

Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

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

Anno 8/1 - 2020

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 8/1 (2020)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani

Comitato Scientifico

Johannes Bartuschat, Paola Bianchi De Vecchi,
Piero Boitani, Maria Colombo Timelli, Brigitte Horiot,
Pier Vincenzo Mengaldo, † Max Pfister, Francisco Rico Manrique,
Sanda Ripeanu, Elisabeth Schulze-Busacker, † Cesare Segre,
Francesco Tateo, Maurizio Viridis, Maurizio Vitale

Comitato Editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Hugo O. Bizzarri,
Frédéric Duval, Maria Grossmann, Pilar Lorenzo Gradín,
Simone Marcenaro, Paolo Rinoldi, Luca Sacchi,
Patrizia Serra, Roberto Tagliani, Riccardo Viel

Direttore Responsabile

Anna Cornagliotti

Redazione

Attilio Cicchella, Giulio Cura Curà, Luca Di Sabatino,
Dario Mantovani, Cesare Mascitelli, Stefano Resconi

ISSN 2282-7447

La rivista ha ottenuto la classificazione A dall'ANVUR.
Si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*.

Logo della rivista: © Studio Fifield – Milano

8/1 (2020) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Mercedes Brea, Antonio Fernández Guiadanes, *Y el trovar abandonó a Johan Vasquíz...* 7
- Giuseppe Mascherpa, *Il gazel e il masan: ultime da San Marziale di Limoges* 35
- Giuseppe Alvino, *Appunti su un testimone poco noto della terza redazione del Comentum di Pietro Alighieri (con uno specimen d'edizione)* 47

Saggi

- Manuel Negri, *Rielaborazioni agiografiche alfonsine: il caso della Cantiga de Santa Maria 369* 75
- Massimiliano Gaggero, *La cantiga da guarvaia e il suo modello metrico* 117
- Roberto Tagliani, *Temi misogini al servizio del saber: il caso del Sendebar castigliano* 139
- Simone Sari, *I Cent noms de Déu di Ramon Llull: il Corano e l'epica romanza* 173
- Gaia Fiorinelli, *«Amore è di tre maniere»: echi dell'VIII libro dell'Ethica nicomachea nella novella di Gbismonda e nel Boccaccio* 199

Varietà

Beatrice Barbiellini Amidei, <i>A proposito delle radici culturali dell'Europa</i>	243
Romana Brovia, <i>Due manoscritti petrarcheschi della Biblioteca Civica Centrale di Torino</i>	267
<i>L'angolo dell'italiano</i>	
Rosa Argenziano, « <i>Essi sono le stelle de' campi</i> ». <i>Note su una lista di fiori tra le carte di Federico Borromeo</i>	287

Recensioni

<i>Ansej's de Gascogne. Chanson de geste du milieu du XIII^e siècle</i> , éd. par Jean-Charles Herbin et Annie Triaud, Paris, Champion, 2018, 3 voll. (Giulio Martire)	313
Benoît de Sainte-Maure, <i>Roman de Troie</i> , a c. di Enrico Benella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019 (Dario Mantovani)	323
Notizie sugli autori	331
Libri ricevuti	335

TESTI

Y EL TROVAR ABANDONÓ A JOHAN VASQUIZ...¹

Es conocida la afición de Lourenço, uno de los pocos autores de la lírica gallego-portuguesa que aparecen designados como “jograr”² en las rúbricas atributivas de los apógrafos italianos, a ‘contender’ con otros profesionales, casi todos pertenecientes a una categoría social superior a la suya (Rodrigo Eanes [Redondo], Pero Garcia [Burgalês], Johan Soarez [Coelho], Johan Perez [d’Aboim], Johan Garcia [de Guilhade], Johan Vasquiz [de Talaveira]). Es, de hecho, el autor que interviene en mayor número de debates (8,³ de un total de 32⁴ tensós conservadas), aun-

¹ Este trabajo es resultado del proyecto de investigación *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio online de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), financiado por el MINECO y el FEDER.

² Los otros son: Lopo, jograr (B, f. 238r y 265r / V, f. 112v y 135r); Afonso (Alvaro?) Gomez, jograr de Sarria (B, f. 187v / V, f. 75r); Airas Paez, jograr (B, f. 235v / V, f. 110v; en B, f. 270v / V, f. 140r, aparece el nombre, pero no el apelativo «jograr»); Johan jograr, morador en Leon (B, f. 239r / V, f. 113r). También Fernan Paez de Talamancos dirige dos escarnios a un «Jograr Saco» (B1334-1335 / V941-942) y Johan Garcia de Guilhade a un tal «Martin jograr» (B1490-1491 / V1101-1102), de los que no se conservan más noticias. No deja de ser curioso que, en el interior del *Cancioneiro de Xograres Galegos* (Oliveira 1994: 199-205), aparezcan agrupadas tres cantigas de amor atribuidas a Lopo (B1112-1114 / V703-705), una a Lourenço (B1115 / V706) y, a continuación, dos composiciones de Johan jograr (B1116-1117 / V707-708).

³ Es decir, casi la mitad de su producción conservada, que se completa con 3 cantigas de amor, 6 de amigo y 1 escarnio contra Pedr’Amigo.

⁴ Pueden ser 33, si aceptamos que los versos conservados de B1615 / V1148 (2,19) son el inicio de una tensó entre Afons’Eanes do Cotón (?) y Pero da Ponte y no una cantiga de escarnio (de atribución dudosa) dirigida contra este último. La disposición en los manuscritos ha dado lugar a posturas enfrentadas, pues tanto B1615 y V1148 como la *Tavola Colocciana* atribuyen la pieza a Fernan Rodriguez Redondo (48,2), pero la referencia que contiene a la conquista de Jaén («quando fomos a Geen», v. 4), que tuvo lugar en 1246, llevó a Michaëlis (1990, II: 387) a considerar que el autor podría ser Rodrigo Eanes Redondo (141,4), padre de Fernan. Lapa (1970: 86) advierte que esta compo-

que los casos en que él toma la iniciativa son menos numerosos que aquellos en los que es interpelado por otros (casi siempre con intención burlesca). La relación completa de las composiciones en las que participa es la siguiente:

Mss.	Contendientes	Nº cantiga ⁵	Nº estrofas
V1010	Johan Perez d'Aboim–Lourenço	75,10-88,9	4
V1022	Johan Soarez Coelho–Lourenço	79,47-88,12	4
V1032	Lourenço–Rodrigo'Eanes	88,14-141,6	4 + 2f ⁶
V1034	Lourenço–Pero Garcia	88,13-125,44	2 + 2f
V1035	Lourenço–Johan Vasquiz	88,7-81,9	3
V472/ V1036 B888	Martin Moxa–Lourenço	94,20-88,18	3
V1104 B1493	Johan Garcia de Guilhade–Lourenço	70,28-88,8	4 + 2f
V1105 B1494	Johan Garcia de Guilhade–Lourenço	70,33-88,10	4 + 3f

sición está entre «uma de Fernan Rodrigues Redondo e outra de Coton, que lhe segue. Em teoria, devia pertencer a Redondo; mas não pode ser, pois a actividade deste trovador decorre entre o último quartel do séc. XIII e o primeiro do séc. XIV. Supomos portanto pertencer a Coton e composta no ano seguinte ao da tomada de Jaén, isto é, em 1247». Tanto D'Heur (1975: 94) como Oliveira (1994: 344) suscriben la propuesta de atribución a Coton. Por su parte, Silva (1993: 257) – y, de modo similar, Marcenaro 2015: 83 – pone de relieve que «o facto de, em B, ter sido deixado espaço para mais três estrofes e de se desenharem as capitais A, P e A no sítio correspondente ao início das mesmas, além de confirmar o evidente carácter fragmentário do texto que até nós chegou, também ajuda à identificação do trovador que tem a iniciativa da tenção: ficamos a saber que o seu nome começa por *a*, o que, associado à rubrica da cantiga que lle segue *Affonso do Coton*, leva a concluir que o contendor de Pero da Ponte terá sido Afonso Eanes do Coton».

⁵ El número asignado a la cantiga es el que tiene en *MedDB* (www.cirp.gal), la base de datos a la que remiten las informaciones aportadas y de la que se toman los textos citados. En cualquier caso, con modificaciones insignificantes, el número de referencia corresponde al establecido en Tavani 1967.

⁶ La *f* que figura después del segundo número indica las *fiindas*.

Una simple ojeada al cuadro anterior permite advertir cómo sólo dos⁷ de estas ocho cantigas alteran la práctica habitual de reservar el mismo número de intervenciones a cada uno de los contrincantes,⁸ y no parece casual que una de ellas sea un texto controvertido⁹ y la otra el caso que nos

⁷ La que figura en último lugar presenta un número par de estrofas, pero las ediciones ofrecen un número impar de *fiindas*, algo que, de no encontrar otra explicación, supondría una anomalía, no sólo en lo relativo a la producción de Lourenço sino en el conjunto de *tenso*s conservadas. En efecto, sólo es posible localizar otro caso en el que el número de *fiindas* sea impar: se trata de la composición 97,2-115,1, un debate entre Martin Soarez y Pai Soarez de Taveiros transmitido únicamente en *B*, donde el fol. 36v reproduce una primera tornada con dos versos completos y parte del tercero, y el resto de la columna a, así como toda la col. b, están en blanco, lo que permite suponer que falte la réplica de Pai Soarez. Para 70,33-88,10, una nota de mano de Colocci en la col. b del fol. 312v de *B* señala que hay «congedi 2», tal vez porque lo que aparece copiado en el cancionero es una primera *fiinda* de tres versos y una aparente segunda (la réplica final) de cuatro, pero con el apóstrofe *Lourenço* en el cuarto, que debería estar puesto en boca de Johan Garcia, como las estrofas I y III y la primera *fiinda*. La distribución de los versos es la misma en *V*; en ninguno de los casos se ha dejado delante de ese verso final el espacio característico que separa estrofas y *fiindas*, sino que este aparece copiado como si formase parte de la segunda *fiinda*. Ello parece indicar que estaba así en el antecedente, pero, aunque podría interpretarse como un intento de Johan García de zanjar el debate de modo tajante, la forma en que está copiado ese verso no descarta un posible problema de transmisión (por ejemplo, que existiese en el modelo del antecedente una anotación que el copista hubiese incorporado al texto).

⁸ «A partir de las afirmaciones recogidas en el *Arte de Trovar*, sabemos que la *tenso* se entendía como un diálogo entre dos trovadores que intervenían ordenadamente por turnos, fijando un número equivalente de estrofas y, si se daba el caso, también de *fiindas*. Esto significa que se preveía equidad en el número de intervenciones y, por lo tanto, todas estas composiciones deberían aparecer conformadas por un número par de estrofas y *fiindas*. Efectivamente, las composiciones que suponemos completas, consideramos que están constituidas por 6 cobras (B1072-V663, B1315-V920), 4 cobras (B1383-V991; B142, B465, B477, B1512, B1573, B1624; V1010, V1022), 6 cobras y 2 *fiindas* (B1221-V826), o, más frecuentemente, de 4 cobras y 2 *fiindas* (B403-V14, B416-V27, B969-V556, B1181-V786, B1493-V1104, B1494-V1105, B1652-V1186; V1009, V1020, V1021, V1032; B1509, B1550, B1551)» (González 2012: 69).

⁹ *Vós que soedes en Corte morar* (94,20 / 88,18) ha sido considerado por una parte de la crítica (en particular, Oliveira 1994: 402-5) un escarnio social atribuible al conde D. Pedro de Barcelos porque, si es realmente una *tenso*, carece de un elemento fundamental que sólo está ausente en otro texto (135,3-115,11) de este tipo: el nombre de los contrincantes. Véase un estado de la cuestión en Brea 2009.

ocupa en este trabajo. La primera fue copiada en *B*,¹⁰ entre las cantigas atribuidas a Martin Moxa, y el fol. 188v de este cancionero presenta, después de ella, un espacio en blanco suficiente para copiar alguna estrofa adicional, e incluso *findas* (o bien una cantiga completa), pues esa cara sólo contiene dos estrofas (la II y III de la tensó) al comienzo de la col. a, y una estrofa y cuatro versos al final de la col. B.¹¹ Por su parte, 88,7-81,9 fue transmitida exclusivamente por *V*,¹² justamente antes de *Vós que soedes...*; comienza en la col. b del fol. 167v¹³ y finaliza en la col. a del fol. 168v, sin que se detecten indicios claros de una posible falta de texto.¹⁴

El cuadro muestra asimismo cómo las primeras cinco tensós en las que participa Lourenço fueron transmitidas exclusivamente por *V*.¹⁵ El

¹⁰ El cancionero puede consultarse en <http://purl.pt/15000/1/index.html#/1/html>.

¹¹ *V* no suele señalar problemas de lectura o posibles faltas – por el motivo que sea – de versos, estrofas o composiciones mediante espacios vacíos, por lo que la disposición de este texto en él sólo permite advertir que figura copiado dos veces, la primera en el fol. 75r, bajo una rúbrica que la atribuye a Martin Moxa, y la segunda en el fol. 168r, entre las que se asignan a Lourenço; en el primer caso, va seguida – sin ninguna línea que las separe – de la cantiga moral (atribuida también en *B* a Martin Moxa) *Amigos, cuid'eu que Nostro Senbor* (94,2), mientras que en el segundo alcanza la parte final de la col. a, y la col. b se inicia con una rúbrica que dice: «Esta cantiga de cima foy feyta en tempo del rey dõ affonso a seus priuados».

¹² El códice puede consultarse en https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803.

¹³ Después de una copia problemática de la tensó con Pero Garcia, que se inicia al final del fol. 167r, continúa en la col. a del 167v, donde aparecen sólo las cinco primeras líneas y el resto queda en blanco, para continuar (al menos aparentemente, lo que explica que se le reconozcan sólo dos estrofas) al inicio de la col. b. Sobre este texto, véase González 2012: 73, n. 32.

¹⁴ De cualquier modo, no puede obviarse que – teniendo en cuenta los datos aportados y la tendencia de *V* a no dejar espacios indicativos de ausencias – este grupo de composiciones, y la forma en que fueron copiadas, plantean interrogantes de diversos tipos.

¹⁵ El fol. 297r de *B* termina en la cantiga B1390, que se corresponde con V999, la primera de las cantigas de escarnio atribuidas a Gonçal'Eanes do Vinhal (60,3) que se copian en este bloque. El verso de ese folio está en blanco, y el siguiente (298r) prueba una laguna en el cancionero que debió de producirse después de que Colocci numerase las cantigas de *B*, puesto que empieza con el final de la *razo* (o rúbrica explicativa) que en *V* inicia la col. b del fol. 169r y que se refiere a la cantiga anterior (V1040); a conti-

salto numérico existente entre ellas responde a la norma de copiar este tipo de composiciones vinculadas a la producción del trovador que inicia la disputa (es decir, en el bloque atribuido a Johan Perez d’Aboim y Johan Soarez Coelho, respectivamente, las dos primeras). La secuencia formada por las tres que promueve Lourenço se ve interrumpida por la intercalación de su escarnio contra Pedr’Amigo¹⁶ (88,11), dispuesto entre la primera y la segunda de ellas (es decir, V1033).

Este preámbulo tiene como principal objetivo – además de advertir sobre los posibles problemas de transmisión que afectan a las tensós (y no sólo a esas) iniciadas por Lourenço¹⁷ – llamar la atención sobre algunas dificultades halladas a la hora de intentar editar una de ellas¹⁸ (en concreto,

nuación se reproduce la cantiga B1431 (= V1041), atribuida a Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos (118,2). Estos folios que faltan en *B* contendrían, pues, cantigas de escarnio de Gonçal’Eanes do Vinhal, Johan Soarez Coelho, Roi Paez de Ribela, Johan Servando y Don Pedro de Portugal, además del de Lourenço contra Pedr’Amigo (88,11) y de varias tensós (tres iniciadas por Johan Perez de Aboim-V1009-V1011; una entre Vasco Gil y Pero Martiiz (V1020), transcrita entre varias composiciones de Johan Soarez Coelho; dos en las que el mismo Johan Soarez se dirige, respectivamente, a Picandon (V1021) y a Lourenço (V1022); las tres incoadas por Lourenço; y, finalmente, *Vós que soedes...*). Sobre esta laguna, véase cuanto dicen Gonçalves (2016: 18-20 y 67-8), Ferrari (1979: 106-8) y de nuevo Gonçalves (2016: 95-8 y 523-5).

¹⁶ En este caso, en lugar de una tensó entre ambos, *V* transmite un cruce de escarnios (el que dirige Pedr’Amigo a Lourenço es V1202 = 116,12). Además, ambos tienen un contrincante común, precisamente Johan Vasquiz de Talaveira, aunque el asunto sobre el que discurren Johan Vasquiz y Pedr’Amigo (81,1-116,1) sea de alcance político (las consecuencias que acarrearía un resultado positivo del «fecho del imperio») y no literario.

¹⁷ Vid. Lourenço (Tavani).

¹⁸ No existen datos irrefutables sobre las biografías de Lourenço y Johan Vasquiz. En el caso del segundo (del que se conservan 4 cantigas de amor, 8 de amigo, 5 de escarnio y 3 tensós), el apelativo «de Talaveira» induce a pensar en esta localidad toledana como cuna del trovador, pero no sería el único caso en que las indicaciones toponímicas alejadas geográficamente de Galicia, León y Portugal escondiesen relaciones de parentesco con la nobleza que ejercía el poder en la corte gallego-leonesa (véanse, al respecto, las redes familiares establecidas por Souto Cabo 2012), o que personajes de otras regiones estuvieran plenamente integrados, por ejemplo, en la curia compostelana. Si se atiende a la posición que ocupa en los cancioneros y a los trovadores con los que se relaciona (tensós, escarnios...), es posible situarlo en la corte de Alfonso X y en la de Sancho IV

la que mantiene con Johan Vasquiz),¹⁹ así como comentar algunas hipótesis de lectura. La transcripción de V1035 es la siguiente:

Joha uasquez moiro por saber
 deuos por q̄me leixastes otrobar
 ou se foy eluos primeiro leixar
 cauedes aq̄ ouco atodos dizer
 ca o trobar atordoufen atalq̄staū
 uofco en pecado mortal eleixauos
 por se nō perder

Lourenço tu uees por aprender
 demin e eu nō cho q̄ro negar
 eu trobo ben q̄to q̄ro trobar pronō
 oq̄ro senpre ffazer mais dimeti
 q̄ trobas deŕigual se te deitam
 porende portugal ouŕe matafte
 homē ou se roubaste auer.

Johan uasquez nunca roubei
 rem ne matey homē nē ar mereci
 por q̄mi deitaŕsem mais uij aqui
 por giar algo epofsei iguar mi
 bē como otrobar uofo maes eftou
 q̄ se predia tā uosque eq̄tou ŕse
 des uos enō trobades porē.

Una de las primeras observaciones que saltan a la vista es que – a diferencia de lo que suele acontecer, por ejemplo, en *A* – el texto en el modelo

(aparece en un documento de 1286 formando parte del séquito de éste en su desplazamiento a Bayonne para entrevistarse con Felipe IV el Hermoso). En cuanto a Lourenço, de menciones como la que se hace en esta tensó (II, v. 6) y de su relación con trovadores que se cree que tienen ese origen se dedujo una procedencia portuguesa, pero podría haber estado durante algún tiempo en Portugal sin que necesariamente fuese portugués y, además, esos mismos trovadores con los que estuvo en contacto se movieron también por la corte alfonsina. En cualquier caso, su producción aparece integrada en lo que, desde Oliveira, identificamos como *Cancioneiro de Xograras Galegos* (vid. supra nota 2).

¹⁹ Para este trovador, Annicchiarico 1974; y Johan Vasquiz (Fregonese).

que reproduce el copista debía estar dispuesto en *scripta continua* no sólo en la primera estrofa sino en todas, pues las líneas de texto no se corresponden estrictamente con versos, y no se han reproducido (en caso de haberlas) las marcas (puntos, barras...) que el modelo hubiera utilizado para indicar dónde finaliza cada uno de ellos.²⁰ No resulta, en cualquier caso, complicado reestructurar las estrofas, puesto que todas están compuestas por siete versos decasílabos con rima *abbacca* (uno de los esquemas más frecuentes, el nº 161 de Tavani 1967); además, como suele acontecer en las tensós, las dos primeras coblas son, entre ellas, unisonantes (-er -ar -ar -er -al -al -er), pero la III ofrece rimas diferentes (-en -i -i -en -ou -ou -en), que probablemente se repetirían en una no conservada IV,²¹ configurando de ese modo una disposición de la cantiga en *coblas doblas*.

El tema del debate (como el de casi todos aquellos en los que interviene Lourenço) es literario. Sin embargo, aunque no faltan las reiteradas críticas contra el juglar (estrofa II), en esta ocasión es él quien empieza amonestando a su contrincante, y lo hace de una forma bastante original, planteando un interrogante aparentemente inocente (el motivo que lo llevó a dejar de trovar, que podría haber hallado respuesta en la estela dejada por Bernart de Ventadorn),²² para darle una vuelta de tuerca e insinuar

²⁰ Véase a este respecto Fernández Guiadanes–Pérez Barcala 2009, y la bibliografía por ellos manejada, además de Fernández Guiadanes–Del Rio Riande 2010 y Fernández Guiadanes 2016, que considera que el Pergamiño Sharrer constituye un resto conservado del cancionero del que se copiaron *B* y *V*.

²¹ «A partir de una observación de los esquemas métricos, es posible estimar que algunas composiciones dialogadas lleguen a nosotros incompletas. Entre las ‘alteraciones’ a la estructura considerada, es especialmente perceptible y digno de comentario el desequilibrio derivado de un número impar de intervenciones, que podría deberse a la omisión de (por lo menos) una estrofa [...]» (González, 2012: 72-3; la autora comenta este texto más adelante – *ibi*: 74 –, como posible ejemplo de «omisión de la última estrofa»). Sobre estas cuestiones, véanse, entre otros, Lanciani 1995 y Silva 1993.

²² En *Can vei la lauzeta mover* se encuentra una de las declaraciones más explícitas sobre la estrecha relación entre “amar” y “trovar”: si el trovador, perdidas todas las esperanzas de obtener un gesto de aceptación por parte de la dama, toma la decisión irrevocable de alejarse de ella y «partirse de» amar, ello conlleva irremediamente dejar también de trovar. Esta formulación se repite como un eco en bastantes composiciones occitanas y en algunas gallego-portuguesas, como, por ejemplo, en una de Johan de Gaia (*Meus amigos, pois me deus foi mostrar*) que resume los sentimientos de pesar expresados a

abiertamente que más bien fue el trovar quien decidió apartarse de Johan Vasquiz.²³ Este contraataca cuando llega su turno, declarando que conoce su oficio a la perfección, pero que lo pone en práctica sólo cuando quiere, a la vez que acusa a Lourenço de *trobar desigual* y, además, le pregunta sarcásticamente por qué lo echaron de Portugal.²⁴ Lourenço justifica su presencia en el lugar (probablemente, en la corte de Alfonso X) y reafirma su convicción de que fue el trovar quien se alejó de su rival.

La estrofa atribuida a Johan Vasquiz (II) no presenta problemas de comprensión, pues es correcta tanto sintáctica como semánticamente: en los cuatro primeros versos se reafirma (v. 3) como maestro de trovar (Lourenço ha venido, precisamente, para *aprender* de él, y no rechaza admitirlo como discípulo), aunque no siempre se siente dispuesto a ejercitar su arte (v. 4); los tres restantes son ya un ataque directo al juglar, que trova *desigual*

lo largo de la pieza en los dos últimos versos de la estrofa I: «poys me non val trobar por mha senhor, / oymays quer'eu já leixar o trobar» (66,4; I, vv. 6-7); ese último verso lo retoma D. Denis para iniciar una cantiga de temática similar: «Oimais quer'eu ja leixá-lo trobar / e quero-me desemparrar d'amor» (25,60, I, vv. 1-2); también, aunque dándole la vuelta a la argumentación, Martin Moxa vincula (¿irónicamente?) el abandono del trovar a la renuncia a amar: «e porque m'ora quitye de trobar, / muytos me teen por quite d'amor» (94,1, I, vv. 3-4). Incluso en las cantigas de amigo se puede percibir, a través de la voz de la amiga, esa relación entre dejar de amar y dejar de trovar, como acontece, entre otros casos, en una composición de Johan Airas de Santiago en la que la enamorada se muestra consciente de que, si quien le manifestaba su amor a través de sus canciones se ha quedado mudo, sólo puede obedecer a dos motivos: o ha renunciado a ambas cosas por su falta de correspondencia o está muriendo: «Par Deus, amigo, non sei eu que é / mais muit'á ja que vos vejo partir / de trobar por mí e de me servir, / mais ùa d' estas é, per boa fe: / ou é per mí, que vos non faço ben, / ou é sinal de morte que vos ven» (estr. I; los dos últimos versos conforman el refrán).

²³ El recurso a la personificación del trovar maltratado lo utiliza Lourenço en una ocasión más, una cantiga de escarnio dirigida contra Pedr'Amigo de Sevilha (*Pedr'Amigo duas soberbias faz*, 88,11), en la que el trovar «queixa-sse muyt[o]» de esas dos 'soberbias' que le hace el de Sevilha («con seus cantares vai-o escarnir; / ar diz que o leix'eu, que ssey seguir / o trobar e todo quant'en el jaz», I, vv. 5-7).

²⁴ Para Tavani (ed. Lourenço: 23), un posible motivo de su supuesta huida de Portugal podría ser la tensión mantenida con Martin Moxa (94,20-88,18): «la reazione dei *privados* satirizzati dai due trovatori fornirebbe una giustificazione alla 'fuga' di Lourenço dal Portogallo cui allude sarcasticamente Joham Vaasquez».

y ha abandonado Portugal por motivos que están poco claros (¿lo echaron por su falta de destreza poética, o bien porque robó o, incluso, mató a alguien?).

Desde el punto de vista métrico, el único verso que plantea dificultades en esta segunda estrofa es el último, claramente hipémetro: «ou se mataste homen ou se roubaste auer»; es posible realizar dos sinalefas (mataste_homen, roubaste_aver), pero el verso resultante sería dodecasílabo, por lo que las opciones barajadas por los distintos editores son variadas:

a) Michaëlis (1990, II: 421): «se matast' ome, ou roubaste aver» (elimina, pues, el primer *ou* y el segundo *se*).

b) Lapa (1966: 199): «ou matast'ome ou roubast'aver» (prefiere mantener la conjunción disyuntiva en los dos casos).²⁵

c) Cunha (1961: 149-50), tras afirmar que la tensó está «moldada no decasílabo», advierte que en la segunda estrofa «sòmente o último verso talvez destoe dessa medida», y en nota matiza que la «dúvida provém das soluções possíveis para o encontro provocado pela concorrência das palavras omen + ou». Para él, este encuentro podría dar como resultado bien un hiato intervocabular («ou se mataste_omen | ou se roubaste_aver»), una diptongación («ou se mataste_omen_ou se roubaste_aver»), o, por último – en caso de que la forma *omen* estuviese en el texto manuscrito por *ome* –, la conversión de esa *-e* en yod («ou se mataste_ome_ou se roubaste_aver») o su elisión («ou se mataste_om'ou se roubaste_aver»). Erróneamente,²⁶ el filólogo manifiesta que sólo en el primer caso el verso «excedería a medida normal da cantiga», por lo que le parece poco aconsejable eliminar, como había hecho Lapa, la conjunción *se*.

d) Tavani (ed. Lourenço: 132) propone una lectura semejante a la ofrecida por Lapa en sus *Lições* y considera que la «interpolazione del primo *se* da parte del copista ha l'aspetto di una ripetizione dal verso precedente»; mientras que la del segundo *se* «appare invece una correzione, coscientemente eseguita dall'amanuense, per ristabilire tra i due membri della frase un parallelismo ritenuto originario».

²⁵ Mantiene la propuesta en Lapa 1970: 412, aunque sin registrar gráficamente las sinalefas: «ou mataste omen ou roubaste aver».

²⁶ En el primer caso, el verso superaría en dos sílabas el patrón decasílabo de la cantiga, y en los restantes, en una sílaba.

e) Silva (1993: 234-5): «ou se mataste omen ou se roubaste aver». El editor portugués reconoce en nota que el verso es hipémetro, pero decide respetar la lección manuscrita y considerar (con Cunha) la existencia de tres sinalefas (*mataste_omen*, *omen_ou* y *roubaste_aver*, sin descartar tampoco que «podemos supor que Joan Vaásquez terá querido parodiar a própria inépcia métrica de Lourenço, para dar máis sal à sua crítica».

f) Fregonese (ed. Johan Vasquiz: 105) recoge en la nota al v. 14 las diversas soluciones aportadas por los estudiosos anteriores, pero opta por mantener un verso dodecasílabo con la siguiente justificación:

Che il trovatore abbia sbagliato il conto delle sillabe qui, a un passo dall'aver accusato il rivale di "trobar desigual", è difficile da accettare, eppure proprio questa circostanza potrebbe abbonare la lezione del ms.: si potrebbe cioè supporre una grossolana parodia compiuta da JV alle spalle di Lourenço attraverso la costruzione di un verso sfacciatamente ipermetro, alla maniera del "trobar desigual" del giullare. La posizione privilegiata in fine strofa potrebbe sostenere l'ipotesi.

Por su parte, las dos estrofas que corresponden a Lourenço (I y III), tal y como nos las legaron los apógrafos italianos, parecen justificar las censuras que recibe por "trobar desigual", pues presentan múltiples anomalías desde el punto de vista métrico, y, en el caso de la III, también de tipo sintáctico-semántico.

Así, la primera estrofa muestra hipermetría en los versos 2 y 4, e hipometría en el v. 7. Para resolverlas, se han propuesto varias alternativas de edición, desde las que prefieren conservar esos "fallos" como prueba fehaciente de la impericia de Lourenço hasta las que formulan hipótesis que permitan recuperar la isometría:

a) Michaëlis (1990, II: 421) y Lapa (1970: 412), entre otros, proponen omitir, en el v. 2, el dativo ético *me*; Tavani (ed. Lourenço, 131), en cambio, considera que «non è necessario ricorrere all'espunzione di *me* (MICHAËLIS), la cui vocale viene assorbita dalla pausa di cesura», aunque Fregonese (ed. J. Vasquiz: 100-1) advierte que «la cesura metrica precede e non segue il *me*».²⁷ Para Silva (1993: 235), la supresión del dativo ético no sería la «so-

²⁷ De todos modos, Fregonese (ed. J. Vasquiz: 100) opta también por la conserva-

lução mais provável da hipemetria do verso»; prefiere suponer que Lourenço estaría recurriendo a «meios considerados pouco ortodoxos», por lo que propone leer «m'leixastes» (es decir, «que'm leixastes») por «me leixastes». Desde un punto de vista sintáctico-semántico, la supresión del pronombre no altera el contenido ni atenta contra la corrección gramatical; además, en el corpus trovadoresco existen algunos versos que presentan hipemetría y para los cuales la crítica especializada baraja la eliminación de un pronombre *me/mi*, considerado superfluo, para restablecer la isometría, como, por ejemplo:

- A98-B205 (125,33), II, v. 2: frente a la lectura isométrica que se extrae de A («por vós, sennor, si Deus de tal mal m'ampar») B ofrece una lectura hipérmtrica («por vós, sennor, si Deus mi de tal mal m'ampar»)²⁸

- B8bis (27, 2), I, v. 1: de la lección manuscrita se desprendería una lectura hipérmtrica («Se soubess'a mia senhor como m'a mí plazeria» de 14 sílabas, cuando el cuerpo estrófico del texto fragmentario de Diego Moniz parece responder²⁹ a un esquema en versos femeninos de trece sílabas, por lo que sería necesario eliminar el primer pronombre y efectuar una sinalefa entre *como* y *a* o suprimir *m'a* («como mi plazeria»)³⁰

- B461 (18,10), IV, v. 3: la cantiga, aunque presenta varios problemas editoriales, está articulada sobre un esquema de versos heptasílabos masculinos (estrofas II y IV) y heptasílabos femeninos (I y III), por lo que el verso en cuestión excedería del cómputo establecido para la estrofa IV en una sílaba («de que me comestes mui mal»), circunstancia por la que parece conveniente eliminar el dativo de interés.³¹

ción de la forma pronominal, porque «pur non indispensabile nell'economia del discorso, gli conferisce però una carica ironica che mi sembra valga la pena conservare».

²⁸ Marcenaro 2012: 236 comenta en nota que en B «il verso mostra l'aggiunta del pronome atono *mi* in seguito a *Deus*, aggiunta pleonastica sul piano del significato e irricevibile su quello metrico, poiché generante ipermetria». Téngase en cuenta que ese *mi* podría ser una forma tónica (*mi*).

²⁹ Michaëlis 1990, II: 644 editó la cantiga en versos cortos y considera que «o corpo da cantiga consta (...) de Septenarios».

³⁰ Para UC [última consulta: 18/09/2019], la hipemetría es claramente una «circunstancia que obriga á súa expunción, como acontece noutras pasaxes en que o pronome aparece de forma espuria».

³¹ Puede ser distinto el caso de B661-V262 (11,6), pues, si bien es cierto que del se-

b) Para el v. 4, Michaëlis, Tavani, Silva y Fregonese optan por mantener *aque* como partícula de refuerzo «che ben si adatta al tono colloquiale, ironico e un po' sfrontato del giullare in questa prima strofa» (Fregonese, ed. J. Vasquíz: 101), en lugar de corregirlo – como sugieren Cunha (1961: 150) y Lapa (1970: 412), y como establecen *CMGP* [última consulta: 19/09/2019] y el glosario de *UC* [última consulta: 19/09/2019] – en *oque*. Tavani (ed. Lourenço: 131), basándose en Lang (2010: 324-5), defiende el carácter paroxítono de *aque*,³² lo que permitiría realizar una sinalefa con *ouço* que daría como resultado un verso decasílabo («ca, vedes, aque_ouço_a todos dizer»); Lapa, sin embargo, considera oxítono el adverbio, porque advierte que, en las *Cantigas de Santa Maria*, se encuentra en rima con *fé, é, pé* (*CSM* 135, estrofa XIII), y la secuencia *aque o* con *ceo* y *veo* (*CSM* 405, estr. VII). Fregonese, por su parte, hace un recorrido (ed. J. Vasquíz: 101-2) por varias ocurrencias del adverbio, no sólo en la lírica trovadoresca sino también en las *Cantigas de Santa Maria* y otros textos, para exponer las encontradas opiniones manifestadas por los estudiosos sobre la pronunciación de *aque* y concluir que «il verso, a mio modo di vedere, rimane di misura e di accentuazione dubbie». En cualquier caso, ninguna de las opciones de acentuación proporciona una solución definitiva, porque los usos localizados en la lírica trovadoresca lo presentan siempre seguido de consonante, y, por otra parte, en las *CSM*, cuando aparece en interior de verso y seguido de vocal, el cómputo silábico indica un hiato. Por todo ello, tampoco se vería alterado el sentido con la enmienda propuesta por Cunha (1961: 151) para resolverlo en *que* («ca vedes que ouç_a todos dizer»).

c) El v. 7 resulta hipómetro. Tavani no lo comenta en su edición; Lapa propone modificar el presente “leixauos” por una perífrasis de pasado («leixa[r] vos [foi]»); Fregonese – después de justificar la pertinencia del

gundo verso de refrán de las dos primeras estrofas se desprende en los apógrafos italianos una lectura de un verso femenino eneasílabo («E se vós, madr', algun ben queredes»), de acuerdo con los restantes versos femeninos de la composición, la presencia del pronombre («E se mi vós, madr', algun ben queredes») en la tercera estrofa (en ambos testimonios) parece necesaria desde el punto de vista semántico (no es propiamente un dativo ético), a pesar de que implique una hipermetría (que podría resolverse, por ejemplo, suprimiendo el indefinido *algún*).

³² Igual que en Tavani 1969: 280-1.

tiempo presente – mantiene el verso como eneasílabo, y Silva (1993: 235) considera que «uma pausa medial coincidente com a pausa lógica podía repor a isometría». Aunque la lección de *V* no ofrece indicios que apoyen nuestra hipótesis, pensamos que se podría haber omitido un pronombre de tercera persona, por lo que una de las varias propuestas que recuperarían la isometría sería editar «e leixavos [el] por se non perder», o – incluso mejor – «e leixa [el] vós por se non perder», tomando como base de la enmienda el v. 3 de esta misma estrofa («ou se foi el vós primeiro leixar»).

Las mayores dificultades, no obstante, se encuentran en la tercera estrofa, que podría dividirse en dos partes: en los cuatro primeros versos, Lourenço da respuesta a la sibilina acusación de Johan Vasquiz de que sólo puede haber dos motivos para que lo hayan expulsado de Portugal, o su “trovar desigual” o haber cometido algún crimen (robo u homicidio); en los otros dos, retoma ahora como afirmación lo que en la estrofa I se formulaba como un interrogante (el arte de trovar abandonó a su contrincante porque comprobó que “se perdía” con él). Además de ser necesario recuperar la forma *naasquez* del íncipit para que el primer verso de esta estrofa sea isómetro, también ofrecen problemas de distintos tipos los versos 3, 4 y, de manera especial, el 5:

a) El v. 3 concluye el rechazo total de Lourenço a uno de los motivos aducidos por Johan Vasquiz como causa de lo que este considera su expulsión de Portugal (ni robó, ni mató, ni cometió ningún otro delito que hubiera provocado tal situación), a la vez que inicia la justificación del viaje (vino para ganarse la vida, porque sí sabe «iguar ben», con lo que anula también el otro supuesto enunciado por el contendiente). Tal y como figura en *V*, el verso citado es endecasílabo; Tavani resuelve el *uij* del manuscrito en la forma habitual del corpus para el perfecto, *vin* (*vī* en Lapa), que ofrecería un resultado decasílabo; Silva (1993: 236) considera asimismo que la lección debe contar como una sílaba, y Fregonese (ed. J. Vasquiz: 106) constata que la grafía <uij> del manuscrito parece representar una forma bisílaba anterior a *vin*, que la lleva a «supporre la fusione nasale + orale».

b) El verso 4 resulta complejo: «por giar algo e possfei iguar mi bē». Casi todos los editores consideran que <giar> es un error por *gaar*,³³ y

³³ Tavani añade algo más: «v. 18. Alla proposta, dubitativamente avanzata dal Mo-

esa solución parece satisfactoria desde un punto de vista semántico, puesto que ni *guiar* ni *fiar*³⁴ u otras lecturas alternativas arrojan un sentido mejor. La secuencia *poſſei* admite, al menos, dos segmentaciones (con sendas enmiendas): *po[i]s sei* y *poſſ'eu*; cualquiera de ellas semeja admisible: '[vine aquí] porque sé medir (¿o *igualarme?*) bien' / 'y puedo medir (¿o *igualarme?*) bien'. Para lograr la isometría, Silva establece una lectura «posso iguar-me» (en la que habría que efectuar una sinalefa), mientras que Tavani propone directamente realizar una sinalefa («sei_iguar-mi») que no sería viable porque afecta a un diptongo.³⁵ De las dificultades que presentan este verso y los siguientes da buena cuenta Fregonese (ed. J. Vasquíz: 106-7),³⁶ por lo que consideramos útil reproducir íntegros sus comentarios al respecto:

18, 21.- Lapa per questi ultimi versi propone la seguente interpretazione: «e pois sei igualar-me bem com o vosso trobar, mais me conveço que se desacreditava em vós e vos abandonou: é essa a razão por que não trobades»; ma nel testo: «por gaar algo, e iguar-mi ben/con o trobar vosso, mais [eu] estou/que se perdia con vosqu'e quitou-/se de vós; e non trobades poren», cioè espunge *pois sei* al v. 18, corregge *como o* al verso successivo, per cui si trova poi costretto a integrare un «eu» per restituire il decasillabo, e infine, al v. 20, espunge *tam* e gli sostituisce «con». Si tratta di modificazioni arbitrarie e oltretutto, tenendo conto della relativa chiarezza del testo, ingiustificate. Torres 1977 interpreta: «vim aqui a fim de ganhar (...) alguma coisa, pois sei trovar tão bem (...) como vós». *Iguar* in effetti è attestato soprattutto nel senso di «divellarsi, essere alla pari», ma ritengo vada qui interpretato, come fa Tavani e come fanno anche Alvar–Beltrán 1989 (i quali traducono: «sé hacer versos re-

naci, di restituire *gaar* per *giar* del ms., aggiungo quella di ripristinare sulla parola il segno di nasalità» (ed. Lourenço: 132).

³⁴ Ni el *fiar* 'confiar' ni el *fiar* 'hilar', a no ser que la ironía de Lourenço juegue con alguna imagen que no alcanzamos a divisar. Se podría pensar tal vez en un error de *por* por *per*, de modo que el objetivo de su desplazamiento al ámbito en el que se encuentra responda a su intención de «perfiar algo» en el sentido de 'disputar' ('participar en debates literarios').

³⁵ Para una definición de sinalefa en la poética medieval, véase Fernández Guiadanes 2017.

³⁶ Esta estudiosa edita (p. 98) los cuatro últimos versos como: «por gãar algo e pois sei iguar-mi *bem* / como o trobar vosso; mais estou / *que* se predia *tam* vosqu'e *quitou-* / se de vós, e *nom* trobades por *ém*» (ed. J. Vasquíz: 98); y los traduce (*ibi*: 100): «per guadagnare qualcosa e perché so essere tanto regolare quanto il vostro trovare. Ma sono convinto che si perdeva tanto con voi, e si allontanò da voi, e per questo non trovate».

gulares como los vuestros»), col senso di «misurarsi, essere uguale», cioè «misurato», regolare. La giustificazione di tale scelta sta nell'articolazione stessa della risposta di Lourenço che riproduce in ordine inverso quella della strofa di JV, costituendosi così come una specie di *cobla retrogradada* non nella struttura ma nel contenuto. Schematizzando, da un lato le accuse di JV e dall'altro le difese di Lourenço, abbiamo:

1 <i>trobas desigual</i>	4 <i>sei iguar-mi bem</i>
2 <i>te deitam de Portugal</i>	3 <i>nem ar mereci por que me deitassem</i>
3 <i>ou mataste homem</i>	2 <i>nem matei homem</i>
4 <i>ou robaste aver</i>	1 <i>nunca roubei rem</i>

Fregonese explica de forma muy clara cómo Lourenço, en los tres primeros versos de esta estrofa, inicia su réplica invirtiendo – para rebatirlas – las afirmaciones que contienen los tres últimos versos de Johan Vasquiz. El cuarto verso supone una transición entre esa defensa y su deseo de retomar su objetivo inicial: achacar el abandono de la actividad poética de su contrincante a una decisión adoptada por el propio trovar, que se sentía «en pecado mortal» (I, v. 6) cuando estaba en compañía del trovador.

c) En cualquier caso, y además de debatir las opciones *po[ɨ]s sei / poss'eu*, conviene analizar la pertinencia de *iguarmi*, que parece vincularse al *como* que inicia el verso siguiente si este se enmienda en *com*: «iguarmi ben con o trobar vos[s]o» ('igualarme bien con vuestro trovar'); en caso de mantener la partícula comparativa, cabría también interpretar (véase, en la cita anterior, la paráfrasis de Alvar-Beltrán) 'medir bien, como vuestro trovar'. Debe, no obstante, tenerse presente que, si se acepta que *iguarse* está empleado aquí con el significado de 'medir (y rimar) correctamente', 'construir versos regulares', este sería el único caso en que se registraría un uso pronominal del verbo con esta acepción, pues *iguarse* equivale habitualmente a 'igualarse, nivelarse', no necesariamente en algo relacionado con la métrica. Se han planteado, como hemos visto, hipótesis variadas, y todavía es posible añadir alguna más, como que *mi* podría ser un error por *mui* («iguar mui ben»), adverbio que reforzaría las cualidades que se atribuye Lourenço.

Además, desde un punto de vista sintáctico-semántico, no puede desligarse este verso del siguiente,³⁷ lo que implica dilucidar si continúa el pe-

³⁷ Para obtener la isometría del verso 5, Ferreiro (2016: 369) hace referencia a la

ríodo o, como en la estrofa de Johan Vasquiz, se produce un corte que permite emplear los tres últimos versos para consolidar la idea expresada en la misma secuencia de la estrofa I. La mayoría de los editores supone que la primera parte del v. 5 completa la oración anterior, por lo que introducen una pausa después de *vos[s]o* para retomar desde aquí la acusación inicial. Esta decisión conlleva no sólo interpretar <maes> como una variante de *mais* sino también atribuir a <estou> un valor transitivo con la acepción particular de ‘considero, creo’.³⁸

Con respecto a *maes*, Ferreiro (2016: 367) supone que su aparición, «con explícito hiato gráfico, como fase anterior de *mais* mostra de modo máis claro esa posibilidade bisilábica da partícula».³⁹ Es decir, sería un es-

posibilidad de realizar una «sinalefa *como_o*, de modo que o acento fique na cuarta sílaba. Semellantes sinalefas entre *como* e a vogal *o* inicial do vocábulo seguinte poden verse en 46.19 (*como ora*), 880.19 (*como oj*), [...]; polo contrario, o resultado da secuencia *como* + pron. *o* é sempre [o resaltado é noso] un hiato: 589.10, 1501.7, 1514.7». A pesar de destacar esta restricción, UC [última consulta: 19/09/2019] registra ejemplos como el siguiente: «Don Garcia, non poss’osmar / **com’o** diga nen o direi» (1164.34 = 52,1 / 120,9; B1652-V1186, *fiinda* I, vv. 1-2).

³⁸ Véanse los valores y ocurrencias recogidas en el DDGM (http://sli.uvigo.es/DDGM/ddd_pescuda.php?pescuda=estar&tipo_busca=lema [consultado el 11/12/2018]); y, sobre todo, GLOSSA (<https://universocantigas.gal/glosario/termo/1483>) [consultado el 11/12/2018]), que registra en su acepción 5 este verso como caso único de *estar* con estas características.

³⁹ En ese trabajo, Ferreiro propone considerar la partícula como bisílaba en varios lugares del corpus trovadoresco con el objetivo de mantener la isometría sin necesidad de realizar ninguna enmienda en versos que, de otro modo, serían hipómetros. Sin embargo, Fernández Guiadanes [en prensa] revisa atentamente los argumentos aportados por Ferreiro para justificar ese carácter bisílabo de *mais* y llega a la conclusión de que algunos de los casos estudiados por este investigador se apoyan en razonamientos débiles, pues en la «producción dalgún trovador e, concretamente, nalgún verso en particular, [...] existen claves internas na propia cantiga que indicarían que non intervenir podería ser un erro». Así, cabe destacar, por ejemplo, su propuesta de enmienda para el verso «mais que lhis val de assi jurar», de Johan Airas de Santiago (B950-V538, estrofa II, v. 3), para el que Ferreiro refrenda la propuesta de Rodríguez 1980 de que *mais* sea bisílabo; en este caso concreto, Fernández Guiadanes considera que el verso es hipómetro por dos sílabas (el encuentro de *de* + *assi* se resolvería normalmente en sinalefa), por lo que propone enmendarlo en «mais que lhis val de [o] assi jurar», con la inserción de un pronombre personal que pudo ser copiado erróneamente en el verso siguiente («pero o juren non lho querran creer»), en el que su presencia provoca hipometría.

tadio evolutivo previo al empleado de forma claramente mayoritaria y contaría como dos sílabas, con lo que el verso sería decasílabo. Ferreiro proporciona ejemplos de *maes* en posición de rima en las *Cantigas de Santa Maria*, y, con mayor frecuencia, en textos notariales e historiográficos del territorio gallego-portugués (en los que carece de interés desde el punto de vista métrico); en la lírica trovadoresca, además de registrarse en esta tensó, la variante *maes* podría estar velada en otra (también en una intervención del mismo Lourenço, que debate en esta ocasión con Johan Soares Coelho),⁴⁰ en la que rima con *quaes*:

- Joan Soárez, ora m' ascuitade:
 eu ôuvi sempre lealdade migo;
 e quen tan gran parte ouvesse sigo
 en trobar com' eu ei, par caridade,
 ben podia fazer tenções quaes
 fossen ben feitas; e direi-vos mais:
 lá con Joan Garcia baratade.

(79,47 / 88,12, II)

En los versos 5 y 6 de la estrofa I (recuérdese el uso de las *cobras doblas* en las tensós), las palabras utilizadas por Coelho en posición de rima son, respectivamente, *faes* (la única ocurrencia de esta forma para la P2 del presente de indicativo de *fazer*) y *designaes*. Teniendo en cuenta que la solución *-aes* para el latín *-ALES* es la habitual tanto en el corpus trovadoresco como en las *Cantigas de Santa Maria*, parece oportuno enmendar aquí *mais* en *maes* para mantener la rima, si bien no dejaría por ello de ser monosílabo en respeto a la isometría (versos decasílabos).

Existe, sin embargo, a nuestro juicio, al menos otra forma de interpretar la secuencia <maes estou>, admitiendo un simple error paleográfico (ya sea en el modelo de *V* o en algún estadio anterior de la tradición manuscrita) de <f> por <f>, y una posterior transformación de <f> en <s>,⁴¹ de modo que la forma correcta fuese originariamente <maefes-

⁴⁰ Se trata – como en el caso que nos ocupa – de una composición copiada exclusivamente en *V* (V1022, fol. 165r).

⁴¹ Monaci (1875: XXIX) registra en *V* los siguientes casos de confusión de <s> o <f> por <f>: <sosri> por *sofri* (V15, II, v. 7), <f silhe> por *ffilbe* (V515, III, v. 1), <semêça> por *femêça* (V916, I, v. 1); <insfant> por *inffant* (V922, I, v. 2), <sea> por *fea*

tou>, en la que podría haber desaparecido – o, simplemente, haber dejado de reproducirse – la abreviatura general sobre la <a> o sobre la <e> (es decir, <maēfestou> o <maēfestou>). Esta hipótesis supone contemplar el v. 5 como un continuo sintáctico (*como o trobar vos[s]o maefestou*); aunque ello no resuelve todas las dudas que suscita la estrofa a partir del verso 4, permite establecer un paralelismo con la I,⁴² en la que se decía que el trovar, personificado, se había percatado de que estaba «en pecado mortal» con Johan Vasquiz: lo que hace ahora es ‘confesar’⁴³ ese pecado y apartarse de quien lo provoca. La última parte del verso 7 es el perfecto colofón que buscaba desde el inicio: este es el auténtico motivo por el que el trovador abandonó su oficio.

Así pues, ofrecemos como colofón nuestra propuesta de edición⁴⁴ para esta tensó, intentando no repetir los datos ya presentados y manteniendo más interrogantes que certezas. No es otra cosa que una hipótesis de trabajo más, que no pretende resolver los múltiples problemas que plantea la tensó entre Lourenço y Johan Vasquiz; sólo aspira a propiciar reflexiones nuevas sobre algunos de ellos con la intención de incitar a la

(V1097, II, v. 6). Tampoco sería descartable la existencia de un paso oscuro en el antecedente, sea un corte en final de línea, una mancha o cualquier otro defecto del soporte material. No hemos localizado ninguna ocurrencia de este verbo en *V*, aunque sí está presente en la parte final de *B*, en las formas siguientes: <maenfestar> (B1500, II, vv. 1 y 7; V1110 sólo reproduce (incompleta) la primera estrofa); <maenfestou> (B1504, I, v. 1); <Maen festousse> (B1504, II, v. 1); <maenfestaua> (B1548, I, v. 1); <maēfestado> (B1575, III, v. 7).

⁴² Adviértanse las correspondencias «stava vosqu’ [...] por se non perder» (I, vv. 6-7) / «que se perdia convosqu’» (III, v. 6); «deixa [el] vós» (I, v. 7) / «quitouse de vós» (III, vv. 6-7). Es decir, el trovar tomó conciencia de que, en compañía de Johan Vasquiz, (a) estaba en pecado mortal y corría riesgo de condenarse, por lo que optó por abandonarlo (estrofa I) / (b) se condenaba irremediabilmente y se apartó de su lado (estrofa III).

⁴³ Aunque el étimo latino MANIFESTARE (< MANUS + FESTARE) signifique originalmente ‘hacer fiesta con las manos’, la de ‘confesar’ es la principal acepción que recogen los glosarios de textos medievales para *maenfestar* / *maēfestar*, en su uso como verbo pronominal, pero también como transitivo (véanse GLOSSA y el DDGM, en las páginas web citadas en la nota 38).

⁴⁴ Utilizamos los criterios básicos de edición más generalizados, pero hemos optado por representar gráficamente todas las sinalefas, incluso cuando no están recogidas de ese modo en *V*.

comunidad científica a retomar continuamente los manuscritos para buscar en ellos indicios que arrojen alguna luz sobre los textos, y para contribuir de este modo a una mejor comprensión del fenómeno trovadoresco en su conjunto.

EDICIÓN⁴⁵

Joha[n] Vaasquez, moiro por saber
de vós por que leixastes o trobar,
ou se foi el vós primeiro leixar,
ca vedes que ouç’a todos dizer
5 ca o trobar acordous’en atal:
que’stava vosqu’en pecado mortal,
e leixa [el] vós por se non perder.

Lourenço, tu vees por aprender
de min, e eu non cho quero negar;
10 eu trobo ben quanto quero trobar,
p[e]ro non o quero sempre fazer;
mais dime ti, que trobas desigual,
se te deitan por én de Portugal,
ou se matast’hom’ou roubast’aver.

15 Johan Va[a]squez, nunca roubei ren,
ne[n] matei homen nen ar mereci
por que mi deitassen, mais vin aqui
por gaar algu’; e poss’eu iguar ben,
com’o trobar volo mae[n]festou:
20 que se perdía convosqu’e quitouse
de vós; e non trobades por én.

⁴⁵ Omitimos el aparato crítico porque las variantes pueden verse claramente tanto en la transcripción ofrecida *supra* como en la reproducción del testimonio que se presenta como apéndice. Las variantes con relación a otras ediciones han ido siendo comentadas previamente o se incluyen en las “notas” que siguen a nuestra propuesta de edición.

Notas:

v. 1. Se restaura la <n> final de Johan en correspondencia con la forma registrada en el v. 15, ya que el antecedente podría presentarla abreviada y el copista haber olvidado copiar la señal correspondiente.

v. 2. Se prescinde del pronombre <me> por razones métricas.

v. 4. Corregimos <aque> en *que* para evitar la hipermetría.

v. 5. <t> por <c> en <atordouse> es un error banal.

v. 6. La presencia de la abreviatura para *que* nos lleva a presentar el encuentro vocálico como aféresis en lugar de como sinalefa (*qu'estava*).

v. 7. El verso es hipómetro, y como tal lo mantienen Tavani y Fregonese, pero existen varias posibilidades de recuperar la sílaba que falta. Véanse los comentarios al respecto presentados más arriba.

v. 8. Podría recuperarse la nasalidad de *vēes*, pero los cancioneros ofrecen ejemplos tan numerosos de pérdida de ese carácter que resulta difícil establecer si se trata de un error gráfico o de una desnasalización real de estas vocales.⁴⁶ La misma reflexión se aplica al *gaar* del v. 18.

v. 14. *V* ofrece un verso claramente hipómetro (que Fregonese mantiene como dodecasílabo),⁴⁷ por lo que la mayoría de los editores han interpretado que la solución más sencilla pasa por prescindir de las dos ocurrencias de la conjunción <se> (Tavani,⁴⁸ Lapa) o, en todo caso, del primer <ou> y el segundo <se> (Michaëlis). A apoyar la propuesta de Cunha de sustituir <homen> por *home* (circunstancia que facilitaría la sinalefa con el <ou> siguiente) podrían contribuir ejemplos como los de 78,10, II, v. 7, a cuya lección isométrica en A16 (<ḡ nō pod om amor for-

⁴⁶ Véase, al respecto, Mariño Paz 2002.

⁴⁷ «Che il trovatore abbia sbagliato il conto delle silabe qui, a un passo dell'aver accusato il rivale di "trobar desigual", è difficile da accettare, eppure proprio questa circostanza potrebbe abbonare la lezione del ms.: si potrebbe cioè supporre una grossolana parodia compiuta da JV alle spalle di Lourenço attraverso la costruzione di un verso sfacciatamente ipometro, alla maniera del "trobar desigual" del giullare. La posizione privilegiata in fine strofa potrebbe sostenere l'ipotesi» (ed. Johan Vasquíz: 105).

⁴⁸ «L'interpolazione del primo *se* da parte del copista ha l'aspetto di una ripetizione dal verso precedente; quella del secondo appare invece una correzione, coscientemente eseguita dall'amanuense, per ristabilire tra i due membri della frase un parallelismo ritenuto originario» (ed. Lourenço: 132).

çar> corresponde una hipérmetra (*homen* no podría hacer sinalefa con *amor*) en B109 (<q̄ nō podomē amor forçar>); o 97,10, III, v. 4, a cuya lección isómetra en A45 (<com om a q̄ fēnor nō ual>), corresponde la hipérmetra de B157 (<como mē aq̄ fenh nō ual>). El mantenimiento de la lección del manuscrito obligaría a suprimir, al inicio del verso, o la conjunción disyuntiva o la condicional para mantener la isometría.

v. 15. La restauración de la segunda <a> del patronímico se justifica tanto por razones métricas como por la correspondencia con el v. 1.

v. 18. Además de enmendar *giar* en *gaar*, se ofrece una interpretación de *epofsei* como *e poss'eu* que, desde el punto de vista semántico, es tan válido como *e po[ī]s sei*, pero que, sintácticamente, justifica mejor la presencia de la conjunción copulativa, aunque esta podría también suprimirse en una lectura del verso completo como *por gaar algo, pois sei iguar ben*. La supresión del dativo de interés responde a la voluntad de evitar una hipérmetra. Dudamos entre considerar los versos siguientes una especie de objeto directo de *iguar* (véase la traducción), o admitir que existe un corte sintáctico y el verso siguiente inicia un período nuevo, aunque, de ser así, habría que establecer cuál es la oración principal y, posiblemente, suprimir ante ella un *e*; también podría verse en *que* una conjunción explicativa en lugar de completiva. En cualquier caso, aunque creemos que el sentido de la segunda parte de la estrofa es el que proponemos (que el trobar – personificado – confesó que estaba en pecado mortal con Johan Vasquiz y que, para salvarse, decidió abandonarlo), admitimos la dificultad de dar una interpretación precisa y unívoca a estos versos. Dejamos también en el aire la posibilidad, ya apuntada, de interpretar <por giar> como *perfiar*.

v. 19. La corrección de «maes estou» en *maefestou* ya fue explicada, pero en el verso se realiza una enmienda adicional (<uofso> en *volo* ‘os lo’) que no pretende más que introducir una hipótesis alternativa a la de reconstruir *vos[s]o*, pues ambas tendrían sentido. De hecho, en *B* hemos localizado varios casos de confusiones similares entre <f> y <l>: por ejemplo, en B214, IV, v. 5 (<lhesa> por <lhela>, y <elta> por <esta>); B391, I, v. 7 (<pela> por <pefa>); B383, I, v. 3 (<lauia> por <fauia>; etc. Por otra parte, recuérdese que algunos editores (entre ellos, Lapa) corrigieron <como> en *con* («iguarmi ben con o trobar vosso»).

v. 20. <predia> por *perdia* es un error banal que podría explicarse por una mala interpretación de una abreviatura en algún momento de la transmisión. La confusión en <tã> de un *con* (<cõ>) que parece encajar mejor

aquí tampoco resulta excepcional; de todos modos, y dado que *vosco* convive en los textos trovadorescos con *convosco*, Tavani y Fregonese mantienen la lección de los manuscritos, sin tener en cuenta que en estos usos absolutos la forma predominante es *tanto*. Este verso presenta un fuerte encabalgamiento con el siguiente.

v. 21. <des> parece un error banal por adición en lugar de *de*.

TRADUCCIÓN

I. Johan Vazquez, muero por saber directamente de vos por qué habéis abandonado el trovar, o si acaso fue él quien os dejó primero, porque veis que oigo⁴⁹ a todos decir que el trovar cayó en la cuenta de que con vos estaba en pecado mortal, y os abandona para no condenarse.

II. Lourenço, tú vienes para aprender de mí, y yo no quiero negártelo; yo trovo bien todo lo que quiero trovar, pero no siempre lo quiero hacer. Pero dime tú, que trovas desigual (‘que no sabes componer versos regulares’), si te expulsan por tal motivo de Portugal, o si fue porque mataste a alguien o robaste algo.

III. Johan Vasquez, nunca robé nada ni maté a nadie, ni hice ninguna otra cosa por la que mereciese que me expulsaran, sino que vine aquí para ganar algo, y puedo componer bien una pieza sobre cómo el trovar os lo confesó: que se condenaba con vos y se alejó de vuestro lado; y por esto no trováis.

Mercedes Brea
Antonio Fernández Guiadanes
(Universidade de Santiago de Compostela)

⁴⁹ Manteniendo <aque>, se podría traducir, como hacen Tavani y Fregonese, ‘porque, veis, he aquí que oigo’.

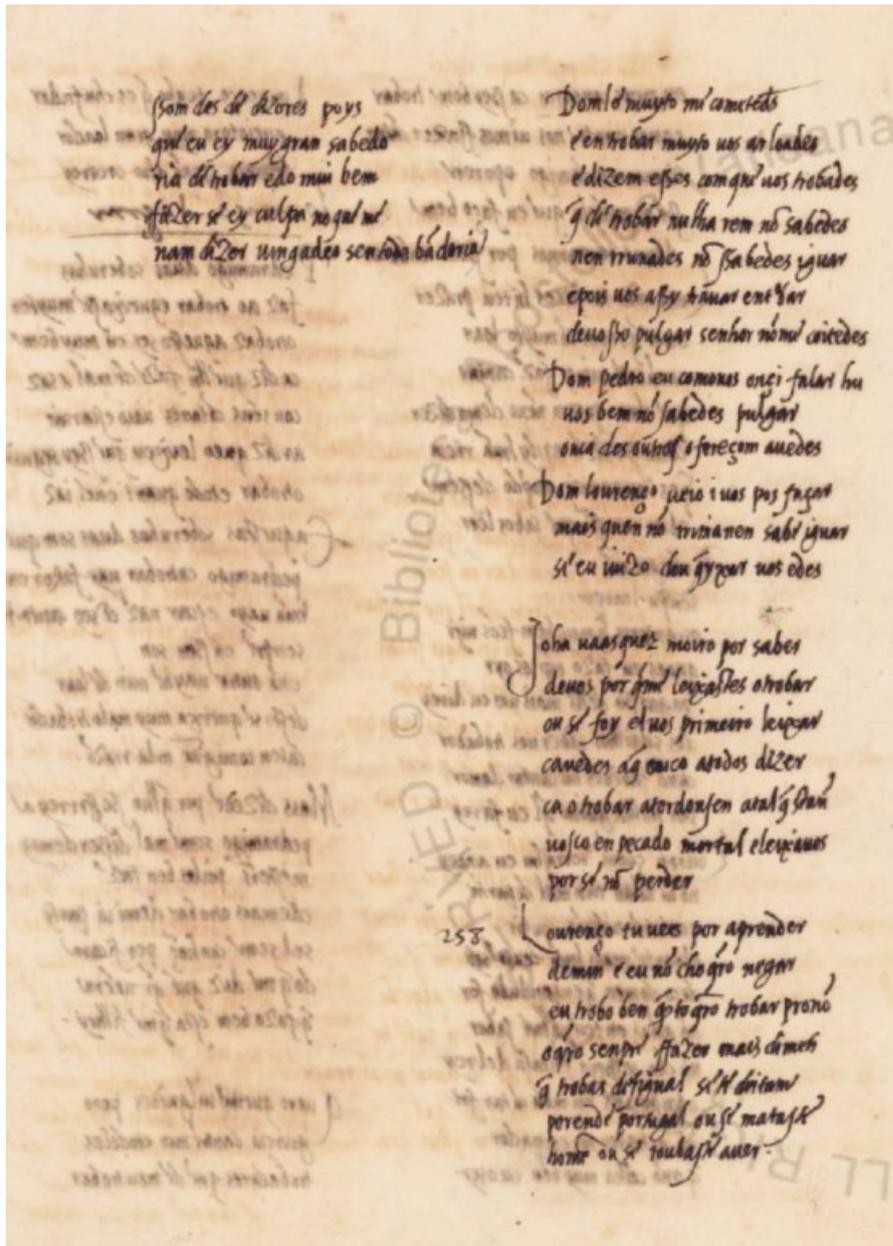
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

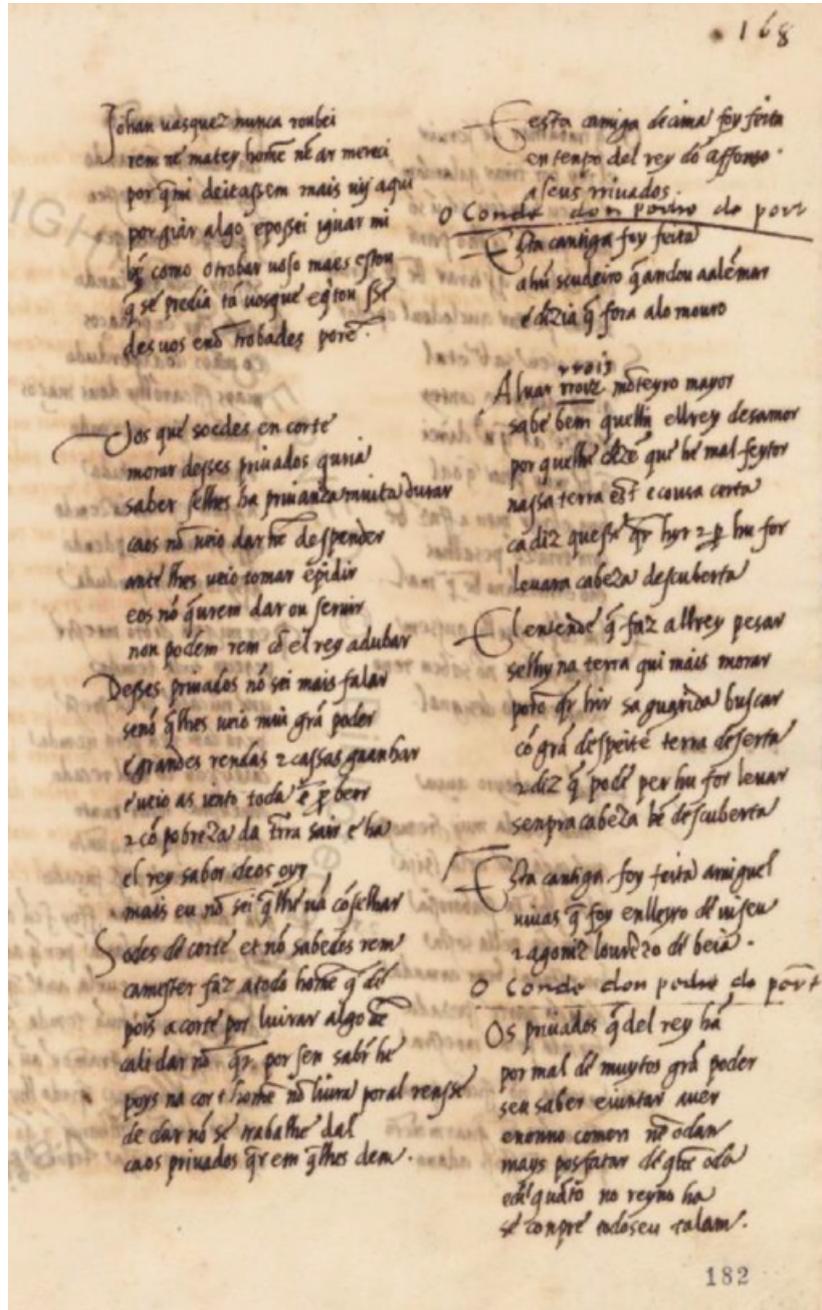
- Annicchiarico 1974 = Annamaria Annicchiarico, *Per una lettura del canzoniere di Johan Vaasquiz de Talaveyra*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza» 16 (1974): 135-57.
- Brea 2009 = Mercedes Brea, *Vós que soedes en Corte morar, un caso singular*, in Aa. Vv., *Pola melhor dona que fez Nostro Senbor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009: 289-308.
- CMGP = Graça Videira Lopes Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011- [<http://cantigas.fcsh.unl.pt>].
- Cunha 1961 = Celso Cunha, *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961.
- D'Heur 1975 = Jean Marie D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles): contribution à l'étude du 'Corpus des Troubadours'*, s. l., s. n., 1975.
- Fernández Guiadanes 2016 = Antonio Fernández Guiadanes, *Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa*, in Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Cantares de Amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 369-75.
- Fernández Guiadanes 2017 = Antonio Fernández Guiadanes, *Cando o "peso" da investigación filolóxica se pode converter nun lastre (I): 'que' + vogal na lírica profana galego-portuguesa*, «Madrygal» 20 (2017): 21-40.
- Fernández Guiadanes [en prensa] = Antonio Fernández Guiadanes, *Hipóteses ¿certanas? para a Lírica Galego-Portuguesa (I). A voltas con 'mais', 'máis' e 'maes' (e 'mas')* [en prensa].
- Fernández Guiadanes–Del Río Riande 2010 = Antonio Fernández Guiadanes, Gimena Del Río Riande, *Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trovadoresca profana en galego-portugués (I): o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel*, «Ars Metrica» 2010 [<http://irodalom.elte.hu/mezura/?q=node/82>].
- Fernández Guiadanes–Pérez Barcala 2009 = Antonio Fernández Guiadanes, Gerardo Pérez Barcala, *Notas sobre o texto e a copia dalgunhas cantigas galego-portuguesas: una errata divione dei versi*, in Brea 2009: 189-223.
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10 991 Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 14 (1979): 25-140.

- Ferreiro 2016 = Manuel Ferreiro, *A forma 'mais' na lírica profana galego-portuguesa: variación lingüística e estatus métrico*, «Verba» 43 (2016): 361-83.
- Gonçalves 2016 = Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016.
- González 2012 = Déborah González, *Arquitectura de la tensó gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio*, «Estudios Románicos» 21 (2012): 65-78.
- Johan Vasquiz (Fregonese) = Joham Vaasquiz de Talaveyra, *Poesie e tenzoni*, edizione critica, introduzione, note e glossario a c. di Roberta Fregonese, Fregene, Spolia, 2007.
- Lanciani 1995 = Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in Juan Paredes (a c. di), *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada, Universidad de Granada, 1995: 117-30.
- Lang 2010 = Henry R. Lang, *Cancioneiro d'el rei Dom Denis e estudos dispersos* (1894), ed. por Lenia Marcia Mongelli y Yara Frateschi Vieira, Niterói, UFF, 2010.
- Lapa 1996 = Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1966⁶.
- Lapa 1970 = Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970².
- Lourenço (Tavani) = Lourenço, *Poesie e tenzoni*, edizione, introduzione e note di Giuseppe Tavani, Modena, Mucchi, 1964.
- Marcenaro 2012 = Pero Garcia Burgalés (Marcenaro) = Pero Garcia Burgalés. *Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, a c. di Simone Marcenaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Marcenaro 2015 = Afons'Eanes do Coton (Marcenaro) = Afons'Eanes do Coton, *Cantigas*, a c. di Simone Marcenaro, Roma, Carocci, 2015.
- Mariño Paz 2002 = Ramón Mariño Paz, *A desnasalización vocálica no galego medieval*, «Verba» 29 (2002): 71-118.
- MedDB = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Versión 3.6.1., Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998- [<http://www.cirp.gal/meddb>].
- Michaëlis 1990 = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990 [reimpresión da ed. de Halle, 1904].
- Monaci 1875 = Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer, 1875.
- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Rodríguez 1980 = José Luis Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, San-

- tiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1980.
- Silva 1993 = Manuel Alvaro Ferreira da Silva, *A tenção galego-portuguesa. Estudo de um género e edição dos textos* (Dissertação de Mestrado en Literatura Portuguesa Medieval na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 1993.
- Souto Cabo 2012 = José Antonio Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, Niteroi, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1967.
- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1969.
- UC = Manuel Ferreiro, *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, Universidade da Coruña, 2018 [<http://universocantigas.gal>].

APÉNDICE





RESUMEN: El cancionero gallego-portugués de la Biblioteca Vaticana es testimonio único de una *tenso* mantenida entre los trovadores Lourenço y Johan Vasquiz de Talaveira. El texto presenta múltiples problemas de lectura e interpretación, por lo que esta contribución pasa revista (y discute) a las hipótesis de los estudiosos que se han ocupado hasta la fecha de esta composición y, a partir de ellas y de las lecciones conflictivas, presenta algunas propuestas novedosas con la esperanza de contribuir a aclarar puntos oscuros.

PALABRAS CLAVE: Trovadores gallego-portugueses; debate literario; edición e interpretación.

ABSTRACT: The Galician-Portuguese songbook of the Vatican Library is a unique testimony of a *tenso* between the troubadours Lourenço and Johan Vasquiz de Talaveira. The text presents multiple problems of reading and interpretation, which is why this contribution reviews (and discusses) the hypotheses of the scholars who have analyzed this composition and, from them and the conflicting lessons, presents some novel proposals hoping to help clarify dark spots.

KEYWORDS: Galician-Portuguese troubadours; *tenso*; edition and interpretation.

IL GAZEL E IL MASAN: ULTIME DA SAN MARZIALE DI LIMOGE*

Il manoscritto latin 5564 della Bibliothèque nationale de France di Parigi è un *recueil* di testi agiografici e morali, composito, proveniente dalla biblioteca dell'abbazia di San Marziale di Limoges e genericamente datato dai bollandisti al sec. XII;¹ conta 137 cc. divise in 18 fascicoli, della misura media di mm 150 x 230, rigate a secco (da 28 a 30 rr.) e vergate a piena pagina secondo la modalità *above top line*. La silloge si è costituita, in un arco di tempo non precisabile, attorno a un'ampia sezione principale, contenente i *Verba seniorum* tratti dalle *Vitae Patrum* (cc. 7r-128v, fasc. 2-17 [16 quaderni + 1 binione]; inc. «Interrogavit quidam beatum Antonium di-

* *In limine* desidero ringraziare gli amici e i colleghi che, con i loro suggerimenti come sempre preziosi, hanno offerto un contributo fondamentale alla stesura di questa nota: Maria Careri, Maria Luisa Meneghetti, Luigina Morini, Martina Pantarotto, Maria Piccoli, Stefano Resconi, Federico Saviotti.

¹ Le notizie biblio-catalografiche intorno a questo manufatto sono tutte datate e particolarmente scarse. L'attribuzione al sec. XII proposta nel *Catalogus codicum* 1889-1893, II: 470 è desunta, insieme al regesto dei contenuti del manoscritto – cui i bollandisti si limitano ad aggiungere qualche minimo dato codicologico –, da Melot 1739-1744, IV: 131-2. La presenza *ab antiquo* del *recueil* nel fondo librario dell'abbazia limosina è certificata dal consueto *ex libris* formulare, vergato in calce a c. 136r da una mano duecentesca tipologicamente affine a quella di Bernard Itier, *armarius* dell'abbazia tra il 1201 e il 1225 («Hic est liber Sancti Marcialis. Si quis eum ab hoc monasterio alienaverit, anathema sit. Amen»); un'altra nota di possesso, collocata appena sotto questa, è stata erasa e non è leggibile neppure con l'ausilio della lampada di Wood); il nostro codice non è però identificabile con sicurezza in nessuno degli *items* elencati nei quattro inventari antichi del fondo, redatti tra la fine del sec. XII e la metà del XIII, anche se potrebbe celarsi dietro la menzione delle «Vitas patrum Paschasii» registrate al penultimo punto del catalogo centesco (ms. BnF, latin 5293, c. 90r), oppure nelle «exortationes patrum» che Bernard Itier «recepit pro B. subprioro» insieme ad altri dieci volumi (vd. la nota in calce alla c. 9r del ms. latin 493, trascritta in Duples-Agièr 1874: 356; per l'edizione dei quattro inventari, *ibi*: 323-55).

cens», expl. «defectum animi continuata mortis inspectio. Amen»: *BHL* 6527-6531), cui fanno da contorno, in apertura di libro, un *libellus* autonomo (2r-6v, fasc. 1, senione) – ma comunque, sotto il profilo materiale, del tutto coerente con il resto del codice – relatore di un breve frammento della *Passio sancti Pauli apostoli* dello pseudo-Lino (2r-v; inc. «Cum venissent Romam Lucas», expl. «unde et plurimi illius magisterio manus»: *BHL* 6655) e della *Translatio corporis sancti Iacobi maioris* (2v-6v; inc. «Post Salvatoris nostri passionem», expl. «perhenniter manet in secula seculorum amen»: *BHL* 4067); in chiusura, trascritti in un momento successivo, la *Vita Sancti Leonardi confessoris Lemovicensis* (129r-134r, fasc. 17-18 [quest'ultimo quaderno è mutilo della carta finale]; inc. «Beatus igitur Leonardus, temporibus Anastasii imperatoris», expl. «per intercessionem eius ibidem curantur»: *BHL* 4862), il racconto esemplare – di scarsissima tradizione manoscritta – della *visio* di un *presbyter insipiens* (134r-136r, fasc. 18; inc. «Ad correctionem quorundam male vivencium christianorum», expl. «huius qui defunctus fuerat presbyteri»)² e infine l'inno liturgico *De sancta Maria Magdalena*, corredato lungo i versi incipitari di una notazione neumatica parzialmente evanita (c. 137v, fasc. 18: inc. «Psallat inmensas chorus»: *AH*, XII, n° 292). Originariamente bianche e costellate di scritture seconde e prove di penna, sulle quali torneremo a breve, sono le cc. 1r-v, 136v e 137r.

L'osservazione della scrittura rivela, lungo il codice, il lascito di almeno otto amanuensi (tre dei quali – o più? – impegnati nella trascrizione dei *Verba seniorum*), nel cui stile sono riconoscibili altrettante declinazioni, tipologicamente uniformi ma ben caratterizzate e di diverso livello calligrafico, della “minuscola di transizione” del pieno sec. XII. A c. 136r, una sottoscrizione vergata appena sotto l'*explicit* da una mano probabilmente posteriore a quelle dei copisti, e più volte ripetuta da altre mani, a mo' di prova di penna, sul *recto* della carta successiva, attribuisce a un non meglio noto *Aimoinus* l'intera fatica della copia: tuttavia, a dispetto della sua collocazione in sede explicitaria, invitano a diffidare di questa *notula* sia lo *status* avventizio, sia il tratteggio rozzo e disallineato rispetto allo specchio

² A quanto mi risulta, la *visio* è documentata soltanto da un altro testimone, il ms. C 99 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (c. 1r-v).

di scrittura, che sembrano parlare, piuttosto, in favore di un semplice *essai de plume*.³

Il gusto tipicamente monastico della selezione testuale, l'accoglienza nel novero delle agiografie della vita di san Leonardo di Limoges, e infine la prossimità dello stile di scrittura a quello di altri codici centeschi attribuibili allo *scriptorium* di San Marziale,⁴ suggeriscono che tra le mura dell'abbazia limosina il nostro codice sia stato non soltanto custodito per secoli, ma anche trascritto in tutte le sue parti.

Allo stesso *milieu* rinvia con buona sicurezza la breve traccia poetica in volgare occitanico compresa tra le variegata e numerose prove di penna vergate alle cc. 136v-137r, forse riconducibili all'impiego del manoscritto in ambito scolastico, oppure al *training* scrittoria dei copisti dell'*atelier*. La traccia è leggibile nel taglio alto di c. 136v, preceduta da un verso *contra monachos*⁵ e da due prove alfabetiche; è redatta su tre righe e a tutta pagina, entro i limiti definiti dalle rettrici verticali dello specchio di scrittura, in una *littera minuta cursiva* di base gotica ascrivibile ai primi decenni del sec. XIII.⁶ Consiste nel frammento di un'ignota versione alternativa, forse un

³ «Aimoinus fecit istum librum». Per questa sottoscrizione si vedano Delisle 1868-1881, I: 389 e Bénédictins du Bouveret 1965, I: 45 (dove, tra l'altro, il codice viene retrodatato al sec. XI *ex.*).

⁴ Assai prossimo al nostro sul piano paleografico è il ms. BnF, latin 1993 (Augustinus, *Enarrationes in psalmos*, sec. XII, sottoscritto da un *Marbodus*), ma qualche somiglianza sussiste anche con lo stile scrittoria "attardato" del ms. latin 2406 (Haimo Autissiodorensis, *Commentarium in Isaiam*, fatto copiare dall'*armarius Gaucelmus* e concluso nel 1201).

⁵ «Sunt monahi qibus [*sic*] optomahi re», trascrizione parziale e molto scorretta del distico satirico, diffuso in ambiente benedettino, sul contrasto tra l'esistenza virtuosa dei monaci eremiti e la dedizione al vizio di quelli "cittadini"; nella trascrizione datane da Giraldus Cambrensis nel suo *Speculum ecclesiae* (*post* 1216, *ante* 1223) il motto suona così: «Sunt monachi quibus os stomachi replet amphora Bacchi; / sunt quibus herba cibus, sol focus, antra locus» (vd. Brewer *et alii* 1861-1891, IV: 24). Allo stesso scriba si devono un'altra nota, ugualmente poco perspicua, redatta nel margine superiore di c. 137r («*mea domina ulu[?] uidere me*») e la ripetizione, nella medesima carta, della pseudo-sottoscrizione di *Aimoinus*.

⁶ La scrittura della traccia si caratterizza per la compresenza di alcuni elementi particolari: *b*, *p*, *m*, *n*, *r* con i tratti verticali uncinati e un *ductus* tendenzialmente spigoloso; *b* con sensibile rettificazione del tratto curvo; *b* e *l* con l'estremità superiore biforcata "a coda di rondine"; *g* aperta; *s* alta con asta leggermente ricurva; *d* onciale e nesso *or* re-

rimaneggiamento in chiave semplificata, del celebre componimento provenzale *Mei amic e mei fiel*, trådito in attestazione unica dalla raccolta di canti liturgici e paraliturgici *ad usum Sancti Martialis Lemovicensis* del ms. BnF, latin 1139 (sec. XI *ex.*-XII *in.*, c. 48r-v): in quella sede, come è noto, il testo volgare si presenta intercalato alle strofe latine dell'inno natalizio *In hoc anni circulo*, sulla cui solenne impostazione dogmatica innesta «un'e-vocazione della scena dell'Annunciazione dalle forti valenze teatrali». ⁷ Nel nostro codice ne è riportata soltanto la quartina esordiale – quella in cui l'autore, con un'accorata allocuzione, invita l'uditorio a predisporre all'ascolto di un “canto nuovo” dedicato alla vergine Maria –, seguita dai primi tre versi (l'ultimo dei quali mutilo) di una seconda, priva di riscontro nella versione nota (se non per qualche rispondenza all'altezza della quinta strofa) e consistente in una sorta di compendio della sostanza dottrinale che sottostà all'episodio dell'Annunciazione: ovvero, il mistero del «Verbum caro factum est» (Gv 1, 14), l'incarnazione divina che rende possibile la redenzione dei peccati. ⁸

Del breve testo offriamo qui la trascrizione diplomatica:

golari; *titulus* sopra *p* in forma di 7. Per un confronto con altre scritture *minute cursivae* del *milieu* di San Marziale si rinvia, a titolo puramente esemplificativo, ai seguenti manoscritti: BnF, latin 3549, c. 141 (frammento *ante* 1205); latin 5243, c. 141v (nota a proposito dell'abate *Hugo*, *post* 1199 e *ante* 1207); latin 1139, cc. 1, 9r, 20-28 *et alibi* (annotazioni di carattere pratico attribuite da Delisle [1868-1881, I: 395, n. 4] a Bernard Itier, ma più probabilmente di un suo contemporaneo), 9v (note forse autografe del monaco Willelm la Concha, «souvent cité depuis 1209 jusqu'en 1225» [Delisle 1868-1881, I: 395]), 228v (appunto inventariale datato al 1232, marcato da qualche elemento cancelleresco). Anche lo scriba che ha vergato l'*ex libris* del nostro codice (cf. *supra*, n. 1) mostra, pur nella differenza di stile, qualche punto di contatto con la mano responsabile della traccia volgare.

⁷ Meneghetti 1997: 181. L'inno farcito fu pubblicato per la prima volta in Du Ménil 1854: 337-8, e riedito qualche anno dopo, insieme agli altri *vulgaria* del ms. latin 1139, da Paul Meyer (1860: 493-5); il punto di svolta negli studi sul testo è però rappresentato dal contributo di Aurelio Roncaglia (1949), nella cui scia si collocano, in particolare, le importanti riflessioni di Maria Luisa Meneghetti (1997: 180-5) e Lucia Lazzerini (2001: 24-6).

⁸ Nella versione del ms. latin 1139, le due quartine successive a quella esordiale contengono invece una sorta di ampia circonlocuzione – più oratoria che dottrinale – che, a mo' di prologo, introduce l'ascoltatore al dialogo “teatralizzato” tra l'arcangelo Gabriele e la Vergine: «Lais lo m dire chi non sab / qu'eu lo l dirai ses nul gab: / mout n'em issit

Mei amic emei amant laisas etar lo masan aprendes lono
 eu chant deu *ir*gine maria ; Quan deus loreis glorios nos re
 met per pechadors deualet desus

e l'edizione interpretativa:

Mei amic e mei amant laisas e<s>tar lo masan! Aprendes lo noeu chant <i>de Virgine Maria.</i>	4
Quan Deus, lo reis glorios, nos remet per pechadors, devalet de sus ⁹	7

S'impongono alcune considerazioni. Anzitutto, la riemersione a San Marziale di una traccia di *Mei amic* posteriore di circa un secolo alla sua piú antica attestazione, e la *mouvance* che essa testimonia (del tutto fisiologica, specie in un testo appositamente concepito per l'esecuzione),¹⁰ parrebbero

a bo chab / de *Virgine Maria* // So sabjat re qu'es be ver: / no chal c'om s'en desesper:
 / Deus i ven per nos maner / in te, *Virgo Maria*) (le citazioni del testo, qui e di seguito, sono tratte da Roncaglia 1949: 70-1).

⁹ Tenendo conto della serie rimica in *-o(r)s* e sulla scorta del dettato del testimone piú antico (quinta strofa, vv. 17-20: «Eu soi l'angels Gabriel, / aport vos salut fiel: / Deus [descen] de sus deu cel / in te, *Virgo Maria*»), il segmento mancante della seconda quartina potrà essere integrato cosí: «devalet de sus <en jos / in te, *Virgo Maria*>». Del costruito sintattico 'verbo di movimento + *de sus (en) jos*' non mancano esempi nel *corpus* trobadorico: cf. Aimeric de Sarlat, *Aissi muen mas chansos* (*BdT* 11.1, v. 4, «de sus deisen jos»), Bertran de Born, *Gent part nostre reis liouranda* (*BdT* 80.18, v. 38, «tornat de sus en jos») e *S'ieu fos aissi segner ni poderos* (*BdT* 80.40, v. 37, «chaira de sus en jos»), ecc. Della quartina inedita si può infine proporre la seguente traduzione: 'Dal momento che Dio, re di gloria, ci perdona [*nos remet*, lett.: 'rimette a noi (i peccati)'] per le nostre mancanze [*per pechadors*, lett. 'in quanto peccatori'], volle scendere dall'alto dei cieli [incarnandosi] in te, *Virgo Maria*'.

¹⁰ Sul concetto di *mouvance* applicato ai testi medievali si veda il contributo fondativo di Paul Zumthor (1972: 83 ss.). Dinamiche non dissimili da quelle registrate per il testo di *Mei amic* si osservano, per rimanere nell'ambito della letteratura paraliturgica medievale, nei *corpora* delle laude confraternali di area italiana, dove uno stesso componimento può presentarsi in due o piú vesti differenti, a seconda del contesto – spazio-temporale e culturale – di ricezione ed esecuzione (o, di nuovo con Zumthor, "ricreazione").

certificare la vitalità e la durevole fortuna di questo componimento in seno al repertorio abbaziale dei canti sacri in volgare. Poi, il fatto che la nostra scrittura presenti il testo occitanico libero dall'abbraccio con le strofe di *In hoc anni circulo* conferma l'ipotesi già formulata da Roncaglia e in seguito ripresa dai principali commentatori: cioè che *Mei amic* visse e risuonasse di vita propria, e che la sua presentazione come farcitura dell'inno latino – al quale pure è strettamente connesso, e quasi certamente ispirato – testimoniata dal ms. latin 1139 ne rappresenti soltanto una particolare declinazione performativa.¹¹

Sotto il profilo metrico, le due versioni si rispecchiano perfettamente sia nella misura esatta dei versi (*heptasyllabes*) sia nello schema rimico *aaax*, *bbbx*, ecc., sennonché, laddove nell'una i versi precedenti la clausola sono sempre monorimi (vv. 1-3, *fiel* : *gazel* : *noel*, ecc.), l'altra, nel residuo della seconda quartina, adombra l'assonanza (vv. 4-5, *glorios* : *pechadors*); non costituiscono invece intralcio alla rima perfetta le *-t* finali, soltanto grafiche, della serie rimica ai vv. 1-3 (*amant* : *masan* : *chant*).

Proprio su quest'ultima serie, e in generale sulla *varia lectio* che investe le parole-rima della quartina esordiale nelle due versioni, è opportuno soffermarsi un istante: non perché essa determini mutamenti rilevanti nel senso complessivo della strofa, a seconda che se ne consideri l'una o l'altra variante, ma perché coinvolge – e forse, timidamente, invita a sciogliere – il nodo centrale di un'annosa questione interpretativa: quella sviluppatasi intorno al significato da attribuire alla parola *gazel*.

Rispetto al testimone più antico, il nostro frammento oppone dunque, nell'ordine, *amant* a *fiel* (v. 1), *masan* a *gazel* (v. 2) e *lo noeu chant* a *u so noel* (v. 3): in ciascuna delle tre coppie di varianti è possibile scorgere una *liaison* semantica di tipo sinonimico. Nella prima, infatti, all'endiadi «Mei amic e

¹¹ Secondo Roncaglia (1949: 69), «la farcitura provenzale [...] più lunga del testo latino» non sarebbe «un elemento originario, ma [...] un'aggiunta accessoria all'inno [...]]: un'aggiunta destinata a permettere una maggior partecipazione del popolo al rito festivo. Essa costituisce di per sé un componimento di senso compiuto». La *liaison* tra i due componimenti è comunque evidente, sia nella complementarità tematica (l'uno è dedicato al Natale, l'altro al mistero dell'incarnazione, che del Natale è il presupposto) sia, soprattutto, nelle rispondenze di carattere metrico.

mei *fiel*) (< *FIDELI), ‘amici miei fidati, devoti’¹² del ms. latin 1139 risponde, nella traccia, la figura etimologica determinata dall’accostamento di *amic* e *amant*, quest’ultimo, naturalmente, nel significato originario di ‘affezionato’ (cf. *PSW*, I: 38a: «*aiman*, ‘Liebender’», *FEW*, XXIV: 387a: «fr. *amant* [...] qui a de l’affection pour qn; ami»; quindi, ‘amici miei cari, che mi volete bene’). Ancora piú vicini sul piano del significato sono i sintagmi *so (noel)* ‘nuova melodia’, ma anche ‘nuovo canto’ (cf. *DOM*, s. v. *son* ‘mélodie’, ‘poésie chantée’), e (*noeu*) *chant* ‘canto nuovo’: una sinonimia peraltro già suggerita dalla versione del ms. latin 1139, dove il *so noel* della quartina esordiale ritorna, in *variatio*, nell’espressione *nou chan* collocata in clausola di componimento e proprio in sede di rima (v. 44, «chasques vers nou ab nou chan»).

Quanto alla coppia *gaẓel* / *masan*, punto sensibile della questione, va ricordata almeno per sommi capi la discussione critica sul significato del famoso rimante, spesso interpretato dagli esegeti nel senso di ‘chiacchiericcio’, ‘rumore di fondo’ (da una radice onomatopeica *gas-*, particolarmente produttiva in area galloromanza),¹³ ma nel quale, a partire dal contributo di Roncaglia, si è invece proposto di individuare un prestito adattato dall’arabo-persiano *ghazal*, «diffusosi in tutta l’area islamica per indicare [...] qualsiasi canto d’amore profano, per cui “laisat estar lo gazel” rappresenterebbe un invito a tralasciare, almeno per un momento, i canti profani di origine straniera, per imparare il “nuovo” inno religioso».¹⁴ Il prezioso, benché del tutto isolato, indizio lessicale offerto da *gaẓel* veniva dunque a puntellare l’ipotesi di una precoce diffusione e fortuna, dal Sud-

¹² Non molto ricca, nel *corpus* trobadorico, risulta la documentazione del sintagma – comunque tipico – *fiẓel amic*: tra i pochi esempi, cf. Gavaudan le Vieux, *Patẓ passien ven del Senbor* (*BdT* 174.9, v. 4, «que l fosse ver, fizel amic») e Giraut de Bornelh, *Si m sentis fiẓels amics* (*Bdt* 242.72, v. 1).

¹³ L’ipotesi, avanzata per la prima volta da Karl Bartsch (1868: 516, «*gaẓel-s* causerie, Geschwätz»), è stata accolta da buona parte della critica e ripresa anche in anni recenti, con l’aggiunta di qualche valida pezza d’appoggio, ad esempio da Perugi (1995), Lazzarini (2001: 25-6), Asperti (2006: 233). Per l’ordinata rassegna diacronica delle forme francesi e provenzali connesse alla radice *gas-* e legate alla semantica del rumore (specialmente del brusio vocale), si rinvia invece al *FEW*, IV: 72b-74a.

¹⁴ Meneghetti 1997: 184-5.

Ovest dell'area galloromanza fino ai limiti meridionali del dominio d'oil, della lirica amorosa di provenienza trans-pirenaica e di origine arabo-andalusa, che avrebbe esercitato la propria influenza, formale prima ancora che tematica, sia sulla poesia mediolatina che sulla nascente versificazione in volgare: è infatti un dato acquisito che la struttura metrica di *Mei amic* sia fondata su quello schema rimico *aaax*, *bbbx*, ecc., che sarebbe poi stato definito “zagialesco” in ragione della sua esatta sovrapposibilità al metro dello *zāğal* arabo-andaluso, genere lirico in volgare mozarabico fiorito nella Spagna arabizzata tra il IX e il X sec.¹⁵

Ora, se non ci sono elementi abbastanza probanti da minare alle fondamenta l'idea suggestiva di un influsso arabo-andaluso nella fase aurorale della lirica europea, bisogna anche riconoscere di non poter più fare troppo affidamento, in questa prospettiva, sul valore semantico di *gazel*: infatti, se nel nostro frammento vi corrisponde, in un contesto di varianza sinonimica in sede di rima, il termine *masan* ‘rumore, confusione’ (cf. *DOM*, s. v. *mazan*, -*nb* ‘bruit, tapage, tumulte’, anche ‘fête bruyante’; *LR*, IV: 170a: «*mazan*, -*san* ‘tapage, tintamarre’», ecc.),¹⁶ si potrà credere – quale che fosse, tra le due, la lezione originaria – che il concetto veicolato dall'esordio del componimento dovesse essere, nelle intenzioni del suo autore, quello di ‘ricomponetevi, smettete [questo il senso esatto di **laisar estar*: cf. *LR*, IV: 13b, *PSW*, IV: 309b] di fare rumore’; si aggiunga che, qualora la scrizione depositata nel ms. latin 5564 rappresentasse davvero la scheggia di un rimaneggiamento seriore di *Mei amic*, la “traduzione” di *gazel* con *masan* potrebbe offrire qualche indicazione sul significato attribuito a quel termine, se non proprio da chi ha concepito il testo, almeno dai suoi primi fruitori e riutilizzatori.¹⁷

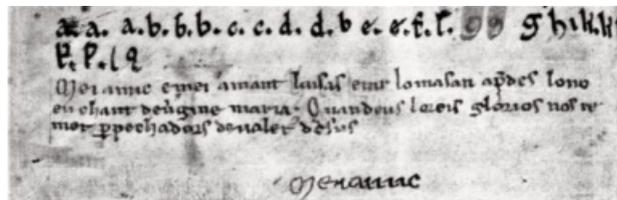
¹⁵ Per una sintesi della questione si vedano ancora Roncaglia 1949: 75 ss., Meneghetti 1997: 182-5 (con l'aggiunta, in quest'ultimo, di notevoli pezze d'appoggio di carattere documentario).

¹⁶ A proposito della coppia *gazel* / *mazan*, è di qualche interesse segnalare qui la *varia lectio* che, in un luogo del testo del *Girart de Roussillon* dove si parla, inequivocabilmente, di “rumori di battaglia”, alterna in sede di rima le parole *gasil* e *masil*: la prima pare una semplice variante grafico-fonetica di *gazel*, la seconda è corradicale di *masan*, che peraltro occorre anch'esso, nel *Girart*, come parola rima (Perugi 1995: 19-20).

¹⁷ Appare in ogni caso poco probabile che *masan* possa costituire la banalizzazione semantica di un termine, *gazel*, del quale si fosse ormai persa di vista l'accezione originaria

Lasciato stare il *gazel*, rimane spazio per qualche appunto sulla *facies* linguistica della traccia, nella quale spiccano, su un fondo non particolarmente caratterizzato – ma bisogna tenere conto dell'esiguità del reperto – almeno un paio di tratti che, specie nella loro coincidenza, ben si addicono al contesto limosino: la palatalizzazione di C davanti ad A (*chant* 3, *pechadors* 6) e la velarizzazione di /l/ in posizione finale (*noeu* 3 < *NOVELLU); nella versione del ms. latin 1139, il primo fenomeno è sistematico (*chab*, *chal*, *chastitat*, ecc.), mentre il secondo è accolto soltanto nel corpo del verso, in fonosintassi (*den* [cel], *au* [sò]), ma sempre schivato in sede di rima (infatti *fiel* : *gazel* : *noel*, *cel*, ecc.).¹⁸ È infine da segnalare, non tanto per la sua marcatezza diatopica quanto per la portata linguisticamente evolutiva, lo sviluppo in sibilante – rappresentata da «s» – dell'affricata dentale /ts/ nelle desinenze degli imper. di II p. plur. (< -ATIS, -ETIS, per analogia con l'ind. pres.) *laisas* 2, *aprendes* 3, che nel testimone più antico presentano l'uscita in -at, -et, tipica invece della regione limosina.¹⁹

Giuseppe Mascherpa
(Università degli studi eCampus)



Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. latin 5564, c. 136v, particolare
(fonte: gallica.bnf.fr / BnF)

di 'componimento poetico di origine straniera', e che per questa ragione i fruitori del testo avessero sovrapposto a uno dei molteplici esiti della famiglia lessicale dipendente dalla radice *gas-*.

¹⁸ Su tali esiti, determinati nella varietà limosina dalla prossimità all'isoglossa oitanica, si veda almeno Anglade 1921: 161-2 e 193-4; per la loro presenza nell'antica produzione volgare di San Marziale, e in particolare nello *Sponsus*, cf. invece Avalor-Monterosso 1965: 42-5.

¹⁹ Anglade (1921: 270) rileva come l'evoluzione /ts/ > /s/ sia documentata nella *scripta* provenzale soltanto a partire dalla prima metà del sec. XIII; dal canto suo, Grandgent (1905: § 65) la considera un tratto caratterizzante di «Provence, Limousin and a part of Languedoc and Gascony».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AH* = *Analecta Hymnica Medii Ævi*, ed. by Clemens Blume, Guido M. Drevés, Henry M. Bannister, Leipzig, Fues's Verlag, 1886-1922, 55 voll.
- Anglade 1921 = Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc. Phonétique et morphologie*, Paris, Klincksieck, 1921.
- Asperti 2006 = Stefano Asperti, *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Roma, Viella, 2006.
- Avalle–Monterosso 1965 = *Sponsus. Drama delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, testo letterario a c. di d'Arco Silvio Avalle, testo musicale a c. di Raffaello Monterosso, Milano · Napoli, Ricciardi, 1965.
- Bartsch 1868 = Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale, accompagné d'une grammaire et d'un glossaire*, Elberfeld, Friderichs, 1868.
- BdT* = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bénédictins du Bouveret 1965 = Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle*, Fribourg, Éditions universitaires, 1965, 2 voll.
- BHL* = *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Ætatis*, ed. socii Bollandiani, Bruxellis, apud editores, 1898-1901, 2 voll.
- Brewer *et alii* 1861-1891 = *Giraldi Cambrensis opera*, ed. by John Sherren Brewer *et alii*, London, Longman & Co., 1861-1891, 8 voll.
- Catalogus codicum* 1889-1893 = *Catalogus codicum hagiographicorum Latinorum, antiquiorum saeculo XVI, qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensi*, ed. hagiographi Bollandiani, Bruxellis · Parisiis · Bruxellis, apud editores · Picard · Schepens, 1889-1893, 4 voll.
- Delisle 1868-1881 = *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale*, éd. par Léopold Delisle, Paris, Imprimerie impériale, 1868-1881, 4 voll.
- DOM* = *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, éd. par Helmut Stimm *et alii*, Tübingen, Niemeyer, 1996-. (edizione in rete: <http://www.dom-en-ligne.de/>)
- Du Méril 1854 = Édeléstand Du Méril, *Poésies inédites du Moyen Âge*, Paris, Delagrave, 1854.
- Duples-Agièr 1874 = *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, éd. par Henri Duples-Agièr, Paris, Renouard, 1874.
- FEW* = Walter von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn · Berlin · Leipzig · Basel, Klopp · Teubner · Zbinden · Helbing & Lichtenhan, 1928-2000, 25 voll.
- Grandgent 1905 = Charles H. Grandgent, *An outline of the Phonology and Morphology of Old Provençal*, Boston · New York · Chicago, Heath & Co., 1905.
- Lazzerini 2001 = Lucia Lazzerini, *La letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.

- LR = François-Just-Marie Raynouard, *Lexique roman*, Paris, Silvestre, 1836-1844, 6 voll.
- Melot 1739-1744 = *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae*, ed. Amicetus Melot, Parisiis, e Typographia regia, 1739-1744, 4 voll.
- Meneghetti 1997 = Maria Luisa Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma • Bari, Laterza, 1997.
- Meyer 1860 = Paul Meyer, *Anciennes poésies religieuses en langue d'oc*, «Bibliothèque de l'École des chartes» 21 (1860): 481-97.
- Perugi 1995 = Maurizio Perugi, 'Laisat estar lo gazel': gazil/-el nel «*Girart de Rousillon*» (e nell'inno limosino «*Mei amic e mei fiel*»), in Id., *Saggi di linguistica trovadorica. Saggi su «Girart de Rousillon», Marcabruno, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel e sull'uso letterario di oc e oil nel Trecento italiano*, Tübingen, Stauffenburg, 1995: 19-39.
- PSW = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig, Reisland, 1894-1924, 8 voll.
- Roncaglia 1949 = Aurelio Roncaglia, Laisat estar lo gazel. *Contributo alla discussione sui rapporti tra lo zagal e la ritmica romanza*, «Cultura neolatina» 9 (1949): 67-99.
- Zumthor 1972 = Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

RIASSUNTO: Dalle carte finali del ms. latin 5564 della Bibliothèque Nationale di Parigi, un *recueil* monastico proveniente dal fondo librario dell'abbazia di San Marziale di Limoges, è riemersa una traccia poetica primo duecentesca in volgare occitanico, consistente nel breve frammento di una versione alternativa del componimento provenzale *Mei amic e mei fiel*, ad oggi conosciuto per la sola testimonianza del ms. BnF, latin 1139. Tra le varianti sostanziali che caratterizzano i versi ritrovati rispetto al testimone noto, si registra la presenza della parola *masan* 'rumore, confusione' in luogo di *gazel*, il celebre *hapax legomenon* sul cui reale significato il nuovo tassello lessicale permette forse di fare luce.

PAROLE CHIAVE: abbazia di San Marziale, Limoges, versione alternativa, *Mei amic e mei fiel*, *gazel*.

ABSTRACT: The manuscript Latin 5564 of the Bibliothèque Nationale of Paris is a monastic *recueil* belonged to the library of the Abbey of Saint Martial in Limoges. In the last leaves of this manuscript I found an early thirteenth-century transcription of few verses of the well-known Provençal religious poem *Mei amic e mei fiel*, also included in the ms. BnF, Latin 1139. Among the variants which

characterize the recovered verses compared to the text of ms. latin 1139, the most important is the word *masan* 'noise, confusion', which replaces *gazel*, the famous and enigmatic *hapax legomenon* whose real meaning could be shown by the comparison with the meaning of *masan*.

KEYWORDS: Abbey of Saint Martial, Limoges, alternative version, *Mei amic e mei fiel, gazel*.

APPUNTI SU UN TESTIMONE
POCO NOTO DELLA TERZA REDAZIONE
DEL *COMENTUM* DI PIETRO ALIGHIERI
(CON UNO *SPECIMEN* D'EDIZIONE)

L'attività letteraria di Pietro Alighieri fu principalmente volta all'apologia e all'ammirazione dell'opera paterna: non solo i testi poetici, ma soprattutto il monumentale commento erano tesi a far conoscere la portata dottrina e morale della *Commedia* e degli altri scritti del padre. Il lavoro esegetico fu avviato nel 1339 e durò per molti anni, forse anche per tutta la vita, caratterizzato da continue riletture e frequenti ripensamenti. Sono tre, infatti, le redazioni del *Comentum*: la prima (= P1) è testimoniata da oltre venti manoscritti,¹ datata al 1339-1341; una seconda (= P2, redazione "ashburnhamiana") e una terza (= P3, redazione "ottoboniana") sono testimoniate da due manoscritti ciascuna e hanno una datazione più incerta, che si distende su un arco di vent'anni. Si riassume qui brevemente la storia della tradizione manoscritta e a stampa delle tre redazioni:

Prima redazione. Si tratta della stesura più breve, nonché dell'unica finora attribuita senza dubbi al figlio di Dante. Il commento ebbe una buona fortuna, se si considera che ne sopravvivono oltre venti testimoni, razionalizzati da Mauro Zanchetta in uno stemma bipartito piuttosto simmetrico che sembra eleggere a miglior manoscritto il Barb. Lat. 4007 (= Vb) della Biblioteca Apostolica Vaticana.² Di P1 esiste un'edizione ottocentesca, a cura di Vincenzio Nannucci:³ essa ha il merito di aver proposto un testo accettabile e molto utile come base per gli studi suc-

¹ Cf. Chiamenti 2002: 6 (= P3); Bellomo 2004: 82-6; la voce *Pietro Alighieri*, in Malato-Mazzucchi 2005: 414-5; Valero Moreno 2007: 108-10; Zanchetta 2014: 82-3, cui si rimanda per il registro completo dei testimoni.

² *Ibid.*: 127-8.

³ Pietro Alighieri (Nannucci), d'ora in avanti P1. Sarà questa l'edizione di riferimento per la prima redazione.

cessivi, di aver raccolto molte lezioni di alcuni manoscritti (oltre al Riccardiano 1075, il Trivulziano Nuovi Acquisti 6 e il Laurenziano Pluteo 40.38) e di aver redatto un importante indice delle citazioni, il cui principale pregio è l'individuazione del *Convivio* tra le fonti dell'opera. Il testo, tuttavia, è fondato sul solo Riccardiano, codice che l'editore poteva agevolmente consultare a Firenze,⁴ emendato, *ad loca*, secondo principi non esplicitati; né è chiaro il criterio con cui siano state selezionate le varianti del Trivulziano e del Laurenziano segnalate in apparato. Si sarebbe più avanti chiarito che, inoltre, il Riccardiano non è il miglior manoscritto di questa stesura né si trova ai piani alti dello stemma:⁵ va da sé che è auspicabile una nuova edizione critica improntata al rispetto di una moderna prassi ecdotica, soprattutto ai fini di un confronto più preciso di questo testo con le chiose delle redazioni successive.⁶

Redazioni posteriori. Le redazioni “ashburnhamiana” e “ottoboniana” sono lunghe circa il doppio rispetto a P1, e sono distanti tra loro «meno di quanto entrambe lo siano dalla prima»⁷ non solo per i contenuti, ma anche per quanto riguarda la tradizione manoscritta, molto più esigua per le stesure più tarde. Testimoniano P2 solo i mss. Ashb. 841 (= A) e Barb. Lat. 4029 (= B), tra loro collaterali, come già proposto da Chiamenti,⁸ contro il parere di Silvana Pagano, secondo cui B era un *descriptus* di A, che comunque è senza dubbio il testimone più corretto.⁹ Frammentario è invece il Canon. It. 103 della Bodleian Library di Oxford (= C), recante una *Commedia* annotata in alcuni canti dell'*Inferno*: le chiose sono memori di vari commenti danteschi, e alcune di esse sono parzialmente sovrapponibili al solo testo della seconda redazione.

La redazione “ashburnhamiana” è ancora inedita nel suo complesso, se si eccettua la tesi di dottorato di chi scrive,¹⁰ due sono stati i tentativi

⁴ Zanchetta 2013: 148.

⁵ Lo stemma cui si fa riferimento è quello proposto in Zanchetta 2014: 130.

⁶ Sui problemi dell'edizione Nannucci si veda Zanchetta 2013.

⁷ Malato 2005: 296.

⁸ Cf. Chiamenti 2002: 11-2.

⁹ Cf. Pagano 1978. L'analisi sui manoscritti è a p. xiii.

¹⁰ Per cui vd. Alvino 2018; per i rapporti tra i tre mss. vd. *ibi*: 104-22.

di edizione, cioè la già citata tesi di laurea di Pagano, sotto la guida di Francesco Mazzoni, basata sul solo ms. A, e l'inaffidabile edizione sinottica Della Vedova–Silvotti delle tre redazioni (ma per il solo *Inferno*).¹¹

La terza redazione del *Comentum* è trädita, nella sua interezza, da un solo manoscritto, cioè l'Ottob. Lat. 2867 (= Ott) della Biblioteca Apostolica Vaticana, che ha costituito a tutti gli effetti la base per l'edizione Chiamenti.¹² Unico possibile elemento di confronto è stato finora un commento immediatamente posteriore, esemplato quasi per intero su questa redazione, ovvero le cosiddette *Chiose Cassinesi*, un fitto corredo di glosse anonime che incorniciano la *Commedia* del ms. Montecassino, Archivio dell'Abbazia 512 (= Cass).¹³ La sontuosa edizione benedettina delle *Chiose* le divideva, giustamente, in due categorie, cioè le *Sincrone* e le *Posteriori* in quanto realizzate da due mani principali, una in *littera textualis*, l'altra, di poco posteriore, in corsiva.¹⁴ Qui si prenderanno in considerazione però solo le prime, piú fitte e sistematicamente apposte all'intera *Commedia*, perché sono quelle che riprendono come modello principale – e quasi unico – l'esposizione del figlio di Dante.

Il codice cassinese non è però l'unico testimone di questo commento: come già notato nel *Dizionario dei commentatori danteschi* e nel *Censimento*,¹⁵ il codice 36 G 27 della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana (= Linc) contiene per i primi 27 canti dell'*Inferno* un apparato esegetico piuttosto simile a quello del Cassinese, con una differenza evidente,

¹¹ Pietro Alighieri (Della Vedova–Silvotti), per cui si vedano le serie perplessità delle recensioni di Frasso 1980 e Hardie 1982. Nell'edizione «il titolo non corrisponde al contenuto, in quanto il commento riprodotto è relativo al solo *Inferno*, ma secondo tutte e tre le redazioni note» (Bellomo 2004: 87), presentate in forma sinottica ma senza alcuna precisazione sulla disposizione dei tre commenti, con l'effetto di procurare un'irrimediabile confusione al lettore. L'edizione è «completamente sprovvista di criteri scientifici» (*ibid.*) e per giunta piena di errori.

¹² I manoscritti delle tre redazioni sono censiti in Malato–Mazzucchi 2005: 414-5 e Bellomo 2004: 82-6.

¹³ Sulle *Chiose* cassinesi si vedano almeno Mazzoni 1970: 973; Abardo 2005: 155-9; Abardo 2003: 166-76; Bellomo 2004: 216-7.

¹⁴ Vd. *Chiose Cassinesi*. Le mani, in totale, potrebbero essere cinque, secondo la scheda di Meluzzi 2005: 890.

¹⁵ Cf. Malato–Mazzucchi 2005: 415 e Bellomo 2004: 85.

giacché Linc, che non testimonia il testo dantesco ma le sole glosse, dispone di un commento in sequenza lineare, su due colonne per pagina. Il codice non fu utilizzato da Chiamenti per la sua edizione della terza redazione del *Comentum*;¹⁶ ma anche dopo la sua segnalazione non si è ancora provveduto a collazionarlo allo scopo di chiarire i rapporti con Ott e Cass.

Una descrizione fisica di Linc è già presente nel *Censimento dei Commenti danteschi*, cui si rimanda,¹⁷ e basterà pertanto riprenderne i punti essenziali, con l'aggiunta di qualche chiarimento: il ms., cartaceo, da collocarsi a cavallo tra XIV e XV secolo, ha dimensioni di mm 296 x 220 e uno specchio scrittoriale, per la sezione considerata, di mm 222 x 173. Le filigrane sono collocate a centro pagina, ma difficilmente decifrabili.¹⁸ Il contenuto che ci interessa si apre a c. 10r e si chiude, con una chiosa al v. 39 del canto XXVII dell'*Inferno*, a c. 28v, in cui è lasciata vuota la colonna b, e in bianco è anche c. 29r.

Il commento è scritto in latino, ma l'abbondante presenza dei lemmi danteschi di rimando per le chiose permette di valutare la lingua del copista di Linc sulla base del suo volgare in modo piuttosto agevole. Se ne segnalano ora alcuni tratti localizzanti:

Vocalismo tonico. Metafonesi: *cognubbi*, *fici*, *giurno*;¹⁹ passaggio da *e* tonica a *i*: *aviva* 'aveva';²⁰ mancanza di anafonesi: *incomencia*, *dipenta* 'dipinta'.²¹

Vocalismo atono. Passaggio da *o* protonica a *u*: *custui*;²² passaggio da *o* finale a *u*: *caru*;²³ passaggio da *i* postonica a *e*: *humele*, *vergene*;²⁴ passaggio

¹⁶ Vd. Azzetta 2004: 101.

¹⁷ Vd. Giglio 2005: 1014-5.

¹⁸ Una probabilmente rappresenta tre colli sormontati da una linea verticale, forse una croce (simile a Briquet 11923), l'altra è di incerta identificazione.

¹⁹ Cf. Rohlfs 1994, I: 83-4 (per il caso al singolare), 98-9 (dove peraltro si attribuisce alle Marche meridionali proprio la forma *cunubbi*).

²⁰ Cf. *ibi*: 80-3.

²¹ Castellani 2000: 350.

²² Cf. Rohlfs 1994, I: 165-6; Castellani 2000: 362-4.

²³ Cf. Rohlfs 1994, I: 186-7; Castellani 2000: 260.

²⁴ Cf. Rohlfs 1994, I: 174-5; Castellani 2000: 380.

da *i* protonica a *e*: *meretai*; passaggio da *i* iniziale in sillaba chiusa a *e*: *enfernale*.²⁵

Consonantismo. Passaggio da *g* velare intervocalica a *v*: *sciavorati* ‘sciagurati’;²⁶ passaggio dal gruppo *ng* intervocalico a nasale palatale: *cagnar*; consonantizzazione: *bugia* ‘buia’, ipercorrettismo; assibilazione di *g* palatale intervocalico: *casione* ‘cagione’;²⁷ geminazione di *s* intervocalico: *medussa*.

Morfologia. Pronomi personali: *te* *levai*;²⁸ possessivi: *meo*, *soy* ‘suoi’;²⁹ preposizioni: *nanti* ‘dinanzi’, *supra*;³⁰ articoli: *lu* *cerchio*, *lu* *merto*, *lu* *scoglio*, *lu* *mastro*;³¹ passaggio da *i* finale a *e* nei plurali dei sostantivi: *ciele* (m. pl.);³² forme caratteristiche del verbo essere: *fo* ‘fu’.³³

I fenomeni segnalati sono sempre riconducibili a tre direttrici, corrispondenti all’umbro-marchigiano, all’abruzzese (aquilano in particolare) e al toscano orientale (senese e aretino).³⁴ Nell’italiano antico forme come *custui*, *humele*, *enfernale*, *nanti* e *lu* sono attestate in tutte e tre le varietà; è esclusiva del senese la forma *dipenta*, dell’abruzzese la forma *sciavorati*; *giurno* è presente invece solo in Cecco d’Ascoli e nell’aquilano Buccio di Ranallo. Nessuno dei fenomeni linguistici elencati è ammesso esclusivamente in area fiorentina, settentrionale o meridionale. Sono pochissime le forme ignote all’umbro-marchigiano (*dipenta*, *sciavorati*, *casione*, tutte comunque

²⁵ Cf. Rohlfs 1994, I: 163; Castellani 2000: 382.

²⁶ Cf. Rohlfs 1994, I: 297-9; è dovuto probabilmente a dileguo seguito da restituzione di diverso suono epentetico (*v*).

²⁷ Cf. Castellani 2000: 400.

²⁸ Cf. Rohlfs 1994, II: 251; Castellani 2000: 365.

²⁹ Cf. Rohlfs 1994, II: 121; Castellani 2000: 358.

³⁰ Cf. Rohlfs 1994, III: 227; Castellani 2000: 428.

³¹ Cf. Rohlfs 1994, II: 106; Castellani 2000: 389-90.

³² Cf. Rohlfs 1994, II: 31-2; Castellani 2000: 383-4.

³³ Cf. Rohlfs 1994, II: 326; Castellani 2000: 443.

³⁴ I rilievi dipendono dai dati *TLIO*, oltre che dalle grammatiche storiche sopra citate; vd. anche, per il marchigiano, Gilio de Amoroso (Bocchi) e, per l’area aquilana, Ugolini 1959. Sull’importanza della localizzazione dei testimoni cf. Formentin 2019 e Frosini 2016.

presenti nell'abruzzese e nel toscano orientale), come anche quelle sconosciute all'abruzzese (*meretai*, *incomencia*, *supra* e *fò*), mentre sono in numero appena maggiore quelle non attestate nel senese e nell'aretino (si segnalano almeno *giurno*, *fici*, *aviva*, *cognubbi*, presenti sia nell'abruzzese che nell'umbro-marchigiano). Qualche dubbio destano, infine, le forme non attestate come *búgia* (per 'buia') o i fenomeni ammissibili nelle più svariate aree linguistiche (ad es. *custui*, *medussa*). Il copista di Linc, in conclusione, potrebbe essere collocato nell'Italia centrale dell'entroterra, nell'area geografica al confine tra Toscana orientale, Umbria e Marche meridionali, senza escludere l'Abruzzo settentrionale.

Per il contenuto, il testo trasmesso da Linc si può considerare, in effetti, gemello delle *Chiose cassinesi*, fatta salva l'assenza delle cosiddette *chiose posteriori* e di alcuni elementi ignoti viceversa al Cassinese: valgano come esempio due citazioni molto rare: una (a *If.*, III 91-93) proviene dall'*Hercules furens*, un testo non certo comune:³⁵

E l duca luy Caron non Nota de isto fluvio de Archeronte et de Caron ait Seneca prima tragediarum: «Hunc servat annem cultu et aspectu horridus / pallidosque manes squallidus gestat senex. / Impessa dependet barba, deformem sinum / nodus exerat, conceive lucent gene; / Regit ipse conto [c. 3d] portitor longo ratem. / Hic onere vacuus litori puppim applicans / repetebat unda».³⁶

Questa prima citazione sembrerebbe accertare che il compilatore di Linc – o la sua fonte – conosceva l'unico commento alla *Commedia* che cita questi versi, cioè le *Expositiones* di Guido da Pisa, visto anche l'accordo dei due commenti su alcune varianti del testo citato.³⁷ L'altra, che appare proprio nello *specimen* di trascrizione che chiuderà questo articolo, è una delucidazione sulla *fenice* proveniente dal *Fisiologo* latino ignota a tutti gli altri commenti danteschi.³⁸ Le chiose di Linc hanno inoltre la particolarità di essere fortemente ripetitive: la compilazione sembra essere avvenuta per

³⁵ Cf. Seneca (Peiper–Richter), vv. 764-770.

³⁶ Per i criteri di trascrizione adottati vd. *infra*, p. 59.

³⁷ Cf. Guido da Pisa (Rinaldi): 1094.

³⁸ Alla chiosa *Che la fenice more* (c. 26a) il rimando a *Physiologus latinus* (Carmody), XX 3.

accumulo, a partire dal *Comentum*, di informazioni da altre fonti, cosicché talora uno stesso verso dantesco risulta chiosato due, o anche tre volte in maniera analoga:

La lena m'era dal polmone idest flatus intellectetus qui actrahit flatum. [...]
Meglio di lena idest flatu.

Nell'impostazione del commento è infine notevole la differenza tra i primi canti e gli ultimi dieci testimoniati in Linc (che come detto giunge solo al XXVII dell'*Inferno*): se all'inizio sono frequenti chiose particolarmente estese, spesso di carattere storico, anche non direttamente legate al testo della *Commedia*, dal commento al diciottesimo canto le glosse più discorsive si alternano a quelle puntuali, minori e minime, volte al chiarimento di singole parole del poema, anche di facilissima interpretazione, ad esempio: «*Anchor ne stipa idest destruit vel miscet. Con sua arene idest habere plures serpentes. Che idest que. Se chelidri idest serpentes illi*». Glosse di questo tipo, assenti in Cass e Ott, sembrano essere nate come chiose interlineari, poi inserite in un contesto di commento lineare: nell'esempio appena riportato si è rispettata la disposizione del testo sulla pagina del codice, nel quale i rimandi danteschi sono distinti dal commento con un sistema di sottolineature (qui rese con il corsivo) e non tramite *a capo*.

Linc è dunque composto per la maggior parte di *excerpta* della terza redazione del commento ed è, a rigore, un testimone diretto delle *Chiose cassinesi* sincrone.³⁹ È il caso, allora, di provare a classificare il codice dal punto di vista testuale a partire dallo stemma che di P3 propone Chiamenti, dove, vista la presenza di errori comuni e di errori separativi di Cass da Ott e viceversa, i due mss. erano stati condivisibilmente considerati collaterali e discendenti da uno stesso archetipo.⁴⁰ Si elencano di seguito gli errori di Linc (segnalo con un asterisco gli errori che hanno un possibile valore separativo rispetto agli altri due testimoni).

³⁹ La presenza di altri *excerpta* nel Laur. Pl. 40.12, non ancora verificati, fu segnalata da Mazzoni (1970: 973).

⁴⁰ Chiamenti 2002: 60-2.

TAVOLA 1. ERRORI DI LINC

*Linc, c. 10b: hic accipit auctor solem pro vera luce virtutum ducentem nos *ad tenebrositatem mundanam et ad rectitudinem rationis*.

[*de tenebrositate mundana* Ott, Cass]

*14c: comentator *sotius* phylosophie aristotilis.

[*totius* Ott, Cass]

*17d: [...] de vii vitiis supra dictis descendentibus ab *inconvenientia* et de vitiatis in eis.

[*incontinentia* Ott, Cass]

*21b: *cenopolis*.

[*centopolis* Ott, Cass]

12c: *decuditiano*.

[*deuelicianus* Ott, *deuditianus* Cass]

16b: *infra tres solens*.

[*soles* Ott, Cass]

Ibid.: Tertium est ius civile scilicet quod quisque *philosophus* vel civitas sibi proprium divina humanaque constituit.

[*populus* Ott, Cass]

16d: auctor fingit animas dictorum iracundorum sic se dilaniare ad *bramo* idest ad frustrum.

[*brano* Ott, Cass (ma nel testo della *Commedia*, *If.*, VII 114, Cass legge *abramo abramo*)]

20d: mundus magnus ex quatuor elementis regitur sicut *monor* mundus idest homo.

[*minor* Ott, Cass]

23b: in vere ut masculus gingit (sic) et impregnat et in *etate* parit tanquam femina.

[*estate* Ott, Cass]

Questi errori, come si vede, sono tutti esclusivi di Linc contro Cass e Ott, che recano sempre la lezione corretta, tranne nel caso di diffrazione *in absentia* per il nome proprio di Diocleziano (*decuditiano* Linc, *deuelicianus* Ott, *deuditianus* Cass).

Secondo lo studio di Chiamenti, il Cassinese sarebbe privo di errori fino al canto XXXI dell'*Inferno*, e dunque non ci sarebbe la possibilità di confrontarli con le lezioni di Linc (che, come detto, arriva fino al venti-

settesimo). Una nuova collazione del codice, però, ha consentito di rilevare in Cass i seguenti errori:

TAVOLA 2. ERRORI DI CASS

*Cass, canto III: quasi *croron*.

[*Cronon* Ott, Linc]

*IV: cum auxilio dicti sui *vitrici*.

[*mariti* Linc; *chiosa assente in* Ott]

*IX: quando demones predicti et dicte furie non doleant quodammodo ut doluerunt de Theseo Hercule et Periteo sub dicto sensu ingredientibus dictum locum invito Cerbero *depinitore* hujus civitatis.

[*ianitore* Ott (e P2); *de punitione* Linc]

*IX: Mercurium inquit grece quasi curam *mentis* omnis enim negotiator dici potest quasi Mercurius.

[*mercis* Ott e P2; *mentis* Linc]

*XI: furium pravorum consultorum scismaticorum et *flor(entino)rum*.

[*falsariorum* Ott; *falsorum* Linc]

*XIII: Eneas cum sotiis *apulit* ad istas ynsulas que strophades appellantur.

[*chiosa assente in* Ott; *appulit* Linc – forse per applicuit (cf. P2)]

IX: quod propter incantationes humbre revocentur a cadavera.

[*chiosa assente in* Ott e Linc]

XI: In qua *continentia* sunt luxuriosi superbi invidi.

[*chiosa assente in* Ott; *incontinentia* Linc]

XIV: contra Iovem fulminatus ab eo et occisus ut dicit Statius Thebaidos lib. x pro quo Capaneu ita hic *straneo* sub igne posset accipi allegorice statum multorum dominorum potentum.

[*strao* Ott; *straneo* Linc]

XX: de *maio* in peius.

[*chiosa assente in* Ott; *malo* Linc]

XXIV: ab *equinotium* libre recedunt a mediis diebus.

[*chiosa assente in* Ott; *equinotio* Linc]

Il quadro è piuttosto chiaro: gli errori e le *lectiones singulares* per lo più separano Cass dagli altri due manoscritti; in alcuni casi errori, come *curam*

mentis (etimologia di ‘Mercurio’, che in tutte le redazioni è, naturalmente, *curam mercis*), sono congiuntivi con Linc; altri infine sembrano essere stati commessi a partire da una difficile lettura dello stesso antigrafo *y* (*depinitore* Cass, *de punitione* Linc) a fronte della lezione corretta di Ott. Si presenta poi un nuovo possibile caso di diffrazione (*straneo* Linc Cass, *strao* Ott, per *strato*)⁴¹ che, unito a quello precedente, fa pensare alla possibilità di un archetipo *x* da cui discendano tutti e tre i manoscritti.⁴² Come si è visto nell’ultimo elenco, non è stato sempre possibile confrontare le lezioni di Cass e Linc con la terza redazione, dato che i tre testimoni non sono completamente sovrapponibili e dunque non collazionabili per l’intero loro testo.

Infine, gli errori di Ott (elencati da Chiamenti nella sua introduzione),⁴³ sono tutti esclusivi di quel codice, assenti in Linc e Cass, che recano congiuntamente la lezione corretta (fa eccezione il caso appena visto di *strato sub igne*). Si elencano di seguito gli errori di Ott con possibile valore separativo dagli altri due testimoni:⁴⁴

TAVOLA 3. ERRORI DI OTT

- *Ott, *If.*, Proemio: de primo circulo inferni seu *librii*.
[*limbi* Cass, Linc]
- *IV: cum *dubia* et supersticione.
[*dulia* Cass, Linc]
- *IV: *dubia* dicitur cultus.
[*dulia* Cass, Linc]⁴⁵
- *IX: hos terrores mundanos *procententibus* a regibus.
[*procedentes* Cass, Linc]

⁴¹ *Strato* è la convincente congettura posta a testo da Chiamenti.

⁴² La lezione *strao* di Ott potrebbe essere anche una variante fonetica da *strato* seguita a spirantizzazione di *-t-*; ma il fenomeno, pur attestato in area settentrionale, non pare presente altrove nel codice.

⁴³ Per tutti gli altri errori, si rimanda alle tavole di Chiamenti 2002: 44-57.

⁴⁴ Nell’edizione Chiamenti (2002: 45) si segnalano peraltro anche due omissioni per omeoteleuto di Ott in cui i copisti di Cass e Linc non incorrono.

⁴⁵ Anche se si tratta di un breve passaggio paleografico, rende più probante questo errore la sua doppia occorrenza.

In conclusione:

Ott ha errori esclusivi, assenti in Cass e Linc (di cui alcuni con possibile valore separativo).

Cass ha errori esclusivi, assenti in Ott e Linc (di cui alcuni con possibile valore separativo).

Linc ha errori esclusivi, assenti in Ott e Cass (di cui alcuni con possibile valore separativo).

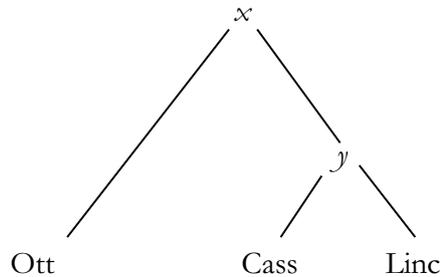
Ott, Cass e Linc hanno lezioni divergenti ed erronee dovute a diffrazione.

Ott e Cass hanno errori congiuntivi (in porzioni di testo non presenti in Linc).⁴⁶

Linc e Ott non hanno errori in comune (ma la testimonianza di Linc è molto ridotta).

Linc e Cass hanno errori in comune, assenti in Ott (di cui alcuni con possibile valore separativo).

Dunque si propone di rappresentare in questo modo il rapporto tra i manoscritti:



Occorre ancora ricordare che per i contenuti nessuno dei testimoni è completamente sovrapponibile all'altro: Ott ha l'intero commento, Cass è una

⁴⁶ Cf. *ibi*: 58-60.

Commedia corredata da un fitto apparato di chiose e Linc è in sostanza una versione leggermente ridotta del commento trådito da Cass. Appare chiaro, però, che i rapporti tra i codici sono stretti, visto che – oltre agli errori di cui si è parlato – riportano comuni chiose non altrimenti note all’esegesi dantesca: Ott, Cass e Linc rappresentano tre diversi esiti della fortuna di un solo testo, ogni volta con una diversa *mise en page*. La tradizione di questo commento è dunque rappresentabile con un albero bipartito che pone da un lato l’unico manoscritto integrale della terza redazione, Ott, che, pur avendo un testo non perfetto, ne resta il principale testimone. L’altro ramo presuppone l’esistenza dell’interposito *y*, da cui derivano i due manoscritti compendiosi Cass e Linc. Da un punto di vista squisitamente testuale, Cass resta un testimone molto corretto, e si deve per questo immaginare che i maggiori problemi nell’atto di copia siano intervenuti nei passaggi da *x* a Ott e da *y* a Linc. Va infine segnalato che, come si sarà notato soprattutto dalla Tav. 2, alcune chiose di Cass e Linc sono ignote al pur piú completo Ott, ragion per cui si può ipotizzare che il menante del loro comune ascendente *y* intervenisse attivamente sul testo non solo tagliando ciò che riteneva superfluo, ma anche integrando elementi nuovi ricavati da altre fonti; per esempio:

Cass	Linc	Ott
ex qua Jupiter habuit filium nomine dardanum qui simul cum matre et marito matris nomine Taycer de gregia iuerunt in frigiam ubi cum auxilio dicti sui vitrici.	ex qua Iuppiter habuit filium nomine Teucer de Gretia yverunt in Frigiam ubi cum auxilio dicti sui mariti fundavit civitatem nomine dardanium.	<i>om.</i>
Expulsis troyanis Eneas cum sotiis apulit ad istas insulas que strophades appellantur site in ionio mari in quibus reperuit quedam mostra nomine arpie.	Expulsis troyanis Eneas cum sotiis appulit ad istas insulas que Strophadas appellantur site in Yonio mari in quibus reperiit quedam monstra nomine arpias.	<i>om.</i>

SAGGIO DI EDIZIONE DIPLOMATICO-INTERPRETATIVA

Per dare un'idea dell'organizzazione del commento in Linc, si offre di seguito uno *specimen* della sua trascrizione: la scelta è ricaduta sulle chiose al canto XXIV, in cui sono molto evidenti tutti gli elementi sopra segnalati, in particolare la ripetitività del commento e la mescolanza di glosse discorsive con quelle puntuali. Il testo qui proposto è rispettoso, anche dal punto di vista delle grafie, della lezione del manoscritto: gli unici interventi hanno riguardato lo scioglimento delle abbreviazioni tachigrafiche, la divisione delle parole in caso di *scriptio continua*, la distinzione tra *u* e *v* e l'inserimento dell'interpunzione e delle maiuscole secondo l'uso moderno. Le chiose puntuali, comprese quelle brevissime, sono state separate da un *a capo* ai fini di una maggiore leggibilità; i versi danteschi, nel codice segnalati, come detto, da una sottolineatura, sono qui evidenziati dal corsivo. Si è preferito tenere a testo gli errori, visto lo scopo documentario di questo *specimen*, e segnalarli in una fascia di apparato. Una seconda fascia, cui dal testo si rimanda attraverso rinvii alfabetici apicali, è dedicata ad alcune note di commento e soprattutto alle fonti – in particolare quelle esplicite e, ove possibile, quelle implicite – previo un controllo sistematico sull'esegesi dantesca (a partire dalle tre redazioni di Pietro e dalle *Chiose Cassinesi*).

[c. 25b] In xxiiii capitulo.

In quella scilicet tunc dum est.

Parte del giovenetto anno idest de mense ianuari quando incipit annus.

Hic incipit capitulum in quo autor ascendens in vii^{AM} buglam in qua puniuntur fures.

In quella parte idest cum sol intrat in signum Aquarii quod incipit in medio decembris et durat usque ad medium ianuarium.

Est hic sciendum quod bis in anno est equinoctium, scilicet cum sol intrat Arietem, quod est in medio mensis martii, et cum intrat in signum Lune,⁴⁷ quod est in medio mensis september; et bis est solstitium, scilicet cum sol intrat Aquarium, quod est in medio mensis decembris, et cum sol intrat in Cancrum, quod est in medio mensis iunii. Et in equinoctiis tantum est dies tantus quanta est nox, in solstitiis dies naturalis dividitur in duas partes: nam in solistitio Cancri dies solaris seu artificialis est xv horarum cum dimidia, dies lunaris est vii horarum cum dimidia, et ab illo die ante dies solaris incipit ire ad medium diem naturalem; et similiter nox, idest equinoctium Libre, cum sunt ibi dicuntur dimidii dies diei naturalis, cum descendunt ab equinoctio Libre recedunt a mediis diebus, dies lunaris crescit et dies solaris minuit usque ad solistitium Aquarii. Inde recedentes nox et dies vadunt versus equinoctium Arietis et tunc incipiunt redire ad medium diem, idest vadunt ad equinoctium ubi unusque dies habebit medietatem diey naturalis, et hoc est quod hic dicitur quod eo tempore quo sol est in Aquario, idest in medio mensis decembris, et quod noctes vadunt ad medium diem, idest ad equinoctium Arietis,^a quod est usque ad medium martii, sunt pruine nives et glaties.

Che l'sole y crin idest radios.

Socto l'Aquario quia hinc sol est in Aquario.

E già le nocti quia hinc fit equinoctium.

A mezo l'dí scilicet naturalem, qui est xii horarum, quasi dicat nox hic

⁴⁷ Lune] *err. per* Libre.

^a P3: 227-8.

incipiebat decrescere et redire versum medium diem diey naturalis, qui medius est duodecim horarum.

Sen vanno quia recipiunt tantum spatium quantum dies.

la terra assepra idest representat nivem.

De sua sorella scilicet de nive.

Ma pocho etc. Nam sicut penna male temperata parum durat, sic soror nivis, idest pruina, parum durat contra solem.

*A la sua penna tempr*a quia statim fugit propter solem.

Si lieva idest surgit.

Bacte l'anca idest condolens.

Come 'l tapin sicut miser.

e rignadagna quia fit animosus.

Cagnar faccia quia aufugit brina.

Suo vincastro idest baculum.

Lu mastro Virgilius hic adactat ad propositum.

Si turbata fronte propter verba que dixerat frater Gometa quod ille demon deceperat eos dicens quod pons erat superius et non erat verum.

Lo 'mpiaastro idest remedium.

Con quel piglio idest cum illo aspectu.

Dolce idest placidus.

A piè del monte in principio Inferni ubi erat illa magna silva [c. 25c] ubi illa leena

Alcun consiglio idest cogitamina.

Di piglio idest accepit et extima, idest respicit propter futura.

D'un rocchione scilicet scopuli.

Da vestito di cappa sicut erant illi upocriti cum illis cappis plumbatis.

E 'l lieve Virgilius.

Et io Dantes. Sospinto idest adiutus ab ipso Virgilio.

De chiappa in chiappa idest de scopulo in sopulum.⁴⁸

Da quel procinto idest ab illa parte cingit vallem.

Tutta pende idest iacet in pendulo valle illius loci porta: «Non est ad astra mollis e terris via».^b

⁴⁸ sopulum] *err. per* scopulum.

^b Seneca (Peiper–Richter): v. 437.

In su la puncta idest in cacumine: *la puncta* idest ad finem vi bugle et ad principium, in qua fingit autor puniri fueres et similes.

Sconscende idest stat sicut in esse in principio.

La lena m'era dal polmone idest flatus intellectetus⁴⁹ qui actrahit flatum.

La lena etc. describit quomodo se habuit, ex quo conscendit illam vallem.

Sí mutata ille labor significat quod discedere a peccato ypocrisis erat maximus labor ipsi Danti et cunctis.

Quando fui su idest in cacumine illius coste.

Omay convien che tu cosí ti spoltre idest domeris et fugias pigritiam et inertiam. Hic nota quod ipsa ratio autoris non solum sequebatur virtutem propter famam, sed quia virtutem super famam, ut ait Livius gloriam si quis specuerit⁵⁰ veram habebit;^c et ut ait Augustinus *De civitate Dei* «Virtutes habenti magna gloria est spernere gloriam»,^d et de ea sic accidit ut de fumo: quanto alziora conscendit, tanto citius labitur et evanescit, et quanto inferius descendit, tanto plus densatur et extenditur.

Et però leva sú, vinci l'ambasscia idest super⁵¹ istum laborem, quia Virgilius, idest intellectus poeticus, suadebatur ei ut superaret omnia vitia vel, ut alii dicunt, perficeret secundam et tertiam canticam. Unde versus: «Labor omnia vincit Improbos, et duris urgens rebus egestas».^e

Non basta da costor esser partito quasi dicat: non sufficit abstinere ab uno vitio nisi discedas ab omnibus, nec sufficit abstinere a vitiis nisi sequaris virtutem. Unde beatus Augustinus: «Non sufficit abstinere a malo nisi faciat quod bonum est» etc.^f

Se tu m'entendi or fa sí che ti vaglia etc. Ad evidentiam istius capituli et sequentis, in quibus tractatur de vii^A bugla, in qua autor fingit puniri ani-

⁴⁹ intellectetus] *err. per* intellectus.

⁵⁰ specuerit] *err. per* spreverit.

⁵¹ super] *probabile err. per* supera (*vd. poco avanti* superaret).

^c Livio (Weissenborn): XXII, XXXIX 19.

^d Agostino (PL): v 19. Questa e la citazione precedente sono forse riprese da Benvenuto (Lacaita): *Purg.*, V 10-12.

^e *Polythecon* (Orbán): IX 334.

^f *Decretum Gratiani* (Friedberg): *Conc. disc.*, pars II, c. XXII, v 18.

mas furium, est sciendum quod, secundum quod autor videtur hic sentire, triplex est modus furandi in hoc mundo inter homines: primus est cum homo non habituatus ad furandum nec solitus furari, si occurrat sibi res aliqua apta furto subito et indeliberate eam furatur, ut fecit iste Vannes filius bastardus domini Fucci de Lacariis de Pistorio, qui una die festiva, visa sacristia Sancti Iacobi, ecclesie maioris dicte civitatis, multis aparamentis munita, statim in nocte sequenti furtive spoliavit eam; propter quod furtum inveniendum, ut dicit hic testus, quam plures homines per officium potestatis fuerunt carcerati et tormentati sine culpa. Tandem, scito hoc dictus Vannes fuit captus et suspensus. Nam prius potius solitus esse homicida quam fur, ut dicit testus: ideo autor fingit hic ita pungy a serpente ipsum et subito comburi et refici, ut dicit hic comparative de fenice, cuius naturam ponit Ovidius ad literam sicut hic autor in xv *Methamorphoseos*. Item reducit ad eius comparationem casum et actum caducum illius hominis quem demon interdum humore quodam malenconico fatigat et cadere facit sive illam oppilationem que dicitur epiloisis in cuius spiritus tali destructione subita et refectione. Autor allegorice vult hic sentire videlicet quod homo qui non sit in hoc mundo compressionatus et deditus vitio et actui furandi, si tamen contingat quod ab effectu furandi ut a serpente [c. 25d] quodam visa re apta ad furandum pungatur ad serpendum ut serpunt serpentes habitacula, et fureret revertitur nichillhominus in suo primo statu humano, non in serpentem, ut de aliis de quibus statim dicam inferius contingit. Inducens hic autor dictum spiritum ad pronumptiandum sibi quod pronumptiavit umbre Ciacchi in vi capitulo, quod infra exponam. Secundus modus furandi est in illo homine qui in continuo affectu et proposito die noctuque furandi est, hoc attento si res fit apta ad furandum nec ne. Istum secundum modum tangit autor in umbra Angeli de Bruneleschis de Florentia quam fingit in sequenti capitulo ita commisceri et uniri cum illo serpente, idest cum proposito et affectu diabolico continue furandi, pro quo allegorice talis serpens hic accipitur. Tertius modus furandi est illorum furium qui non soli, sed in sotietate quadam illa agunt, videlicet eundo in nocte rumpendo et subintrando parietes et muros et hostia reserando et unum de eis mictendo per tales fracturas serpendo, ut serpentes, et reliqui alii remanentes extra ad custodiam et ad recipiendum res furatas. Quem tertium modum furandi tangitur infra in sequenti capitulo in umbris illorum quatuor furium, scilicet domini Ciamfe de Donatis, domini Guerci de Cavalcantibus olim oc-

cisi per homines de Gavilla, terra comitatus Florentie, unde postea de illis vindicta eius multi mortui fuerunt, et hoc tangitur in fine sequentis capituli, domini Bosii de Abbatibus, Putii Scianchati de Caligariis de Florentia, qui omnes sotii simul furabantur.^g

Meglio di lena idest flatu.

Ch'io non mi sentia quia homo debet ortari se ipsum.

Strecto e male agevele idest laboriosum, quia ista materia de furibus difficilior erat illa superiore descriptione quia a nemine descripta fuit.

Per non parer fievele idest ut ostenderem me magnanimum.

Ad parole formar idest dissolvendum verba.^h

Disconvenevele idest inhabilis, eo quia latrones cum sunt ad furandum sibilant ut non cognoscantur ad vocem, et eodem modo isti hic sibilant et ideo non videbatur vox apta ad loquendum.ⁱ

Foss'io idest eram.

Ma cbi ille qui.

D'ira pareo mosso quia videbatur iratus.^j

Per lo scuro idest per hostia.

Perch'io scilicet dixi. *Maestro* idest o.

E niente affiguro idest recognosco.

Altra risposta, dixe scilicet Virgilius.

Honesta idest debita tacendo sine multiplicatione verborum.

Noy descendemmo hic ponit punitionem que fiebat in illa bugla.

Et vidivi entro terribile stipa idest stiam.

Serpenti etc. Omnia nomina istorum serpentum ponuntur in Luchano in nono.^k Et nota quod hic serpentes significant venenosa et mala cogitamina que occidunt animam, sicut serpentes occidunt corpus.

^g *Secundus modus... furabantur*: la sezione è sovrapponibile a *Chiose Cassinesì*: 140, ma l'intera chiosa (da *Ad evidentiam*) è riscontrabile anche in P3: 229-30, da cui Cass e Linc tagliano alcune parti.

^h *Dissolvendum*: in questo caso con il significato piú raro di 'liberare', dunque 'rilasciare' (vd. Forcellini 1926, s.v. *dissolvo*, § II.3).

ⁱ *Chiose Cassinesì*: 141.

^j *Iratus*: Linc dunque non legge il v. 69 «ad ire pareo mosso», come nel suggerimento di P3 («non dicas ad iram, ut multi textus dicunt falso, sed dicas ad ire», P3: 231) accolto e difeso da Petrocchi in Dante, *Commedia* (Petrocchi), II: 406-7.

^k Cf. P3: 232.

Anchor ne stipa idest destruit vel miscet.

Con sua arene idest habere plures serpentes

Cbe idest que.

Se chelidri idest serpentes illi *et fraree* isti sunt species serpentum *Centri* alia species *con amphisibena* est species que procedit sicut lumbricus quandoque retro quandoque ante.

Al mar Rosso rubrum mare.

Et vidiv'entro etc. est hic advertendum quare isti latrones sint in serpentes conversi: quatuor enim de causis sic sunt conversi. Prima ratio est quia serpens est astutissimus omnium animalium ut patet in Genesi, et serpens erat calidissimus omnium animalium, et sic est latro et fur. Secunda ratio est quia serpens dicitur a *serpo*, *-pis* ex eo quod semper latibula et foramina ingreditur;¹ sic ipse latro. Tertia, quia ipse ipse⁵² serpens horribilis et terribilis est, et eum omnes expellunt et fugiuntur; sic latronem, ut inquit Elius Spatianus de Alexandro imperatore despiciente et serpente adeo fures quod, dum diceretur⁵³ quidam latro coram, oculos manibus extraxit atque evulsit. Quarta, quia serpens dum latet mordet; sic fur dicitur a *furno* grece, latine *oscurum*, quia clandestine furatur.^m

Tra questa cruda quia latrones sunt pauperes et semper timent.

Et tristissima copia scilicet serpentum. [c. 26a]

Senza sperar pertugio in quo possint latere, *O elitropia*: erba est cuius suco si tangitur lapis vocatus est elitropus. Homo ferens ipsum lapidem redditur invisibilis. Modo dicit hic non sperabant illam herbam qua possent latere serpentes illi.

Elytropia est quidam lapis smaraldo similis respersis guttis rubeis qui in Cypro, Yndia et Etyopia reperitur; qui, ut scribit frater Albertus, si madaetur suco cicoree herbe fallit visum adeo ut homo qui super se habeat non videatur.ⁿ

Conspersi idest malis coitaminibus.

⁵² *Diplografia*.

⁵³ diceretur] *err. per* duceretur.

¹ Cf. Pietro Alighieri in P2: Alvino 2018: 249.

^m Citaz. originali, ma irreperite.

ⁿ P3: 232.

Et quelle ficcbava per le reni quia sunt pertinaces in illo peccato.

Ragroppate quia cauda et caput reflectebatur ante et faciebat ante pectus unum nodum iuxta quos ybamus nos. *Proda* idest latu. *Com' el s'accese* idest infammavit, *E arse e cener tucto* propter contrictionem quam habent quandoque isti tales.

Cener tutto etc. Est enim quedam speties latronum que semper est furto intenta et furtum subito consumit et sic labitur in cynerem, et sic est consumptum immediate reficit furtum et sic iterum renovatur ymago eius.

A terra sí destructo Quia licet isti mali fueres quandoque cogitent in suis malis operibus, tamen si quis revocat eos, statim redeunt ad male faciendum.

Cosí per li gran savii etc. ponit comparisonem et exemplum.

Che la fenice more etc. Est fenix avis satis intelligibilis, cuius figura gerit Dominus Noster Yehsus Christus, est itaque avis in partibus Indie. De hac ave dicit Physiologus: «Expletis quingentis annis vite sue, intrat in lignum Libani impletque ambas alas suas diversis aromatibus eiusdem ligni, faciensque nidum suum de variis pigmentis congregat acernum maximum saramentorum et subtus nidum ponens se, ascendensque ad radium solis ignem secum atrahit et incendit sarmenta et ingreditur nidum suum mense faminor,⁵⁴ idest maii, et comburit se ipsam cinis eius; primo die vertitur in vermem, in secundo in volucrem, tertio vero die in statum pristinum renovatur».^o

O d'altra opilazion dum opilantur metus

Tal era il peccator levato poscia Iste Vannes Fucci preumptiat id quod preumptiavit Ciacchus supra in vi capitulo, videlicet quomodo pars Nigra Pistorii superare debebat partem Blancham, de qua autor erat. Accipiendo hic autor transumptive vaporem per⁵⁵ marchione Morello Malespine, qui capitaneus fuit tractus Valle Macre fluvio, idest de Lunisiana, eius contrata, et electus loco Roberti regis Apulee tunc ducis Calabrie, inde recedentis ab⁵⁶ obsidionem Pistorii factam per dictam partem Nigram per Martem

⁵⁴ faminor] *probabile err. per* famenoth (ex f.).

⁵⁵ per] *err. per* pro.

⁵⁶ ab] *err. per* ad.

^o *Physiologus latinus* (Carmody): XX 3.

in perdispositionem bellicam; dicendo quomodo dictus vapor involutus nubibus turbidis, idest Nigris guelfis, lacessitus erit a tempestate atra, scilicet a multis pugnaculis, scilicet dominus marchio, in dicto capitaneatu super Campo Epiceno, idest planum ubi est Pistorium, ubi Cathalina devictus fuit a Romanis. Quem locum Salustius in fine sui Cathalinarii vocat Epicenum. Tandem repente rumpet nubila, idest per vim famis, intrabit dictam civitatem, ut fecit dictus marchio, et dicta pars Blancorum difysa fuit, ut hic dicitur per dictam umbram.^P

Quanto se vera Aliter quanto è severa crosscia idest dat.

Lo duca idest Virgilius.

Io piovì idest natus sum; *Di Toschana* quia de Pistorio fuit.

In questa bogla fiera idest in ista vi bugla.

Sì com' a mul etc. quia in eo nullius erat intellectus, ut patet in Sacra Pagina: «Nolite fieri sicut equus et mulus, in quibus non est intellectus».^q [c. 26b]

Son Vanni Fuccy Maximus fur, filius spurius domini Fucci de Lazaris de Pistorio, qui furto spoliavit sacrestiam ecclesie maioris de Pistorio.

Son Vanni Fucci etc. Vannes Fucci de Lazariis de Pistorio multipliciter exul fidens nobilitate veniebat quandoque de nocte in civitatem unde quodam carniprivio cenavit cum sotiis in domo ser Vannis Minoni. Unde circa diluculum, facta mactinata cuidam amasie ser Vannis ivit episcopatum cum duobus sotiis, et fracto hostio sacristie tulit thesaurum in domo ser Vannis. Unde, cum multi caperentur, maxime torquebantur iuvenes infames rapinis de foresis et propter suspicionem istam et confusionem multorum credebatur suspendendus Vannes Futii diligens cum misit ad patrem rapine ut loqueretur sibi et revelavit ei cuncta, unde illo dimisso suspensus est ser Vannes cum quibusdam aliis.

Di bucci aliter de cruci, idest de vincituris, quia homo habet membra ad instar crucis, idest vidi eum esse vivum. *Dipense*, idest se defese; *dall'altra vita tolto* quando fui mortuus.

L'altro a la sacristia etc. Colebatur eum Pistorii epyfania et habebat magos et quedam alia simulacra argentea in modum puerorum et ea vocabat illa simulacra heredes, idest pueros. Modo, cum iste Vannes venisset

^P L'intera chiosa è in P3: 229-30.

^q Vd. Benvenuto (Lacaita): *If*, XXIV 124.

Pistorium tali festo et vidisset illud thesaurum, ymmaginatus est cum suis sotiis furari illum thesaurum; et ivit ad hospitandum cum quodam notario et de nocte surgens ivit ad sacristiam illius ecclesie, furatus est illum thesaurum et dedit conservandum illi bono viro se invito, et ivit ad silvam ad depredandum; cum autem potestas perscrutaretur tale furtum, ille misit literam potestati quod ille talis notarius erat malefactor et requisivisset ipsum, sed ipse noluit esse, cum igitur thesaurus fuisset inventus in domo illius notarii. Ille notarius suspensus est quia videbatur consensisse delicto tali.

De' belli arredi idest arnensium episcopatus Pistorii que deposuerat in domo unius notarii.

Et falzamente già fu aposto altrui Quia cuidam suo amico ser Vanni ubi vero quod tunc temporis quidam sceleratus iuvenis fuerat captus et debebat suspendi. Iste vero recesserat, sed audiens hoc mixit pro patre illius iuvenis et sibi omnia revelavit, et tunc captus in ecclesia fuit ille notarius et confessus omnia.

Di for da' llochi bui idest de inferno

Apri l'orechie etc. MCCC⁵⁷⁶ Albi pulsi de Florentia, de Senis et de Luccha confugerunt Pistorium, unde Florentini et Lucenses obsiderunt civitatem Pistorii xi mensibus, unde Pistorienses se rediderunt; cum Florentia regeretur per Nigros, Albi congregaverunt exercitum et in Campo Piceno in comitatu Pistorii Nigri confluxerunt eos duce marchione Marcho de Malaspina.

De' neri si dimagra idest vacuat. Et modo, quia primo Pistorium expulit Nigros, deinde Florentia Albos.

Di val magra: fluvio quia ibi congregaverunt se Nigri et marchio Morrellus de Malaspina Vallis Mare. *E involuto* propter partes Nigrorum qui ibi confugerunt.

*Sopra Campo Pieno*⁵⁸ idest pistoriensi.

Fia combactuto ubi fuit debellatus Cathelina.

Onde repente idest subito.

Spezzarà la nebia idest pars Nigrorum movebat.

⁵⁷ MCCC] *err. per* MCCCC.

⁵⁸ Pieno] *err. per* Piceno.

Ne serà feruto quia pars Alborum fuit debellata et expulsa.
Doler ti debbia quia ipse Dantes fuit de Albis.

Giuseppe Alvino
 (Università degli Studi di Genova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Agostino (PL) = Sancti Aurelii Augustini Hipponensis *De civitate Dei*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, vol. 41, éd. par Jean-Paul Migne, Paris, Garnier, 1857-1866.
- Benvenuto (Lacaita) = Benevenuti de Rambaldis de Imola *Comentum super Dantis Aldigherij «Comoediam»*, nunc primum integre in lucem, ed. Giacomo Filippo Lacaita, Florentiae, Barbèra, 1887.
- Chiose Cassinesi* = *Il codice cassinese della «Divina Commedia»*, per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino, Tipografia di Monte Cassino, 1865.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.
- Gilio de Amoruso (Bocchi) = *Le lettere di Gilio de Amoruso, mercante marchigiano del primo Quattrocento*, a c. di Andrea Bocchi, Tübingen, Niemeyer, 1991.
- Decretum Gratiani* (Friedberg) = *Das Decretum Gratiani*, hrsg. von Emil Albert Friedberg, Leipzig, Edermann, 1876.
- Guido da Pisa (Rinaldi) = Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, a c. di Michele Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Livio (Weissenborn) = Titi Livi *Ab urbe condita libri*, hrsg. von Wilhelm Weissenborn, Lipsiae, Teubneri, 1932.
- Physiologus latinus* (Carmody) = *Physiologus latinus (Versio B)*, éd. par Francis James Carmody, Paris, Librairie E. Droz, 1939.
- Pietro Alighieri (Chiamenti) = Pietro Alighieri, *Comentum super poema «Comedie» Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's «Divine Comedy»*, ed. by Massimiliano Chiamenti, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- Pietro Alighieri (Della Vedova–Silvotti) = Pietro Alighieri, *Il «Commentarium» nelle*

- redazioni asburnamiana e ottoboniana*, a c. di Roberto Della Vedova e Maria Teresa Silvotti, Firenze, Olschki, 1978.
- Pietro Alighieri (Nannucci) = Petri Allegherii *super Dantis ipsius genitoris «Comodiam» Commentarium*, a c. di Vincenzo Nannucci, Firenze, Piatti, 1845.
- Polythecon* (Orbán) = *Polythecon*, cura et studio Arpad Peter Orbán, Turnhout, Brepols, 1990.
- Seneca (Peiper–Richter) = L. Annaei Senecae *Hercules furens*, in Id., *Tragoedie*, hrsg. von Rudolf Peiper und Gustav Richter, Lipsiae, Teubneri, 1902.

LETTERATURA SECONDARIA

- Abardo 2003 = Rudy Abardo, rec. a Pietro Alighieri (Chiamenti), «Rivista di Studi Danteschi» 3 (2003): 166-76.
- Abardo 2005 = Rudy Abardo, *Chiose Cassinesi*, in Malato–Mazzucchi 2005: 155-9.
- Alvino 2018 = Giuseppe Alvino, *La seconda redazione del «Comentum» di Pietro Alighieri alla «Commedia». Studio ed edizione critica*, tesi di dottorato in Letterature e Culture classiche e moderne (XXX ciclo), tutor: Marco Berisso, Università degli Studi di Genova, 2018.
- Azzetta 2004 = Luca Azzetta, *Note sul «Comentum» di Pietro Alighieri (a partire da una recente edizione)*, «L'Alighieri» 24 (2004): 97-118.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana. I. Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000.
- Chiamenti 2002 = Massimiliano Chiamenti, *Introduction*, in Pietro Alighieri (Chiamenti): 1-78.
- Forcellini 1926 = Egidio Forcellini, *Totius latinitatis lexicon*, Patavii, Typis Seminarii, 1864-1926.
- Formentin 2019 = Vittorio Formentin, *Problemi di localizzazione dei testi e dei testimoni*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, Roma, Salerno Editrice, 2019: 327-54.
- Frasso 1980 = Giuseppe Frasso, rec. a Pietro Alighieri (Della Vedova–Silvotti), «Aevum» 54 (1980): 381-3.
- Frosini 2016 = Giovanna Frosini, *Linguistica e filologia*, in Sergio Lubello (a c. di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2016: 612-32.
- Giglio 2005 = Antonella Giglio, *Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsi-*

- niana, 36 G 27 (Rossi 369), in Malato–Mazzucchi 2005: 1014-5 (scheda n° 604).
- Hardie 1982 = Colin Hardie, rec. a Pietro Alighieri (Della Vedova–Silvotti), «Deutsches Dante Jahrbuch» 57 (1982): 178-89.
- Malato 2005 = Enrico Malato, *Il secolare commento alla «Commedia». Il censimento e l'Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi*, «Rivista di Studi Danteschi» 5 (2005): 272-314.
- Malato–Mazzucchi 2005 = Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Censimento dei commenti danteschi. I. I commenti di tradizione manoscritta*, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- Mazzoni 1970 = Francesco Mazzoni, *Chiose cassinesi*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, I vol. 1970: 973.
- Meluzzi 2005 = Cecilia Meluzzi, *Archivio dell'Abbazia 512*, in Malato–Mazzucchi 2005: 890 (scheda n° 487).
- Pagano 1978 = Silvana Pagano, *La seconda redazione del «Commentarium» di Pietro Alighieri nel cod. Laur.-Asburnb. 841*, tesi di laurea in Filologia Dantesca, relatore: Francesco Mazzoni, Università degli Studi di Firenze, 1978.
- Rohlf's 1994 = Gerhard Rohlf's, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (1966-1969), Torino, Einaudi, 1992-1994, 3 voll.
- Rossi 2001 = Luca Carlo Rossi, *Problemi filologici degli antichi commenti a Dante*, «ACME. Annuali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano» 54 (2001): 113-40.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, CNR Opera del Vocabolario Italiano, interrogabile online all'url: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.
- Ugolini 1959 = Francesco A. Ugolini, *Testi volgari abruzzesi del Duecento*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1959.
- Valero Moreno 2007 = Juan Miguel Valero Moreno, *Pietro Alighieri en Castilla: tradición textual y tradición cultural. En torno al romanceamiento castellano del «Comentum» a la «Comedia» de Dante Alighieri*, in Maria de las Nieves Muñiz Muñiz (a c. di), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, Firenze, Cesati, 2007: 89-123.
- Zanchetta 2013 = Mauro Zanchetta, *Note sulla vulgata della prima redazione del «Comentum» di Pietro Alighieri alla «Commedia»*, «Medioevo Letterario d'Italia» 10 (2013): 123-54.
- Zanchetta 2014 = Mauro Zanchetta, *Ipotesi stemmatiche e prospettive editoriali per la prima redazione del «Comentum» di Pietro Alighieri*, «Rivista di Studi Danteschi» 14 (2014): 83-142.

RIASSUNTO: Il cod. 36 G 27 della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana di Roma (= Linc), testimone parziale della terza redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri alla *Commedia*, non è mai stato finora collazionato con i più noti Ottoboniano 2867 e Cassinese 512, né posto nello *stemma*. Il contributo intende colmare questa lacuna, dimostrando che la lezione di Linc è piuttosto vicina a quella del Cassinese, vista anche la presenza di errori comuni che accertano la presenza di un antigrafo comune ai due manoscritti. Si propone infine uno *specimen* di edizione diplomatico-interpretativa del XXIV canto dell'*Inferno*, con l'aggiunta di due fasce d'apparato (critico e delle fonti).

PAROLE CHIAVE: Filologia Italiana, Pietro Alighieri, Dante, *Stemma codicum*, *Specimen* di edizione.

ABSTRACT: The 36 G 27 manuscript of the Library of the Accademia dei Lincei e Corsiniana of Rome (= Linc), which transmits part of the third draft of the *Comentum* of Pietro Alighieri to the *Divine Comedy*, has never been collated before with the most famous Ottoboniano 2867 and Cassinese 512, nor placed in the *stemma codicum*. The contribution aims to fill this gap, demonstrating that the text of Linc is rather close to that of the Cassinese, given also the presence of common errors that confirm the presence of an antigraph common to the two manuscripts. In the end, a *specimen* of diplomatic-interpretative edition is proposed (from the XXIV canto of *Inferno*), with the addition of two bands of apparatus (critical and sources).

KEYWORDS: Italian Philology, Pietro Alighieri, Dante, *Stemma codicum*, *Specimen* of critical edition.

S A G G I

RIELABORAZIONI AGIOGRAFICHE
ALFONSINE: IL CASO DELLA *CANTIGA*
DE SANTA MARIA 369*

INTRODUZIONE

Le *Cantigas de Santa Maria* costituiscono una delle piú importanti collezioni di miracoli mariani, compilata nella seconda metà del XIII sec. dal sovrano castigliano-leonese Alfonso X e il suo *entourage* di poeti e *sabios* nell'ambito di un contesto devozionale europeo particolarmente incentrato sulla figura della Vergine Maria.¹

Questi testi poetici, composti in lingua galega medievale ed organizzati in una vasta gamma di soluzioni metriche, sono stati oggetto di varie tipologie di analisi, sia sul piano degli aspetti formali (prevalentemente metrico-musicali) che su quello dei contenuti (narrativo, teologico-dottrinale, ecc.). In merito a questo secondo aspetto, una delle linee di studio inaugurata dal primo editore della collezione – il Marchese di Valmar – si è focalizzata sull'individuazione delle fonti che potrebbero essere state consultate dal Re Sapiente, la natura delle stesse e, cosa non meno rilevante, i processi attraverso i quali queste vennero adattate durante quelli che in seguito sono stati codificati dalla critica come i tre stadi principali di elaborazione dell'opera: raccolta e selezione del materiale narrativo, composizione di ciascuna CSM e compilazione del progetto finale.²

* Il presente lavoro è frutto delle ricerche condotte in qualità di Academic Visitor dell'Università di Santiago de Compostela al *Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria* dell'University of Oxford (Faculty of Medieval and Modern Languages) durante un periodo di studi previsto dal "Programa de Apoio á Etapa de Formación Posdoutoral – Modalidade A", finanziato dalla Xunta de Galicia. Ringrazio il prof. Stephen Parkinson per avermi accolto con grande disponibilità e per aver incoraggiato questo studio.

¹ D'ora in avanti, per riferirsi in generale all'opera (*Cantigas de Santa Maria*) o ad un singolo testo (*Cantiga de Santa Maria*), si utilizzerà l'acronimo CSM.

² Per il primo studioso delle fonti, cf. Cueto 1897. Per quanto concerne invece la

L'esempio del Marchese, con le sue prime notizie sulle collezioni piú diffuse a livello internazionale dalle quali Alfonso avrebbe potuto trarre ispirazione per un primo gruppo di componimenti e, in seguito, il lavoro piú analitico di Elise Forsythe Dexter sulle prime cento CSM del progetto finale – che ha avuto il merito di evidenziare i debiti alfonsini soprattutto coi *Miracles* di Gautier de Coinci e l'opera enciclopedica di Vincent de Beauvais (su tutte, lo *Speculum Historiale*) – hanno gettato le basi per tutta una serie di contributi capaci di affinare i risultati raggiunti già a partire dagli anni '30 del secolo scorso,³ con una concentrazione notevole di indagini svoltesi soprattutto dagli inizi degli anni '60.

Parallelamente a tali studi, non sono mancati anche lavori dedicati a quelle CSM dove i miracoli sono stati attribuiti alla Vergine di qualche località o santuario peninsulare.⁴ Si tratta di contributi distribuiti lungo un asse cronologico molto esteso e che hanno congetturato spesso – sulla base di una prassi abituale in altri contesti agiografici – la presenza di tradizioni locali alla base di molte CSM; tradizioni probabilmente non molto diffuse al di fuori di un determinato territorio, e forse trasmesse da alcuni *libelli miraculorum* oggi andati perduti.⁵

teoria sui tre stadi ideali che avrebbero scandito il processo di creazione dell'opera, si consulti il fondamentale Parkinson–Jackson 2006.

³ È il caso, ad esempio, di Teresa Marullo (1934). La studiosa amplifica il metodo di indagine del lavoro (inedito) di Elise Forsythe Dexter (1926) ricorrendo ad analisi comparative tra porzioni di testo di alcune CSM e i *Miracles* di Gautier de Coinci.

⁴ Ci si riferisce dapprima ai lavori di Xosé Filgueira Valverde su alcune CSM localizzate in Galizia e sulle analogie tematiche con incursioni di rilievo anche nell'ambito della letteratura universale; per una panoramica recente, si rimanda a Fidalgo Francisco 2015. Oltre a questo autore, con studi via via sempre piú specifici, occorre qui citare anche Jaime Ferreiro Alemparte (1971), con un importante lavoro sulle presunte fonti germaniche di alcune CSM, e Jesús Montoya Martínez (1989), indagatore di alcune possibili fonti giunte in blocco fino alla corte del Re Sapiente. Contemporanei a quest'ultime sono anche indagini che adottano il punto di vista folclorico per evidenziare spesso temi inusuali per la cultura libresco dell'epoca, e adottati da Alfonso e i suoi collaboratori a partire da fonti presumibilmente orali (cf. Keller 1951 e 1954). Rappresentativi di una fase piú recente delle ricerche sulle fonti delle CSM (con metodi che non disdegnano una metodologia comparativa applicata sul piano delle strutture melodiche dei testi e con riflessioni sulle ragioni di alcune acquisizioni anche sul versante sociale, storico o culturale), sono invece i lavori di Elvira Fidalgo Francisco (2001), Joseph T. Snow (2015) e Stephen Parkinson (2005, 2011a e 2011b).

⁵ Ne sono un esempio i contributi apparsi sulle CSM che ambientano alcuni prodigi

Nel caso di alcune CSM localizzate negli attuali territori della Galizia e del Portogallo (es. Évora, Lugo, Terena, ecc.), il terreno di studio è sempre stato particolarmente arduo da percorrere volendo risalire a tutti i costi a delle fonti dirette e localizzate. Questo è dato dal fatto che persiste ancora l'impossibilità di provare l'esistenza di una qualsivoglia fonte scritta dalla quale lo *scriptorium* alfonsino avrebbe potuto attingere, non avendo a disposizione nessuna collezione di miracoli ritrovata *in loco*. A questa difficoltà, se ne aggiungono spesso delle altre, riconducibili ad un'ulteriore assenza: quella di documenti affidabili o anche solo di notizie – che non si perdano letteralmente nella leggenda – sulle vicissitudini storiche della maggior parte dei santuari menzionati.⁶

In questo gruppo rientra – con tutte le sue difficoltà al momento di determinarne la fonte principale – anche la CSM 369, nella quale si menziona la città portoghese di Santarém come luogo di manifestazione del miracolo che vi viene narrato.⁷ Il fatto però che, assieme a tale toponimo, si faccia anche riferimento ad un episodio simile narrato nei Vangeli a supporto del *miraculum* apre le porte al sospetto che la ricerca non debba focalizzarsi esclusivamente sull'individuazione di una fonte materiale

nel santuario aragonese di Santa Maria di Salas, a partire dal lavoro di Pedro Aguado Bleye (1916), fino a quello più recente a cura di Augustín Faro Forteza (2007).

⁶ Un'eccezione si ravvisa nel caso di due CSM ambientate nella città di Évora, dove in una di esse e in riferimento proprio a tale località, sembra affermarsi l'esistenza di un *libellum miraculorum*. Tuttavia, per quanto ci è dato sapere, questa realtà manoscritta non può essere ancora confermata; cf. Snow 2015. Le difficoltà di cui sopra si riflettono nelle parole di Stephen Parkinson, quando sostiene giustamente che gran parte delle osservazioni che sono state fatte sulla religiosità portoghese legata alla figura di Maria hanno come una delle fonti principali quasi esclusivamente le CSM (Parkinson 1998-1999: 43-4). Allo stato attuale delle conoscenze, il Portogallo, pur potendo vantare delle collezioni miracolistiche con prodigi "universali" già a partire dal sec. XII (basti pensare, ad esempio, ai soli mss. Alcobacensi 39 e 147; cf. Costa 1957: 14; Nascimento 1992), tarda invece a restituire delle compilazioni dedicate a prodigi mariani associati a qualche santuario locale. Per questo infatti, occorre aspettare il XIV sec., periodo al quale può essere datato il *Livro de Milagres* del santuario di *Nossa Senhora da Oliveira* compilato da un certo Afonso Peres, notaio di Guimarães (Nascimento 1993: 460), o la fine del sec. XV con la redazione dei 56 prodigi attribuiti alla Vergine del santuario di *Nossa Senhora das Virtudes* da parte di Frei João da Póvoa, e verificatisi, stando alla leggenda, tra il 1405 e il 1498 (Beirante 2004: 15).

⁷ La numerazione corrisponde alla posizione del testo nel codice che attualmente offrirebbe una rappresentazione dell'ultimo stadio redazionale dell'opera, il ms. E, anche

locale (un *libellum*), ma prendere in considerazione anche tutta una serie di motivi tradizionali che avrebbero potuto confluire nella CSM per altri canali di trasmissione, contribuendo in tal modo alla “costruzione” della storia raccontata.

1. IL CASO: LA CSM 369

1.1. *Il testo*

La CSM 369 narra le vicissitudini di una donna che abita appunto nella cittadina portoghese di *Santarém* e che lavora in città come bottegaia (*tendeyra*),⁸ vendendo dell’orzo. Ha inoltre l’abitudine di lodare frequentemente (*ameude*) la Vergine Maria per le capacità protettive dimostrate nei confronti di chi è capace di custodirla con gioia nel proprio cuore (vv. 8-17):⁹

E de tal razon com’ esta vos direy un gran miragre, sol que me ben
ascoitedes,]
que fezo Santa Maria, por que muy mais d’outra cousa sempr’en ela
confiedes;]
ca nunca o atal fezo que s’en muy ben non achasse
e que llo a Santa Virgen pois ben non gualardõasse.
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

conosciuto come *Códice Princeps* o *Códice de los músicos* (segnatura: Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. b-I-2); cf. Fernández Fernández 2008-2009.

⁸ L’appellativo con il quale viene indicata la protagonista nel testo contribuisce pienamente alla sua caratterizzazione, rimandando infatti a una ‘proprietaria di un negozio’ (in questo caso specifico, commerciante di granaglie); cf. Ferreiro 2018- e, ancor prima, lo stesso Mettmann 1972.

⁹ Per il testo critico, da qui in avanti, cf. Mettmann 1989: 249-54. Per agevolare la lettura dei versi e per dare priorità al suo contenuto, si sceglie di non indicare con una barretta verticale la suddivisione in emistichi, così come fatto dall’editore nella sua edizione. Con parentesi quadre, si indicano quelle parti che, eccedendo dal rigo per lo spazio a disposizione per la *mise en page*, devono essere ricondotte al verso riportato nella riga precedente. Le integrazioni a testo (o ricostruzioni) vengono indicate tra parentesi uncinate (quadre invece nell’edizione di riferimento).

En Santaren contiu esto a ùa moller tendeyra, que sa cevada vendia,
 e dizia ameude: «Aquel e del mal guardado que guarda Santa Maria».
 E collera-o por uso en que quer que razõasse
 e en toda merchandia que vendess'e que comprasse.
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Un giorno però l'intervento di un ufficiale arrogante (un *alcayde*) incrina gli equilibri.¹⁰ Divertendosi a dare fastidio alla povera gente, si accorge ben presto della presenza di quella donna tanto devota e decide senza indugi di farne il nuovo bersaglio delle sue angherie, aiutato in questo dai propri compari (vv. 18-27):

Un alcayd' era na vila, de mal talan e sannudo, soberv' e cobiiçoso,
 que per el nyun dereyto nunca ben era juygado; demais era orgulloso
 e cobiiçava muito por achar en que travasse
 a quem quer, ou pobr' ou rico, per que algo del levasse.
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Ond' avêo que un dia seus omees do alcayde, estand' ant' el, razõavam
 daquela moller, dizendo que a tiinna<n> por louca, e muit' ende
 posfaçavan.]

Diss' o alcayde: «Quen ll'ora fezesse per que errasse
 e que daquela paravla por mentiral en ficasse!
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Il piano, studiato nei minimi dettagli, consiste nel mettere le mani su un po' d'orzo con un sotterfugio: dopo essersi recati al mercato ed aver lasciato alla donna un anello (*sortella* o *anel*) come pegno con la promessa di tornare di lì a poco col denaro necessario all'acquisto, il prezioso sarebbe stato rubato dagli stessi scagnozzi senza farsi scoprire. Dopo averlo na-

¹⁰ Con l'arabismo *alcayde* si può fare riferimento sia a un governatore di un castello che ad un ufficiale di giustizia (cf. Ferreiro 2018-). In questo caso, l'informazione affidata al secondo verso della strofa, nella quale si allude alla pessima condotta in fatto di attività giudiziaria da parte del personaggio, fa propendere per la seconda accezione. Sui due significati che viene ad assumere nella Penisola e sulle sue trafile etimologiche, si rimanda a Lorenzo 1977, il quale ne segnala l'apparizione documentale in territorio galego almeno a partire dal sec. XI.

scosto, questi sarebbero tornati al negozio coi soldi per riaverlo indietro e, a quel punto, non potendo la donna restituirglielo, sarebbe stata accusata di furto e costretta a cedere l'orzo senza un corrispettivo in moneta (vv. 28-42):

Mais ei agora osmado hũa cousa, per que logo en est' erro a metades:
fillad' esta mia sortella e dade-lla por çevada, que me log' aqui tragades».

E enviou dous, dizendo a cada ùu que punnasse
en lle furta a sortella, per que pois se ll[e] achasse.

Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

E eles assi fezeron; ca foron ali correndo e compraron-ll'a çevada
e ar deron-ll'a sortella, que em pen[n]os a tevesse ata que fosse pagada.

Mais non quiso ùu deles que o anel lle durasse,
ante buscou soteleza per que llo logo furtas[s]e;

Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Ca enquanto ùu deles recebia a çevada que ll'a boa moller dava,
o outro de sobr'un leyto, hu posera a sortella, atan toste lla furtava.

E tornaron-ss'a seu dono dizendo que ss'alegrasse,
e a sortella lle deron, mais que os non mesturas[s]e.

Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Arrivato il momento della richiesta, la donna, in difficoltà per non trovare quello che le è stato lasciato in pegno, chiede all'ufficiale più tempo per cercare la *sortella*, ma l'uomo non glielo vuole concedere: le intima di restituire il prezioso una volta per tutte, pena la requisizione di tutta la merce per il doppio del valore dell'orzo (vv. 53-62):

A dona, quand'oyu esto, foi por fillar a sortella dali onde a posera,
mas non achou nemigalla, pero a andou buscando; e foi en gran coita fera
e rogou a un daqueles que o alcayde rogasse
que se soffresse un pouco atên que [a] achasse.

Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

O alcayde mui sannudo disse que o non faria, mais que lle dess'a sortella,
de que o vingu'era d'ouro, mui ben feit[o] e ffremoso, e a pedr'era ver-
mella;]

e se lle logo non désse, que quant'avia ll'entrasse,

atên que a valia da sortella lle dobrasse.
Como Jesu-Cristo fezô a San Pedro que pescasse...

La donna, disperata, si ritrova a quel punto a supplicare a gran voce l'aiuto della Vergine Maria. Ed ecco che, mentre l'ignobile *alcayde* scende al fiume Tago per far bere il suo cavallo e dargli una ripulita, l'anello al centro della disputa gli si sfilava dal dito e cade in acqua. Poi, in preda all'ira per tale sventura, decide di sfogarsi sulla donna ordinando ai suoi uomini di raggiungerla per mandarla definitivamente in rovina (vv. 63-77):

A moller, quando viu esto, con mui gran coita chorando diss': «Ay,
Virgen gloriosa,]
 aquel é de mal guardado, mia Sennor, a quen tu guardas; e porenð', ay,
piadosa,]
 non quisesses, Sennor bõa, que a tal coita chegasse,
 que con pobreza mui grande pelas portas mendigas[s]e».
Como Jesu-Cristo fezô a San Pedro que pescasse...

[E] ela dizend' a questo, o alcayde mui sobervio cavalgou en seu cavalo e deceu-sse pera Tejo, por dar-lle a beber no rio e o topete lava-lo.
 E en lavando-o de rrejo, quis Deus que ll'escorregas[s]e
 aquel seu anel do dedo e ena agua voasse.
Como Jesu-Cristo fezô a San Pedro que pescasse...

O alcayde, pois viu esto, tornou-sse trist' e coitado pera sa casa aginna;
 dessi todo seu despeyto daquel anel que perdera tornou sobre la mesquin-
[n]a,
 e mandou a ñu seu ome que tam muito a coitasse,
 ata que de quant' avia de todo a derrancasse.
Como Jesu-Cristo fezô a San Pedro que pescasse...

La povera bottegaia, sentendosi impotente di fronte alla violenza e alla pressione dell'*alcayde*, pur non avendo cessato di confidare nell'aiuto della Vergine Maria, inizia d'ora in avanti a rifiutare il cibo. È a questo punto che la figlia prende in mano la situazione e le ordina di alimentarsi, facendo leva sul fatto che un digiuno prolungato porterebbe solamente alla morte ed ad un atto di suicidio punibile con le fiamme infernali (vv. 78-87):

A bõa moller coitada foi tanto daqueste feito, que sol non soube consello
de si nen ar que fezesse, e diss': «Ay, Santa Maria, tu que es lum'[e]
espello]

u se catan os coitados, ca non foi quen se catasse
en ti, cona mui gran coita, que se ben no[n] conortas[s]e».
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Ela avendo gran coyta e facendo mui gran doo, vêo a ela sa filla
dizendo: «Madre, comede e ave de algun conorto; ca seria maravilla,
se con tal coita mor[r]erdes, que vos[sa] alma entrasse
en parayso, ca nunca y entrou quen sse matasse».
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

La ragazza decide quindi di fare il primo passo e di scendere al fiume Tago
per comprare del pesce da cucinare alla madre. Imbattutasi in un gruppo
di pescatori, questi la informano di aver pescato un solo pesce, per giunta
destinato alla tavola di uno di loro. Sarebbero disposti a venderlo, ma a
caro prezzo. La ragazza accetta l'offerta e, una volta comprato il pesce,
torna a casa dalla madre per prepararlo per la cottura (vv. 88-102):

Des que l[l]'aquest'ouve dito, foi-sse corrend[o] a Tejo, u o pescado
vendian,]
e preguntou os dos barcos que lle dissesen verdade se algun pexe
tragiam.]

Diss'un deles: «Eu o trago, que con mia moller cêasse,
mais pero vender-mio-ya a quem mio mui ben comprasse».
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Di[s]se-ll'ela: «E son muitos?» Respos el: «Par Deus de çeo non hé mais
dũ[u] senlleiro,
que fillei ora no rio, u andavamos pescando eu e un meu companheiro».
Rogou-ll'ela enton muito que por Deus que llo mostras[s]e
e que quanto x'el quisesse dinneyros por el fillasse.
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Des que ll'ouv'assi conprado aquele pexe, a meninna foi-ss'a ssa madre
correndo]
e disse-l[l]': «Ay, madre bõa, mais val de çêar daqueste ca jazer assi
gemendo».

Enton lle mandou a madre que o peyxe ll'adubasse

e o lavasse de dentro e de fora escamasse.
Como Jesu-Cristo fezø a San Pedro que pescasse...

Dopo averlo accuratamente lavato, lo apre e nello stomaco del pesce trova lo stesso anello che il malvagio *alcayde* ha perso nel fiume. Corre dunque ad informare la madre. La donna allora le chiede di mostrarle l'anello per accertarsi che sia proprio quello che non è piú riuscita a trovare e, dopo averlo riconosciuto, le ordina di mantenere il segreto (vv. 103-107):

Enton fillo' a menyinna; e pois lavou aquel peyxe, quando foy que o
abrisse,]
 en abrindo catou dentro e viu jazer a sortella, e log'a sa madre disse
 como aquel anel achara. E ela que llo mostrasse
 mandou; e poi-lo viu, logo ar mandou que sse calasse.
Como Jesu-Cristo fezø a San Pedro que pescasse...

Il giorno seguente l'*alcayde* torna all'attacco simulando di volere indietro l'anello, non sapendo però che, a causa del suo ritrovamento, la farsa che ha orchestrato non può piú reggersi in piedi. L'uomo infatti rimane senza parole quando, al termine della discussione, la donna si sfilia l'anello dal dito. Incredulo, invita allora la donna a rivelargli davanti a tutti in che modo lo abbia potuto riottenere. Una volta ascoltata la storia, l'*alcayde* confessa le sue intenzioni e ammette pieno di vergogna le proprie colpe (vv. 108-127):

Outro dia o alcayde vêø irad'e sannudo a ssa casa por prende-la,
 se ll'a sortella non désse, pois lle dava seus din[n]e[iros], que morreria
por ela.]
 Enton chorand'a mesquinna rogou que a ascoitasse,
 dizendo que lla daria, sol que ll'o seu entregas[s]e.
Como Jesu-Cristo fezø a San Pedro que pescasse...

El disse que lle prazia. Enton ela ante todos tirou o anel do dedo
 e deu-llo. E ele, logo que o ouve connoçudo, fillou-sel[l]'en mui gran
medo;]
 e ant'o poboo todo lle rogou que lle contas[s]e
 en qual guisa o ouvera, que nulla ren non leixasse.
Como Jesu-Cristo fezø a San Pedro que pescasse...

E ela contou-llo todo en qual guisa o ou[v]era; e pois llo ouve contado,
 ar disse-ll'el a verdade en como a enganara, e deu-s'ende por culpado
 e ante toda a gente rrogou que lle perdõasse,
 e do seu, que lle tollera, deu quena apoderasse.
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

Entonçe toda a gente que y era assũada deron mui grandes loores
 por tam fremoso miragre aa Virgen gloriosa, que hé Sennor das sennores;
 e dando vozes diziam: «Quem foi quem te semellasse
 de guardar os seus de dano nen tan ben os amparasse?».
Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse...

1.2. *Una prima ipotesi sulla fonte*

Come si è già potuto intravedere al termine di ogni strofa, dove l'editore riporta in corsiva il primo verso del *refran*, e come si è già in parte anticipato nell'introduzione, a quest'ultimo è affidata l'analogia del prodigio mariano con un episodio evangelico estremamente noto, così ricordato nel testo galego: «Como Jesu-Cristo fezo a San Pedro que pescasse / un peixe en que achou ouro que por ssi e el peytãsse, / outrossi fez que sa Madre per tal maneira livrasse / a hũa moller mesquynna, e de gran coita tãrasse».¹¹

Il rimando è ovviamente alla vicenda che ha per protagonista san Pietro, il quale, grazie al recupero di una moneta d'oro dalla bocca di un pesce, poté infine avere la possibilità di pagare il pedaggio per entrare nella cittadina di Cafarnaon in compagnia di Gesù (Mt 17, 24-27):¹²

Et cum venissent Capharnaum, accesserunt, qui didrachma accipiebant, ad Petrum et dixerunt: «Magister vester non solvit didrachma?». Ait: «Etiam». Et cum intrasset domum, praevenit eum Iesus dicens: «Quid tibi videtur, Simon? Reges terrae a quibus accipiunt tributum vel census? A filiis suis an ab alienis?». Cum autem ille dixisset: «Ab alienis», dixit illi Iesus: «Ergo liberi sunt filii. Ut autem non scandalizemus eos, vade ad mare et mitte hamum; et eum piscem, qui primus ascenderit, tolle; et, aperto ore, eius invenies staterem. Illum sumens, da eis pro me et te».

¹¹ Si fa riferimento sempre a Mettmann 1989: 249-54.

¹² Si cita dalla *Nova Vulgata*.

Se risulta legittimo pensare come questo precedente possa essere stato evocato dall'autore della CSM 369 per giustificare anche per la Vergine Maria la capacità di operare gli stessi miracoli di Cristo (per esplicitare dunque il rinnovamento di una tradizione prettamente cristologica in chiave mariana),¹³ risulta invece più azzardato considerare tale riferimento come una dichiarazione di un debito sul piano narrativo. Quest'ultima congettura costituisce di fatto l'unica ipotesi fino ad ora avanzata in merito alle fonti di ispirazione del testo galego-portoghese, con l'idea appunto che – citando il suo principale formulatore, ossia Angel Alcalá – «la contextura del cuento» fosse stata elaborata dallo *scriptorium* alfonsino proprio ed esclusivamente «en torno de Mt. 17,24-27».¹⁴

Già ad una prima lettura, ci si può infatti rendere conto che – pur condividendo lo stesso motivo – la narrazione alfonsina sia in realtà molto più elaborata di quella avente per protagonista san Pietro, rendendo dunque poco plausibile che il prodigio abbia potuto essere in gran parte il risultato di una composizione *ex novo*, con molti elementi ideati per la prima volta nel “laboratorio mariano” del sovrano castigliano-leonese.

¹³ Non è un fatto nuovo all'interno delle CSM (prassi che viene adottata dalla più generale letteratura agiografica) per legittimare nuovi miracoli. Basti pensare, ad esempio, alla CSM 381, di sicura paternità alfonsina dato che il prodigio che racconta viene ambientato nella località di *El Puerto de Santa Maria*, fondata proprio durante gli anni del regno di Alfonso X (cf. Snow 1979). Qui si racconta infatti un episodio di resurrezione di un bambino per opera della Vergine, supportato dall'episodio scritturale, ricordato nella sesta strofa, della resurrezione di Lazzaro di Betania da parte di Cristo (vv. 30-33): «Da gran voz que deu a madre quando a Virgen chamou, / Jhesu-Cristo, o seu Fillo, aquel que resuçitou / Lazaro de quatro dias e per nome o chamou, / fez levantar o menino tan tost' e vivo seer»; cf. Mettmann 1989: 275. L'episodio di Lazzaro viene inoltre rievocato reiteratamente nel *refran*, ricercando sempre un'analogia tra la figura della Vergine e quella di Cristo nell'operare il prodigio: «Como a voz de Jesu-Cristo faz aos mortos viver, / assi fez a de sa Madre un morto vivo erger».

¹⁴ Cf. Alcalá 1996: 33.

2. IL MOTIVO E L'ORIZZONTE CULTURALE

2.1. *Il "motifema"*

Se si prende in considerazione il motivo principale attorno al quale si organizza e si struttura tutta la vicenda, quello cioè del ritrovamento di un oggetto prezioso – in precedenza smarrito – nello stomaco di un pesce, si può facilmente verificare come si tratti di un motivo non certo sconosciuto a chi si occupa di narrativa breve, già ben individuato nel *Motif Index*, nonché presente anche in altri navigati repertori.¹⁵

Questo si rifà ad un vero e proprio "motifema" che, sia a livello sincronico che diacronico, ha conosciuto un gran numero di attestazioni a varie latitudini, sapendosi inoltre sempre rinnovare a seconda della cultura di adozione e soprattutto in base a quale oggetto venisse fatto ritrovare di volta in volta all'interno di un pesce: una moneta, una perla, una o più chiavi,¹⁶ o appunto – come in questo caso – un anello.¹⁷

2.2. *L'anello di Policrate*

Una delle prime costruzioni narrative che si conoscono attorno al motivo del "pesce e l'anello" la si incontra nella celebre leggenda di Policrate narrata dallo storiografo Erodoto nelle *Storie* (III, 41-42); molto ben prima

¹⁵ Cf. Thompson 1955-1958: B548.2.1 (*Fish recovers ring from sea*) e N211.1 (*Lost ring found in fish. [Polycrates]*); poi raccolto dai principali repertori di motivi e modelli narrativi, come in Tubach 1967: 4102 *Ring in fish*. Per il motivo, si veda anche Clouston 1887: 398-403.

¹⁶ Cf. Arterus 1856: 13 e Grant Loomis 1941: 46.

¹⁷ Per "motifema", concetto elaborato per la prima volta da K. L. Pike nel 1954, si intende qui concretamente la realizzazione di un motivo – e quindi anche una sua certa configurazione – in una narrazione particolare. Si ricordi, a tal proposito, la descrizione di questo "motifema" da parte di Yoav Elstein (1986: 199), che qui si traduce (a sua volta ripresa dagli studi di Saintyves): "un oggetto di grande valore viene gettato in acqua per evitare un decreto predestinato, o per consentire il suo successivo recupero dalla pancia di un pesce come un segno dal Cielo".

dunque dell'apparizione nei Vangeli della vicenda di Pietro e della moneta d'oro.¹⁸

Nella versione originale del racconto, si narra che a Policrate, celebre legislatore di Samos, viene riconosciuta da tutti una fortuna quasi sfacciata. Amasi, re d'Egitto e suo carissimo amico, teme che il fatto di essere sempre favorito dalla sorte possa causare a Policrate non pochi problemi, col pericolo di arrivare addirittura ad attirare su di sé l'ira degli dei.¹⁹ Per evitare tale epilogo, un giorno decide di scrivergli una lettera per invitarlo a compiere un'offerta votiva.²⁰ Ed ecco allora che, una volta lette con attenzione le parole dell'amico,

[...] e comprendendo che Amasi lo consigliava bene, si mise a cercare tra i suoi tesori l'oggetto per la cui perdita il suo animo si sarebbe maggiormente addolorato, e cercando lo trovò: possedeva un sigillo che era solito portare; era incastonato in oro e fatto di pietra smeraldo; opera di Teodoro di Samo, figlio di Telecle. Quando ebbe deciso di buttarlo via, ecco cosa fece: riempì di uomini una nave a cinquanta remi, vi salì sopra e ordinò che lo portassero in mare aperto. Come fu lontano dall'isola, si sfilò il sigillo alla vista di tutti coloro che navigavano con lui e lo gettò in mare.²¹

Accade però che dopo cinque giorni dall'uscita in barca, un pescatore si presenti al suo cospetto portandogli in dono un enorme pesce. Policrate, colpito positivamente da quel gesto di gratitudine, decide allora di invitarlo a pranzo, ma una volta fatto congedare il pescatore,

[...] i servitori, tagliando il pesce, scoprirono che nel suo ventre c'era il sigillo di Policrate. Appena lo videro, lo afferrarono subito: pieni di gioia lo portarono a Policrate e gli dissero, dandogli il sigillo, in che modo era stato trovato.

Dopo il ritrovamento dell'anello, Policrate capisce immediatamente di essere di fronte a qualcosa di straordinario che deve comunicare al più pre-

¹⁸ *Ibid.* e Leroy 1967: 46.

¹⁹ Cf. Asheri–Medaglia–Fraschetti 1990: 63.

²⁰ Per un breve riassunto della vicenda, si rimanda a Grant Loomis 1941.

²¹ Si riporta la traduzione di Asheri–Medaglia–Fraschetti 1990: 63-5, sulla base di un'accurata edizione critica del testo greco. Per l'edizione critica dei passi qui citati, si rimanda sempre alla stessa pubblicazione.

sto all'amico. Si mette perciò a redigere una missiva nella quale narra tutta la vicenda, dall'offerta dell'anello gettato in mare fino al ritorno di questo nelle sue mani. Una volta letta la lettera, il responso del re d'Egitto sul significato di ciò che era accaduto non è affatto positivo poiché il meraviglioso ritorno dell'anello nelle mani di Policrate potrebbe far presagire – a suo dire – delle grandi sventure: quello che, a prima vista sembrerebbe infatti l'ennesimo colpo di fortuna del sovrano, deve essere interpretato in realtà come un rifiuto categorico da parte degli dei di ricevere la sua offerta.²²

Il motivo, sebbene condiviso con la CSM 369 nella sua dinamica più pura, qui riceve un trattamento diverso, inserito in una cornice storica e culturale altrettanto differente. L'anello, gettato in maniera volontaria per placare l'ira divina, diviene il centro di un'ordalia dagli esiti nefasti una volta ritornato nelle mani del suo possessore, ben lungi dal significato positivo che assume tale recupero nel testo galego-portoghese; un ritrovamento che, nella CSM 369, permette inoltre di sbloccare una situazione apparentemente insormontabile, resa ancora più complessa da un intricato gioco degli equivoci che si costruisce attorno al motivo principale.

3. IL MOTIVO NEI PRECEDENTI AGIOGRAFICI

3.1. *Santi divinatori e mediatori*

Dopo questa prima attestazione nella letteratura greca, il motivo compare in svariate *Vitae* di santi della tradizione occidentale, inserito in cornici

²² È lo stesso Amasi, del resto, che, una volta ricevuta la lettera di Policrate con la notizia del ritrovamento dell'anello, capisce che questo è un segnale di sicure sventure per lo stesso legislatore di Samo (III, 43): «Amasi, letta la lettera che gli giungeva da Policrate, capì che è impossibile a un uomo sottrarre un suo simile al destino che lo sovrasta e che Policrate – fortunato in tutto e che ritrovava addirittura ciò che gettava via – non avrebbe fatto una buona fine. Allora gli mandò un araldo a Samo, per annunciare che rompeva i legami di ospitalità. Lo fece per questo motivo: perché, piombando su Policrate una sventura terribile e grande, egli stesso non si contristasse l'animo, come avviene per un proprio ospite»; *ibi*: 67.

narrative altrettanto diverse.²³ Tali variazioni però possono essere ricondotte a due schemi ben definiti.

Il primo è quello che vede un santo operare quasi alla stregua di Polycrate, utilizzando cioè un anello per ottenere dei responsi di natura divina. In questo tipo di storie infatti, dovendo affrontare una prova imminente o nutrendo alcune curiosità sulla propria sorte futura in merito a varie questioni, alcuni santi decidono di gettare un oggetto prezioso nelle acque di un fiume o tra le onde del mare per poi attendere un segno rivelatore. L'eventuale ritrovamento dell'oggetto personale, in tempi e luoghi diversi, sarà ora letto come una conferma della benevolenza e della protezione del Cielo.²⁴

Il secondo schema narrativo che ospita il motivo in esame vede invece il santo di turno fare da tramite attivo per il recupero miracoloso di un oggetto prezioso (nella maggior parte dei casi proprio un anello, o qualcosa di simile). Quest'ultimo viene gettato volontariamente o meno per scopi che nulla hanno a che fare con pratiche divinatorie, bensì per causare un danno al suo proprietario o a chi ne è venuto da poco in possesso. In tal caso, il suo ritrovamento – mediato dalla potenza intercessoria del santo – finirà col ristabilire gli equilibri, mettendo così al sicuro il possessore dai disegni meschini di chi gli aveva sottratto l'anello con l'inganno.

Se si richiama alla mente la trama della CSM 369, è facile accorgersi come essa aderisca a questo secondo schema narrativo. Per avere più elementi da portare a collazione col testo elaborato alla corte del Re Saggio, nel tentativo di formulare un'ipotesi sulle sue fonti di ispirazione, risulta pertanto opportuno recuperare quei testi agiografici che impiegano in questa seconda accezione il motivo del "pesce e l'anello".

²³ Cf. Grant Loomis 1941: 44-77.

²⁴ L'esempio più noto è sicuramente quello di Arnold, santo spesso scambiato – così come i miracoli da lui operati – con Arnold di Metz. Si racconta infatti che, nel transitare lungo il fiume Meuse, il santo avesse gettato il suo anello in acqua con la convinzione che, qualora un giorno l'oggetto fosse ritornato nelle sue mani, questo avrebbe significato il perdono di tutti i suoi peccati da parte di Dio. Dopo un po' di tempo, gli venne presentato un pesce e, con grande sollievo, al suo interno Arnold vi trovò proprio l'anello che aveva volutamente smarrito; *ibi*: 44.

3.2. *L'anello rubato a santa Verena*

Il primo *miraculum* che deve essere preso in esame è certamente quello che ha per protagonista santa Verena, religiosa di origine egiziana che, stando alla leggenda che la riguarda, sarebbe vissuta nel corso del IV sec., ma il cui culto si attesta solamente a partire dalla fine del sec. IX dopo essersi irradiato dalla cittadina svizzera di Zurzach.²⁵

Della santa si conoscono due *Vitae*, ed è nella seconda di esse – piú nota col nome di *Vita posterior* o *Vita amplior* –,²⁶ compilata da un monaco di Zurzach nel corso dell'XI sec.,²⁷ che viene raccontato all'interno del VI capitolo un prodigio che ruota attorno al motivo del ritrovamento di un anello nella bocca di un pesce in circostanze simili a quelle della CSM di Santarém. Il testo è stato trasmesso da un discreto numero di testimoni, il piú antico dei quali può essere fatto risalire a non prima della metà del XII sec. (ca. 1150).²⁸ Allo stato attuale delle conoscenze è questo pertanto il *terminus* per il quale possiamo considerare già data l'elaborazione del miracolo attribuito alla santa.

La storia inizia con l'affidamento a Verena di un anello prezioso da parte di un *presbyter*, oggetto che si appresta subito a riporre in un cofanetto (*scrinio*) per tenerlo lontano da occhi indiscreti:²⁹

²⁵ Cf. Grant Loomis 1941: 45. Originaria di Tebe, si recò poi a Milano e da qui in Rezia. All'inizio della sua vita monastica, visse da reclusa a Soleur dove operò anche i primi miracoli che le sono stati attribuiti *in vitam*, oltre a contribuire attivamente alla conversione dei popoli germanici. In seguito, pare avesse iniziato a guidare un gruppo di religiose, esperienza che le valse una persecuzione da parte di un *tyrannus*. Imprigionata da questi per la sua fede e poi liberata, poco prima di morire si racconta avesse ricevuto la visita della Vergine Maria. Venne poi sepolta a Zurzach. Per queste notizie, desunte principalmente dalle *Vitae*, cf. Philippart 1985: 254-55.

²⁶ Questa seconda definizione, a nostro avviso piú pertinente, è stata proposta dapprima da Theodor Klüppel (1980: 64) e poi ripresa anche da Guy Philippart (1985: 261): allude al fatto che questa seconda *Vita* costituisca in realtà un'estensione rispetto alla *Vita prior*, quella compilata alla fine del IX sec. Le aggiunte riguardano proprio alcuni prodigi (tra i quali anche quello di nostro interesse) poco prima dell'ultimo paragrafo dove si racconta della morte della santa; *ibi*: 260 s.

²⁷ *Ibi*: 254.

²⁸ Si tratta del ms. Stuttgart, Württembergische Landesbibl. cod. 2°. 58. Oltre a questo, vi sono almeno altri sette manoscritti databili tra il XII e il XIII sec. che trasmettono la *Vita posterior*, tutti conservati nelle biblioteche del centro Europa; *ibi*: 267-72.

²⁹ D'ora in avanti, per il testo latino, si cita dalla sua piú recente edizione a cura di

[...] quod sanctus presbyter beatae virginis provisor et magister, tempore Quadragesimae post natalem Domini incipiente, deponens aureum anulum, commendavit fidelitati virginis reservandum. Illa benigne suscipiens, scrinio imponebat.

Le misure adottate da Verena però non sono efficaci: un giorno, un pronipote del *presbyter*, da sempre invidioso del parente, riesce infatti a rubare l'anello dallo scrigno. Lo nasconde, ma non appena iniziano le ricerche dell'oggetto – sentendosi forse braccato – scende al fiume Reno e lo getta in acqua senza essere visto:

Conservus autem, illius proditoris pronepos hoc videns, qui semper invidebat eius felicibus operibus, furatus est anulum et recedendo abscondit. Cum autem prima inquisitio facta esset de anulo, secrete perrexit ad Rhenum, iactavitque eum in medium profundum.

Profondamente amareggiata e accusando la responsabilità di quanto è accaduto, Verena inizia a pregare incessantemente Dio chiedendo che l'anello venga ritrovato. Un giorno, alcuni pescatori del luogo catturano un grande esemplare di esoce,³⁰ che decidono di donare al *presbyter*. Grato per il regalo ricevuto, il religioso vuole subito farlo aprire e, con grande meraviglia, vi trova all'interno il suo anello:

Piscatores [...] esocem magnum traxerunt ad litoris humum. Ipsum quoque cum ceteris obtulerunt beato presbytero. Qui repletus non modico gaudio et hilari vultu munus oblatum accipiens, eundem iussit dividi in partes. Visceribusque erutis invenerunt anulum in intimis.

A quel punto il prete corre ad informare Verena del prodigio, la quale, una volta compresa la portata miracolosa del fatto, sembra non voler smettere di lodare Cristo soprattutto – si intende – per aver permesso in tal modo di tenerla lontana da ogni accusa:

Adolf Reinle (1948: 41-2). Questa, rispetto a quella del 1746 allestita da Jean Stillingh per essere poi accolta negli *Acta Sanctorum*, presenta il testo con una grafia più aggiornata, oltre che prendere le mosse da una rivisitazione della tradizione manoscritta. L'edizione si basa sul testimone che è stato ricordato in precedenza, ossia il ms. Stuttgart della metà del XII sec., il più antico trasmettitore della *Vita posterior*.

³⁰ Si tratta di un pesce tipico del fiume Reno.

Quod ille ut vidit cursu agili ad claustrum virginis pervenit. Illa autem multum laeta pro anulo, sed laetior fuit pro Dei miraculo, et laudes non cessavit reddere Christo.

3.3. *San Mungo di Glasgow e l'anello di Re Roderick*

Piú complessa ed articolata, ma sempre simile a questa e vagamente riconducibile anche alle sequenze che strutturano la CSM 369, è la leggenda legata a san Kentingern,³¹ religioso irlandese meglio noto nell'occidente europeo col nome di Mungo di Glasgow († 612 ca.).³²

L'episodio, rubricato *Quomodo Sanctus anulum a regina indecenter datum, et ab ipso Rege in flumine Clud projectum, mirabiliter regine restituit* costituisce il cap. XXXVI della *Vita* scritta da Joceline, monaco di Furnes, nel corso del XII sec. ed attualmente trasmessa da due manoscritti. Il primo, conservato al British Museum, è una miscellanea identificabile dalla sigla Bibl. Cott. Vitellius, C. VIII (cc. 148-195); il secondo si trova invece nel fondo bibliotecario dell'Arcivescovo Marsh a Dublino sotto la segnatura V. 3. 4. 16.³³

Joceline racconta che la moglie di re Roderick, la regina *Langueth*, si è invaghita di un giovane cavaliere. I due iniziano a frequentarsi, fino a quando un giorno la regina decide di donare all'amante il proprio anello

³¹ Cf. Grant Loomis 1941: 45.

³² Cf. Arterus 1856: 13. Fu monaco e vescovo tra il VI e il VII sec. I documenti affidabili riguardo la sua vita sono scarsi, tutti ampiamente postumi (XII e XIII sec.), nonché confinati al nord dello spazio europeo. Stando però alla leggenda, pare fosse nato da un'unione illegittima, dopo che la madre – unitasi ad un principe – sopravvisse miracolosamente alla lapidazione per essere considerata una fornicatrice. Dopo essersi fatto monaco, venne consacrato vescovo della diocesi di Strathclyde da un vescovo irlandese. Esiliato a causa di contrasti politici, fece poi ritorno in Irlanda per stabilirsi a Glasgow; cf. Forbes 1874: xxxiii, Macdonald 1993: 7-10, Shirt 2006 e Farmer 2015. La leggenda del pesce e dell'anello che si andrà a raccontare è anche la ragione per la quale un pesce accompagna il santo nella sua raffigurazione piú tradizionale, oltre che nello stemma cittadino, anche in altri contesti iconografici devozionali.

³³ Cf. Forbes 1874: LXIV. La leggenda ha conosciuto anche una discreta fortuna nei secoli successivi, come testimonia, ad esempio, la sua inserzione nello *Speculum Laicorum*; cf. Tubach 1967: 315.

nuziale. È a questo punto che il cavaliere, accecato dall'amore, stabilisce che da quel momento in poi avrebbe portato l'anello sempre al dito. Questa scelta però contribuisce a confermare a corte i sospetti su quella *liason*.³⁴

Regina Langueth [...] In quendam militem ephubum [...] oculos injecit. Et ut ille qui per se ad tale obsequium, sine stimulo alterius, satis fuit promptus et acclinis, secum dormiret facile effecit [...] Anulumque regium aureum, preciosam gemmam habentem inclusam, quem ei ipse legitimus maritus, in speciale signum conjugalis amoris commendaverat, imprudenter et impudenter suo dedit medio. Ille vero imprudentius anulum acceptum suo imposuit digito, suspicionis januam complexum connitentibus aperuit tali indicio.

Anche il re, ovviamente, alla fine se ne convince. Ferito nell'animo, Roderick decide però di non reagire d'istinto per vendicare l'onta subita: organizza invece una battuta di caccia alla quale invita il giovane cavaliere. In questa occasione, dopo aver piazzato uomini e cani sul territorio, scende assieme al ragazzo al fiume Clud con l'obiettivo di toglierlo di mezzo, ma poi pensa ad un piano più raffinato: invitato al riposo, aspetta che si addormenti per sfilargli l'anello dal dito e gettarlo nel fiume. In seguito lo sveglia e gli ordina di tornarsene a casa:

Sed Regem sompnum simultantem zelotipie spiritus concitans, dormire vel dormire non permisit. Conspecto itaque anulo in dormientis digito, turbatus pre furore oculus ejus; vixque continuit manus a gladio, et ab effusione sanguinis ejus. Refrenato tamen impetu ire sue, de digito dormientis anulum extrahens in flumen vicinum projecit; excitansque illum ut ad socios iret, et domum reverterentur precepit.

Rientrato anch'esso a corte, il re a quel punto chiede alla regina che fine abbia fatto l'anello nuziale. Dopo aver simulato la sua ricerca per prendere tempo e ragionare sul da farsi, Langueth – ignara di quello che è accaduto – pensa bene di mandare un messaggero al cavaliere ordinandogli di recapitarle il prezioso. Però quest'ultimo, accortosi nel frattempo della sua

³⁴ Da qui in poi, per gli estratti del testo latino, si rimanda a Forbes 1874: 99-102. Lo stesso autore offre più avanti anche una traduzione in lingua inglese dell'intero passo (*ibi*: 222-6), così come offerto in Macdonald 1993: 46-51. Per un riassunto della vicenda, si rimanda anche a Jewitt 1883: 56, Maxwell 1890: 331 e Grant Loomis 1948: 121.

mancanza, le manda a dire che lo ha perso. Il re allora le concede tre giorni per trovarlo; nel frattempo la fa rinchiodere in prigione:

[...] moti Regis super anulo postulationem intimans, mandavit ut sibi celeriter anulum mitteret. Miles quoque se anulum amisisse, ac locum ubi illum perdidit ignorare, regine remandavit [...] Interim dum illa diverticula quereret, et tardaret in medium proferre, quod nimirum non valebat invenire, supervacue nichil inane querens; Rex furore succensus illam adulteram crebro nominans, prorupit in juramentum [...] Cumque in hunc modum multa diceret, omnibus aulicis inducias petentibus, vix ei triduanas concessit, custodie tamen illam mancipari jussit.

Confidando nella misericordia di un Dio che aveva già saputo perdonare un'adultera – queste le sue motivazioni –, la regina inizia allora a pregare senza sosta per aver salva la vita. Alla fine, si risolve nell'inviare una richiesta d'aiuto a san Kentigern. Il santo, già al corrente dei fatti, manda allora il messaggero reale al fiume con una lenza, con l'ordine di ripresentarsi col primo pesce pescato:

[...] nuncium fidissimum ad Sanctum Kentegernum mittens, totum exposuit infortunium, et ab illo unico propiciatorio efflagitavit remedium [...] Sanctus pontifex per Spiritum Sanctum, et virtutem ex alto eruditus, rem totam seriatim ante nuncii adventum agnoscens, precepit nuntio cum hamo ad ripam prefati fluminis Clud pergere, et hamum gurgiti injicere, et primum piscem qui escatus fuisset, ex aquis extractum continuo ad se reportare.

Di lì a poco il messaggero si rifà vivo con un grosso salmone; e, una volta aperto, al suo interno compare l'anello nuziale. Il prezioso viene allora affidato al messaggero per restituirlo alla regina e poi consegnato nelle mani di Re Roderick. È solo a questo punto che – sempre all'oscuro di tutto l'inganno – il sovrano si scusa chiedendole se abbia intenzione di infliggere una punizione esemplare a coloro che si sono permessi di infangare il suo nome a corte. Ma la regina, ancora dominata dai sensi di colpa, dice di non voler causare altre sofferenze:

[...] ysitiumque, qui vulgo salmo dicitur, captum presentie viri Dei exhibuit. Qui piscem incidi et exenterari jubens coram se, prefatum in eo invenit anulum, illumque regine statim misit per eundem nuncium [...] Prorupit ergo regina in medium, et requisitum Regi restituit anulum in oculis omnium. Contristatus est ergo Rex, et omnis curia ejus cum illo, pro injuriis regine irrogatis; et coram illa humiliatus petivit sibi indulgeri genibus flexis, juravitque

gravissimam ultionem aut mortem sibi juberet, sive exilium, se illaturum delatoribus suis [...] «Absit», inquit, «domine mi, Rex, ut quispiam tale quid patiatur ob causam mei; sed si vis ut ex corde indulgeam tibi, quid in me deliquisti, volo ut omnem animi tui mortum cordetenus remittas, sicut et ego meo accusatori».

Dopo la riappacificazione, *Langueth* raggiunge infine Kentigern per confessare i propri peccati e, da allora, promette a sé stessa di porre fine alla relazione clandestina per riportare sui binari della coniugalità la propria condotta di vita, rivelando solamente dopo la morte del marito tutta la verità sulla vicenda.³⁵

Regina quam competentius potuit ad virum Dei perrexit, eique reatum suum confessa, ad arbitrium ejus satisfaciens vitam suam de reliquo studiose correxit; nam pedes suos a lapsu tali continuit. Signum tamen quo magnificavit Dominus misericordiam suam cum illa, vivente marito, nemini, post decessum ejus cunctis scire volentibus aperuit. Ecce Dominus per Sanctum suum Kentegernum iteravit, in celo sedens, quod carne vestitus operari dignatus est in terra degens.

In una versione forse anteriore a quella riportata da Joceline – in quanto meno elaborata e priva della complicazione del piano orchestrato dal re –, si racconta che l’anello viene perso da una donna mentre questa attraversa il fiume Clud. Il marito, notandone poi l’assenza, inizia a sospettare che l’abbia donato a qualche amante. Su consiglio di Kentigern, la donna ordina ad un pescatore di farle avere il primo pesce pescato e dentro vi ritrova l’anello smarrito in precedenza. Il coniuge a quel punto si ravvede per poi scusarsi per aver avuto dei sospetti sul suo conto.³⁶

³⁵ Al termine del passo risulta significativa – proprio come accade nella CSM 369 – la ricercata analogia con l’episodio di san Pietro e l’anello che, oltre a servire anche qui da giustificazione dottrinale per l’operato del santo irlandese, viene evocato per offrire un’esegesi del passo: l’agiografo infatti sostiene che così come Pietro era stato istruito da Cristo per recuperare la moneta che sarebbe servita per entrare a Cafarnao, Cristo aveva dato la possibilità a Kentigern di ritrovare l’anello per salvare la regina da una ‘doppia morte’, quella spirituale e quella materiale: «Ad jussum ejus Petrus hamum in mare mittens, primum piscem captum extraxit, in cujus ore didragma invenit, quod pro Domino et pro se solveret. Sic jubente Sancto Kentegerno, in nomine ejusdem Domini nostri Jhesu Christi, nuncius regine misso hamo in fluvium piscem cepit, captum Sancto optulit, in ablato et secto anulum reperit, quo reginam a duplici morte eriperet».

³⁶ Se ne è trovata una prima notizia in Deck 1856: 14, sebbene l’informatore – più

3.4. *Santa Brigida d'Irlanda e l'inganno dell'anello*

Se i miracoli precedenti mostrano già qualche somiglianza col racconto trasmesso dalla CSM 369 – soprattutto per quanto riguarda l'intricato gioco dei vari inganni e malintesi generatisi dal momento in cui un anello precedentemente dato in prestito o donato viene poi sottratto al suo custode per essere gettato in un fiume e infine ritrovato miracolosamente permettendo così la salvezza della protagonista – è il terzo testo che si porta a collazione quello che rivela il più elevato grado di affinità narrativa con la lirica mariana alfonsina, tanto da mostrarsi quasi del tutto sovrapponibile con quest'ultima.³⁷

Il miracolo stavolta riguarda una figura estremamente nota, ossia santa Brigida, patrona d'Irlanda, ed è trasmesso da una delle sue *Vitae* di più ampia diffusione,³⁸ conosciuta col titolo di *Vita Auct. Cogitosa* e compilata probabilmente a Kildare intorno al 680.³⁹

che autore, in questo caso – non specifici nessuna fonte scritta alla base di questa variante. Successivamente, questa versione viene citata anche in Saintyves 1912 e 1922 che la porta come esempio di tipologia di racconto fiorita attorno al motivo del “pesce e l'anello” che classifica come “ordalia dell'adultera”.

³⁷ Per un primo richiamo a questo episodio in relazione invece con quello avente per protagonista san Mungo di Glasgow, cf. Arterus 1856: 13. Dal canto suo, anche Grant Loomis (1941: 45) citava il nome della santa in merito a questa tipologia di prodigi, senza però illustrare nel dettaglio il *récit*.

³⁸ Cf. Sharpe 1991: 14.

³⁹ BHL 1457. Sul presunto autore, cf. Sharpe 1991: 13. L'ipotesi può trovare forza considerando che, ad oggi, ci sono pervenuti almeno due mss. che trasmettono questa *Vita* allestiti nel nord-est della Francia già nel corso del IX sec.: Reims, Bibliothèque municipale, MS 296 (Reims), e Paris, Bibliothèque nationale, MS lat. 2999 (Saint-Amand); cf. Sharpe 1982 e 1991: 9, 18. Per quanto riguarda invece le notizie su Brigida (Lenster, ca. 453 – Kildare, ca. 524), queste sono forse più note rispetto a quelle dei santi citati in precedenza, data anche la sua maggiore rilevanza nel *pantheon* agiografico irlandese ed europeo, ma poggiano comunque su uno strato di informazioni e di elementi che si perdono nella leggenda (*ibi*: 9). Seconda patrona d'Irlanda, fondò a Kildare un grande monastero, descritto ampiamente da Giraldo Cambrense al tempo dell'invasione romana. Fu proprio questa istituzione che propagò in seguito il suo culto permettendogli di consolidarsi in breve tempo su tutto il continente europeo arrivando ad affermarsi anche in Italia; cf. Nunes 2007: 373.

La narrazione si apre con la presentazione di un uomo che l'autore non esita a delineare fin dalle prime righe come spregevole, nonostante i nobili natali. Questi si è invaghito di una giovane donna e desidera possederla a tutti i costi. Allora le dà in affidamento una preziosa spilla, ma in realtà non si tratta di un regalo disinteressato: poco dopo infatti, con in mente un piano ben preciso, riesce di nascosto a sottrargliela e a gettarla in mare:⁴⁰

Quidam enim vir saecularis, et gente nobilis, et dolosus moribus exardescens in cujusdam feminae concupiscentiam, et quo modo ejus concubitu frui posset callide cogitans, ac sentem argenteam pretiosam in depositum sibi commendans, quam dolose retraxit illa ignorante, et jecit in mare [...]

Alla successiva richiesta della spilla, la donna non è ovviamente più in grado di restituirla. Ed ecco svelato il motivo per cui l'anello prima donatole le era poi stato sottratto con l'inganno: per compensare tale perdita l'uomo le chiede di diventare la sua schiava. La condizione per conservare la sua libertà sarebbe stata quella di riavere con sé la spilla, altrimenti avrebbe dovuto obbedirle per sempre e soddisfare ogni suo più recondito desiderio:

[...] et cum ipsa non posset reddere, sibi esset ancilla, et ejus postea uteretur, ut vellet, amplexibus, machinatus est hoc perficere malum, nulla alia re ac redemptione placatus fieri posse dicens, nisi aut propria sibi sente argentea reddita, aut ipsa femina in servitutem sibi redacta pro causa culpabili fragilis concupiscentiae uteretur.

Il disegno meschino dell'uomo sembra dunque compiersi, ma è a questo punto che la casta donna riesce a rifugiarsi da santa Brigida. La santa ascolta attentamente la storia e subito si mette a pensare sul da farsi per districare la situazione. Ma prima ancora di terminare il suo discorso, sopraggiunge un uomo che porta con sé alcuni pesci appena pescati nel fiume:

Et haec timens pudica femina quasi ad civitatem refugii tutissimam, ad sanctam Brigidam confugit. Quae cum talem comperisset causam, vel quid pro hac re ageret cogitaret, cum nec dum verba complisset, supervenit ad se quidam cum piscibus de flumine tractis.

⁴⁰ Da qui in avanti, per il testo, cf. Migne 1878: col. 785.

Una volta incisi ed aperti, dalle viscere di uno di loro spunta la stessa spilla che il persecutore aveva affidato anzitempo alla donna della quale si era invaghito. Quest'ultima esce quindi dalla casa di Brigida per andare incontro alla gente che continua ad accusarla di essere una ladra, ed estrae davanti a tutti la spilla d'argento. Quella testimonianza la allontana da tutte le accuse e provoca il pentimento del malfattore che si rivolgerà infine a santa Brigida per confessare i suoi empî disegni:

Cumque illorum viscera excisa et aperta essent, sentis illa argentea, quam ille crudelis jecit in mare, in medio unius piscis reperta est. Et sic postea secure eandem sentem secum portans; et ad conventum multitudinis pro hac culpa cum tyranno infami progrediens, et monstrans sibi eandem sentem, multis testantibus, qui eam agnoscere poterant, non aliam esse, sed ipsam de qua talis sermo ferebatur, adhaerentem sibi feminam pudicam de manibus tyranni crudelissimi liberavit. Ille vero postea confitens suam culpam, sanctae Brigidae humiliter sua subdidit colla. Tunc illa ab omnibus gloriosa peracto hoc ingenti miraculo gratias agens Deo, et omnia in ejus gloriam faciens, domum rediit propriam.

4. I PRECEDENTI AGIOGRAFICI E LA CSM 369

Tenendo conto dell'assenza di prodigi simili che ruotano attorno al motivo del "pesce e l'anello" nella vasta tradizione miracolistica mariana giunta fino a noi, e considerando invece la sua ben attestata presenza nella rimanente letteratura agiografica, appare del tutto plausibile che per il confezionamento della CSM 369 Alfonso X e il suo *entourage* si siano potuti ispirare alla fortunata tradizione delineata nei paragrafi anteriori.

Tutti e tre i prodigi, in effetti, mostrano delle strette somiglianze con il testo galego-portoghese non solo per inglobare il motivo del "pesce e l'anello", ma soprattutto poiché se ne servono per offrire dei racconti simili sul piano della dinamica narrativa.

Il piú difforme dal testo alfonsino è senza alcun dubbio il prodigio avente per protagonista santa Verena. Pur presentando infatti alcuni "ingredienti" riscontrabili anche nella CSM di Santarém, qui a monte del furto e dello smarrimento dell'anello non vi è nessun disegno volto a mettere in difficoltà la sua custode: l'azione viene svolta da un ladruncolo solamente per impadronirsi di un oggetto prezioso; l'eventuale colpa da attribuirsi alla santa per non essere stata in grado di conservarlo viene dunque ad essere solamente una conseguenza possibile del gesto, e non la sua finalità.

Già diverso invece il discorso per quanto riguarda il prodigio operato da san Mungo di Glasgow, dove la sottrazione dell'anello all'amante della moglie operato da Roderick avviene non certo per cupidigia – l'anello, d'altronde, era stato il suo regalo di nozze – ma si configura (alla stregua del piano ordito dall'*alcayde* nella CSM 369) come un'azione premeditata, eseguita per mettere in difficoltà la consorte, con lo scopo di farle confessare un tradimento.

Ma per trovare un vero e proprio parallelo narrativo a trecentosessanta gradi con la vicenda di Santarém, occorre ritornare a considerare più da vicino il prodigio operato da santa Brigida d'Irlanda: è qui infatti che si possono riscontrare le analogie più forti col miracolo versificato alla corte letteraria di Alfonso X nel corso della seconda metà del sec. XIII.

4.1 *Analogie con la leggenda di santa Brigida*

Si parta dal considerare che, nelle due narrazioni, si è di fronte ad un sopruso perpetrato da uno sconosciuto poco affidabile – un uomo potenzialmente violento nella *Vita* di Brigida e un giudice malvagio nel testo galego medievale – ai danni di una donna pia e devota.

In entrambe le versioni inoltre, la protagonista femminile (una *femina* non ben caratterizzata nella *Vita* di Brigida e la *tendeira* della CSM alfonsina) viene messa nelle condizioni di non potersi difendere – nella *Vita*, dalle violente *avances* dell'uomo, nel testo alfonsino, dalle pressanti richieste di carattere economico del funzionario – sempre attraverso la dinamica della cessione/requisizione di un oggetto prezioso.

Proprio questo aspetto merita una particolare attenzione, essendo l'elemento forse più importante che porta quasi a vedere nelle due narrazioni delle varianti scaturite da una stessa radice: entrambe infatti si strutturano attorno ad uno stesso piano, ossia quello di lasciare qualcosa di prezioso in affidamento temporaneo, per poi sottrarlo senza destare sospetti, simularne la richiesta e avere vantaggio sulla vittima giocando sull'impossibilità di quest'ultima di restituire l'oggetto regalato o anche solo prestatato. In entrambe le varianti poi il ritrovamento dell'oggetto prezioso nella bocca di un pesce – mediato, rispettivamente, dalla santa e dalla Vergine Maria – permetterà di smascherare l'ordito del protagonista, ricomponendo gli equilibri.

Nella tabella a seguire si raccolgono in parallelo i passi che rendono evidenti tali analogie:⁴¹

	CSM 369	Libro IV, cap. XL
Personaggio maschile	Un alcayd' era na vila, de mal talan e sannudo, soberv' e cobii-çoso [...]	Quidam enim vir saecularis, et gente nobilis, et dolosus moribus [...]
Elaborazione del piano	[...] un dia seus omees do alcayde, [...] razõavam daquela molter, dizendo que a tiinna[n] por louca, e mui' ende posfaçavan. Diss' o alcayde: «Quen ll' ora fezesse per que errasse e que daquela paravla por mentiral en ficasse!	[...] exardescens in cujusdam feminae concupiscentiam, et quo modo ejus concubitu frui posset callide cogitans [...]
Attuazione del piano: cessione/furto dell'anello	[...] fillad' esta mia sortella e dade-lla por çevada, que me log' aquí tragades».E enviou dous, dizendo a cada ùu que punnasse en lle furtar a sortella, per que pois se ll<e> achasse.	[...] ac sentem argenteam pretiosam in depositum sibi retraxit illa ignorante [...]
Ricerca del vantaggio sulla donna (sessuale o economico)	[...] dessi todo seu despeyto da quel anel que perdera tornou sobre la mesquin[n]a, e mandou a ùu seu ome que tam muito a coitasse, ata que de quant' avia de todo a derrancasse.	[...] cum ipsa non posset redere, sibi esset ancilla, et ejus postea uteretur, ut vellet, amplexibus, machinatus est hoc perficere malum, nulla alia re ac redemptione palacatus fieri posse dicens, nisi aut propria sibi sente argentea reddita, aut ipsa femina in servitum sibi redacta pro causa culpabili fragilis concupiscentiae uteretur.
Prezioso che riappare in un pesce e piano smascherato	[...] Enton ela ante todos tirou o anel do dedoe deu-llo. E ele, logo que o ouve connoçudo, fillou-sel[l]' en mui gran medo [...]	[...] sentem secum portans [...] monstrans sibi eamdem sentem, multis testantibus, qui eam agnoscere poterant, non aliam esse [...] de manibus tyranni crudelissimi liberavit

⁴¹ Le sezioni dei testi vengono sempre riportate dalle edizioni critiche citate in precedenza.

4.2 Differenze con la leggenda di santa Brigida

Nella CSM 369 vi sono però anche delle differenze rispetto al *récit* contenuto nella *Vita* di Brigida e che, a prima vista, potrebbero essere considerate delle vere e proprie “innovazioni” alfonsine; ed entrambe hanno a che fare col terzo protagonista di queste storie: l’oggetto prezioso.

La prima riguarda la dinamica con la quale avviene la sua perdita. Si ricordi brevemente: se, infatti, nel *miraculum* di santa Brigida la spilla d’argento viene gettata volontariamente in acqua dall’uomo che spera così di poter incolpare la donna per obbligarla a fornirgli i suoi servigi, nella CSM 369 l’anello che l’*alcayde* ha requisito di nascosto alla bottegaia gli scivola dal dito mentre è intento ad eseguire alcune operazioni di toelettatura del suo cavallo sulla riva di un fiume, in modo dunque del tutto non voluto.

Questa perdita involontaria dell’anello da parte dell’*alcayde*, oltre ad essere coerente con la natura e i disegni del personaggio alfonsino (che, oltre al vantaggio economico derivante dalla requisizione dell’orzo avrebbe avuto tutto l’interesse anche a continuare a possedere l’anello, in quanto oggetto di valore), risulta funzionale anche all’amplificazione dell’elemento miracoloso della storia, poiché viene a configurarsi come un primo miracolo operato dallo stesso Dio per preparare il successivo lieto fine: «[...] quis Deus que ll’ escorregas<s>e aquel seu anel do dedo e ena agua voasse» (v. 70).⁴² Ma è impossibile non vedere in questo gesto subito anche un’eco di un altro prodigio che – per quanto fortemente dissimile dal nostro testo – può essere fatto rientrare sempre nella categoria dei *miracula* che ruotano attorno al motivo de “il pesce e l’anello”. Ci si riferisce, a tal proposito, al racconto *De anulo Conradi Praepositi in esoce reperto*, narrato da Cesario di Heisterbach nel suo *Dialogus Miraculorum (Distinctio Decima, Cap. LXI)* nel corso della prima metà del XIII sec.⁴³

Qui si racconta di come un certo *Conradus* («Praepositus sancti Severini in Colonia»), sporgendosi per un attimo dalla barca sulla quale sta viaggiando, perda inavvertitamente il suo prezioso anello d’oro tra le acque del fiume Reno mentre è intento a lavarsi le mani:⁴⁴

⁴² Cf. Mettmann 1989: 252.

⁴³ Cf. Tubach 1967: 315.

⁴⁴ Per il testo, cf. Strange 1851: 258 s.

[...] cum tempore quodam ad idem opidum navigaret, et manus extra navim in flumine lavaret, anulus aureus bonus valde ex eius digito labens, cecidit in Rhenum.

Ma le analogie con una sezione della CSM 369 non finiscono qui – ed arriviamo alla seconda divergenza del testo gallego-portoghese col canovaccio principale costituito dal *miraculum* di Brigida: l’iniziale difficoltà del protagonista di impadronirsi del pesce nel quale sarà poi miracolosamente ritrovato il prezioso.⁴⁵

Se si continua infatti la lettura della vicenda di *Conradus*, si può avvertire una fortissima analogia con la sequenza della figlia della donna di Santarém che, dopo aver raggiunto il porto, riesce dopo una trattativa a comperare l’unico pesce catturato dai pescatori del luogo e destinato ad altre tavole. Quando infatti, circa un anno dopo, Corrado si reca nel punto esatto dove ha perso di vista l’anello, vi trova dei pescatori. Chiede dunque se abbiano catturato qualcosa, ma quelli rispondono che solo un esoce è entrato nelle loro reti, per giunta già “prenotato”. Ma quando scoprono che proprio *Conradus* era quel *Praepositus Xantensis* al quale si è deciso di destinare l’esoce, allora il pesce gli viene ceduto immediatamente:⁴⁶

Anno vero sequenti cum ad iam dictum opidum iterum iret navigio, circa eundem locum in quo anulum perdiderat, piscatores obvios habuit, a quibus si aliquos haberent pisces captos, inquiri praecepit. Responderunt illi: «Habemus esocem unum qui Praeposito Xantensi debetur, quem vendere non audemus». Quibus eum dicerent, ecce Praepositus praesens est, pisces ei obtulerunt.

⁴⁵ Si ricordi che, nei *récits* già commentati, il pesce viene sempre portato al cospetto dei santi da parte di alcuni pescatori; la sua acquisizione – seppur probabilmente mediata dalla divinità – non è mai quindi il frutto di un intervento *propia manu*, come invece accade nella CSM 369 dove compare la figura della figlia della protagonista che si reca al porto per comprare del pesce alla madre.

⁴⁶ Il racconto si conclude ovviamente sempre allo stesso modo: una volta lavato il pesce, i cuochi preposti alla sua cottura lo aprono e dentro vi trovano l’anello di *Conradus*. E questi, colta la portata straordinaria del fatto, capisce di aver ricevuto un bellissimo miracolo.

5. IPOTESI DI TRASMISSIONE

Nei paragrafi precedenti si è tentato di mettere in evidenza la profonda adesione che la CSM 369 mostra *in primis* con la storia della spilla d'argento che santa Brigida fa ritrovare nello stomaco di un pesce per sottrarre dalle grinfie di un uomo violento una povera innocente.

Ma come si sarebbero potute realizzare queste acquisizioni? Attraverso quali canali lo *scriptorium* alfonsino sarebbe stato in grado di entrare in contatto con tali materiali narrativi? Per quanto concerne il modello che ha saputo ispirare i dettagli “secondari” appena illustrati – quello cioè di Cesario di Heisterbach – il problema non si pone: dopo gli studi di Jaime Ferreiro Alemparte si sa infatti che una conoscenza diretta (anche per vicissitudini legate alla sua famiglia) dell’opera del religioso di Colonia da parte del Re Sapiente fosse più che probabile.⁴⁷ Rimane però da capire in che modo il modello principale della *Vita Brigidae* sia potuto arrivare fino alla corte alfonsina per poi essere opportunamente “marianizzato”.⁴⁸

5.1. *Brigida nello Speculum Historiale*

La *Vita* di Brigida scritta da *Cogitosus* ha conosciuto una circolazione notevole in tutto lo spazio europeo, soprattutto a partire dal XII sec. Diffusesi inoltre assai precocemente nel continente, già a partire dal VI sec.,⁴⁹ le gesta della santa irlandese sono poi andate incontro ad una significativa ricezione soprattutto in territorio italiano e francese. Proprio

⁴⁷ Cf. Ferreiro Alemparte 1971.

⁴⁸ Per il concetto di “marianizzazione”, che rimanda al processo effettuato dall’*obradoiro* alfonsino per il quale un *récit* esemplare inizialmente attribuito ad un altro santo viene poi associato alla figura della Vergine Maria, si veda il fondamentale Disalvo 2013: 126.

⁴⁹ Cf. Sharpe 1991: 9. Sempre lo stesso autore (*ibi*: 27) precisa che già nel XII sec., a giudicare dai codici trasmessi, la *Vita* di Brigida assieme a quelle dei santi irlandesi più importanti mostra già di essere diffusa nel continente: «The second half of the twelfth century offers several signs of hagiographical exchanges between Ireland and the Continent [...] Many, like the Lives of St. Patrick, St Brigit [...] were well known on the Continent».

in Francia, nella prima metà del XIII sec., la *Vita sancte Brigide virginis Kildarie* è uno dei testi agiografici che fa il suo ingresso nell'opera enciclopedica allestita da Vincent de Beauvais alcuni anni prima che il Re Sapiente dia inizio al proprio progetto mariano: lo *Speculum Historiale*.

In quest'opera, che di lì a poco sarebbe diventata un grande serbatoio di riferimento per la cultura e la Chiesa del Basso Medioevo – con influenze sia in contesti laici che ecclesiastici – appare per la prima volta il miracolo del fermaglio d'argento ritrovato nella bocca di un pesce al di fuori del suo originario contesto devozionale irlandese (Libro XXII, Cap. XXXII):⁵⁰

Quidam vir secularis et nobilis in cuiusdam femine concupiscentiam exarsit, et callide suam sentem argenteam preciosamque illi commendavit, quam dolose retraxit illa ignorante, et iecit in mare, quatenus cum illa non posset reddere, sibi esset ancilla, et ea uteretur ut vellet. Quo facto, cum ille repeteret sentem suam, et illa reddere non posset, perpendens dolum eius pudica femina cucurrit ad Brigidam. Que cum cogitaret de hoc, supervenit ad eam quidam cum piscibus de flumine tractis, quorum ilia est aperta, et excisa fuissent, inventa est sentis illa argentea, et reddita illi viro crudeli, et sic femina liberata est. Tunc ille confitens Brigide culpam suam, subditus factus est illi.

Pur trattandosi di una versione *abregée*, in linea col gusto agiografico dell'epoca e soprattutto funzionale al tipo di opera – enciclopedica appunto – che il domenicano aveva in mente, si tratta senza dubbio del miracolo suddetto; vi sono presenti tutti gli elementi essenziali che lo caratterizzano e che si sono già ampiamente illustrati: il protagonista ambivalente (*secularis* e *nobilis*), il movente che lo spinge ad attuare l'inganno della spilla, la stessa *sentis argentea*, il lancio di questa in mare, ecc.

Il fatto che, a differenza dei prodigi di Verena e di Kentigern, quello di Brigida dimostri di essere conosciuto da Vincent de Beauvais è significativo proprio in relazione con la sua presenza – lo ricordiamo, marianizzato – nelle CSM. Come ricordato in principio, si è ipotizzato infatti che lo

⁵⁰ Si cita dall'edizione digitale dello *Speculum Historiale* offerta dal database *Sources des encyclopédies médiévales* (CNRS, Institute de recherche et d'histoire des textes) e allestita a partire dal ms. Douai B. M. 797 <<http://sourcencyme.ihrtr.cnrs.fr>> [data dell'ultima consultazione: 18 febbraio 2020].

Speculum sia stato la base per molti prodigi versificati dal sovrano castigliano-leonese, fatto che oggi continua a trovare conferma anche in seguito ad un’analisi basata su attenti confronti tra i testi che sembrerebbero essere entrati in un riconosciuto “repertorio mariano” proprio grazie all’attività del domenicano francese.⁵¹

Tenendo dunque conto di tutti questi elementi l’ipotesi piú economica suggerirebbe che lo *Speculum* sia stato anche per una CSM come questa, di ambientazione peninsulare, una comoda porta di accesso al prodigio di Brigida per lo *scriptorium* del re castigliano-leonese, dopo una tradizione comunque fortunata su tutto lo spazio europeo. Parimenti però, il *récit* di Brigida sarebbe potuto entrare in contatto con l’*entourage* alfonsina anche per un altro canale, stavolta piú prossimo a livello geografico.

5.2. Il *miraculum* nell’*Orto do Esposo*

Vi è infatti un dato che farebbe pensare come il *miraculum* della *sentis argentea* – oltre che nello spazio europeo centrale e meridionale – si sia potuto diffondere abbastanza precocemente anche in territorio portoghese, sebbene l’opera dove comparire sia un po’ piú tarda rispetto al periodo di composizione delle CSM.

⁵¹ Questo soprattutto se si prende in considerazione la sezione mariana dell’opera del domenicano, in gran parte debitrice – per sua stessa ammissione – di quel *Mariale Magnum* la cui identità materiale non è ancora stata precisata. Delle convergenze narrative tra alcuni miracoli trasmessi da Vicent de Beauvais e quelli versificati da Alfonso X sono state sottolineate dalla critica menzionata in apertura di questo studio. Per un caso piú concreto a dimostrazione di una conoscenza letterale dell’opera del francese, si rimanda invece a Negri 2020, dove si prova la consultazione dello *Speculum* per l’allestimento della CSM 72, in base ad alcune convergenze testuali e motiviche. Occorre inoltre ricordare che l’opera del domenicano francese ha avuto una grande importanza per quasi tutta la produzione artistica del Re Sapiente come, ad esempio, per la stessa redazione dell’*Estoria de España*. La presenza dello *Speculum* del domenicano negli *armadia* del sovrano castigliano-leonese, probabile regalo del cugino Luigi IX tra gli anni ’60 e ’70 del suo regno, non può invece ad oggi essere dimostrata, sebbene sia stato per lungo tempo un argomento quasi dato per scontato dagli specialisti a riprova di certi debiti narrativi. Su quest’ultimo aspetto; cf. Domínguez 1998: 173, Rubio García 1985 e il piú recente Taylor 2015.

Questo *prodigium* riaffiora infatti già nel corso del sec. XIV all'interno dell'*Orto do Esposo*, una sorta di trattato spirituale *ad usum fidelis* che si serve di varie e molteplici inserzioni esemplari per supportare il proprio filo conduttore.⁵² L'*Orto* è trasmesso ad oggi per intero solamente da due manoscritti ben più tardi rispetto al periodo della sua composizione, databili rispettivamente alla prima metà e alla fine del XV sec. e conservati nel Real Convento de santa Maria de Alcobaça.⁵³

Il testo, che si riproduce a continuazione non ha bisogno di ulteriori commenti, dato che coincide punto per punto con quello del prodigio tradizionale già ampiamente illustrato in precedenza (Libro IV, Cap. LX):⁵⁴

Outrossi ùu barom segral havia grande cobiça de fazer seu pecado com ùa molher. E ela era casta e boa, e por em nom se atrevia ele de a demandar mas cuidou falsamente e arteiramente como compreria sua maa vōotade. E tomou ùu fimal de prata que era de grande preço e deu-o em guarda a aquela molher. E depois furtou-o em guisa que o ela nom soube e lançou o fimal em no mar por tal que nom lho podendo ela dar ficasse por sua serva. Assi cuidava usar com ela como lhe proguesse. E depois que esto fez demandou o fimal aa boa molher. E ela entendeo o engano que lhe fora fecto e acorreo-se a ùa sancta virgem que havia nome Brigida e estando com ela veeo ùu homem que tragia pexes do mar que ele tirara. E quando abrirom ùu deles acharom em no ventre dele o fimal e deu-o a boa molher aaquele homem mao. E assi ficou vão o seu pensamento e a sua arteirice.

⁵² L'*Orto*, sulla base di alcune analisi interne, risulterebbe databile tra il 1383 e il 1417; cf. Pereira 2007: LIII.

⁵³ Si tratta dei mss. Biblioteca Nacional de Lisboa, Alc. 198 e Alc. 212; cf. Pereira 2007. Per una proposta aggiornata sulla datazione, e per avere una panoramica sui principali contributi che se ne sono occupati fino ad oggi, si consiglia la consultazione di Esteves 2014: 172. Se ne conoscono anche altri tre frammenti, scoperti più di recente nell'Archivio della Torre do Tombo e provenienti dal fondo del monastero di *Santa Maria de Lornvão*. Questi lacerti hanno spinto gli studiosi a considerare l'esistenza di almeno un ulteriore manoscritto; cf. Pereira 2007: LIV e Esteves 2014: 172 s., che cita opportunamente i ritrovamenti e gli studi a cura di Askins–Dias–Sharrer (2002).

⁵⁴ Per l'individuazione di tale *exemplum* all'interno dell'*Orto*, si rimanda all'utile indice in Williams 1968: 231. Per il testo, si utilizza la più recente edizione critica di Nunes 2007: 224, che, su questo punto, non differisce sostanzialmente dall'edizione precedente (Maler 1956a: 239).

Theophilo Braga, illustre etnografo e fine *connoisseur* di tradizioni letterarie iberiche, citando questo racconto nei suoi *Contos Tradicionaes do Povo Portuguez*,⁵⁵ aveva affidato ad una piccola nota a piè di pagina – non considerata fino ad ora dalla critica –⁵⁶ l’analogia di questo *conto* con la CSM ambientata a Santarém.⁵⁷ Non conoscendone però l’origine colta e accennando solamente alla sua presenza nell’*Orto*,⁵⁸ aveva finito per attribuirgli una genesi popolare; conseguentemente, l’idea che ne poteva seguire in relazione alla fonte della CSM 369 è che quest’ultima fosse il risultato della ripresa di una tradizione locale portoghese.⁵⁹

Considerato quanto detto, è invece più probabile che questa presenza in territorio peninsulare sia più da mettere in relazione con la possibilità di trasmissione del *récit* di Brigida fino alla corte di Alfonso X che con la genesi del racconto alla base del prodigio versificato dallo stesso sovrano.

6. A MODO DI CONCLUSIONE

Alla luce di quanto ricostruito, appare dunque probabile che il riferimento evangelico affidato ai versi del *refran* della CSM 369 non debba essere identificato con la fonte di ispirazione dello stesso testo, ma che sia solamente un espediente retorico-dottrinale utile a fornire una legittimazione ad un nuovo tipo di miracolo operato dalla Vergine Maria.

⁵⁵ *Ibi*: 203.

⁵⁶ Di qui la necessità di tornare a leggere, consultare e meditare i “grandi maestri”, anche qualora i risultati da essi ottenuti siano stati il frutto di ricerche condotte con metodi investigativi oggi considerati controversi o superati. Il racconto è il n. 142 della raccolta allestita dallo studioso, intitolato *O firmal de prata*.

⁵⁷ Cf. Braga 1893-1924: 49-50, 227.

⁵⁸ Non era riuscito a rintracciarne il precedente nemmeno Bertil Maler (1956b: 203), primo editore dell’opera e autore del primo studio sistematico sulle fonti utilizzate dall’anonimo per la sua composizione. Allo stesso modo, anche Williams nel suo indice (1968: 231) affermava di non aver potuto rintracciarne la fonte.

⁵⁹ Risulta difficile risalire a questa informazione consultando l’opera di Theophilo Braga se non si tiene conto dell’indice finale dove vengono indicate le fonti delle varie narrazioni. Il racconto del *firmal* segue infatti altre leggende direttamente ricavate dall’*Orto*.

Il modello narrativo principale dovrebbe essere ricercato invece all'interno di una tradizione agiografica non mariana, che recupera – adattandolo a nuove situazioni narrative e dotandolo di nuovi significati – il motivo antichissimo de “il pesce e l’anello”.⁶⁰ È qui che spicca, in virtù delle strette somiglianze sul piano della dinamica narrativa e su quello del trattamento del motivo, il miracolo di santa Brigida, certamente non sconosciuto all’*obradoiro* alfonsino se si tiene conto non solo della sua presenza all’interno dell’opera di Vincent de Beauvais (lo *Speculum Historiale*), ma anche della sua frequentazione da parte della cultura letteraria (e forse popolare) del tempo. Consentirebbero di completare l’opera, fornendo altri dettagli al sovrano castigliano-leonese per il “montaggio” del testo poetico nella sua “cucina” miracolistica,⁶¹ spunti narrativi provenienti da altre tradizioni parallele (ma sempre orbitanti attorno allo stesso motivo principale), come quelli presenti nell’altrettanto conosciuto *Dialogus Miraculorum* di Cesario di Heisterbach.

Tali evidenze inducono pertanto a ipotizzare come la localizzazione del prodigio (Santarém) sia il frutto di un’invenzione letteraria dello *scriptorium* alfonsino – magari anche per necessità metriche o anche solo estetiche. Tuttavia, dato che l’*Orto*, oltre ad appartenere alla cultura portoghese, è stato sovente attribuito dalla critica ad un autore originario di quella zona,⁶² appare anche probabile che, pur avendo avuto presente il modello colto, il sovrano castigliano-leonese o qualche suo collaboratore preposto alla raccolta del materiale mariano abbia finito per confondere

⁶⁰ Quello di personalizzare racconti agiografici includendo la Vergine Maria come nuova protagonista non è certo un *modus operandi* estraneo ad Alfonso X. Si pensi, ad esempio, a quanto accade nella CSM 26 che, nella versione originale, appartenente al *Liber Sancti Jacobi*, vedeva appunto come dispensatore del miracolo lo stesso apostolo Santiago; cf. Fidalgo Francisco 2004: 152.

⁶¹ Si riprende questa similitudine del laboratorio agiografico visto come una “cucina” in cui vengono sapientemente amalgamati vari ingredienti per la produzione di nuovi miracoli che andassero incontro alle aspettative dei fedeli e del clero, dall’illuminante saggio di Signori 1996.

⁶² Nella fattispecie, a un certo Frai Hermenegildo de Tancos, indicato, in un’aggiunta posteriore all’indice del ms. Alcobacense 198, come autore dell’opera (ma forse, più probabilmente, suo copista o traduttore). Sulla questione, si rimanda a Pereira 2007. Cf. anche Martins 1948 e 1950.

una delle prime zone di ripresa e di sviluppo del *récit* nella fascia atlantica – forse già nel corso del tardo sec. XIII, prima della sua “consacrazione” nell’*Orto* nel secolo successivo – con quella dell’accadimento del prodigio.

Manuel Negri
(Universidade de Santiago de Compostela)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Alfonso X, *Cantigas* (Mettmann) = Walter Mettmann, *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María. Cantigas 261 a 427. III. Edición, introducción y notas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.
- Cesario di Heisterbach (Strange) = Josephus Strange, *Caesarii Heisterbacensis Monachi ordinis cisterciensis. Dialogus Miraculorum. Textum ad quatuor codicum manuscriptorum editionisque principis fidem*, Coloniae, Bonnae et Bruxellis, J. M. Heberle (H. Lempertz & comp.), 1851, vol. 2.
- Cogitoso (PL) = Jacques-Paul Migne, *Sanctae Brigidae Virginis Vita a Cogitoso adornata*, in *Pelagii II, Joannis III, Benedicti I summorum pontificum Opera Omnia. Intermiscentur S. Martini, S. Domnoli, S. Verani, S. Aunari, S. Leandri, Liciniani, Sedati, Marii, Joannis quorum episcopatu sedes Bracarensis, Cenomanensis, Cabellitana, Autissiodorensis, Hispalensis, Carthaginensis, Biterrensis, Aventicensis, Arelatensis illustratae sunt ...*, Tomus Unicus, Parisiis, apud Garnier Fratres, Editores et J.-P. Migne successores, 1878: coll. 775-90 [Patrologia Latina 72].
- Erodoto, *Storie* (Asheri–Medaglia–Fraschetti) = David Asheri, Silvio M. Medaglia, Augusto Fraschetti, *Erodoto. Le Storie. Volume III. La Persia*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1990.
- Horto do Esposo* (Nunes et alii) = Irene Freire Nunes et alii, *Horto do Esposo*, Lisboa, Colibri, 2007 [*Obras Clássicas da Literatura Portuguesa*].
- Joceline (Forbes) = Alexander Penrose Forbes, *Lives of S. Ninian and S. Kentigern. Compiled in the twelfth century. Edited from the best mss.*, Edinburgh, Edmonston and Douglas, 1874 [*The Historians of Scotland*, vol. V].
- Nova Vulgata* (Sacrosanti Oecumenici Concilii Vaticani II) = Sacrosanti Oecumenici Concilii Vaticani II, *Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio. Novum Testamentum* <http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata_novum-testamentum_It.html> [data dell’ultima consultazione: 18 febbraio 2020].

- Vincent de Beauvais (CNRS-IRHT) = Institute de recherche et d'histoire des textes, *Sources des encyclopédies médiévales* <<http://sourcencyme.ihrh.cnrs.fr>> [data dell'ultima consultazione: 18 febbraio 2020].
- Vita posterior* (Reinle) = Adolf Reinle, *Die heilige Verena von Zurzach. Legende, Kult, Denkmäler*, Basel, Holbein-Verlag, 1948.

LETTERATURA SECONDARIA

- Aguado Bleye 1916 = Pedro Aguado Bleye, *Santa María de Salas en el Siglo XIII. Estudio sobre algunas Cantigas de Alfonso el Sabio*, Bilbao, Garmendía, 1916.
- Alcalá 1996 = Angel Alcalá, *Doctrina teológica y leyendas pías en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, «Anuario medieval» 8 (1996): 7-42.
- Arterus 1856 = Arterus, *The Arms of Glasgow*, «Notes and Queries» s2-II/27 (5 July 1856): 13 s.
- Askins–Dias–Sharrer 2002 = Arthur L.-F. Askins, Aida Fernanda Dias, Harvey L. Sharrer (a c. di), *Fragmentos de textos medievais portugueses da Torre do Tombo*, Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais, Torre do Tombo, 2002.
- Beirante 2004 = Maria Ângela Beirante, *O livro dos milagres de Nossa Senhora das Virtudes: estudo histórico*, Azambuja, Câmara Municipal, 2004.
- BHL = Socii Bollandiani (edd.), *Bibliotheca Hagiographica Latina. Antiquae et Mediae Aetatis. K-Z*, Bruxellis, 1900-1901.
- Braga 1893-1924 = Theophilo Braga, *Contos Tradicionaes do Povo Portuguez. Com um estudo sobre a novellistica geral e notas comparativas. Volume II. Historias e Exemplos de thema tradicional e forma litteraria*, Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz, 1893-1924.
- Clouston 1887 = William Alexander Clouston, *Popular tales and fictions: their migrations and transformations*, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1887, vol. I.
- Costa 1957 = Avelino de Jesús da Costa, *A Virgem Maria padroeira de Portugal na Idade Média*, «Lusitania Sacra» 2 (1957): 7-49.
- Cueto 1897 = Leopoldo Augusto de Cueto, Marques de Valmar, *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las Cantigas del Rey Don Alonso el Sabio*, Madrid, Real Academia Española, 1897.
- Deck 1856 = Norris Deck, *The Arms of Glasgow*, «Notes and Queries» s2-II/27 (5 July 1856): 14.
- Disalvo 2013 = Santiago Disalvo, *Gualterus de Cluny, las «Cantigas» y el niño que ofrece pan a Cristo: reconsideración de una antigua colección de milagros marianos*, «Hagiographica» 20 (2013): 123-42.

- Domínguez 1998 = Cesar Domínguez, *Vincent de Beauvais and Alfonso the Learned*, «Notes and Queries» 45/2 (1998): 172 s.
- Elstein 1986 = Yoav Elstein, *The Gregorius Legend: Its Christian Versions and Its Metamorphosis in the Hassidic Tale*, «Fabula» 27/1 (1986): 195-215.
- Esteves 2014 = Elisa Nunes Esteves, *Figuras heroicas no «Horto do Esposo»*, «Dia-crítica» 28/3 (2014): 171-80.
- Farmer 2015 = David Farmer, *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Faro Forteza 2007 = Agustín Faro Forteza, *Santa María de Salas (Huesca) en las «Cantigas de Alfonso X»*, «Alazet» 19 (2007): 9-26.
- Fernández Fernández 2008-2009 = Laura Fernández Fernández, *Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos*, «Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes» 6 (2008-2009): 323-48.
- Ferreiro 2018 = Manuel Ferreiro (dir.), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña <<http://universocantigas.gal>> ISSN 2605-1273.
- Ferreiro Alemparte 1971 = Jaime Ferreiro Alemparte, *Fuentes germánicas en las «Cantigas de Santa María» de Alfonso X el Sabio*, «Grial» 31 (1971): 31-62.
- Fidalgo Francisco 2001 = Elvira Fidalgo Francisco, *Lo que nos dice la cantiga 130*, in Manuel José Alonso García *et al.* (a c. di), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada, Universidad de Granada, 2001: 339-49.
- Fidalgo Francisco 2004 = Elvira Fidalgo Francisco, *Peregrinación y política en las Cantigas de Santa María*, in Aa. Vv., *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV Congreso* (Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2004: 149-179.
- Fidalgo Francisco 2015 = Elvira Fidalgo Francisco, *Filgueira Valverde e as Cantigas de Santa María*, in Aa. Vv., *Filgueira Valverde. Homenaxe. Quíxose con primor e feitura*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Xunta de Galicia, 2015: 249-65.
- Forsythe Dexter 1926 = Elise Forsythe Dexter, *Sources of the Cantigas of Alfonso el Sabio*, PhD Thesis, Madison, University of Wisconsin, 1926.
- Grant Loomis 1941 = Charles Grant Loomis, *The Ring of Polycrates in the Legends of the Saint*, «The Journal of American Folklore» 54/211-212 (1941): 44-7.
- Grant Loomis 1948 = Charles Grant Loomis, *White Magic. An Introduction to the Folklore of Christian Legend*, Cambridge-Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1948.

- Jewitt 1883 = Llewellynn Jewitt, *Finger Ring Legend*, «The Reliquary: quarterly archaeological journal and review» 24 (July 1883): 56.
- Keller 1951 = John Esten Keller, *Folklore in the Cantigas of Alfonso el Sabio*, «Southern Folklore Quarterly» 23 (1951): 175-83.
- Keller 1954 = John Esten Keller, *A note on King Alfonso's use of popular themes in his Cantigas*, «Kentucky Foreign Language» 1 (1954): 26-31.
- Klüppel 1980 = Theodor Klüppel, *Verenageschichten der Reichernauer minor abbata Zurzach Vitae s. Verenae*, in Theodor Klüppel, *Reichenauer Hagiographie zwischen Walahfrid und Berno. Mit einem Geleitwort von Walter Berschin*, Sigmaringen, Jan Thorbecke, 1980: 60-81.
- Leroy 1967 = F. Cormie Leroy, *An exegesis of Matthew 17:24-27*, A thesis submitted to the Graduate Faculty of the University of St. Michael's College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Theology, 1967.
- Lorenzo 1977 = Ramón Lorenzo, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla, vol. II (Glosario)*, Ourense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo, 1977.
- Macdonald 1993 = Iain Macdonald (ed.), *Saint Mungo: also known as Kentigern, by Jocelinus, a monk of Furness*, Edinburgh, Floris Books, 1993.
- Maler 1956a = Bertil Maler (ed.), *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou comêço do XV. Edição crítica com introdução, anotações e glossário*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1956, vol. I.
- Maler 1956b = Bertil Maler (ed.), *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou comêço do XV. Edição crítica com introdução, anotações e glossário. Volume II. Comentário*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1956, vol. II.
- Martins 1948 = Mário Martins, *À volta do Orto do Esposo*, «Brotéria» 46 (1948).
- Martins 1950 = Mário Martins, *Um tratado medieval português do nome de Jesus*, «Brotéria» 50/1 (1950): 664-71.
- Marullo 1934 = Teresa Marullo, *Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coincy*, «Archivum Romanicum» 18 (1934): 495-540.
- Maxwell 1890 = Herbert Maxwell, *The arms of Glasgow*, «Notes and Queries» s7-X, 252 (25 October 1890): 330 s.
- Mettmann 1972 = Walter Mettmann, *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio, vol. IV (Glossário)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1972.
- Montoya Martínez 1989 = Jesús Montoya Martínez, *Italia y los italianos en las Cantigas de Santa María*, in Aa. Vv., *Il Duecento*. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas. Santiago de Compostela, 24-26 de marzo de 1988, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1989: 483-93.

- Nascimento 1992 = Aires Augusto Nascimento, *Selectividade e estrutura nas coleções de milagres medievais: a Alc. 39 da B. N. de Lisboa e as Cantigas de Santa Maria*, in Aa. Vv., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 1987)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1992: 587-96.
- Nascimento 1993 = Aires Augusto Nascimento, *Milagres medievais*, in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 459-61.
- Negri 2020 = Manuel Negri, *Il fantasma della Cantiga de Santa Maria 72: modelli culturali e fonti letterarie*, «Anuario de Estudios Medievales», in c. s.
- Parkinson 1998-1999 = Stephen Parkinson, *Santuarios portugueses en las Cantigas de Santa María*, «Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes» 1 (1998-1999): 43-57.
- Parkinson 2011a = Stephen Parkinson, *The Miracles Came in Two by Two: Paired Narratives in the Cantigas de Santa Maria*, in Juan-Carlos Conde, Emma Gatland (edd.), *Gaude Virgo Gloriosa: marian miracle literature in the Iberian Peninsula and France in the Middle Ages*, London, Department of Iberian and Latin American Studies, Queen Mary, University of London, 2011: 65-85.
- Parkinson 2011b = Stephen Parkinson, *Alfonso X, miracle collector*, in Laura Fernández Fernández (coord.), *Alfonso X, Las Cantigas de Santa Maria. Códice Rico, MS T-I-1, Real Biblioteca Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional & Testimonio Compañía Editorial, 2011: 79-105.
- Parkinson–Jackson 2006 = Stephen Parkinson–Deirdre Jackson, *Collection, Composition, and Compilation in the Cantigas de Santa Maria*, «Portuguese Studies» 22/2 (2006): 159-72.
- Pereira 2007 = Paulo Alexandre Pereira, *Uma Didáctica da Salvação: o 'Exemplum' no «Horto do Esposo»*, in Horto do esposo (Nunes et alii): LIII-LXXXI.
- Philippart 1985 = Guy Philippart, *Les légendes latines de sainte Verena. Pour une histoire de leur diffusion*, «Analecta Bollandiana» 103 (1985): 253-302.
- Rubio García 1985 = Luis Rubio García, *En torno a la biblioteca de Alfonso X el Sabio*, in Aa. Vv., *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X: Actas del Congreso Internacional (Murcia, 5-10 marzo 1984)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1985: 531-51.
- Paul Saintyves 1912 = Pierre Saintyves, *L'anneau de Polycrate: essai sur l'origine liturgique du thème de l'anneau jeté a la mer et retrouvé dans le ventre d'un poisson*, «Revue de l'histoire des religions» 66/1 (juillet-août 1912): 49-80.
- Paul Saintyves 1922 = Pierre Saintyves, *L'anneau de Polycrate et le statère dans la bouche du poisson*, in Aa. Vv., *Essais de folklore biblique. Magie, mythes et miracles dans l'Ancien et le Nouveau Testament*, Paris, Librairie Critique Émile Nourry, 1922: 365-404.

- Sharpe 1982 = Richard Sharpe, *Vitae S. Brigittae: The Oldest Texts*, «Peritia» 1 (1982): 81-106.
- Sharpe 1991 = Richard Sharpe, *Medieval Irish Saint's Lives. An Introduction to Vitae Sanctorum Hiberniae*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Shirt 2006 = David Shirt, *Kentigern in Cumbria: His presence and his cult*, Maryport, de Shird Publications, 2006.
- Signori 1996 = Gabriela Signori, *The Miracle Kitchen and its Ingredients. A Methodical and Critical Approach to Marian Shrine Wonders (10th to 13th century)*, «Hagiographica» 3 (1996): 277-303.
- Snow 1979 = Joseph T. Snow, *A Chapter in Alfonso X's personal narrative: The Puerto de Santa María poems in the Cantigas de Santa María*, «La Corónica» 8 (1979): 10-21.
- Snow 2015 = Joseph T. Snow, «Un ome bõo avia en Evora a cidade»: Alfonso X retrata la Évora medieval en sus Cantigas de Santa María, in Aa. Vv., *O Riso. Teorizações - Leituras - Realizações*, Lisboa, Caleidoscopio, 2015: 119-30.
- Taylor 2015 = Barry Taylor, *Alfonso X y Vicente de Beauvais*, in *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, València, Publicacions Universitat de València, 2015, vol. 2: 447-58.
- Thompson 1955-1958 = Stith Thompson, *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jestbook and local legends*. Revised and enlarged edition, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 voll.
- Tubach 1967 = Frederic C. Tubach, *Index exemplorum: a handbook of medieval religious tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1967.
- Williams 1968 = Frederick G. Williams, *Breve estudo do Orto do Esposo com um índice analítico dos «exemplos»*, «Ocidente. Revista Portuguesa Mensal» 74/361 (maio de 1968): 197-242.

RIASSUNTO: La *Cantiga de Santa Maria* n. 369 racconta come un anello viene ritrovato miracolosamente all'interno di un pesce dopo essere stato rubato con l'inganno a una donna devota alla Vergine che abita nella cittadina portoghese di Santarém. Un riferimento interno all'episodio evangelico di san Pietro che trova una moneta nella bocca di un pesce ha condizionato l'unica ipotesi avanzata relativa alla fonte di ispirazione della *cantiga*, sebbene quest'ultima presenti in realtà una dinamica narrativa più complessa rispetto al miracolo narrato in Mt. 17, 24-27. Se si guarda invece alla letteratura agiografica non mariana ed anteriore al periodo di attività di Alfonso X, si può ipotizzare come la *cantiga* sia stata ispirata da un gruppo di *récits* che, oltre a presentare lo stesso motivo de "il pesce e l'anello", rivelano anche un intreccio simile. Tra questi, spicca il miracolo della

sentis argentea operato da santa Brigida d'Irlanda, ripreso anche, a partire dal sec. XIII, da due opere affini all'ambiente culturale peninsulare: lo *Speculum Historiale* di Vincent de Beauvais e l'*Orto do Esposo*. Altri dettagli secondari mostrerebbero invece dei debiti con un'opera quasi coeva alle *Cantigas*, ossia il *Dialogus Miraculorum* di Cesario di Heisterbach.

PAROLE CHIAVE: Alfonso X, *Cantigas de Santa Maria*, santa Brigida d'Irlanda, *Speculum Historiale*, *Dialogus Miraculorum*.

ABSTRACT: *The Cantiga de Santa Maria* n. 369 tells how a ring was miraculously found inside a fish after it had been stolen by deception from a woman devoted to the Virgin who lived in the Portuguese town of Santarém. An internal reference to the Gospel episode of St. Peter, who finds a coin in the mouth of a fish, has conditioned the only hypothesis relating to the source of inspiration of this *cantiga*, although the latter actually presents a more complex narrative dynamic than the miracle related in Mt. 17, 24-27. If we look at the non-Marian hagiographic literature prior to Alfonso X's period of activity, we can instead hypothesize how the *cantiga* was inspired by a group of *récits* which, in addition to presenting the same motif as "the fish and the ring", they also reveal a similar plot. Among these, the miracle of the *sentis argentea* performed by Saint Brigid of Ireland stands out. In addition, this miracle was taken up, starting from the XIIIth century, by Vincent of Beauvais in his *Speculum Historiale* and by an anonymous author in the *Orto do Esposo*, both related to the Peninsular cultural environment. Other secondary details of the story would show debts with a work almost coeval with the *Cantigas*, namely the *Dialogus Miraculorum* written by Cesarius of Heisterbach.

KEYWORDS: Alphonse X, *Cantigas de Santa Maria*, Saint Brigid of Ireland, *Speculum Historiale*, *Dialogus Miraculorum*.

LA CANTIGA DA GUARVAIA E IL SUO MODELLO METRICO

1. PROBLEMI TESTUALI

La cosiddetta *cantiga da guarvaia* (T 97,20/115,7bis) è tra i testi più problematici della lirica galego-portoghese. Le difficoltà sono legate da un lato alla lezione trasmessa dal *cancioneiro da Ajuda* (A 38, c. 9ra) e dall'altro alla sua interpretazione, per il ricorso a un lessico raro, ma anche per le difficoltà di ricondurre il testo ai generi lirici normalmente riconosciuti;¹ anche l'attribuzione a Pay Soares de Taveirós è stata revocata in dubbio, e il testo è stato in passato assegnato a Martín Soares, che segue direttamente il primo autore nel canzoniere della Biblioteca Nacional de Lisboa (o Colocci-Brancuti: B).²

Come preliminare alla discussione, che verterà su alcuni problemi dell'interpretazione metrica e della ricostruzione del testo (lasciando in secondo piano gli aspetti interpretativi) trascrivo, in forma diplomatica, il testo di A, rispettando gli a capo del manoscritto, e pongo a riscontro il testo dell'edizione Vallín:

No mundo non me sei parella	No mundo non me sei parella
	mentre me for como me vay
mentre me for come me uay. ca ia moi	ca ja moiro por vós e, ay!

¹ Per un punto sulle interpretazioni proposte si vedano Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 60-62, le note al testo in Pay Soares de Taveirós (Vallín): 224-236, Frateschi Vieira (2000) e Airas Freixedo (2016).

² Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 27-28, sulla scorta di Horrent (1955): 398-403. Il numero del repertorio di Tavani 1967 corrisponde nell'indice bibliografico a Martín Soares; in *MedDB* e in *Lírica profana* (Brea), I: 730-1 viene assegnato al componimento il numero 115,7bis nella produzione di Pay Soares de Taveirós. Bertolucci Pizzorusso (in Lanciani-Tavani [1993]: 440-4) ha accettato la restituzione della *cantiga* a Pay Soares de Taveirós proposta da Ramos (1989), per la quale vedi *infra*. UC e *Littera* non discutono la possibilità che la *cantiga* sia incompleta.

ro por uos e ay. mia sennor branca e	mia sennor branca e vermella, 4
uermella. queredes que uus retraya.	queredes que vus retraya
quando uus ui en saya. mao dia	quando vus eu vi en saya?
me leuan tey . que uus enton non uj	Mao dia me levantei
fea	que vus enton non vi fea! 8
E mia <i>sem</i> nor des aquel. dia. y.	E, mia sennor, des aquel[la]
me foy ami muy mal.	me foi a mi mui mal di'ay!
e uus filla de don paay.	E vus, filla de don Paay
moniz eben uus semella.	Moniz, e ben vus semella 12
dauer eu por uos guaruaya	d'aver eu por vós guarvaya?
pois eu mia <i>sem</i> nor dalfaya.	pois eu, mia sennor, d'alfaya
nunca de uos ouue <i>nen ey</i> .	Nunca de vós ouve nen ei
ualia <i>duna</i> correa.	valia d'ũa correa. 16

La prima strofa è in *scriptio continua*; lo spazio previsto per la trascrizione della musica non è stato riempito.³ La seconda strofa è tendenzialmente scritta un verso per riga; solo al primo verso si è prodotta una perturbazione, che può essere dovuta ad un errore di anticipazione, magari nel passaggio da un originale interamente in *scriptio continua*: la maggior parte degli editori propende per attribuire *dia. y* (corrispondenti a due sillabe metriche) al v. 10, anche se i pareri divergono quanto alla collocazione di questo segmento all'inizio o alla fine del verso.

In entrambe le strofe, nonostante la diversa *mise en page*, ogni verso è identificato da un punto metrico, con una maggior confusione, come si è detto, al primo verso della seconda strofe.

³ In questo contributo prescindo interamente dalla questione della congruenza possibile tra la melodia del modello (attestata, come si vedrà al §2) e quella della *cantiga* qui esaminata (non attestata). Seguo in questo senso le indicazioni di Lannutti (2008) che respinge l'ipotesi di Marshall (1980) secondo la quale si può postulare che un componimento che imita la metrica di un altro ne riprenda la melodia anche nel caso in cui quest'ultima non sia attestata. In questo senso mi limito a parlare di imitazione metrica ed evito il termine *contrafactum*.

Il fatto che il testo ci sia giunto completo è stato messo in dubbio da Carolina Michaëlis de Vasconcellos:⁴ la fine della seconda strofa coincide con la fine della colonna b di c. 9r, e a c. 9va le rr. 1-10 sono rimaste in bianco; segue la strofa isolata *Meus ollos, gran cuita d'amor* (*A* 39, T 97,18/115,6ter), e tutto il resto di c. 9v è rimasto in bianco. Se Bertolucci scartava nel complesso l'ipotesi dell'incompletezza, ancora recentemente Vallín tornava ad evocarla, sulla scorta dello studio di Ramos che restituisce la *cantiga* a Pay Soarez de Taveirós.⁵

Lo schema metrico-rimico delle due strofe, sulla base della testimonianza del manoscritto, è il seguente (malgrado la diversità delle proposte di intervento, gli editori si accordano ormai sulla necessità che il v. 10 rimi in -ay):

I	a ₈	b ₈	b ₈	a ₇	c ₇	c ₇	d ₈	e ₇
	<i>ella</i>	<i>ay</i>	<i>ay</i>	<i>ella</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>ea</i>
II	a ₇	[b ₈]	b ₈	c ₇	d ₇	d ₇	e ₈	f ₇
	<i>el</i>	[<i>ay</i>]	<i>ay</i>	<i>ella</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>ea</i>

I problemi testuali riguardano la misura e la cadenza dei versi iniziali (vv. 1 e 9) delle due strofe (ottosillabo maschile o eptasillabo femminile) e (in subordine) la ricostruzione del v. 10. La definizione dei problemi testuali incide in questo caso direttamente sull'interpretazione della forma metrica del componimento. È utile, in via preliminare, dare un panorama dei principali interventi editoriali e delle loro implicazioni metriche:

⁴ *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcellos), I: 82, e Michaëlis de Vasconcellos (1904): 387; Lapa (1953): 257-8.

⁵ Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 60, con riferimento alla bibliografia pregressa: «la struttura bistrofica non è affatto eccezionale nei poeti portoghesi». Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 217. Un controllo su *MedDB* sembra confermare la diffusione dei componimenti composti da due strofe, almeno stando alle attestazioni che ne abbiamo nei manoscritti. L'ipotesi secondo la quale lo spazio vuoto all'inizio di c. 9v poteva essere riservato per una miniatura (*Cancioneiro da Ajuda* [Carter]: 188) è stata tuttavia confutata da Ramos (1989): 1108-10 sulla base di un'analisi dettagliata dell'identificazione delle sezioni autoriali in *A*.

v. 1

- a) Riproducono il testo di *A: Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcellos), I: 82 (senza nota) e Michaëlis de Vasconcellos (1904): 385; Pay Soares de Taveirós (Vallín): 223 (propende per la correzione *no'm sei*),⁶ *Lírica profana* (Brea), I: 730, *Cantigas de Escárnio* (Lopes): 42, *Antoloxía* (Arias Freixedo): 249, *UC* (ma in nota inclina per la proposta di Lapa [1952]).
- b) Riducono la misura del verso ($8' > 7'$):
 No mundo non m'ei parella (Lapa [1952]: 245-6, Horrent [1955]: 368).
 No mundo non sei parella (Lapa [1952]: 246, Martín Soares [Bertolucci Pizzorusso]: 59).
 No mundo non ei parella (Arias Freixedo [2016]: 18).
- c) Intervengono sulla rima e mantengono l'ottosillabo:
 No mundo nom me sei par[ia] (Montero Santalha [2000b]: 11).
 No mundo nom me sei conselh (Rios Milhám [2017]: 87).
 No mundo nom me sei parelh' (*Littera*).

v. 9-10

- a) Riproducono il testo di *A: Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcellos), I: 82 (proposte di correzione in nota), e Michaëlis de Vasconcellos (1904): 386.
- b) Integrano il rimante del v. 9 per ripristinare la rima con il v. 1, e spostano *dia. y.* al 10: «E, mia señor, des aquel[la]/ Me foy a mi muy mal di'ay!» (Horrent [1955]: 372-375; Martín Soares [Bertolucci Pizzorusso]: 60; Pay Soares de Taveirós [Vallín]: 223; *Lírica profana* (Brea), I: 731; *Cantigas de Escárnio* [Lopes]: 42; *Antoloxía* [Arias Freixedo]: 249).⁷
- c) Propongono una diversa segmentazione della *scripta*, accettando l'integrazione in sede di rima: «E mia senhor de saquel[lha]/ me foi a mi mui mal di', ai!» (Arias Freixedo [2016]: 28; *UC*).

⁶ Questa correzione è attribuita a Lapa, con rinvio implicito a Lapa (1982); tra i saggi raccolti nel volume solo Lapa (1952): 245-6 discute il v. 1 proponendo però le due correzioni citate al punto (b).

⁷ L'ipotesi di correzione *aquel[ha]* è considerata ma scartata da Michaëlis de Vasconcellos (1904) e ripresa, attraverso Lang (1908): 152, da *Auswabl* (Pellegrini): 7 nel quadro di una ipotesi di correzione diversa: «E, mia sennor, de-l'or aquelha». Questa e altre proposte che comportano lo spostamento del solo *ay* al v. 10 con ritocchi più o meno pesanti al testo del verso sono esaminate da Horrent (1955): 372.

- d) Segmentano diversamente la *scriptio continua* del manoscritto, integrando il v. 10 per ripristinare la rima: «E, mia senhor, des aquel dia/ me foy a mi muy mal [e lai]» (Montero Santalla [2000], cf. discussione in Arias Freixedo [2016]: 16-7); «E ai, miã senhor!, des aquelh/ dia me foi a mi mui lai» (Rios Milhám [2017]: 87).
- g) Mantiene il rimante *aquel* > *aquelh'*, sposta *dia* a inizio verso (introducendo un *enjambement*) e integra *lai* alla fine del v. 10: «E [ai!], mia senhor, des aquelh'/ dia, me foi a mi mui lai» (*Littera*).

Particolarmente accidentata è la lezione dei vv. 9-10, in corrispondenza di una disposizione del testo nel manoscritto problematica e di interpretazione non semplice.

La maggioranza degli studiosi interpreta lo schema metrico del componimento alla luce della seconda strofa, ritenendo ipermetro il v. 1 (anche se non sempre ne conseguono interventi correttori: propongono ad esempio solo una correzione mentale, come si è visto, le edd. Vallín e *UC*). Il rimante del v. 9 viene tuttavia integrato sulla base del v. 1:

a ₇	b ₈	b ₈	a ₇	c ₇	c ₇	d ₈	e ₇
<i>ella</i>	<i>ay</i>	<i>ay</i>	<i>ella</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>ea</i>

È questa l'interpretazione accettata da Tavani (171:1), da *MedDB* (che utilizza per base l'ed. Vallín), e, ultimamente, da Frateschi Vieira e Arias Freixedo.⁸ Nell'edizione elettronica di *UC*, che offre con Bertolucci Pizzorusso e Vallín il commento più dettagliato ai problemi ecdotici del nostro testo, il primo verso delle strofe è considerato un ottosillabo femminile (interpretazione che suppone l'ipometria del v. 9, affermata in nota).

Minoritaria è invece l'interpretazione presupposta dalle edizioni di Rios Milhám⁹ e del progetto *Littera*. In questo caso lo schema di riferi-

⁸ Frateschi Vieira (2000): 752 e Arias Freixedo (2016): 17.

⁹ Quest'edizione, tecnicamente ancora inedita, è stata messa a disposizione dall'autore su www.academia.edu; per questo contributo, come per i materiali della tesi di Montero Santalla accessibili con la stessa modalità, adotto le sigle fornite da *UC*.

mento è quello della prima strofa, con una correzione riguardante il timbro del rimante che lo uniforma alla lezione del v. 9 in *A*:

a ₈	[b ₈]	b ₈	c ₇	d ₇	d ₇	e ₈	f ₇
<i>el(b)</i>	[<i>ay</i>]	<i>ay</i>	<i>ella</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>ea</i>

È importante notare che entrambi gli schemi rimici sono *unica* all'interno del corpus galego-portoghese: questo rende ancora più importante determinare quale dei due sia lo schema di riferimento per le strofe del poema.

2. QUALE MODELLO METRICO?

La dipendenza della *cantiga da guarvaia* da un modello metrico occitanico è stata ipotizzata per la prima volta, quasi contemporaneamente, in un articolo di Frateschi Vieira e nella tesi di dottorato di Montero Santalha.¹⁰ I due studiosi sono arrivati a conclusioni diverse, e importa qui riesaminare la pertinenza dei modelli individuati al tipo metrico rappresentato dal testo della *cantiga* nei versi delle due strofe che non presentano problemi di interpretazione sul piano metrico.

Frateschi Vieira parte dallo schema metrico-rimico sul quale converge la maggioranza della critica, e riscontra la corrispondenza di schema rimico con *De fin'amor son tuit mei pensamen* di Peire Raimon de Toloza (BdT 355,6; Frank 603:1), in *coblas unissonans*, trasmesso dai manoscritti *GIKcd*:

a ₁₀	b ₁₀	b ₁₀	a ₁₀	c ₁₀	c ₁₀	d ₁₀	e ₁₀
<i>en</i>	<i>al</i>	<i>al</i>	<i>en</i>	<i>oil</i>	<i>oil</i>	<i>ais</i>	<i>ir</i>

¹⁰ Frateschi Vieira (2000) e Montero Santalha (2000). La tesi di quest'ultimo è rimasta inedita, a parte alcuni materiali resi disponibili dall'autore su www.academia.edu. Le sue argomentazioni sono però citate e discusse nelle edizioni dei progetti *Littera* e *UC*, e da Arias Freixedo (2016): 16-7. Non avendo potuto consultare la tesi mi baso sui materiali disponibili *online* e sulla discussione che ne offrono le edizioni e gli studi citati. Pur potendo contare solo limitatamente su una conoscenza diretta, ritengo di avere a disposizione gli elementi fondamentali per discutere la proposta dell'autore: le sue conclusioni sul modello metrico, e le conseguenze che ne ha tratto in sede ecdotica.

Anche questo componimento, come la *cantiga da guarvaia*, è un *unicum* nella poesia trobadorica dal punto di vista dello schema metrico-rimico. Come riconosce la stessa Frateschi Vieira,¹¹ la congruenza tra il testo provenzale e quello galego è solo parziale: essa è infatti limitata alla sola disposizione delle rime: la formula sillabica e il timbro delle rime sono diversi rispetto alla *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós.

Frateschi Vieira indica inoltre la presenza di una serie di rimanti in comune tra quest'ultima e *Ar ay ben d'amor espres* (BdT 355,3, trasmesso dal solo C): *saya* 40, *retraya* 43. Il primo termine gioca un ruolo importante nella *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós ed è al centro, insieme a *guarvaia*, di un ampio dibattito tra gli studiosi per la determinazione del senso complessivo del nostro testo.¹²

Frateschi Vieira ipotizza inoltre che un tramite per la conoscenza della produzione di Peire Raimon de Tolosa da parte di Pay Soarez de Taveirós possa essere stato svolto dalla corte di Alfonso II d'Aragona.¹³ Questo scenario storico-culturale sarebbe congruente con il panorama tracciato nell'ampio studio sull'imitazione metrica di modelli provenzali da parte di poeti galego-portoghesi da Canettieri e Pulsoni.¹⁴

Alcuni elementi, non citati dalla studiosa, spingono tuttavia a ridimensionare questa ipotesi, e indicare piuttosto un orientamento di BdT 355,6 sul versante italiano della circolazione della poesia trobadorica: anzitutto la dedica al trovatore italiano Rambertino Buvaelli nella *tornada* di BdT 355,6 (il modello presunto della nostra *cantiga*), del quale non risul-

¹¹ Frateschi Vieira (2000): 754-5.

¹² *Ibi*: 755-6; la studiosa menziona ancora come *retraire* ricompaia nuovamente in 355,9 in rima con *emperaire* (vv. 29-32), nell'ambito di un'espressione iperbolica che ricorre in termini analoghi in *Quantos aqui d'España son* (A 33, B 148); benché si tratti probabilmente della prima attestazione di questo tipo di espressioni nella lirica galego-portoghese (Pay Soarez de Taveirós [Vallín]: 173-174), il *topos* è largamente diffuso nel Medioevo e il riscontro non sembra significativo. Per il dibattito interpretativo su *saya* e *guarvaya* cf. Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 228-32 e 234-6; da ultimo, Arias Freixedo (2016): 19-20. Non mi sembra sia sottolineato abbastanza il fatto che il termine, nella forma *saya*, compare anche nella tenzone tra lo stesso Pay Soarez e Martín Soarez (B 144), v. 43.

¹³ Frateschi Vieira (2000): 758-60.

¹⁴ Canettieri-Pulsoni (2003): 137-49.

tano contatti con l'area iberica, diversamente da quanto avviene, ad esempio, per Bonifacio Calvo e Sordello.¹⁵ In secondo luogo, la tradizione di BdT 355,3 è unicamente rappresentata da manoscritti di origine italiana settentrionale.¹⁶ Bisogna inoltre tener presente la possibilità che sotto il nome di Peire Raimon de Tolosa siano stati trasmessi i componimenti di due autori diversi, sottolineata ancora in anni recenti; in quest'ipotesi, BdT 355,3 e 6 andrebbero attribuiti rispettivamente al primo (*lo Vielh*) e al secondo trovatore di questo nome.¹⁷

Questi elementi contestuali, insieme all'assenza di corrispondenza tra BdT 355,6 e la *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós ci spingono a riconsiderare la seconda interpretazione, minoritaria, dello schema metrico-rimico della *cantiga da guarvaia* e il confronto stabilito da Montero Santalha tra questa e la canzone *Ara no vei luzir solelh* di Bernart de Ventadorn (BdT 70,7, Frank 753:1):

a ₈	b ₈	b ₈	c ₇	d ₇	d ₇	e ₈	f ₇
<i>elb</i>	<i>ai</i>	<i>ai</i>	<i>elba</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>eya</i>

Il testo di Bernart, anch'esso un *unicum* metrico nella poesia trobadorica, è costruito su un uso sapiente dei *rims derivati*, con una calcolata corrispondenza tra le rime maschili dei vv. 1-3 di ciascuna strofa e le rime femminili dei vv. 4-6 (*elb* = *elba*, *ai* = *aya*), corrispondenza che si rinnova negli ultimi due versi (*ei* = *eya*).¹⁸

I	Ara no vei luzir solelh tan me son escurzit li rai; e ges per aisso no m esmai, c'una clardatz me solelha	4
---	--	---

¹⁵ Guida–Larghi (2014): 474-5.

¹⁶ Qui e nel seguito di questo paragrafo mi limito a rinviare tacitamente alle localizzazioni fornite da Avallé–Leonardi (1993).

¹⁷ Manetti (1998), e ora Guida–Larghi (2014): 474-5. Propende nuovamente per l'esistenza di un unico trovatore Giorgio Barachini nell'introduzione a BdT 355,14: [http://www.rialto.unina.it/PRmTol/premessaidt355.4,13,16,364.30a\(Barachini\).htm](http://www.rialto.unina.it/PRmTol/premessaidt355.4,13,16,364.30a(Barachini).htm) (consultato il 9 giugno 2020).

¹⁸ Bernart de Ventadorn (Appel): 38-47.

d'amor, qu'ins el cor me raya;
 e, can outra gens s'esmaya,
 eu melhur enans que sordei,
 per que mos chans no sordeya.

8

Viene inoltre sistematicamente rispettata la corrispondenza tra versi maschili *octosyllabes* e versi femminili *heptasyllabes*.¹⁹

Anche se lasciamo da parte i vv. 1 e 9 della *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós, la cui lezione è incerta proprio per quanto riguarda il sillabismo e la rima, la corrispondenza tra la strofa galego-portoghese e quella provenzale è perfetta per quel che riguarda la formula sillabica, lo schema ritmico, e il timbro delle rime. L'eccezionalità di questa circostanza è degna di essere sottolineata, perché in molti dei casi di imitazione metrica studiati da Canettieri e Pulsoni la ripresa del timbro delle rime è invece solo parziale, per l'intrinseca difficoltà linguistica (cf. *infra* e §3), anche se si accompagna spesso alla ripresa di uno o più rimanti dal modello.²⁰ Un caso di imitazione metrica con ripresa scrupolosa del timbro delle rime è offerto ancora una volta da un testo modellato su una canzone di Bernart de Ventadorn, stavolta la celeberrima *Can vei la lauzeta* (BdT 70,43): si tratta della tenzone oscena tra Alfonso X e Arnaut (Catalan) (T 21,1).²¹

Manca, nella *cantiga*, il rapporto di *rims derivatius* che caratterizza la canzone di Bernart de Ventadorn. L'abbandono di tale tecnica può essere dovuto alla rarità delle rime impiegate nel contesto del sistema galego-portoghese (cf. § 3), più volte sottolineata dalla critica, e spiegabile proprio nella logica del calco dal modello provenzale.²²

Una situazione analoga si riscontra in due altri testi che, da quanto mi risulta, non sono mai stati chiamati in causa in relazione alla *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós. Questo testo non è infatti il solo ad imitare la

¹⁹ Viene talora invocata a questo proposito la cosiddetta *lex Mussafia* (1895), per la quale cf. Avalle (1962), Spaggiari (1982) e da ultimo Fassanelli (2012).

²⁰ Canettieri–Pulsoni (2003): 129, 132-4, 138-9, 141-3, 147, 151-3, 155, 157-8.

²¹ Cf. *Ibi*: 121-3 e Gatti (2017).

²² Sulla rima derivativa nella poesia galego-portoghese si veda ormai Lorenzo Gradín (2010).

struttura di BdT 70,7. Già Marshall²³ aveva identificato due testi oitanici anonimi che presentano una struttura affine: si tratta della canzone mariana *De l'estoile, mere au soleil* (RS 1780, Mölk-Wolfzettel 1515), tradita dal canzoniere oitanico *V* (Paris, BnF, fr. 24406, c. 154r)²⁴ e della strofa isolata *Pour longue atente de merci* (RS 1057, Mölk-Wolfzettel 1496),²⁵ tradita dal canzoniere oitanico *O* (Paris, BnF, fr. 846, c. 105r, con trascrizione della melodia). Si tratta nuovamente, in entrambi i casi, di *unica* metrici. Questi gli schemi dei due componimenti:

RS 1780:

a ₈	b ₈	b ₈	c _{7'}	d _{7'}	d _{7'}	e ₈	d _{7'}
<i>eil</i>	<i>ai</i>	<i>ai</i>	<i>eille</i>	<i>aie</i>	<i>aie</i>	<i>ent</i>	<i>aie</i>

RS 1057:

a ₈	b ₈	b ₈	c _{7'}	c _{8'}	c _{7'}	a ₈	c _{7'}
<i>i</i>	<i>o(u)r</i>	<i>o(u)r</i>	<i>oie</i>	<i>oie</i>	<i>oie</i>	<i>i</i>	<i>oie</i>

Come si può vedere, RS 1057 ha preso maggiori libertà con la struttura del modello, riducendo drasticamente il numero delle rime (da sei a tre) e mutandone il timbro e la disposizione. Viene inoltre meno il principio della corrispondenza tra versi maschili e femminili, poiché il quinto verso della strofa è un *octosyllabe* femminile.²⁶

Più simile al modello provenzale, e anche al modo in cui lo riprende la *cantiga* che ci interessa, è RS 1780. Viene infatti mantenuta la stessa formula sillabica, e il timbro delle rime corrisponde, fatte le debite proporzioni fonetiche, a quello di BdT 70,7. L'innovazione si situa nell'ultima parte della strofa, dove viene mutato il timbro della rima *e* e viene ripetuta, in ultima posizione, la rima *c*, benché i timbri *ei*, *eia* del testo occitanico

²³ Marshall (1980): 292-4.

²⁴ *Chansons des trouvères* (Rosenberg-Tischler-Grossel): 302-5.

²⁵ *Chansonnier Cangé* (Beck), II: 245 (con edizione della musica) e *Chansons inédites* (Jeanroy-Långfors): 16.

²⁶ La notazione musicale nel canzoniere oitanico *O* può essere confrontata con quella trasmessa per il testo di Bernart de Ventadorn dai canzonieri occitanici *GRW*.

fossero adattabili anche in francese con *oi*, *oie* (quest'ultimo timbro è peraltro utilizzato, forse non casualmente, da RS 1057 per le rime *c*).

Per quanto riguarda la prima parte della strofa, invece, è interessante notare che l'autore di RS 1780 rinuncia, come Pay Soarez de Taveirós, al gioco sui *rims derivatius* (a parte *pareil* 9 = *s'apareille* 12 e *traï* 19 = *traie* 22), ma ricalca le prime due rime sulle prime due della strofa incipitaria di BdT 70,7:

I De l'estoile, mere au soleil 1
 Dont parmenable sont li rai (...).²⁷ 2

Allo stesso modo, come ha notato Montero Santalha, nel v. 4 «Mia sennor branca e vermella» i due aggettivi ricalcano «Neus m'es flors blanch' e vermelha» (v. 12) del testo di Bernart de Ventadorn, dove si registrano anche *retraï* (v. 43) e *retraia* (v. 44).²⁸ Questo elemento che distingue la *cantiga da guarvaia* nel panorama della produzione galego-portoghese, introducendo un accenno di *descriptio puellae*,²⁹ troverebbe la sua origine nel modello occitanico. Il testo oitanico e quello galego-portoghese condividono dunque l'abbandono della tecnica di *rims derivatius* ma anche la ripresa, tra le rime della prima strofa, di un rimante e/o un sintagma del modello.

La canzone BdT 70,7 offre pertanto un modello piú congruente dal punto di vista metrico alla *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós, e le modalità dell'imitazione metrica sono simili a quelle di altri testi modellati sullo stesso componimento. La canzone di Bernart de Ventadorn ha inoltre goduto di un ampio successo, e i manoscritti che lo trasmettono appartengono ai principali filoni della tradizione manoscritta trobadorica e provengono da tutte le aree della sua diffusione, compresi la Catalogna (*Sg*) e il Nord della Francia (*W*, dove il componimento è attribuito a Peire Vidal).³⁰

²⁷ Marshall (1980): 293.

²⁸ Montero Santalha (2000): 282 cit. da Arias Freixedo (2016): 16.

²⁹ Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 63, Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 225-6, Cunha (1957), Arias Freixedo (2016): 13-5.

³⁰ Cf. la *recensio* e la discussione stemmatica in Bernart de Ventadorn (Appel): 38-40.

3. ANALISI DELLE PROPOSTE DI CORREZIONE

L'identificazione di BdT 70,7 come modello della *cantiga da guarvaia* è rafforzata dalla circostanza che tutti i componimenti che riprendono il testo di Bernart de Ventadorn sono *unica* nelle rispettive tradizioni linguistiche: questa circostanza offre un riscontro alla posizione peculiare (a livello di struttura metrica e di elementi lessicali e tematici) della *cantiga da guarvaia* nella produzione galego-portoghese. Ci si può chiedere in che misura si possano affrontare i problemi testuali dei vv. 1 e 9-10 alla luce delle caratteristiche del modello, che Pay Soarez de Taveirós riprende, come abbiamo visto, con maggior precisione rispetto agli imitatori francesi.

Tra gli interventi passati in rassegna nel §1 particolarmente ingiustificati sembrano quelli proposti proprio da Montero Santalha, che, paradossalmente, allontanano il testo di Pay Soarez de Taveirós dal modello identificato per la prima volta da questo studioso eliminando la corrispondenza del primo verso delle strofe della *cantiga* e il primo verso delle strofe di BdT 70,7 nonché la corrispondenza tra rima maschile e rima femminile tra il primo e il quarto verso delle strofe del componimento galego-portoghese.³¹

Per quanto riguarda il v. 10, la soluzione maggioritariamente adottata, proposta da Horrent, sembra quella preferibile, per l'economia della correzione, che ipotizza un errore di anticipazione che avrebbe coinvolto l'intero sintagma in rima del v. 10 *dia. y.* (= *di'ay*) trasposto in posizione finale al v. 9 (cf. *infra*).

Gli interventi di Rios Milhám e degli editori del progetto *Littera*, invece, presuppongono che non vi sia errore di anticipazione e che il v. 10 inizi con *dia* dopo il punto metrico che segue *aquei*. L'ipotesi è interessante, ma si dimostra antieconomica nella sua attuazione: costringe infatti a correggere la fine del v. 10 per introdurre un nuovo rimante in *-ai*; inoltre, la *y* che segue *dia* nel manoscritto viene accantonata senza una motivazione plausibile.³²

³¹ Si vedano in proposito le osservazioni di Arias Freixedo (2016): 16-7.

³² La stessa critica è mossa *ibi*: 17 alla ricostruzione operata da Montero Santalha (2000).

Il problema principale resta quello dei vv. 1 e 9, dove sono in rima due forme che, in galego-portoghese, presuppongono esiti foneticamente differenti (il primo con palatalizzazione, il secondo senza): la lezione *aquel(b)/aquella*, ritenuta talora un castiglianismo³³ e talora un arcaismo³⁴ potrebbe essere piuttosto intesa come un provenzalismo, alla luce di quanto visto al paragrafo precedente. La maggior parte degli editori conserva la rima *-ella* del v. 1 in *A*, mentre Rios Milhám e l'edizione del progetto *Littera* preferiscono la rima *-el(b)* attestata da *A* al v. 9, con un diverso trattamento della misura sillabica del verso.

Nell'affrontare la questione va subito sottolineata una difficoltà di ordine linguistico, che né Rios Milhám né gli editori di *Littera* affrontano direttamente.³⁵ Delle forme promosse in rima, infatti, solo *aquel*, effettivamente attestata in *A*, trova riscontro nel corpus galego-portoghese medievale. Non sono invece registrati *parelb* e *conselb*, mentre compaiono le forme parossitone *parello* e *consello*, più congrue alla fonetica galego-portoghese.

Anche la forma *parella* di *A*, comunemente mantenuta dagli editori, solleva tuttavia alcuni dubbi: nel testo della nostra *cantiga* il termine deve essere obbligatoriamente interpretato come sostantivo derivato da PARICŪLA, perché si riferisce il soggetto dell'enunciazione è maschile.³⁶ Negli esempi ricavabili dal *CGPA* (cf. anche la nota al v. 1 di *UC*), invece, il termine è sempre riferito ad un soggetto femminile: cf. ad esempio *Cantigas de Santa Maria*, 368,50: «Deus loamos/ e a Virgen, sa madre, a que non á parella». L'unica eccezione sembra essere il passo seguente dalla *Vidas de santos de um manuscrito alcobacense* («os cidadãos que moraren na cidade do Parayso que seeram parelha dos angos»), di datazione tuttavia posteriore al nostro componimento (XIV sec.).

Per quanto riguarda il v. 9, l'espressione *des aquela* di *A* non trova riscontri esatti nel corpus medievale (Lapa la intende come equivalente di *des aquela sazon*).³⁷ Arias Freixedo ha, come si è visto, proposto la lettura

³³ Michaëlis de Vasconcellos (1904): 387 n. 3 e cf. le note dell'ed. *UC*.

³⁴ Lapa (1952): 248.

³⁵ Le informazioni sulla diffusione delle differenti forme sono tratte dal *CGPA*.

³⁶ Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 63, Pay Soares de Taveirós (Vallín): 225.

³⁷ *Ibi*: 249. La proposta è accettata con cautela proprio a causa dell'assenza di attestazioni a partire da Horrent (1955): 370-1.

senhor de saquella (*saquella* “tessuto povero”, cf. it. *sacco*), ma si tratta, anche qui, di una forma ricostruita, dal momento che gli esempi citati dallo studioso sono tutti tardi (XV sec.) e riportano esclusivamente le forme *saquello* e *saquellón*.³⁸

Tenendo conto di questi elementi problematici si può ragionare sulle implicazioni delle diverse proposte che abbiamo passato in rassegna nel §1.

Nell'interpretazione corrente, che mantiene *parella* al v. 1 e corregge *aquel* > *aquella* al v. 10, si potrà immaginare che, nel riprendere lo schema di BdT 70,7, Pay Soarez de Taveirós l'abbia adattato alle caratteristiche della lingua di arrivo, introducendo una rima tra il primo e il quarto verso di ogni strofa che era assente nel modello. Un intervento analogo, benché non immediatamente motivato da esigenze linguistiche, è quello che abbiamo riscontrato negli ultimi due versi di RS 1780. In quest'ottica, Pay Soarez de Taveirós sarebbe giunto allo schema rimico *abbacde* modificando lo schema di partenza *abbcdef*, e la somiglianza con lo schema rimico di BdT 355,6 sarebbe superficiale e dovuta a poligenesi.

Sul piano ecdotico, oltre alla necessità di intervenire in sede di rima al v. 10, diventa necessario ridurre di una sillaba la misura del v. 1. Questo non solo per ripristinare la congruenza con il v. 9, ma anche perché nel resto della strofe alla cadenza femminile corrisponde la misura dell'eptasillabo.³⁹ Da questo punto di vista, l'intervento più economico è quello proposto da Lapa, *non me sei* > *non m'ei*. Nelle note dell'edizione di UC, che discute quest'ultima proposta senza attuarla nell'edizione, si sottolinea che l'alternanza *sei A/ei B* si produce nella *cantiga* T 133,27 di Martín Soarez (*sei* potrebbe dunque appartenere al diasistema di *A?*)⁴⁰ e che la lezione *sey* di *ABV* nella *cantiga* T 1000,13 di Vasco Rodríguez de Calvelo è erronea, e deve essere corretta in *ei*. Potremmo dunque essere di fronte ad un

³⁸ Arias Freixedo (2016): 21-2. L'esistenza di una variante femminile del termine è resa, a rigore, plausibile dal fatto che, come abbiamo visto, in Pay Soarez de Taveirós sono attestate le forme *saya* e *sayo*, che pertengono all'ambito vestimentario e sono semanticamente prossime. Sul senso di *saya* cf. *ibi*: 19-20.

³⁹ Lapa (1952): 245, Horrent (1955): 368.

⁴⁰ Cito di seguito le varianti dalla discussione fornitane in UC: «Que farei eu, que conselho non sei?» *A* vs. «Que farei eu, que consell'i non ei?» *B*.

fattore dinamico all'interno della tradizione galego-portoghese, costituito dallo scambio (non sempre plausibile sintatticamente) tra *ei* e *sei*.

D'altra parte, gli elementi linguistici citati sopra non permettono di escludere completamente la seconda ipotesi. Accanto ad *aque* (presente nel testo di *A*)/*aque*(*l*)o, infatti, è attestato il doppiante morfologico *castel/castelo/castello* (< -ELUM), mentre per *anel* e *chapel* non è attestato il corrispettivo parossitono.⁴¹ A questi casi si possono aggiungere, benché sempre da basi etimologiche dalle quali ci si attende *-el*, *cabdel*, *cabedel*, *candell/cabdelo*, e, senza alternanza, *cruel* e *cristel*.

Non sarebbe stato dunque impossibile, per Pay Soarez de Taveirós, conformarsi più strettamente al modello di BdT 70,7, sfruttando la possibilità di ottenere forme come quelle appena citate, introducendo con *parelh* un provenzalismo lessicale, e con *aqueh* un provenzalismo fonetico.⁴² Spinge a preferire questa interpretazione proprio la precisione con la quale l'autore ha ripreso il modello metrico di Bernart de Ventadorn, e che lo porta ad adottare rime il cui timbro è inusuale nella produzione galega.⁴³

Tra questi, *-elh* è sconosciuto in galego-portoghese, mentre *-ella*, *-elha* sarebbe attestato solo, stando a *MedDB*, nella *cantiga da guarvaia* e in T 127,5 (13-15 *semelha: aparelha: orelha*), con due rimanti in comune con il nostro testo; nelle *Cantigas de Santa Maria* (384, vv. 20-22) troviamo *vermella: semella: parella*. Si noti però che qui rimano solo parole con laterale palatale, diversamente da quanto avviene ai vv. 1 e 9 del componimento di Pay Soarez de Taveirós. Allo stesso modo, le serie rimiche in *-ela* (19 *cantigas* in *MedDB*) sono tutte composte da parole per le quali non è possibile la palatalizzazione.

⁴¹ L'unica occorrenza di *cuitel* (*Cantigas de santa Maria*, 105) è seguita da vocale e potrebbe essere un caso di elisione.

⁴² La correzione di Rios Milhám (2017): 87, che si fonda sul fatto che *sei* regge *conselho* nella *cantiga* 151,16 (*B* 69) di Vasco Fernandez Praga de Sandin (v. 5 «que eu conselho non me sei»), non è incontrovertibile, come mostra la contrapposizione delle varianti citate più in alto relative alla *cantiga* 133,27, dove *conselho* è retto da *sei* in *A* e da *ei* in *B*. Non c'è dunque un automatismo che obblighi ad intervenire sul testo introducendo una forma anche paleograficamente molto diversa dalla lezione del manoscritto. Per la presenza di provenzalismi e di forme di compromesso nei componimenti galego-portoghese dipendenti da modelli provenzali forniscono indicazioni Canettieri–Pulsoni (2003): 146-149.

⁴³ Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 217-8, *Antoloxía* (Arias Freixedo): 248.

Meno rare le rime *-ai*, *-aia* (13 *cantigas*),⁴⁴ che compaiono però con un repertorio di rimanti tutto sommato ridotto; in due casi (T 49,4 e 63,15) la rima maschile e la rima femminile sono accostate come nel nostro componimento:

T 49,4 (Fernan Soarez de Quinhones): *Refrán*: 1 *vaia*, 2 *vai*, 3 *faia*, 4 *fai*; I, 8 *vai*; 10 *Romai*; II, 18 *ai*; 20 *Cambrai*; III, 28 *pai*; 30 *sai*.

T 63,15 (Johan Airas de Santiago), I: 5-6 *vai*, *baia* + 7-8 [*refrán*] *Cambrai*, *saia*; II, 13-14 *ensai*, *faia*; III, 21-22 *Lampai*, *Gaia*; IV, 29-30 *ai*, *Ovaia*.
T 63,58: 5-6 *saia*: *raia*.

Il rimante *saia* ricorre anche in T 63,15, 63,58, 147,1 (v. 2) e 157,43bis = 97,33 (v. 10); è notevole che sia usato due volte dallo stesso trovatore, Johan Airas de Santiago, che condivide in T 63,15 con la *cantiga da guarvaia* il motivo della rappresentazione della donna in *manto e saia* (in T 63,58 è una *pastora* a vestire questo indumento).⁴⁵ La presenza di questo elemento, insieme alla ripresa dell'accostamento tra rima maschile e femminile come nella *cantiga da guarvaia* (ma in Joan Airas con rima grammaticale) potrebbe non essere casuale.

Nella lettura proposta, in cui *parel(h)* e *aque(h)* sono provenzalismi utilizzati per adeguare la composizione alla struttura di BdT 70,7 presa a modello da Pay Soarez de Taveirós, *parel(h)* al v. 1 è un aggettivo maschile singolare sostantivato, mentre *aque(h)* del v. 9 sottintende *dia*, riprendendo il v. 7 e anticipando il v. 10 come viene ricostruito dalla maggioranza degli editori. Il legame sintattico tra *aque* e *dia* al v. 10, così ricostituito, potrebbe anche spiegare l'errore di anticipazione nel quale è incorso *A*, e contribuire così alla ricostruzione dell'eziologia dell'errore. Questa proposta di eziologia dell'errore varrebbe anche se si dovesse supporre, riprendendo l'ipotesi di Arias Freixedo, una lezione originale come *de saquel*.⁴⁶

⁴⁴ Oltre a quelle citate a testo, hanno *-ai*: T 21,1 = 18,42 (la già menzionata tenzone oscena tra Alfonso X e Arnaut Catalan, a sua volta modellata su BdT 70,43), 74,7 (Johan Nunez Camanez), 78,15 (Johan Soarez Somesso), 95,10 (Martin de Padrozelos [Pedrozelos]), 120,48 (Pero da Ponte). Hanno invece *-aia*: T 14,14 (Airas Nunes), 147,1 (Roi Paez de Ribela), 157,43bis (Anon.) = 97,33 (Martín Soares).

⁴⁵ Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 62.

⁴⁶ In questo caso avremmo inoltre, secondo la logica esposta in precedenza una va-

In linea con questa interpretazione, il v. 9 va considerato ipometro (come riconosciuto dagli editori di *UC*), a meno di non postulare una lettura bisillaba di *mia*, di per sé forse non impossibile. L'integrazione *E [ai!]* introdotto da Rios Milhám e dagli editori del progetto *Littera* rappresenta una soluzione ammissibile, benché non obbligata. Cade invece la necessità di ridurre la misura sillabica del v. 1, dal momento che tutti i versi a terminazione maschile sono ottosillabi. Si può anzi spiegare la forma *parella* supponendo che un copista, trovandosi di fronte a una forma meno usuale come *parel(b)*, e notando la corrispondenza con *vermella*, entrambi isolati all'interno della strofa, abbia corretto il primo termine credendo di ripristinare la rima.

4. CONCLUSIONI

L'accertamento del rapporto di imitazione metrica che intercorre tra la *cantiga da guarvaia* e BdT 70,7 permette infine di chiarire, almeno in parte, la questione dello statuto generico del testo.

Pur difendendo proposte interpretative diverse, gli studiosi sono concordi nel sottolineare la presenza di tratti estranei alla codificazione del genere della *cantiga d'amor*. l'elemento piú flagrante è la rivelazione (vv. 11-12) dell'identità della donna amata, che infrange il precetto del *celar*, ma anche gli elementi di *descriptio puellae* (v. 4), pur schematici, sono rari nel genere. La *cantiga* è stata talora inserita nella categoria dell'*escarnio d'amor*, visto che anche nel testo (quale che sia la *pointe* del discorso dell'autore) l'io lirico rimprovera alla donna il suo comportamento.⁴⁷

Il fatto che il testo imiti la metrica di un componimento precedente giustifica la sua esclusione dal genere maggiore della canzone di argomento amoroso. È stato infatti notato che la ripresa metrica caratterizza normalmente testi che appartengono a generi subordinati rispetto alla

riante morfologica di *saquello*, che è, come si è visto, la sola forma effettivamente attestata nei documenti del XV secolo.

⁴⁷ Riassume utilmente i tratti "eterodossi" della *cantiga* Arias Freixedo (2016): 11-3.

canzone, come il sirventese, la canzone mariana (si veda il caso di RS 1780) o la *cobla* isolata (è il caso di RS 1057).⁴⁸

In questo quadro le particolarità del testo possono essere ricomprese all'interno di una visione coerente al sistema dei generi lirici che si può peraltro appoggiare proprio sulla tipologia testuale degli altri componenti che imitano BdT 70,7. L'identificazione del modello metrico della *cantiga da guarvaia* permette dunque di avviare un riesame complessivo del suo testo, trasmesso in forma accidentata, e del suo posto all'interno della produzione lirica galego-portoghese.

Massimiliano Gaggero
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BANCHE DATI ED EDIZIONI ELETTRONICHE⁴⁹

BEdT = *Bibliografia elettronica dei trovatori*, dir. Stefano Asperti, Sapienza Università di Roma: http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx.

CGPA = *Corpus informatizado Galego-Portugués Antigo*, dir. Xavier Varela Barreiro, Universidade de Santiago de Compostela, 1992-: <http://ilg.usc.gal/cgpa/index.php>.

Littera = *Cantigas medievais galego-portuguesas*, dir. Graça Videira Lopes-Manuel Pedro Ferreira, Universidade Nova de Lisboa: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>.

⁴⁸ Marshall (1980): 291-2, Asperti (1991): 5-10, Lannutti (2008): 16: «Tutti i casi di imitazione metrica e melodica, siano essi all'interno o al di fuori del corpus trobadorico, sono contraddistinti rispetto al modello da uno slittamento o digradamento di genere, di norma dalla canzone cortese al *sirventes*, alla *tenso* e al *partimen*, alla *cobla* e ad altri generi minori (come d'altra parte è stato già notato da Asperti sulla scorta di Marshall), che si configura quindi come una costante e che inserisce la tecnica imitativa nel filone della parodia».

⁴⁹ Data di ultima consultazione: 1 giugno 2020.

- MedDB* = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, dir. Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2>.
- RIALTO* = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, coord. Costanzo di Girolamo, 2003-: <http://www.rialto.unina.it/>.
- UC* = *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, dir. M. Ferreiro, Universidade da Coruña, (2018-): <https://www.universocantigas.gal/>.

LETTERATURA PRIMARIA

- Antoloxía* (Arias Freixedo) = *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, ed. Xosé Bieito Arias Freixedo, Vigo, Xerais, 2003.
- Auswahl* (Pellegrini) = *Auswahl altportugiesischer Lieder*, hrsg. von Silvio Pellegrini, Halle, Niemeyer, 1928.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Bernart de Ventadorn, *seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915.
- Cancioneiro da Ajuda* (Carter) = Henry H. Carter, *Cancioneiro da Ajuda: A Diplomatic Edition*, New York–London, Modern language association of America–Oxford University press, 1941.
- Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcellos) = *Cancioneiro da Ajuda*, edição crítica e commentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, 2 voll., Halle, Niemeyer, 1904.
- Cantigas de Escárnio* (Lopes) = *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, ed. Graça Videira Lopes, Lisboa, Estampa, 2002.
- Chansonnier Cangé* (Beck) = *Les chansonniers des troubadours et des trouvères*, éd. par Jean Beck, I, *Le chansonnier Cangé*, 2 voll., Paris–Philadelphia, Champion–The University of Pennsylvania Press, 1927.
- Chansons inédites* (Jeanroy–Långfors) = Alfred Jeanroy, Arthur Långfors, *Chansons inédites du manuscrit français 846 de la Bibliothèque Nationale*, in «Archivum Romanicum» 3/1 (1919): 1-27.
- Chansons des trouvères* (Rosenberg–Tischler–Grossel) = *Chansons des trouvères*. Chantier m'estuet, édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler, avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel, Paris, Le livre de poche, 1995.
- Lírica profana* (Brea) = *Lírica profana galego-portuguesa*, Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica, coordinado por Mercedes Brea, 2 voll., Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 1996.

- Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso) = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martín Soares*, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1963.
- Pay Soares de Taveirós (Vallín) = *Las cantigas de Pay Soares de Taveirós*, estudio y edición de Gema Vallín, Alcalá de Henares · Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

LETTERATURA SECONDARIA

- Arias Freixedo 2016 = Bieito Arias Freixedo, *Unha nova proposta de lectura e interpretación para o v. 9 da «cantiga da guarvaia»: des aquela vs. de saquelha*, «Revista Galega de Filoloxía» 17 (2016): 11-31.
- Asperti 1991 = Stefano Asperti, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana» 8 (1991): 5-49.
- Avalle 1962 = D'Arco Silvio Avalle, *Le origini della quartina monorima di alessandrini* (1962), in Id., *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a c. di Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017: 241-90.
- Avalle–Leonardi 1993 = D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Canettieri–Pulsoni 2003 = Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dellimitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, Antoni Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003: 113-65.
- Cunha 1957 = Celso Ferreira da Cunha, *Branca e vermella (sobre um passo da cantiga da guarvaya)* (1957), in Id., *Língua e verso*, Lisboa, Sá da Costa, 1984³: 11-24.
- Fassanelli 2012 = Rachele Fassanelli, *Questioni metriche galego-portoghesei. Sulla cosiddetta Lex Mussafia*, «Ars metrica» 5 (2012): <https://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/>.
- Frateschi Vieira 2000 = Yara Frateschi Vieira, *Pai Soares de Taveirós e Peire Raimon de Tolosa*, in *Actas del VIII Congreso internacional de la Asociación Hispánica de literatura medieval*, Santander, 22-26 de septiembre de 1999, al cuidado de M. Freixas y Silvia Iriso, con la colaboración de L. Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, año jubilar lebaniego-Aso-ciación Hispánica de Literatura Medieval, 2000: 751-61.
- Gatti 2017 = Luca Gatti, *Tra Arnaldi e protettori: edizioni e prospettive critiche di due tenzoni scatologiche (BdT 184,1 e T 21,1)*, éd. Isabel De Riquer, Dominique Billy, Giovanni Palumbo, in *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 14: Littératures médié-*

- vales, Nancy, ATILF/SLR, 2017: <http://www.atilf.fr/cilpr/2013/actes/section-14/CILPR-2013-14-Gatti.pdf>.
- Guida–Larghi 2013 = Saverio Guida, Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.
- Horrent 1955 = Jules Horrent, *La chanson portugaise de la guarvaya*, «Le Moyen Âge» 61/3-4 (1955): 363-403.
- Lanciani–Tavani (1993) = *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.
- Lang 1908 = Henry R. Lang, *Zum Cancioneiro da Ajuda*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 32 (1908): 129-60, 290-311, 385-99.
- Lannutti 2008 = Maria Sofia Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo» 32/1 (2008): 3-28.
- Lapa 1952 = Manuel Rodrigues Lapa, *Sobre a cantiga da garvaia* (1952), in Lapa 1982: 239-56.
- Lapa 1953 = Manuel Rodrigues Lapa, *Post-scriptum sobre a cantiga da garvaia* (1953), in Lapa 1982: 257-61.
- Lapa 1982 = Manuel Rodrigues Lapa, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1982 (prima ed. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1965).
- Lorenzo Gradín 2010 = Pilar Lorenzo Gradín, *La rima derivada: de los provenzales a los gallego-portugueses*, «Studi mediolatini e volgari» 56 (2010): 89-113.
- Manetti 1998 = Roberta Manetti, *Per una nuova edizione di (o dei?) Peire Raimon de Tolosa*, in *Toulouse à la croisée des cultures*, Actes du V^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Toulouse, 19-24 août 1996, réunis et édités par Jacques Gourc et François Pic, Pau, Association internationale d'études occitanes, 1998, I: 193-203.
- Marshall 1980 = John Henry Marshall, *Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours*, «Romania», 101 (1980): 289-335.
- Michaëlis de Vasconcellos 1904 = Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. XIV*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 28 (1904): 385-434.
- Montero Santalha 2000a = *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*, tesi di dottorato inedita, Universidade da Coruña (l'introduzione è consultabile online su www.academia.edu).
- Montero Santalha 2000b = *Algumas propostas de revisão textual das cantigas trovadorescas*, materiali consultabili su www.academia.edu.
- Ramos 1989 = Maria Ana Ramos, *O retorno da Guarvaya ao Paay*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 3 voll., Modena, Mucchi, 1989: III, 1097-1111.

- Rios Milhám 2017 = José Rios Milhám, *Lírica trovadoresca em língua portuguesa. Exercícios ecdóticos*, materiali consultabili su www.academia.edu.
- Spaggiari 1982 = B. Spaggiari, *Parità sillabica a oltranza nelle metrica neolatina delle Origini*, «Metrica» 3 (1982): 15-105.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1967.

RIASSUNTO: Il testo della cosiddetta *cantiga da guarvaia* di Pay Soarez de Taveirós è trasmesso dal solo dal *Cancioneiro da Ajuda* con errori che coinvolgono l'interpretazione della forma metrica. In anni recenti due proposte di identificazione di un modello provenzale hanno orientato in modo diverso l'operato degli editori. L'articolo cerca di stabilire quale sia il modello imitato da Pay Soarez de Taveirós e analizza le diverse proposte di correzione.

PAROLE CHIAVE: Pay Soarez de Taveirós, *cantiga da guarvaia*, imitazione metrica.

ABSTRACT: The so-called *cantiga da guarvaia* has been copied in the *Cancioneiro da Ajuda* with some scribal errors that affect the metrical structure of the poem. In recent years two different hypothesis connected the *cantiga* to an Occitan model, and have affected the way the text has been edited. This article tries to establish which Occitan text has been imitated by Pay Soarez de Taveirós and analyses the way the text has been amended by the editors.

KEYWORDS: Pay Soarez de Taveirós, *cantiga da guarvaia*, imitation of metrical structure.

TEMI MISOGINI AL SERVIZIO DEL *SABER*: IL CASO DEL *SENDEBAR* CASTIGLIANO

1. IL TESTO E LA CORNICE

Il *Libro de los engaños y asayamientos de las mugeres*, meglio noto col titolo vulgato di *Sendebār*, è una raccolta di brevi racconti esemplari di origine orientale, organizzati all'interno di un racconto-cornice, tradotti dall'arabo in castigliano a Siviglia attorno alla metà del XIII secolo.¹

Come si legge nel prologo dell'opera, conservato dall'unico manoscritto superstite del *Libro*,² la traduzione fu completata «en noventa e un

¹ Il testo è stato più volte edito, con soluzioni testuali e rese grafiche talora diverse; in ordine cronologico, ricordiamo: *Sendebār* (Comparetti): 37-54; *Sendebār* (Bonilla y San Martín): 19-65; *Sendebār* (González Palencia): 1-66; *Sendebār* (Keller 1953-1959): 1-64; *Sendebār* (Vuolo): 1-70; *Sendebār* (Lacarra): 63-156; *Sendebār* (Orazi 2001): 41-147; *Sendebār* (Ead. 2006): 71-144; *Sendebār* (Taravacci): 90-183, da cui sono tratte le citazioni presenti nel saggio. Nelle pagine che seguono si indica col titolo convenzionale di *Libro di Sindibad* l'insieme della costellazione testuale che costituisce la tradizione del testo (suddivisa in due rami, *orientale* e *occidentale*), così come analiticamente descritta in Paltrinieri 1992: 87-215, con le opportune precisazioni di Lalomia 2019.

² Il codice – oggi conservato a Madrid, Biblioteca della Real Academia Española de la lengua, ms. 15, – è una copia quattrocentesca vergata su due colonne in un ms. cartaceo di piccolo formato (circa 270 x 200 mm), miscelaneo, che contiene anche *El conde Lucanor* di don Juan Manuel, una sezione del *Lucidario* di Sancho IV e altri brevi testi; il *Sendebār* è conservato alle cc. 63r-79v. La mano di copia (di norma indicata come *A*) è dei primi del Quattrocento (cf. *Sendebār* [Vuolo]: XIX e 85) e risulta spesso scorretta, generando più di un problema di trasmissione del testo; a essa si sovrappone, con correzioni talora invasive, una seconda mano, cinquecentesca (*B*), che tende a modernizzare grafia, lessico e sintassi del testo. Il codice venne alla luce a metà Ottocento nella biblioteca del Conde de Puñonrostro (e per questo è convenzionalmente siglato *P*); la scoperta si deve all'erudito archivistica e bibliotecario Florencio Janer (1831-1877), come ricorda il primo studioso che rese nota l'esistenza del codice, José Amador de los Ríos (cf. Id. 1863: 536, n. 1). Del manoscritto esiste anche un'edizione facsimile (*Códice de Puñonrostro* [Blecua]). Sui problemi di copia, sulla controversa datazione e sui problemi di modernizzazione della lingua cf. Amador de los Ríos 1863: 535-41; *Sendebār* (Bonilla y San Mar-

años», il 1291 dell'era ispanica (corrispondente al 1253). Il lavoro fu commissionato dall'Infante Don Fadrique, fratello del neo-incoronato re di Castiglia Alfonso X; si tratta dell'unica committenza nota di questo importante personaggio della casa regnante di Castiglia.³ Con le traduzioni castigliane del *Calila e Dimna*, del *Barlaam e Josaphat* e di altre opere letterarie orientali, il *Sendebār* rappresenta una delle testimonianze più significative dell'estensione all'ambito propriamente letterario del dialogo tra cultura araba diffusa in Al-Andalus e mondo cristiano iberoromanzo; un dialogo fecondo fin dal XII secolo, che vede il suo pieno sviluppo nella politica culturale del *Rey Sabio*, patrocinatore di traduzioni dall'arabo soprattutto di opere scientifiche, mediche, filosofiche e astronomiche, senza disdegnare quelle di natura più strettamente letteraria.⁴

tín): 9-11; *Sendebār* (Vuolo): XIX-XXI; Keller 1975; Blecua 1980: 14; Paltrinieri 1992: 189-93; *Sendebār* (Orazi 2001): 38; *Sendebār* (Ead. 2006): 50-3; *Sendebār* (Taravacci): 81-3; Alvar–Lucía Megías 2002: 948-50.

³ Figlio secondogenito del re di Castiglia e León Ferdinando III *el Santo* e di *doña Beatriz* (Elisabetta di Svevia, nipote di Federico Barbarossa e cugina del futuro imperatore Federico II), don Fadrique trascorse un lungo periodo alla corte imperiale sveva, rivendicando l'eredità materna (non a caso il giovane portava il nome del nonno). Qui svolse il suo apprendistato cavalleresco e militare; dopo aver rinunciato a ogni pretesa imperiale, tornò in Castiglia e partecipò alla *Reconquista*, muovendosi tra Spagna, Italia e Tunisia. Acquisì numerosi possedimenti in Andalusia e partecipò all'assedio e alla presa di Siviglia nel 1248, coltivando segretamente l'ambizione di succedere al padre, mettendosi in conflitto con il fratello primogenito, salito al trono di Castiglia alla morte di Fernando III col titolo di Alfonso X (1252). Dopo un ventennio di rapporti personali conflittuali e di sospetti, il *Rey Sabio* lo condannò a morte per tradimento nel 1277. Sul personaggio, le sue relazioni con il fratello, con la corte e con la società contemporanea, cf. Deyermond 1985; García 1996; Meyer 1998; González Jiménez 2004 (e i fatti a lui ascritti dalla *Crónica de Alfonso X* [González Jiménez]).

⁴ La bibliografia sull'argomento è vastissima: mi limito a rinviare, per un quadro principalmente storico, a Lemay 1963; si vedano anche, oltre al classico Bossong 1982, l'estesa sezione dedicata al tema in Paltrinieri 1992: 15-83, i numerosi contributi raccolti in Larramendi–Fernández Parrilla 1997, l'ampio spazio destinato al tema nei capitali lavori di Gómez Redondo (1998: *passim*, in part. cap. III) e di Alvar (2010: 72-173, dedicate alle traduzioni verso il castigliano del XIII secolo), e la bibliografia citata. Ai legami tra i processi costitutivi di questa prima stagione della prosa iberoromanza e il *Sendebār* è dedicato, in particolare, Taravacci 2001.

Attraverso il meccanismo della raccolta “a cornice”, il *Sendebbar* castigliano si propone uno scopo principalmente esemplare e didattico;⁵ il testo condivide tale finalità con il *Calila e Dimna*, l'altra celebre raccolta di brevi racconti tradotta in Castiglia attorno al 1251, sotto gli auspici di Alfonso X, all'epoca ancora Infante di Spagna. Entrambe le raccolte dipendono da fonti orientali – la cui articolazione è stata a lungo indagata, pervenendo talora ad agnizioni controverse –⁶ giunte nella Spagna almoravide e circolanti in versioni (non originali) in arabo, poi tradotte in castigliano. Gli ammonimenti e gli insegnamenti che i diversi racconti tramandano – perlopiù rivolti alla figura del sovrano o del principe – sono, com'è comprensibile, ispirati alla saggezza filosofica del mondo orientale, senza però contrapporsi né contravvenire in modo eclatante al sistema di pensiero propugnato nella Spagna della *Reconquista*.

Oltre a una vocazione letteraria narrativa, è stata riconosciuta al *Calila e Dimna* e al *Sendebbar* (o almeno alle rispettive fonti) una funzionalità ana-

⁵ Non sarà inutile rammentare che i *cuentos* che costituiscono il corpo della narrazione, così come intere sezioni del racconto-cornice sono individuate da rubriche che impiegano l'etichetta *enxemplo*. Del resto, già nel XII secolo la Spagna cristiana aveva avuto nella *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonsi un caso emblematico (ed esso stesso esemplare) di questo tipo di narrazione. Sulla natura, l'origine e le caratteristiche dell'*exemplum* bassomedievale come «illustrative story» (cf. Crane 1890: XVIII), sono ancora utilissimi i contributi di Salvatore Battaglia (oggi in Id. 1965: 447-547); cf. anche Bremond–Le Goff–Schmitt 1982 (in part. ivi: 27-38); Lacarra 1979b: 39-46; per un'analisi approfondita, cf. Berlioz–Polo de Beaulieu 1992.

⁶ Le ricerche intorno alle fonti del *Calila e Dimna* e del *Sendebbar* hanno prodotto una bibliografia ampia e variegata; si rinvia sommariamente, per le questioni generali, a Lacarra 1979b: 11-5 e 22-8; Paltrinieri 1992: 93-187; Gómez Redondo 1998: 183-7 e 214-6; Alvar–Lucía Megías 2002: 231-5 e 948-50; Alvar 2010: 67-81; e alla bibliografia ivi segnalata (per la ricezione in Italia, cf. Lalomia 2015). Per quanto attiene, in particolare, all'individuazione dei rami *orientale* e *occidentale* del *Libro di Sindibad*, dal primo dei quali deriva la traduzione castigliana di cui qui si tratta, oltre ai pionieristici lavori 'indianisti' di Loiseleur-Deslongchamps 1838, Benfey 1859 e *Sendebbar* (Comparetti), ripresi nel Novecento da Artola 1956 e 1978, si vedano almeno Carra de Vaux 1934 (propugnatore di un'origine 'pitagorica'), Perry 1959-1960 (più propenso a credere a un'origine persiana), Epstein 1967 (patrocinatore dell'origine 'ebraica' della raccolta). Utili sintesi di quanto sopra si leggono in Kantor 1988: 9-33; *Sendebbar* (Lacarra): 13-8; *Sendebbar* (Orazi 2001): 16-8; *Sendebbar* (Ead. 2006): 20-4; *Sendebbar* (Taravacci): 71-80.

loga a quella degli *specula principum*.⁷ è innegabile, in effetti, che i temi dell'educazione del principe, della costruzione e della ricerca del sapere – in specie quando è appannaggio di chi governa (o governerà) una nazione – e dell'esercizio della saggezza e dell'onestà da parte dei consiglieri sono preoccupazioni centrali in entrambe le raccolte.

Nel *Sendebär* è soprattutto il racconto-cornice a mostrarci tale centralità: il giovane figlio del re Alcos di Giudea – nato dopo una lunga attesa e destinato, secondo il responso delle stelle, a una lunga vita felice, messa a rischio soltanto da un imprecisato ma grave pericolo, connesso a una possibile conflittualità con il padre –⁸ è stato istruito per sei anni, senza che ne abbia tratto alcun giovamento.⁹ Il padre, preoccupato per le sorti della sua formazione, lo affida alle cure del saggio Çendubete, che promette di insegnargli tutto lo scibile in soli sei mesi.

Alla scuola del sapiente, il fanciullo apprende tutto il sapere umano; ma proprio il giorno che precede il suo programmato ritorno alla corte paterna, il maestro, ammonito dalla lettura degli astri, gli impone di tacere per sette giorni, onde evitare di mettere a repentaglio la sua vita.¹⁰

Il giovane torna comunque al palazzo; il re, desideroso di verificare il lavoro svolto dal saggio, lo interroga, ma il ragazzo rimane in silenzio, così

⁷ Tale funzione sembra largamente dipendere dalla duttilità delle *narrationes* contenute nelle due raccolte, che si prestano a divenire agili modelli di comportamento sia per i giovani rampolli di sangue nobile, sia più in generale per l'uomo di corte. Del resto, il genere dello *speculum* fu tra i primi a comparire nella produzione castigliana delle origini: si pensi alla *Poridat de las poridades* (o *Secreto de los secretos*, traduzione del *Secretum secretorum* pseudo-aristotelico) o al *Libro de los doze sabios* (ante 1240), composto su richiesta di Ferdinando III per l'educazione dell'Infante Alfonso (il futuro *Rey Sabio*); cf. le edd.: *Libro de los doce sabios* (Walsh); *Libro de los doce sabios* (Lalomia); *Secreto de los secretos* (Bizzarri); *Secreto de los secretos* (Jones), e gli studi: D'Agostino 1984; Bizzarri 1989 e 1996; Gómez Redondo 1998: 241-60 e 273-94; Alvar 1999: 204-13; Alvar-Lucía Megías 2002: 812-4 e 926-30. Dubita dell'ascrivibilità di *Calila e Dimna* e *Sendebär* al modello degli *specula principum* *Sendebär* (Taravacci): 26-36.

⁸ Questi dettagli suggeriscono interessanti analogie con la condizione esistenziale di Don Fadrique, mecenate della traduzione: sembrano evocare le sue ambizioni frustrate e, in generale, i pericoli di una perpetua conflittualità familiare di cui la corte di Castiglia doveva essere preda. Sul presunto progetto ideologico anti-alfonsino sotteso alla traduzione del *Sendebär*, cf. Deyermond 1985: 166; García 1996: 110.

⁹ Questa sezione reca la rubrica «Enxenplo del consejo de su muger» e costituisce la prima segmentazione narrativa interna al testo (una sorta di proto-*cuento*).

¹⁰ Questa sezione costituisce la seconda segmentazione del testo, ma non è introdotta da alcuna rubrica (come, invece, nel caso della precedente e della successiva).

come gli è stato imposto. Allora la moglie favorita del re, matrigna del fanciullo, chiede di appartarsi con lui, per convincerlo con le buone a parlare: rimasta sola col figliastro, gli propone di uccidere il vecchio sovrano e di regnare con lei al suo posto. Colto da rabbia improvvisa, l'Infante inveisce contro la matrigna, infrangendo (e al contempo rivelando) l'imposizione del silenzio di sette giorni.

Messa di fronte al rischio di essere denunciata, la donna attua uno stratagemma: fa credere al re che il giovane, durante il colloquio, abbia tentato di violentarla, e chiede che il ragazzo sia messo a morte.

Il sovrano, mosso dall'ira, lo condanna *ipso facto* alla pena capitale, senza consultarsi (com'era solito fare) con i suoi fidi e saggi consiglieri (i *privados*).¹¹ È così che, per scongiurare l'insana decisione concepita tra i fumi dell'ira, sette di loro gli raccontano, uno dopo l'altro, due racconti,¹² per convincerlo a ritrattare l'ingiusta condanna, facendo trascorrere il tempo necessario affinché il giovane recuperi la parola e possa così difendersi dalle ingiuste accuse della matrigna. Per contro, la donna insiste a che l'esecuzione avvenga in fretta, e fa seguire ai racconti di ciascun consigliere la narrazione di un proprio *exemplum*,¹³ che ogni volta fa cambiare idea al sovrano. Si realizza in tal modo una continua alternanza tra la revoca e la riaffermazione della condanna contro l'Infante.

Trascorsi i sette giorni di silenzio prescritti da Çendubete, il giovane principe riprende a parlare, si discolpa e rivela il piano malvagio della matrigna. La sua difesa procede con toni calmi e risoluti, dimostrando che l'Infante è diventato saggio, come il maestro aveva promesso a suo padre. La prova della sua piena maturazione si concretizza, ancora una volta, mediante l'arte del racconto: il giovane narra cinque storie, variamente incentrate sul tema dell'uso della saggezza, che consentono al sovrano di vagliare l'efficace azione educativa svolta da Çendubete, ma anche di prendere piena coscienza della pericolosità delle trame ordite dalla *muger*: terminati i racconti del principe, la donna viene condannata senza appello a bruciare in un calderone a secco.

¹¹ Questa sezione è introdotta dalla rubrica «Enxenplo de su muger, en cómo apartó al Infante en el palacio e cómo, por lo que ella le dixo, olvidó lo que le castigara su maestro», e costituisce la terza segmentazione interna al testo.

¹² Non è chiaro se per ragioni di tradizione manoscritta o per una scelta consapevole, il terzo saggio racconta un solo *exemplum*; per questo i racconti dei *privados* sono tredici, e non quattordici come ci si potrebbe aspettare.

¹³ I *cuentos* narrati della matrigna sono in tutto cinque.

2. MATERIA DEI *CUENTOS* E TEMATICA MISOGINA

All'interno del racconto-cornice, sapere e saggezza sono i due principali poli di interesse che muovono la trama. In tale prospettiva, il vero discente – e primo destinatario dei *cuentos* – non è, come si potrebbe immaginare, l'Infante, ma il sovrano, che tramite l'esortazione esemplare dei racconti assume alternativamente una posizione di clemenza o di condanna nei confronti del figlio. In questo gioco di mutazioni, gli *asayamientos de las mugeres* – *argumentum* del testo secondo il prologo –¹⁴ interpretano un ruolo centrale.

Pur senza costituire un'opera misogina in senso militante, i ventitré *cuentos* presentano numerosi costituenti pienamente in linea con quelli propri della letteratura misogina: si va dall'intraprendenza verbale delle donne – maestre nel togliersi d'impiccio mediante l'uso di astuzia, arguzia e ingegno – alla loro proverbiale capacità di mentire e ingannare;¹⁵ dall'impiego disinvolto dell'arte della seduzione fino all'esercizio sfrontato (e talvolta moltiplicato) dell'infedeltà. Particolarmente biasimato è il lenocinio, esercitato dalle vecchie mezzane (altro tratto proverbialmente misogino); ma non mancano apprezzamenti all'intelligenza, alla saggezza e alla virtù di quelle (rare) figure femminili che assumono comportamenti morali ineccepibili, oppure usano l'arte dell'inganno per fini moralmente apprezzabili.

¹⁴ Il prologo recita: «Plogo e tovo por bien que aqueste libro fuese de arávido en castellano trasladado para aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres»; la *scriptio* di *A engañados* è corretta da *B* in *engaños*. Amador de los Ríos 1863 accolse la correzione di *B* e assunse la stringa come titolo vulgato dell'opera, ancor oggi in uso; alcuni editori (Comparetti, Bonilla y San Martín, González Palencia e Orazi) del pari iscrivono la correzione a testo, altri (Keller, Vuolo, Lacarra e Taravacci) conservano invece la lezione di *A*, talora riconoscendovi la sottolineatura di una componente ludica – e non solo didattica – del testo (così Keller 1992 e Haro Cortés 1997), o anche solo per segnalare la formularità del proemio (cf. *Sendeban* [Taravacci]: 185). Ci pare comunque che si possa accettare l'idea che le due lezioni siano, in fondo, «semanticamente equivalenti» (*Sendeban* [Vuolo]: 72).

¹⁵ Questa particolare attitudine è insistentemente ribadita dai *privados* nella chiusa di vari racconti (nn. 2, 5, 10, 12, 13, 15, 16, 17 e 23): «el engaño e las artes de las mugeres [...] non an cabo nin fin». La formula, con variazioni minime, torna insistentemente affinché il sovrano comprenda di essere anch'egli vittima di un inganno ordito dalla *muger*, avvezza alla menzogna come tutte le altre donne. La formularità esemplare e didattica di tale clausola è ancor più eloquente laddove si pensi che è collocata in coda anche al-

La tabella che segue mostra l'atteggiamento che i racconti del *Sendebär* manifestano nei confronti delle donne:

Racconto ¹⁶	Narratore	Tema principale	Atteggiamento
1. <i>Leo</i>	Privado I	seduzione vs. fedeltà	filogino
2. <i>Avis</i>	Privado I	adulterio	misogino
3. <i>Lavator</i>	Muger	eccesso di fiducia nei figli	neutro
4. <i>Panes</i>	Privado II	fiducia malriposta nelle apparenze	blandamente misogino
5. <i>Gladius</i>	Privado II	doppio adulterio	misogino
6. <i>Striges</i>	Muger	consiglio fraudolente	neutro
7. <i>Mel</i>	Privado III	ira generatrice di vendette	neutro
8. <i>Fontes</i>	Muger	tradimento del consigliere	neutro
9. <i>Senescalvus</i>	Privado IV	decisione improvvida per cupidigia	neutro
10. <i>Canicula</i>	Privado IV	lenocinio e adulterio	misogino
11. <i>Aper</i>	Muger	dipendenza da soggetti inaffidabili	neutro
12. <i>Canis</i>	Privado V	persecuzione dell'innocente	neutro
13. <i>Pallium</i>	Privado V	lenocinio e adulterio	misogino
14. <i>Simia</i>	Muger	delazione	neutro
15. <i>Turtures</i>	Privado VI	persecuzione dell'innocente	neutro
16. <i>Elephantinus</i>	Privado VI	sagacia nel levarsi d'impaccio	blandamente misogino
17. <i>Nomina</i>	Privado VII	consiglio sagace e fraudolento	blandamente misogino
18. <i>Ingenia</i>	Privado VII	superiorità dell'ingegno delle donne	misogino
19. <i>Lac venenatum</i>	Infante	colpa e dolo	neutro
20. <i>Puer 4 annorum</i>	Infante	saggezza e tentazione	blandamente misogino
21. <i>Puer 5 annorum</i>	Infante	saggezza e cupidigia	blandamente filogino
22. <i>Senex caecus</i>	Infante	saggezza per affrontare gli inganni del mondo	blandamente misogino
23. <i>Abbas</i>	Infante	adulterio	misogino

l'*exemplo* 12, che non presenta contenuti misogini: l'allusione è ivi ribadita dato che il tema del racconto – una decisione irreparabile presa d'impulso per una cattiva interpretazione delle apparenze, che conduce alla morte dell'innocente – è analogo a quanto sta avvenendo nella corte di re Alcos, a causa dell'*engaño* della *muger*.

¹⁶ Mantengo, come è consuetudine, i titoli vulgati latini per identificare le narrazioni, sebbene ciascun *cuento* (tranne *Leo*) sia preceduto nel ms. da un'apposita rubrica.

Com'è stato da più parti notato,¹⁷ la struttura dell'opera persegue il suo effetto educativo mediante la ridondanza: le coppie di storie raccontate a turno dai *privados* rispondono pressoché regolarmente a uno schema: la prima sottolinea l'innocenza dell'Infante, la seconda denuncia un inganno femminile, chiudendo in una circolarità retorica il focus "processuale" della condanna (che è ogni volta spostato dal figlio alla matrigna).

Se osserviamo questa ricorsività nella tabella, noteremo infatti che i cinque¹⁸ *cuentos* propriamente misogini (nn. 2, 5, 10, 13 e 18) rappresentano sempre il secondo racconto di un *privado*, mentre il sesto (n. 23) è – non a caso – quello conclusivo della serie dell'Infante. Gli altri quattro racconti che contengono tratti genericamente ascrivibili al repertorio misogino (nn. 4, 16, 17, 20 e 22) rispondono invece a una funzione di generico rafforzamento della diffidenza nei confronti della figura femminile e alle sue discutibili azioni.

Non va però dimenticato che, significativamente, la raccolta si apre con un *exemplum* apertamente filogino (n. 1) e che il racconto centrale della serie narrata dall'Infante (n. 21) prende le difese di una donna anziana ingannata, mettendone in luce alcune caratteristiche positive: si tratta di elementi importanti, che mostrano una regia compositiva certamente schematica, ma non banale o iterativa, costruita nel continuo dialogo tra il biasimo e la lode della figura femminile.¹⁹

¹⁷ Cf. *Sendebär* (Fradejas Lebrero): 23-4; Paltrinieri 1992: 202-4; Bravo 1997: 361-2; Paredes Núñez–Gracia Alonso 1998; Vilchis Frausto 2017: 211-4.

¹⁸ Diversamente da quanto di solito propone la critica, crediamo che il racconto n. 16 (il secondo del sesto *privado*) non si presti appieno alla schematizzazione proposta; pare arduo, infatti, sostenere che la protagonista di *Elephantinus* «si no es adúltera, se comporta como si lo fuera» (Bravo 1997: 362), dato che mette in atto un innocente inganno nei confronti del marito dopo esser stata aggredita e derubata dai briganti, per non incorrere in ulteriori conseguenze negative a causa della disavventura subita; se di narrazione misogina si tratta, sarà da considerare assai depotenziata, riconoscendovi piuttosto la semplice insistenza della tematica dell'inganno femminile. Sul *cuento* cf. in particolare Lacarra 1979a: 51-2 e Haro Cortés 2018.

¹⁹ Al proposito, osserva giustamente Orazi 2010: 32: «[...] la donna non è sempre quel ricettacolo di malvagità e doppiezza che, a una prima lettura, parrebbe stagliarsi in modo netto sulle pagine del libro: il *Sendebär* non esclude la possibilità di una sua connotazione positiva [...]. Ciò conferma che il meccanismo narratologico alla base dell'in-

Nessuno dei racconti a sfondo più o meno marcatamente misogino (né alcuno di quelli filogini) è narrato dalla matrigna, che focalizza la sua attenzione narrativa sul tema dei cattivi consiglieri (per ovvie ed evidenti ragioni); ciononostante, anche in alcuni *enxemplos* raccontati dalla matrigna si trovano apprezzamenti per alcune peculiarità femminili, come quella di saper riconoscere le false apparenze (n. 8), oppure – per contro – presentano delle figure di donna negative, metamorfiche e ingannatrici (n. 6). Quest’ultima, apparente, aporia – che sembra giocare contro la strategia retorica della *muger* – va letta considerando l’intento didattico prevalente dell’opera, che vede nell’ammonizione contro gli inganni il suo primo motore narrativo: un motore che, talvolta, forza la logica del racconto-cornice per ottenere un effetto comunicativo più diretto e immediato. La prima – e più forte – preoccupazione del testo è, infatti, quella di fornire al destinatario la possibilità di giovare degli insegnamenti esemplari dei *cuentos*, sottolineando le analogie tra finzione e realtà che essi descrivono nel dipanarsi delle loro semplici trame.

3. ANALISI DEI CUENTOS MISOGINI

In questo paragrafo analizzeremo più da vicino i racconti a tema misogino, cercando di capire se – e in che termini – essi partecipino dei tratti propri della letteratura misogina medievale,²⁰ e in che modo si integrino con le altre tematiche sviluppate dai racconti del *Sendebär*.

sistenza sulla condanna della donna coincide con la necessità di sfruttare la figura femminile per incarnare la concretizzazione del sapere negativo, coniugandola alle critiche tipiche del filone anti-femminile». I restanti *cuentos*, nove in tutto (nn. 3, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 14 e 15), sono invece dedicati a temi direttamente o indirettamente connessi al *saber* e non analizzano i comportamenti, le virtù o i vizi dell’universo femminile.

²⁰ La bibliografia dedicata alla letteratura misogina medievale è molto corposa. Per un quadro generale cf. Lee 2004 (e la bibliografia citata), integrato per l’area iberica da Goldberg 1983, Lacarra 1979b: 160-8 e Ead. 1986. Ancora utile, se non altro per la vastità dello sguardo e per il numero di testi presentati, Wulff 1914. Per un quadro storico sulla figura della donna nel Medioevo (con importanti ripercussioni sulla produzione letteraria di argomento antifemminile) cf. Duby–Perrot–Klapisch-Zuber 1990. Una posizione più militante offre invece il lavoro di Block 1991.

3.1. *Del desiderio, del tradimento e della prontezza di parola*

I *cuentos* n. 2 (*Avis*) e n. 5 (*Gladius*) vedono come protagoniste due mogli adultere che, grazie alle proprie arti ingannatrici, riescono sempre a trarsi d'impaccio e ad assicurarsi la fiducia dei mariti gabbati.

In *Avis* (rubrica: *Enxemplo del omne e de la muger e del papagayo e de su moça*) l'inganno della moglie è perpetrato ai danni di un pappagallo, che il marito le ha donato per tenerla sotto controllo, dato che sospetta (a buon diritto) che lei lo tradisca. Poiché l'animale parlante ha rivelato al marito i dettagli dell'adulterio consumato in sua assenza, con una serie di stratagemmi la moglie fa credere al pennuto che durante la notte sia scoppiato un terribile temporale, ottenendo che il marito, interrogando di nuovo il pappagallo sulle attività notturne della moglie, ne riceva una ricostruzione errata e incolpevolmente mendace degli eventi, perdendo così la fiducia nei confronti del suo "guardiano":

«En quanto me as dicho es verdat de mi mujer así como esto, non ha cosa más mintrosa que tú, e mandarte he matar». E enbió por su mujer e perdonóla e fizieron paz.²¹

Quello dell'animale parlante (di norma un pappagallo o altro uccello) chiamato a testimone di un fatto grave è un motivo ricorrente della letteratura esemplare, e si ritrova in diversi testi della tradizione del *Libro di Sindibad*.²² L'elemento centrale del biasimo antifemminile è qui incarnato dall'ingenuità della donna nel progettare artate strategie al solo scopo di coprire le proprie azioni malvage.

Graciela Cándano Fierro (1995) legge in questo *exemplum* una sorta di derisione degli strumenti di autotutela messi in campo dagli uomini,

²¹ *Sendebār* (Taravacci): 112.

²² *Avis*, in particolare, è uno dei quattro racconti condivisi dai rami orientale e occidentale del *Libro di Sindibad* (con i nn. 9, 11 e 12); di questa serie è l'unico a tema schiettamente misogino (cf. *Sendebār* [Taravacci]: 78-80 e la bibliografia citata). Per la diffusione del motivo del *cuento* – registrato da Keller (1949: 23) sotto il tipo J1154.1. *Parrot unable to tell husband details of wife's infidelity*, a sua volta specificazione di J1150. *Cleverness connected with the giving of evidence* – cf. almeno Kantor 1988: 154 ss.; *Sendebār* (Lacarra): 85-6; Biagini 2006: 400-1; Haro Cortés 2015: 172-3 e la bibliografia citata.

specie quando essi siano desunti da insegnamenti o suggestioni della tradizione esemplare misogina. In effetti, il marito di *Avis* pretende di attuare una strategia d'indagine dissimulata (il dono alla moglie di un – apparentemente innocuo – uccello da compagnia) che possa fornirgli degli indizi utili a punire la moglie. Tuttavia, la sua scelta cade su un espediente stantio, libresco, facilmente aggirabile: perciò l'animale può essere ingannato con tanta facilità e, per suo tramite, anche il marito, che da potenziale *burlador* diventa *burlado*, rivelando tutta l'inefficienza del *saber* misogino fondato sugli *exempla*.

Ben più nota è la vicenda narrata in *Gladius* (rubrica: *Enxemplo del señor, e del omne, e de la muger, e el marido de la muger, cómo se ayuntaron todos*), nel quale l'adulterio è addirittura raddoppiato. Il breve *cuento* racconta di una moglie sfrenatamente adultera, che intreccia una relazione con due uomini: non solo frequenta regolarmente un amante altolocato – un potente funzionario, intimo amico del re – ma approfitta anche del giovane messaggero che l'amante ha inviato a casa sua per accertarsi dell'assenza del marito e assicurarsi di avere via libera per un incontro galante. La donna gode dell'intima compagnia del giovane, fino all'arrivo, quasi simultaneo, del marito e dell'amante abituale. I tre uomini si trovano così nella (spiacevole e pericolosa) condizione di potersi incontrare, rivelando la vera natura della donna: ma costei, con un articolato e ardito stratagemma, riesce a ingannarli tutti, ricevendo persino le lodi del marito:

E el marido se tornó a ella bien pagado e dixo: «Feziste a guisa de buena muger, e feziste bien, e gradéscotelo mucho».²³

Giocato in larga misura intorno all'allusività 'totemica' della spada, l'*enxemplo* presenta una godibilissima *verve* comica.²⁴ Gli elementi costitutivi si

²³ *Sendeban* (Taravacci): 120.

²⁴ Così lo presenta, acutamente, D'Agostino 1996: 219: «Gustoso *vaudeville*, con protagonista femminile spregiudicata e ben due *cocus*, pieno di movimento, di apparenze e sceneggiature ingannevoli che girano intorno al simbolo (anche e soprattutto sessuale) della spada che non colpisce altro se non l'immaginazione. Le frequenti ellissi di soggetti grammaticali rendono a volte difficile la lettura, ma una volta risolte le possibili ambiguità, si rilegga il racconto per apprezzarne i frastornanti cambiamenti di prospettiva e per concludere che l'ovvia istanza moralistica e misogina non riesce a prevalere sulla felicità

trovano già nella tradizione favolistica indiana del XII secolo (*Çukasaptati*, *Hitopadesa*), ma anche nella novellistica persiana e araba (*Tuti Nāma*, *Mille e una notte*) e attraversano gran parte della tradizione del *Libro di Sindibad*. Una versione semplificata dell'*exemplum* si legge nella *Disciplina clericalis* (XI. *De gladio*), opera dalla quale passa ai *Gesta Romanorum* e alla tradizione mediolatina, germanica e romanza.²⁵ Celeberrima è la versione francese recata dall'anonimo *Lai de l'espervier*, per il cui tramite il motivo arriva a Boccaccio (*Decameron* VII, 6) e, di lì, alla novellistica italiana (e non solo) successiva.²⁶

Ciò che rileva agli occhi del nostro discorso è come il vero protagonista di questo racconto non sia solo l'articolato inganno, ma la prontezza verbale della donna: con battute recise e ordini chiari, la protagonista evita che l'amante "ufficiale" riconosca (e punisca severamente) il suo servitore fedifrago, e nel contempo fornisce al marito una spiegazione plausibile per spiegare la presenza di due uomini in camera della moglie durante la sua assenza. Vera maestra di parole, la donna si salva da una situazione potenzialmente esiziale, mantenendo inalterati i rapporti con tutti i personaggi, e anzi migliorando quelli con il marito.

La potenza della parola si squaderna nell'asciuttezza del dettato narrativo: e se l'obiettivo del *privado* narratore è quello di indurre il re a non uccidere il figlio «por un dicho de una muger», proprio il *dezir* diventa protagonista centrale – e quasi ammirato – del *cuento*, che dà vita al massimo grado di fizionalità tramite la massima falsificazione verbale.²⁷

narrativa. Straordinaria è l'abilità dell'autore che con estrema economia di mezzi (oltre la spada, una porta alternatamente aperta e chiusa, che sarà elemento strutturale di grande fortuna nel teatro moderno e contemporaneo, da Calderón a Buero Vallejo) costruisce una sorta di mini-*pièce* con unità di luogo (l'interno della casa della donna), che solletica il voyeurismo del lettore-quasi-spettatore».

²⁵ Le diverse versioni abbondano di varianti, che influenzano vari aspetti – talvolta anche ideologici – del racconto. Sulla ricca tradizione testuale del motivo – che Keller (1949: 35) rubrica sotto il tipo K1517.1. *The lovers as pursuer and fugitive* – cf. *Sendebār* (Lacarra): 94-5 e *Disciplina clericalis* (Leone): 44-7 e 151-2. Di grande interesse è la relazione tra il nostro testo e i *Mišlê Sendebār* ebraici (cf. Epstein 1967: 218-26).

²⁶ Sul *Lai de l'espervier* e i suoi legami con la tradizione orientale e iberica del *Libro di Sindibad*, cf. Paris 1878; Bédier 1925: 228-36; Marsan 1974: 518-20; Noomen 1982, *Lais du Moyen Âge* (Walter et alii): 1238-41; Galmés de Fuentes 2000.

²⁷ Un'interessante analisi in questa direzione si legge in Biaggini 2006: 406-7.

3.2. *Giovani ingenue e vecchie mezzane*

Alle arti suasorie e ingannatrici delle vecchie mezzane sono invece dedicati i *cuentos* n. 10 (*Canicula*) e n. 13 (*Pallium*), nei quali al tema del tradimento e dell'adulterio si aggiunge quello dell'inganno tartufesco e ricattatorio dell'*alcabueta*, che lucra sulla lussuria dei giovani smaniosi e sfrutta la dabbenaggine delle giovani maritate.

In *Canicula* (rubrica: *Enxemplo del omne e de la muger e de la vieja e de la perrilla*) una vecchia convince una giovane moglie fedele e ritrosa ad accettare le *avances* sessuali di un estraneo, per il timore di tramutarsi in un animale. Strumento dell'inganno ai danni della giovane è un'innocua cagnolina, alla quale la mezzana dà in pasto una focaccia a base di miele ma ben condita con pepe, tanto piccante da farla lacrimare. Attratta dal gusto e volendone mangiare ancora, la cagnetta piangente segue la vecchia, permettendo di rendere credibile l'incredibile:

E quando la muger la vio así, maravillose, e dixo a la vieja: «Amiga, ¿viestes llorar así a otras perras, así como a ésta?» Dixo la vieja: «Faze derecho, que esta perra fue muger, e muy hermosa, e morava aquí cabo mí, e enamorose un omne d'ella, e ella non se pagó d'él, e estonçes maldixola aquel omne que la amava, e tornose luego perra. E agora, quando me vio, menbrósele d'ella e començóse de llorar». E estonçes dixo la muger: «¡Ay, mezquina! ¿Qué faré yo, que el otro día me vio un omne en la carrera e demandóme mi amor e yo non quis? E agora he miedo que me tornaré perra, si me maldixo. E agora ve, e rruegal' por mí, que le daré quanto él quisiere».²⁸

Il promesso adulterio non si consuma, perché la vecchia, anziché ritrovare il corteggiatore della donna – nel frattempo misteriosamente sparito – le porta in casa il legittimo marito, adescato lungo la via. Il marito s'infuria, credendo che la giovane, in sua assenza, si serva della mezzana per tradirlo. Ma ancora una volta la sagacia femminile ha il sopravvento: alla fine è il marito ad aver la peggio e a doversi far perdonare per aver accettato il lenocinio della vecchia.

Il racconto è tra i più fortunati della tradizione del *Libro di Sindibad*.²⁹ Quel che ci pare interessante notare è come le lacrime dell'animale siano

²⁸ *Sendebär* (Taravacci): 132.

²⁹ Il *cuento* fonde due motivi, che Keller (1949: 35-6) registra sotto i tipi K1350.

– preterintenzionalmente – lo strumento dell’inganno, e facciamo apparire l’innocua *perrilla* colpevole (o quantomeno complice) delle macchinazioni della *vieja*. La funzione falsificatrice delle lacrime è però attivata dalle parole ingannatrici della mezzana, che narra una storia al limite dell’incredibile (e che solo la faciloneria della giovane può percepire come vera):³⁰ per questo appare fin troppo indulgente l’esito positivo della vicenda, che vede ancora una volta un marito beffato e costretto a scusarsi per il suo cedimento alle profferte di una mezzana, mentre la moglie – adultera in potenza – la passa liscia non già per merito suo, ma per il perfetto funzionamento dello stratagemma dell’*alcabueta*.

In *Pallium* (rubrica: *Enxemplo de la muger, e del alcaueta, del omne e del mercador que vendió el paño*)³¹ un’altra giovane moglie inesperta è insidiata da un uomo oltremodo smanioso di compagnie femminili. Di nuovo, l’azione prende le mosse dalle trame di una mezzana, che coinvolge nel suo inganno il marito della giovane, un mercante di stoffe.

Per mezzo di un panno pregiato, acquistato dal seduttore e artatamente celato in casa della moglie dalla vecchia, il povero mercante è portato a credere che la moglie lo tradisca; così l’ignara *buena muger* – dietro consiglio fraudolento della mezzana – è spinta tra le braccia dell’amante, spacciato per un saggio e potente mago capace di toglierle il malocchio, “vera” causa dei suoi dissapori col marito:

E la buena muger dixo que le plazía. E venida fue ora de biésperas, e vino la vieja por ella, e levóla consigo para su casa. E metióla en la cámara adonde estava aquel omne, e levantóse a ella e yazió con ella; e la muger, con miedo e con vergüença, e callóse; e, después qu’el omne yazió con ella, fuese para sus parientes.³²

Woman persuaded (or wooed) by trick e K1351. *The weeping bitch*. La piú celebre versione che circola nell’Europa medievale è testimoniata dall’*exemplum* XIII della *Disciplina clericalis* (Leone): 50-5 e 152-4; ma il soggetto era già presente nelle raccolte orientali, cf. *Sendebār* (Taravacci): 191-2 e Epstein 1958. Sulla circolazione del motivo cf. *Sendebār* (Lacarra): 110-1; Tobler 1886; Marsan 1974: 527-32; Chatillon 1980; Lalomia 2012; Meneghetti 2017; Guglielmetti 2019. A proposito del ruolo della mezzana, cf. Orazi 2010: 34-5; sui rapporti con le versioni orientali, cf. Miranda 2018b: 111-4.

³⁰ Sulla funzione narrativa delle “false” lacrime, cf. Vilchis Fraustro 2016: 212; sul rapporto tra realtà e falsificazione del ruolo dell’animale, cf. Biaggini 2006: 408.

³¹ Dopo la lezione *mercador*, la rubrica del ms. aggiunge un’erronea stringa *e de la muger*, che non è perspicua rispetto alla trama del racconto.

³² *Sendebār* (Taravacci): 140, 142.

Ottenuto il suo meschino guadagno, la vecchia orchestra un altro stragemma – nel quale è di nuovo protagonista lo stesso panno pregiato – grazie al quale può riappacificare l'onesta moglie col marito gabbato.

In questo racconto il personaggio della mezzana mostra un livello inaudito di cinismo.³³ La sua brama di denaro è il vero obiettivo del biasimo del *cuento*: davanti a un possibile guadagno, sparisce ogni traccia di solidarietà femminile: la *vieja* persegue il suo obiettivo sfruttando senza limiti la bellezza della giovane, e non si cura di aver favorito uno stupro.

Dal canto suo, la moglie sedotta – com'era già accaduto in *Canicula* – non brilla per sagacia: per questo la mezzana ha gioco facile prima a sfruttarla e poi a salvarla, senza che la meschina s'avveda della strumentalizzazione alla quale va soggetta.

Come ha notato Olivier Biaggini,³⁴ in *Pallium* la pezza di stoffa pregiata è una sorta di personaggio-oggetto: passa di mano in mano, «constitue successivement la preuve de la culpabilité, puis de l'innocence» della donna e diventa un *instrumentum* ingannatorio della *vieja*, che non si fa scrupolo di manipolarlo e danneggiarlo per i suoi biechi scopi. Così il panno diviene a un tempo veicolo di menzogna e di verità:

C'est non seulement l'étoffe concrète qui circule, mais aussi le sens qu'on lui attribue, toujours erroné. Pourtant, comme l'épée de *Gladius*, la pièce d'étoffe révèle la vérité en même temps qu'elle l'occulte: au début, elle est intacte et, une fois que l'épouse a réellement fauté avec l'amant, la vieille maquerelle prend soin de brûler l'étoffe à trois endroits.

Ma l'oggetto possiede un *plus* metaforico: evoca l'immagine della sposa, prima intatta e preziosa, e poi bruciata (cioè posseduta con l'inganno); entrambi i referenti – il *pañõ* e la sposa – si trasfigurano e si fanno strumenti di mistificazione, eterodiretti dalla parola menzognera della *vieja*.

³³ Il motivo del racconto – registrato da Keller (1949: 35) sotto il tipo K1543. *The marked coat in wife's room*, cf. *Sendebār* (Lacarra): 120 – è diffuso solo nel ramo orientale del *Libro di Sindibad*; assai interessante è la versione conservata dall'*Historia septem sapientum*, traduzione latina dei *Miṣlê Sendebār* ebraici (cf. *Historia septem sapientum* [Hilka]: XI-XII e 15-6), che reca varie analogie col *fabliau Auberée*: cf. Bédier 1925: 352-7 e 443-6; Ménard 1969: 211-2; Marsan 1974: 518-20; *Auberée* (Lee): 16-21. Per le somiglianze con il *cuento* n. 10 cf. ancora Orazi 2010: 34 e Miranda 2018b: 111.

³⁴ Biaggini 2006: 408, da cui sono tratte entrambe le citazioni riportate di seguito.

3.3. *Libri contro le donne? Il saber misogino e l'astuzia femminile*

Il diciottesimo racconto, *Ingenia* (rubrica: *Enxemplo del mançebo que non quería casar fasta que sopiese las maldades de las mugeres*) è il più interessante per la nostra analisi, poiché è l'unico che affronta direttamente il tema dell'efficacia di un sapere scritto che sappia ammonire contro gli inganni delle donne. Il giovane protagonista non è il solito marito *naif*, pronto a essere beffato da una moglie scaltra: è uno studente, un sapiente in formazione, mosso da sincere intenzioni di conoscenza, che coltiva con un approccio prevalentemente teorico e che estende alle proprie condizioni esistenziali: prima di prender moglie, infatti, intende conoscere tutti i rischi ai quali può andare incontro.³⁵ Per questo s'incammina in una sorta di *queste*, che lo porta alle soglie di un villaggio dove risiedono i migliori conoscitori della sapienza misogina, dai quali è spinto a compiere un gesto che ha tutti i tratti di un rituale iniziatico e ascetico:

«¿Quieres que te diga? Jamás nunca sabrás nin aprenderás acabadamente los engaños de las mugeres fasta que te asientes tres días sobre la çeniza e non comas sinon un poco de ordio, pan de ordio e sal, e aprenderás». E él le dixo que le plazía, e fizolo así. Estonçes posose sobre la ceniza, e fizo muchos libros de las artes de las mugeres.³⁶

L'espressione impiegata dal testo per indicare l'attività svolta dal giovane («fizo muchos libros») si presenta come problematica. Di norma *fazer libros* vale 'scrivere, comporre, essere autore di libri': ma è difficile credere che il protagonista possa aver composto *muchos libros* in tre giorni, stando seduto sulla cenere. Anche in ragione di questo, Veronica Orazi così chiosa questo passo nel suo commento:

Fizo muchos libros: 'escribió, transcribió muchos libros', pues *fizo* se refiere al acto de recopilar material (dichos, sentencias y narraciones) sobre los engaños de las mujeres, con que el protagonista prepara los libros que en su opinión son necesarios para salvarse; el joven no compone estos libros, sino que recoge los textos de que constan.³⁷

³⁵ Sul ruolo del personaggio maschile nel *cuento* cf. ivi: 411-2.

³⁶ *Sendeban* (Taravacci): 152.

³⁷ *Sendeban* (Orazi 2006): 122; analogamente, cf. *Sendeban* (Orazi 2001): 115, n. 67.

Le traduzioni moderne oscillano tra la sfera della scrittura e della copiatura, non sempre evidenziando le diverse possibilità ermeneutiche.³⁸ Che il giovane stia componendo, trascrivendo (azione che di norma si esprime col verbo *escribir*), o traducendo («trasladó aquellas artes» dice poco oltre il testo) i libri misogini dei quali necessita, tre giorni appaiono in ogni caso troppo pochi, e non sono certo «mucho mal día», come poco oltre sostiene la giovane donna nel suo rimprovero.

Come interpretare, allora, questo passo? Nel *Syntipas*, la versione greco-bizantina del *Libro di Sindibad*, non si parla di tre giorni come nel *Sendebār* castigliano, ma di un tempo ben più congruo:

C'è un solo modo in cui potrai capire l'indole delle donne, e arrivare al fondo dei loro segreti: raccogli della cenere, spargila in un punto e sieditici sopra per quaranta giorni e quaranta notti, mangiando e bevendo sobriamente. Così riuscirai a enumerare e ad annotare gli inganni femminili.³⁹

Nessun soccorso ci viene, invece, dai *Miṣlê Sendebār*, che in questo punto del testo abbreviano sommariamente il passaggio:

Vi era un grande saggio intenzionato a scrivere sulla mendacia delle donne, e dopo aver raccolto un numero davvero ragguardevole di volumi dei loro inganni ritenne che non rimanesse alcuna menzogna da scrivere.⁴⁰

Non ci viene in aiuto neppure la traduzione latina della versione ebraica, l'*Historia septem sapientum* edita da Hilka, poiché non conserva il racconto *Ingenia*, che manca anche nella sezione dei *Sette Visir* tramandata dalle *Mille e una notte* (notte 578-606). Con ogni probabilità, il testo originale doveva recare una lezione simile a quella conservata dal *Syntipas*: nel passaggio al modello arabo (o nella traduzione dall'arabo al castigliano), l'indicazione temporale ha subito la deformazione accolta da P.⁴¹

³⁸ *Sendebār* (Keller 1959): 39 rende con «transcribed many books»; *Sendebār* (Orazi 2001): 115 reca «trascrisse molti libri», aggiungendo in nota osservazioni analoghe a quelle citate *supra*; *Sendebār* (Taravacci): 153 traduce «copiò molti libri», senza aggiungere commenti; *Sendebār* (Fradejas Lebrero): 123, infine, legge «escribió muchos libros».

³⁹ *Syntipas* (Maltese): 80.

⁴⁰ *Miṣlê Sendebār* (Pratelli): 78.

⁴¹ Un ringraziamento di cuore ad Alfonso D'Agostino per i preziosi suggerimenti

A riprova di quanto finora osservato, possiamo vedere come anche la tradizione italiana di questo *plot* narrativo faccia riferimento a un periodo di tempo lungo per la ricerca e l'apprendistato misogino del sapiente: i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, per esempio, dedicano una vivace quartina (vv. 149-152) al motivo del saggio misogino che, beffato da una donna, brucia i suoi libri nei quali ha raccolto il sapere antifemminile: in questo caso il protagonista è un generico sapiente romano (provenienza che, forse, allude alla traduzione 'occidentale' dei Sette Savi di Roma) che trascorre ben sette anni raccogliendo per il mondo opere misogine, finendo schernito da una semplice contadina:

Et un Roman set' ani cercando andà li regni
scrivendo dele femene le art' e li ençegni;
e poi una vilana lo scerní com ençegni,
c'arder li fé li libri en grand fogo de legni.⁴²

Appare lecito sostenere che il passo del *Sendebear* intenda fare riferimento a un'operazione tradizionale di ricerca e studio, durante la quale il protagonista raccoglie e si costruisce una propria enciclopedia del *saber* misogino: un'operazione indispensabile nella sua prospettiva 'teorica', l'unica che crede possa preservarlo dagli inganni femminili. Di tale enciclopedia il *mançebo* è necessariamente l'*auctor*: l'attività di studio e traduzione dei *libros de las artes de las mugeres* rientrano perfettamente nel *cliché* di un apprendimento libresco e non esperienziale.

Di tale – consueta e meccanica – procedura di acquisizione del *saber* il giovane è certo, e in qualche modo è da essa rassicurato; ma proprio quando crede di conoscere (e saper riconoscere) ogni possibile inganno e seduzione delle donne, scoprirà a sue spese quanto il suo percorso gli abbia fornito una preparazione incompleta, non spendibile e improduttiva: è ingannato dalla giovane moglie del suo ospite, che improvvisa una burla così semplice ed efficace da fargli rischiare il linciaggio quanto basta per umiliarlo e annichilirlo. La cruda prova empirica fa capire al giovane che

forniti intorno a questo snodo testuale: gli siamo largamente debitori per le argomentazioni qui sommariamente esposte.

⁴² cf. Meneghetti–Tagliani *et alii* 2019: 129 (testo) e 397 (commento).

non esistono biblioteche in grado di descrivere, contenere, governare (né tantomeno sconfiggere) l'ingegno naturale delle donne:

«Amigo, ¿en tus libros ay alguna tal arte como ésta? [...] Tú gasteste y mucha lazeria e mucho mal día, e nunca esperes ende ál, que esto que tú demandas nunca lo acabarás tú nin omne de quantos son nascidos.⁴³

Al giovane non resta che bruciare tutti i libri che ha così faticosamente studiato e trascritto, e tornare scornato là da dove è partito.

L'elemento misogino di questo racconto, che si collega al motivo del saggio ingannato da una donna,⁴⁴ si distingue nettamente da quelli sin qui analizzati, e in generale da tutte le declinazioni del tema presenti nel *Sendebär*. È un racconto “conclusivo”, l'ultimo narrato da un *privado*; si trova *in limine* del “ritorno alla parola” dell'Infante, che darà presto prova dell'acquisita *sabiduría*. Per questo non è casuale che l'inganno raccontato non abbia a che vedere con un'azione o un gesto, ma si concentri sulla *parola*: con la parola la giovane blandisce lo studentello, spingendolo a denudarsi; con la parola chiede aiuto contro di lui ai vicini; con la parola – decisa e minacciosa – ordina all'uomo di sdraiarsi; con un gesto semplice gli infila in bocca un tozzo di pane, per fingere che stia soffocando ma soprattutto per tacitarlo; con una cinica domanda rivelatrice permette al *mançebo* di trarre le inevitabili conclusioni. Insomma: la vera protagonista non è piú l'avvenenza di una fanciulla dai desideri pruriginosi, né la grettezza di una

⁴³ *Sendebär* (Taravacci): 156.

⁴⁴ Il motivo è assai fecondo nella letteratura esemplare: Keller (1949: 34) lo descrive sotto i tipi K1227. *Woman persuades young man to strip and lie with her. She calls neighbors, and before they come she makes him pretend he is choking to death on a piece of bread. He had boasted that women could teach him nothing*, e K1210. *Humiliated or buffed lovers*, cf. *Sendebär* (Lacarra): 134; Marsan 1974: 520-1. La prima parte del racconto richiama l'*exemplum* XIV. *De puteo* della *Disciplina clericalis* (Leone): 54-61 e 154-5, che condivide col nostro la presenza del sapiente beffato e della giovane ingannatrice. *Aristoteles caballicatus* a parte, i casi piú noti del motivo qui alluso sono quello di Virgilio (su cui cf. Comparetti 1896, II: 111-31) e di Ippocrate nell'*Estoire del Saint Graal* (su cui cf. *Saint-Graal* [Hucher], III: 21-86 e Nicolas 2007); ma il tema ha un'ampia circolazione (non solo novellistica) fino a Boccaccio, e oltre: cf. Lacarra 2001. Sui legami tra questo *plot* e la letteratura didattica dell'Italia settentrionale (e, in specie, con i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*) cf. Meneghetti-Tagliani *et alii* 2019: 395 e Tagliani in c. s.

vecchia ruffiana: è il potere della parola. In questa prospettiva, la giovane si dimostra una vera “professionista della parola”, una sorta di avvocatessa che sembra parlare a nome di un’intera categoria: sebbene non sia propriamente una *buena muger*, nel suo *dezir* fa trasparire una volontà d’indipendenza che la rende invincibile, e la autorizza a impartire una giusta punizione al giovane studioso e sedicente *sabidor*.

Se il palese intento moralizzatore del *privado* narratore è quello di ribadire per l’ultima volta l’ammonimento a non fidarsi delle parole ingannatrici delle donne, dietro il protagonismo della parola sembra delinearsi uno scontro tra due diverse forme di *saber*, che si esprimono in due distinte modalità. Come ricorda Florencia Lucía Miranda (2018: 123, riprendendo una riflessione di Graciela Cándano Fierro):

Aquí ya no se da la batalla entre el *eros* (pasión, propiedad femenina) y el *logos* (razón, atributo masculino), sino entre un *logos* femenino y uno masculino, en donde resulta triunfante la inteligencia intuitiva de la mujer sobre el saber almacenado del hombre.

Non si tratta di una disputa tra sapere libresco e oralità, ma piuttosto di un confronto tra due forme complementari di *saber*. Non c’è una condanna dei libri (sebbene la rappresentazione della multiforme realtà umana in essi contenuta sia necessariamente parziale e limitata): è piuttosto derisa la promozione di un sapere rigidamente enciclopedico, incapace di tramutarsi in un patrimonio sapienziale che è indispensabile al saggio per l’osservazione della realtà. Lo studio del *mançebo* si è svolto in modo meccanico e con uno scopo mal concepito: il *saber* non è stato digerito, né reso concreto, né trasformato in capacità di analisi: per questo è risultato inefficace.

Ingenia incarna così uno snodo cruciale nell’orizzonte ideologico dell’intera raccolta: assomma e sintetizza tutte le precedenti esperienze, muovendo dall’ammonizione alla cautela per sottolineare l’importanza (e non l’impotenza) dello studio, purché sia meditato, consapevole e fruibile. Proprio in questa dinamica “esperienziale” mi pare vada letta l’intelligente – e provocatoria – analisi di Federico Bravo (1997: 362) intorno al valore narrativo di questo *exemplum*:

Lo que los otros cuentos ejemplificaban éste, de algún modo, lo desejemplifica poniéndolo al desnudo, de modo que los cinco objetos emblemáticos del en-

gaño – el papagayo, la espada, la perrita, el paño y la figurita de pan – no son sino manifestaciones específicas del «ingenio» de las mujeres, aquí compendiado en lo que podría formularse mediante la ecuación *Avis + Gladius + Camicula + Pallium + Elephantinus = Ingenia*, cifra a la vez de todas las artes de las mujeres y de todos los relatos anteriores.

Si tratta, come ognuno può vedere, di una centralità che, proprio in quanto posta in chiusura della serie di narrazioni dei *privados*, rappresenta la consegna definitiva del *saber* che questa categoria di narratori (anzi, questo narratore policefalo) è in grado di offrire al sovrano, chiamato a decidere della vita e della morte del figlio.

Per poter assumere una risoluzione illuminata, non gli basterà aver assistito alla disputa tra le ragioni dei *privados* e quelle della *muger*: dovrà giovargli del consiglio di un vero sapiente: l'Infante, che alla soglia dell'ottavo giorno può finalmente parlare e contribuire in modo efficace e risolutivo alla decisione più importante di tutto il racconto-cornice.

3.4. *Un racconto (spurio) e un proverbio, per (condannare e) concludere*

L'ultimo *cuento* della raccolta, *Abbas* (introdotto dalla rubrica *Enxemplo de la muger e del clérigo e del fraile*) è il solo tra quelli narrati dall'Infante a tema apertamente misogino: per questo lo prendiamo qui in esame, sebbene vi sia più di un dubbio sulla sua autenticità.

Il *Sendebbar* castigliano, infatti, è l'unico testo di tutta la tradizione del *Libro di Sindibad* a conservarlo: la critica è pressoché concorde nel ritenerlo un'aggiunta spuria, da addebitare, probabilmente, al copista di P.⁴⁵ Non è però chiaro se il racconto sia stato inserito per colmare una lacuna del modello o se la sostituzione dipenda da una scelta consapevole, magari avvenuta già al momento della traduzione.⁴⁶ Sia come sia, il testo che ci è

⁴⁵ L'ipotesi è suffragata anche da indizi codicologici, quali il cambio del modulo di scrittura o l'infittirsi delle linee di testo: cf. *Sendebbar* (Lacarra): 156; *Sendebbar* (Orazi 2001): 145 n. 7; *Sendebbar* (Taravacci): 199 n. 88; per una puntuale descrizione della probabile apocriefa cf. Ramos 2005, ripreso anche da Vilchis Fraustro 2019.

⁴⁶ Negli altri testi del ramo orientale il racconto conclusivo è *Vulpes*, narrato dalla matrigna nel suo estremo tentativo di scongiurare la condanna a morte: una volpe, pur di salvarsi la vita, si lascia fare a brandelli dagli abitanti di una città, ribellandosi solo di

dato di leggere si ascrive a un *plot* non certo sconosciuto alla tradizione misogina, specie a quella mediolatina, francese e italiana: le disavventure (qui a lieto fine) di un religioso sedotto o mancante al voto di castità, ingannato e deriso da una donna;⁴⁷ si tratta di un tema molto frequentato dalla produzione fabliolistica (e poi novellistica) medievale. La scelta del protagonista (un *clérigo* per la rubrica, un *abad* secondo il testo)⁴⁸ e l'ambientazione cristiano-occidentale del racconto sono macroscopicamente lontane da quelle impiegate in tutti i racconti precedenti.

La trama è topica: in assenza del marito, la moglie commette adulterio con un religioso che, al sopraggiungere inatteso del consorte, deve nascondersi in un'altra stanza. All'indomani, con la complicità di un frate, la donna riesce a procurare all'amante un travestimento e a farlo uscire dal suo nascondiglio, ingannando il marito.

fronte alla minaccia dell'estirpazione del cuore (cf. in particolare Colón 1992 e Ramos 2005: 388-90). Se la sostituzione del *cuento* non è dovuta ad accidenti di copia, chi l'ha concepita potrebbe aver voluto togliere alla *muger* (che, a questo punto, assomma in sé tutte le ingannatrici incontrate lungo il testo) anche l'ultima possibilità di parlare e di difendersi – ingannevolmente – dalla giusta condanna; a conclusioni simili, seppure più militanti, giunge anche Kantor 1988: 256.

⁴⁷ Il motivo di *Abbas* è registrato da Keller (1949: 35) sotto il tipo K1517.6.10 *Abbot paramount escapes from husband in disguise of priest*.

⁴⁸ *Sendeban* (Taravacci): 200, n. 89 osserva: «La discrepanza esistente tra il termine *clérigo* indicato nel titolo [*sic*] e il nome *abad* adoperato nel testo sembra trovare una spiegazione nell'accezione più lata del secondo, che indica una qualsiasi alta carica religiosa, come risulta nell'*Auto de los Reyes Magos*, [v.] 119: "Idme por mios abades"; ricorda altresì, come già aveva suggerito *Sendeban* (Keller 1956): 57, che «un vero abate, diversamente da un semplice chierico, non avrebbe avuto bisogno di farsi prestare un abito monacale». Ma forse non è necessario pensare a un religioso di alto rango: Corominas–Pascual 1980-1991, s.v. *abad*, ricorda infatti che il sostantivo: «primero significó 'sacerdote, cura' y esta acepción, que se halla en la lengua común desde el *Cid* hasta Covarrubias [*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, N.d.A.] [...], hoy se conserva en Galicia, Salamanca, Navarra y Aragón (Borao), por lo menos»; il nostro potrebbe dunque essere un parroco o un semplice prete. È anche plausibile che, nella versione estremamente scorciata aggregata al *Sendeban*, il copista (o la sua fonte) abbia ommesso di spiegare perché si sia reso necessario l'aiuto del frate nella ricerca di un abito monacale (forse a causa dell'impossibilità da parte della donna di recuperare gli abiti del religioso senza destare sospetti); si tratta di uno dei vari dettagli poco perspicui di questo *cuento*.

L'*enxemplo* non è particolarmente avvincente, né così pregnante da asurgere a degna conclusione di una raccolta come il *Sendebar*; tuttavia, ciò che il racconto non rende patente è ben chiarito dalla moralizzazione dell'Infante, che chiosa la vicenda con un motto proverbiale:⁴⁹

E, señor, non te di este enxemplo sinon que non creas a las mugeres que son malas, que dize el sabio que «aunque se tornase la tierra papel e la mar tinta e los peçes d'ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres». E el rrey mandóla quemar en una caldera en seco.⁵⁰

Il racconto e la sua chiusa completano la dimostrazione dell'acquisita *sabiduría* del giovane principe e ne sanciscono il riaccoglimento a corte.⁵¹

Biaggini (2006: 410) sostiene che la condanna finale della matrigna sia irrelata e priva di rapporto causa/effetto col *cuento*, e dev'essere pertanto considerata un mero espediente retorico, usato per chiudere sbrigativamente la serie di narrazioni, altrimenti destinate a proseguire *ad libitum*. Più recentemente, Veronica Orazi (2010: 37) ha fatto osservare come, in questo epilogo, il *Sendebar* «sintetizzi e al contempo ribadisca la negatività della figura femminile, che non è assoluta nell'opera [...], ma certo è preponderante».

Ci sembra, però, che la combinazione tra *exemplum* ed locuzione paremiologica assuma una funzione più specifica: dopo una serie di tre *cuentos* (nn. 20, 21 e 22) che hanno provvisoriamente messo da parte la questione della colpa della matrigna (e, di conseguenza, quella della sua responsabilità), la conclusione a cui giunge il narratore interno riproponga in modo dirimente il tema della giusta punizione. La saggezza acquisita dall'Infante ne guida il discernimento: per questo, la clausola proverbiale misogina non solo riassume e amplifica quelle già impiegate dai *privados*, ma le colloca propriamente in una prospettiva sapienziale: se non è possibile conoscere tutte le *maldades de las mugeres*, è però utile raccoglierle – come aveva tentato di fare il protagonista di *Ingenia* – per ricordarle, in modo da far maturare, al bisogno, il legittimo, puntuale e circostanziato castigo.

⁴⁹ Sull'esiguità di elementi paremiologici nel *Sendebar* (e, al contempo, sulla loro rilevanza) cf. Bizzarri 2011: 167-9.

⁵⁰ *Sendebar* (Taravacci): 182.

⁵¹ Cf. Haro Cortés 2015: 164.

Per questo, crediamo che la condanna a morte della matrigna non sia solo un espediente strutturale, ma sia piuttosto la conseguenza inevitabile di una dialettica tra sapienza e potere, riportata all'evidenza dal dato reale entro cui si muove il racconto-cornice: conosciuto e valutato attraverso la concreta enciclopedia del mondo, l'inganno di questa *muger* non ha raggiunto il suo scopo, perché la *sabiduría* ha sconfitto l'*engaño*, ed esige quindi l'inevitabile espiazione, per ripristinare la verità secondo giustizia e consentire il ritorno dell'armonia nella vita della corte.

4. IL *SENDEBAR* È UN'OPERA MISOGINA?

Sulla base di quanto sin qui osservato, si può allora provare a rispondere alla domanda dalla quale siamo partiti: il *Sendebar* è di certo un'opera che impiega materiali e temi misogini nel suo percorso narrativo e ideologico in modo massiccio e sistematico; tuttavia, l'accesso a tali materiali – molto diversi, almeno sotto il profilo morale, da quelli di ascendenza scritturale e patristica, ben più diffusi nella letteratura antifemminile mediolatina e romanza – risponde a un bisogno particolare, che è quello di porsi al servizio del *saber* per insegnare a conoscere gli inganni del mondo (che passano anche, ma non soltanto, attraverso le donne).

Come giustamente ha fatto osservare Veronica Orazi (2010: 38):

Quella del *Sendebar* [...] è una misoginia sviluppata sul piano ideale della riflessione sul sapere e sul suo impiego ortodosso, colorita da pennellate vivaci, argute, sempre dosate con equilibrio. Una misoginia di taglio sapienziale [...], perché l'anonimo non scrive da una prospettiva strettamente religiosa, di sanzione morale o moralistica, ispirata dalla condanna dell'amore carnale, dell'amore terreno, la cui esca è la donna, per la sua stessa indole avida, lussuriosa e falsa. Al contrario, il testo muove da un monito etico in senso lato, per cui *los engaños de las mugeres* servono a illustrare i pericoli e gli inganni del mondo.

È proprio in questa prospettiva che va letta la misoginia del *Sendebar*: uno strumento di conoscenza e di formazione che si muove in un universo narrativo, popolato di donne buone e malvage, intriganti e sciocche, giovani e belle o vecchie e laide, fragili e indifese o intraprendenti e mentitrici, madri e spose o matrigne e adultere; un universo nel quale l'azione si gioca sul confronto (e talvolta sul conflitto) con l'altro sesso.

In una comunità dalle forti tentazioni di predominio maschilista – etichetta che ben si attaglia tanto al pubblico della fonte araba, quanto a quello della corte di Castiglia del XIII secolo – il *Sendebbar* offre uno spazio aperto al biasimo ma anche alla valorizzazione, alla condanna ma anche alla difesa, che solo la *sabiduría* può insegnare a gestire con intelligenza, con giustizia e con soddisfazione.

In questo quadro, anche una narrazione dagli apparenti contorni esotici, acronici e atopici come quella del *Sendebbar* può offrire un buon servizio alla Spagna cristiana del Duecento: il pretesto letterario di una narrazione dai contorni misogini designa metaforicamente uno dei passi da compiere all'interno di un apprendistato sapienziale che, piuttosto che a guardarsi dal pericolo delle donne, deve imparare a discernere il bene e il male, e deve sapersi districare nel complesso intreccio tra giustizia e potere, verità e sapienza.

Si tratta del solo percorso possibile per formare il sovrano perfetto, che sia guida moralmente degna e saggia per la sua nazione, proprio perché dedito alla ricerca della verità, letta e interpretata attraverso un *saber* appreso dai libri ma filtrato e riconosciuto nell'esperienza empirica del mondo, così come aveva profetizzato il saggio Çendubete:

Tanto te dio Dios de merçed e de entendimiento e de enseñamiento, por que tú debes fazer la cosa quando sopieres la verdat, más que más los rreyes señaladamente por derecho devés seer seguros de la verdat e de los otros.⁵²

Roberto Tagliani
(Università degli Studi di Milano)

⁵² *Sendebbar* (Taravacci): 158, 160.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Auberée* (Lee) = Charmaine Lee (a c. di), *Auberée*, Parma, Pratiche, 1995.
- Códice de Puñonrostro* (Blecua) = José Manuel Blecua (ed. por), *Códice de Puñonrostro. El conde Lucanor y otros textos medievales*, Madrid, Real Academia Española (con el cuidado de la editorial Castalia), 1992.
- Crónica de Alfonso X* (González Jiménez) = Manuel González Jiménez (ed. por), *Crónica de Alfonso X según el Ms. II/2777 de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid, Murcia, Edición de la Real Academia Alfonso X el Sabio*, 1998.
- Historia septem sapientium* (Hilka) = Alfons Hilka (hrsg. von), *Historia septem sapientum. I. Eine bisher unbekannte lateinische Übersetzung einer orientalischen Fassung der Sieben weisen Meister (Mischle Sendabar)*, Heidelberg, Winter, 1912.
- Lais du Moyen Âge (Walter et alii)* = Philippe Walter, Lucie Kaempfer, Ásdís R. Magnúsdóttir, Karin Uelschi (ed. par), *Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Gallimard, 2018.
- Libro de los doce sabios* (Lalomia) = Gaetano Lalomia (a c. di), *Il libro dei dodici sapienti. La formazione del re nella Castiglia del XIII secolo*, Roma, Carocci, 2013.
- Libro de los doce sabios* (Walsh) = John K. Walsh (ed. por), *El libro de los doce sabios o, Tractado de la nobleza y lealtad (ca. 1237)*, Madrid, Real Academia Española, 1975 [Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 29].
- Mišlê Sendebār* (Pratelli) = Simone I.M. Pratelli (a c. di), *Mišlê Sendebār. Novelle medievali in veste ebraica*, Pisa, Plus, 2010.
- Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis* (Leone) = Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis. Disciplina clericalis. Sapienza orientale e scuola delle novelle*, a c. di Cristiano Leone, Roma, Salerno Editrice, 2010.
- Saint-Graal* (Hucher) = Eugène Hucher (éd. par), *Le Saint-Graal ou Le Joseph d'Arimathe. Première branche des Romans de la Table Ronde*, Mans · Paris, Monnoyer, 1875-1878, 3 voll.
- Secreto de los secretos* (Bizzarri) = Hugo O. Bizzarri (ed. por), *Secreto de los secretos (Ms. BNM 9428)*, Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, 1991.
- Secreto de los secretos* (Jones) = Phillip B. Jones (critical ed. by), *The «Secreto de los secretos». A Castilian Version*, Potomac, Scripta Humanística, 1995.
- Sendebār* (Bonilla y San Martín) = Adolfo Bonilla y San Martín (ed. por), *Libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres*, Barcelona · Madrid, L'Avenç · Murillo, 1904.

- Sendebār* (Comparetti) = Domenico Comparetti, *Ricerche intorno al libro di Sindibad*, «Memorie del Reale Istituto Lombardo di scienze e Lettere. Classe di Lettere e scienze morali e politiche», s. 3, 11/2 (1869): 1-54 [anche in volume, Milano, Bernasconi, 1869].
- Sendebār* (Fradejas Lebrero) = José Fradejas Lebrero (transl. por), *Sendebār. Libro de los engaños de las mujeres*, II ed. Madrid, Castalia, 1990.
- Sendebār* (González Palencia) = Ángel González Palencia (ed. por), *Versiones castellanas del «Sendebār»*, Madrid · Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- Sendebār* (Keller 1953-1959) = John E. Keller (ed. by), *El libro de los engaños*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1953; II ed. Valencia · Chapel Hill, Tip. Moderna · University of North Carolina Press, 1959.
- Sendebār* (Keller 1956) = John E. Keller (transl. by), *The Book of the Wives of Women*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1956.
- Sendebār* (Lacarra) = María Jesús Lacarra (ed. por), *Sendebār*, Madrid, Cátedra, 1989; II ed. ivi, 1996.
- Sendebār* (Orazi 2001) = Veronica Orazi (a c. di), *Sendebār. Il libro degli inganni delle donne*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001; II ed. ivi, 2005.
- Sendebār* (Orazi 2006) = Veronica Orazi (ed. por), *Sendebār. Libro de los engaños de las mujeres*, Barcelona, Crítica, 2006.
- Sendebār* (Taravacci) = Pietro Taravacci (a c. di), *Sendebār. Il Libro degli inganni delle donne*, Roma, Carocci, 2003.
- Sendebār* (Vuolo) = Emilio Vuolo (a c. di), *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, Napoli, Liguori, 1980.
- Syntipas* (Maltese) = Enrico V. Maltese (a c. di), *Il Libro di Sindbad. Novelle persiane medievali dalla versione bizantina di Michele Andreopoulos*, Torino, UTET, 1993.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alvar 1999 = Carlos Alvar, *La prosa castigliana del XIII secolo: i volgarizzamenti*, in Valeria Bertolucci, Carlos Alvar, Stefano Asperti (a c. di), *Le letterature medievali d'area iberica*, Bari, Laterza, 1999: 191-218.
- Alvar 2010 = Carlos Alvar, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Alvar–Lucía Megías 2002 = Carlos Alvar, José Manuel Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002.

- Amador de los Ríos 1863 = José Amador de los Ríos (ed. por), *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Rodríguez, 1861-1865, 7 voll.; vol. III, 1863.
- Artola 1956 = *Sindibad in Medieval Spanish. A Review Article*, «Modern Language Notes» 71 (1956): 37-42.
- Artola 1978 = *The Nature of the Book of Sindibad*, in Henri Niedzielski, Hans R. Runte, William L. Hendrickson, *Studies on the Seven Sages of Rome and other Essays Dedicated to the Memory of Jean Misrabi*, Honolulu, Educational Research Associates, 1978: 7-31.
- Battaglia 1965 = Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Li-guori, 1965.
- Bédier 1925 = Joseph Bédier, *Les fabliaux: études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, V^e éd. revue et corrigée, Paris, Champion, 1925.
- Benfey 1859 = Theodor Benfey, *Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen, und Erzählungen*, Leipzig, Brockhaus, 1859.
- Berlioz–Polo de Beaulieu 1992 = Jacques Berlioz, Marie-Anne Polo de Beaulieu (éd. par), *Les Exempla médiévaux. Introduction à la recherche, suivie des tables critiques de l'«Index exemplorum» de Frederic C. Tubach*, avant-propos de Claude Brémond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Carcassonne, Garae/Hé-siode, 1992.
- Biaggini 2006 = Olivier Biaggini, *De la feinte à la fiction dans le «Calila e Dimna» et le «Sendebār»*, «Cahiers d'études hispaniques médiévales» 29 (2006): 395-421.
- Bizzarri 1989 = Hugo Oscar Bizzarri, *Consideraciones en tomo a la elaboración del «Libro de los dozes sabios»*, «La Corónica» 18/1 (1989): 85-9.
- Bizzarri 1996 = Hugo O. Bizzarri, *Difusión y abandono del «Secretum secretorum» en la tradición sapiencial castellana de los siglos XIII y XIV*, «Archives d'Histoire Doctrinal et Littéraire du Moyen Âge» 63 (1996): 95-137.
- Bizzarri 2011 = Hugo O. Bizzarri, *Proverbia in fabula entre norma y transgresión*, «Cahiers d'études hispaniques médiévales» 34 (2011): 157-69.
- Blecua 1980 = Alberto Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1980.
- Block 1991 = R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Bossong 1982 = Georg Bossong, *Las traducciones alfonsíes y el desarrollo de la prosa científica castellana*, in Wido Hempel, Dietrich Briesemeister (ed. por), *Actas del Coloquio Hispano-Alemán Ramon Menéndez Pidal*. Madrid, 31 de marzo a 2 de abril de 1978, Niemeyer, Tübingen, 1982: 1-14.
- Bravo 1997 = Federico Bravo, *El tríptico del diablo. En torno al libro de «Sendebār»*, «Bulletin Hispanique» 99/2 (1997): 347-71.
- Bremond–Le Goff–Schmitt 1982 = Claude Bremond, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982 [Typologie des Sources du Moyen Âge occidental, 40].

- Cándano Fierro 1995 = Graciela Cándano Fierro, «*Enxemplo del omne e de la muger e del papagayo e de su moça*»: ¿un relato misógino?, in Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company Company (ed. por), *Palabra e imagen en la Edad Media*. Actas de las IV Jornadas Medievales, 23-27 de septiembre de 1996, México, El Colegio de México · Universidad Autónoma de México, 1995: 367-80.
- Cándano Fierro 1998 = Graciela Cándano Fierro, *Tradición misógina en los marcos narrativos de «Sendebär» y «Calila y Dimna»*, in Aengus M. Ward, Jules Whicker, Derek W. Flitter (ed. por), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, University of Birmingham, 1998: 99-105.
- Carra de Vaux 1934 = Bernard Carra de Vaux, s.v. *Sindibad-Nâme (Syntipas)*, in Martijn T. Houtsma et alii, *Enzyklopädie des Islām: geographisches, ethnographisches und biographisches Wörterbuch des muhammedanischen Völker*, Brill, Leiden, 1934, vol. IV: 467.
- Catherine Nicolas, *Fabrique du personnage et fabrique du roman: Hippocrate dans l'«Estoire del Saint graal»*, in Chantal Connochie-Bourgne (dir. par), *Façonner son personnage au Moyen Âge*. Actes du 31^e colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, 9-11 mars 2006, Aix-en-Provence Presses Universitaires de Provence, 2007 (= «Senefiance» 53): 255-71.
- Chatillon 1980 = François Chatillon, *À propos de la chienne qui pleure*, «Revue du Moyen Âge latin» 36 (1980): 39-41.
- Colón 1992 = Germán Colón, *La fábula «Vulpes» del Syntipas griego, el Arcipreste y Don Juan Manuel*, in Irene Andrés-Suárez, Germán Colón Doménech, Antonio Lara Pozuelo, Ramón Sugranyes de Franch (ed. por), *Estudios de literatura y lingüística españolas. Miscelánea en honor de Luis López Molina*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1992: 181-91.
- Comparetti 1896 = D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo* (1872), II ed., Firenze, B. Seeber, 1896, 2 voll.
- Corominas-Pascual 1981-1990 = Joan Corominas, José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 voll.
- Crane 1890 = Thomas F. Crane (ed. by), *The exempla or illustrative stories from the «Sermones vulgares» of Jacques de Vitry*, London, Folk-lore society · David Nutt, 1890.
- D'Agostino 1984 = Alfonso D'Agostino, *Nel testo del «Libro de los doze sabios»*, «Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane» 2 (1984): 5-24.
- D'Agostino 1996 = [Alfonso D'Agostino], «*Gladus*» (dal «*Sendebär*»), in Giovanni Caravaggi, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Antologia della letteratura spagnola. I. Dalle Origini al Quattrocento*, Milano, LED, 1996: 218-21.
- Deyermond 1985 = Alan Deyermond, *The «Libro de los engaños»: its Social and Literary Contest*, in Glyn S. Burgess and Robert A. Taylor (ed. by), *The Spirit of*

- the Court*. Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society, Toronto, 1983, Woodbridge · Dover (NH) 1985: 158-67.
- Duby–Perrot–Klapisch-Zuber 1990 = Georges Duby, Michelle Perrot, Christiane Klapisch-Zuber, *Storia delle donne in Occidente*. II. *Il Medioevo*, Roma · Bari, Laterza, 1990.
- Epstein 1958 = Morris Epstein, *A Medieval Jewish Tale from the «Parables of Sendebār»*, «Commentary» 25 (1958): 528-31.
- Epstein 1967 = Morris Epstein (ed. by), *Tales of Sendebār*. «*Mishle Sendebār*». *An edition and Translation of the Hebrew Version of the «Seven Sages» Based on Unpublished Manuscripts*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1967.
- Galmés de Fuentes 2000 = Álvaro Galmés de Fuentes, *Un relato de Las «Mil y una noches», el «Lai de l'espervier» y un cuento de Boccaccio*, en Aa. Vv., *Homenaje a José María Martínez Cachero II. Investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000: 605-21 [poi in Id., *Romania arábica. Estudios de literatura comparada araba y romance*. II. *Narrativa y farsa francesa medieval. Dante y Boccaccio. De Alfonso X el Sabio a Góngora*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000: 113-37].
- García 1996 = Michel García, *Le contexte historique de la traduction du «Sendebār» et du «Calila»*, «Crisol» 21 (1996): 103-13.
- Goldberg 1983 = Harriet Goldberg, *Sexual Humor in Misogynist Medieval «Exempla»*, in Beth Miller (ed. by), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983: 67-83.
- Gómez Redondo 1998 = Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*. I. *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.
- González Jiménez 2004 = Manuel González Jiménez, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Ariel, 2004.
- Guglielmetti 2019 = Rossana E. Guglielmetti, *Novella in prosa latina («Kiçola»)*, in Meneghetti–Tagliani *et alii* 2019: 203-4 e 459-62.
- Haro Cortés 1997 = Marta Haro Cortés, *El «Calila e Dimna» y el «Sendebār»: ¿prosa sapiencial o de recreación? Reflexiones sobre su recepción en la Castilla del siglo XIII*, in Andrew M. Beresford (ed. by), «*Quien hubiese tal ventura*». *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Queen Mary and Westfield College, London, 1997: 85-96.
- Haro Cortés 2015 = Marta Haro Cortés, *De «Balneator» del «Sendebār» a «Senescalcus» de los «Siete sabios»: del «exemplo» al relato de ficción*, «*Revista de Poética Medieval*» 29 (2015): 145-75.
- Haro Cortés 2018 = Marta Haro Cortés, *Del alfayate al elefante en «Elephantinus»*

- (*cuento 16*) del «*Sendebär*», in Hugo Ó. Bizzarri (ed. par.), *Monde animal et végétal dans le récit bref du Moyen Âge*, Wiesbaden, Reichert, 2018, 2015: 37-54.
- Kantor 1988 = Sofia Kantor, *El libro de Sindibad: variaciones en torno al eje temático «engaño-error»*, Madrid, Real Academia Española, 1988 [Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 42].
- Keller 1949 = John E. Keller, *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1949.
- Keller 1975 = John E. Keller, *Some stylistic and conceptual differences in texts A and B of «El Libro de los engaños»*, in Aa.Vv., *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, I: 275-82.
- Keller 1992 = John E. Keller, *The Literature of Recreation: «El libro de los engaños»*, in Michael E. Gerli, Harvey L. Sharrer (ed. by), *Hispanic Medieval Studies in Honour of Samuel G. Armistead*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992: 193-200.
- Lacarra 1979a = María Jesus Lacarra, *Algunos errores en la transmisión del «Calila» y el «Sendebär»*, «Cuadernos de investigación filológica», 5 (1979): 43-58.
- Lacarra 1979b = María Jesús Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Publicaciones del Departamento de Literatura Española · Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1979.
- Lacarra 1986 = María Jesus Lacarra, *Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media*, in *Studia in honorem prof Martí de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, 3 voll., I: 339-61.
- Lacarra 2001 = María Jesus Lacarra, *De la mujer engañadora e la mal casada ingeniosa. El cuento de «El Pozo» («Decameron» VII, 4) a la luz de la tradición*, «Cuadernos de filología italiana» 8 (2001): 393-414 [trad. it. *Dalla donna ingannatrice alla malmaritata ingegnosa. Il racconto «Il pozzo» («Decameron» VII, 4) alla luce della tradizione*, in Ead., *Saggi sulla narrativa breve castigliana medievale*, a c. di Gaetano Lalomia, Verona, Fiorini, 2010: 51-78].
- Lalomia 2012 = Gaetano Lalomia, *Dalla «Disciplina clericalis» all'Italia. Viaggio di testi, viaggi di cultura e identità culturale*, in Francesco Benozzo et alii (a c. di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, Bologna, 5-8 ottobre 2009, Roma, Aracne, 2012: 579-602.
- Lalomia 2015 = Gaetano Lalomia, *La ricezione dei racconti del «Calila e Dimna» in Italia*, «Revista de poética medieval» 29 (2015): 177-89.
- Lalomia 2019 = Gaetano Lalomia, *Il «Sindbad»: problema e prospettive*, in Francesca Bellino, Eliana Creazzo, Antonio Pioletti (a c. di), *Linee storiografiche e nuove prospettive di ricerca*. Atti del XI Colloquio Internazionale Medioevo romanzo e orientale, Roma, 27-28 febbraio 2018), Rubbettino, Soveria Mannelli: 67-78.

- Larramendi–Fernández Parrilla 1997 = Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla (ed. por), *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Lee 2004 = Charmaine Lee, *La tradizione misogina*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. IV. L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 2004: 509-44.
- Lemay 1963 = Richard Lemay, *Dans l'Espagne du XII^e siècle. Les traductions de l'arabeau latin*, «Annales» 18/4 (1963): 639-65.
- Loiseleur-Deslongchamps 1838 = Auguste Loiseleur-Deslongchamps (éd. par), *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe, suivi du «Roman des sept sages» [...] et des extraits du «Dolopathos» [...]*, Paris, Techner, 1838.
- Marsan 1974 = Rameline E. Marsan, *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII^e-XV^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1974.
- Meneghetti 2017 = Maria Luisa Meneghetti, *La novella della «kiçola» (Berlin, Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 390, cc. 157r-158r)*, in Luca Di Sabatino, Luca Gatti, Paolo Rinoldi (a c. di), «Or vos conterons d'autre matiere». *Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, Roma, Viella, 2017: 199-209.
- Meneghetti–Tagliani *et alii* 2019 = Maria Luisa Meneghetti (dir.), Roberto Tagliani (coord. ed.), *Il manoscritto Saibante-Hamilton 390. Edizione critica*, con saggi, edizioni, formario e indici di Maria Grazia Albertini Ottolenghi *et alii*, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- Meyer 1998 = Bruno Meyer, *El desarrollo de las relaciones políticas entre Castilla y el Imperio en tiempos de los Staufen*, «En la España medieval» 21 (1998): 29-48.
- Miranda 2018a = Florencia Lucía Miranda, *El objeto libro en «Sendebār»: una lectura desde la traducción cultural*, «Lemir» 22 (2018): 117-28.
- Miranda 2018b = Florencia Lucía Miranda, *Viejas alcabuetas en «Sendebār»: entre el discurso ejemplar y la tradición oriental*, «Letras», 77/1 (2018): 107-18.
- Noomen 1982 = Willem Noomen, «Le lai de l'Espervier»: *une mise au point*, in Quirinus I.M. Mok, Ina Spiele, Paul E.R. Verhuyck (éd. par), *Mélanges de linguistique, de littérature et de philologie médiévales offerts à Jean Robert Smeets*, Leiden, s. n., 1982, 205-25.
- Orazi 2010 = Veronica Orazi, *Misoginia, oscenità, basso corporeo: dal «Sendebār» (1253) all'«Arcipreste de Talavera» (1438)*, in Maria Grazia Profeti (a c. di), *Giudizi e pregiudizi. Percezione dell'altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo*. Atti del seminario, Firenze, 10-14 giugno 2008, Firenze, Alinea, 2009 (stampa 2010), 2 voll., I: 29-47.
- Paltrinieri 1992 = Elisabetta Paltrinieri, *Il «Libro degli inganni» tra Oriente e Occidente. Traduzioni, tradizione e modelli nella Spagna alfonsina*, Firenze, Le Lettere, 1992.
- Paredes Núñez–Gracia Alonso 1998 = Juan Salvador Paredes Núñez, Paloma

- Gracia Alonso, *Hacia una tipología de las formas breves medievales*, in Idd. (ed. por), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998: 7-12.
- Paris 1878 = Gaston Paris, *Le Lai de l'Épervier*, «Romania» 7 (1878): 1-21.
- Perry 1959-1960 = Ben E. Perry, *The Origin of the Book of Sindibad*, «Fabula» 3 (1959-1960): 1-94.
- Ramos 2005 = Rafael Ramos, *Texto, compilador y códice: el relato final del «Libro de los engaños»*, in Barry Taylor, Geoffrey West (ed. by), *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, London, Modern Humanities Research Association, 2005: 386-407.
- Tagliani in c. s. = R. Tagliani, *Stratificazioni di lingua, d'edizione e di commento nella storia critica dei «Proverbia que dicuntur super natura feminarum»*, in Stefano Resconi, Davide Battagliola, Silvia De Santis (a c. di), *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzzi medievali*, Milano, Mimesis, in c. s.
- Taravacci 2001 = Pietro Taravacci, *La traduzione spagnola nel secolo XIII, fra trasmissione e riscrittura: il caso del «Sendebär»*, in Maria Grazia Cammarota, Maria Vittoria Molinari (a c. di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Bergamo University Press, 2001: 127-49.
- Tobar 1977 = María Luisa Tobar, *Códice Puñonrostro. Descripción e Storia*, «Helikon» 16 (1977): 312-21.
- Tobler 1886 = Adolf Tobler, *Die weinende Hündin*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 10 (1886): 476-80.
- Vilchis Fraustro 2016 = José Carlos Vilchis Fraustro, *El llanto en el «Libro de los engaños de las mugeres»: casos para una exploración licenciosa*, in Leonardo Funes (coord. por), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016: 209-20.
- Vilchis Fraustro 2017 = José Carlos Vilchis Fraustro, *Hombres versus mujer en Sendebär. ¿Consejo sin sabiduría?*, in Aurelio González, Lillian von der Walde Moseno (ed. por), *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, México, El Colegio de México · Universidad Autónoma Metropolitana, 2017: 203-23.
- Vilchis Fraustro 2019 = José Carlos Vilchis Fraustro, *De maestros y consejeros en el «Sendebär»*, «La Corónica» 47/2 (2019): 33-57.
- Wulff 1914 = August C.H. Wulff, *Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts*, Halle, Niemeyer, 1914.

RIASSUNTO: Il saggio analizza i racconti a tema misogino del *Sendebär*, mostrando come essi si relazionino in maniera profonda e sistematica con il tema principale della raccolta, la ricerca e la costruzione della perfetta saggezza.

PAROLE CHIAVE: *Sendebär*, misoginia, saggezza.

ABSTRACT: The paper analyzes the misogynistic stories of *Sendebär*, showing how they relate in a deep and systematic way with the main theme of the collection, the search and construction of perfect wisdom.

KEYWORDS: *Sendebär*, misogyny, wisdom.

I CENT NOMS DE DÉU DI RAMON LLULL: IL CORANO E L'EPICA ROMANZA

Cent noms de Déu è un'opera nota agli studiosi di Ramon Llull per due delle sue singolarità: da una parte la sua struttura metrico-versificatoria è stata usata come giustificazione per alcune delle irregolarità presenti nell'opera in rime del beato maiorchino, dall'altra, a causa del prologo, è stata interpretata quasi esclusivamente come un'opera di apologetica antislamica. Entrambe le affermazioni devono essere precisate e riviste alla luce della nuova edizione critica dell'opera che sto preparando al *Centre de documentació Ramon Llull* grazie al progetto europeo Marie Skłodowska-Curie *Ramon Llull: A Vernacular Writer Between Christianity and Islam*.¹

Salvador Galmés, l'ultimo editore dell'opera, ricostruiva così i motivi per i quali Llull l'avrebbe composta:

La causa motiva d'aquesta obra sembla ésser una visió obsessionant del món islamita. La manera rebent de situar-se enfront de la posició teològica dels sarraïns i d'enfocar la valor literària de l'Alcorà, revelen una impressió, directa o reflexa, objectiva o subjectiva, però viva i fulminant, qui, ensenyorida de l'ànima de Ramon, estimularia el zel de l'Amat i produiria aquesta obra, de forma literària originalíssima i de fons eminentment teològic.²

Questa visione ossessiva dell'Islam sembra essere più una caratteristica della critica che dell'opera stessa, il cui orientamento cristiano è evidente se si esamina il suo contenuto invece del solo prologo.

Al fine di ricostruire gli orientamenti che sono stati proposti per comprendere i *Cent noms* e giustificare le nuove interpretazioni del testo, partirò

¹ This paper is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 746221 *Christianus Arabicus*.



² ORL, XIX: xxvii; tutte le citazioni dell'opera nelle pagine seguenti provengono da questa edizione.

comunque anch'io dal prologo, proprio perché ne offre la chiave d'accesso ma è stato la causa, allo stesso tempo, di alcuni malintesi.

1. LA COMPETIZIONE COL CORANO

[1] Con los sarraïns entenen provar lur lig ésser donada de Déu, per so car l'Alcorà és tam bel dictat que no l poria fer nuyl hom semblant d'el, segons que els dien: yo, Ramon Luyt indigne, me vuyl esforsar, ab ajuda de Déu, fer aquest libre, en qui ha meyllor matèria que en l'Alcorà, a significar que enaxí com yo fas libre de meyllor matèria que l'Alcorà, pot ésser altre home qui aquest libre pos en axí bel dictat com l'Alcorà. E assò fas per so que hom pusca argüir als sarraïns que l'Alcorà no és dat de Déu, ja sia que sia bel dictat. Emperò deïm que aquest llibre, e tot bé, és donat de Déu, segons que dir se cové. Soplec doncs al sant Payre Apostoli e als seynors cardenals que l fassen posar en latí en bel dictat, car yo no l'i sabria posar, per so car ignor gramàtica. E si yo en alguna cosa erre en est libre contra la fe, sotsmet lo dit libre a correcció de la sancta Ecclésia romana.

Le parole introduttive richiamano quella che per Llull è effettivamente una vera ossessione, ossia la dimostrazione della falsità del dogma del *I'jāz al-Qur'ān* (l'inimitabilità del Corano), citata dal beato in altre quattro opere: il *Libre del gentil*, il *Liber Tartari et Christiani*, il *De fine* e il *Liber de acquisitione Terrae sanctae* (De la Cruz 2016: 504-9). Llull coglie pienamente il punto: la natura miracolosa del libro sacro dell'Islam si dimostra attraverso la sua bellezza, confermata all'interno del testo stesso.³ Dominique Urvoy (1980: 173) evidenzia la mancanza di empatia di Llull rispetto a questo importante elemento della religiosità islamica, anche se in realtà l'insistenza sul dogma del *I'jāz* porta a indicare come Llull abbia al contrario ben capito quanto fosse forte il legame tra il fedele musulmano e la scrittura sacra ed è proprio per questo che lo contrasta sovente. A guardar bene, nel prologo dei *Cent noms*, Llull non insiste tanto sulla bellezza della sua opera come

³ Cf. Qr 39:23: «Allah ha fatto scendere il più bello dei racconti, un Libro coerente e reiterante, [alla lettura del quale] rabbrivisce la pelle di coloro che temono il loro Signore e poi si distende la pelle, insieme coi cuori, al Ricordo di Allah. Questa è la Guida di Allah con cui Egli guida chi vuole. E coloro che Allah svia, non avranno direzione».

confutazione del libro sacro dell'Islam quanto, piuttosto, sul suo contenuto. Il suo libro ha una *meyllor matèria* del Corano:

[1] enaxí com yo fas libre de meyllor matèria que l'Alcorà, pot ésser altre home qui aquest libre pos en axí bel dictat com l'Alcorà.

La richiesta di rendere bello il suo testo sembra quindi affidata ad altri, come poco dopo si ripete quando supplica la corte pontificia di far tradurre il volume (*ibidem*):

[1] en latí en bel dictat, car yo no l'i sabria posar, per so car ignor gramàtica.⁴

Anche nel paragrafo finale del prologo Lull insiste ancora una volta sul contenuto (la *meyllor matèria*) piú che sulla forma:

[10] Aquests verses rimam en vulgar per so que mils hom los pusca saber de cor; e no fem forsa si en alguns verses ha mais sillabes que en altres, car assò sostenim per so que meyllor matèria puscam posar en est libre. E ha major difficultat en posar tam subtil matèria, com ha en est libre, en rimes, que no és l'Alcorà posar en lo dictat en què és posat.

Come indicato da Steward (1990), la maggior parte del Corano è composto in prosa rimata, o meglio in una prosa cadenzata i cui versetti terminano con una rima,⁵ simile alla forma letteraria araba del *saj'*. Il conteggio metrico è diverso sia da quello occidentale sia da quello della poesia islamica: vengono infatti contate le parole e non le sillabe, con un conteggio accentuativo e non quantitativo.⁶ Abbiamo inoltre una tendenza all'utilizzo di unità monorime che possono essere differenziate, all'interno di una

⁴ Questa affermazione, usata da alcuni critici per dimostrare che Lull non sapesse il latino *tout court*, va invece letta come un *topos* di umiltà e come una richiesta di tradurre l'opera con uno stile elevato, cui Lull non era avvezzo, si veda Badia–Santanach–Soler (2016: 179 n. 46).

⁵ Steward (1990: 108-11 e tabella 135-7) calcola che l'85,9% del Corano è in rima, con alcune eccezioni ammesse.

⁶ La possibilità di trasferire questa metrica semitica in una lingua romanza è confermata dall'Elegia giudeo-italiana *Le ienti de Sion* (Collura 2013: 16, Sari 2018a: 219 n. 56).

stessa serie rimica, grazie al cambio di ritmo o da una frase introduttiva.⁷ I *Cent noms* hanno una struttura simile: sono infatti composti con rime perfettamente consonanti e la struttura ritmica di quello che Llull denomina *verses*, cioè un gruppo di tre versi monorimi, circa 10 per ogni capitolo, è effettivamente anisosillabica, con una tendenza alla regolarizzazione in alcune terzine.⁸ La giustificazione dell'anisosillabismo addotta nel prologo ai *Cent noms* va quindi presa alla lettera,⁹ anche se non deve essere estesa a tutta l'opera in versi lulliana, che si dimostra invece strutturalmente coerente con la produzione occidentale del suo tempo.

Quello che Llull fa nei *Cent noms*, dunque, per superare il Corano è organizzare la sua "*meyllor matèria*" in una struttura-matrice che si ripete in tutta l'opera, senza le eccezioni che invece troviamo nel Corano nelle parti che non sono in prosa rimata e con una coerenza nella singola unità metrico-rimica superiore a quella della prosa rimata coranica. Questa operazione può essere ricondotta all'offensiva contro l'inimitabilità del Corano. Molti autori islamici, fin dal medioevo, non accettavano di rapportare la prosa del libro sacro alla forma del *saj'*, per non attribuire al Corano (emanazione diretta della parola di Dio) delle caratteristiche terrene (Steward 1990: 105-8). Llull quindi sceglie quella che agli occhi di un musulmano è la caratteristica testuale più alta dello stile coranico, la regolarizza nei limiti del possibile e la riproduce uniformemente.

Nel paragrafo che spiega la struttura del testo troviamo un'altra informazione interessante:

[4] En cascú dels cent noms preposam posar .x. verses, los quals hom pot cantar <segons que els salms se canten en la santa Església>. E assó fem per so cor los sarraïns canten l'Alcorà en la mesquita, *per què aquests verses se poden cantar segons que els sarraïns canten.*

⁷ Steward riassume la sua analisi dicendo che il *saj'* è in definitiva: «a complex interplay of accentual meter, rhyme, and morphological pattern» (Steward 1990: 134).

⁸ Per l'uso di *vers* nell'opera lulliana si veda Sari (2018b: 7-26).

⁹ Amedeu Pagès (Llull, *Desconfort*: 135-6) supponeva al contrario che una futura edizione critica dell'opera ne potesse ortopedizzare la struttura versificatoria. Alla luce delle ricerche in corso non possiamo confermare l'ipotesi del filologo rossiglione.

La tradizione testuale di questo frammento è complessa: Galmés non mette a testo la frase che ho messo tra parentesi uncinata perché nel manoscritto vaticano Ott. Lat. 845 (base per l'edizione sia di Galmés sia nostra) è erasa e riscritta da altra mano, nonostante passi alla branca β (cioè a tutti gli altri manoscritti che trasmettono l'opera intera) e sia riportata in due dei manoscritti che trasmettono solo la lista dei nomi.¹⁰ Alla lampada di Wood non si riesce a discernere cosa può aver scritto il copista, che è però un copista attento nell'organizzazione della *mise en page* e che non lascia mai righe vuote nello specchio. Possiamo congetturare che la lezione originale fosse quindi simile a quella dei due manoscritti che riportano solo la lista dei nomi che ricostruiamo così: <*segons los psalms*> con *salms* probabilmente abbreviato.

Al contrario il riferimento al canto dell'opera secondo le modalità islamiche (da *per què a canten*, in corsivo nella citazione) manca in tutta la branca β e anche nel manoscritto di base è barrato. Come avevo già indicato (Sari 2018c: 136-8) entrambe le strutture melodiche, tanto quella dei salmi come quella con cui si cantilla il Corano, sono in realtà valide per permettere l'esecuzione dell'opera lulliana. Il doppio contraffatto melodico pone i *Cent noms* a cavallo tra tradizioni diverse, ma possiamo immaginare che per il pubblico cristiano, non avvezzo alle regole della recitazione coranica (*Tajwīd*), fosse più plausibile eseguire l'opera lulliana secondo i canoni più noti della salmodia, portandoci a determinare sempre più un uso e, di conseguenza, un pubblico cristiano per quest'opera.

2. LA DIVISIONE DEI NOMI

Nel secondo paragrafo si introduce il tema dei 99 nomi di Dio e Lull di nuovo dimostra di avere conoscenze precise rispetto alla venerazione islamica ai “bei nomi di Dio” (*asmā' Allāh al-ḥusnā*). Un noto *ḥadīth* afferma

¹⁰ Palma, Biblioteca Pública 1025 (XIV/XV), c. 85v, e Vaticano, Biblioteca Apostolica, Chigi E.IV.118 (XIV/XV), c. 6v: «Aquests son los Cent noms de Deu los quals mestre Ramon Lull ha fets, dels quals ha fets Cent psalms los quals se poden cantar axi com los psalms de David e dos proverbis».

infatti che Dio avrebbe 99 nomi e chi li conosce/memorizza entrerà in paradiso (al-Buhari [Vacca–Noja–Vallaro]: 715). Questa forma di devozione, diffusa in tutto il mondo musulmano, sia sunnita sia sciita, è particolarmente cara alle confraternite sufi tanto quanto lo è la ricerca del “nome supremo” (*al-ism al-aḏḥam*), che secondo le diverse scuole è incluso tra i 99 nomi o al contrario non è stato rivelato o ancora corrisponde al nome *Allāh* o al pronome *huu*. Anche sul numero esatto (99) non c’è sempre conformità: al-Juwaynī (Walker–Eissa: 78-86), il maestro di al-Ghazālī, dà una lista di solo 88 nomi mentre quest’ultimo ne aggiunge altri, in una sezione a parte del suo commento sui bei nomi divini (*al-maqṣad al-asnā fi sharḥ asmā’ Allāh al-ḥusnā*, al-Ghazālī [Burrell–Daher]: 167-9), che possono essere considerati come alternativi a quelli della lista di base, anch’essa non univoca (Gimaret 2007: 51-68). Il mistico al-andalusi Ibn Barrajān (De la Torre Gordo) fornisce una lista di oltre 160 nomi mentre Ibn ‘Arabī (Beneito) cambia sia l’ordine sia alcuni nomi quando li tratta in opere diverse. Lo stesso fenomeno si ritrova anche in Llull: i *Cent noms* non sono l’unica opera che si occupa dei nomi di Dio, essi vengono infatti ripresi nella prima parte dei *Proverbis de Ramon* (ORL, XIV: 1-102) dove per l’appunto alcuni nomi vengono cambiati, spostati e aggiunti, al punto che in quest’ultima opera si arriva ad un totale di 102 nomi (nell’edizione 100, 100a e 100b).¹¹

Diversi sono stati i tentativi della critica di trovare corrispondenze tra i nomi lulliani e quelli islamici (Urvoy 1980: 296-302, Vidal i Roca 1990, Maillo Salgado 1992, Puig Montada 2016: 38-47, e Sari 2018a: 221-35) ma i risultati continuano ad essere poco significativi a mio avviso. Diversi dei nomi che corrispondono sono elementi dell’Arte lulliana¹² e l’inserimento

¹¹ Per una tabella comparativa dei nomi delle due opere, cf. Sari (2018a: 231-4).

¹² Per esempio, i nomi 18, 20-27 sono equivalenti ai principi della figura A dell’Arte ternaria. Questi ultimi sono elencati al cap. 46.1, cui associo la lettera corrispondente: «Deus es confort dels homens ab concordar / de bontat (B), granea (C), poder (E) e durar (D), / saber (F), veritat (I), vertut (H), gloria (K), amar (G)» (ORL, XIX [Galmés]: 121). L’apparente disordine della lista dipende dalle possibilità rimiche che questi principi offrono. La migliore introduzione all’Arte lulliana in italiano rimane Gayà Estelrich (2002) ma si veda anche il sito divulgativo curato dal *Centre de documentació Ramon Llull* <<https://quisestlullus.narpan.net/it>>.

da parte di Lull di nomi direttamente collegati al credo cristiano (la Trinità e le sue persone *in primis*) esclude ogni possibile uso di questi nomi nel mondo islamico.¹³ Lull era particolarmente attento a questi aspetti come indicato nell'introduzione all'*Art amativa* (ORL, XVII: 7-8), dove affermava di aver evitato esplicitamente la trattazione della Trinità e dell'Incarnazione in quell'opera in vista della sua futura traduzione in arabo. Possiamo quindi avere la certezza che i suoi *Cent noms* sono rivolti a un pubblico cristiano e non a quello musulmano, come invece avviene per altre sue opere e come il prologo dell'opera stessa sembra far credere.

Nel paragrafo seguente troviamo la spiegazione della distinzione dei nomi. Anche questo passaggio è abbastanza corrotto nella tradizione ma l'edizione Galmés sembra appropriata:

[3] La manera que prepòs tenir en est libre és que parle naturalment dels noms de Déu qui simplament a él se pertaynen; e «q(ue)» de aquels noms qui a Déu se pertaynen segons esguardament de creatura, que parle segons so que als noms [de Déu] se pertayn segons Déu e creatura.¹⁴

Secondo questa lettura ci sarebbero due categorie: i nomi che appartengono a Dio *simplament* (unicamente) e quelli che gli appartengono in relazione (*esguardament*) alla creatura. La lezione della famiglia β (che viene inserita nel ms. vaticano da altra mano) sembra invece dire che tutti i nomi saranno trattati sia in relazione alle creature sia in relazione a Dio:

La manera q(ue) propòs tenir en aquest libre és q(ue) parla naturalment dels noms de Déu qui simplament a el se pertanyen. E que de aquells noms q(ue) a Déu se pertanyen parle segons asguardament de creatura e segons q(ue) als noms de Déu se pertanyen (lezione del ms. Palma, Societat Arqueològica Lulliana 2, c. 2v).

¹³ J. Bellver (2014: 296) suppone che l'opera possa essere diretta ai musulmani residenti in occidente, ricordando che Lull ricevette nel 1294 il permesso dagli angioini di predicare nella colonia musulmana di Lucera (Hillgarth 2001: 66-7).

¹⁴ Rileggendo il passaggio nel ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica, Ott. Lat. 845, c. 2va, si vede che il *q(ue)* della seconda riga, non messo a testo da Galmés, è invece un'aggiunta coetanea, al contrario il *de Déu* dell'ultima riga, messo a testo dall'editore maggiore, va espunto perché corrisponde a un'aggiunta della stessa mano che modifica il frammento sul canto salmodico commentato sopra.

Già nel *Llibre de contemplació* (cap. 178.1) Llull proponeva una divisione simile a quella indicata nel manoscritto vaticano:

com som contemplants en les vostres vertuts que fassam diferencia en elles en dues maneres; la una que entenam aquelles segons vos, l'altra que les entenam segons relació de nos; car en so, Sènyer, que vos sots sens comensament e fi, fan les vertuts a entendre en una manera segons vos; e car nos avem comensament e som coses fenides, fan a entendre les vertuts segons lo nostre comensament e la nostra termenació (ORL, V: 85).

La distinzione qui presentata (virtù sostituisce il nome, come vedremo più avanti) è duplice: da una parte i nomi che appartengono a Dio *quoad se* e dall'altra quelli che gli appartengono *quoad nos*. Alcuni di questi sono esemplificati nel paragrafo successivo (cap. 178.2) che numeriamo in base all'ordine dei capitoli in cui vengono analizzati nei *Cent noms*:

On, beneyt siats vos Sènyer: car les vertuts essencials que nosaltres entenem esser en vostra essencia a esguardament de vos son infinitat (17) e eternitat (18) e saviea (23) e poder (22) e amor (24) e vertut (25) e bonea (20) e simplicitat (14) e acabament (100 *O fi e compliment*) e les altres semblants a aquestes, e les vertuts essencials que nosaltres apercebem esser en vos a esguart de nosaltres son creació (34) e gracia (58) e misericordia (59) e dretura (28 *O justicia* e 37 *O resuscitador*) e senyoria (56) e humilitat (63) e larguea (29) e granea (21) e honrament (68) e les altres semblants a aquestes (ORL, V: 85-6).

Come possiamo vedere nel primo gruppo quasi tutti i nomi precedono il numero 33, mentre nel secondo la maggior parte lo segue. Il cap. 33 è dedicato al nome *Jesu*, che fa quindi da punto di transizione tra i nomi *quoad se* (i primi 32) e i nomi *quoad nos*. I nomi che seguono il trentatreesimo fino al cinquantasettesimo sono tutti *nomina agentis* in -or (tranne il 55 *Valor*) e quelli che restano sono o participi passati o participi presenti o meglio, come sostiene Urvoy (1980: 299), nomi che indicano azione e nomi che indicano passione (ancora un possibile riferimento alla duplice natura di Gesù). Nel caso di *dretura* troviamo due capitoli dei *Cent noms* che trattano appunto la giustizia divina, collocati sia prima sia dopo il numero del nome Gesù. Sulla duplice interpretazione di questo termine ci viene di nuovo in soccorso il *Llibre de contemplació* (cap. 234.25):

La vostra dretura, Sènyer, segons nostre esguardament significa en vos bonea, e la vostra misericòrdia segons nostra conexensa significa per altra manera en

vos bonea. Mas segons vostre esguardament, Sènyer, en una manera metexa es la vostra bonea per la vostra dretura e per la vostra misericòrdia. (ORL, VI: 79)

Le virtù *quoad nos*, che sono molte in relazione alla creatura, formano una sola *unicità* in Dio. La bontà divina è compresa da noi attraverso gli atti di giustizia e di misericordia ma in Dio sono un unico atto, come lo è l'azione delle altre virtù divine. È un problema collegato all'insufficienza della parola come indicato di nuovo nel cap. 178.3:

On, com nosaltres entenem, Sènyer, vertuts en vos en dues maneres, una com les entenem segons vos, altra com les entenem segons relació e a esguart de les creatures, per assò es l'enteniment nostre endressat e entén sanament; mas *la paraula defall e no dona ver significat*. On, en aitant com la paraula defall, negam nos lo fals significat de la paraula e confessam e atorgam lo sà enteniment que la paraula significa. On deym que l'enteniment entén que totes les vertuts qui son en vos son en una manera tan solament sens null accident e sens nulla alteració; mas la paraula diu que en una manera son les vertuts en vostra essència a esguart de la vostra essència e en altra manera entenem les vertuts a esguart de les vostres obres en les creatures. (ORL, V: 86)

L'ultima frase ci conferma l'ipotesi della bipartizione come riportata nella lezione del manoscritto vaticano: l'intelletto comprende che tutte le virtù sono in Dio (*simplament* secondo l'indicazione dei *Cent noms*, cioè senza divisione in parti, non composte) ma la parola le separa fra quelle che appartengono solo a Dio e quelle che si riflettono nella creazione.¹⁵ Molti dei nomi della prima sezione riguardano questioni teologiche (autosussistenza di Dio, la sua unicità, l'impossibilità di avere un numero più grande di tre nell'ipotesi, l'eternità e l'infinitezza di Dio, ecc.) e le spiegazioni

¹⁵ Dopo l'invenzione dell'*affatus*, il sesto senso lulliano del linguaggio (Pistolesi 1996 e Pistolesi 1998), la parola diventerà lo strumento fondamentale per pronunciare i nomi di Dio, come indicato ai vv. 1514-1527 della *Medicina de Pecat*: «Effar es sen per que parlar / significa so c'hom vol far; / e es sen de nou conegut, / e mays que altre ha vertut / en fer conexer lo Senyor / e en procurar sa honor; / car el mostra l concebiment / que hom ha, e l cogitament, / e mou la boca Deu lausant / e als seus .C. noms nomenant, / los quals escrivim en rimar / e al papa ls volguem donar; / e molt altre be ve d'efar / a hom que be ne sab usar» (*Medicina de Pecat* [Fernàndez Clot]: 200).

fornite cercano di dare soluzioni comprensibili a un pubblico non totalmente familiarizzato con questi argomenti, divulgando quindi la teologia, e la sua terminologia, al popolo.¹⁶ Nella seconda parte invece i nomi sono trattati diversamente: gli elementi costitutivi dell'Arte si diluiscono, in particolare i correlativi,¹⁷ e la speculazione teologica viene sostituita da consigli morali.

3. LA VIRTÙ DEI NOMI

Se confrontiamo i nomi lulliani con gli attributi raccolti da Gildea (1943) nelle *chansons de geste* possiamo trovare numerose corrispondenze, tante quante quelle rintracciabili nelle liste islamiche. Come, però, la stessa autrice indica nelle conclusioni, nel vocabolario religioso delle canzoni epiche si osserva:

an absolute lack of religious items of a higher order, e.g., the resurrection of the body, parousia, mysticism, Christ as Spouse of his Church, the theocentric nature of service and sacrifice, the more intimate experiences of prayer, and the primary purpose of liturgical worship as a whole (Gildea 1943: 286).

¹⁶ Spitzer (1941: 15-6, n. 4) conferma questa funzione del testo: «je ne crois pas avec Hatzfeld à une théologie naturiste du “Spätmittelalter”, puisqu’aussi bien Lull appartient au “Hochmittelalter”, mais à une tendance à introduire le jargon théologique en poésie».

¹⁷ I correlativi sono una delle innovazioni più originali del sistema epistemologico lulliano, nonostante la probabile origine agostiniana. Questo meccanismo terminologico diventa lo strumento necessario per la dimostrazione della Trinità e dell'Incarnazione ma anche la prova di come la creazione sia uno specchio della Trinità. I correlativi consistono nella declinazione grammaticale dei principi dell'Arte (ma non esclusivamente) in un agente attuale (participio presente), un complemento attuale (participio passato) e l'azione (infinito): dalla bontà avremmo quindi un agente *bonificante*, un complemento *bonificato* e l'azione di *bonificare*, dal fuoco avremo un agente *ignificante*, un complemento *ignificato* e l'azione di *ignificare*, ecc. Prima di giungere alla definitiva formazione dei correlativi su base ternaria, in opere come i *Cent noms* troviamo altri due correlativi: l'agente in potenza *bonificativo* e il complemento potenziale *bonificabile*. A questi nomi concreti possiamo aggiungere quelli astratti: *bonificatività*, *bonificenza* (agenti potenziale e attuale), *bonificabilità*, *bonificazione* (complementi potenziale e attuale) anche questi legati dal verbo all'infinito, cf. il fondante studio di J. Gayà (1979) e l'introduzione di M. M. M. Romano all'*Ars amativa* (ROL, XXIX: 98-107). Spitzer (1941: 15-6, n. 4) non conosceva i corre-

I *Cent noms* si trovano invece a cavallo tra la speculazione teologica e la religiosità popolare, essendo un'opera che aiuta a memorizzare e divulgare quegli elementi della prima che sembrano mancare nella seconda.¹⁸

Accostare il poema lulliano alle *chansons de geste* non è frutto del caso: queste ultime non solo rappresentano un modo per penetrare nel pensiero e nel sentimento religioso dell'uomo medievale (Gildea 1943: 1-2) ma includono inoltre diverse spiegazioni del valore dei nomi di Dio, oltre ad essere una delle poche forme letterarie che Lull riutilizza dichiaratamente.¹⁹ Già nella *Chanson de Roland* troviamo indicato il potere (la virtù) dei nomi di Dio (vv. 2238 e 3693)²⁰ cui affidarsi in caso di pericolo, mentre il Perceval di Chrétien de Troyes concluderà la sua formazione religiosa, prima di ricevere l'eucarestia il giorno di Pasqua, imparando da un eremita una preghiera con i nomi più potenti di Dio (vv. 6481-91).²¹ L'uso dei nomi è, in questi testi, principalmente una simbiosi tra la preghiera e la magia naturale, cui sembra accennare anche Lull quando cita, nel prologo dei *Cent noms*, un proverbio noto:

lativi lulliani, per cui interpreta questa nomenclatura sia come «*nonce words*» sia come dei «*néologismes divins*». Lo stesso Lull era conscio delle difficoltà legate a queste «*paraulas estranyes qui no son en ús en vulgar ni en latí*» (ORL, XVII: 7) e che nel *Compendium seu commentum Artis dimonstrativae* sono definite come il suo *modus loquendi arabicus* (Badia-Santana-Soler 2016: 70-5).

¹⁸ La funzione mnemonica dei *Cent noms* è esplicitata nel paragrafo 10 del prologo, cit. *supra*. Questo è infatti il motivo principale che spinge Lull a comporre opere in versi, come indica nel *Desconhort de Ramon*, che è «*en rimes posat, per so que no s'oblit*» (v. 819, ORL, XIX [Galmés]: 253) e nella *Medicina de pecat* «*do qual vull que sia rimat / car mils pot esser decorat*» (vv. 8-9; *Medicina de Pecat* [Fernández Clot]: 119).

¹⁹ Il *Desconhort de Ramon* va cantato «*en lo so de Berart*» (ORL, XIX: 254) che potrebbe corrispondere alla melopea della *Chanson de Saisne* di Jean Bodel (Badia-Santana-Soler 2016: 129).

²⁰ «*Ço est l'arcevesque, que Deus mist en sus num*» (v. 2238, *Chanson de Roland* [Segre]: 422); «*A Seint Romain, la gisent li baron; / Francs les cumandent a Deu e a ses nuns*» (vv. 3693-4, *Chanson de Roland* [Segre]: 640), cf. Spitzer (1941).

²¹ «*Et Perchevax le li otroie, / et li hermites li conseille / une oroison dedens l'oroille / Si li ferma tant qu'il le sot. / Et en cele oroison si ot / assez des nons nostre Seignor, / car il i furent li greignor / que nomer ne doit bouche d'ome, / se por paor de mort nes nome. / Quant l'oroison li ot aprise, / desfendi lui qu'en nule guise / ne la deïst sanz grant peril.*» (Chrétien, *Perceval* [Busby]: 274). Su questo passaggio si veda Le Rider (1978: 104-8).

[8] Con Déus aja posada virtut en paraules, peres e erbes, quant, doncs, mays
l'a posada en los seus noms!

L'adagio ha avuto una diffusione straordinaria ed è stato usato in relazione al dibattito sulla liceità degli incantesimi che ha avuto luogo a partire dagli inizi del XIII secolo fino agli inizi del XIV (Delaurenti 2007).²² Nella causa 26 della seconda parte del *Decretum Gratiani* si analizzano in diversi punti gli incantesimi e, in particolare alla questione VII.18, si permette l'uso di erbe e di pietre contro il maligno se non sono state sottoposte a sortilegio. Thomas de Chobham sembra essere il primo interprete dei vari articoli del *Decretum* sugli incantesimi il quale, pur opponendosi alle pratiche magiche, conferisce una particolare virtù alle parole (*verba sacra*):

Constat tamen quod verba sacra in rebus naturalibus multam habent efficaciam. In tribus enim dicunt phisici precipuam vim nature esse constitutam: in verbis, et in herbis et in lapidibus. De virtute autem herbarum et lapidum aliquid scimus, de virtute verborum parum vel nihil novimus.
(Thomas de Chobham, *Summa confessorum* [Broomfield]: 478)

Alcune parole (come quelle delle preghiere) hanno infatti delle virtù innegabili che non riguardano poteri soprannaturali o demoniaci, ma risiedono nella loro stessa virtù naturale e da qui si sviluppa un'intensa discussione sia nel campo teologico sia in quello medico e giuridico, cui partecipano nomi importanti come tra i teologi Guglielmo d'Alvernia, Alexander Neckham, Roger Bacon, Vincenzo di Beauvais e Tommaso d'Aquino; tra i medici Bernard de Gordon²³ e Pietro d'Abano; e tra i giuristi Enrico di Susa. Il dibattito si conclude con la condanna definitiva di Jean Gerson.

Llull include in altre nove opere la questione,²⁴ a volte citando solamente la massima, in un paio di casi dando spiegazioni. Per quel che ri-

²² Sembra dunque da scartare l'ipotesi di Asín Palacios (1914: 160) che questo paragrafo del prologo dei *Cent noms* dipenda dalle *Rivelazioni meccane* (*al-Futūḥāt al-Makkīyya*) di Ibn Arabī, cf. Mayer (in c. s.).

²³ Professore di medicina a Montpellier a partire dal 1283, quando anche Llull risiedeva nella città dell'Hérault.

²⁴ *Libre de oracions e contemplacions del enteniment* / *Liber de orationibus et contemplationibus intellectus* [1274-6?] (ORL, XVIII: 268; ROL, XXXIII: 601); *Art demostrativa* / *Ars demonstrativa* [Montpellier, 1283 circa] (ORL, XVI: 265; ROL, XXXII: 304); *Proverbis de Ramon*

guarda la *virtus verborum* essa si dimostra utile e positiva (virtuosa) quando smuove la facoltà sensitiva al bene grazie all'ascolto di parole virtuose (*Taula general*, ORL, XIV: 397) o quando permette la transustanziazione nella celebrazione eucaristica (*De contemplatione Raimundi*, ROL, XVII: 33). Queste affermazioni concordano con quelle incluse nel dibattito, ma Lull sembra spingersi oltre quando nel prosieguo del paragrafo 8 del prologo dei *Cent noms* suggerisce ai fruitori dell'opera di portare con sé i suoi nomi di Dio:

Per què jo consell que hom cascú dia diga los cent noms de Déu, e que escrits amb si los port.

Dobbiamo quindi ritornare alle *Chanson de geste* e ai riferimenti che lí si fanno ai vari modi di rendere sacro (*ergo* invincibile) il cavaliere o il suo strumento con l'apposizione dei nomi divini. Tra gli esempi riportati da Gildea (1943: 160) troviamo una spada che viene resa invincibile grazie all'iscrizione dei nomi di Dio nella *Bataille Loquifer* (v. 3120): «il tint Joieuse, des nons Dieu est lettree»; e un anello regalato come protezione a una moglie nella *Prise de Cordres et de Seville* (v. 17), nel quale: «Escrit i sont li nom Nostre Seigneur».²⁵

Oltre all'iscrizione su oggetti, i nomi di Dio sono stilati principalmente su filatteri o brevi, cioè frammenti di pergamena, spesso organizzati in liste. Gildea (1943: 160-1) riporta esempi dalla *Bataille Loquifer*, dall'*Aiol* e da *Les chétifs*, ed è proprio in quest'ultima che troviamo il passo piú interessante per i nostri fini. Nel secondo episodio di questa canzone del Ciclo francese della Crociata, prima di affrontare il drago Sathanas, l'abate

[Roma, 1296?] (ORL, XIV: 34); *Taula general* / *Tabula generalis* [Tunisi-Napoli, 9/1293-1/1294] (ORL, XVI: 321, 327, 397; ROL, XXVII: 36, 42, 109); *De contemplatione Raimundi* [Parigi, 8/1297] (ROL, XVII: 33); *Retorica Nòva* [Cipro 1/1301] (ROL, XXX: 59); *Ars generalis ultima* [Lione-Pisa, 11/1305-3/1308] (ROL, XIV: 165); *Liber de venatione substantiae, accidentis et compositi* [Montpellier, 2/1308] (ROL, XXII: 58); *Llibre de virtuts e de pecats* / *Liber de virtutibus et peccatis sive Ars major praedicationis* [Mallorca 1/1313] (Lull, *Llibre de virtuts e de pecats* [Domínguez]; ROL, XV: 194).

²⁵ Entrambe le canzoni citate appartengono al ciclo di Guillaume d'Orange. Sulla presenza dei nomi divini in questo ciclo si veda Frappier (1967, II: 131-40) ed *infra*. Per la presenza dei nomi di Dio nel ciclo di Doom de Mayence, in particolare la *Chevalerie d'Ogier de Danemarque* si veda De Combarieu (1982).

di Fécamp consegna un talismano a Baldovino di Beauvais, consigliandogli di portarlo al collo:

Un brief li a doné par grant devotïon,
De Damedeu i furent li nonante nuef non,
Li longece de lui fu portraite environ.
«Bauduins», dist li abes, «de cest brief te fac don,
Sel portes en bataille nen aras se bien non.
(*Chétifs* [Myers]: 51, vv. 2184-2188)

Il numero qui indicato coincide con quello islamico ma questa corrispondenza non viene spiegata dall'ultimo editore né dalla letteratura sulla canzone di gesta (Holmes–McLeod 1937, Spitzer 1941, *Chétifs* [Myers], Péron 2007). L'elenco dei nomi di Dio in occidente è infatti normalmente legato al numero 72, ed è questo il numero cui si avvicina l'anonimo traduttore della *mise en prose* de *Les chétifs* inclusa nella *Gran conquista de Ultramar* (II, 244):

E dióle entonces una carta, que era de gran virtud, en que estavan escriptos los sesenta e dos nombres de Dios, e díxole:
- Yo te dó esta carta, que te será muy buena en tiempo de necesidad, e en quanto la tovieres contigo, no morirás mala muerte, si buena esperança ovieres en Dios, ca es muy santa cosa; ca yo la he guardado muy gran tiempo ha, que nunca la mostré a hombre del mundo, e traerla has colgada al cuello. (*Gran conquista de Ultramar* [Cooper], II: 350)

Nella *Gran conquista*, questa non è l'unica occorrenza di talismani riportanti i nomi di Dio. Al cap. 43, sempre del libro II, nella ricca descrizione degli abiti e dell'armatura del re musulmano Caronfal, leggiamo:

De parte de fuera, estava una orla en derredor, de plata entallada, en que havia letras de los nombres de Dios e de loor a Mahoma, doradas muy ricamente.
(*Gran conquista de Ultramar* [Cooper]: I, 558)

Non è nota la fonte di questo brano (Paris 1888: 537-8), ma di certo desta stupore che questo tipo di devozione sia rappresentata con modalità simili in un'opera di chiara contrapposizione tra i due monoteismi prodotta per di più da una corte competente sul tema. Se per l'Islam la devozione ai nomi di Dio, e il loro uso attraverso liste, è una tradizione antica e ben consolidata (Scarabel 1996: 43-101), l'elencare i nomi di Dio non sembra

appartenere alla tradizione teologica cristiana secondo il percorso tracciato dallo pseudo-Dionigi l'Areopagita per il quale (*Nomi divini* I, 7, 596C):

alla Causa di tutte le cose e che è superiore a tutte le cose non si addice nessun nome e si addicono tutti i nomi delle cose che sono (Dionigi Areopagita, *Opere* [Scazzoso–Bellini]: 372-3).

Se Dio è quindi privo di nome e quello che ha tutti i nomi (I, 6, 596A; ivi: 370-1), restringere il numero dei suoi nomi/attributi a un numero prefissato sembra essere errato; eppure in Europa è circolato, probabilmente dal XII secolo, un elenco plurilingue (greco, ebraico e latino) di nomi di Dio, originatosi probabilmente nei circoli cabalistici della Provenza (Nelli 1950: 73-74), di cui troviamo tracce in tutta la Francia (*Flamenca* [Meyer] 1865: 316-7 n. 2), in Italia (Carrisi 2006) fino ai limiti meridionali del mondo slavo (Izmirlieva 2008), accompagnato (o no) da un corrispettivo elenco dei nomi della Vergine. Questa preghiera in forma di elenco si rintraccia nei libri d'ore (completa o frammentaria);²⁶ è stata musicata e rielaborata in due sequenze usate per la liturgia della settimana di Pentecoste (Rillon-Marne 2016: 251) e si trova sovente collegata alla vita di Santa Margherita negli amuleti per facilitare i parti (Aymar 1926; Carolus-Barré 1979; Skemer 2006: 239-50). È inoltre riportata come esorcismo nel cap. 44 del *Llibre dels àngels* di Francesc Eiximenis (Viera 1994: 45-8) ed è infine, e per ritornare al mondo letterario e in Occitania, la preghiera che un santo eremita insegna a Guillem, il protagonista di *Flamenca* (vv. 2278-2290):

²⁶ Si veda ad esempio il Libro d'ore *ad usum Parisienses* (Libro d'ore di Renato d'Angiò, s. XV), Parigi, BnF, Lat. 1156 A, c. 21v, dove il brevissimo elenco, seguito da un eccetera, è preceduto da questa invocazione: «Per nomen sanctum tuum libera nos Domine ab omnib(us) inimicis meis uisibilib(us) fugiant a facie mea et fluant sicut cera a facie ignis». Le difficoltà legate al multilinguismo di questa lista sono perfettamente rappresentate in questo codice dove la seconda entrata dell'elenco, il nome greco *O theos*, viene reso con *Atheos* [sic]. Si veda inoltre il manoscritto Varese, Biblioteca prepositurale di S. Vittore, E-I-2 (s. XV), studiato da Carrisi (2006) nel quale appaiono sia la lista dei nomi di Dio sia quella dei nomi della Vergine. La studiosa, che pur apporta importanti passi avanti per la comprensione delle fonti di queste liste, sembra non sapere che la medesima lista di nomi di Maria si trova nel ms. Parigi, BnF, Nouv. acq. franc. 4232 (ms. Didot, s. XIV), c. 13v, a calce de *Lo tractat dels noms de mayre de Dieu*, pubblicato da Meyer (*Daurel et Beton*: CVII-CVIII). Anche l'amuleto slavo studiato da Izmirlieva (2008) include un elenco di “nomi della Theotokos” oltre a quello dei 72 nomi di Dio.

et una orason petita,
 que l'ensenet us san<z> hermita,
 qu'es dels .LXXII. noms Deu
 si con om los dis en ebreu
 et en latin et en grezesc.
 Cist orazon ten omen fresc
 a Dieu amar e corajos,
 consi fassa tot jorn que pros;
 ab Domideu troba merce
 totz hom que la dis e la cre,
 e ja non fara mala fi
 nuls homs que de bon cor s'i fi
 o sobre si la port escricha.
 (*Flamenca* [Mancini]: 114-5)

Facendo questo percorso, che Meyer aveva iniziato *à rebours* rispetto a quello qui esposto,²⁷ mi sono accorto che spesso i *Cent noms de Déu* vengono presi in considerazione dalla letteratura sulla preghiera cristiana ai nomi di Dio. Seguendo la linea aperta da Meyer (*Daurel et Beton*: CI) i critici che si sono occupati di *Flamenca* o delle canzoni di gesta hanno sempre affermato che l'opera lulliana conferma la circolazione di una preghiera ai nomi di Dio, senza dare importanza alla numerologia. Meyer scriveva infatti, dopo aver presentato la preghiera ai 72 nomi:

De ce nombre encore est le poème (car c'est bien un poème, et ne comptant pas moins de 3000 vers) des cent noms de Dieu, composé en 1285²⁸ par Raimon Lull, avec l'intention de démontrer aux Sarrazins la supériorité du christianisme sur le mahométisme (*Daurel et Beton* [Meyer]: CI).

²⁷ Meyer metteva in nota, nella traduzione del testo che accompagnava la sua prima edizione di *Flamenca* (Meyer: 316-7 n. 2), la corrispondenza tra la preghiera di Guillem e la preghiera ai nomi di Dio, che però trovava solo in alcuni libretti *du colportage*. Successivamente (Meyer 1885: 528) rendeva noto il testo della preghiera ai 72 nomi secondo la lezione di un manoscritto della collezione Libri (attuale Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 105), che è il testo analizzato da Nelli (1950) e riprodotto infine in *Troubadours* (Nelli-Lavaud: 1034-9).

²⁸ Il poema è databile, allo stadio attuale della ricerca, tra il 1292 e il 1294. I problemi relativi alla sua localizzazione cronologica sono esposti in Sari (2018a: 206-18).

Questa notizia è ripresa da Louis (1954: 255)²⁹ e da Frappier (1967, II: 131-40) dando per scontata l'indifferenza rispetto al numero (72 o 100), così giustificata da Frappier:

L'énumération des prodiges et des noms divins possède à elle seule une vertu contraignante capable d'incliner le vouloir de la divinité en faveur de la prière humaine. Plus la litanie se prolonge, s'efforce d'être exhaustive, plus elle revêt d'efficacité (Frappier 1967, II: 138).

Mi sembra più corretto il riuso di questa correlazione da parte di Anton Espadaler, che nella nota corrispondente al frammento di *Flamenca* afferma laconicamente:

Si Llull escriu els *Cent noms de Déu* és perquè vol superar els noranta-nou de l'Alcorà. La idea pot provenir del *Perceval* de Chrétien de Troyes [...] (*Flamenca* [Espadaler]: 204 n. 14).

Questa affermazione è preceduta dal riassunto delle posizioni di Spitzer (1941) e seguita dall'analisi del frammento del *Perceval* con riferimento anche all'antologia di Nelli-Lavaud (*Troubadours*). Non è naturalmente l'opera lulliana a derivare dal *Conte du Graal*, piuttosto l'episodio di *Flamenca*, e l'idea dell'uso dei nomi di Dio, come abbiamo visto, non è appannaggio esclusivo del mondo epico-cavalleresco ma va ben oltre la letteratura, per toccare altri ambiti, non solo quello più ovvio legato alla devozione popolare ma persino quello medico-taumaturgico.³⁰ Per quel

²⁹ Louis riporta due frammenti dal *Girart de Roussillon* legati alla pratica devozionale dei nomi di Dio: «Les mans derzez / E loaz les nons Deu e mantevez / Que doinst vain-tre l'orguel qu'as ols veez» (vv. 2500-2); «Aico est nuns de Deu ou om se fie» (v. 9703) e uno dal *Roman de Renart*, «Forment jure Deu et ses nuns» (v. 2676).

³⁰ Abbiamo già indicato l'interesse dei medici Bernard de Gordon e Pietro d'Abano per la *virtus verborum*, oltre all'uso della lista dei nomi di Dio come talismano, in vari formati, per rendere invincibili i cavalieri e aiutare le partorienti. Gli amuleti "testuali" venivano inoltre apposti sopra le ferite o applicati in prossimità dell'organo dolente (cf. Skemer 2006: 124-69). Questa tradizione esiste anche nel mondo islamico (Savage-Smith 2004: 94, 125-77). Le Scritture di entrambi i monoteismi attribuiscono dei poteri curativi alla parola divina o al suo nome, cf. Mt. 7, 22 «Molti mi diranno in quel giorno: Signore, Signore, non abbiamo noi profetato nel tuo nome e cacciato demòni nel tuo nome e

che riguarda la numerologia, infine, Llull scrive cento nomi giustamente per controbattere l'*ḥadith* sui novantanove nomi islamici, non per prolungare la litania come sembra supporre Frappier.³¹ Bisognerebbe quindi soffermarsi con attenzione sul frammento de *Les Chétifs* e chiedersi perché lí (e solo lí) si attribuisce alla lista cristiana (per giunta insegnata da un abate) il numero islamico di novantanove nomi. La sostituzione operata nella *Gran Conquista* mi sembra suggestiva perché rappresenta un adattamento culturale e culturale del numero presente nell'originale, non accettabile in una corte castigliana in lotta con i musulmani.

Llull poteva perfettamente essere a conoscenza della diffusione della preghiera cristiana ai 72 nomi di Dio e tentava con i suoi «Cento nomi» di migliorare questa forma devozionale. Se molti degli attributi divini che troviamo nella preghiera ai 72 nomi derivano da sant'Isidoro e sono tratti dalle sacre scritture (Carrisi 2006; Rillon-Marne 2016),³² essi possono risultare equivoci agli occhi di chi non ha una conoscenza profonda della Scrittura.³³ I nomi lulliani al contrario si avvicinano a quelli elencati dallo pseudo-Dionigi Areopagita, corrispondono in gran parte alla traduzione latina che lo stesso Isidoro proponeva nelle sue «*Etimologie*» (circa la metà dei nomi lulliani sono identici a quelli del santo sivigliano) e sono infine nomi non fraintendibili, nei quali l'ostacolo del plurilinguismo della ver-

compiuto molti miracoli nel tuo nome?»; Qr 17,82 «Noi facciamo scendere, con il Corano, guarigione e misericordia per i credenti. Ma esso fa aumentare la perdizione degli iniqui».

³¹ Il significato numerologico del 72 è stato associato al numero dei popoli della terra da De Benedetti (*Flamenca*: 21 n. 3), cui Manetti (*Flamenca*: 205, n. al v. 2283) aggiunge la corrispondenza con quello delle lingue, confermato attraverso un frammento del *Breviari d'amor* (vv. 6785-6786). Izmirlieva (2008: 69-92) indica come questo numero rappresenti inoltre le settantadue parti del corpo, cui sono associate altrettante malattie, il numero dei discepoli di Cristo e dei nomi degli angeli, infine le parti/lettere di cui è formato lo *shem ha-mephorash*, il «nome esplicito» di Dio secondo la Cabala ebraica.

³² Anche Viera (1994) collega la lista di Eiximenis alle «*Etimologie*» isidoriane, senza riferimenti però alla circolazione della preghiera ai 72 nomi.

³³ Non solo le traslitterazioni dei nomi ebraici e greci li rendono il più delle volte irriconoscibili, ma anche nomi come *ovis*, *vitulus*, *serpens*, *vermis* possono portare a incomprensioni.

sione originale viene superato grazie all'uso del vernacolo e/o del solo latino.³⁴

Troviamo conferma che effettivamente l'elenco dei nomi lulliani è stato usato in questo contesto di magia naturale nel frammento ora conservato nell'Archivio Capitolare di Barcellona 178.8 (databile *ante* 1363), un bifolio dove sono iscritti i nomi lulliani dal 73 al 100, la *lausor* che va detta alla fine di ogni capitolo e l'adagio sulla virtù delle parole, erbe e pietre. Oltre a questi stralci dal prologo dei *Cent noms*, nel lacerto troviamo alcuni frammenti della messa per la Santa Trinità, la parte conclusiva di un ignoto *plantus Mariae* e un elenco di note di pagamento legate alla cattedrale di Barcellona.

4. CONCLUSIONI

Cent noms de Déu è sicuramente un'opera complessa dal punto di vista dei richiami intertestuali. Se il più evidente è quello alla tradizione islamica, non a torto già Urvoy (1989: 163) aveva definito il componimento come un « “montage orientaliste” uniquement destiné à un public chrétien », definizione che possiamo ora affinare indicando come sia il prologo a far credere che l'opera sia rivolta ai fedeli dell'Islam, quando invece tanto il contenuto quanto la forma sono basati su diffuse pratiche occidentali. L'orientamento cristiano dell'opera lulliana diventa evidente se si accetta che essa sia cantata con la salmodia cristiana e che possa essere usata nella liturgia delle ore, come trasmessoci da due manoscritti dell'opera (Palma, Societat Arqueològica Lulliana 2 e Barcellona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona 59), nei quali i cento capitoli sono suddivisi secondo le ore canoniche (Sari 2011: 56-8). Non solo, il semplice elenco dei nomi (tra-

³⁴ Il ms. Ott. Lat. 845 si apre con una *taula* dei cento nomi al vocativo, mentre all'interno del testo le rubriche sono introdotte dal *de* argomentativo. Il primo elenco, in catalano, è trasmesso da altri sei manoscritti databili tra il XIV e il XV secolo (si veda l'elenco dei mss. nel database dedicato a Ramon Lull e di libero accesso: <http://www.ub.edu/llulldb/> e *infra*). La branca β , che non ha la tavola, riporta i titoli delle rubriche in latino (sempre al vocativo) nei mss. più antichi, poi (ri)tradotti in catalano nei manoscritti del XVI-XVII.

mandato da sei manoscritti) può avere un valore taumaturgico in linea sia con la tradizione islamica sia con quella cristiana, esemplificata nelle *chansons de geste* e confermata dall'enorme diffusione della preghiera ai 72 nomi in Europa e di quella ai 99 nomi nell'Islam.

Questo poema, cui Llull teneva particolarmente essendo l'unico suo componimento in versi ad entrare nella rete di autoriferimenti che ne costella l'opera (Badia–Santanach–Soler 2016: 304-5), si pone dunque a cavallo tra l'Islam e il cristianesimo, ma anche tra la teologia e la devozione popolare, permettendo l'introduzione della terminologia della prima nella seconda. Un'opera innovativa sotto molti aspetti, che non esce dalla penna di *Ramon lo foll* come molta critica sembra insinuare, ma da un autore ben conscio del mondo che lo circonda, nel tentativo di migliorarlo e di renderlo capace di realizzare la ragione per cui era stato creato: ricordare, intendere e amare il suo creatore.

Simone Sari

(Centre de documentació Ramon Llull-Universitat de Barcelona)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- al-Buhari (Vacca–Noja–Vallaro) = Muḥammad ibn Ismā'īl al-Buhari, *Deti e fatti del Profeta dell'Islam*, a c. di Virginia Vacca, Sergio Noja e Michele Vallaro, Torino, UTET, 1982.
- Chanson de Roland* (Segre) = *La chanson de Roland*, a c. di Cesare Segre, Milano, Ricciardi, 1971.
- Chétifs* (Myers) = *Les Chetifs: Volume 5 of the Old French Crusade Cycle*, ed. by Geoffrey M. Myers, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1981.
- Chrétien, *Perceval* (Busby) = Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Edition critique d'après tous les manuscrits*, éd. par Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- Daurel et Beton* (Meyer) = *Daurel et Beton, chanson de geste provençale*, éd. par Paul Meyer, Paris, Didot, 1880.
- Dionigi Areopagita, *Opere* (Scazzoso–Bellini) = Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, a c. di Piero Scazzoso ed Enzo Bellini, intr. Giovanni Reale; trad. Piero Scazzoso; rev. Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2009.

- Flamenca* (De Benedetti) = *Flamenca*, a c. di Santorre De Benedetti, Torino, Chiantore, 1921.
- Flamenca* (Espadaler) = *Flamenca*, ed. per Anton M. Espadaler, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- Flamenca* (Mancini) = *Flamenca*, a c. di Mario Mancini, Roma, Carocci, 2006.
- Flamenca* (Manetti) = *Flamenca. Romanço occitano del XIII secolo*, ed. a c. di Roberta Manetti, Modena, Mucchi, 2008.
- Flamenca* (Meyer) = *Le roman de Flamenca*, éd. par Paul Meyer, Paris, Franck, 1865.
- al-Ghazālī (Burrell–Daher) = Abū Hāmid Al-Ghazālī, *The Ninety-nine Beautiful Names of God. (al-Maqsad al-asnā fī sharh asmā' Allāh al-busnā)*, translated by David B. Burrell and Nazih Daher, Cambridge, Islamic Text Society, 1992.
- Gran conquista de Ultramar* (Cooper) = *La gran conquista de Ultramar*, ed. por Louis Cooper, 4 voll., Bogotà, Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 1979.
- Ibn 'Arabī (Beneito) = Muhammad Ibn 'Arabī, *El secreto de los nombres de Dios*, Introducción, edición, traducción y notas de Pablo Beneito, Murcia, Tres Fronteras, 2012.
- Ibn Barrajan (De la Torre Gordo) = Abd al-Salam ibn Abd al-Rahman ibn Muhammad Ibn Barrajan, *Sarb Asma' Allah Al-Husna: Comentario Sobre Los Nombres Mas Bellos De Dios*, ed. por Purificación de la Torre Gordo, CSIC-AECI, Madrid, 2000.
- al-Juwaynī (Walker–Eissa) = Imām al-haramayn al-Juwaynī, *A Guide to Conclusive Proofs for the Principles of Belief (Kitāb al-irshād ilā qawā'it al-adilla fī usūl al-i'tiqād)*, translated by Paul E. Walker and Muhammad S. Eissa, Reading, Garnet, 2000.
- Llull, *Desconhort* (Pagès) = Amédée Pagès, *Le Desconort ou le Découragement de Ramon Llull. Étude littéraire et historique, édition critique et traduction française*, Toulouse, Privat, 1938 [réim. dans « Annales du Midi » 50 (1938): 113-56, 225-67].
- Llull, *Llibre de virtuts e de pecats* (Domínguez) = Ramon Llull, *Llibre de virtuts e de pecats*, ed. per Fernando Domínguez, Palma de Mallorca, Patronat Ramon Llull, 1990. [2ª edizione 2008] («NEORL» I).
- Llull, *Medicina de pecat* (Fernández Clot) = Ramon Llull, *Medicina de pecat*, ed. per Anna Fernández Clot, Palma, Patronat Ramon Llull, 2019 («NEORL» XVI).
- ORL = *Obres de Ramon Llull*, ed. per Salvador Galmés *et alii*, Palma, s. n., 1906-1951, 21 voll.
- ROL = *Raimundi Lulli Opera Latina*. Palma, Maiorcensis Schola Lullistica, poi Turnhout, Brepols, 1975-2020, 38 voll.
- Thomas de Chobham (Broomfield) = Thomae de Chobham, *Summa confessorum*, ed. F. Broomfield, Leuven, Nauwelaerts, 1968.
- Troubadours* (Nelli–Lavaud) = René Nelli, René Lavaud, *Les troubadours II: Le trésor poétique de l'Occitanie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

LETTERATURA SECONDARIA

- Asín Palacios 1914 = Miguel Asín Palacios, *Abenmasarra y su escuela*, Madrid, E. Maestre, 1914.
- Aymar 1926 = Alphonse Aymar, *Contribution à l'étude du folklore de la Haute-Auvergne. Le sachet accoucheur et ses mystères*, «Annales du Midi» 38 (1926): 273-347.
- Badia–Santanach–Soler 2018 = Lola Badia, Joan Santanach, Albert Soler, *Ramon Lull as a Vernacular Writer: Communicating a New Kind of Knowledge*, London, Tamesis, 2016.
- Bellver 2014 = José Bellver, *Mirroring the Islamic Tradition of the Names of God in Christianity: Ramon Lull's «Cent Noms de Dieu» as a Christian Qur'an*, «Intellectual History of the Islamic World» 2 (2014): 287-304.
- Carolus-Barré 1979 = Louis Carolus-Barré, *Un nouveau parchemin amulette et la légende de sainte Marguerite patronne des femmes en couches, communication du 30 mars 1979*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» 123-2 (1979): 256-75.
- Carrisi 2006 = Nadia Carrisi, *I nomi di Cristo e di Maria in un libro d'ore quattrocentesco di Varese*, «Aevum» 80 (2006): 529-50.
- Collura 2013 = Alessio Collura, *Oltre Spitzer: 'La bellezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana'*, «Critica del testo» 16/1 (2013): 9-27.
- De Combarieu 1982 = Micheline de Combarieu du Grès, *Les noms de Dieu dans la Chevalerie d'Ogier de Danemarque, La Chanson de Geste et le Mythe carolingien*, in Emmanuèle Baumgartner (éd. par), *Mélanges René Louis publiés par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75^e anniversaire*, t. 2, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982: 961-72.
- De la Cruz 2016 = Óscar de la Cruz Palma, *El op. 38 «Cent noms de Dieu» de Ramon Lull como poesía anticoránica*, «Revue des sciences religieuses» 90/4 (2016): 491-516.
- Delaurenti 2007 = Béatrice Delaurenti, *La puissance des mots, «virtus verborum»: débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*, Paris, Les éditions du Cerf, 2007.
- Frappier 1967 = Jean Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, t. 1, 1955; t. 2, 1965; [2^e éd., 1967].
- Gayà 1979 = Jordi Gayà Estelrich, *La teoria luliana de los correlativos. Historia de su formación conceptual*, Palma de Mallorca, s. n., 1979.
- Gayà 2002 = Jordi Gayà Estelrich, *Raimondo Lullo. Una teologia per la missione*, trad. Domenico Lanfranchi, Milano, Jaca Book, 2002.
- Gildea 1943 = Marianna Gildea, *Expressions of Religious Thought and Feeling in the Chansons de Geste*, Washington, Catholic University of America Press, 1943.

- Gimaret 2007 = Daniel Gimaret, *Les noms divins en Islam*, Paris, Les éditions du Cerf, 2007.
- Hillgarth 2001 = Jocelyn N. Hillgarth, *Diplomatari lul·lià: documents relatius a Ramon Lull i a la seva família*, trad. L. Cifuentes, Barcelona · Palma de Mallorca, Universitat de Barcelona · Universitat de les Illes Balears, 2001.
- Holmes–McLeod 1937 = Urban T. Holmes jr., William McLeod, *Source Problems of the «Chétifs», a Crusade Chanson de geste*, «The Romanic Review» 28 (1937): 99-108.
- Izmirlieva 2008 = Valentina Izmirlieva, *All the Names of the Lord. Lists, Mysticism, and Magic*, University of Chicago Press, 2008.
- Le Rider 1978 = Paule Le Rider, *Le Chevalier dans le « Conte du Graal » de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978.
- Louis 1954 = René Louis, *L'invocation des noms de Dieu dans les chansons de geste*, «Revue internationale d'Onomastique» 6 (1954): 255-6.
- Maillo Salgado 1992 = Felipe Maillo Salgado, *Paralelismo e influencia entre el islam y el cristianismo: Els cent noms de Deu de Ramón Lull*, «Bulletin of the Faculty of Arts» 54 (1992): 189-216.
- Mayer (in c. s.) = Annemarie Mayer, *Ramon Lull and the virtus verborum: A theological exploration*, «Studia Lulliana» 60 (2020), in c. s.
- Meyer 1885 = Paul Meyer, *Notice de quelques mss. de la collection Libri, à Florence*, «Romania» 14 (1885): 485-548.
- Nelli 1950 = René Nelli, *La prière aux soixante-douze noms de Dieu*, «Folklore» 8 (1950): 70-4.
- Paris 1888 = Gaston Paris, *La Chanson d'Antioche provençale et la Gran Conquesta de Ultramar*, «Romania» 68 (1888): 513-41.
- Péron 2007 = Pascal Péron, *La Croisade des « Chétifs ». Tradition et renouvellement de la perspective épique*, «Romania» 125 (2007): 87-117.
- Pistolessi 1996 = Elena Pistolessi, «*Paraula és imatge de semblança de pensa*». *Origine, natura e sviluppo dell'«affatus» lulliano*, «Studia Lulliana» 36 (1996): 3-45.
- Pistolessi 1998 = Elena Pistolessi, *El rerefons de l'«affatus» lul·lià*, in Joan Mas i Vives, Joan Miralles i Monserrat, Pere Rosselló Bover (ed.), *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Palma (Mallorca), 8-12 de setembre del 1998*, I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998: 73-92.
- Puig 2016 = Josep Puig Montada, *Lull, i quines coses accepta dels musulmans*, «Mira-bilia. Electronic Journal of Antiquity and Middle Ages» 23 (2016): 33-57.
- Rillon-Marne 2016 = Anne-Zoé Rillon-Marne, *Deux séquences liturgiques sur les noms divins*, in Olivier Boulnois, Brigitte Tambrun (éd par.), *Les Noms divins*, Paris, Les éditions du Cerf, 2016: 243-62.
- Sari 2011 = Simone Sari, *L'ufficio lulliano delle Ore*, «Studia Lulliana» 51 (2011): 53-76.

- Sari 2018a = Simone Sari, «*A Dio appartengono i nomi piú belli, invocateLo con quelli: la devozione ai Nomi di Dio secondo Lull*», in Lola Badia, Joan Santanach i Suñol, Albert Soler i Llopart (ed.), *Actes del Congrés de Clausura de l'Any Lull. «Ramon Lull, pensador i escriptor»*. Barcelona, 17-18 de novembre de 2016, Barcelona · Palma, Universitat de Barcelona · Universitat de les Illes Balears, 2018: 199-240.
- Sari 2018b = Simone Sari, *I generi letterari citati da Lull: concrezioni trovadoriche*, «*Studia Lulliana*» 58 (2018): 4-51.
- Sari 2018c = Simone Sari, *La poesia come espressione letteraria lulliana*, in Vicenç Beltran Pepió, Tomàs Martínez Romero, Irene Capdevila Arrizabalaga (ed.), *Ramon Lull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, Firenze, Edizioni del Galuzzo per la Fondazione Franceschini, 2018: 125-48.
- Savage-Smith 2006 = Emilie Savage-Smith (ed. by), *Magic and divination in early Islam*, Aldershot · Hants · Burlington, Ashgate Variorum, 2004.
- Scarabel 1996 = Angelo Scarabel, *Preghiera sui Nomi piú belli*, Genova, Marietti 1820, 1996.
- Skemer 2006 = Don C. Skemer, *Binding words: textual amulets in the Middle Ages*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006.
- Spitzer 1941 = Leo Spitzer, *Dieu et ses noms (Francs les cumandent a Dieu et a ses nuns, Roland, 3694)*, «*Publications of the Modern Language Association of America*» 56/1 (1941): 13-32.
- Steward 1990 = Devin J. Stewart, *Saj' in the Qur'an: Prosody and Structure*, «*Journal of Arabic Literature*» 21/2 (1990): 101-39.
- Urvoy 1980 = Dominique Urvoy, *Penser l'Islam. Les présupposés islamiques de l'«Art» de Lull*, Paris, Vrin, 1980.
- Urvoy 1989 = Dominique Urvoy, *Les musulmans pouvaient-ils comprendre l'argumentation lullienne?*, in Marcel Salleras (ed.), *El debat intercultural als segles XIII i XIV. Actes de les Primeres Jornades de Filosofia Catalana, Girona 25-27 d'abril de 1988*, Girona, Col·legi Universitari, 1989: 159-70.
- Vidal i Roca 1990 = Josep M. Vidal i Roca, *Sobre «Els cent noms de Déu». Aspectes de teomàstica lulliana*, in Aa. Vv., *Studia Lullistica et Philologica. Miscellanea in honorem Francisci B. Moll et Michaelis Colom*, Palma, Maioricensis Schola Lullistica, 1990: 97-114.
- Viera 1994 = David J. Viera, *The names of God in the Catalan works of Francesc Eiximenis*, «*Recherches de théologie ancienne et médiévale*» 61 (1994): 42-53.

RIASSUNTO: I *Cent noms de Dieu* di Ramon Llull sono stati letti, a causa del suo prologo, quasi esclusivamente come un'opera apologetica contro l'Islam. In questo studio si dimostra come questa suggestione islamica sia solo una fonte parziale di questo poema, la cui direzione è prettamente cristiana e legata a tradizioni religiose ben radicate in Europa.

PAROLE CHIAVE: Ramon Llull, Nomi di Dio, Chanson de geste, Corano, Liturgia.

ABSTRACT: Ramon Llull's *Hundred Names of God* has been interpreted, due to its prologue, almost exclusively as an apologetic work against Islam. In this paper, we will demonstrate that this Islamic suggestion has to be considered only as a partial source of this poem, which is aimed mainly to a Christian public and is founded in religious traditions deep-rooted in Europe.

KEYWORDS: Ramon Llull, Names of God, Chanson de geste, Qur'ān, Liturgy.

«AMORE È DI TRE MANIERE»:
ECHI DELL’VIII LIBRO DELL’*ETHICA*
NICOMACHEA NELLA NOVELLA
DI GHISMONDA E NEL BOCCACCIO

1. LA TRIPARTIZIONE DELL’AMICIZIA COME *ETHOS* D’AMORE

Nel romanzo *Filocolo*, datato tra il 1336 e il 1338,¹ nell’illustre episodio delle «Tredici questioni d’amore» che è una chiara anticipazione della cornice del *Decameron*,² si è riconosciuto un giovane germoglio di quelle che furono alcune delle radici filosofiche del pensiero boccacciano sull’amore. Qui infatti Fiammetta pronuncia un discorso fondamentale sulla tripartizione del sentimento erotico:

amore è di tre maniere, per le quali tre, tutte le cose sono amate; alcuna per la virtù dell’uno, alcuna per la potenza dell’altro, secondo che la cosa amata è, e similmente l’amante. La prima delle quali tre si chiama amore *onesto*: questo è il *buono* e il diritto e il leale amore, il quale da tutti abitualmente dee esser preso [...] Il secondo è chiamato amore per *diletto*, e questo è quello al quale noi siamo soggetti [...] Di costui è posta la quistione se bene è sommetterlisi: a che debitamente risponderemo. Il terzo è amore per *utilità*: di questo è il mondo più che d’altro ripieno. Questo insieme con la fortuna è congiunto: mentre ella dimora, e egli similmente dimora; quando si parte, e elli. Elli è guardatore di molti beni: e più tosto, ragionevolmente parlando, si dovria chiamare odio che amore. Ma però che alla proposta quistione né del primo né dell’ultimo è bisogno di parlare, del secondo diremo, cioè amore per diletto: al quale, veramente, niuno, che virtuosa vita desidera di seguire, si dovria sommettere, però che egli è d’onore privato, adducitore d’affanni, destatore di vizii, copioso donatore di vane sollecitudini, indegno occupatore dell’altrui libertà, più ch’altra cosa da tenere cara. (*Filocolo* IV 44, 3-9)

¹ Cf. *Introduzione* a Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio), edizione dalla quale si cita il testo. Tutti i corsivi sono miei.

² Cf. Kirkham 1993: 121.

Non sarà un caso che negli stessi anni napoletani in cui compose questo brano, Boccaccio attendesse alla copiatura del *Commento* di Tommaso d'Aquino all'*Ethica Nicomachea* di Aristotele tradotta in latino da Roberto Grossatesta, in un manoscritto oggi conservato alla Biblioteca Ambrosiana (A 204 inf.), contenente anche numerose postille autografe al testo dello Stagirita.³ Tra le tante una in particolare ha attirato l'attenzione della critica,⁴ poiché rende evidente la presa di coscienza boccacciana della teoria della tripartizione dell'amicizia spiegata nell'VIII libro, uno dei concetti più fortunati del trattato morale tanto da essere riccamente tramandato anche indirettamente.⁵ Nel margine inferiore della carta 60v si trova infatti la seguente postilla:

³ La traduzione dell'*Ethica Nicomachea* contenuta nel codice è una versione corrotta della *Lincolniensis* allestita da Roberto Grossatesta intorno al 1246, ed è copiata da una mano sconosciuta (cf. Aristotele, *Ethica Nicomachea* [Gauthier], I: IX-XVI e CLII-CCXLVII). Il testo del *Commento* di Tommaso d'Aquino è disposto a mo' di cornice da Boccaccio in due colonne attorno a quello aristotelico che si trova al centro della carta. Esso fa parte di un sottogruppo di *deteriores* della famiglia parigina Φ , una delle due famiglie insieme all'italiana Ψ nelle quali si divide la tradizione degli 86 mss. che conservano integralmente l'opera di Tommaso (cf. *Praefatio* a Tommaso d'Aquino, *Sententia Libri Ethicorum* [Fratres praedicatorum], I: 1*-275*). Per una descrizione più ampia del ms. e per la sua datazione si vedano: Cesari 1966-1967; Rossi 2004; Barsella 2012 e Petoletti 2013. Inoltre recensirono il codice, con diversi pareri sull'autografia boccacciana: Hauvette 1894: 134-5; Hecker 1902: 28-9; Hauvette 1903: 201; Franceschini 1951: 234 e 239; Lacombe 1955: 979; Kristeller 1963: 280; Ianni 1971: 112; Auzzas 1973: 16; De la Mare 1973: 28 e Shooner 1973: 329. Sono disponibili in aggiunta le schede di Cao *et alii* 1992, di Ballarini *et alii* 2000 e di Mostra di manoscritti 1975. Per alcune osservazioni sulla grafia di glossa boccacciana si rimanda a Corsi 2013: 43 e a Corsi-Fiorilla 2013: 52-3. A proposito della conservazione in passato del manufatto presso la *magna libraria* del convento di Santo Spirito cf. De Robertis 2013; Mazza 1966 e Signorini 2011. Ad avvalorare l'importanza del testimone, Cazalé Bérard (2015: 389) afferma che «l'attenzione e la cura dimostrate per il testo dal lettore-copista lasciano quindi supporre che Boccaccio intendesse fare dell'insegnamento di Aristotele un uso preciso e documentato».

⁴ Trascrivono la postilla discordando in alcuni punti Cesari 1966-1967: 74; Rossi 2004: 94-5; Barsella 2012: 149-52 e Petoletti 2013: 349. Essa è una delle poche annotazioni marginali del Certaldese nell'Ambrosiano, laddove la maggior parte delle glosse sono collocate nell'interlinea del testo aristotelico. Per il testo di altre postille ivi contenute vd. Fiorinelli 2019-2020.

⁵ Come segnala Bruni (1990: 132-3), la tripartizione aristotelica dell'amicizia era già nota a Jean de Meung, che infatti la cita nel *Roman de la Rose*, a Guittone d'Arezzo, che

Diffinitio amicitie in abstracto. Amicitia est benevolentia mutua non latens propter aliquod bonum, puta honestum vel delectabile vel utile.⁶

L'annotazione si rifà al testo dell'*Ethica* che la precede immediatamente alla c. 60v (rr. 24-26): «Videtur enim non omne amari sed amabile. Hoc autem esse bonum vel delectabile vel utile» (*Et. Nic.* 1155b 22-25),⁷ e che segue poco dopo alla c. 61r (rr. 11-12): «benevolentiam enim in contrapassis amicitiam⁸ esse vel apponendum non latentem» (*Et. Nic.* 1155b 33-34).⁹ Inoltre l'ulteriore chiosa di «bonum» con «puta honestum» è

molto probabilmente conosceva il volgarizzamento italiano attribuibile a Taddeo Alderotti della *Summa Alexandrinorum*, compendio latino dell'*Ethica Nicomachea*, e a Brunetto Latini, che ne parla nel *Trésor*, opera contenente il volgarizzamento francese della *Summa Alexandrinorum* (vd. Gentili 2014, Zavatiero 2012 e Dotto 2013, con le necessarie indicazioni bibliografiche).

⁶ Trad. «Definizione dell'amicizia in astratto. L'amicizia è mutua benevolenza non celata a causa di un qualche bene, cioè dell'onesto, o del diletto o dell'utile». Per il testo latino della postilla, dell'*Ethica Nicomachea* e del Commento di Tommaso seguo sempre la lezione del codice Ambrosiano, precisando carte e righe corrispondenti (oltre che la colonna per il Commento), sciogliendo tutte le abbreviazioni e adattando la punteggiatura agli usi moderni. Ho uniformato la grafia alla norma classica (gli interventi normalizzanti sono indicati in nota), con due deroghe: ho mantenuto la *e* per il dittongo *ae*, caduto in disuso nei secoli XIII e XIV, e la forma rafforzata *nihil* per *nibil*, preservando l'abitudine grafica dell'epoca (cf. Chiesa 2016: 182), rispettata anche nel ms. A 204 inf. dal Boccaccio e dal copista anonimo. Ho aggiunto inoltre l'indicazione dei passi corrispondenti nelle moderne edizioni dell'*Ethica* attraverso la consueta numerazione adottata a partire dall'edizione classica in greco delle opere di Aristotele curata da August Immanuel Bekker (*Aristotelis opera* [Bekker]). La commatizzazione del Commento è tratta invece da Tommaso d'Aquino, *Sententia Libri Ethicorum* [Fratres praedicatorum]. Le traduzioni in italiano, di servizio e quanto più possibile letterali, sono mie (per il lessico tecnico-filosofico ho attinto da Aristotele, *Ethica Nicomachea* [Mazzarelli] e da Tommaso d'Aquino, *Commento all'«Ethica Nicomachea»* [Perrotto]).

⁷ Trad. «Si ritiene che non ogni cosa sia amata ma ciò che è amabile. Questo è il bene o il diletto o l'utile». Emendo con «omne» la variante scorretta dell'Ambrosiano «esse», probabile errore d'indebita anticipazione per salto dell'occhio.

⁸ Il copista dell'*Ethica* adotta qui la forma grafica *amicicia*, alternata altrove alle forme *amicitia*, *amiticia*, *amititia*. Non ho mantenuto la varianza, normalizzando sempre in *amicitia*.

⁹ Trad. «la benevolenza è amicizia reciproca o bisogna aggiungere non nascosta».

recuperata senza dubbio dal Commento di Tommaso d'Aquino, là dove alla c. 60c (rr. 15-18) si legge: «Amatur ita amabile: quod quidem est vel per se *bonum*, scilicet *honestum*, vel delectabile vel utile» (*Sent. Oct. Lib. Et.* 1155b 17, 21-23).¹⁰ Il termine *honestum*, infatti, entra nel linguaggio filosofico d'argomento etico probabilmente per influenza del *De officiis* di Cicerone, ed è del tutto assente nella versione latina del testo di Aristotele, mentre ricorre numerose volte nel testo tomistico proprio come equivalente di *bonum*, usato dal Grossatesta in corrispondenza dell'originale greco ἀγαθόν.¹¹ L'ascendenza della riflessione che Fiammetta conduce nel *Filocolo* illustrando le tre tipologie dell'amore è perciò chiara, ma alla simmetria tra le parole di quest'ultima e quelle di Aristotele manca una tessera: l'esistenza di una prossimità semantica tra amicizia e amore. È evidente infatti che Boccaccio applica all'*amor venerens* una dottrina appresa da un libro dedicato all'amicizia. E ciò non dovrà stupire, perché già nell'*Ethica* latina,

¹⁰ Trad. «È amato ciò che è amabile: questo è o il bene in sé, cioè l'onesto, o il diletto o l'utile».

¹¹ Ciò si verifica già nel commento al II libro dell'*Ethica*, ad esempio in *Sent. Secund. Lib. Et.* 1104b 29, 136-153: «Et dicit quod tria sunt que cadunt sub electione humana scilicet *bonum idest honestum*, conferens idest utile et delectabile. Quibus tribus tria contrariantur scilicet malum idest vitium, quod opponitur *honestum*, nocivum, quod opponitur utili, et triste, quod opponitur delectabili» (trad. «E dice che sono tre le cose che ricadono sotto la scelta dell'uomo: cioè il bene, ovvero l'onesto, ciò che serve, cioè l'utile, e il piacere. A questi tre sono contrari il male, cioè il vizio che si oppone all'onesto, il dannoso che si oppone all'utile e il doloroso che si oppone al diletto»). Cito questo passo in particolare perché non solo è racchiuso da una graffa, ma è anche indicato da una *manicula*, entrambe di mano boccacciana, alla c. 11c (rr. 50-62) del ms. A 204 inf. Ma s'aggiungano, fra i tanti, *Sent. Quarti Lib. Et.* 1121b 7, 107-125 e *Sent. Noni Lib. Et.* 1169a 18, 143-147. Anche Ronchetti (2015: 331, n. 13) osserva giustamente che «To further appreciate the importance of the mediation of Thomas' commentary in Boccaccio's appropriation of the Aristotelian discourse, it is worth observing that Thomas repeatedly uses the lexeme "honestum" as a synonym of "bonum"». Da non sottovalutare inoltre la precisa citazione dantesca, dove parimenti compare il termine *onestade*: «Nella 'ntenzione d'Aristotile nell'ottavo dell'Etica, quelli si dice amico la cui amistà non è celata alla persona amata [...] sí che la benivolenza sia da ogni parte; e questo conviene essere o per utilitate o per diletto o per *onestade*» (*Convivio* III xi 8), che si può confrontare con *De vulgari eloquentia* II ii 6, dove la tripartizione è attentamente illustrata. Edizione citata: Dante Alighieri, *Convivio* (Fioravanti-Giunta).

così come nel Commento dell'Aquinate, è presente la sovrapposizione fra *amicitiae*, *amationes* e *amabilia*, attraverso la quale le tre varianti specifiche dell'amicizia possono essere generalizzate agli 'affetti' e alle 'cose amabili', proprio perché il sentimento amicale altro non è che una particolare forma d'amore.¹² A questo si aggiunga, con Bruni (1990: 133), al quale si deve il riconoscimento della fonte aristotelica per il passo citato del *Filocolo*, la comune base etimologica dei due termini *amor* e *amicitia*, spiegata da Cicerone nel *Laelius*, opera certamente nota al Certaldese:¹³ «*Amor enim, ex quo amicitia nominata est, princeps est ad benevolentiam coniungendam*»¹⁴

¹² Cf. *Et. Nic.* 1156a 6-7 (A 204 inf., c. 61r, r. 16): «Differunt autem hec adinvicem specie et *amationes* ergo et *amicitie*» (trad. «Queste sono diverse l'una dall'altra per specie, e così sia le affezioni sia le amicizie»); *Sent. Oct. Lib. Et.* 1156a 6, 20-35 (A 204 inf., c. 61a, rr. 17-39): «Dicit ergo primo quod cum sint tria *amabilia* sicut dictum est, scilicet bonum simpliciter, delectabile et utile [...] consequens est quod *amationes* secundum hec tria differant specie [...] Et quia *amicitie* actus est *amatio*, consequens est quod etiam sint tres species *amicitie*, equales numero *amabilibus*» (trad. «Dice dunque che sono tre le cose amabili come si è detto, cioè il bene in sé, il diletto e l'utile [...] ne consegue che gli amori si differenziano secondo queste tre specie [...] E poiché l'azione dell'amicizia è l'amare, ne consegue che siano tre anche le specie dell'amicizia, in numero uguale alle cose amabili»). Si fa presente in aggiunta che alla c. 63b (rr. 8-27) Boccaccio appunta nuovamente il Commento di Tommaso con una *manicula* affiancata da un fiorellino stilizzato, segno d'attenzione costituito «da tre puntini disposti a forma di triangolo accompagnati da un tratto di penna leggermente sinuoso», già riconosciuto da Petoletti (2005: 43) nel Marziale autografo boccacciano. Il luogo così segnalato (*Sent. Noni Lib. Et.* 1158a 10, 50-1158a 14, 73) applica infatti ancora una volta i teoremi dell'amicizia all'*amor venereus*, necessariamente monogamo: «Superhabundans autem *amor* non est natus fieri ad multos sed ad unum tantum, sicut patet in *amore venereo* [...] In *amicitia* perfecta oportet ex assuetudine experientiam accipere de amico. Hoc autem est valde difficile et sic non potest in multis contingere» (trad. «L'amore eccellente non è nato per essere rivolto a molti ma a uno solo, come appare nell'amore venereo [...] Nell'amicizia perfetta è necessaria l'assidua frequentazione dell'amico. Questo è davvero difficile, e perciò non può verificarsi con molti»).

¹³ Per la conoscenza boccacciana delle opere di Cicerone si vedano Mazza 1966; Signorini 2011 e Cherchi 2004. S'aggiungano Grudin–Grudin 2012 e Flasch 2008: 217-20.

¹⁴ Trad. «L'amore, infatti, dal quale trae il nome l'amicizia, è la prima spinta a volersi bene». Si citano il testo latino e la traduzione di Carlo Saggio da Cicerone, *L'amicizia* (Narducci).

(VIII, 26); «Virtus, virtus [...] ex quo exardescit sive *amor* sive *amicitia*. Utrumque enim ductum est ab *amando*; *amare* autem nihil est aliud nisi eum ipsum diligere, quem ames»¹⁵ (XXVII, 100). Boccaccio stesso poi nei titoli grecizzanti delle sue opere giovanili attribuisce all'aggettivo greco *φίλος* il significato del sostantivo 'amore', per esempio proprio nel *Filocolo*, dove si legge: «“philos” in greco tanto viene a dire in nostra lingua quanto “amore”» (III 75, 4-5), o ancora nel *Filostrato*, dove l'autore pone in epigrafe la seguente esplicitazione: «Filostrato tanto viene a dire quanto uomo vinto e abbattuto d'amore». ¹⁶ Analogamente Raffaella Zanni (2010: 225) osserva che in tutta la produzione boccacciana «amore e amicizia risultano valori inscindibilmente correlati, quasi due estensioni della stessa sostanza», notando come nell'inno a Venere del *Filostrato* siano riscontrabili alcune analogie con la descrizione della *benivolentia* che caratterizza l'*amicitia*. Secondo la studiosa Boccaccio «risemantizza profondamente la teoria dell'amicizia ciceroniana del *Laelius*, adattando la riflessione civile dell'*homo novus* circa la *benivolentia*, propria degli uomini virtuosi, alla propria concezione d'amore» (Zanni 2010: 226). Tale operazione prevederebbe una rielaborazione delle teorie sull'amore di Boezio, di Andrea Cappellano e di

¹⁵ Trad. «La virtù, la virtù [...] di che s'accende sia l'amore sia l'amicizia: difatti, entrambi traggono il loro nome da “amare”; amare è poi niente altro, se non voler bene a colui che si ama».

¹⁶ Come spiega Branca questo è «il primo dei titoli che per le sue opere il B. vuole ambiziosamente costruire sulle sue, allora scarsissime, conoscenze del greco, ubbidendo alla moda medievale di etimologizzare; e forse alle stesse sollecitazioni risale anche il nome della donna nell'intestazione della lettera dedicatoria: Filomena, cioè “l'amata”» (Branca, *Note a Boccaccio, Filostrato* [Branca]: 846, n. 1). Alcune considerazioni sulla circoscritta conoscenza del greco posseduta da Boccaccio si trovano in Martinelli Tempesta–Petoletti (2013: 406). Battaglia Ricci 2018 offre alcuni spunti di riflessione a proposito del tavolo di lavoro greco-latino del Certaldese, condiviso per un certo periodo con Leonzio Pilato. Da notare infine che anche Dante nel *Convivio* scrive che «tanto vale in greco “philos” che a dire “amore” in latino» (III xi 5). È ancora in dubbio se Boccaccio conoscesse o meno il trattato dantesco: Padoan (1984: 647), Billanovich (1947: 33), Forni (1995: 188-90), Falzone (2003: 265) e Arduini (2012: 100) si pronunciano favorevolmente, in sintonia con Ferreri 1990, che sostiene l'influenza del I libro del *Convivio* sul proemio del *Decameron*, e con Ferrara 2005, che propone invece alcune analogie con l'*Amorosa visione*. Non è d'accordo Bragantini (2018: 129), mentre Mercuri (1987: 311) richiama l'attenzione sulla necessità di approfondire l'argomento.

Ovidio, modelli che non possono essere messi in discussione, ai quali Zanni aggiunge senz'altro Aristotele e Tommaso d'Aquino.

Insomma sarebbero due le iniziative del Certaldese a partire dalla sentenza aristotelica: da un lato l'applicazione della tripartizione dell'amicizia all'amore, e dall'altro l'adozione del termine *onesto* in riferimento alla tipologia piú perfetta delle tre individuate da Aristotele, cioè quella per la quale l'amico /amante (?) sarà eletto in vista di un bene coincidente con la virtù. Se lo Stagirita sancisce quindi una chiara scala di valori tra ciò che è buono, ciò che è dilettevole e ciò che è utile, anche l'autore del *Filocolo* sembra dividerla, quando dapprima condanna per bocca di Fiammetta l'amore per utilità e per diletto, «al quale, veramente, niuno, che virtuosa vita desidera di seguire, si dovria sommettere» (*Filocolo* IV 44, 9), e poi conclude la vicenda di Florio e Biancifiore con un festoso matrimonio e con la cerimonia del battesimo.¹⁷

Altra opera che si può ricordare a proposito della teoria dell'amore boccacciano è il *Teseida*, tradizionalmente ascritto agli anni a cavallo tra il soggiorno napoletano e il rientro a Firenze (1338-1341). Qui Boccaccio distingue però soltanto due specie d'amore, la Venere "onesta" dei legami coniugali e quella "lasciva" dell'eros, accantonando la terza categoria dell'utile, forse anche perché già duramente condannata nel *Filocolo*, dove era stata qualificata addirittura come «odio». Ecco il testo della glossa in questione:

La quale Venere è doppia, perciò che l'una si può e dee intendere per ciascuno *onesto* e licito desiderio, sí come è desiderare d'avere moglie per avere figliuoli, e simili a questo; e di questa Venere non si parla qui. La seconda Venere è quella per la quale ogni lascivia è desiderata, e che volgarmente è chiamata dea d'amore (*Teseida* VII 50, glossa).¹⁸

¹⁷ Solo dopo la conversione Florio smette di essere «Filocolo»; è questo il momento in cui finalmente si conclude la sua «fatica» d'amore: «Nella qual fonte Filocolo il suo appositivo nome, cioè Filocolo, lasciò, e Florio, suo naturale, riprese» (*Filocolo* V 71, 17). Va detto che il termine greco *cholon*, reso da Boccaccio con «fatica», significa in realtà 'collera', 'furore', 'ira' (cf. *Filocolo* III 75, 4-5: «"colon" in greco similmente tanto in nostra lingua risulta quanto "fatica"»). Cf. Manni 2016: 68, n. 1.

¹⁸ Si cita da Boccaccio, *Teseida* (Limentani).

La fonte diretta del passo, come segnalato da Igor Candido, è il XII capitolo del *De magia* di Apuleio, ma come precisa lo stesso studioso, la «temperanza negli atti venerei», che caratterizza la Venere “onesta”, «sottende certo la lezione aristotelico-tomistica della *medietas*, meditata sulle pagine del MS Milano, *Biblioteca Ambrosiana*, Cod. Lat. A 204 inf» (Candido 2012: 227),¹⁹ così come riecheggiano l'*honestum* e il *delectabile* risalenti al complesso testuale di Aristotele e Tommaso le due etichette di “onestà” e “lascivia” attribuite all'amore nella glossa.

Una più puntuale descrizione tripartita dell'amore è inserita invece nelle tarde *Esposizioni*, dove per giunta Aristotele è citato come fonte, secondo un *usus* consueto nel Commento alla *Commedia*, lavoro dotto e dal gusto enciclopedico. E proprio quest'opera ci autorizza a supporre che le stesse fonti qui apertamente dichiarate siano state preziosa anticamera anche per le opere dal respiro maggiormente narrativo, nelle quali sono tuttavia abilmente nascoste, come nei citati *Filocolo* e *Teseida*. Ecco la parafrasi boccacciana del trattato morale dello Stagirita:

Piace ad Aristotile esser tre spezie d'amore, cioè amore *onesto*, amore *dilettevole* e amore *utile*: e quell'amore, del quale qui si fa menzione, è amor dilettevole. (*Esp.* V, *lett.*, 160)²⁰

Inoltre la tripartizione è similmente ribadita nelle erudite *Genealogie deorum gentilium*, risalenti alla piena maturità del Boccaccio, dove in ben due casi l'autore scrive a proposito dell'amore:

Post quem auditor eius Aristotiles mutatis potius fere verbis quam sententia, eque triplicem voluit; primum dicens propter *honestum*, secundum propter *delectabile*, tertium propter *utile* moventem captos a se. (I xv 3)²¹

¹⁹ Anche Kirkham 1993 ricorda la possibile influenza dell'*Ethica Nicomachea*, del relativo Commento di Tommaso e della *Summa Theologiae* sulle teorie esposte dal Certaldese. La studiosa s'interessa soprattutto alle «due maniere d'ira» (*Teseida* VII 30, glossa) parallele nell'opera alle due maniere di Venere.

²⁰ Sulla genesi delle *Esposizioni* cf. almeno Padoan 1959. L'edizione consultata è Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* [Padoan].

²¹ Trad. «Dopo di lui il suo discepolo Aristotele, cambiando quasi solo i termini più che il concetto, volle ugualmente triplice l'Amore, dicendo il primo spingere i suoi seguaci per l'onesto, il secondo per il dilettevole, il terzo per l'utile». Testo e trad. sono tratti da Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* (Zaccaria).

Et hinc Aristotilem reor triplicem designasse, propter *honestum*, propter *delectabile*, et propter *utile*. (III xxii 8)²²

Anche queste sono dunque delle esplicite conferme della frequentazione delle pagine dell'*Aristoteles latinus* da parte del giovane e del piú maturo Boccaccio, documentata dalle prime cosí come dalle ultime opere.

Un ulteriore esempio significativo in tale prospettiva potrebbe essere rappresentato dal *Filostrato*. Bisognerà tornare nuovamente indietro nel tempo, agli anni napoletani e ai primi esperimenti «in fluenti ottave di un ventenne».²³ Nel poemetto il protagonista Troiolo, dopo alcuni voluttuosi e fugaci incontri con la vedova Criseida, vedrà il proprio «mal concetto amore» (*Filostrato* VII 28, 1) tramutarsi soltanto in dolore ira e morte a seguito dell'abbandono della donna rifugiata tra le braccia dell'avversario Diomede.²⁴ Volendo classificare in una delle tre tipologie d'amore il sentimento fra i due protagonisti del poemetto, l'impressione è che si tratti

²² Trad. «E da ciò credo che Aristotele lo abbia descritto triplice, per l'onesto, il dilettevole e l'utile».

²³ Cito dal bel titolo di Branca 1990. L'incerta data di stesura dell'opera oscilla tra il 1335 e il 1339. Per un quadro ragionato delle ipotesi in campo cf. Battaglia Ricci 2000: 76-80. Si cita il testo da Boccaccio, *Filostrato* (Branca).

²⁴ La stessa espressione si trova nel Proemio del *Decameron*, quando l'autore si rammarica della sofferenza causatagli «per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito» (§ 3), e in *Dec.* I 5.17: «saviamente s'era da spegnere per onor di lui il male concetto fuoco», a proposito del folle amore del sire di Francia verso la Marchesana del Monferrato, donna sposata e di rango inferiore, due caratteristiche che rendono la passione di re Filippo nei suoi confronti ancor meno conveniente, almeno secondo i dettami del *Filocolo* (cf. le due questioni d'amore in *Filocolo* IV 46-54: «Seguasi adunque la piú nobile [...] amisi piú tosto la vedova che la pulcella»), e soprattutto del *De amore* di Andrea Cappellano, la cui critica nei confronti della disuguaglianza sociale fra gli amanti è un modello attivo in questa novella (cf. il preambolo di Fiammetta: «negli uomini è gran senno il cercar d'amar sempre donna di piú alto legnaggio che egli non è, cosí nelle donne è grandissimo avvedimento il sapersi guardare dal prendersi dell'amore di maggiore uomo che ella non è» § 4) e in altre del *Decameron* (ad es. *Dec.* IV 1 e *Dec.* X 10, come ha notato Barbiellini Amidei 2005: 24). La protagonista del *Filostrato* da parte sua rispecchia sí il canone della vedovanza, ma è di rango inferiore rispetto a Troiolo. L'edizione di riferimento per il *Decameron* è Boccaccio, *Decameron* (Branca). Per gli elementi a favore della paternità boccacciana del volgarizzamento del *De amore* di Andrea Cappellano vd. *Libro d'amore* (Barbiellini Amidei).

d'amor per diletto, destinato a una tragica conclusione. La passione infatti sconvolge il guerriero troiano, ormai dimentico delle battaglie, il quale «sol di curar l'amorose ferute / sollicito era, e quivi ogni intelletto / avea posto, e l'affanno e 'l diletto» (*Filostrato* I 44, 6-8). L'amore di Troiolo non è dunque guidato da debita elezione ma dall'appetito, come del resto confessa egli stesso all'amico Pandaro: «Amor non ha qual uom ami per legge, / fuor che colei cui l'appetito elegge» (II 19, 7-8). A riprova di ciò si può notare come ad esempio Criseida sia detta «onesta» soprattutto nella prima parte dell'opera, quando ancora l'amore non è stato consumato. Eccola infatti rivolgersi al cugino, mezzano del futuro amante, con queste parole: «o sei del senno uscito? / Chi dee aver di me piacere intero / se già non divenisse mio marito?» (II 45, 2-4), e «Guarda se quel che vuoi or si conviene, / e tu stesso sia giudice in questo, / e vedi [...] se 'l tuo domandare è tanto *onesto*. / El non si vuole per levar le pene / altrui, per sé fare atto *disonesto*» (II 111, 1-6), o ancora: «la corona dell'*onestà* mea, / per partito verun non vo' donarli; / come frater, per la sua gran bontate / l'amerò sempre con ferma *onestate*» (II 134, 5-8).²⁵ La vedova è inizialmente ritrosa nei confronti di Troiolo, e rivendica così la propria virtù, dichiarandosi desiderosa di compiacerlo a patto che siano «l'*onestà* salva e la castità» (II 121, 8), volendo «bene ed intero guardare / ciò che nel mondo più è da gradire, / che è *onesta* vivere e morire» (II 123, 6-8). Tuttavia alla fine del II canto la donna sancisce la disfatta dell'*onestà*, costretta ad ammettere la propria sconfitta con queste vive parole: «Tu hai l'*onestà* mia spezzata e rotta» (II 138, 3), rinforzate dall'ammissione di Pandaro d'aver Galeotto «corrotto il petto sano» (III 6, 3) della cugina. Ed è allora infatti che si consuma l'amore per diletto dei due giovani, rivendicato da Troiolo: «sol

²⁵ Molti altri accenni all'*onestà* della donna si rintracciano nelle ottave delle prime due parti del poemetto. Per esempio: «Avea Calcàs lasciato in tanto male [...] una sua figlia vedova, [...] Criseida nomata, al mio parere, / accorta, *onesta*, savia e costumata» (I 11, 1-7); «che ella è più che altra donna *onesta*» (II 23, 3); «per mostrarti / d'essere *onesta*, non vorrà 'scoltarti» (II 30, 7-8); «a me *onesta* si convien di stare» (II 51, 5); «Se forse l'*onestà* questo mi vieta, / io sarò saggia» (II 69, 5-6); «Ella si stava ad una sua finestra, [...] *onestamente* verso lui mirava» (II 82, 1-6); «l'*onestà* cara e 'l donnesco valore [...] nella mia mente hanno lui per signore / e te per donna in tal guisa fermati» (II 98, 3-6).

da te aspetto / l'alto piacere [...] e 'l *diletto*» (III 19, 4-6).²⁶ Da questo momento in avanti l'onestà della donna e dello stesso sentimento amoroso vengono meno anche nella lettera del testo, tanto che l'aggettivo «onesta» non sarà più così frequentemente attribuito a Criseida, eccetto che nelle parole di Troiolo accecato dalla passione.²⁷ A partire dalle categorie dell'VIII libro dell'*Ethica Nicomachea* riprese nel *Filocolo* e in altre opere del Certaldese, si potrebbe dunque inserire anche la dolorosa vicenda di Troiolo nell'ordito gerarchico secondo cui l'«amor per diletto» è il massimo «adducitore d'affanni».²⁸

2. L'AMORE DIVISO FRA DILETTO E ONESTÀ DI GHISMONDA

Volgendo lo sguardo al *Decameron*, non mi pare sia stata dedicata finora grande attenzione all'influenza che il teorema amoroso d'ascendenza aristotelico-tomistica potrebbe aver avuto sull'opera. Vari studi hanno però ripetutamente messo in luce il peso nel capolavoro delle categorie etiche e morali dell'«onestà» e del «diletto», oltre che dell'«utilità», a partire anche

²⁶ In questa parte del poema l'amore fra i due giovani assume le forme del puro e semplice diletto: «impossibile a dire il *diletto*» (III 31, 2); «rinnovava il *diletto*» (III 37, 8); «prendieno insieme *diletto* gioia» (III 40, 8); «se n'entrò nel letto [...] rammemorando il lasciato *diletto*» (III 53, 2-6); «tormento / hai tolto via con *diletto* gioia» (III 60, 6-7); «Saziar non si poteva il giovinetto / di ragionar [...] del *diletto*» (III 63, 1-3); «usavan tutte quante / quelle parole ch'a cotai *diletti* / si soglion dir tra l'uno e l'altro amante» (III 69, 3-5); «questo seguisco, in cui tutti i *diletti* / son» (III 81, 3-4).

²⁷ Nel primo caso egli dichiara la sua continua fedeltà alla donna nonostante i moniti di Pandaro, nel secondo la difende contro le accuse di Cassandra in un momento di quasi delirio, incapace di riconoscere l'inganno da parte dell'amata, benché sia ormai distrutto dalla sofferenza amorosa. Cf. *Filostrato* IV 55, 3-5: «nel cor, dov'io in suo abito *onesto* / Criseida tegno come certa insegna / de' miei piacer» e *Filostrato* VII 95, 2-3: «più *onesta* / di costei nulla ne fia o è suta».

²⁸ Proprio a partire dal trattato dello Stagirita e dal relativo Commento tomistico, Ronchetti 2015 spiega la relazione metatestuale che intercorre fra alcune «questioni» del IV libro del *Filocolo* e il *Filostrato*, sostenendo che le due opere cronologicamente vicine testimoniano in forme diverse la medesima riflessione boccacciana sulla categoria dell'amore per diletto, che può trovar quiete solo nella vicinanza fisica dell'amata.

dalla presa di coscienza dell'importanza dell'*Ethica Nicomachea* come fondamentale modello filosofico per Boccaccio. In particolare è stata sottolineata da un lato la dimensione dilettevole e ludica della fuga dei dieci compagni fiorentini,²⁹ e dall'altro la coscienza che guida l'allegra brigata a perseguire ciò che è onesto secondo i dettami della ragione.³⁰ Si è data inoltre attenzione alla filosofia sottesa alla strutturazione complessiva dell'opera,³¹ ed espressa nelle sue parti extradiegetiche e metanarrative,³² nonché alla presenza di filigrane aristoteliche e tomistiche all'interno delle varie novelle.³³

²⁹ Sugli aspetti dilettevoli della cornice dell'opera cf. almeno Forni 2008: 27-40; Olson 1982 e Tonelli 2015, i quali riferiscono che nella trattatistica trecentesca relativa alla peste si consigliava come panacea proprio la ricerca del diletto.

³⁰ Sulla teoria boccacciana dell'*honestum* si vedano Cherchi 2004; Cherchi 2016: 26 e Andrei (2012: 167), che attribuisce a Tommaso d'Aquino un ruolo fondamentale per il significato dell'«onestà» nel *Decameron*. Per Quondam nell'opera «La categoria etica semanticamente più ricca per le sue varie pertinenze e sfumature è quella dell'onestà» (Boccaccio, *Decameron* [Quondam–Fiorilla–Alfano]: 1796). Lo studioso registra inoltre ben 100 occorrenze di «diletto», 22 di «dilettare», 30 di «dilettevole», 4 di «diletto» e 27 di «utile», 11 di «utilità» e 1 di «utilmente» (*ibi*: 1725 e 1771). Basti citare la ben nota dedica alle donne del Proemio dell'autore: «in soccorso e rifugio di quelle che amano, [...] intendendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una *onesta* brigata [...] e alcune canzonette dalle predette donne cantate a lor *diletto*. [...] delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente *diletto* delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e *utile* consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare» (§§ 13-14); o questo cappello introduttivo alla decima novella della V giornata: «E per ciò che la fatica, la quale altra volta ho impresa e ora son per pigliare, a niuno altro fine riguarda se non a dovervi torre malinconia, e riso e allegrezza porgervi, quantunque la materia della mia seguente novella, innamorati giovani, sia in parte men che *onesta*, però che *diletto* può porgere, ve la pur dirò» (§§ 4-5); o ancora due passi tratti rispettivamente dalle conclusioni alla II e alla X giornata: «Sopra che ciascun pensi di dire alcuna cosa che alla brigata esser possa *utile* o almeno *dilettevole*» (§ 9); «I ragionamenti furon molti tralle donne e tra' giovani, ma ultimamente presero per *utile* e per *onesto* il consiglio del re e così di fare diliberarono come egli aveva ragionato» (§ 8).

³¹ Cf. in proposito Andrei 2017; Battaglia Ricci 2013a: 159 e Bartuschat 2018: 53-4.

³² Mi riferisco in particolare all'Introduzione alla I giornata, sulla cui filosofia morale si sono espressi Flasch 1995: 61-73; Kirkham 1995; Barsella 2012 e Migiel 2009. Alcune osservazioni sull'etica del *Decameron* anche in Refini 2020: 38-42.

³³ Per la magnificenza/magnanimità aristotelica della X giornata, dedicata a «chi li-

Vorrei a tal proposito soffermarmi sul fiorire nel *Decameron* di una piú complessa teorizzazione dell'amore alla luce delle idee esposte nell'VIII libro dell'*Ethica Nicomachea* e nel relativo Commento dell'Aquinate.

Una delle caratteristiche della raccolta di novelle è la sua irriducibilità a un'unica lettura,³⁴ che è sicuramente attiva anche a proposito della tematica amorosa, centrale nell'opera per volontà autoriale fin dal Proemio, e così nella memoria dei lettori. In questo «tutto e il contrario di tutto» si è visto talvolta un *pamphlet* in difesa dell'amor carnale in contrasto con l'etica cristiana. Mi riferisco alle parole di Auerbach, secondo il quale «Nel *Decamerone* si sviluppa un'etica definita, che posa sul diritto dell'amore, una morale del tutto pratica e terrena, che è essenzialmente anticristiana» (Auerbach 2000: 247). Altrove si è invece ridimensionata l'importanza concessa all'amore terreno, al quale sarebbe riservata così una funzione

beralmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse» (rubrica), vd. Bausi 1999 e Mariani Zini 2008. Sulla «matta bestialità» di *Dec.* X 10, etichetta di matrice aristotelica e dantesca cf. Barbiellini Amidei 2019; Battaglia Ricci 2013b; Barsella 2013; Barsella 2015-2016 e Flasch 2008: 219. Ha dedicato vari interventi alla questione Maria Pia Ellero, che si sofferma in particolare su alcuni vizi e virtù descritti da Tommaso e Aristotele e messi in scena nelle azioni dei personaggi del *Decameron* (sull'argomento vd. anche Tessitore 2014). In particolare la studiosa tratta dell'avarizia, della prodigalità e dell'accidia (cf. Ellero 2012; Ellero 2013 ed Ellero 2014). E piú recentemente s'è dedicata al tema della naturalità del sentimento amoroso, passione che necessita del governo della ragione secondo i precetti dell'*Ethica Nicomachea* anche in alcune novelle di Boccaccio (cf. Ellero 2013-2014; Ellero 2015; Ellero 2017). Va ricordato inoltre che già Branca (1992: 22) accennava al rapporto tra la facoltà razionale e l'amore nella V e nella VII giornata, secondo i principi esposti da Tommaso nel Commento all'*Ethica*, e ripetuti anche da Dante nel *Convivio* (II xiii). In una selezione di novelle del *Decameron* Pascale 2018 rintraccia infine l'ascendenza aristotelica dell'importante motivo dell'ira. Ho approfondito l'influenza aristotelico-tomistica sul Boccaccio per il tema dei vizi e delle virtù nella mia tesi di laurea (Fiorinelli 2018-2019).

³⁴ Come mette in rilievo Lucia Battaglia Ricci (2013a: 127) il *Decameron* è caratterizzato da un «continuo scrivere e riscrivere, tornare in corso d'opera su temi e situazioni narrative già trattate, prospettando varianti piú o meno rilevanti o punti di vista diversi, che caratterizza la scrittura novellistica di Boccaccio, e che è gioco sperimentale, ma anche [...] il suo modo di meditare sulle infinite, molteplici varianti e possibilità – tutto e il contrario di tutto – del vivere umano, saggiando al contempo tutte le possibilità implicite nel gioco intertestuale. Con evidenti, rilevanti implicazioni sul piano del contenuto e del significato del testo, oltre che su quello formale e strutturale».

puramente ironica, laddove l'amore spirituale è il solo a trionfare come accadeva nelle opere giovanili. È questa ad esempio la tesi di Hollander 1977, secondo il quale è bene distinguere il pensiero di Boccaccio dalla voce delle varie figure autoriali che abitano le sue opere, una posizione diventata l'importante premessa di molti studi che avvicinano in tal modo l'etica amorosa del Certaldese a quella di Dante e di Petrarca.³⁵

La mia analisi si concentrerà sulla novella di Ghismonda, dove «l'amore appare come la materia fondamentale dell'esperienza fatta oggetto della rappresentazione artistica» (Getto 1972: 98), compiendo poi alcune osservazioni marginali anche su altre novelle del *Decameron*, nella convinzione che «molti nuclei immaginativi fondamentali delle novelle [...] si concretano in virtù di stimoli molteplici, di varia provenienza (anche dal lavoro di altre novelle), grazie a procedimenti complessi, a sinergie che rifiutano la riduzione a schema, ad afferenze, scissioni, aggregazioni che possono essere soltanto congetturate» (Forni 1992: 11). La stessa posizione della novella di Ghismonda, successiva all'Introduzione alla IV giornata, è stata considerata strategica per la teorizzazione decameroniana dell'amore, poiché essa segue immediatamente la famosa novellina di Filippo Balducci, dove l'autore dimostra che alle leggi della natura «voler contrastare troppo gran forze bisognano» (§ 41).³⁶

Su questa prima novella della decade retta da Filostrato e dedicata com'è noto a «coloro li cui amori ebbero infelice fine» (*Dec.* IV, rubrica), sono stati versati i proverbiali fiumi d'inchiostro, che hanno portato spesso al totale disaccordo dei critici boccacciani, perché come osserva Almansi (1994: 102) «la *non-chiarezza*» è una delle sue «caratteristiche salienti».

³⁵ Cf. Morosini 2013: 5. Si veda a proposito dell'itinerario della poetica boccacciana riguardo alle forze d'amore anche Giusti 1999, che passa in rassegna le opere del Certaldese dalla *Caccia di Diana* fino al *Decameron*, del quale analizza in particolare l'Introduzione alla I e alla IV giornata, oltre che la Conclusione dell'autore.

³⁶ La "parabola" interrotta di Filippo Balducci è insieme «esposizione della teoria d'amore e nuovo inizio del *Decameron* dopo l'intervento dell'autore», come ricorda Petricca (2013: 131) prendendo in esame il rapporto fra *Dec.* IV 1 e la *Vita Nuova*, centrale anche secondo Forni 1992. Scaglione (1963: 105) enfatizza l'ideologia naturalistica dell'Introduzione alla IV giornata, osservando a proposito della novellina delle papere come: «this is the new moral: the hermit suddenly realized that *nature* was stronger than man's will to thwart it».

Quanto alle fonti della vicenda, si può ricordare ad esempio che Forni 1992, dedicando un'intera monografia alla novella, segnala importanti modelli classici, come il IV libro dell'*Eneide* e l'episodio di Piramo e Tisbe delle *Metamorfosi* di Ovidio per l'incontro furtivo degli amanti nella grotta, oltre che quello di Mirra e Cinira, per l'ambiguo rapporto triangolare tra Guiscardo, Ghismonda e il padre Tancredi.³⁷ Ma sono note anche le numerose ascendenze romanze del motivo del cuore mangiato, che è presente, incompiuto, in questa novella, e con piena realizzazione nella nona della medesima giornata. Il *topos* fu già nel *Lai d'Ignaure* di Renaut e nel *Lai Guirun*, intonato dolcemente con l'arpa da Isotta nel *Tristan* di Thomas; è l'acme della *vida* del trovatore Guillem de Cabestanh; ha ispirato il *planh* per Blacatz di Sordello; è presente nel *Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* di Jakemés, e nel *Novellino*; e arriverà al Dante della *Vita Nuova*, liricizzato nel sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*.³⁸

I modelli proposti per questa novella sono dunque già molto numerosi, e s'intrecciano dando ragione dell'arte dell'autore.³⁹ Nulla vieta però di far notare alcuni possibili parallelismi testuali tra l'VIII libro dell'*Ethica Nicomachea* e le parole pronunciate da Ghismonda nella lunga apologia in difesa dei suoi desideri e atti, che rappresenta il momento culminante della novella dal punto di vista dialettico. Benché su questa sequenza siano stati espressi giudizi non sempre lusinghieri,⁴⁰ l'orazione di Ghismonda è cen-

³⁷ Moravia (1964: 156) vi presentì un «sapore incestuoso», che diviene certezza nella lettura psicoanalitica della novella di Almansi 1994, e «sentimento morboso» secondo Rossi (2002: 27).

³⁸ Se n'è occupato anche in relazione al *Decameron* Luciano Rossi (1983), ai cui studi fa riferimento Granato 2017, che aggiunge alla nutrita schiera delle ipotetiche fonti boccacciane anche il *Cligès* di Chrétien de Troyes e il suo corrispettivo lirico *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, indicando nella *recta voluntas* di Ghismonda ciò che la accomuna alla perfetta amante Fenice. Accanto al *topos* cardiofagico, i due critici propongono quello dell'*amorem bibere* reificato nella coppa contenente il cuore di Guiscardo e così nella «detale pozione in cui Eros e Thanatos sono sapientemente amalgamati» (Rossi 2002: 25), miscela d'acqua velenosa, lacrime e sangue, che Dalla Bona 2013 considera invece una possibile allusione al mitico *graal*. Per una perspicua sintesi vd. Nocita 2019.

³⁹ A proposito dei rischi della ricerca delle fonti decameroniane si vedano i giusti avvertimenti di Bausi 2019.

⁴⁰ Cf. Auerbach 2000: 251 e Russo 1973: 162.

trale per la comprensione della narrazione e a mio avviso anche per un'indagine della morale d'amore decameroniana. Attraverso questo personaggio inoltre le donne divengono attive sul piano del diritto amoroso, servendosi sapientemente di uno degli strumenti che è loro tradizionalmente negato, cioè la retorica.⁴¹

In merito è stato giustamente notato da Maria Pia Ellero che la difesa da parte della donna del proprio «concupiscibile desiderio» è anche il frutto di quanto «insegnava Aristotele nella sua *Etica*», un libro che «Boccaccio leggeva e rileggeva fin dagli anni napoletani» (2015: 396). Secondo la studiosa infatti Ghismonda non solo difende la propria passione richiamando il linguaggio tecnico con il quale Aristotele e Tommaso definiscono l'appetito naturale, ma la sublima come il frutto di una *electio*, ovvero di un «diliberato consiglio» che è esito di ragione, come insegnavano il III libro del trattato morale e il suo commentatore. L'intuizione della studiosa è sposata da Granato (2017: 67) che afferma: «prendendo in prestito le categorie tomistico-aristoteliche si può affermare che quello di Ghismonda è un amore che “nasce” come *amor concupiscentiae* [...] per divenire poi *amor amicitiae* grazie al supporto e alla guida della ragione, ovvero un sentimento non più autoreferenziale ma rivolto al “bonum quod quis vult alicui”, per dirla con Tommaso».

Spostando l'attenzione dal III libro, dove si parla delle passioni, all'VIII, dove si definisce la tripartizione dell'amicizia, si cercherà di capire se anche l'esperienza amorosa dell'eroina tragica di questa novella si possa in qualche modo spiegare secondo le tre categorie aristoteliche dell'onesto, dell'utile e del dilettevole.

Sono ormai celebri le «ragioni» e i «fatti» (§ 31) che la donna rivendica dinnanzi al padre:

⁴¹ Come ha indicato Rossi (2002: 26 e 28), la narratrice Fiammetta, alla prima descrizione dell'ancora anonima protagonista, se ne loda la bellezza in modo canonico, lascia al contempo intendere nel personaggio una sorta d'eccezionalità, quando aggiunge ch'ella era «savvia più che a donna per avventura non si richiedea» (§ 5). Il che costituisce, secondo lo studioso, «una delle chiavi di lettura della novella». Lo stesso si verifica anche per altre celebri oratrici decameroniane, a partire dalla Pampinea dell'Introduzione alla I giornata, passando per la fuggitiva Bartolomea di *Dec.* II 10, o l'irriverente madonna Filippa di *Dec.* VI 7, la cui *prise de parole* è anche un atto di potere che ne sancisce l'ingresso nella sfera pubblica e giuridica dell'interazione sociale. Si rimanda a Battaglia Ricci 2013a: 116-33.

Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generato figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordar ti dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della *giovanezza*: e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'armi essercitato ti sii, non dovevi di meno conoscere quello che gli ozii e le dilicatezze *possano ne' vecchi non che ne' giovani*. Sono adunque, sí come da te generata, di carne, e sí poco vivuta, che *ancor son giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidero*, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stato maritata, conosciuto qual piacer sia a cosí fatto disidero dar compimento. Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano, sí *come giovane e femina*, mi disposi e innamorai mi. (§§ 33-35)

Accanto alle leggi della natura, valide per chiunque sia generato «di carne e non di pietra o di ferro», Ghismonda si appella alle «leggi della giovinezza», che la vogliono «piena di concupiscibile disidero». Il primo parallelismo con il testo dell'VIII dell'*Ethica* si rintraccia proprio per il tema della giovinezza, trattato anche dallo Stagirita come uno dei fattori che maggiormente inducono a perseguire la passione e con essa inevitabilmente le amicizie per diletto:

Iuvenum autem amicitia propter delectationem esse videtur. Secundum passionem enim isti vivunt, et maxime persequuntur⁴² delectabile ipsis, et presens. (Et. Nic. 1156a 30-35)⁴³

Questa sentenza aristotelica è segnalata da Boccaccio con una *manicula* alla c. 61v (rr. 10-11) del suo ms. A 204 inf., e certamente sintetizza un tema ricorrente nella sua produzione letteraria.⁴⁴ Sembrerebbe quindi che

⁴² Il copista dell'*Ethica* alterna la grafia *persecuntur* alla classica *persequuntur*, che ho sempre scelto di mantenere a testo.

⁴³ Trad. «L'amicizia dei giovani appare essere per diletto. Questi infatti vivono assecondando la passione, e soprattutto perseguono ciò che è dilettevole per loro stessi, e immediato».

⁴⁴ Che Boccaccio rivolga particolare attenzione al legame postulato nel trattato fra l'età (non per forza anagrafica) e la passione, lo comprova un'altra *manicula* alla c. 1v (rr. 22-24) dell'A 204 inf., dove si legge: «Differt autem nichil iuvenis secundum etate, aut secundum morem iuvenilis. Non enim a tempore defectio sed propter secundum passionem vivere et persequi singula» (*Et. Nic.* 1095a 6-8). Trad. «Non fa differenza se sia giovane per età, o secondo il costume giovanile. Infatti il difetto non deriva dal tempo ma dal vivere assecondando le passioni e perseguendo le singole cose». Del resto il tema

la prima parte del discorso di Ghismonda descriva un sentimento nato innanzitutto con il desiderio di perseguire il proprio diletto. Tuttavia poco dopo la giovane continua la perorazione indirizzando il proprio comportamento per una via diversa e più alta:

Guiscardo *non per accidente* tolsi, come molte fanno, ma con *diliberato consiglio* *ellessi* innanzi a ogni altro e con *avveduto pensiero* a me lo ’ntrodussi e con savia *perseveranza* di me e di lui *lungamente* goduta sono del mio disio. (§§ 37-38)

La donna ha perciò eletto Guiscardo come proprio amante dopo averne riconosciuto le «virtù» e «il valor» (§ 41).⁴⁵ E proprio la virtù dell'amico è

è affrontato nell'autodifesa dell'autore dalle accuse di quanti ritengono il desiderio di compiacere le donne inadatto ad un uomo maturo (Introduzione alla IV giornata, 33-34), e su di esso è incentrata la novella dell'attempato maestro Alberto (I 10), il quale legittima il proprio appetito in barba a qualsivoglia età. Giovane e perciò incline aristotelicamente all'appetito è anche la Lisa di *Dec.* X 7, come fa notare Ellero 2015: 56-9. E si potrebbero ricordare *Esp.* I, *all.*, 40, dove è ribadito a proposito della lussuria: «Questa, la quale non solamente i giovani, ma i vecchi fa se medesimi sovente dimenticare», nonché *De mulieribus claris* XXIII, 8: «Consuevit pestifera hec passio [...] occupare iuvenes» (trad. «la pestifera libidine è solita [...] entrare nel petto dei giovani»). Testo e trad. sono tratti da Boccaccio, *De mulieribus claris* [Zaccaria]. Osservazioni in proposito sono mosse da Filippo Petricca, che risalendo al valore di *joven* studiato da Eric Kölher, spiega come il tema, centrale nel *Decameron* e in tutto il Medioevo, sia uno dei cardini del «percorso-modello di *auctor* che ha le sue tappe anagrafiche rigidamente segnate», per il quale «La concezione dell'amore come forza naturale, e la discussione che oppone modelli che predicano l'allontanamento dal corpo a una più edonistica concezione del piacere materiale, diventano una polarità di riflessione sulla propria scelta letteraria considerata in rapporto alla propria esistenza di uomo e di *auctor*» (cf. Petricca 2013: 147-54, qui a p. 147, n. 28).

⁴⁵ Non mi soffermo qui sulla disparità di condizione sociale tra i due amanti: la virtù di Guiscardo lo nobilita indipendentemente dal sangue, dalla ricchezza e dagli accidenti della fortuna. Per la parte del discorso di Ghismonda dedicata al tema assai diffuso anche nella poesia stilnovista (§§ 39-40), Barbiellini Amidei 2005 segnala che Boccaccio potrebbe essersi ispirato al *De Amore* di Andrea Cappellano, dove la questione è onnipresente. Così anche Dante scrive in *Conv.* IV xx 5: «l divino seme non cade in ischiatta, cioè in istirpe, ma cade nelle singolari persone; e [...] la stirpe non fa le singolari persone nobili, ma le singolari persone fanno nobile la stirpe». Sui rapporti sociali fra le coppie di innamorati della IV giornata vd. il quadro sintetico proposto da D'Agostino 2014.

nell'*Ethica* ciò che determina le amicizie più perfette, quelle tra i buoni, cioè per usare l'aggettivo del Commento di san Tommaso, le amicizie oneste:

Perfecta autem est bonorum amicitia, et *secundum virtutem* similium. [...] Propter se ipsos enim sic habent, et *non secundum accidens*. Permanet igitur horum amicitia usquequo utique boni sunt. Virtus autem *mansivum*. (*Et. Nic.* 1156b 7-12)⁴⁶

L'amicizia tra buoni, che diverrà in Boccaccio «amore onesto», è *secundum virtutem* e non *secundum accidens*. Inoltre essa è caratterizzata in tutto l'VIII libro dal fatto di essere duratura, «diuturna» secondo le parole dell'Aquinate,⁴⁷ il che corrisponde alla «perseveranza» rivendicata da Ghismonda. Ella sostiene che «*non per accidente*» ha scelto Guiscardo e sigilla la descrizione della propria passione con l'avverbio «lungamente».⁴⁸ Circostanza ancor più notevole è che una seconda *manicula* autografa punta alla c. 61v (rr. 18-22) il testo aristotelico citato, altro indizio tangibile della sosta attenta del Boccaccio studioso.

Continuando la lettura si può notare, infine, un ulteriore possibile riferimento al testo aristotelico. Ghismonda infatti sottolinea di aver personalmente soppesato le qualità dell'amante senza fidarsi di nessun giudizio che non fosse il proprio o quello del padre, da sempre e fino a quel momento benevolo nei confronti del giovane allevato nella sua corte:

Delle *virtù* e del valor di Guiscardo io non *credetti* al giudizio d'alcuna altra persona che a quello delle tue parole e de' miei occhi. (§ 41)

La necessità di eleggere l'amico secondo virtù solo dopo un periodo di attenta valutazione è ribadita anche nell'*Ethica*, in un altro punto segnalato da Boccaccio con una *manicula* alla c. 62r (rr. 6-8) del nostro codice:

⁴⁶ Trad. «L'amicizia perfetta è quella tra i buoni, e simili secondo virtù [...] Per loro stessi infatti essi sono amici, e non per accidente. Inoltre l'amicizia fra costoro perdura nel tempo fintanto che sono buoni. La virtù infatti è permanente».

⁴⁷ Cf. *Sent. Oct. Lib. Et.* 1156b 12: «Ergo talis amicitia est *diuturna*» (A 204 inf., c. 61c, rr. 40-41).

⁴⁸ Il sentimento dei due giovani non si consuma in breve tempo. Si veda dove si dice che Guiscardo «avendo questo cammino appreso più volte poi in processo di tempo vi ritornò» (§ 14), e dove la Fortuna è definita «invidiosa di così lungo e di così gran diletto» (§ 15).

indiget tempore et consuetudine. Secundum proverbium enim non est scire ad invicem ante dictos sal consumere, *neque acceptari oportet prius, neque esse amicos, ante quam utrique appareat amabilis et credatur.* (*Et. Nic.* 1156b 25-29)⁴⁹

Il precetto è inoltre approfondito in questi termini dalle parole dell'Aquinate, che aggiunge un ulteriore riferimento proprio alla virtù:

amicitia talium indiget *longo tempore* et mutua *assuetudine*, ut se invicem possint cognoscere *virtuosos* et amicos [...] Non oportet autem quod unus acceptet alium ad hoc quod sit eius amicus ante quam unus appareat alteri amandus et *credatur* ita esse. (*Sent. Oct. Lib. Et.* 1156b 26)⁵⁰

Nell'*Ethica* dunque l'amicizia tra buoni è seconda a un'elezione compiuta e avveduta, in base alla disposizione morale dell'amico stesso:

Redamant autem *cum electione, electio autem ab habitu*. Et bona volunt amatis⁵¹ illorum gratia *non secundum passionem, sed secundum habitum*. (*Et. Nic.* 1157b 30-32)⁵²

Così anche Ghismonda ha eletto Guiscardo solo dopo averne valutati la «vita», i «costumi» e le «maniere» (§ 41),⁵³ e lo afferma con perentorietà: «Guiscardo *non per accidente* tolsi [...] ma con *diliberato consiglio electi*» (§ 37).

⁴⁹ Trad. «c'è bisogno di tempo e consuetudine. Secondo il proverbio infatti non è possibile conoscersi a vicenda prima di aver consumato quanto sale è detto, né è opportuno accettarsi, né essere amici, prima che l'uno appaia e sia creduto amabile all'altro».

⁵⁰ Trad. «una tale amicizia richiede lungo tempo e mutua frequentazione, affinché essi si possano riconoscere virtuosi e amici [...] Non è opportuno infatti che l'uno accetti l'altro come amico prima che appaia e sia creduto degno d'essere amato». (A 204 inf., cc. 61d, r. 49-62a, r. 4).

⁵¹ Si noti che Boccaccio scrive nell'interlinea «idest amicus» 'cioè agli amici' proprio in corrispondenza di «amatis» 'agli amati', confermando l'uguaglianza fra amicizia e amore. Il testo è alla c. 63r, rr. 9-10.

⁵² Trad. «Ricambiano l'amore secondo elezione, l'elezione dipende dalla disposizione morale. E vogliono il bene per gli amati per amor loro non secondo la passione, ma secondo la disposizione interiore».

⁵³ La stessa *iunctura* anche al § 6: «considerate le *maniere e' costumi* di molti, tra gli altri un giovane valletto del padre [...] per virtù e per costumi nobile, più che altro le piacquè».

L'interpretazione secondo categorie aristotelico-tomistiche della novella potrebbe perciò essere arricchita grazie a quanto testimoniano le annotazioni boccacciane tramandate dal ms. Ambrosiano A 204 inf. Quello di Ghismonda sarebbe dunque un amore che sorge per diletto, indotto dalla natura, dalla giovane età e dagli ozi, oltre che dall'esperienza del piacere già vissuta nel precedente matrimonio, ma che ambisce nell'etico parlare della donna a divenire un amore onesto, perché determinato in base alla virtù dell'amato.

Tuttavia quest'ambizione è frustrata dall'assenza di un riconoscimento collettivo del sentimento amoroso, peraltro nemmeno ricercato da parte dei due sfortunati amanti, i quali sanno perfettamente di dover mantenere segreto il loro legame.⁵⁴ Del resto la possibilità d'amare onestamente è negata a Ghismonda dal padre fin dall'inizio della vicenda. Tancredi infatti le preclude un legittimo matrimonio e sarà perciò rimproverato dalla figlia con severità: «a questo non m'indusse tanto la mia femminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine del maritarmi» (§§ 32-33). Non si dimentichi, come già Boccaccio per bocca di Fiammetta spiegava nel *Filocolo*, che l'amore onesto è «il buono e il diritto e il leale amore» (IV 44, 3), quell'amore cioè che coincide con il «disiderare d'avere moglie per avere figliuoli» (*Teseida* VII 50, glossa). La Ghismonda del Boccaccio, che «si pensò di volere avere [...] occultamente un valoroso amante» (§ 6), «è una di queste donne che disobbediscono, che trasgrediscono la consuetudine del loro tempo» (Dalla Bona 2013: 23). Ma il fatto che a Ghismonda sia negata la possibilità di sposarsi non andrà sottovalutato, perché unicamente il matrimonio può essere il coronamento onesto di quell'amore che è il solo lecito per la morale della società entro cui si muovono i protagonisti. L'ambizione a questo amore virtuoso, che pur traspare dalle parole della donna, è in realtà soffocata a priori per destinare così la vicenda a un inevitabile esito tragico.⁵⁵

⁵⁴ Come ha messo in luce Getto (1972: 103) «Tre avverbi ritornano a breve distanza a richiamare cotesta qualità essenziale dell'amore-azione dei due giovani: "occultamente", "tacitamente", "segretamente". Il segreto è la condizione indispensabile di quest'amore».

⁵⁵ Gur Zak muove una critica a Ghismonda, ipotizzando che se la donna si fosse dimostrata più empatica nei confronti del padre e disponibile ad appellarsi alla sua com-

Se si volge lo sguardo ad altre novelle, si vede come nei casi in cui l'amore sia nato per diletto, solamente il matrimonio possa renderlo onesto, consentendo in questo modo il lieto fine. Nelle novelle dove invece l'amore è mosso fin dall'inizio dall'onestà, le nozze non possono che sancirne il felice compimento. Una riflessione assai simile a quella di Ghismonda si ritrova ad esempio in *Dec.* II 6, dove l'argomentazione della donna sul *morem iuvenilis* è usata da Giannotto di Procida per giustificare la propria passione agli occhi di Corrado Malaspina, il padre dell'amata:

Amai tua figliuola e amo e amerò sempre,⁵⁶ per ciò che degna la reputo del mio amore; e se io seco fui *meno* che *onestamente*, secondo la oppinion de' meccanici, *quel peccato commisi il qual sempre seco tiene la giovanezza congiunto e che, se via si volesse torre, converrebbe che via si togliesse la giovanezza* [...] e *come amico*, non come nemico il commisi. (§ 54)

Questo amore nato per diletto ha però un esito opposto rispetto a quella di Ghismonda, proprio perché Corrado, sebbene offeso dall'unione illecita dei due giovani, quando scopre la vera identità dell'apparentemente umile Giannotto, che altri non è che Giuffredi, il nobile figlio di Arrighetto Capece, decide di concedergli in sposa la figlia, risolvendo così per il meglio la situazione. Le parole di Corrado decretano quindi il passaggio da un amore disonesto a un amore finalmente legittimo e onesto: «Per che, quando tu vogli, io sono disposto, dove ella *disonestamente amica* ti fu, che ella *onestamente tua moglie* divenga e che in guisa di mio figliuolo qui con esso meco e con lei quando ti piacerà dimori» (§ 51). Si osservi peraltro che l'accusa di disonestà rivolta da Corrado al futuro genero è la medesima di Tancredi alla figlia: «parendomi conoscere la tua virtù e la tua *onestà*, mai non mi sarebbe potuto cader nell'animo [...] che tu di sottoporti a alcuno uomo, *se tuo marito stato non fosse*, avessi, non che fatto, ma pur pen-

passione, la tragedia sarebbe stata evitabile. Lo studioso aggiunge che «the *Decameron* expects its readers not only to respond to the text emotionally and passively but also to reflect critically upon Ghismonda's actions and recognize why they are problematic». (Zak 2019: 19)

⁵⁶ Si noti che anche Ghismonda si serve del medesimo polisindeto, la cui forza retorica è accresciuta dalla ripetizione ternaria del verbo in poliptoto: «io *ho amato e amo* Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, *l'amerò*» (§ 32).

sato» (§ 26). Anche nella quarta novella della V giornata,⁵⁷ il cui nucleo immaginativo rinvia sempre a *Dec.* IV 1, Caterina e Ricciardo vengono sorpresi da messer Lizio dopo una notte di dilettevole trasgressione,⁵⁸ ma l'interesse di un buon matrimonio, a cui fin dall'inizio il padre intendeva destinare la figlia, fa sí che il cavaliere perdoni l'illegittima unione e imponga le nozze al gentile e ricco Manardi: «poi che cosí è e a tanto fallo t'ha trasportato la *giovanezza*, acciò che tu tolga a te la morte e a me la vergogna, *sposa per tua legittima moglie* la Caterina» (§ 43).

A proposito di amori nati sotto l'ala dell'onestà, si pensi invece all'ottava novella della II giornata, dove si racconta di Violante, la figlia del conte d'Anguersa Gualtieri, che sotto le mentite e umili spoglie di Giannetta è posta al servizio di una gran dama di Francia. Quando il figlio di quest'ultima, Giachetto, si innamora della giovane al punto tale da ammalarsi gravemente, la madre, pur di vederlo guarire, spinge la Giannetta a soddisfare il suo diletto con il sacrificio della propria onestà. La fanciulla però rifiuta con queste parole:

«*Se a voi piacerà di donarmi marito*, colui intendo io d'amare ma altro no; per ciò che della eredità de' miei passati avoli niuna cosa rimasa m'è se non l'*onestà*, quella intendo io di guardare e di servare quanto la vita mi durerà». [...] «Forza mi potrebbe fare il re, ma di mio consentimento mai da me, *se non quanto onesto fosse*, aver non potrebbe». (§§ 62-64)

E proprio grazie alla ferma opposizione di Giannetta a un amore dilettevole, i genitori di Giachetto le consentiranno di sposare il loro erede, in-

⁵⁷ Per la V giornata Ellero (2017: 385) mette in luce come «tutti gli amori felici [...] sono amori matrimoniali», spiegando che «I protagonisti di queste vicende, di solito giovani, tendono a dare alle loro pulsioni una forma istituzionalizzata e socialmente accettabile. [...] Racconti come questo valorizzano un genere d'amore che tende a combaciare con l'amore onesto delle opere giovanili, una pulsione utile a preservare l'ordine della natura e il mondo civile delle istituzioni, e perciò ben incanalata nell'alveo tracciato dall'appetito naturale». Importanti osservazioni sul rapporto strutturale fra la IV e la V giornata si trovano in Forni 1992: 31-3.

⁵⁸ Forni (1992: 38 e 104-9) cita in proposito anche *Dec.* V 6, in cui Restituta e Gianni sono scoperti insieme da re Federigo, e *Filocolo* IV 126, 2-3, per l'episodio di Fiorio e Biancifiore sorpresi l'una nelle braccia dell'altro.

dipendentemente dalle sue presunte umili origini: Giannetta ha così voluto e vissuto un amore onesto, e ottenuto il debito lieto fine.⁵⁹ Un altro esempio d'agire onesto, in questo caso volto non a perseguire un legame matrimoniale ma piuttosto a conservarlo, si rintraccia poi nella nona novella della III giornata. Qui Neifile, regina della decade, racconta le avventure di Giletta, innamorata di Beltramo di Rossiglione senza tuttavia esserne ricambiata a causa del suo lignaggio inferiore. Per ordine del re di Francia, Beltramo è comunque costretto a sposare la donna, ma poco dopo decide di trasferirsi a Firenze, promettendo di non fare ritorno a meno che ella non gli dia un figlio e non si impossessi del suo prezioso anello. Allora Giletta raggiunge il marito in Toscana, e lo scopre innamorato di una fanciulla che vive con la povera madre: s'incontra così con quest'ultima e la persuade ad aiutarla a mettere in atto un piano per ingannare il marito, e costringerlo a giacere con lei dopo averle per dipiù consegnato il suo anello. Ciò che convince la gentildonna a mettere in pericolo persino la reputazione della figlia, è proprio l'onestà dell'amore della contessa, un amore virtuoso e soprattutto protetto dal vincolo coniugale. Ecco i pensieri della fiorentina:

Gran cosa parve questa alla gentil donna, temendo non forse biasimo ne seguisse alla figliuola: ma pur pensando che *onesta* cosa era il dare opera che la *buona* donna riavesse il suo marito e che essa a *onesto* fine a far ciò si mettea, nella sua *buona* e *onesta* affezion confidandosi, non solamente di farlo promise alla contessa, ma infra pochi giorni [...] ebbe l'anello [...] e lei in iscambio della figliuola a giacer col conte maestrevolemente mise. (§ 48)⁶⁰

⁵⁹ La vicenda della giovane ricorda l'aneddoto della «buona Gualdrada», raccontato da Boccaccio in *Esp.* XVI, *lett.*, 16-20. La storia narra che Gualdrada, ancora fanciulla, è condotta a un banchetto, a cui presiede l'imperatore Otto IV, il quale, colpito dalla sua bellezza, interroga il padre della giovane circa le sue origini. Così messer Berto offre all'imperatore di baciare la figlia, ma Gualdrada, che non è affatto d'accordo sul lasciarsi baciare «ad alcuno men che *onestamente*», interviene dicendo: «Padre mio, non siate così cortese promettitore della mia *onestà*, ché per certo, se forza non mi fia fatta, e' non mi bascerà mai alcuno, se non colui il quale mi darete per marito» (§ 18). L'imperatore, colpito dall'«*onestissimo* e pudico cuore» (§ 19) della giovane, decide di maritarla a un nobile, e, perciò, spiega Boccaccio: «questa Gualdrada fu valorosa e onorabile donna» e «la cognomina qui l'autor "buona"; [...] perché per avventura estimò lei essere stata donna da molto» (§ 20). L'aneddoto, come osserva Padoan, era già stato narrato nel *De mulieribus claris* (XIII, 6) con il titolo *De Enguldrada florentina virgine*.

⁶⁰ Si noti l'aggettivo «buona», e si ricordi che il termine latino *honestum* subentra pro-

Anche la vicenda di Giletta dunque si conclude con un lieto fine, poiché il conte è finalmente convinto a riamare la savia moglie proprio in qualità d'onesta donna, e a rinsaldare così il loro matrimonio.

Per una dimostrazione *a contrario* si potrebbe prendere in considerazione un esempio d'amore non onesto, riflettendo sulle conseguenze negative a cui esso conduce. Il caso è quello della bellissima figlia del sultano di Babilonia Alatiel. Nella novella si racconta fin dall'inizio di un matrimonio ostacolato dalla fortuna, i cui avvicendamenti fan sí che la passione erotica conduca alla rovina numerosi amanti tutti travolti dal concupiscibile desiderio. Sarà soltanto quando Alatiel potrà finalmente sposarsi che cesserà la sua avventura mutevole e capricciosa, fatta di un continuo susseguirsi di amor dilettevole e morte. Tra il perseguire ciò che è onesto e l'ottenere il proprio diletto anche il duca d'Atene sceglie la seconda opzione, segnando (come i tanti altri amanti di Alatiel) il proprio destino: «e dopo molti e varii pensieri, pesando piú il suo *focoso amore* che la sua *onestà*, diliberò, *che che avvenir se ne dovesse*, di privare di questa felicità il prenze e sé a suo poter *farne felice*» (§ 51). Come spiega Lucia Battaglia Ricci (2013a: 38-9):

mostrando ai suoi lettori gli effetti devastanti della passione nella specifica articolazione che la novella di Alatiel esemplifica, Boccaccio introduce un tema importante nella complessiva riflessione sull'amore che il libro sviluppa, implicitamente negando ad esso, contro Cavalcanti e in accordo con Dante, la qualifica di passione «fatale», non sottoposta a uso di ragione e inevitabilmente connessa a morte.

L'onestà infine si oppone al desiderio concupiscibile anche in alcune novelle della X giornata. La quinta, ad esempio, si conclude proprio con la rinuncia all'amore per diletto da parte di Ansaldo, fervidamente invaghito della moglie di Gilberto, Dianora. Di lui si dice che «spento del cuore il concupiscibile amore, verso la donna acceso d'*onesta carità* si rimase» (§ 25). Nella sesta è invece il re Carlo a temperare il proprio appetito, concedendo alle due giovani figlie di messer Neri un onesto matrimonio: «quantunque duro gli fosse il fare altrui possessor di quello che egli som-

prio in sostituzione del termine *bonum* nel testo dei commenti latini dell'*Ethica Nicomachea*.

mamente per sé desiderava, nondimeno si dispose di voler maritare le due giovani» (§ 34). Proprio in questa novella, inoltre, è presente l'ennesimo riferimento alla facilità con la quale i giovani sono indotti a perseguire la passione amorosa, nel rimprovero che il conte Guido rivolge al suo sovrano:

E non essendomi paruto già mai nella vostra *giovanezza*, nella quale *Amor* più leggermente doveva i suoi artigli ficcare, aver tal *passion* conosciuta, sentendovi ora che già siete alla *vecchiezza* vicino, m'è sí nuovo e sí strano che voi per amore amiate, che quasi un miracol mi pare. (§ 27)

Tale rimprovero, che richiama nuovamente le parole dell'VIII libro dell'*Ethica*, ha effetto, e alla fine il re realizza quanto il suo desiderio sia inappropriato e lo vince. Perciò è detto «vittorioso» sia nella rubrica della novella, sia nella conclusione della stessa:

con dolore inestimabile in Puglia se n'andò, e con fatiche continue tanto e sí macerò il suo fiero appetito, che, spezzate e rotte l'amorose catene, per quanto viver dovea libero rimase da tal passione [...] Così adunque il magnifico re operò [...] se medesimo fortemente vincendo. (§§ 35-36)

Nella liberazione di Carlo dalle catene suscitate dalla vista di Ginevra⁶¹ («il re [...] né [...] potendo dimenticar la bellezza e la piacevolezza di Ginevra la bella [...] sí nell'amorose panie s'invencò, che quasi a altro pensar non poteva» § 24) si potrà forse intravedere un superamento di quell'amore inteso da Boccaccio come amore per diletto, in favore di un amore onesto, eletto virtuosamente e razionalmente, secondo i precetti aristotelico-tomistici dell'*Ethica* e del suo *Commento*.⁶²

⁶¹ Si noti, con Beatrice Barbiellini Amidei (2005: 8), che la metafora delle «catene d'amore», presente anche nella novella di Griselda (*Dec.* X 10.8), è stata ispirata al Boccaccio dal *De amore* di Andrea Cappellano, dove l'immagine ricorre.

⁶² A proposito della passione amorosa nel *Decameron* alla luce degli insegnamenti aristotelici e tomistici sono importanti Ellero 2015 ed Ellero 2017. Cf. anche *Esp.* V, *lett.*, 162: «dico che questo Cupidine, o Amore che noi vogliam dire, è una passion di mente delle cose esteriori». Per la teoria tomistica delle passioni cf. Casagrande 2010 e Casagrande–Vecchio 2015.

A tutti questi esempi, attraverso i quali si è suggerita l'esistenza di una dinamica amorosa rispondente anche agli ideali aristotelico-tomistici dell'onestà e del diletto, si potrebbe infine aggiungere un ultimo significativo parallelismo con un'altra "novella" del Certaldese, sebbene quest'ultima non faccia parte del *Decameron*. Nelle *Esposizioni sopra la Comedia* di Dante Boccaccio propone infatti la sua personale versione della storia di Francesca da Rimini, in quella che è stata definita come l'«ultima novella composta dal grande certaldese» (Torraca 1912: 416). Benché il racconto non sia inserito nella grande raccolta, la critica ha ritenuto che proprio il V canto dell'*Inferno* e il relativo commento boccacciano potessero rivelarsi utili per la comprensione della tragedia decameroniana di Ghismonda.⁶³ Senza contare che le *Esposizioni*, oltre a offrire spesso un'occasione di approfondimento dei rapporti che s'instaurano tra i personaggi d'invenzione boccacciana e quelli dell'immaginario dantesco, sono anche «un punto d'osservazione privilegiato dell'attività letteraria boccacciana al suo culmine», dove «si stratificano le passioni coltivate nel corso di decenni di studi, dalla giovinezza napoletana fino agli ultimi anni certaldesi» (Marzano 2018: 200).

Certo, com'è noto, la tragica vicenda di Ghismonda e Guiscardo ricorda quella di Paolo e Francesca. A tal proposito Picone spiega ad esempio che l'autore della novella attinge diversi motivi dai *lais* del *Chievrefoil* e dei *Deus amanz* di Marie de France, facendo sì che su *Dec. IV 1* s'allunghi inevitabilmente anche l'ombra del giudizio negativo riservato da Dante alla *fol'amor* di tristaniana memoria.⁶⁴ Perciò secondo lo studioso «Quello che Boccaccio si propone di ottenere in tale sovrapposizione di modelli è di riscattare i miti cortesi posti sotto il peso della incondizionata condanna dantesca» (Picone 2008: 194). Il discorso è avallato anche da Fedi (1987: 50), che a sua volta nota a proposito delle novelle della IV giornata «la derivazione di molte di esse da una comune origine dantesca (*Inferno*

⁶³ Già Avale (1975: 110-8) accennava alla relazione tra *Dec. IV 1* e il commento di Boccaccio a *If. V*. Per un'analisi puntuale dell'intera chiosa (*Esp. V, lett.*, 147-155) cf. Az-zetta 2009. Si veda anche Renzi 2007.

⁶⁴ Picone (2006: 34-9) s'interessa nello specifico al rapporto fra il V dell'*Inferno* e il *Decameron*, accantonando il ruolo delle *Esposizioni*.

V), o almeno da uno stesso sistema o codice cortese e medievale, depurato però dall'elemento del giudizio morale», anche da Russo 1973, che costruisce la sua argomentazione sulla qualità dell'oratoria di Ghismonda attraverso una giustapposizione con la rappresentazione dantesca di Francesca, e ancora da Mazzotta (1986: 147-8), concorde sul fatto che «the alliterative, incantatory sounds [del discorso di Ghismonda] may even echo Francesca's anaphoras on love in *Inferno* V». Inoltre Forni (1992: 75) mette in luce come sul fronte del *Decameron* sia possibile «che il Boccaccio che scrive la novella abbia già in mente quella configurazione della fuga fallita di Paolo, e magari si compiaccia di pensare Guiscardo come controfigura dell'eroe dantesco», mentre per la parte delle *Esposizioni* «può anche darsi, d'altro canto, che il Boccaccio chiosatore di Dante modelli la ricostruzione dell'episodio degli amanti romagnoli sullo schema della novella decameroniana».

Si rammenti allora che è proprio nel Commento al V canto dell'*Inferno* che ritroviamo la già citata menzione dell'VIII libro dell'*Ethica Nicomachea* di Aristotele con la precisa ripresa della descrizione tripartita dell'amore (*Esp. V, lett.*, 160). A meno che non si tratti di una pura coincidenza casuale, sarà quindi lecito supporre che tale paradigma valutativo dei tre generi d'amore, onesto utile e dilettevole, sia attivo non solo in merito all'amore per diletto della Francesca di Dante, ma anche per il genere d'amore nutrito dalla Ghismonda di Boccaccio.⁶⁵

Innanzitutto si deve ricordare che Boccaccio inserisce nelle *Esposizioni* un elemento narrativo del tutto assente nei versi danteschi.⁶⁶ Si tratta del cosiddetto inganno del matrimonio per procura: a Francesca viene fatto credere da Guido da Polenta che il futuro marito non sarà il «sozo della

⁶⁵ Da non sottovalutare è il fatto che al Tristano che chiude la rassegna dantesca dei lussuriosi, il Certaldese dedichi poche ma significative parole, sancendo la disonestà della sua «libidinosa passione» per Isotta: «Tristano, secondo i romanzi de' Franceschi, fu figliuolo del re Meliadus, e nepote del re Marco di Cornovaglia [...] e d'amore *men che onesto* amò la reina Isotta, moglie del re Marco, suo zio [...] “Ch'amor”, cioè quella libidinosa passione, la qual noi volgarmente chiamiamo 'amore', “di nostra vita dipartille”, con *disonesta* morte; per ciò che, per quello morendo, *onestamente* morir non si puote» (*Esp. V, lett.*, 135-137).

persona e sciancato» (§ 149) Gian Ciotto, ma Paolo, «bello e piacevole uomo e costumato molto», qualità per le quali ella «incontante in lui puose l'animo e l'amor suo» (§ 150). In questo modo è un po' come se Boccaccio giustificasse l'innamoramento di Francesca, non solo perché esso precede il matrimonio, e matura legittimo nei confronti del supposto promesso sposo, ma soprattutto perché scaturisce dalle virtù dell'amato, proprio come avviene nel caso di Ghismonda.⁶⁷ In un passo di poco successivo il Certaldese aggiunge infatti che l'amore è un sentimento ineludibilmente reciproco proprio tra persone che si somigliano per virtù, così come Aristotele aveva descritto la vera amicizia onesta citando la massima empedoclea «*Simile enim, simile appetit*» (*Et. Nic.* 1155b 7).⁶⁸

«Amor, ch'a null'amato amar perdona». Questo, salva sempre la reverenzia dell'autore, non avviene di questa spezie di amore, ma avvien bene dello amore *onesto* [...] Ma puossi qui dire questo talvolta avvenire, con ciò sia cosa che rade volte soglia l'uomo molto strettamente legarsi dell'amore di cosa ch'è a lui, in tutto o in più cose, di natura conforme; [...] con ciò sia cosa che naturalmente *ogni simile appetisca suo simile*: e però, come la cosa amata sentirà i *costumi* e le *maniere* dello amante conformi alle sue, *incontante si dichinerà a doverlo così amare, come ella è amata da lui*; così non perdonerà Amore allo amato, cioè ch'egli non faccia che questo amato ami chi ama lui. (*Es. V, lett.*, 169-170)

Il principio è noto e chiaro: colui che è amato, se la natura dell'amante è conforme, dovrà contraccambiare. Si tratta però di una formulazione più complessa della diffusissima sentenza *si vis amari, ama*,⁶⁹ poiché in questo

⁶⁶ Per le novità introdotte da Boccaccio nel suo commento alla vicenda di Paolo e Francesca la critica si divide fra coloro che pensano a una fonte, magari orale, e coloro che le imputano al suo genio. Sull'argomento, e per la bibliografia pregressa, vd. Azzetta (2009: 155) che segnala importanti analogie con il Commento del Lancia e con l'Ottimo.

⁶⁷ A rafforzare tale somiglianza inoltre Boccaccio lascia intendere che come la coppia decameroniana «con savia *perseveranza*» e «*lungamente*» ha gioito furtivamente del proprio amore, così «*perseverando* Polo e madonna Francesca» (§ 152) si sono abbandonati alla passione col medesimo obbligo di «amare *a celado*» (Rossi 2002: 23).

⁶⁸ Alla c. 60v, r. 16 del ms. Ambrosiano. È bene notare che anche la proverbiale sentenza di Empedocle è segnalata da una *manicula* autografa.

⁶⁹ Come nota Branca la sentenza è «diffusissima e nei classici e nei moralisti medievali» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 1099, n. 6), tra i quali lo studioso cita Ovidio, Seneca,

caso non basta ‘amare’ per ‘essere riamati’ onestamente, ma è necessario, secondo i precetti aristotelico-tomistici echeggiati in questa parte delle *Esposizioni*, che l’amore sia virtuoso, o meglio che i due amanti si corrispondano per la qualità della loro virtù. Si ricorderà allora che Ghismonda si difende asserendo di amare Guiscardo proprio in quanto virtuoso, dopo averne osservati i «costumi» e le «maniere» (§ 41), mentre quest’ultimo ricambia subito il suo sentimento quando «essendosi di lei accorto, l’aveva per sí fatta maniera nel cuor ricevuta, che da ogni altra cosa quasi che da amar lei aveva la mente rimossa» (§ 6), anche perché, come il giovane fa notare al principe, «Amor può troppo più che né voi né io possiamo» (§ 23).⁷⁰ Purtroppo però la virtù dell’amante affermata da Ghismonda, e movente della sua ambizione a un amore onesto, non basta come attenuante né per il padre, né per le regole della società del suo tempo. Il destino di Ghismonda è già segnato, poiché il suo amore è e rimane nell’ambito del diletto, consumandosi fino alla fine nel legame carnale tra i due amanti poi sepolti insieme, proprio come Paolo e Francesca. E infatti, come sentenza perentoriamente Boccaccio commentando il V canto dell’*Inferno*: «quell’amore, del quale qui si fa menzione, è amor dilettevole» (*Esp.* V, *lett.*, 160) e perciò destinato a infelice fine. Eppure il genio e la sensibilità dell’inventore di Ghismonda s’esprimono soprattutto in quelle vane attenuanti, che l’autore sembrerebbe porre sulle labbra della sua eroina anche a partire da una personale riflessione intorno alla teorizzazione aristotelico-tomistica delle diverse disposizioni d’animo e delle tre finalità che inducono nel trattato all’amicizia, e nel *corpus* delle opere di Boccaccio all’amore.

Agli esempi di amore per diletto del V canto fa da contraltare nelle *Esposizioni* l’amore indubitabilmente onesto che Dante nutre nei confronti di Beatrice, come mostra questa chiosa a *If.* II, v. 61:

Marziale, Albertano da Brescia, Francesco da Barberino e altri. E certamente era cara al Boccaccio, che vi costruisce attorno parte della nona novella della IX giornata, dove Salamone al dubbio di Melisso «come addivenir possa che io amato sia» (§ 13) risponde semplicemente «Ama» (§ 14). E ancora nella conclusione della novella il savio uomo al quale Melisso riferisce il sibillino responso ribadisce: «Ama adunque, come Salamon ti disse, e sarai amato» (§ 34).

⁷⁰ Ancora Forni (1992: 75) conclude: «questo Guiscardo è un Paolo parlante».

«L'amico mio», cioè Dante, il quale lei, mentre ella visse, come detto è, assai tempo e *onestamente* avea amata; e però, sí come l'autore nel Purgatorio dice: «...amore, / acceso da virtù, sempre altro accese / sol che la fiamma sua paresse fore», mostra dovere elli essere stato *onestamente* amato da lei; dal quale *onesto amore* è di necessità essere stata generata *onesta* e laudevole *amistà*, la quale esser vera non può né *durabile*, se da virtù causata non è. (*Esp.* II, *lett.*, 109-110)

Il Certaldese sta spiegando che qui il termine «amico» non è usato in senso disonesto per indicare il *drut*, l'amante, ma come emblema della forma piú perfetta dell'amicizia, ovvero quella tra buoni, che corrisponde all'amore onesto.⁷¹ Questo passaggio delle *Esposizioni* sintetizza in poche righe il percorso di accrescimento filosofico compiuto dal Certaldese in merito alla sua concezione dell'amore: dall'*amicitia propter bonum*, traduzione latina del greco *φιλία κατ'ἀρετήν* di Aristotele, all'*amicitia propter honestum* di Tommaso, e ancora, attraverso il presunto etimo di «philia», all'«amore onesto». Come osserva Falzone (2003: 262), «la nozione di “amore onesto” proviene a Boccaccio dal libro VIII dell'*Ethica Nicomachea*, il libro che Aristotele dedica alla trattazione della *philia*».⁷² La superiore bellezza morale del

⁷¹ «Amico» ha dunque un senso diverso rispetto al suo utilizzo in altri contesti, come ad esempio nel *Filocolo*, dove designa l'amante, l'*amic* o l'*amiga*/*amia* della tradizione lirica provenzale, in queste parole di Florio: «non volle che il nobile sangue, del quale Biancifiore era discesa, sotto nome d'*amica* divenisse vile, ma acciò che *con matrimoniale nodo il suo onore si servasse*, consentí che [...]» (*Filocolo* II 9, 8); «né credere che io sí lungamente aggia affannato per acquistare *amica*, ma per acquistare *inseparabile sposa*» (*Filocolo* IV 120, 3).

⁷² Lo studioso approfondisce anche il legame scorto dal Certaldese tra il V canto dell'*Inferno* e il XXII del *Purgatorio*, spiegando che «l'*amor ch'a nullo amato amar perdona* di Francesca [*If* V, v. 103] è mera reazione fisiologica alla sollecitazione di un impulso esterno, mentre *l'amore, acceso di virtù, sempre altro accese* [*Pg* XXII, vv. 10-11] della definizione virgiliana rappresenta l'esito, affermativo, di un processo che ha visto impegnata la ragione nel determinare il valore intrinseco dell'oggetto amabile, al quale, nel caso in cui questo coincida con la virtù, non si può non corrispondere» (Falzone 2003: 269). Anche nel *Trattatello in laude di Dante* l'amore per Beatrice, benché non sia consacrato dal matrimonio, è «*onestissimo* [...], né mai apparve, o per isguardo o per parola o per cenno, alcuno libidinoso appetito né nello amante né nella cosa amata: non picciola meraviglia al mondo presente, del quale è sí sfuggito ogni *onesto* piacere, e abituatosi l'aver prima la cosa che piace conformata alla sua lascivia che *diliberato d'amarla*, che in miracolo è divenuto, sí come cosa rarissima, chi amasse altramente» (§§ 37-38). La cit. è tratta dalla I

primo tipo d'amore sarebbe dunque confermata dal Boccaccio delle *Esposizioni*, a tramandare con coerenza la gerarchia aristotelico-tomistica tra ciò che è onesto, cui spetta la preferenza assoluta, ciò che è dilettevole, e ciò che è utile.

Nei vari esempi finora portati pare dunque che l'etichetta di onestà riferita all'amore sia quasi sempre applicata ad unioni legittime fra marito e moglie, eccezion fatta per l'amore di Dante nei confronti di Beatrice, capace di essere «onestissimo» anche al di là del vincolo matrimoniale. Di contro l'amore disonesto è volto principalmente a soddisfare il proprio desiderio, e perciò sarà da fuggire. Se però la distinzione fra queste due "Veneri" onesta e diletta (alle quali si dovrebbe aggiungere quella per utilità che parrebbe aver interessato meno il Certaldese) è apparsa netta nelle questioni d'amore del *Filocolo*, nella glossa del *Teseida*, nelle *Esposizioni* o nelle *Genealogie deorum gentilium*, laddove l'autore spiega didascalicamente il proprio pensiero, spesso citando direttamente l'ormai nota fonte, essa si fa più sfumata nel *Decameron*.⁷³ Qui Boccaccio non ripete né parafrasa Aristotele o san Tommaso, poiché si guarda bene dal fare della scolastica, ma cerca invece di nascondere i frutti tra le fronde narrative e drammatiche dei fatti e dei dialoghi raccolti nelle novelle. È in gioco una diversa rappresentazione letteraria della passione amorosa, niente affatto didascalica, ma del tutto artistica. Ne emerge così un *ethos* più sottile e di difficile individuazione, a cui sarebbero sottomessi i molteplici esiti delle vicende amorose dell'opera. Naturalmente non tutte le novelle d'argomento amoroso saranno classificabili *tout court* secondo una delle tre tipologie d'amore onesto, dilettevole, o utile, ma ciò non toglie la possibilità che in alcuni casi Boccaccio, mentre attendeva alla loro composizione, avesse in mente

redazione dell'opera, in Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (Ricci). Cf. anche Ronchetti 2011: 577 e n. 57.

⁷³ Renzo Bragantini (2018: 119) osserva: «Risulta allora evidente che, per avvicinarsi al problema delle fonti del capolavoro boccacciano, occorre, volta per volta, separare e ricongiungere fonti e intertesti, con una necessaria avvertenza: nelle opere narrative (non solo il *Decameron*, ma anche il *Filocolo*, la *Fiammetta*, il *Corbaccio*), di contro naturalmente a quanto avviene nelle compilazioni erudite della maturità, nonché nelle *Esposizioni*, quelle fonti e quegli intertesti non salgono alla superficie, e tanto meno sono oggetto di esplicita allusione, anzi, accade spesso il contrario».

oltre al già investigato discorso aristotelico-tomistico sulla passione del III libro dell'*Ethica*, anche quello sull'amicizia da applicarsi all'amore dell'VIII. Di qui forse il singolare caso della novella di Ghismonda, eroina di un sentimento scisso tra l'agire diletto e il parlare onesto, difeso da una strenua ma vana voce resa indimenticabile dal suo creatore anche attraverso il rimaneggiamento sapiente di alcune categorie etiche proprie della filosofia del suo tempo.⁷⁴

Ho cercato nell'opera boccacciana un'etica dell'amore che il Certaldese inaugurò anche copiando meticolosamente il Commento di Tommaso a quell'VIII libro dell'*Ethica Nicomachea* tanto assiduamente annotato nel suo ms. Ambrosiano A 204 inf.

Gaia Fiorinelli
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Aristotele, *Aristotelis opera* (Bekker) = Aristotele, *Aristotelis opera*, ed. August Immanuel Bekker, Academia Regia Borussica, Berlin, G. Reimerum, I, II e III voll. 1831, IV vol. 1836, V vol. 1870.

Aristotele, *Ethica Nicomachea* (Gauthier) = Aristotele, *Ethica Nicomachea. Translatio Antiquissima libr. II-III sive «Ethica Vetus», Translationis Antiquioris quae supersunt sive «Ethica nova», «Hoferiana», «Borghesiana», Translatio Roberti Grosseteste Lincolnensis sive «Liber Ethicorum» (Recensio Pura et Recensio Recognita)*, ed. René Antoine Gauthier, in Id., *Aristoteles Latinus*, ed. Lucio Minio Paluello, vol. XXVI/1-3, Leiden · Bruxelles, Brill · Desclée de Brouwer, I fasc. 1974, II e III fasc. 1972, IV e V fasc. 1973.

Aristotele, *Ethica Nicomachea* (Mazzarelli) = Aristotele, *Ethica Nicomachea*, a c. di Claudio Mazzarelli, Milano, Bompiani, 2017.

⁷⁴ Non è certo se negli esiti d'altre numerose novelle d'argomento amoroso non si riveli altresì un universo morale che conduca l'amor per diletto ad affanni, martiri e infelice fine, e l'amore onesto a letizia, consolazione, gioia, piacere, riposo e pace.

- Boccaccio, *De mulieribus claris* (Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, ed. crit. a c. di Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. X, Milano, Mondadori, 1967.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. crit. a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980, 2 voll.
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. crit. a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, ed. crit. a c. di Giorgio Padoan, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, ed. crit. a c. di Antonio Enzo Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.
- Boccaccio, *Filostrato* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ed. crit. a c. di Vittore Branca, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* (Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, ed. crit. a c. di Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, voll. VII-VIII, Milano, Mondadori, 1998.
- Boccaccio, *Teseida* (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida*, ed. crit. a c. di Alberto Limentani, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (Ricci) = Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, ed. crit. a c. di Pier Giorgio Ricci, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. III, Milano, Mondadori, 1974.
- Cicerone, *L'amicizia* (Narducci) = Marco Tullio Cicerone, *L'amicizia*, a c. di Emanuele Narducci, Milano, BUR, 1985.
- Dante Alighieri, *Convivio* (Fioravanti–Giunta) = Dante Alighieri, *Convivio*, ed. crit. a c. di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2019.
- Libro d'amore* (Barbiellini Amidei) = *Libro d'amore attribuibile a Giovanni Boccaccio: volgarizzamento del «De Amore» di Andrea Cappellano. Testi in prosa e in versi*, ed. crit. a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.
- Tommaso D'Aquino, *Commento all'«Ethica Nicomachea»* (Perrotto) = Tommaso D'Aquino, *Commento all'«Ethica Nicomachea» di Aristotele*, a c. di Lorenzo Perrotto, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1998, 2 voll.
- Tommaso d'Aquino, *Sententia Libri Ethicorum* (Fratres praedicatores) = Tommaso d'Aquino, *Sententia Libri Ethicorum*, ed. Fratres praedicatores, in Id., *Opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P. M. Edita*, ed. Fratres praedicatores, t. XLVII, Roma, Ad Sanctae Sabinae, 1969, 2 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Almansi 1994 = Guido Almansi, *Tancredi e Ghismonda*, in Id., *L'estetica dell'osceno* (1974), Torino, Einaudi, 1994³: 100-30.
- Andrei 2012 = Filippo Andrei, *The Variants of the Honestum: Practical Philosophy in the «Decameron»*, in Elsa Filosa, Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012: 157-71.
- Andrei 2017 = Filippo Andrei, *Boccaccio the Philosopher: an Epistemology of the «Decameron»*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017.
- Arduini 2012 = Beatrice Arduini, *Il ruolo di Boccaccio e di Marsilio Ficino nella tradizione del «Convivio» di Dante*, in Elsa Filosa, Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012: 95-103.
- Auerbach 2000 = Erich Auerbach, *Frate Alberto*, in Id., *Mimesis* (ed. or. 1946, I ed. it. 1956), vol. I, Torino, Einaudi, 2000¹⁰: 222-52.
- Auzzas 1973 = Ginetta Auzzas, *I codici autografi. Elenco e bibliografia*, «Studi sul Boccaccio» 7 (1973): 1-20.
- Avalle 1975 = D'Arco Silvio Avalle, «...de fole amor», in Id., *Modelli semiologici nella «Commedia» di Dante*, Milano, Bompiani, 1975: 97-121.
- Azzetta 2009 = Luca Azzetta, *Vicende d'amanti e chiose di poema: alle radici di Boccaccio interprete di Francesca*, «Studi sul Boccaccio» 37 (2009): 155-70.
- Ballarini et alii 2000 = Scheda n° 80, in Marco Ballarini, Franco Buzzi, Pierfrancesco Fumagalli, Marco Navoni, Cesare Pasini (a c. di), *'Codex': i tesori della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Rizzoli, 2000: 138.
- Barbiellini Amidei 2005 = Beatrice Barbiellini Amidei, *La novella di Gualtieri e Griselda («Dec.», X 10) e il «Libro di Gualtieri»*, «Filologia e critica» 30 (2005): 3-33.
- Barbiellini Amidei 2019 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Boccaccio e la «matta bestialità»*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, Milano, Ledizioni, 2019: 73-90.
- Barsella 2012 = Susanna Barsella, *I marginalia di Boccaccio all'«Ethica Nicomachea» di Aristotele (Milano, Biblioteca Ambrosiana A 204 Inf.)*, in Elsa Filosa, Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012: 143-55.
- Barsella 2013 = Susanna Barsella, *Tyranny and Obedience. A Political Reading of the Tale of Gualtieri («Dec.», X, 10)*, «Italianistica» 42/2 (2013): 67-77.
- Barsella 2015-2016 = Susanna Barsella, *Boccaccio, i tiranni e la ragione naturale*, «Heliotropia» 12-13 (2015-2016): 131-63.
- Bartuschat 2018 = Johannes Bartuschat, *«I poeti non sono le scimmie dei filosofi»: osservazioni sul rapporto tra poesia e filosofia nelle «Genealogie deorum gentilium»*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 47-65.
- Battaglia Ricci 2000 = Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2000.

- Battaglia Ricci 2013a = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- Battaglia Ricci 2013b = Lucia Battaglia Ricci, «Decameron», X, 10: due “verità” e due modelli etici a confronto, «Italianistica» 42/2 (2013): 79-90.
- Battaglia Ricci 2018 = Lucia Battaglia Ricci, *L’Omero di Boccaccio*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D’Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 7-41.
- Bausi 1999 = Francesco Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 27 (1999): 205-53.
- Bausi 2019 = Francesco Bausi, *Sull’utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del «Decameron»*, «Carte Romanze» 7/1 (2019): 121-42.
- Billanovich 1947 = Giuseppe Billanovich, *La leggenda dantesca del Boccaccio. Dalla lettera di Ilaro al «Trattatello in laude di Dante»*, in Id., *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947: 21-86.
- Bragantini 2018 = Renzo Bragantini, *Ancora su fonti e intertesti del «Decameron»: conferme e nuovi sondaggi*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D’Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 115-38.
- Branca 1990 = *Amore e morte in fluenti ottave di un ventenne*, «Il Sole 24 Ore» I Agosto 1990.
- Branca 1992 = Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»* (1956), Firenze, Sansoni, 1992⁸.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L’invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Candido 2012 = Igor Candido, *Venus duplex: Apuleio dal «Teseida» alla «Comedia delle ninfe fiorentine»*, in Elsa Filosa, Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012: 221-39.
- Cao *et alii* 1992 = Scheda n° 30, in Gian Mario Cao, Mariarosa Cortesi, Mariella Curandai, Ester Di Mattia, Giuliana Italiani, Filiberto Walter Lupi, Pietro Rossi, Annamaria Velli, Stefano Zamponi (a c. di), *Catalogo di Manoscritti Filosofici nelle Biblioteche Italiane*, vol. VI, Firenze, Olschki, 1992: 124-5.
- Casagrande 2010 = Carla Casagrande, *Ragione e passioni: Agostino e Tommaso d’Aquino*, in Stefano Bacin (a c. di), *Etiche antiche, etiche moderne. Temi di discussione*, Bologna, il Mulino, 2010: 173-91.
- Casagrande–Vecchio 2015 = Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Il discorso sulle passioni nei commenti all’«Etica Nicomachea»*, in Eaed., *Passioni dell’anima: teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL, 2015: 113-45.
- Cazalé Bérard 2015 = Claude Cazalé Bérard, *Boccaccio e Aristotele: dagli Zibaldoni alle «Esposizioni»*. *La genealogia di una poetica*, in Michaelangiola Marchiaro, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio letterato*. Atti del convegno internazionale, Certaldo, 10-12 ottobre 2013, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, 381-406.

- Cesari 1966-1967 = Anna Maria Cesari, L'«Etica» di Aristotele del codice Ambrosiano A 204 inf.: un autografo del Boccaccio, «Archivio Storico Lombardo» 93-94 (1966-1967): 69-100.
- Cherchi 2004 = Paolo Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del «Decameron»*, Fiesole, Cadmo, 2004.
- Cherchi 2016 = Paolo Cherchi, *Il tramonto dell'onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.
- Chiesa 2016 = Paolo Chiesa, *La scelta della veste grafica*, in Id., *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL, 2016: 181-95.
- Cursi 2013 = Marco Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013.
- Cursi–Fiorilla 2013 = Marco Cursi, Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio. Autografi*, in Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, vol. I, Roma, Salerno, 2013: 48-56.
- D'Agostino 2014 = Alfonso D'Agostino, *Gli occhi di Lisabetta («Decameron» IV 5)*, in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, vol. I, Roma, Viella, 2014: 703-20.
- Dalla Bona 2013 = Franco Dalla Bona, *Il molto amato cuore di Ghismonda. Riflessioni sull'eucaristia e sul Santo Graal*, «Revista de Italianística» 25 (2013): 13-26.
- De la Mare 1973 = Albinia De la Mare, *The Handwriting of Italian Humanists*, Oxford, Association Internationale de Bibliophilie, 1973.
- De Robertis 2013 = Teresa De Robertis, *L'inventario della parva libreria di Santo Spirito*, in Ead., Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-13 gennaio 2014, Firenze, Mandragora, 2013: 403-9.
- Dotto 2013 = Diego Dotto, «Per una serie copiosissima di rampolli viziosi e invadenti»: l'«Etica» di Aristotele secondo BNCF II II 47 (versione di «Tresor» II.2-49), «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano» 18 (2013): 159-236.
- Ellero 2012 = Maria Pia Ellero, *Una mappa per l'inventio. L'«Etica Nicomachea» e la prima giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 40 (2012): 1-30.
- Ellero 2013 = Maria Pia Ellero, *Le leggi d'amore. A proposito di «Decameron» V 9*, «Strumenti critici» 28/3 (2013): 363-81.
- Ellero 2013-2014 = Maria Pia Ellero, *L'appetito e il piacere. Fonti e intertesti di «Decameron», X 7*, «Levia Gravia» 15-16 (2013-2014): 47-59.
- Ellero 2014 = Maria Pia Ellero, *Federigo e il re di Cipro: Note su Boccaccio lettore di Aristotele*, «Modern Language Notes» 129 (2014): 180-91.
- Ellero 2015 = Maria Pia Ellero, *Libertà e necessità nel «Decameron». Lisa, Ghismonda e le papere di Filippo Balducci*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 132 (2015): 390-413.
- Ellero 2017 = Maria Pia Ellero, *Natura, desiderio e virtù tra «Filocolo» e «Decameron»*.

- Aristotele e le corti d'amore*, in Ead., Matteo Residori, Massimiliano Rossi, Andrea Torre (a c. di), *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, Pisa, Pacini Fazzi, 2017: 379-95.
- Falzone 2003 = Paolo Falzone, *La chiosa di Boccaccio a «Inf.» II 61: «L'amico mio e non de la ventura»*, in Lucia Battaglia Ricci (a c. di), *Leggere Dante*, Ravenna, Longo, 2003: 259-71.
- Fedi 1987 = Roberto Fedi, *Il "regno" di «Filostrato». Natura e struttura della giornata IV del «Decameron»*, «Modern Language Notes» 102/1 (1987): 39-54.
- Ferrara 2005 = Chiara Ferrara, *Dante in Boccaccio. Memoria dantesca nell'«Amorosa Visione»*, «Bollettino di italianistica» 2/1 (2005): 15-68.
- Ferreri 1990 = Rosario Ferreri, *Appunti sulla presenza del «Convivio» nel «Decameron». I. Il proemio del «Decameron»; II. La novella VI, 6 e la quaestio della nobiltà*, «Studi sul Boccaccio» 19 (1990): 63-77.
- Fiorinelli 2018-2019 = Gaia Fiorinelli, *L'«Ethica Nicomachea» nelle opere di Giovanni Boccaccio: alcuni sondaggi. Aristoteles Latinus, ms. A 204 inf.*, Tesi di Laurea Magistrale in Lettere Moderne, Università degli Studi di Milano, a.a. 2018-2019.
- Fiorinelli 2019-2020 = Gaia Fiorinelli, *A proposito di alcune postille boccacciane nell'«Ambrosiano A 204 inf.»*, «Heliotropia» 16-17 (2019-2020), in c. s.
- Flasch 1995 = Kurt Flasch, *Poesia dopo la peste: saggio su Boccaccio*, Roma, Laterza, 1995.
- Flasch 2008 = Kurt Flasch, *Boccace et la philosophie*, in Joël Biard, Fosca Mariani Zini (éd. par), *Ut philosophia poesis. Questions philosophiques dans l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace*, Paris, Vrin, 2008: 213-22.
- Forni 1992 = Pier Massimo Forni, *Forme complesse nel «Decameron»*, Firenze, Olshki, 1992.
- Forni 1995 = Pier Massimo Forni, *Boccaccio tra Dante e Cino*, «Quaderni d'italianistica» 16/2 (1995): 179-95.
- Forni 2008 = Pier Massimo Forni, *Forme del diletto*, in Id., *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al «Decameron»*, Napoli, Liguori, 2008: 27-40.
- Franceschini 1951 = Ezio Franceschini, *L'«Aristotele latino» nei codici dell'«Ambrosiana»*, in Aa. Vv., *Miscellanea Giovanni Galbiati*, vol. III, Milano, Hoepli, 1951: 227-47.
- Gentili 2014 = Sonia Gentili, *L'edizione dell'«Etica» in volgare attribuita a Taddeo Alderotti: risultati e problemi aperti*, in David A. Lines, Eugenio Refini (a c. di), *«Aristotele fatto volgare». Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Pisa, ETS, 2014: 39-59.
- Getto 1972 = Giovanni Getto, *La novella di Ghismonda e la struttura della quarta giornata*, in Id., *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»* (1957), Torino, Petrini, 1972³: 95-139.

- Giusti 1999 = Eugenio L. Giusti, *Dall'amore cortese alla comprensione: il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla «Caccia di Diana» al «Decameron»*, Milano, LED, 1999.
- Granato 2017 = Luca Granato, *La «bone volontež» di Ghismonda. Percorsi romanzzi dell'amore in «Decameron» IV 1*, «Studi sul Boccaccio» 45 (2017): 55-72.
- Grudin–Grudin 2012 = Michaela Pascale Grudin, Robert Grudin, *Boccaccio's «Decameron» and the Ciceronian Renaissance*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Hauvette 1894 = Henri Hauvette, *Notes sur des manuscrits autographes de Boccace à la Bibliothèque Laurentienne*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire» 14 (1894): 87-145.
- Hauvette 1903 = Henri Hauvette, *Recensione a Hecker 1902*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 42 (1903): 199-208.
- Hecker 1902 = Oskar Hecker, *Boccaccio-Funde*, Braunschweig, Westermann, 1902.
- Hollander 1977 = Robert Hollander, *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977.
- Ianni 1971 = Evi Ianni, *Elenco dei manoscritti autografi di Giovanni Boccaccio*, «Modern Language Notes» 86 (1971): 99-113.
- Kirkham 1993 = Victoria Kirkham, *The sign of reason in Boccaccio's fiction*, Firenze, Olschki, 1993.
- Kirkham 1995 = Victoria Kirkham, *Morale*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995: 249-68.
- Kristeller 1963 = Paul Oskar Kristeller, *Italy: Agrigento to Novara*, in Id., *Iter Italicum*, vol. I, London · Leiden, Brill, 1963.
- Lacombe 1955 = George Lacombe, *Codices: pars posterius*, Cantabrigiae, Typis Academiae, 1955.
- Manni 2016 = Paola Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Mariani Zini 2008 = Fosca Mariani Zini, *Du plaisir d'être indifférent et de la vertu du désintéret*, in Joël Biard, Fosca Mariani Zini (éd. par), *Ut philosophia poesis. Questions philosophiques dans l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace*, Paris, Vrin, 2008: 223-57.
- Martinelli Tempesta–Petoletti 2013 = Stefano Martinelli Tempesta, Marco Petoletti, *Il ritratto di Omero e la firma greca di Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica» 54 (2013): 399-409.
- Marzano 2018 = Francesco Marzano, *Intertestualità e autotraduzioni nelle «Esposizioni sopra la Comedia» di Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 46 (2018): 199-234.
- Mazza 1966 = Antonia Mazza, *L'inventario della parva libreria di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica» 9 (1966): 1-74.
- Mazzotta 1986 = Giuseppe Mazzotta, *The heart of love*, in Id., *The World at Play in*

- Boccaccio's «Decameron», Princeton, Princeton University Press, 1986: 131-58.
- Mercuri 1987 = Roberto Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. I. *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987: 229-455.
- Migiel 2009 = Marilyn Migiel, *Wanted: Translators of the «Decameron»'s Moral and Ethical Complexities*, «Heliotropia» 6/1-2 (2009): 1-13.
- Moravia 1964 = Alberto Moravia, *Boccaccio* (1949), in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964: 135-58.
- Morosini 2013 = Roberta Morosini, *Boccaccio in America. «Passaggi»: tra passato e futuro*, «Testo e senso» 14 (2013): 1-21.
- Mostra di manoscritti 1975 = Scheda n° 112, in Aa. Vv., *VI Centenario della morte di Giovanni Boccaccio*. Mostra di manoscritti, documenti ed edizioni, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 maggio-31 agosto 1975, vol. I. *Manoscritti e documenti*, Certaldo, A c. del Comitato promotore, 1975: 139-40.
- Nocita 2019 = Teresa Nocita, «Decameron» IV 1. *Una lettura di Tancredi e Ghismonda secondo l'autografo Hamiltoniano*, «Carte romanze» 7/1 (2019): 165-93.
- Olson 1982 = Glending Olson, *From Plague to Pleasure*, in Id., *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca · London, Cornell University Press, 1982: 164-204.
- Padoan 1959 = Giorgio Padoan, *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio. Le «Esposizioni sopra il Dante»*, Padova, Cedam, 1959.
- Padoan 1984 = Giorgio Padoan, *Boccaccio, Giovanni*, in Umberto Bosco (a c. di), *Enciclopedia dantesca* (1970-1978), vol. I. *A-CIL* (1970), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984²: 645-50.
- Pascale 2018 = Miriam Pascale, *Nella casa di Marte. Per una fenomenologia dell'ira nel «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 46 (2018): 133-54.
- Petoletti 2005 = Marco Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica» 46 (2005): 35-55.
- Petoletti 2013 = Marco Petoletti, *L'«Etica Nicomachea» di Aristotele con il commento di san Tommaso autografo di Boccaccio*, in Id., Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-13 gennaio 2014, Firenze, Mandragora, 2013: 348-50.
- Petricca 2013 = Filippo Petricca, *Ghismonda e Beatrice. Il cuore mangiato e l'idea dell'amore tra Boccaccio e la «Vita Nuova»*, «Critica del testo» 16/3 (2013): 131-61.
- Picone 2006 = Michelangelo Picone, *Trittico per Francesca, III. Petrarca e Boccaccio lettori del canto V dell'«Inferno»*, «L'Alighieri» 28 (2006): 25-39.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Dal lai alla novella tragica: Ghismonda (IV.1)* (1991), in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo, 2008: 185-98.

- Refini 2020 = Eugenio Refini, *The Vernacular Aristotle. Translation as Reception in Medieval and Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- Renzi 2007 = Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Ronchetti 2011 = Alessia Ronchetti, *Da Beatrice a Fiammetta. Prime risposte boccacciane al modello autobiografico dantesco*, «Critica del testo» 14/1 (2011): 555-80.
- Ronchetti 2015 = Alessia Ronchetti, *Between «Filocolo» and «Filostrato»: Boccaccio's Authorial Doubles and the Question of «Amore per diletto»*, «The Italianist» 35/3 (2015): 318-33.
- Rossi 1983 = Luciano Rossi, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in Id., Giorgio Chiarini (a c. di), *Studi provenzali e francesi 82*, L'Aquila, Japadre, 1983: 28-128 («Romanica Vulgaria-Quaderni», 6).
- Rossi 2002 = Luciano Rossi, «*Bere l'amore: per mare con Enea e Tristano*», in Fabrizio Beggiano, Sabrina Marinetti (a c. di), *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*. Atti del Colloquio Internazionale, Roma, 11-14 ottobre 2000, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002: 11-32.
- Rossi 2004 = Pietro Rossi, *Aristotele, «Etica Nicomachea», con commento di Tommaso d'Aquino appartenuto a Giovanni Boccaccio*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 204 inf., in Marco Ballarini, Giuseppe Frasso, Carla Maria Monti (a c. di), *Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Scheiwiller, 2004: 94-5.
- Russo 1973 = Luigi Russo, *Guiscardo e Ghismunda (IV, 1)*, in Id., *Lecture critiche del «Decameron»* (1956), Roma, Laterza, 1973⁴: 156-62.
- Scaglione 1963 = Aldo D. Scaglione, *Nature and Love in the Late Middle Age. An Essay on the Cultural Context of the «Decameron»*, Berkeley · Los Angeles, University of California Press, 1963.
- Shooner 1973 = Hugues Vincent Shooner, *Codices manuscripti operum Thomae de Aquino 2*, Roma, Editori di San Tommaso, 1973.
- Signorini 2011 = Maddalena Signorini, *Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 39 (2011): 367-95.
- Tessitore 2014 = Giulia Tessitore, *Spunti etico-filosofici nel «Decameron» di Boccaccio*, «Testo e senso» 15 (2014): 135-51.
- Tonelli 2015 = Natascia Tonelli, *Boccaccio e i rimedi all'amore*, in Ead., *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL, 2015: 201-21.
- Torraca 1912 = Francesco Torraca, *Il canto V dell'«Inferno»*, in Id., *Studi danteschi*, Napoli, Perrella & C., 1912: 383-442.
- Zak 2019 = Gur Zak, «*Umana cosa è aver compassione: Boccaccio, Compassion and the Ethics of Literature*», «I Tatti Studies in the Italian Renaissance» 22/1 (2019): 5-20.

Zanni 2010 = Raffaella Zanni, *Amicizia e retorica della consolatio. Note in margine ad un «singolare» lamento funebre boccacciano* («Filocolo» V, 75), «Arzanà» 13 (2010): 211-43.

Zavattero 2012 = Irene Zavattero, *I volgarizzamenti duecenteschi della «Summa Alexandrinorum»*, «Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie» 59/2 (2012): 333-59.

RIASSUNTO: Nel presente contributo si riflette sulla concezione tripartita dell'amore che Boccaccio ricava dall'VIII libro dell'*Ethica Nicomachea* di Aristotele e dal relativo Commento di Tommaso d'Aquino, conservati nel ms. Ambrosiano A 204 inf. La gerarchia tra amore onesto, dilettevole e utile risulta mantenuta in molte opere boccacciane, e acquisisce una maggiore complessità in alcune novelle amorose del *Decameron*. La tripartizione assimilata dall'*Ethica* aristotelica viene applicata in particolare al lungo parlare di Ghismonda in *Dec.* IV 1.

PAROLE CHIAVE: Boccaccio, *Ethica Nicomachea*, Ghismonda, amore onesto, amore per diletto, *Decameron*.

ABSTRACT: This paper reflects on the tripartite conception of love that Boccaccio draws from Aristotle's VIII book of *Ethica Nicomachea* and the related Commentary by Thomas Aquinas, preserved in the ms. Ambrosiano A 204 inf. The hierarchy between honest, delightful and useful love is maintained in many of Boccaccio's works, and acquires a greater complexity in some love novels of the *Decameron*. The tripartition assimilated by the Aristotelian *Ethica* is applied in particular to the long talk of Ghismonda in *Dec.* IV 1.

KEYWORDS: Boccaccio, *Ethica Nicomachea*, Ghismonda, honest love, delightful love, *Decameron*.

VARIETÀ

A PROPOSITO DELLE RADICI CULTURALI DELL'EUROPA¹

1. L'OPERA DI CURTIUS

Il grande lavoro di Ernst Robert Curtius,² *Letteratura europea e Medio Evo latino*, mosso come disse l'autore «dal desiderio di servire alla comprensione della tradizione occidentale nelle sue manifestazioni letterarie» (Prefazione alla prima edizione, 1947)³ e dalla «preoccupazione per la salvaguardia della cultura occidentale» (Prefazione alla seconda edizione, 1953)⁴ e non «rivolto solo al lettore specializzato, ma anche a coloro che si interessano alla letteratura in quanto letteratura»,⁵ vide la luce nel 1948 dopo un quindicennio di severe e minute indagini, e si proponeva come un recupero dei fondamenti culturali e unitari alla base delle letterature e del pensiero europeo dopo la grande crisi morale della civiltà europea, sfociata nel dramma di Auschwitz e nell'olocausto, quando a Curtius tutto appare, politica compresa, «un campo di rovine», e vi è la sola speranza che «deve andare meglio, poiché non può andare peggio».⁶

¹ Questo saggio è frutto dell'intervento da me tenuto il 28 gennaio 2020 presso l'Auditorium Don G. Marcandalli Università T. E. Card. Colombo, nell'ambito del ciclo di lezioni *L'unità culturale dell'Europa nel Medioevo e nel Rinascimento*, organizzato dall'Istituto di Studi Umanistici F. Petrarca in collaborazione con l'Università T. E. del Cardinal Colombo, e desidero dedicarlo alle mie figlie Erica ed Emma.

² Sull'attualità di Curtius, la sua figura, la fortuna della sua opera e le reazioni ad essa, rimando a Paccagnella–Gregori 2011, e in particolare agli interventi di Antonelli 2011 e di Renzi 2011; alla centralità dell'ormai classico lavoro di Curtius rimanda anche il volume di Boitani 2009.

³ Pubblicata in Curtius 1992: 9.

⁴ *Ibid.*: 7.

⁵ *Ibid.*: 9.

⁶ Come ricostruisce la magistrale Introduzione di Antonelli 1992: XVII, che qui seguo; le parole di Curtius sono tratte dalla sua opera *Deutscher Geist in Gefahr* (Curtius 1932: 9), e come osserva Antonelli in nota: «l'affermazione, visti gli avvenimenti successivi, appare alquanto grottesca» (Antonelli 1992: XVII, n. 29).

Al di là delle aree nazionali, si ricollegava alla continuità forte col pensiero classico e le tradizioni rappresentative che avevano ininterrottamente attraversato la latinità classica e medievale, il Medioevo romanzo e le nostre letterature sino alla modernità.

Nelle parole del Curtius, il suo lavoro

Tenta infatti di mettere in luce con nuovi metodi l'unità di questa tradizione nello spazio e nel tempo. Nel caos spirituale contemporaneo è divenuto necessario, ma anche possibile, dimostrare questa unità. Ma ciò può esser fatto solo da un punto di vista universale. Questo punto di vista è offerto dalla latinità. Il latino è stato la lingua della cultura nei tredici secoli che intercorrono tra Virgilio e Dante. Senza questo retroterra le letterature volgari del Medio Evo sono incomprensibili.⁷

Oggi, e da alcuni decenni, viviamo una riscoperta del senso storico nelle scienze umane, e appare necessario, tanto più davanti alle scelte economiche e politiche dell'Europa come organismo collettivo, porre sempre più in modo fondato il problema della storia e della struttura formale e culturale dell'Europa, del recupero della Tradizione occidentale, da considerarsi in rapporto alla funzione generale della cultura nella società, e in questo senso il libro di Curtius, che guarda all'identificazione delle radici e alla continuità storica e geografica della cultura europea è senz'altro un apporto decisivo e una pietra miliare.

Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach, Leo Spitzer: come ha scritto Roberto Antonelli, la solidarietà «storica e teorica fra i tre grandi critici di lingua tedesca, per quanto fra loro diversi, è ben solida e si estende oltre la pur importante e non casuale identità della disciplina scientifica professata, la filologia romanza».⁸ In tutti e tre gli studiosi citati, e soprattutto in Curtius con la sua *summa*, e in Auerbach, autore di *Mimesis*,⁹ la «centralità della cultura europeo-occidentale si afferma come presa di coscienza e riflessione sulla “Crisi” dell'Europa e dei suoi valori».¹⁰

⁷ Curtius 1992 : 7, Prefazione alla seconda edizione.

⁸ Antonelli 1985: 211-21.

⁹ Auerbach 2000.

¹⁰ Antonelli 1992: IX.

L'opera di Curtius ci presenta in sostanza «uno spazio e un tempo letterario unitari; lo spazio è l'intera Europa occidentale, il tempo è quello della sua tradizione, ove – come scrisse Curtius, nei suoi *Kritische Essays*, tr. it., pp. 139-40 – “tutta la letteratura europea da Omero in poi [...] vive un'esistenza simultanea e rappresenta un ordine simultaneo”». ¹¹ Al di là del momento essenziale del Medioevo latino e del Medioevo romanzo (il Medioevo vede infatti una tutta peculiare unità e coesione delle culture e dei modelli culturali nelle varie letterature europee), Curtius guardò dunque anche al mondo classico, come fondante la cultura europea occidentale, non solo dal punto di vista storico, ma essenzialmente spirituale e simbolico: come scrive lo studioso «Roma era diventata per me la città Santa; e non solo in tutti i suoi stadi storici, ma pure nella sua essenza spirituale, in un senso dunque che *trascendeva* la storia [...]. Capii, col passare di anni e di decenni, che questo legame nascondeva il segreto di un simbolo». ¹²

Nel percorso che lo porta al suo lavoro sulle radici culturali dell'Europa, come scrive ancora Roberto Antonelli, ¹³ Curtius si propone dunque come profondamente consapevole del peso della cultura nella società, in un momento drammatico della storia europea e come intellettuale *umanista* e ben radicato, *enraciné*, non più espressione di una singola nazione ma dell'Europa. Il percorso di Curtius è fondato sull'osservazione – come scrive Antonelli – che

L'Europa ha già avuto “secoli bui” ma «quest'epoca negativa è stata l'incubazione di una nuova nascita e di una nuova fioritura». ¹⁴ Poiché la cultura europea consta di antico e moderno ed è fondata sulla “concrecenza” continua e consapevole con l'antico, il reincontro col Medio Evo – età cerniera – è condizione imprescindibile per quel totale rinnovamento di cui l'umanesimo (e cioè l'Europa, “poiché l'umanesimo è solo Europa”) ha bisogno. [...] se di fronte vi sono secoli bui e solo più tardi Rinascenze, allora non ci si può collegare all'Antichità o al Rinascimento ma al Medio Evo (cristiano). Il personaggio

¹¹ *Ibid.*: XV, che cita a sua volta Curtius 1963: 404.

¹² Antonelli 1992: XVI, che cita Curtius 1963: 496.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Curtius 1932: 103 e 125 ss.

esemplare – per Curtius – non sarà più un poeta ma Cassiodoro (480-570), «Wegbereiter» (precursore) del Medio Evo, il sapiente che dagli onori del potere politico si ritirò in convento per assicurare la trasmissione del sapere e della letteratura antica, della Tradizione [...]; forse dietro Cassiodoro precursore c'è anche il “salvatore” Curtius che non a caso in *Letteratura europea e Medio Evo latino* recupera come propria guida tutelare un altro “salvatore” (– poeta) dell'umanità: Dante.¹⁵

Tutti e tre i filologi romanzi ricordati, Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach e Leo Spitzer, come ricorda Roberto Antonelli, hanno avuto a cuore la sopravvivenza della letteratura europea e dello «spirito europeo», minacciati dalla «standardizzazione» e dalla mancanza di «prospettiva storica».¹⁶

La via indicata dal Curtius era stata dunque di guardare alla lunga durata mediterraneo-occidentale della letteratura europea, rintracciando la continuità dei *temi*, o *topoi*, delle forme-simbolo che attraversano la tradizione, e che fanno comprendere il percorso della tradizione europea, in un «approccio integrale (umanistico), senza rinunciare alla prospettiva storica e alla sintesi complessiva né ai singoli testi».¹⁷

Letteratura europea e Medio Evo latino è il titolo della sua opera magistrale, e come spiega egli stesso (Prefazione alla seconda edizione, 1953):¹⁸ «Il Medio Evo latino è uno dei fuochi dell'ellisse che abbiamo qui esaminato. L'altro è la letteratura europea. Si dirà dunque molto dell'Antichità greca e romana, ma anche qualcosa delle opere e delle scuole del XVI e XVII secolo». (Ma in realtà il Curtius arriva dalla tradizione classico-medievale alle letterature europee del Settecento e oltre).

Come spiega Curtius, la letteratura non può essere completamente isolata, e nel suo libro

sono toccati problemi di storia dei costumi e di storia della filosofia; si apprenderà qualcosa sulle sette arti liberali, sulle università ecc. Ma nel cono di luce dell'osservazione c'è sempre la letteratura: i suoi temi, le sue tecniche, la

¹⁵ Antonelli 1992: XXI.

¹⁶ *Ibid.*: XXVIII, che cita Auerbach 1970: 182.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Curtius 1992: 7.

sua biologia, la sua sociologia. [...] Ci si è domandati con quali mezzi la poesia idealizza la vita dell'uomo (eroicità, bucolicità) e la natura (rappresentazione paesaggistica) e quali tipi fissi ha sviluppato.¹⁹

E certo, come afferma consapevolmente nella Prefazione alla seconda edizione dell'opera: «Se si tenta di abbracciare due millenni o due millenni e mezzo di letteratura occidentale, si possono fare scoperte che non è possibile realizzare dalla cima di un campanile».²⁰ Poiché «Il progresso delle scienze storiche si realizza compiutamente solo laddove specializzazione e visione complessiva si combinano e si compenetrano».²¹

Quello di Curtius è un libro importante che presto viene tradotto in diverse lingue e che conosce una straordinaria fortuna: è presente in Francia, in Spagna, in America – dove la seconda edizione è del 1991 –, in Romania e persino in Giappone. Dappertutto tranne che in Italia, dove si pubblica soltanto nel 1992, a cura di Roberto Antonelli presso la Nuova Italia.

Come osserva Antonelli in un'intervista a Paolo Mauri, su «Repubblica», del 31 ottobre 1992:

Paradossalmente Curtius diventa più attuale man mano che il tempo passa. Comunque a lui premeva, per tornare al suo Medio Evo, ribadire il valore della Tradizione di una civiltà nel momento in cui i valori della medesima civiltà stavano per crollare. È opinione di Curtius che la civiltà europea spazi da Omero in poi e non è un caso che alla fine del percorso ci siano Eliot con la *Terra desolata* e Joyce con *Ulisse*: come a dire la crisi che entra nell'opera stessa.

Fin qui l'opera del Curtius. Quali radici ha l'Europa? Quella del Curtius è una risposta storicamente fondata. Quali siano le radici dell'Europa, in senso culturale, in senso spirituale e storico oggi sembra sfuggire all'opinione pubblica e ai più. Ma questo perché si è perduta ogni familiarità con la memoria storica, che ci direbbe e metterebbe a fuoco come le radici dell'Europa non siano propriamente da fondare, per il semplice motivo che esse, che oggi paiono evanescenti e sfuggenti alla memoria collettiva,

¹⁹ *Ibid.*: 7-8.

²⁰ *Ibid.*: 8.

²¹ *Ibid.*

sono nella natura delle cose, delle lingue, dei sentimenti, delle credenze e delle pratiche e concetti culturali che viviamo e con cui ci confrontiamo quotidianamente.

2. LA FILOLOGIA ROMANZA E LE LINGUE ROMANZE: UNA CULTURA COMUNE

La Filologia romanza, come disciplina, come si afferma anche nella sua declaratoria ministeriale, comprende gli studi sulle origini e gli ulteriori sviluppi delle lingue e delle letterature romanze, con speciale riguardo ai secoli medievali, sviluppi che possono arrivare fino ai nostri giorni, e a partire dalla centralità dell'interpretazione del testo nei suoi diversi aspetti e in un'ottica panromanza, applica metodologie filologiche e linguistiche.

Come ricorda ad es. Costanzo Di Girolamo:²²

la romanistica aveva preso vita, prima in Germania e poi in Italia e (in minor misura) in Francia, come letteratura comparata, mettendo quindi a contatto tradizioni in lingue diverse, operazione resa possibile dalla compattezza del mondo romanzo dei primi secoli, erede della cultura latina medievale e pure aperto ad altri contributi (germanico, celtico, "orientale"): di qui modalità trasversali e sperimentali di studio, come quelle per generi o per temi, o prospettive di tipo marcatamente antropologico.

E le diverse metodologie sono applicate appunto a partire dalla centralità del testo nei suoi diversi aspetti e in un'ottica panromanza. Come ha affermato di recente Edward Said:²³

Philology is, literally, the love of words, but as a discipline it acquires a quasi-scientific intellectual and spiritual prestige at various periods in all of the major cultural traditions, including the Western and the Arabic-Islamic traditions that have framed my own development.

E la filologia è per lui alla base dell'atto di responsabilità che ogni interpretazione comporta:

²² Di Girolamo 2019a: 682.

²³ In Said 2004: 58.

*For the process of reading begins and ends in the reader, and what enables the reading is an irreducibly personal act of commitment to reading and interpreting, the gesture of reception that includes opening oneself to the text and, just as importantly, being willing to make informed statements about its meaning and what that meaning might attach itself to. [...] It is the avoidance of this process of taking final comradely responsibility for one's reading that explains, I think, a crippling limitation in those varieties of deconstructive Derridean readings that end (as they began) in undecidability and uncertainty. To reveal the wavering and vacillation in all writing is useful up to a point, just as it may here and there be useful to show, with Foucault, that knowledge in the end serves power. But both alternatives defer for too long a declaration that *the actuality of reading is, fundamentally, an act of perhaps modest human emancipation and enlightenment that changes and enhances one's knowledge for purposes other than reductiveness, cynicism, or fruitless standing aside.*²⁴*

Ma se la filologia, etimologicamente 'amore della parola', come strumento e metodologie interpretative è senz'altro una guida irrinunciabile al Testo come Sistema, alla lettura dei testi e dunque alla corretta interpretazione della realtà, vorrei ora richiamare brevemente come per chi si occupi di Filologia romanza è assai particolare la prospettiva sulla unità culturale dell'Europa.

Non vorrei certo che questo discorso apparisse come uno spot pubblicitario sulla disciplina che insegno accademicamente, la Filologia romanza, ma vorrei solo restituire, se possibile, la mia esperienza e la sensazione che provo quando si parla, comunemente, di fondare una vera e propria "cultura" europea, che sarebbe spesso, nell'opinione comune, un'esigenza complessa quanto indifferibile dati gli sviluppi in direzione europea e comunitaria nei campi della finanza, dell'economia, del diritto, della politica (campi in cui pure, l'affermazione di un terreno condiviso e fertile vede una gradualità e sviluppi assai differenziati, anche perché a mio avviso parlare di una vera e propria, fattiva, propulsiva e non rinunciataria politica europea non può prescindere da un legame forte con fondate e consapevoli istanze culturali ed ideali).

Dal punto di osservazione di chi studia e insegna le letterature e le lingue europee derivate dal latino, le lingue romanze, che per tradizione

²⁴ *Ibi*: 66 (i corsivi sono miei). Said è citato da Di Girolamo 2019a: 687-8.

convenzionale nell'insegnamento universitario sono analizzate nella lunga durata del periodo medievale, cioè per chi studi o insegni Dante, Petrarca, Boccaccio, i trovatori provenzali e la loro lirica d'amore (il gigantesco Guglielmo IX d'Aquitania, Bernard de Ventadorn, Jaufré Rudel, o Arnaut Daniel, «miglior fabbro del parlar materno» secondo Dante nel XXVI del *Purgatorio*), o gli accesi sirventesi politico-morali (e quel poeta inarrivabile per altezza morale che è Peire Cardenal), o ancora il romanzo cortese in lingua d'oïl (ad es. il grande Chrétien de Troyes e il *Perceval* o *Conte du Graal*, o il *Lancelot*) è del tutto scontata e direi molto familiare una prospettiva ampiamente europea, ma in realtà ancor più vasta e internazionale.

Se fin dalle sue origini, la disciplina Filologia romanza, nata nell'Ottocento, come ricorda Mario Mancini nella sua prefazione al libro di Alberto Limentani, *Alle origini della filologia romanza*:²⁵ «si iscrive in un fastoso scenario europeo, nel segno della *Weltliteratur*» di cui è emblema la leggenda che fosse Goethe a indirizzare il giovanissimo linguista e studioso di letteratura Diez verso la letteratura dei trovatori, è forse ancor più importante ricordare che le nostre lingue e letterature romanze sono legatissime tra loro, a causa della comune matrice latina di cui costituiscono sviluppi indipendenti ma intimamente vicini.

Come ricorda ad es. il linguista romanzo Rainer Schlösser:²⁶

È stato infatti il latino parlato ad essere tramandato di generazione in generazione e a trasformarsi impercettibilmente nelle lingue che alla fine del processo si sarebbero chiamate "romanze". La lingua che si parlava a Roma nel 100 a. C. è stata tramandata per settanta generazioni fino al 2000 d. C. Ogni generazione era naturalmente convinta di acquisire la stessa identica lingua dei propri genitori, eppure noi chiamiamo latino la lingua della prima generazione e italiano quella della settantesima. La situazione è identica negli altri paesi romanzi: lo spagnolo non è altro che il latino parlato, poniamo, a Burgos nel 2000, il rumeno non è che il latino dell'odierna Craiova. Ciò nonostante tutte queste lingue hanno oggi un altro nome (solo il ladino delle Dolomiti conserva la denominazione *ladino* < LATINUS) e questo nasconde una continuità che altrove è invece trasparente, come nel caso del greco; infatti, benché il greco moderno si differenzi dal greco antico grosso modo quanto l'italiano dal latino, in quel caso ambedue le varietà sono denominate greco.

²⁵ Limentani 1991: 8-9.

²⁶ Schlösser 2005: 19-20.

E ciò vale non solo per l'italiano, lo spagnolo, il romeno, il ladino (e il friulano e il romancio), ma anche per il portoghese e il galego, il catalano, l'occitanico, il francese e il sardo, oltre che per gli innumerevoli dialetti che compongono una sorta di «continuum romanzo».

Ma le cause di una fortissima unità dell'Europa romanza non sono solo strettamente linguistiche, ma più ampiamente culturali, sociali e politiche, come ha sintetizzato lucidamente Alberto Vàrvaro.²⁷ Se pensiamo ad es. alle lingue romanze che hanno avuto una fase medievale, cioè l'italiano, il francese, il provenzale, il catalano, il castigliano e il portoghese, nel Medioevo non sono ancora divenute lingue nazionali, all'interno di una determinata area territoriale politica vengono parlate diverse lingue romanze, e abbiamo nelle varie aree «un gran numero di dialetti più o meno equidistanti l'uno dall'altro a parità di contiguità».²⁸ Solo a poco a poco le diverse aree dialettali si orientano, favorendo una tradizione di lingua comune (una *scripta*) «mettendo in moto un processo di unificazione linguistica e di eliminazione dei dialetti»²⁹ e infatti «durante il medioevo troviamo perciò testi francesi con patine più o meno vistose normanne o anglo-normanne o piccarde o franco-provenzali e così via, testi castigliani con patina aragonese o leonese, come testi italiani con patina siciliana o padana». Inoltre i testi delle letterature medievali romanze mantengono una solidissima unità di fondo poiché ovunque, in Europa, la lingua della cultura, paragonabile a quel che accade oggi coll'inglese, è il latino, che permette ai dotti di comunicare tra loro e di spostarsi, docenti e discenti, dall'Italia all'Inghilterra, a Coimbra o a Parigi, e uguale è il patrimonio trasmesso, attraverso la scuola: «ogni ambiente culturale romanzo si qualifica e si determina in costante ed essenziale rapporto con la tradizione latina quale è conservata e tramandata dalla scuola».³⁰ Ma le letterature romanze possono considerarsi in certo modo unitarie, come rammentato da Vàrvaro, anche

²⁷ Vàrvaro 1985: 12-4.

²⁸ *Ibid.*: 12.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*: 13.

soprattutto per la forza coesiva rappresentata dal forte predominio culturale della Francia, che si concretizza in irradiazione di mode, di temi, di forme e soprattutto di idealità e di esempi. Quando in questo caso diciamo Francia non vogliamo certo escludere il mezzogiorno provenzale, a cui fa capo la maggior parte della lirica romanza, come al nord fanno capo la narrativa e buona parte della produzione didattica. Influenza, questa francese, che si impone attraverso le opere, ma anche direttamente per il viaggiare degli scrittori ed infine, in grado non certo minore, attraverso i molteplici canali della giulleria internazionale, poiché i giullari (recitatori di poesie epiche e di romanzi, novellatori, esecutori di poesie liriche ecc.) hanno superato ogni barriera linguistica e politica ed hanno contribuito in modo capillare ma imponente alla circolazione della produzione letteraria romanza.³¹

E infatti questa solidarietà tra le varie lingue e letterature romanze, sempre in rapporto col latino e la tradizione classica è tale, che non possiamo in realtà prendere in considerazione seriamente un testo o un autore medievale ma anche in fase post-medievale, per quanto originale e innovativo, senza aver presente il più ampio contesto culturale europeo e le sue opere, contesto che include come si è detto la tradizione mediolatina e della latinità classica e il patrimonio condiviso delle Scritture e della Patristica, e influssi germanici, bizantini, arabo-islamici e celtici, ai quali si aggiungerà la riscoperta della cultura greca.³²

Dante, nel suo geniale trattato sull'eloquenza del volgare, il *De Vulgari Eloquentia* (1305), era a tal punto consapevole dell'unitarietà della cultura romanza medievale da definire le tre maggiori letterature e lingue di cultura volgare del mondo romanzo del suo tempo (appunto la lingua del sí, l'italiano, la lingua d'oc, il provenzale, e la lingua d'oïl, il francese antico, da lui denominate secondo il modo di affermare nelle diverse lingue) in modo unitario, come «idioma trifario», idioma diviso in tre parti.³³ E nel quadro che ci restituisce nel *De Vulgari* mostrerà di conoscere approfondo-

³¹ *Ibi* :14.

³² Nel Medioevo inoltre si apprezza molto la tradizione e gli autori inaugurano una *translatio*, un vivo rapporto tra innovazione e tradizione, e inizia la consapevolezza della dialettica tra antichi e moderni.

³³ Cf. Dante, *De Vulgari Eloquentia* (Tavoni): 1232-3, I X.1: «*Triphario nunc existente nostro ydiomate*», «Poiché il nostro idioma oggi è diviso in tre».

ditamente e intimamente e citerà non solo componenti della produzione lirica della tradizione italiana, ma anche francese antica e provenzale.

Come si possono del resto comprendere alcuni fondamenti del percorso dantesco senza aver presente quanto egli aveva colto dalla riflessione sull'amore della lirica trobadorica?³⁴ Senza esaminare il lascito in lui di Arnaut Daniel per la forma della sestina, per il forte realismo espressivo e le rime ricche, dalle petrose alla *Commedia*, o il parlare metaforico e le forti innovazioni verbali, con veri e propri *hapax* e neoformazioni,³⁵ o senza considerare la sua conoscenza dei testi d'oïl, come per la produzione romanzesca arturiana, le «Arturi Regis ambages pulcerrime» del *De Vulgari*,³⁶ le bellissime avventure di Re Artú che troviamo ad es. nel canto V dell'*Inferno* e nel celebre racconto di Francesca da Rimini, che bacia Paolo sull'esempio del bacio tra Ginevra e Lancillotto,³⁷ anche al di là dell'enciclopedismo del francese *Roman de la Rose* e della questione del *Fiore*, giudicato attribuibile a Dante da Gianfranco Contini.

Come spiegare tanta parte della cultura del Boccaccio, dalle opere cosiddette “minori” al *Decameron* senza fare i conti con la produzione in lingua d'oïl, dalla produzione romanzesca cortese alla narrativa breve (*fabliaux*, *lais*, *contes*), e con la tradizione occitanica con il motivo dell'*aura* ripreso nel bellissimo Proemio in prosa del giovanile *Filostrato* in ottava rima, e con le *vidas*, le biografie in prosa trobadoriche, che il Certaldese accosterà anche al modello assai piú complesso dal punto di vista teoretico e metanarrativo della *Vita Nuova* dantesca, o con la trattatistica amorosa mediolatina, il *De Amore* del francese Andrea Cappellano, insieme certo a molteplici altri stimoli, da Ovidio (*Heroides*, *Ars Amandi*, *Metamorfosi*, *Tri-*

³⁴ Vd. Auerbach 1963.

³⁵ Cf. Baldelli 1978: 69 e 71.

³⁶ Dante, *De Vulgari Eloquentia* (Tavoni): 1234-5.

³⁷ Episodio che probabilmente Dante conosceva attraverso un romanzo francese antico in prosa: «Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante. / Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno piú non vi leggemmo avante»; *If* 5.133-138 (Dante, *Commedia* [Petrocchi]).

stia...), al Seneca tragico, al romanzo bizantino, all'*Etica Nicomachea* di Aristotele, che Boccaccio possedeva, nella traduzione latina di Roberto Grossatesta con il commento pure latino di San Tommaso d'Aquino ricopiato di suo pugno nel ms. oggi segnato A 204 Inf. custodito presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Boccaccio, del resto, concepisce lo schema della narrazione della Brigata ispirandosi al passatempo cortese dei Giudizi d'amore che sono descritti nel *De Amore* del Cappellano, e che il Certaldese utilizzerà non solo nel *Decameron*, ma anche nel romanzo giovanile *Filocolo* (nelle tredici Questioni del IV libro, sotto la guida di Fiammetta che presiede ai ragionamenti dei giovani) e nel più tardo poema del *Ninfale fiesolano*, in ottava rima, di pochi anni precedente il capolavoro.

Ancora, risulta chiaro il legame forte che Boccaccio istituisce con la letteratura francese del suo tempo (e con Dante) quando indica nell'*incipit* e nell'*explicit* il proprio capolavoro come «*Decameron* cognominato principe Galeotto» 'Decameron, sottotitolato Galeotto per eccellenza', mettendo così insieme il riferimento all'*Exameron* di S. Ambrogio sui sei giorni della creazione del mondo, la Genesi, e la tradizione cortese d'oïl (il romanzo di *Lancelot* in cui Galeotto è il cavaliere amico che favorirà il bacio dell'eroe con la regina Ginevra, facendo schermo col proprio corpo affinché gli amanti non siano visti), e aggiungendovi sicuramente anche un richiamo all'accezione dantesca del libro "Galeotto".³⁸ Così Boccaccio indica ai suoi lettori, al suo pubblico, che ci si trova in presenza di un progetto che è al contempo una "rifondazione" laica del mondo, dopo la peste e la forte crisi culturale e civile che ne conseguì, ed un'*Ars Amandi*, sull'esempio del "libro Galeotto" (formula appunto di conio dantesco) che egli cita probabilmente al posto di tutta la tradizione cortese, e pure del *De Amore* cappellaneo e dei trattati ovidiani.³⁹

³⁸ Da Dante in poi Galeotto passerà dall'accezione di nome proprio ad indicare appunto il mezzano, l'intermediario d'amore, l'*internuntius* per antonomasia. Sulla scena dantesca e la sua fortuna, cf. Renzi 2007.

³⁹ Come è stato sottolineato, l'autografo del *Decameron*, l'Hamilton 90 della Staatsbibliothek di Berlino, è un libro di grandi dimensioni nella tipologia utilizzata per i testi di alta cultura universitaria, un fatto esorbitante per la narrativa breve in volgare, considerata tradizionalmente di minor prestigio, e ciò pare confermare anche dal punto di vista editoriale la piena consapevolezza dell'importanza della propria elaborazione culturale.

Nella pratica quotidiana dello studioso della letteratura medievale, ma non solo, anche Umanistica e Rinascimentale, e potenzialmente della letteratura che arriva fino ai nostri giorni⁴⁰ le letterature, la cultura dotta e popolare europea, sono in continuo rapporto, in un panorama ampio e fecondo, che è alla base dei nostri testi ma anche delle nostre credenze, della nostra civiltà.

Non si possono interpretare le grandi opere delle nostre letterature antiche e moderne, e neanche le opere anonime e le minori, la nostra storia e le nostre credenze, se non all'interno di un vasto, denso e ricco ricettacolo di elementi culturali e di radici ideologiche latamente europei.

3. ANCORA QUALCHE ESEMPIO

Come è noto, seppure non sempre ne siamo pienamente consapevoli, anche la nostra concezione dell'*amore*, e non solo le sue rappresentazioni letterarie, insieme a termini che usiamo comunemente in questo ambito semantico, come *cortesia* e *corteggiamento*, *fedeltà amorosa*, *servizio d'amore*, sono concetti e termini che il pensiero occidentale europeo deriva dall'ideologia che si afferma con la lirica dei trovatori, il cui primo rappresentante noto di cui ci siano giunti i testi, il grande aristocratico Guglielmo IX d'Aquitania, compone alla fine dell'anno Mille della nostra era. Una concezione dell'amore diversa dal pensiero della poesia latina classica si afferma in una poesia attestata tra la fine dell'XI secolo e la fine del XIII, produce una poesia d'arte, laica e composta in lingua volgare, l'occitanico, e non in latino, da cui prenderà vita la lirica moderna. La *fin'amors*, o *amor fina*, poiché amore è femminile in provenzale, etimologicamente l'“amore perfetto”, sostanzia il fatto amoroso di una commistione di corpo e anima, eros e sublimazione, e di un contenuto educativo (una vera e propria “paideia”, come afferma Paolo Cherchi),⁴¹ che perfeziona e affina l'amante

⁴⁰ Si pensi ad es. al rapporto di Ezra Pound con i trovatori, di Andrea Zanzotto con Petrarca o di Edoardo Sanguineti con Dante, o alla *Waste Land* di Eliot, appunto la “terra desolata”, la terra sterile, che rinvia a un *topos* della narrativa romanzesca arturiana che troviamo nel *Conte du Graal*.

⁴¹ Vd. Cherchi 1979.

attraverso la sottomissione alla dama, un fatto inedito nella cultura precedente, e le cui basi ideologiche sono da far risalire, per la parte di idealizzazione, secondo Spitzer all'afflato mistico insito nell'anima cristiana e nel riuso da parte dei poeti che cantano l'amore profano di immagini tratte dagli scritti dei mistici,⁴² mentre per Auerbach, al contrario, lo spirito realistico e carnale della lirica d'oc rimanderebbe al realismo cristiano, sull'esempio di un Cristo che si è fatto carne, è entrato nella storia ed è morto sulla croce, mentre l'elemento ideale sarebbe ispirato dalla tradizione neoplatonica tardoantica e medievale.⁴³ Questa concezione dell'amore e questi testi saranno destinati a lasciare tracce indelebili nella tradizione posteriore, e nella cultura occidentale, sia per quello che riguarda l'ideologia, sia per le forme (nasce la *canço*, la canzone lirica come la conosciamo, con le rime e la struttura metrica, colta ed elaborata sulla pagina scritta, anche se trasmessa dal canto e dalla voce). Come osserva Michel Zink «i trovatori hanno inventato una maniera poetica e un'idea dell'amore la cui influenza nell'Europa intera è stata immensa, e non si può dire che sia ancora venuta meno».⁴⁴ I concetti che questa lirica veicola, che noi siamo portati talora a scambiare per luoghi comuni, a tal punto si sono poi affermati tali modelli e termini nella lirica e nella letteratura anche narrativa posteriori, non erano mai comparsi né sarebbero potuti comparire prima dei trovatori, e sono legati come sappiamo alle condizioni spirituali e materiali dei secoli che hanno visto nascere tale poesia, all'ambiente sociale europeo medievale del feudalesimo e delle corti. E non a caso questa concezione dell'amore sarà definita da Gaston Paris nel 1883, in uno studio sul *Lancelot* di Chrétien de Troyes «amour courtois», 'amore cortese'. È così che⁴⁵

Un linguaggio originariamente tecnico, con voci ed espressioni proprie del documento giuridico o del codice feudale (gli *Usatges* di Barcellona, per esempio), va comparando in versi che trattano d'amore; ma siccome si finge che questo sentimento vada da un poeta-vassallo ad una donna-dama, l'adattamento di questa similitudine costante si fa naturale e logico.

⁴² Vd. Spitzer 1959: 363-417.

⁴³ Auerbach 1963.

⁴⁴ Zink 2015: 7.

⁴⁵ Come spiega de Riquer 2010: 132-3.

Così ad es. il poeta-innamorato è l'*om*, il vassallo, e la donna la *domna*, la *domina*, signora nel più elevato senso feudale, da cui il francese *dame*, il castigliano e l'italiano *dama*. La *cortezia* (derivata da *cort*) è un insieme ampio di virtù concrete che fanno riferimento alla perfezione morale e sociale dell'uomo del feudalesimo: lealtà, generosità, prodezza, buona educazione, maniere eleganti, passione per giochi e piaceri raffinati, capacità di ben parlare, ecc. I termini e i concetti di fedeltà, tradimento e delitto, specificati e previsti nel diritto feudale, vengono applicati così alle relazioni amorose, e sono vivi ancor oggi quando si parla di un "marito fedele" o di una moglie "che tradisce suo marito": il rimando è certo alla *bona fides*, la fedeltà che il vassallo deve al suo signore feudale, invocata in tutti i giuramenti, insieme al verbo *convenire* nell'accezione di 'promettere in virtù di un patto'. E quando i trovatori affermano che la donna si è impadronita del loro cuore e dicono che lo tiene in *bailia*, utilizzano e adattano genialmente alla sfera e al lessico amoroso il termine tecnico *baiulia*, 'tutela, protezione, salvaguardia, amministrazione dei beni'.

Per l'aspetto "formativo" dell'amore che innalza chi lo pratica e ne osserva bene i precetti, si può citare ad es. *Pos vezem de novel florir* di Guglielmo IX, nono duca d'Aquitania e settimo conte di Poitiers, di cui si può ricordare qui solo il bellissimo *incipit* primaverile:

Pos vezem de novel florir	
pratz, e vergiers reverdezir,	
rius e fontanas esclarzir,	3
auras e vens,	
ben deu cascus lo joi jauzir	
don es jauzens. ⁴⁶	6

Poiché vediamo di nuovo fiorire prati e rinverdire giardini, illimpidirsi fiumi e sorgenti, aure e venti, ben deve ciascuno gioire della gioia di cui è gioioso.

Questa concezione formativa dell'amore, inaugurata dalla lirica trobadorica, come è noto viene assunta poi anche dalla narrativa cortese d'oïl cavalleresca e arturiana, che a sua volta tramanderà questi temi e modelli alle letterature europee medievali e poi moderne. Nel romanzo cortese

⁴⁶ Guglielmo IX (Eusebi).

del XII secolo, vediamo che fino a un certo punto, l'amore e la cavalleria divengono principi ordinativi del mondo, ciò che guida le azioni dell'eroe e porta alla sua individuazione.

Possiamo assistere inoltre a un altro fenomeno emozionante, poiché è proprio col romanzo cortese (inizialmente in versi, e poi in prosa) che sorgerà per la prima volta nella cultura europea e si dispiegherà la coscienza dell'individuo nella sua autocoscienza in senso moderno, come staccato dal contesto e dalla società che lo circonda (lo mostrano bene anche gli artifici rappresentativi messi in opera dai poeti, come i monologhi e dialoghi interiori di eroi ed eroine: si pensi ai dibattiti interiori di Laudine nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes o al monologo interiore di Briseis nel *Roman de Troie* di Benoît de Sainte Maure).

Erich Köhler, altro filologo romanzo dedicatosi a lungo allo studio della lirica trobadorica e del romanzo cortese ha sottolineato infatti come il romanzo medievale, antesignano del nostro moderno romanzo, nasce dalla necessità spirituale del mondo cavalleresco di superare l'abisso che si è spalancato tra individuo e società, e mira a reintegrare questa frattura. Ma appunto «la reintegrazione dell'eroe presuppone il suo precedente isolamento e anche la sua descrizione». ⁴⁷ Anche se via via, come è evidente soprattutto nel quinto ed ultimo romanzo di Chrétien, rimasto incompiuto, il *Perceval o Conte du Graal*, l'amore non sarà più da solo sufficiente a dirigere l'azione dell'eroe guidandone l'*aventure* e la *queste* e a ricostruire il senso della vita, e subentra l'aspirazione alla redenzione, alla *caritas*, nella coscienza di una frattura tra ideale e reale, individuo e mondo, di un'esperienza contraddittoria della realtà, anche se tuttavia il senso della vita aspira ugualmente alla totalità. ⁴⁸

Ma per concludere, ancora con uno sguardo alla grande coesione del mondo europeo medievale e in una prospettiva panromanza, possiamo portare ad esempio un altro fatto noto, cioè come il caposcuola della nostra scuola siciliana, l'iniziatore della storia poetica italiana e l'inventore del sonetto, e dunque non solo il «primo», ma anche un «grande» poeta, come lo descrive il suo editore Roberto Antonelli, e cioè Giacomo da

⁴⁷ Köhler 2001: 334.

⁴⁸ *Ibid.*: 334-5.

Lentini, inauguri la lirica italiana nei primi decenni del Duecento con una traduzione dal trovatore Folchetto di Marsiglia (1155 circa-1231), a cui Dante rende onore nel IX canto del *Paradiso* (vv. 37-42 e 67-108). La ricerca poetica del Notaro è incentrata sull'eccellenza formale e retorica e sull'analisi dell'amore come fatto interiore, e getta le basi per il riconoscimento dell'io lirico. La canzone è *Madonna dir vo voglio*,⁴⁹ che apre il grande canzoniere delle Origini ms. Vaticano Latino 3793, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Si vedano qui i due testi solo per quanto riguarda la prima stanza:

*Madonna, dir vo voglio*⁵⁰
como l'amor m'à prisò,
inver' lo grande orgoglio
che voi, bella, mostrate, e no m'aita.
 Oi lasso, lo meo core,
 che 'n tante pene è miso
 che vive quando more
per bene amare, e teneselo a vita!
Dunque mor' e viv'eo?
No, ma lo core meo
 more piú spesso e forte
 che non faria di morte naturale,
per voi, donna, cui ama,
 piú che se stesso brama,
 e voi pur lo sdegnate:
 amor, vostra 'mistate vidi male.

A vos, midontz, voill retrair'en cantan
cosi m destreign Amor[s] e men'a fre
vas l'arguogll gran, e no m'aguda re,
qe m mostras on plu merce vos deman;
 mas tan mi son li consir e l'afan
qe viu qant muer per amar finamen.
Donc mor e viu? non, mas mos cors cocios
mor e reviu de cosir amoros
a vos, dompna, c[e] am tan coralmen;
 sufretç ab gioi sa vid'al mort cuisen,
 per qe mal vi la gran beutat de vos. (vv. 1-11)

Trad. Folchetto: «A voi, signora, voglio mostrare cantando come Amore mi costringe e mi conduce a freno, contro l'orgoglio grande che mi mostrate quanto piú vi chiedo mercé, e non mi aiuta affatto; ma così tanti sono i pensieri e gli affanni, che vivo quando muoio, per amare finalmente. Dunque io muoio e vivo? no, ma il mio cuore desideroso muore e rivive per i pensieri amorosi, per voi, signora, che amo tanto profondamente; consentite con gioia la vita al morto ardente, ché malauguratamente vidi la vostra grande bellezza».

⁴⁹ Cf. Folchetto di Marsiglia (Squillaciotti): 414. Si tratta di un frammento di due *colbas unissonans* di undici versi, la seconda mancante dell'ultimo verso.

⁵⁰ Vv. 1-16 (strofe I), in Giacomo da Lentini (Antonelli).

4. PER CONCLUSIONE

A mio parere, i concetti e i testi brevemente ricordati hanno a che fare intimamente con le radici culturali dell'Europa, anzi si può dire che custodiscano e incarnino le nostre stesse radici, e inoltre ci si mostrano densi di un umanesimo (inteso in senso ampio) che pure fa parte della nostra storia, e al quale non è un bene rinunciare. Per citare ancora un passo del Curtius richiamato sopra, ci paiono intrisi di un umanesimo a cui l'Europa non è bene che rinunci, come disse Curtius, «poiché l'umanesimo è solo Europa».

È poco o è molto?

Si può forse ancora richiamare il ruolo formativo della letteratura non solo in quanto specifico settore dei saperi umanistici, ma nella più vasta dimensione di modello culturale capace di offrire visioni del mondo e punti di vista sulla realtà. Fa riferimento alla capacità formativa e alla forza propulsiva della letteratura Costanzo Di Girolamo, filologo romano versato soprattutto nella lirica dei trovatori, che ricorda un altro filologo romano, il tedesco Hans Robert Jaus, famoso per la teoria della ricezione:

In virtù della sua funzione “socialmente formativa”, la letteratura contribuisce secondo Jaus all'emancipazione dell'umanità dai suoi vincoli naturali, religiosi e sociali. [...] Anche se si può avere qualche dubbio sull'idea che la letteratura contribuisca in modo sostanziale a modificare la realtà, e a modificarla in senso progressivo, l'enfasi sulla funzione formativa dell'arte restituisce la produzione artistica e letteraria alla dimensione sociale che ad esse pertiene, sottolineando l'interazione tra opere e pubblico. Una funzione formativa della letteratura è del resto testimoniata da un'istituzione come la scuola, in cui l'insegnamento letterario occupa ancora, nonostante tutto, un posto centrale.⁵¹

La comunicazione letteraria, per Jaus e per Di Girolamo, è un processo perennemente dialogico, e i grandi artisti (non solo nel campo letterario) sono fonte di innovazione non esclusivamente dal punto di vista formale, ma per la loro capacità di mettere in discussione le convenzioni sociali dominanti.⁵²

⁵¹ Di Girolamo 2019b: 649.

⁵² *Ibid.*: 657.

In un'epoca di profonda crisi, nel 1948, nella sua meditazione ormai classica sulla funzione della letteratura come critica della tradizione e del cambiamento nella civiltà occidentale, in *Letteratura europea e Medio Evo latino* Curtius proponeva lo studio delle «forme letterarie»⁵³ in quanto strumento che può condurre alla migliore comprensione della storia dello spirito, identificando la cultura come «memoria iniziatrice».

Non si possono non far nostre le parole di Curtius: «Nella odierna situazione spirituale non v'è alcuna esigenza che appaia tanto imperiosa come quella di ristabilire la “memoria”».⁵⁴

E se vogliamo mettere a fuoco ciò che ci serve per la cultura, la politica, la civiltà, dobbiamo «custodire ciò che è essenziale» (Curtius 1992: 439).

Come ricorda Lorenzo Tomasin in un intervento dedicato alle lingue romanze nella storia della cultura europea:

In tale funzione di mediazione culturale tra passato e presente, e al tempo stesso di ponte tra culture europee di diversa matrice, ma dalle radici almeno in parte comuni, sta com'è noto (ma spesso dimenticato) uno dei compiti fondamentali della stessa romanistica fin dalla sua fondazione.⁵⁵

⁵³ Cioè dei «sistemi di configurazioni» in cui fenomeni di ordine spirituale si concretizzano e divengono percepibili.

⁵⁴ Curtius 1992: 438, nel cap. XVIII dell'opera, *ibid.*: 421-44. Come continua Curtius, «I programmi educativi e rieducativi di ogni tipo sono forse meno importanti del compito immediato di cogliere, e di riaffermare, la funzione della continuità nella cultura». E come afferma ancora (*ibid.*: 437): «Per mezzo della memoria l'uomo diventa consapevole della propria identità, al di là di ogni cambiamento; in modo analogo, mediante lo strumento della tradizione letteraria, lo spirito europeo rimane consapevole di se stesso attraverso i millenni. Mnemosyne (Memoria) nella mitologia greca è madre delle Muse. Secondo Vjaceslav Ivanov, la cultura è ricordo delle rivelazioni dei padri: “In questo senso, la cultura non è solo monumento, ma è anche iniziativa nello spirito. La memoria, dominatrice suprema, permette alla cultura di rendere i suoi adepti partecipi delle iniziative dei padri e di rinnovarle in essi, comunicando loro la forza di nuove origini e di nuove iniziative. Nella memoria è dinamismo; nell'oblio è stanchezza, decadimento, interruzione di movimento, declino e ritorno all'immobilismo inerte”».

⁵⁵ Tomasin 2019: 72. Come riassume ancora Tomasin (*ibid.*): «In più d'uno degli episodi che abbiamo incontrato nelle pagine precedenti, riemerge sotto varie prospettive il tema del confronto e dell'incontro fra quelle che modernamente sono le culture nazionali di Francia, Germania e Italia. Incomprensibile nel suo sviluppo accademico senza

E come scrive Stefano Rapisarda nel suo volume *La filologia al servizio delle nazioni*, che costituisce un fondamentale ritorno al valore della riflessione e della storia, se le filologie «sono, e sono state nel corso della loro storia, delle discipline essenzialmente europee», «l'auspicio è che la filologia, le filologie» «si ridefiniscano intorno ai “temi caldi” di un'epoca, alle passioni politico-ideologiche, ai Grandi Libri sui quali ogni civiltà è costruita, e che [...] riannodino i legami con la comunità di cui sono espressione».⁵⁶

Beatrice Barbiellini Amidei
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll. (Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale).

lo sfondo di grandi tragedie della storia europea quali la guerra franco-prussiana, la grande guerra e il secondo conflitto mondiale, la filologia romanza riceve tra la fine dell'Otto e il principio del Novecento una delle più forti impronte della sua identità disciplinare nella proposta di una lettura storico-linguistica e storico-letteraria dei grandi sommovimenti dell'Europa, e in una mediazione dei conflitti, attraverso la ricerca di ascendenze comuni ed esperienze condivise tra le Nazioni che si avviavano, nell'ultima parte del Novecento, verso l'integrazione comunitaria di cui oggi sembra incombere la dissoluzione, o una metamorfosi dagli incerti esiti». E Gianfranco Folena (1983: IX), legato all'idea dell'Europa, scriveva: «Come tanti altri della mia generazione anch'io ho creduto, negli anni intorno alla guerra e dopo, in un'Europa unita politicamente nella ragione e nella parità delle lingue e delle culture. E ci credo ancora, anche se quest'Europa, della cui idea, come di quella insieme parallela e antagonista di “nazione”, Federico Chabod ha tratteggiato suggestivamente la storia, non è poi nata, sembra anzi, da quando ha avuto le sue prime istituzioni, più lontana che mai. Eppure nell'uso quotidiano della nostra lingua ne portiamo fino dal Settecento la matrice razionale e l'immagine, anche e spesso distorta o addirittura capovolta».

⁵⁶ Rapisarda 2018: 188 e 197.

- Dante, *De Vulgari Eloquentia* (Tavoni) = Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, a c. di Mirko Tavoni, in Id., *Opere*, ed. diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, I vol. 2011, II vol. 2014, I: 1126-547.
- Folchetto di Marsiglia (Squillacioti) = Paolo Squillacioti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, ed. a c. di Paolo Squillacioti, Pisa, Pacini, 1999 («Biblioteca degli "Studi mediolatini e volgari"», n. s. XVI).
- Giacomo da Lentini (Antonelli) = *Giacomo da Lentini*, ed. con commento a c. di Roberto Antonelli, in *I poeti della scuola siciliana*, a c. di Roberto Antonelli, Costanzo Di Girolamo, Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, 3 voll., vol. I.
- Guglielmo IX (Eusebi) = Guglielmo IX, *Vers*, ed. a c. di Mario Eusebi, Roma, Carocci, 1995.

LETTERATURA SECONDARIA

- Antonelli 1985 = Roberto Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, IV. *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985: 141-243.
- Antonelli 1992 = Roberto Antonelli, *Filologia e modernità*, Introduzione all'edizione italiana di Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Firenze, La Nuova Italia, 1992: VI-XXXIV.
- Antonelli 2011 = Roberto Antonelli, *Curtius, Auerbach e la modernità, ricordando Warburg*, in Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (a c. di), *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*. Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2009), Padova, Esedra, 2011: 57-74.
- Auerbach 1963 = Erich Auerbach, *Studi su Dante* (1963), Milano, Feltrinelli, 1986.
- Auerbach 1970 = Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur* (1952), in Id. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern · München, Francke, 1967: 301-310, trad. it. in Id., *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato, 1970: 177-91.
- Auerbach 2000 = Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 1956, 2000¹⁰.
- Baldelli 1978 = Ignazio Baldelli, *Lingua e stile delle opere volgari di Dante*, in Umberto Bosco (a c. di), *Enciclopedia dantesca, Appendice. Biografia. Lingua e Stile. Opere*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978: 55-112.
- Boitani 2009 = Piero Boitani, *Letteratura europea e medioevo volgare*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Cherchi 1979 = Paolo Cherchi, *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzeschi*, Roma, Bulzoni, 1979.

- Curtius 1932 = Ernst Robert Curtius, *Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart · Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1932.
- Curtius 1963 = Ernst Robert Curtius, *Studi di letteratura europea*, a c. di Lea Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1963 (trad. it. di Ernst Robert Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, Francke, 1954).
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Di Girolamo 2019a = Costanzo Di Girolamo, *La filologia dopo la teoria* [2015], in Id., *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019: 679-93.
- Di Girolamo 2019b = Costanzo Di Girolamo, *Interpretazione e teoria della letteratura* [1986], in Id., *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019: 641-63.
- Folena 1983 = Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento* (1983), Torino, Einaudi, 1997.
- Köhler 2001 = Erich Köhler, *L'avventura cavalleresca* (ed. or. 1970), Bologna, il Mulino, 2001.
- Limentani 1991 = Alberto Limentani, *Alle origini della filologia romanza*, Parma, Pratiche, 1991.
- Paccagnella–Gregori 2011 = Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (a c. di), *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*. Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2009), Padova, Esedra, 2011.
- Rapisarda 2018 = Stefano Rapisarda, *La filologia al servizio delle nazioni. Storia, crisi e prospettive della filologia romanza*, Milano · Torino, Bruno Mondadori, 2018.
- Renzi 2007 = Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Renzi 2011 = Lorenzo Renzi, *Curtius e i grandi romanisti tedeschi nell'opera di René Wellek*, in Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (a c. di), *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*. Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2009), Padova, Esedra, 2011: 199-216.
- Riquer 2010 = Martín de Riquer, *Leggere i trovatori*, Macerata, EUM, 2010.
- Said 2004 = Edward W. Said, *The Return to Philology*, in Id., *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004: 57-84.
- Said 2007 = Edward W. Said, *Ritorno alla filologia*, in Id., *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, Milano, Il Saggiatore, 2007: 83-108.
- Schlösser 2005 = Rainer Schlösser, *Le lingue romanze*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Spitzer 1959 = Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in Id., *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959: 363-417.

Tomasin 2019 = Lorenzo Tomasin, *Il caos e l'ordine. Le lingue romanze nella storia della cultura europea*, Torino, Einaudi, 2019.

Vàrvaro 1985 = Alberto V`arvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985.

Zink 2015 = Michel Zink, *I trovatori: una storia poetica*, Milano, Mimesis, 2015.

RIASSUNTO: Il saggio riflette sul tema delle radici culturali dell'Europa dal punto di vista della filologia romanza e dell'unitarietà della cultura europea, a partire dall'opera ormai classica di Curtius *Letteratura europea e Medio Evo latino*, di cui si sottolinea l'attualità, fino a contributi piú recenti nel campo della romanistica.

PAROLE CHIAVE: Curtius; *Letteratura europea e Medio Evo latino*; filologia romanza; Europa; umanesimo.

ABSTRACT: The essay deals with the topic of Europe's cultural tradition, underlining the value and up-to-dateness of Curtius' classical *summa Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, and reflects upon some examples of the unity of European culture and some recent critical contributions.

KEYWORDS: Curtius; *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*; Romance Philology; Europe; Humanism.

DUE MANOSCRITTI PETRARCHESCHI DELLA BIBLIOTECA CIVICA CENTRALE DI TORINO*

L'istituzione della Biblioteca Civica Centrale di Torino fu deliberata dal Consiglio comunale della città nel gennaio del 1866, a compimento di un lungo processo di approvazione del progetto che Giuseppe Pomba, editore, patriota e consigliere comunale dal 1848 al 1876, pervicacemente perseguì negli anni. Palazzo Civico ne fu la prima sede e Pomba il primo bibliotecario onorario. Avendo una vocazione “d’uso generale” e mirando all’educazione delle classi meno elevate, il fondo che rapidamente si costituì ebbe connotazione in massima parte moderna. Non mancano però i volumi antichi (soprattutto incunaboli e cinquecentine, ma anche diversi manoscritti), donati da privati cittadini, acquisiti a seguito della soppressione di fondazioni religiose o acquistati sul mercato antiquario. Fatto sta che al momento dell’inaugurazione, nel febbraio del 1869, la collezione possedeva circa 20.000 libri, numero che quadruplicò nei due decenni successivi.¹

* Benché progettato e preparato in precedenza, questo contributo è stato elaborato nella tarda primavera del 2020, in pieno regime di segregazione pandemica. La descrizione dei codici, l’identificazione dei contenuti e le altre ricerche necessarie al suo allestimento sono state perfezionate grazie all’aiuto di diverse persone. Desidero ringraziare vivamente la dott.ssa Cinzia Botto e il dott. Alberto Blandin Savoia, della sezione manoscritti e rari della Biblioteca Civica Centrale di Torino; e il dott. Roberto Bosco, responsabile dei servizi al pubblico della Biblioteca di Scienze letterarie e filologiche, dell’Università degli Studi di Torino, per la prontezza e la competenza con cui mi hanno fornito materiali altrimenti inaccessibili e offerto informazioni preziose. Ringrazio altresì la dottoressa Graziella Pastore, attualmente Conservateur des bibliothèques alla Bibliothèque nationale de France, che mi ha generosamente trasmesso la sua scheda inedita del ms. 388. Delle eventuali imprecisioni e delle sicure imperfezioni che restano in questo saggio sono naturalmente l’unica responsabile.

¹ La biblioteca rimase a Palazzo civico fino al 1923, quando fu trasferita in una sede

Dei manoscritti antichi attualmente conservati alla Biblioteca Civica Centrale solo due contengono opere di Petrarca (codici 381 e 388), mentre è più consistente la presenza dell'autore tra le stampe antiche. In entrambi i casi si tratta di manoscritti italiani, allestiti nella seconda metà del Quattrocento (ma il 381, il più tardo dei due, potrebbe risalire anche ai primi anni del Cinquecento), che tramandano opere latine. Di nessuno dei due codici possiamo, per il momento, ricostruire la storia (pare non si trovino nel primo inventario della collezione, conservato nel ms. 82); comunque, per ragioni diverse, essi offrono informazioni interessanti sulla tradizione delle opere di Petrarca e sulle forme della loro ricezione.

Il manoscritto 381 contiene il solo *Secretum*, un'opera tutt'altro che ignota ai lettori europei d'età umanistica (se ne contano a oggi cento testimoni). Trattandosi in questo caso di un esemplare mutilo alla fine, che contiene circa i due terzi del testo, non è facile dire se il dialogo petrarchesco dovesse essere qui seguito da altri testi; per come si presentava al suo sottoscrittore seicentesco, tuttavia, è certo che esso viaggiò a lungo da solo, circostanza che si verifica molto raramente nella tradizione manoscritta (in tutto 4 volte su 100).²

Di tutt'altra natura appare il ms. 388, un poco più antico del precedente, miscellaneo, allestito come zibaldone di *auctoritates* latine in versi (uno solo dei testi qui inclusi è in prosa).³ Per le sue caratteristiche materiali (un unico fascicolo di quattro carte fittamente compilate fino al margine inferiore dell'ultimo verso), questa piccola silloge di epigrammi sembra indicarne la funzione pratica, di impiego personale, e rispecchia piena-

più ampia. Fino a quel momento restarono in uso le segnature originarie della biblioteca, sostituite poi da quelle attuali (la sigla V.E. che introduce una delle segnature dei nostri manoscritti significa "Vetrina Esterna" e indica la collocazione dei volumi all'ingresso della sala municipale). È noto che, per sostenere le spese di allestimento del fondo, Giuseppe Pomba istituì una sottoscrizione, alla quale i cittadini volenterosi potevano contribuire in denaro o in libri. Fu così che molti torinesi destinarono alla nuova biblioteca pubblica alcuni dei propri volumi e talvolta intere collezioni.

² Brovia 2020b: 399-405.

³ Dei 35 testi qui raccolti (Mombello ne contava 36 perché l'epigramma di Omonea è qui, come anche in altri codici, suddiviso in due parti), ben 28 sono epitaffi mentre i restanti 7 sono epigrammi vari a lode o a biasimo di personaggi pubblici.

mente gli interessi dell'erudizione umanistica italiana, collocandosi in una tradizione ben attestata in Europa nel tardo Quattrocento. Per la natura dei testi (epigrammi latini), per la loro origine (quasi tutti sono umanistici, con rare presenze autenticamente classiche) e per la loro disposizione (vi si possono riconoscere vere e proprie sequenze, come quella degli epitaffi tramandati dall'*Anthologia latina* o quella detta “degli uomini illustri”, ormai attribuiti con certezza a Francesco da Fiano), questa raccolta ne richiama da vicino almeno altre due, ben note per essere state studiate, rispettivamente, da Francesco Novati e Georges Lafaye, e da Ludwig Bertalot: quella contenuta nel manoscritto 100 della Bibliothèque Municipale di Lyon e quella che si tramanda nel ms. 4° 768 della Universitätsbibliothek di München. Secondo Georges Lafaye il codice di Lyon fu allestito in Italia nella seconda metà del secolo, probabilmente da uno studioso (docente o discente) di letteratura o di diritto. Il codice di München, anch'esso tardo quattrocentesco, fu invece copiato a Padova da Johannes Heller, canonico di Frisinga, che condusse i propri studi presso quell'università. È probabile che anche l'origine del codice torinese vada cercata in quell'ambiente.⁴

Ms. 381

Cartaceo, s. XV (fine), cc. I + 30 + I, 200 x 145 mm (160 x 95 mm).

Il codice, di origini italiane, consta di 30 carte antiche e due fogli di guardia moderni. Sul margine inferiore destro si trova la numerazione antica dei quattro fascicoli (da A a D), che risultano così composti: A, cc. 1-8 (8 cc.); B, cc. 9-16 (8 cc.); C, cc. 17-24 (8 cc.); D, cc. 25-30 (6 cc., per caduta di 2 delle originarie, la prima e l'ultima di questo fascicolo, sicché l'attuale carta 25 è numerata Dⁱⁱ). Richiami interni al fascicolo si trovano tra le cc. 2v-3r e 6v-7r. Nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta si legge la numerazione moderna a lapis. Su alcune carte si intravedono le linee a inchiostro che costituiscono la squadratura, ma non la rigatura interna.

⁴ Cf. Lafaye 1891: 92; Novati-Lafaye 1891: 353-5 (ma *passim*); Berthalot 1975: 1-82; Sottili 1971-1978, II: 544-5.

Il testo è copiato a piena pagina da una sola mano in corsiva umanistica di corpo piccolo, per una media di 23 righe fino alla c. 21v (dalle 22 alle 25); anche le rare correzioni (per cancellatura e riscrittura sul rigo o a margine della parola da correggere o da integrare, ad es. alle cc. 1v, 3v, 11r) e i segni di attenzione (ad. es. alle cc. 5v, 13v, 19r, 20v, 21v, 27r e v, 28v, 29r e v) paiono della medesima mano. A partire dalla c. 22r la grafia si infittisce e perde di chiarezza, mentre il numero delle righe aumenta (da 26 a 30). Sul verso dell'ultima carta antica (30v) si leggono note di varie mani piú recenti.⁵

Sulla prima carta resta lo spazio per i capilettara della rubrica e dell'incipit del prologo, mai eseguiti. Lo stesso accade alle c. 3r e 20r, dove cominciano rispettivamente il primo e il secondo libro del dialogo.

La legatura in pelle chiara con lacci gialli è moderna.

Alla fine del XVII secolo, il codice appartenne a Giovan Battista Operti, che sottoscrive così alla c. 30v: «Hic liber ad usum Ioannis Baptistae Operti. 1676».⁶ Sul recto della guardia anteriore si trovano incollati due ex libris di carta recanti le diverse segnature della Biblioteca (a sinistra le segnature precedenti: BA XV 1 162, cancellata con doppia barra a penna, e sostituita con VE 3 37; a destra la segnatura attuale: 381).

Il codice contiene:

cc. 1r-30r: Francesco Petrarca, *Secretum meum*, mutilo al fondo.⁷

⁵ Una prima annotazione anonima è cancellata con una riga orizzontale: «... piú cospicue»; accanto ad essa si legge «le glorie d'un Achille decantate dalla tromba d'un accreditato (?) Homero valsero a trar dal cuor d'Alessandro i sospiri», che pare una parafrasi di *Rvf* 187, 1-4, e riporta in italiano una postilla di Petrarca a un passo della *Pro Archia* (Pal. Lat 1820, c. 128v), cf. Fiorilla-Cursi 2016: 233-4. Poco piú in basso, si legge la nota di possesso (vd. nota 6); ancora sotto, forse l'abbreviazione del nome «Antonio Bartholomeo» e, al fondo della pagina, il numero «209» (una prova di penna alla c. 21r).

⁶ Un Giovanni Battista Operti, dei conti Operti di Fossano, fu conte e cavaliere di Genola, signore di Villamairana e marchese di Cervasca (1658-1725?). Giurista, si addottorò a Padova nel 1679, e divenne consigliere e segretario di stato di Vittorio Amedeo II. Fu autore di sonetti e epigrafi latine. Cf. Angius 1841: 1468-73.

⁷ Rubrica: «[F]rancischi Petrarche florentini poete laureati de secreto conflictu cura-

Inc. «[A]ttonito michi quidem et sepissime cogitanti qualiter in hanc vitam intrassem».⁸

Expl. «Augustinus. Nihil, ad divine plurimum. Continens equidem...».

Bibliografia

Kristeller 1963-1996, II: 178, e VI: 225; Mombello 2001: 202; Rauner 1998-2005; Cardelle de Hartmann 2007: 576; Brovia 2019: 19.

Ms. 388

Cartaceo, s. XV (seconda metà), cc. I + 4 + I, 205 x 151 mm (170 x 105 stimati).

Il manoscritto è composto di un solo fascicolo legato, di 4 carte (cc. 1-4). La cartulazione moderna è tracciata a matita, sul recto di ogni foglio in alto a destra. I fogli presentano strappi e segni di umidità.

Il codice, di origini italiane, fu copiato a piena pagina (circa 24 righe ciascuna) da una sola mano in umanistica corsiva. Si vedono le righe a inchiostro che costituiscono lo specchio di scrittura, ma non la rigatura interna. Al fondo delle carte 1v, 2r, 2v e 3v il copista segnala con le formule abbreviate *sequitur* / *non sequitur* (?) se l'ultimo componimento prosegue o meno nella carta successiva.

Non si trovano illustrazioni, solo iniziali semplici e alcune rubriche in inchiostro rosso.

La coperta in pergamena è ricavata da un foglio proveniente da un codice liturgico in latino, occupato da un passo dell'Epistola agli Efesini

rum suarum dialogus cum beato Augustino». Si tratta del prologo, del primo libro e di circa metà del secondo libro del *Secretum*. Il testo si interrompe nel mezzo di un periodo, alla fine della carta 30r (Petrarca, *Secretum* [Fenzi]: 172), la qual cosa lascia immaginare che, nelle intenzioni del copista, la trascrizione dovesse continuare. D'altro canto, il verso di questa carta è bianco, dunque l'interruzione non dipende dalla caduta della carta seguente (l'ultima del fascicolo D), mentre l'assenza della c. Dⁱ tra le attuali cc. 24 e 25 determina la perdita di una cospicua porzione di testo (da «Se ipsum spernere tutissimum est» a «ut locuples moriaris», cioè le pagine 154-6 nell'edizione di riferimento).

⁸ Trascrivo i testi di questo e del seguente manoscritto con i minimi interventi di scioglimento delle abbreviazioni, separazione delle parole e introduzione delle maiuscole; segnalo le integrazioni tra parentesi quadre e le espunzioni tra parentesi uncinete.

(2, 13-18) e da uno del Vangelo di Luca (29, 9-14), copiati a due colonne in gotica libraria con capitali in rosso.

Sul piatto anteriore si leggono il titolo ad inchiostro: «Variorum epigrammata MSS», e una segnatura apparentemente piú recente («N. II.»). Lo stesso titolo si ritrova sul recto del primo foglio di guardia. Sul contropiatto anteriore si trovano la segnatura antica a penna «[...] P.2.18.», parzialmente coperta da due dei tre ex libris che riportano la segnatura della Biblioteca Civica di Torino: il primo ex libris è quasi completamente coperto dal secondo, che riporta la segnatura VE.3.31, cancellata con una croce in pastello blu; il terzo, che si trova sotto i primi due, riporta la segnatura attuale. Il timbro moderno della Biblioteca si trova sulla c. 1r, in alto a destra.

Sul margine esterno della c. 3v una mano piú tarda appone la seguente nota: «Spetie tua et pulchritudine tua intende prospera procede et regna».⁹

Il codice contiene:

c. 3r: [Francesco Petrarca, Epitaffio per se stesso].¹⁰

Inc. «Frigida Francisci lapis hic tegit ossa Petrarce»

Exp. «Fessaque iam terris celi requiescat in arce».

c. 3v: [Francesco Petrarca, *Epyst.* II 5, vv. 134-140].¹¹

Inc. «Alme puer decus ethereum, stirps certa Tonantis»

Exp. «Atq[ue] duces validasq[ue] urbes regesq[ue] sup[er]bos».

⁹ Alessandro Vitale Brovarone, che ringrazio vivamente, ne ha interpretato il testo identificandolo con un'antifona tratta da *Pr* 44, 5. Graziella Pastore (2007: 112) segnala una certa somiglianza fra questa nota e quella apposta su un altro codice dello stesso fondo (ms. 377), rispetto al quale il nostro presenta anche affinità di legatura e intitolazione moderna.

¹⁰ Rubrica «Francisci Petrarche epigrama». Si tratta del celebre epitaffio composto dallo stesso Petrarca perché fosse apposto sul proprio sepolcro. Francescuolo da Brosano, genero ed esecutore testamentario del poeta, lo fece scolpire sull'arca funebre di Arquà. Cf. Novati-Lafaye 1892: n° 144, 166; Bertalot 1975, I: 43 e 281; Bertalot 1985-2004, I: n° 1883; Mombello 2001: 204; Ruiz Arzalluz 2013, 415 (ma *passim*); Brovia 2020a, pp. 73-74 (segnalo che il ms. 381 è da aggiungere al lungo elenco di testimoni qui pubblicato).

¹¹ Si tratta di 7 versi della epistola metrica a papa Clemente VI, la cui circolazione

c. 4v: [Francesco Petrarca, *Epyst.* III 24].¹²
Inc. «Salve, cara Deo tellus sanctissima, salve»
Expl. «Salve, pulcra, parens, terrarum gloria, salve».

Il codice contiene inoltre:

c. 1r: [Lovato Lovati, Epitaffio di Antenore].¹³
Inc. «Inclitus Antenor patriam vox visa (*sic*) quietem»
Expl. «Quem tenet hic humili marmore ca[e]sa domus».

c. 1r: [Epitaffio 'breve'].¹⁴
«Hic tegitur pulchri si quid in orbe fuit».

c. 1r: [Guarino Veronese, Epigramma in onore di Niccolò III d'Este].¹⁵
Inc. «Quam celsos animos Nicholaus marchio gestet»
Expl. «Cum vaga fama canat, haec alta palatia monstrant».

fu molto ampia anche al di fuori della silloge petrarchesca. In diversi manoscritti questi versi sono attribuiti a Virgilio, ad es. nel ms. di Milano, Biblioteca Ambrosiana, T 21 sup.; altre volte a Ottaviano Augusto, come probabilmente era nel modello del ms. torinese, dove i versi petrarcheschi si trovano, anonimi e senza rubrica, subito dopo quelli per l'imperatore romano. Cf. Chevalier 1892-1921, I: n° 901; Novati-Lafaye 1892: n° 119, 160; Bertalot 1975, I: 44; Bertalot 1985-2004, I: n° 159; Petrarca, *Epystole* (Schönberger): 134-40.

¹² Si tratta della celeberrima epistola metrica «Ad Italiam», qui mutila del terzo verso, la cui circolazione europea, anche come testo sciolto, fu larghissima. Cf. Novati-Lafaye 1892: n° 152, 171; Avesani 1967: 112; Bertalot 1975, I: 52; Bertalot 1985-2004, I: n° 5455; Mombello 2001: 203; Petrarca, *Epystole* (Schönberger): 284-5.

¹³ Rubrica: «Antenor's ephigrama». È il testo dell'epigrafe scolpita sul lato ovest del sarcofago padovano che, secondo Lovato, doveva contenere le spoglie del fondatore della città. Cf. Meyer 1835, I: n° 694; Billanovich 1976: 94-8 e 100; Bertalot 1985-2004, I: n. 2726; Mombello 2001: 203.

¹⁴ Secondo Lafaye potrebbe trattarsi dell'epitaffio per una giovane donna, leggibile all'esterno della porta della chiesa di Sant'Antonio a Padova. Cf. Lafaye 1891: n° 43, 100-1; Novati-Lafaye 1892, n. 123, 161; Sottili 1971-1975, I: 296; Bertalot 1975, I: 41; Bertalot 1985-2004, I: n° 2312; Mombello 2001: 203.

¹⁵ Rubrica: «Nicolai marchionis estensis epigramma». Si tratta di uno degli epigrammi di Guarino Veronese, cf. Guarino, *Carmina* (Manetti): 55.

c. 1r: [Guarino Veronese, Epitaffio di Braccio da Montone].¹⁶

Inc. «Cuius marmoreo conduntur ossa sepulcro»

Expl. «Nosti (*sic*) terribilis, victor spes, tutor in armis».

c. 1r: [Epitaffio di Elpis].¹⁷

Inc. «Hesper (*sic*) dicta fui sicule regionis alumna»

Expl. «et vite comites nectat uterque comes».

c. 1v: [Epitaffio di Giulio Cesare].¹⁸

«Vase sub hoc modico nunc heres clauditur orbis».

c. 1v: [Epitaffio di Scipione e Lelio].¹⁹

Inc. «His intusque foris studium fuit atque voluntas»

Expl. «Par per cuncta viris: hic Scipio Lelius alter».

c. 1v: [Epitaffio di Seneca].²⁰

Inc. «Cura labor meritum sumpti pro munere honores»

Expl. «Nam animam celo tradimus ossa tibi».

¹⁶ Altro epigramma attribuito a Guarino. Cf. Novati–Lafaye 1892: n° 149, 169; Guarino, *Carmina* (Manetti): 37; Bertalot 1985-2004, I: n° 100; Guarino, *Nuovi carmi* (Manzoli): 88.

¹⁷ Si tratta di un'epigrafe dedicata a una donna sepolta nel porticato della basilica di S. Pietro. Una parte consistente della tradizione attesta che Elpis sarebbe stata la moglie di Severino Boezio (non di rado il testo si trova trascritto in calce ai manoscritti che contengono la *Consolatio Philosophiae*). Il carme, tramandato in molte redazioni diverse, oscilla da un massimo di 14 versi a un minimo di 4: nel nostro caso ci troviamo di fronte alla versione 'lunga' composta di 12 versi, quella che ricorre abitualmente nei codici medievali della *Consolatio*. Cf. Lafaye 1891: n° 38, 99; Novati–Lafaye 1892: n° 134, 163; *Anthologia latina* (Buecheler–Riese): II. 2, n. 1432; *ICUR*: n° 4209, 79; *ICL*: n° 6193, 280; Troncarelli 2011: 614-5 e 624 (che offre anche una rassegna bibliografica completa).

¹⁸ Rubrica: «Julii Cesaris epigama (*sic*)». Talvolta attribuito a Ottaviano. Cf. Lafaye 1891: n° 40, 100; Novati–Lafaye 1892: n° 121, 160; Bertalot 1975, I: 44; Bertalot 1985-2004, I: n° 6576; Mombello 2001: 203.

¹⁹ Rubrica: «Scipionis et Lelii epigrama». Cf. Novati–Lafaye 1892: n° 126, 162; Bertalot 1975, I: 46; Bertalot 1985-2004, I: n° 2342; Mombello 2001: 203.

²⁰ Rubrica: «Annaei Seneca cordubensis epigram (*sic*)». Cf. Lafaye–Novati 1892: n° 131, 162; *Anthologia latina* (Buecheler–Riese): I. 2, n° 667; Bertalot 1975, I: 283 e 408; *ICUR*: n° 30, 268; Walther 1959, n° 3960; *ICL*: n° 3242, 152; Mombello 2001: 203; Hayward 2016: 343-5 (che esclude l'attribuzione a Hildebert de Lavardin).

c. 1v: [Epitaffio di Pezonio (?)].²¹

Inc. «Ite vicine lete, volucres dormite quiete»

Expl. «utere latro dolis ecce, Pezonius obit».

c. 1v: [Francesco da Fiano, Epitaffio di Publio Decio Mure].²²

Inc. «Hic est qui vitam patrie devovit amate»

Expl. «Ante aciem moriem (*sic*) hostibus occidit armis».

c. 1v: [Francesco da Fiano, Epitaffio di Curio Dentato].²³

Inc. «Quid vivat (*sic*) imperio populos rexisse potenti»

Expl. «Pauperiem oblato Samnitum praetulit auro».

c. 1v: [Francesco da Fiano, Epitaffio di Ottaviano Augusto].²⁴

Inc. «Que mihi sancte dabit grandes expromere laudes»

Expl. «Clausisti reserata diu sua limina Iano».

c. 2r: [Antonio Panormita, Epitaffio di Cambio Zambecari].²⁵

Inc. «Canbus (*sic*) hoc tegitur stirps Zambelchario busto»

Expl. «Invidia scribi marmora plura negant».

²¹ Rubrica: «Pezonii aucupis». Questi versi, che Mombello non identificava, rappresentano una variante del cosiddetto *Epitaphium Virgilii super Tuello venatore*, che recita così: «Pascite vulgo, ferae; volucres, dormite quiete; / utere, latro, dolis: ecce Tuellus obit». Secondo Wolfgang Speyer (1977: 108) il componimento sarebbe d'età umanistica; cf. Mombello 2001: 203.

²² Si tratta dell'iscrizione che accompagna l'immagine di Publio Decio nel ciclo degli uomini illustri, realizzato da Gentile da Fabriano presso il palazzo Trinci di Foligno. Da quella medesima fonte (i ritratti con relativo epigramma erano 20) derivano anche gli epitaffi per Curio Dentato, Ottaviano, Furio Camillo, Quinto Fabio Massimo, Scipione e Marco Marcello, per i quali si veda oltre. Sull'attribuzione di questo e dei successivi epigrammi a Francesco da Fiano, cf. Bertalot 1975, I: 172-87 e Guerrini 1988: *passim* (con bibliografia). Quanto al presente testo cf. Novati-Lafaye 1892: n° 129, 162; *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): I. 2, n° 836; Bertalot 1975, I: 177; *ICL*: n° 6383, 288; Bertalot 1985-2004, I, n° 2189; Mombello 2001: 203.

²³ Rubrica: «Curii Dentati epigrama». Cf. Novati-Lafaye 1892: n° 130, 162; *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): I. 2, n° 837; Bertalot 1975: 177; *ICL*: n° 13491, 600; Bertalot 1985-2004, I, n° 4970; Mombello 2001: 203.

²⁴ Cf. Lafaye-Novati 1892: n° 117, 160; *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): I. 2, n° 851; Bertalot 1975, I: 46; *ICL*: n° 12856, 573; Bertalot 1985-2004, I: n° 4558; Mombello 2001: 203.

²⁵ Cf. Lafaye-Novati 1892: n° 148, 169; Prete 1964: n° 83, 38 (nota 56); Bertalot 1985-2004, I: n° 545; Mombello 2001: 203.

c. 2r: [Epitaffio di Cineia].²⁶

Inc. «O patriae recto (*sic*), Cato pectore, vir[i]bus Ector»

Expl. «ortus Roma tui locus est Papia sepulcri».

c. 2r: [Ovidio, Epitaffio per se stesso (*Tristia*, III 3, 73-76)].²⁷

Inc. «Hic ego, qui iaceo, tenerorum lusor a<r>morum»

Expl. «dicere Nasonis molliter ossa cubent».

c. 2r: [Francesco da Fiano, Epitaffio di Furio Camillo].²⁸

Inc. «Qui fuit en patrie quondam spes alta ruentis»

Expl. «Inclita Ve<n>ientes accessit pompa triumpho».

c. 2r: [Francesco da Fiano, Epitaffio di Quinto Fabio Massimo].²⁹

Inc. «Vir fui ille ferox qui toruus fronte verenda [est]»

Expl. «Nulla foret Latiis Romana potentia terris».

c. 2v: [Epigramma anaciclico].³⁰

Inc. «Laus tua non tua fraus, virtus non copia rerum»

Expl. «Vivere te faciat hic deus omnipotens».

c. 2v: [Claudio Claudiano, *Panegyricus de IV consulatu Honorii Augustii*, vv. 296-301].³¹

Inc. «In com[m]une iubes si quid censes ve tenendum»

Expl. «Humanos edicta valent, quam vita regentis».

²⁶ Attribuito in qualche codice a Cesare. Cf. Lafaye 1891: n° 41, 100; Novati-Lafaye 1892: n° 124, p. 161; Walther 1959: n° 12854; Bertalot 1975, I: 48; Mombello 2001: 203.

²⁷ Rubrica: «Nasonis Ovidii epigrama». Cf. Walther 1959: n° 7895; Bertalot 1975, I: 48 e 280; Novati-Lafaye 1892: n° 132, 162; Mombello 2001: 203; Buonopane 2018: *passim*.

²⁸ Cf. Novati-Lafaye 1892: n° 127, 162; *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): I. 2, n° 834; Bertalot 1975, I: 176; *ICL*: n° 13252, 589-90; Bertalot 1985-2004, I: n° 4822; Mombello 2001: 203.

²⁹ Cf. Novati-Lafaye 1892: n° 128, 162; *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): I. 2, n° 839; Bertalot 1975, I: 177-8; Bertalot 1985-2004, I: n° 6670; Mombello 2001: 203.

³⁰ Distico anaciclico, impiegato apparentemente per celebrare, ma in realtà per denigrare il destinatario: letto da cima a fondo è una celebrazione, letto al rovescio svela il biasimo. Lo si trova nelle *Artes rhetoricae* e in numerosi manoscritti con dedica a soggetti diversi, soprattutto papi, fra cui Clemente IV, Sisto IV, Pio II (ad opera di Giovanni Mario Filelfo). Cf. Walther 1959: n° 10203; Bertalot 1985-2004, I: n° 2994; Mombello 2001: 203; Newhauser-Bejczy 2008: n° 2899a, 187.

³¹ Cf. Claudiano, *Carmina* (Hall): 72; Moroni 1993: 11-44; Mombello 2001: 203.

c. 2v: [Epitaffio di Marco Postumo].³²

«Quo vadam nescio, sed invitus morior: valet postumi, Marchus Postumus eques».

c. 2v: [Atimeto, Epitaffio di Omonea (vv. 13-26)].³³

Inc. «Si pensare animas sinerent crudelia fata»

Expl. «Id tibi victuro proroget ulterius».

cc. 2v-3r: [Atimeto, Epitaffio di Omonea (vv. 1-12)].³⁴

Inc. «Tu qui segura procedis mente parumper»

Expl. «Queque tuis olim perfruebare (*sic*) bonis».

c. 3r: [Epitaffio di Dante].³⁵

Inc. «Jura monarchie superos Flegetonta lacusque»

Expl. «quam genuit parvi Florentia mater amoris».

c. 3r: [Angela Nogarola, carne per Antonio Loschi].³⁶

Inc. «Si modo me veniens studiis iuvenilibus actam»

Expl. «commoveat; labor [est] stimulos frenare iuventae».

³² Rubrica: «Marci Postumii equitis epigrama». Pseudoepigrafe in prosa diffusissima tra XV e XVI secolo, formata su un passaggio di Servio (*Comm. in Verg. Aen.*, III, 68). Sarebbe la risposta del moribondo a una formula di saluto pronunciata dagli amici («Vale, nos te ordine quo natura praemiserit cuncti sequemur»). Cf. *CIL*, II: n° 382, 38; Saxl 1940-1941: p. 22 (nota 2); Mombello 2001: 204; González Germain 2011: 151-3.

³³ Si tratta della seconda parte dell'epitaffio per Omonea, iscrizione del I s. d. C. tradita da numerosi testimoni manoscritti; è generalmente attribuito a Timeto, marito della giovane defunta. Cf. *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): II, 2, n° 995B; Walther 1959: n° 17835; Prete 1964: n° 127, 48; Bertalot 1975, I: 46-7 e 288; *ICL*: n° 15105, 671; Bertalot 1985-2004, I: n° 5753; Mombello 2001: 203.

³⁴ Rubrica: «Homonee carites epigrama». Prima metà della medesima epigrafe. Cf. *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): II, 2, n° 995A; Walther 1959: n° 17835; Prete 1964: n° 126, 48; Bertalot 1975, I: 46-7 e 288; *ICL*: n° 15105, 671; Bertalot 1985-2004, I: n° 6403 (che lo attribuisce a Boccaccio); Mombello 2001: 203.

³⁵ Rubrica: «Dantis Algerii florentini epigrama». Questo epitaffio, attribuito talvolta a Dante stesso (ad es. nella biografia del poeta di Giannozzo Manetti), è altrove considerato opera di Bernardo Canacci o Rinaldo Cavalchini. Cf. Novati-Lafaye 1892: n° 143, 166; Franceschini 1938: 86 (nota 1); Prete 1964: n° 72, 36 e n° 45, 68; Bertalot 1985-2004, I: n° 2918; Mombello 2001: 203; Piacentini 2015: 45-58 (che discute fra l'altro dell'attribuzione).

³⁶ Cf. Lafaye 1891: n° 44, 101; Novati-Lafaye 1892: n° 133, 163; Bertalot 1975, I: 39; Bertalot 1985-2004, I: n° 5735; Mombello 2001: 203; Parker 2012: 18; alla corrispon-

c. 3r: [Epitaffio di Cesare].³⁷

Inc. «Cesar tantus eras quantus et orbis»

Expl. «et quod nulli mori (*sic*) gloria tollat».

c. 3r: [Leonardo Bruni (?), Epitaffio di Braccio da Montone].³⁸

Inc. «Transivi intrepidus per mille pericula victor»

Expl. «Conatus tenere meos domat omnia virtus».

c. 3r: [Giulio Cesare (attribuito), Epitaffio di un giovane affogato nel fiume Ebro].³⁹

Inc. «Trax puer astricto glacie dum ludit in Ebro»

Expl. «Hoc peperit flammis cetera dixit aquis».

c. 3v: [Francesco da Fiano, Epitaffio di Ottaviano Augusto].⁴⁰

Inc. «In Mace<den>dum campis ultus iam Caesaris umbras»

Expl. «Vix celum superis et sidera summa reliqui».

c. 3v: [Francesco da Fiano, Epitaffio di Scipione].⁴¹

Inc. «Ille ego sum patriam pene qui ex matre (*sic*) cadentem»

Expl. «punica et excelsas dire Cartaginis arces».

denza poetica di Angela Nogarola con Antonio Loschi accenna Piacentini 2013: 114.

³⁷ Questo testo fu variamente attribuito. Alcuni pensarono che fosse opera di Virgilio, altri lo credettero di Marbodo di Rennes; certi ritennero che fosse dedicato a Lotario, altri all'imperatore Enrico III († 1056) o a papa Leone IX († 1054). Cf. Lafaye 1891: n° 39, 99; Novati-Lafaye 1892: n° 120, 160; Chevalier 1892-1921, I: n° 2533; Walther 1959: n° 2287; Bertalot 1975, I: 43-4; *ICL*: 1822, 87; Mombello 2001: 203.

³⁸ Anche questo testo è tramandato sotto nomi e con dediche diversi: in alcuni codici risulta anonimo con dedica a Francesco Sforza, duca di Milano, in altri è attribuito a Leonardo Bruni essendo destinato a Braccio da Montone. Cf. Walther 1959: n° 19366; Bertalot 1975, I: 42-3 e n° 11, 277; Bertalot 1985-2004, I: n° 6355; *Codici latini*: 66; Mombello 2001: 203.

³⁹ Cf. *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): I. 2, n° 709; Walther 1959: n° 19369; Bertalot 1975, I: 281; Mombello 2001: 203.

⁴⁰ Rubrica: «Augusti Octaviani Caesaris epigrama». Cf. Novati-Lafaye 1892: n° 118, 160; Bertalot 1975, I: 180-1 e 276; Bertalot 1985-2004, I: n° 2661; Mombello 2001: 203.

⁴¹ *Anthologia latina* (Buecheler-Riese): I. 2, n° 842; Novati-Lafaye 1892: n° 137, 164; Bertalot 1975, I: 178; *ICL*: n° 7716, 346; Bertalot 1985-2004, I: n° 2598; Mombello 2001: 203.

c. 3v: [Francesco da Fiano, Epitaffio di Marco Marcello].⁴²

Inc. «Tu primus Libicum No<l>le sub moenibus hostem»

Expl. «Luctibus heu patrio carnerunt (*sic*) ossa sepulcro».

cc. 3v-4r: [Francesco da Fiano (?), Epitaffio di Scipione Africano].⁴³

Inc. «O culmen firmum patrie: spes alta ruentis»

Expl. «Cum tegit ossa viri: quem fama mundus adorat».

c. 4r: [Francesco da Fiano (?), Epitaffio di Archita e Palemone].⁴⁴

Inc. «Quos amor Emilie iuvenes accenderat [ardens]»

Expl. «Induere [et] proprie penitus non parce[re] vite».

c. 4r-4v: [Enea Silvio Piccolomini (Pio II), *Elegia in Maumethem perfidum Turcorum regem*].⁴⁵

Inc. «Turche paras alte subvertere moenia Rome»

Expl. «Pendet ab arbitrio, spesque salusque tuo».

Bibliografia.

Kristeller 1963-1996, II: 179; Mombello 2001: 202-3; Pastore 2007: 112-4.

Romana Brovia
(Università degli Studi di Torino)

⁴² *Anthologia latina* (Buecheler–Riese): I. 2, n° 841; Novati–Lafaye 1892: n° 125, 161; Bertalot 1975, I: 178; *ICL*: n° 16533, 732; Bertalot 1985-2004, I: n° 6397.

⁴³ Rubrica: «Scipionis affricani epigramma». Cf. Novati–Lafaye: n° 136, 163-164; Bertalot 1975, I: 45 e 181-2; Bertalot 1985-2004, I: n° 3868; Mombello 2001: 203. Per l'attribuzione a Francesco da Fiano, cf. Bertalot 1975, I: 172-87 e Guerrini 1988: *passim* (in almeno un codice questo epitaffio è attribuito a Petrarca: ms. BnF lat. 8229, cc. 24r-v).

⁴⁴ Cf. Novati–Lafaye 1892: n° 122, 160-161; Bertalot 1975, I: 45 e 405-6; Bertalot 1985-2004, I: n° 5265; Mombello 2001: 203.

⁴⁵ Cf. Piccolomini, *Opera* (Cugnoni): 684; Avesani 1981: 3 e 14; Bertalot 1985-2004, I: n° 6425; Mombello 2001: 203.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Anthologia latina* (Buecheler–Riese) = *Anthologia latina, sive poesis Latinae supplementum*, ediderunt Franciscus Buecheler et Alexander Riese, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1894-1926, 2 voll. con supplemento.
- CIL* = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Consilio et auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae, ed. Aemilius Hubner, Berolini, apud Georgium Reinerum [poi de Gruyter], 1863 e ss., 17 voll.
- Claudiano, *Carmina* (Hall) = Claudii Claudiani *Carmina*, ed. John Barrie Hall, Leipzig, Teubner, 1985.
- CLE* = *Carmina latina epigrafica*, conlegit Franciscus Buecheler, Leipzig, in aedibus Teubneri, 1895-1897, 2 voll.
- González Germain 2011 = Gerard González Germain, *Estudi i edició de les inscripcions llatines falses d'Hispania (ca. 1440-1550)*, Tesi doctoral dirigida pels doctors J. Carbonell Manils i H. Gimeno Pascual, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
- Guarino, *Carmina* (Manetti) = *Guarini Veronesis carmina*, a c. di Aldo Manetti, Bergamo, Istituto Universitario di Bergamo, 1985.
- Guarino, *Nuovi carmi* (Manzoli) = *Nuovi carmi di Guarino Veronese*, a c. di Donatella Manzoli, Verona, Biblioteca civica di Verona, 2000.
- ICUR* = *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, colligere coepit Johannes Baptista de Rossi, complevit ediditque Angelus Silvagni, n. s. vol. II, in Civitate Vaticana, Pont. Institutum archeologiae christianae, 1935.
- Meyer 1835 = *Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poematum*, editionem burmannianam digressit et auxit Henricus Meyerus turicensis, Lipsiae, apud Gerhardum Fleischerum, 1835, 2 voll.
- Petrarca, *Epystole* (Schönberger) = Francesco Petrarca, *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto und Eva Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- Petrarca, *Secretum* (Fenzi) = Francesco Petrarca, *Secretum*, a c. di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992.
- Piccolomini, *Opera* (Cugnoni) = Aeneae Silvii Piccolomini senensis..., *Opera inedita*, ed. Josephus Cugnoni, «Atti della Reale Accademia dei Lincei. Memorie della classe di Scienze morali, storiche e filologiche» 280, s. III, v. 8 (1882-1883): 319-686.

LETTERATURA SECONDARIA

- Angius 1841 = Vittorio Angius, *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia, narrazioni fregiate de' rispettivi stemmi incisi da Giovanni Monneret, ed accompagnate dalle vedute de' castelli feudali disegnati dal vero da Enrico Gonin*, I, Torino, Fontana e Isnardi, 1841.
- Avesani 1967 = Rino Avesani, *Quattro miscellanee medievali e umanistiche: contributo alla tradizione del Geta, degli Auctores octo, dei Libri minores e di altra letteratura scolastica medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967.
- Avesani 1981 = Rino Avesani, *Poesie latine edite e inedite di Enea Silvio Piccolomini*, in Aa. Vv., *Miscellanea Augusto Campana*, I, Padova, Antenore, 1981: 1-26.
- Bertalot 1975 = Ludwig Bertalot, *Studien zum Italienischen und Deutschen Humanismus*, ed. Paul Oskar Kristeller, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, 2 voll.
- Bertalot 1985-2004 = Ludwig Bertalot, *Initia Humanistica Latina. Initienverzeichnis lateinischer Prosa und Poesie aus der Zeit des 14. Bis 16. Jahrhunderts*, Tübingen · Roma, Niemeyer · Edizioni di Storia e Letteratura, 1985-2004, 2 voll.
- Billanovich 1976 = Guido Billanovich, *Il preumanesimo padovano*, in Girolamo Arnaldi *et alii* (a c. di), *Storia della cultura veneta. Il Trecento*, II, Vicenza, Neri Pozza, 1976: 19-110.
- Brovia 2019 = Romana Brovia, *Per la fortuna del «Secretum». I manoscritti*, «Petrarchesca» 7 (2019): 11-46.
- Brovia 2020a = Romana Brovia, *In morte di Francesco Petrarca: consolatorie, commemorazioni, epitaffi. Regesto dei manoscritti*, «Petrarchesca» 8 (2020): 63-80.
- Brovia 2020b = Romana Brovia, *Prime considerazioni sulla fortuna del Secretum (con una nota sul De laudibus Petrarce di Giovanni Moccia)*, in Aa. Vv., *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le Lettere, 2020: 399-411.
- Buonopane 2018 = Alfredo Buonopane, *'Hic ego qui iaceo': l'incipit dell'autoepitaffio di Ovidio' (Tristia, III, 3, vv. 73-76) in iscrizioni sepolcrali da Tomis e da altri centri della Moesia Inferior*, «Medioevi» 4 (2018): 13-26.
- Cardelle de Hartmann 2007 = Carmen Cardelle de Hartmann, *Lateinische Dialoge 1200-1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium*, Leiden · Boston, Brill, 2007.
- Chevalier 1892-1921 = Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, Louvain, Imprimerie Lefever, 1892-1921, 6 voll.
- Codici latini* = Michele Feo (a c. di), *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine. Catalogo della mostra (Firenze 19 Maggio-30 giugno 1991)*, Firenze, Le Lettere, 1991.

- Fiorilla–Cursi 2016 = Maurizio Fiorilla, Marco Cursi, *La fortuna di Petrarca lettore dei classici: il caso del Vaticano Latino 9305 e altri postillati apografi*, in Luca Marcozzi (a c. di), *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, Firenze, Cesati, 2016: 227-58.
- Franceschini 1938 = Ezio Franceschini, *Studi e note di Filologia latina medievale*, Milano, Vita & Pensiero, 1938.
- Guerrini 1988 = Roberto Guerrini, *Anthologia Latina 831-55^d Riese. Per un'edizione critica degli epigrammi di Francesco da Fiano (Sala degli Imperatori, Palazzo Trinci, Foligno)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 20-21 (1988): 329-42.
- Hayward 2016 = Paul Antony Hayward, *The Earls of Leicester, Sygerius Lucanus, and the Death of Seneca: Some Neglected Evidence for the Cultural Agency of the Norman Aristocracy*, «Speculum» 91/2 (2016): 328-55.
- Kristeller 1963-1996 = Paul Oskar Kristeller (compiled by), *Iter Italicum: a Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, London · Leiden, The Warburg Institute · Brill, 1963-1996, 6 voll.
- ICL = *Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antiquiorum: bibliographisches Repertorium für die lateinische Dichtung der Antike und des früheren Mittelalters*, bearbeitet von Dieter Schaller und Ewald Könsgen; unter Mitwirkung von John Tagliabue, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
- Lafaye 1891 = George Lafaye, *Une anthologie latine du quinzième siècle*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire» 11 (1891): 92-105.
- Mombello 2001 = Gianni Mombello, *La "sfortuna" di Petrarca in Piemonte (sec. XV e XVI)*, in Pierre Blanc (éd.), *Pétrarque en Europe. XIV^e-XX^e siècle. Dynamique d'une expansion culturelle*. Actes du XXVI^e Congrès international du CEFI. Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, Paris, Champion, 2001: 187-224.
- Moroni 1993 = Brunella Moroni, *Una rilettura del Panegirico di Claudiano per il quarto consolato di Onorio: i rapporti della corte milanese col Senato e l'opposizione pagana dopo la battaglia del Frigido*, «Archivio Storico Lombardo» s. 11, 10 (1993): 11-44.
- Newhauser–Bejczy 2008 = Richard Newhauser, Istvá Bejczy, *A Supplement to Morton W. Bloomfield et al., 'Incipits of Latin Works on the Virtues and Vices, 1100-1500 A. D.'*, Turnhout, Brepols, 2008.
- Novati–Lafaye 1891 = Francesco Novati, Georges Lafaye, *Le manuscrit de Lyon n° C [I]*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire» 11 (1891): 353-416.
- Novati–Lafaye 1892 = Francesco Novati, Georges Lafaye, *Le manuscrit de Lyon n° C [II]*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire» 12 (1892): 149-78.
- Parker 2012 = Holt N. Parker, *Angela Nogarola (ca. 1400) and Isotta Nogarola (1418-1466): Thieves of Language*, in Laurie J. Churchill, Phillis R. Brown, Lane E.

- Jeffrey (ed. by), *Women Writing Latin from Roman Antiquity to Early Modern Europe*. III. *Early Modern Women Writing Latin*, New York · London, Routledge, 2012: 11-30.
- Pastore 2007 = Graziella Pastore, *Per un catalogo dei manoscritti medievali della Biblioteca Civica Centrale di Torino*. Master in Studi sul libro antico e per la formazione di figure di bibliotecario manager impegnato nella gestione di raccolte storiche, Università degli Studi di Siena. CISLAB - Centro interdipartimentale di Studi sui beni librari e archivistici, a.a. 2006-2007. Dissertazione finale inedita.
- Piacentini 2013 = Angelo Piacentini, *Un'egloga "viscontea" di Angela Nogarola*, «Studi umanistici piceni» 33 (2013): 113-29.
- Piacentini 2015 = Angelo Piacentini, *"Hic claudor Dantes". Per il testo e la fortuna degli epitaffi di Dante*, in Marco Petoletti (a c. di), *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, Ravenna, Longo, 2015: 41-70.
- Prete 1964 = Sesto Prete, *Two Humanistic Anthologies*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1964.
- Rauner 1998-2005 = Erwin Rauner, *Petrarcae codices latini. Datenbank lateinischer Handschriften des Franciscus Petrarca*, CD-ROM, Augsburg, 1998; versione online 2005 (<http://webserver.erwin-rauner.de>), ultima consultazione 27 giugno 2020.
- Ruiz Arzalluz 2013 = Iñigo Ruiz Arzalluz, *Una lettura dell'epitaffio di Petrarca*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» a. 130, 190 (2013): 413-32.
- Saxl 1940-1941 = Fritz Saxl, *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Bartholomaeus Fontius: Liber monumentorum Romanae Urbis et aliorum locorum*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 4/1-2 (1940-1941): 19-45.
- Sottili 1971-1978 = Agostino Sottili, *I codici del Petrarca nella Germania occidentale*, Padova, Antenore, 1975-1978, 2 voll.
- Speyer 1977 = Wolfgang Speyer, *Drei unbekannte Lateinische Epigramme*, «Grazer Beiträge» 6 (1977): 107-12.
- Troncarelli 2011 = Fabio Troncarelli, *La silloge di Lorsch (Pal. Lat. 833) e l'epigrafe di Helpis*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae» 18 (2011): 611-26.
- Walther 1959 = Hans Walther, *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.

RIASSUNTO: L'articolo descrive due codici tardo quattrocenteschi della Biblioteca Civica Centrale di Torino che conservano opere di Petrarca: il primo è occupato per intero dal *Secretum*, fatto raro nella tradizione di quest'opera; mentre il secondo conserva l'epitaffio del poeta e due epistole metriche (II 5, excerptum e III 24) all'interno di una silloge di epigrammi latini di origine per lo più umanistica.

PAROLE CHIAVE: Manoscritti, Petrarca, *Secretum*, Umanesimo latino, Torino.

ABSTRACT: The paper describes two late fifteenth-century manuscripts of the Biblioteca Civica Centrale of Turin which preserve Petrarch's works: the first contains exclusively the *Secretum*, a rare fact in the tradition of this work; the second preserves its epitaph and two metrical epistles (II 5, excerptum and III 24) within a silloge of Latin epigrams of mostly humanistic origin.

KEYWORDS: Manuscripts, Petrarch, *Secretum*, Latin Humanism, Turin.

L'ANGOLO DELL'ITALIANO

«ESSI SONO LE STELLE DE' CAMPI».
NOTE SU UNA LISTA DI FIORI
TRA LE CARTE DI FEDERICO BORROMEO

1. INTRODUZIONE

Nelle sue *Laudi divine* il cardinale Borromeo riserva esplicito elogio a piante e fiori, alle varietà di specie, colori e odori, simboli della benevolenza divina, ma anche «dolci ed ameni piaceri»:

Questo libro del mondo, il quale fù insieme accozzato con legami d'amore, piú leggiadramente altroue non ragiona, ne con piú amabili e vezzosi parlari, che co' fiori, che con le frondi, che con gli odori. Hor queste cose tutte hanno preso a dimostrarci, ed a farci assai aperto conoscere la benigna ed amoreuole natura diuina. [...] O letitia grande, che con seco menano i fiori! Essi non solamente sono i primi messaggieri della piú lieta stagione dell'anno, ma sono etianodio annuntiatori della fertilità degli alberi, della quale danno assai conuenueuole inditio. Essi sono dirittamente l'allegrezza delle piante tutte, che cosí appunto da Plinio vennero chiamati. Essi sono le stelle de' campi [...] Le loro bellezze non hanno dipintore, che le ritragga pienamente, e rozze perciò sono, e indotte tutte le arti, e tutte le mani in questo lauoro. Essi medesimi, se stessi rappresentando, sono di se medesimi viue dipinture (Borromeo [Mozzarelli], Libro II, XIV: 159-60).

Si può considerare iperbolica l'affermazione per cui la bellezza dei fiori è tale da non poter essere rappresentata in pittura, che contraddice l'amore di Borromeo per l'arte del fiammingo Jan Brueghel, i cui quadri floreali sono tra gli ornamenti piú preziosi della sua collezione privata.¹

¹ Il rapporto artistico e amicale fra Jan Brueghel il Vecchio e Federico Borromeo venne indagato all'inizio degli anni '80 da Stefania Bedoni (1983), la quale studiò meticolosamente le lettere inviate a Milano dal fiammingo fra il 1596 e il 1624 per ricostruire la storia dei dipinti realizzati dal pittore per Borromeo. Queste lettere, un'ottantina e tutte in lingua italiana, pubblicate per la prima volta nel 1868 dal dottore dell'Ambrosiana Giovanni Crivelli, nel 2019 sono state riproposte in edizione commentata per la collana «Fonti e Studi» dell'Ambrosiana (cf. Jan Brueghel il Vecchio [Argenziano]).

L'interesse di Borromeo per il mondo vegetale e precipuamente floreale non è di certo un *unicum* nel XVII secolo e, anzi, si situa nel contesto di una moda dilagante, i cui germogli appaiono in pieno Rinascimento, stagione di trattati e sillogi relative ai *naturalia* botanici. Tra le più illustri, per l'impatto sulla produzione scientifica successiva, vanno indubbiamente ricordate le *Herbarum vivae eicones* di Otto Brunfels (1530-1539) e il *De historia stirpium* di Leonhardt Fuchs (1542), che muovono dalle nozioni tramandate dagli antichi, specialmente da Dioscoride, Galeno e Plinio, correggendone tuttavia inesattezze o integrandole con le nuove conoscenze favorite dalle recenti esplorazioni internazionali.

L'attenzione di specialisti e appassionati di fiori e piante, dapprima indirizzata alle piante ed erbe medicinali, si sposta gradualmente a quelle ornamentali, con particolare riguardo alle bulbose, che nella seconda metà del secolo diventeranno il cuore del collezionismo europeo.

Il primo testo integralmente ed esclusivamente dedicato ai fiori ornamentali è però già del 1568, ad opera del medico fiammingo Rembert Dodoens, la *Florum, et Coronarium Odoratarumque nonnullarum Herbarum Historia*. Sarà sempre un altro fiammingo, Charles de l'Escluse, il Clusius fondatore dell'Orto leidense, a pubblicare opere che contribuiranno più sensibilmente a rendere lo studio e la classificazione delle piante una scienza di fatto, autonoma dalla medicina e dalle altre discipline sorelle. Clusius getta le fondamenta di una botanica descrittiva moderna sia in scritti in cui il campo di osservazione è più circoscritto geograficamente (*Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia*, 1576; *Rariorum aliquot stirpium per Pannoniam, Austriam et vicinas quasdam provincias observatarum Historia*, 1583) che in trattati di più ampio respiro in cui lo sforzo enciclopedico è maggiore, il primo dei quali è la *Rariorum plantarum Historia* (1601).

In Italia, dopo i *Commentari* al *De Materia medica* di Mattioli (1563), testo apripista agli approfondimenti botanici, il più noto e influente trattato del settore è quello del gesuita ed erudito senese Giovan Battista Ferrari, attivo presso la corte pontificia. Il suo *De Florum cultura* del 1633, in quattro libri, raccoglie e descrive gli splendidi fiori che ornavano i più famosi giardini romani ed europei, impreziositi da rarità scoperte durante i viaggi esplorativi intereuropei e verso i Nuovi Mondi. Tra i meriti più rilevanti di questa complessa e raffinata opera editoriale vi è senza dubbio l'intento classificatorio delle specie elencate, puntigliosamente descritte e

raggruppate per analogie e differenze, tralasciando dalla descrizione qualsiasi elemento non ricavabile dall'osservazione. Il punto forte tuttavia non è tanto da rintracciare nelle parti speculative, quanto nei suggerimenti di natura pratica sulla coltivazione, nei segreti del giardinaggio² offerti da Ferrari soprattutto nella parte conclusiva del trattato e dai risvolti davvero variegati. Dai consigli per realizzare mazzi per tutte le occasioni si arriva a suggerimenti per abbellire le pietanze con petali di fiori, anche caramellabili, fino alla descrizione di una tecnica per raffigurare fiori freschi con parti di piante essiccate, appresa da Ferrari presso l'atelier di Cassiano Dal Pozzo, intermediario prezioso che gli procacciò diversi artisti per le illustrazioni di *Flora*. Il successo di quest'opera e indubbiamente l'esigenza di divulgare più ampiamente le nuove conoscenze, indusse alla traduzione in volgare da parte di Lodovico Aureli, col titolo *Flora ovvero Cultura di fiori* (1638).³

Il Settecento, secolo della riforma di Linneo, vede naturalmente nuove pubblicazioni botaniche anche in Italia, tuttavia meno risonanti di *Flora: La natura, e cultura dei fiori* del gesuita Filippo Arena (1771)⁴ è seguita poco dopo dal *Trattato de' fiori che provengono da cipolla in cui si contiene tutto ciò, ch'è necessario per ben coltivarli* (1773), «operetta» stampata presso l'editore Manini

² La centralità dei consigli pratici forniti da Ferrari, che è forse l'elemento più innovativo del trattato, è suggerita sin dalla raffigurazione di Flora fornita da Pietro Da Cortona nell'antiporta. Nell'illustrazione la dea, privata dei classici attributi di bella cortigiana, appare più casta e onesta, attorniata da strumenti di giardinaggio, posti in primo piano. Il lettore moderno può così già cogliere il senso di un'opera che è «espressione di una cultura che unisce il desiderio di conoscenza della realtà naturale allo sviluppo dell'abilità dell'uomo nel controllarla e manipolarla» (Zalum Cardon 2008: 140-1).

³ Per una rassegna dei più rilevanti scritti botanici del Cinque e Seicento in prospettiva europea rimando al primo capitolo della monografia di Margherita Zalum Cardon (2008), ricca di approfondimenti che indagano il fenomeno europeo del gusto botanico da più punti di vista, grazie all'indagine degli scritti ufficiali integrata con quella di scritture più nascoste quali epistolari di esperti e appassionati del tempo. Il volume di Zalum Cardon (2008) è stato uno strumento fondamentale per la contestualizzazione storica del presente contributo, accanto alla miscellanea curata da Cecilia Mazzetti di Pietralata (2009a).

⁴ *La natura, e cultura dei fiori fisicamente esposta in due trattati con nuove ragioni, osservazioni, e sperienze a vantaggio dei fioristi, fisici, botanici, e agricoltori dal p. Filippo Arena* (Arena 1771).

di Cremona, un «libretto» privo di qualsiasi presunzione enciclopedica, con lo scopo di trasmettere ai dilettanti e appassionati floricoltori alcune nozioni apprese sul campo e relative nello specifico a giacinti, ranuncoli, tulipani e «altri fiori che provengono da cipolla, insegnando ancor la maniera di rendere i medesimi fiori tempestivi e primaticci». ⁵ «Ciascun ben vede che io non iscrivo per meritarmi le lodi altrui», puntualizza l'anonimo autore (*ibi*: 3-4), il quale ha pertanto evitato lunghe e pedissequa liste di fiori rari con le loro distinzioni coloristiche, del resto già in circolazione soprattutto grazie all'opera di scrittori olandesi, sempre perfettibili per le continue conquiste e scoperte del settore botanico.

Nello stesso periodo vede la luce anche una delle prime raccolte lessicografiche del mondo vegetale, anche se non a tema strettamente floreale: il *Dizionario di agricoltura* (1771) di Ignazio Ronconi, esponente dell'Accademia dei Georgofili di Firenze e dell'Accademia Georgica di Padova. Compilato sulla base di una raccolta di dati forniti dallo spoglio autoriale e dall'esperienza sul campo dello stesso Ronconi, il suo dizionario si propone di valorizzare l'agricoltura, messa in ombra dai moderni profitti dell'industria, ma che rappresenta sempre la più serafica strada verso l'abbondanza. Il *Dizionario* ha una vocazione enciclopedica ⁶ di stampo illuminista e pertanto, nonostante il focus sul mondo dei campi con lo scopo preciso di «formare un Dizionario giovevole agli Agricoltori, e non già un Orto Bottanico», Ronconi (1783, I: XII) dà anche spazio a erbe e fiori il cui fine per i coltivatori è prevalentemente quello estetico di dar «vaghezza ai giardini» e «solievo dalle rurali occupazioni».

⁵ Cito dalla seconda edizione veneziana, presso Antonio Zatta e figli (*Trattato de' fiori* 1793: 3-4). *Primaticcio* «si dice del frutto della Terra, che si matura a buon'ora» (Crusca 1612).

⁶ Innanzitutto per la vastità di settori semantici contemplati, che spaziano da quello agricolo (con cui non si intende solo la realtà dei campi, ma anche quella di prati, boschi, vigne e giardini) all'allevamento e apicoltura. Anche il criterio metodico di lemmatizzazione conferma l'attitudine enciclopedica, dietro la quale si intravede anche un più immediato scopo pratico: «ho inoltre procurato d'unire quel più che ho potuto sotto diverse generali parole, come agrumi, biada, bestiame [...] onde più facilmente trovare, ed apprendere si possano, varie principali regole dell'Agricoltura» (Ronconi 1783, I: XI).

Nelle retrovie dei testi ufficiali si colloca una produzione scritta informale e avulsa da finalità letterarie, nella quale tuttavia gli autorevoli e pregiati trattati e dizionari affondano le loro radici, rimasta per buona parte inedita o, se anche pubblicata, ancora largamente da indagare.

Lo strumento di conoscenza di trattatisti e lessicografi era infatti spesso una fitta corrispondenza epistolare con botanici, medici, farmacisti, giardinieri e intellettuali europei, che erano soliti accludere alle loro lettere anche i *naturalia* descritti: bulbi, fiori, semi, spesso corredati da liste nomenclatorie. Due esempi significativi, per risonanza dei protagonisti e per mole dei carteggi, si rintracciano nella ricca corrispondenza del già citato Clusius e quella, definita addirittura «oceanica» (Zalum Cardon 2008: 52) di Matteo Caccini, gentiluomo fiorentino ed esperto floricoltore e giardiniere. Entrambi conversano di piante, rarità floreali e giardini con interlocutori di diversa nazionalità, ma se nel carteggio di Clusius il latino si alterna all'italiano,⁷ è più che singolare che invece le lettere finora reperite *di e per* Caccini, più di duecento, siano tutte (tranne una sola eccezione) in italiano, che risulta dunque usato come lingua veicolare fra studiosi del settore.⁸

Questi documenti attestano la formazione di una nomenclatura scientifica in volgare precedente alla rivoluzione linneana, una terminologia prescientifica che circolava soprattutto oralmente, ondivaga quanto la conoscenza ancora poco stabile del patrimonio botanico continentale, di volta in volta incrementato e modificato dai viaggi di esplorazione. La denominazione delle piante era improvvisata e suggerita anzitutto da dati oggettivi, «empiricamente basata sulle caratteristiche salienti degli esemplari», ma anche «poeticamente ispirata ai nomi di celebri personaggi» (*ibi*: 87).

⁷ Tra i corrispondenti italiani del fiammingo risalta per quantità di lettere il nome di Gian Vincenzo Pinelli, nobile napoletano trasferitosi a Padova, creatore di un giardino ricco di numerosissime piante provenienti anche dall'estero e di una nutrita raccolta di semi, il quale spesso fece da intermediario per gli studiosi italiani che volevano corrispondere con Clusius (cf. Zalum Cardon 2008: 27).

⁸ L'ampio carteggio cacciniano, che copre gli anni 1607-1612 e 1620-1630, è conservato presso la Bibliothèque Royale de Belgique ed è per buona parte ancora inedito. Per una accurata ricostruzione di temi e destinatari coinvolti cf. *ibi*: 51-97.

Proprio le incertezze nomenclatorie resero imprescindibile la collaborazione di rinomati artisti all'illustrazione dei trattati botanici, arricchiti da preziose incisioni su legno e, più tardi, su rame, dal valore non puramente estetico. Le illustrazioni hanno senz'altro, come dichiara anche Ferrari a proposito di quelle di *Flora*, scopo di alleggerire la lettura come *divagatio*: «per tutta l'opera abbiamo cercato di rappresentare giocondi spettacoli vagamente dipinti, e di alleggerire la pazienza di chi legge col mescolarvi delle favolette espresse anche in pittura» (Ferrari 1638: *Prefazione*). Tuttavia l'immagine si fa complemento fondamentale della descrizione verbale delle specie, necessario per la corretta identificazione che non poteva essere garantita col solo strumento linguistico: «molte altre figure si sono espresse, a quest'opera necessarie, appartenenti al mestiere degli horti, che malamente esprimere hauerrebbe scrivendo la sola penna».⁹ Anche Arena (1771: 1-2) giudica «manchevoli que' libri de' Botanici, e de' Fioristi, che hanno meramente descritte le piante ed i fiori, senza metter sotto la vista delineate le lor figure; giacché per quanto squisite, e chiare sieno le descrizioni, che ce ne fanno, pur riesce malagevole, a riconoscerle poi sul prato».

Sul finire del Settecento le discussioni intorno a piante e fiori convergono nel dibattito sul giardino, luogo di incontro privilegiato fra arte e natura, che si fa il centro dell'attenzione dei teorici. Ippolito Pindemonte lesse la sua *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia* a Padova nel 1792, dando il via alle teorizzazioni sull'arte del giardino, che molto hanno ereditato dalla cultura del giardino inglese. Nutriti sia di apporti scientifici che estetico-filosofici, il *Trattato dell'arte de' giardini* (1801) di Luigi Mabil e l'*Arte de' giardini inglesi* (1813) di Ercole Silva aprirono l'Ottocento,¹⁰ secolo in cui la passione per il mondo floreale e vegetale, ancora

⁹ Le illustrazioni di *Flora* rappresentano soprattutto planimetrie di giardini, strumenti e tecniche di coltivazione, mentre numericamente inferiori sono le immagini di fiori, perché, «trovandosi una gran copia di libri con simiglianti figure, i quali ò trattano della natura, ò dell'uso loro medicinale», l'autore, avendo «intrapreso opera nuova, e diversa, della cultura di quelli», ha ritenuto di «esprimere solo alcuni fiori pellegrini, e non molto noti».

¹⁰ Se l'impianto filosofico di questi trattati risente indubbiamente dell'arte britannica

ampiamente mondana,¹¹ incontra proficuamente la fase aurea della lessicografia. La terminologia botanica troverà infatti una più regolare registrazione nei dizionari,¹² un'operazione per la quale lo scambio epistolare resterà imprescindibile. Lorenzo Monti, speciale e assistente alla cattedra di Agraria e Botanica di Verona, nella dedica all'abate Bartolomeo Lorenzi del suo *Dizionario botanico veronese* (1817) ricorda le lettere nelle quali l'illustre amico, «Nestore degli Agronomi italiani» (Monti 1817: 4), si era premurato di trasmettergli i nomi volgari delle piante descritte. Il lessicografo è tuttavia ben consapevole che l'operazione di raccolta e sistemazione di un vocabolario per secoli depositato nell'oralità era ardua da compiere, e rimarca l'inveterato problema della geosinonimia dei linguaggi tecnici italiani, particolarmente acuto nel caso delle voci botaniche: «i giardinieri e i contadini hanno, per così dire, una nomenclatura lor propria con cui distinguono le diverse piante; ma i nomi del volgo non sono poi tutti universali, e rinvengono incostanti non solo nei diversi paesi, ma ben anche nel medesimo luogo. Mentre talora un egual nome è imposto a differenti piante assai disgiunte di genere, non è raro, per tacere della campagna, l'udire in un istesso giardino contrassegnare una medesima pianta con nomi diversi, quanti sono gl'individui che lo lavorano» (*ibi*: 19).

L'ambiziosa proposta settecentesca di un'enciclopedia internazionale che raccogliesse «nomi Spagnuoli, Italiani, Tedeschi, ed anche Vernacoli, come Milanesi, Bolognesi, Genovesi, Napoletani»¹³ era rimasta, prevedibilmente, una bella utopia, così che nell'Ottocento si apre la duplice strada del toscano e delle lingue classiche come garanti di omogeneità linguistica.

del giardino, la loro lingua è invece risultata quasi del tutto impermeabile agli anglicismi (cf. Cartago 2017: 209).

¹¹ La mondanità di fiori, piante e giardini, oggetto di conversazioni di salotto e forma di intrattenimento oltre che argomento di scritti ufficiali, trova implicita testimonianza in un discreto numero di tecnicismi botanici rinvenuto in alcuni articoli del «Corriere delle dame», che poteva permettersi simili inserti tecnici «potendo contare, forse o senza forse, sulle competenze decodificatorie delle donne» (cf. Sergio 2010: 158).

¹² Per un elenco dei maggiori dizionari di agricoltura e botanica del secolo cf. Bonomi 1989 (la n. 59 di p. 124 elenca anche alcune tra le raccolte lessicali botaniche di impostazione dialettale).

¹³ Fontana 1773-1791: s. v. *nome*. Cf. Bonomi 1989: 111-2.

Anche Targioni Tozzetti, nel corso delle inchieste alla base della stesura del suo *Dizionario botanico* (1809), ha esperienza diretta della forte imprecisione della terminologia volgare relativa al mondo delle piante: «nel compilare il presente Dizionario, mi sono evidentemente convinto di quello che già dissi nella prima delle mie lezioni di Agricoltura, cioè quanto sia fallace attendere ai soli nomi volgari delle Piante e quanto sia necessario il conoscere il nome della scienza botanica per certificarle, ed individuarle esattamente, e senza equivoco» (Targioni Tozzetti 1809: VIII-XI). Cerca di arginare quanto può la variabilità con un'impostazione toscano-centrica,¹⁴ chiamando in soccorso tramite scambio epistolare amici e scolari toscani e operando nette distinzioni tra idiomatismi e voci toscane comuni. Siamo tuttavia ancora lontani dal pieno riconoscimento, anche governativo, della varietà fiorentina quale cardine per l'unificazione linguistica nazionale, pertanto l'univocità e la disambiguazione venivano garantite prevalentemente dal corrispettivo latino delle voci lemmatizzate. Limitandomi a un paio di esempi, la voce *gensumino*, etichettata esplicitamente come forma vernacolare («vern.») di *gelsomino* da Targioni Tozzetti (1809: 70) viene tradotta col latino *Jasminum vulgare*. Il lemma *bel fiore* viene circoscritto in modo molto puntuale all'area di Poggibonsi («Poggib.») e fatto corrispondere da *Chrysanthemum Myconis*.

Una tra le più autorevoli voci della lessicografia di settore, quella di Pellegrino Bertani, riconosce nel sistema linneano, «certamente più saggio e il solo nella nostra Italia universalmente abbracciato», l'unico in grado di «riunire l'esattezza dei dettagli» e «talmente disposto, che tutte le piante sino ad ora conosciute possono benissimo trovarvi il loro posto». Tournefort e Linneo hanno avuto il merito di razionalizzare una nomenclatura poco efficace anche in latino, poiché prima del loro contributo

le piante portavano dei nomi che aggravavano la memoria, e dai Botanici di que' tempi si faceva uso di legare barbaramente nomi nuovi ai vecchi per mezzo di un *qui, quae, quod*, contraddittorio che di una pianta faceva due generi differentissimi. Così pesantissima era la nomenclatura, e i nomi delle piante non solo divenivano frasi, ma eziandio veri periodi (Bertani 1817-1818, II: 270; III: 13-5).

¹⁴ Messa in luce già da Maurizio Vitale, nella sua *Questione della lingua* (1960: 413-4) e confermata dalla esigua presenza di dialettismi e regionalismi extra toscani registrata nel *Dizionario* da Bonomi (1989: 120).

Non mancano però, nell'Ottocento, posizioni meno fiduciose verso il latino linneano, che incontrò anche detrattori. Lo stesso Bertani ammette un «inconveniente» nel sistema di Linneo, che nella sua classificazione riunisce spesso specie che in natura sono distanziate da «un grande intervallo» (*ibi*, II: 270, *s. v. metodo*). Forse non pago del latino, per risolvere le oscillazioni della lingua volgare all'uscita classica affianca dunque quella francese (es. FECONDAZIONE > FECUNDATIO, *fécondation*; INTIERISSIMA, INTEGERRIMA O INTATTA FOGLIA > FOLIUM INTEGERRIMUM, *Feuille très-entière*).

Si alza poi fra tutte la critica del Manzoni botanico, s'intende per vocazione, i cui interessi naturalistici hanno sia attestazioni indirette, nel suo carteggio¹⁵ e nei volumi di agronomia e botanica conservati dalle biblioteche di via Morone, Brusuglio e Brera, che segni più espliciti nelle meravigliose descrizioni paesistiche dei *Promessi Sposi*.

Nei suoi appunti per un *Saggio di nomenclatura botanica* (1831-1833), rimasti come è noto incompiuti,¹⁶ la passione per il tema botanico si intreccia con quella nomenclatoria e linguistica, e la riflessione di Manzoni porta all'aperta confutazione della categorizzazione binomia di Linneo. L'identificazione di un tipo vegetale attraverso due sostantivi, uno per il genere e l'altro per la specie, ledeva il principio di univocità (una parola per un referente) caro a Manzoni e al contempo l'universalità veniva ostacolata dallo stesso ricorso alla lingua dei dotti:

Ora, la nomenclatura botanica linneana è qui: è ricevuta si può dire universalmente dai botanici di professione, è ricevuta e adoperata fino ad un certo segno, e ancor più conosciuta che adoperata da un molto maggior numero di professori d'altre discipline, e di persone colte in genere: ma è ben lontana da un grado di universalità, al quale non solo è naturale desiderare, ma è lecito e ragionevole sperare che una nomenclatura possa giungere (Manzoni [Stella-Vitale]: 175).

¹⁵ Nel quale trovano spazio curiose richieste di maglioli di vitigni francesi al Fauriel o di barbatelle trentine al Rosmini. Sulla propensione di Manzoni verso lo studio e la coltivazione di piante e fiori, in certa misura “genetica”, favorita cioè dalla sua condizione familiare di appartenenza alla nobiltà agraria lombarda, ma anche frutto del sodalizio con Fauriel, appassionato di giardini e coltivatore assieme alla moglie Sophie, si veda il bel saggio di Marco Gaspari (2018), illuminante anche per la riflessione manzoniana sulla nomenclatura di Linneo.

¹⁶ Oggi disponibili nel XVII volume dell'*Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni* (cf. Manzoni [Stella-Vitale]).

2. LA LISTA DI FIORI DEL CARDINALE BORROMEIO

Riprendendo il discorso da dove si era avviato e tornando dunque al cardinale Borromeo, il suo amore verso i fiori, certamente testimoniato da svariate pagine delle *Laudi* e di altri scritti e indirettamente, ma con gran vigore, dal gusto per le nature morte e la pittura di paesaggio, risulta abbastanza pionieristico nell'ambito del collezionismo milanese del Seicento. Milano è infatti una città che nel XVII secolo rimane un po' alla periferia del gusto collettivo per i fiori e le piante, che trova il suo epicentro nell'ambiente aristocratico-borghese di Roma e Firenze. Basti ricordare, a dimostrazione del ritardo milanese, che il primo orto botanico della città, quello braidense, è di un secolo posteriore all'esplosione della moda floreale, perché è nella seconda parte del Settecento che all'interno della società milanese gli interessi per la botanica come disciplina a sé e nelle sue connessioni con l'agricoltura e le manifatture cominciano, pur sempre lentamente, a concordare con l'azione del governo (cf. Canetta 1982).¹⁷ Sarebbe tuttavia stato impossibile per singole personalità animate dalla tipica curiosità del secolo XVII non avvicinarsi al fenomeno, e ancor meno probabile che vi rimanesse indifferente una mente poliedrica come quella di Federico Borromeo.

Del suo interesse botanico esiste un più puntuale documento, poco noto poiché rimasto inedito, ma non sconosciuto agli storici dell'arte e della cultura del Seicento: *De matre et noverca natura. Lista di varij fiori. Cipolle di più sorti, et fiori non più veduti havuti da Giacomo, giardiniere del Granduca* (ms. G 310 inf., 23, 1r-v). La lista di fiori, che Borromeo dichiara provenienti

¹⁷ L'orto botanico di Brera nacque, come è noto, dalla sistemazione del precedente giardino gesuitico concepito dai religiosi sia come luogo di raccoglimento e di passeggio, sia come spazio per farvi crescere ortaggi e frutta. Per una ricostruzione del processo che portò alla nascita dell'orto braidense a partire dal precedente spazio allestito dai gesuiti si rimanda allo studio di Agnese Visconti (2012). La studiosa mette a fuoco il ruolo cruciale dell'abate vallombrosano Fulgenzio Vitman, richiamato nel 1774 dal Senato milanese per ricoprire la Cattedra di botanica appena istituita nelle Scuole Palatine, nella progettazione degli spazi del giardino e nelle scelte di piantumazione dei vegetali, che dovettero in più circostanze scontrarsi con la parsimonia dell'amministrazione asburgica.

da Firenze, dal giardiniere di Ferdinando I De' Medici, è ricordata da Pamela Jones (1997: 69, n. 85) nel suo ampio approfondimento sulla concezione artistica di Borromeo, come attestazione di quel gusto floreale particolarmente evidente nella collezione di dipinti del cardinale. Vi si sofferma anche Cecilia Mazzetti di Pietralata (2009b: 50) in un più recente studio dedicato alla *terza natura*, la nota definizione rinascimentale di giardino, ripresa dalla critica novecentesca, che esprime metaforicamente la reinterpretazione della natura da parte della mano umana, alla base dei giardini aristocratici del Cinque e Seicento. Non sempre la *terza natura* risultante manteneva un perfetto equilibrio fra artificio e natura. Proprio Borromeo disapprovava alcuni orpelli ornamentali dei giardini manieristi e ne *La villa Gregoriana overo del disprezzo delle delizie* (1623) prendeva le distanze dall'abuso di statue, fontane e altre «superfluità e bizzarrie» artificiali affini. L'eccesso di *ornatus* presupponeva una concezione della natura «sterile e manca», laddove essa stessa possedeva in sé un'architettura meravigliosa, divinamente concepita.

Si dà qui di seguito la trascrizione integrale della lista di fiori dell'Ambrosiana, nel rispetto delle caratteristiche grafiche e linguistiche dell'originale manoscritto:¹⁸

Due cipolle di giacinto verde di Fiandra | Due di giacinto giallo di Constantinopoli | Due di Giacinto del Paradiso di Catania non più visto | Due di giacinto verdegiallo de <...> | Due di giacinto nero di negro <...> doppio non più visto | Due di giacinto cipressino di Francia | Due di giacinto incarnatino di Constantinopoli doppio | Due di giacinto tardivo di fiandra doppio | Due di giunchiglia incarnatina di Fiandra | Due di giunchiglia acqua di mare di Fiandra | Due di giunchiglia bianca doppia di Fiandra | Trombone doppio di Constantinopoli di due colori | Due di trombone solferino doppio di Fiandra | Due tromboncini a latughe acqua di mare | Due barbe di anemolo rigato di quattro colori posto ade(s)so | Due di argemolo del Sole di Constantinopoli | Due di anemolo verde di Messina | Due tulipani di quattro colori di Constantinopoli | Due tulipani di Persia | Due di narciso giallo doppio di Fiandra | Due di narciso acqua di mare di Fiandra | Due di narciso lattato doppio del Monte Sinai | Due tazzette incarnatine doppie di Constantinopoli | Due tazzette del fior grande doppie di Constantinopoli | |

¹⁸ Si sciolgono solo tra tonde le abbreviazioni.

L'elenco di certo rappresenta una testimonianza dell'interesse tipicamente borromaico verso i *naturalia* piú rari, desunto dal suo *ottimismo cristiano*. Le varietà floreali rare e preziose elencate sono le stesse sovente ritratte nei dipinti di Jan Brueghel il Vecchio per il cardinale: narcisi, anemoni, tulipani, giacinti e giunchiglie di piú sorti provenienti da terre lontane, dalle Fiandre alla Francia fino a Costantinopoli, ammirate da Borromeo per la loro intrinseca bellezza, ma soprattutto concepite come simboli della benevolenza divina nei confronti dell'uomo.

È difficile risalire alla finalità del documento, inserito in un faldone che conserva appunti sia in volgare che in latino su argomenti disparati. In questa eterogeneità di fondo si può tuttavia ravvisare un *fil rouge* fra l'unità codicologica che ospita precipuamente la lista di fiori (la n° 1) e quelle immediatamente successive (n° 2 e n° 3). Queste ultime contengono appunti in latino avvicinati tematicamente all'elenco floreale, che recuperano nel titolo l'espressione, di ciceroniana memoria,¹⁹ *De matre et noverca natura*, presente anche nella prima parte del titolo della lista in volgare: *De matre et noverca natura. De maris profunditate, de montium longitudine, de montium altitudine* (G 310 inf. 23, unità codicologica 2), *Note ed excerpta da Giorgio Cedreno, Gregorio di Tours e Paolo Diacono. De matre et noverca natura* (G 310 inf. 23, unità codicologica 3).

Nonostante questa coincidenza, risulta arduo immaginare che la breve lista si ricolleggi al progetto di un'opera speculativa. La stessa insistenza anaforica sul numerale *due* prima di ogni specie elencata la avvicina piuttosto a una richiesta precisa di invio da parte di Borromeo, il quale, forse, poteva avere il desiderio di creare un orto, un giardino nel quale impiantare le varietà a lui piú care.

Queste varietà sono citate con una certa meticolosità descrittiva, evidente innanzitutto nella *varietas* di termini impiegati per designarne le parti consustanziali. Sin dal titolo compare *cipolla*, voce dal significato affine a *bulbo* sin dal XIV secolo («bulbo d'altre piante» 1350ca., *DELL: s. v.*). Le

¹⁹ «Homo non ut a matre, sed a noverca natura editus in vitam, corpore nudo et fragili et infirmo; animo autem anxio ad molestias, humili ad timores, molli ad labores, prono ad libidines: in quo tamen inesset tanquam obrutus quidam divinus ignis ingenii et mentis» (*De re publica*, Libro III).

definizioni abbastanza generiche di *bulbo* («il capo delle piante, che hanno cipolla») e *cipolla* («per similit. della radice, o barba d'ogni erba, che abbia simiglianza con le cipolle») della prima edizione del *Vocabolario* della Crusca (1612), si fanno più puntuali nelle edizioni successive, che pongono più chiaramente l'equivalenza fra le due voci; nella seconda edizione *bulbo* è infatti definito «Barba, o radice d'alcune piante, la qual diciam comunemente cipolla, per la simiglianza, ch'ella ha con essa» (Crusca 1623). A partire dalla terza edizione del *Vocabolario* (Crusca 1691), per *cipolla* viene indicato l'ulteriore significato di *ceppo* («Per similit. della Radice, o barba d'ogni erba, che abbia simiglianza colle cipolle. E del Ceppo, donde spuntano i fiori di molte maniere»).

Nell'ultima edizione del *Vocabolario* (1863-1923), viene riproposta l'originaria identificazione fra *bulbo* e *cipolla* (*cipolla*: «Per similit. Radice o bulbo di ogni erba o fiore, che abbia somiglianza con quello della cipolla»), implicitamente riconosciuta anche dalla precedente (1729-1738), che segnalava come corrispettivo latino del volgare *cipolla* sia *radix* che *bulbus*. Anche il Tommaseo–Bellini (1861-1879), che offre una definizione più articolata, ribadisce la sinonimia: «si dice Cipolla quel Corpo carnososo solido o di più pezzi, che dalla base caccia le radici, e dalla cima ne sorge lo scapo o fusto, e conserva l'embrione della intera pianta. Detto altrimenti Bulbo». La radice, nella *Lista* di Borromeo, è detta anche *barba* («Due barbe di anemolo»), attestata come parola della botanica dal Trecento (1305-1306, *DELI*: s. v.).

Il gradiente di tecnicità è più alto per la serie di termini che designano le specifiche varietà floreali, di recente ingresso nella cultura e nella lingua italiana: l'*anemone*, termine documentato dal 1498 (*DELI*: s. v.), negli appunti ambrosiani è citato nella forma volgare *anemolo*, corrispondente all'*Anemone coronaria* o *bortensis* (cf. *GDLI*: s. v. *anemone*); similmente l'*argemolo* della lista è variante di *argemone*, un tipo di papavero selvatico (cf. *ibi*: s. v.) anch'esso simile all'anemone, detto infatti anche *anemolo doppio* (Crusca 1863-1923). Nella *Flora* di Ferrari (1638: 180) sono assenti le varianti in *-lo* e l'*argemone* è classificato apertamente come volgarismo («l'Anemone dalle foglie larghe, che volgarmente chiamano Argemone»). Per il tipo *anemolo* la Crusca (1863-1923) riporta due attestazioni di inizio Settecento, entrambe in seno alla tradizione fiorentina: una nel volgarizzamento di Teocrito di Anton Maria Salvini e l'altra nel *Ricciardetto*, poema burlesco di Niccolò Forteguerri. Sul finire dello stesso secolo, nella *La natura, e cul-*

tura dei fiori di Arena (1771: 6), alla forma *argemone* si accompagna il tipo in *-lo*. La lessicografia botanica dell'Ottocento riconosce entrambe le varianti: per *anemolo*, marcato come d'uso piú comune dal Tommaseo–Bellini (1861-1879), il *Dizionario Botanico* di Targioni Tozzetti (1809) propone come corrispettivo linneano *anemone coronaria*, che nel piú tardo *Dizionario botanico veronese* di Monti (1817: 37) è posto come equivalente di *argemolo* (vd. *argemoli sèmpi: ibid.*), voce invece non registrata da Targioni Tozzetti.²⁰

La voce *giacinto* è registrata in italiano dal 1565 (ma *iacinto* av. 1364, *DELI: s. v.*) piú o meno contemporaneamente a *giunchiglia* (av. 1597). Oltre alla forma *narciso* (1483; *narcisso: 1340*) nell'elenco borromaico si attesta anche il tipo *tazzetta* (al plurale *tazzette*), usato come sinonimo specifico del *narciso nostrale*; sia il *Vocabolario* della Crusca (1729-1738) che il Tommaseo–Bellini (1861-1879) e il Battaglia ne riportano la prima occorrenza ne *Il fiore d'arancio o Madreselva* di Magalotti (1637-1712), edita nel suo canzoniere, *La donna immaginaria*, curato da Gaetano Cambiagi nel 1762.

Il termine tuttavia circolava tra gli appassionati anche a inizio Seicento e trova forse la sua prima attestazione nell'epistolario di Matteo Caccini, in una lettera del nobile parmigiano Giampaolo III Meli Lupi, marchese di Soragna, che tra il 1607 e il 1608 spedisce al botanico fiorentino delle insolite «tazzette con il calizetto giallo morto» (Zalum Cardon 2008: 63, n. 64). La voce viene consacrata come volgarismo botanico dalla *Flora* di Ferrari (1638: 103), che ne elenca tre varietà: *tazzetta di argento*, *solfarina*, *bianca e solfarina e doppia*.

Con significato floreale, «quella sorta di tulipano che fa il fiore colle foglie intere» (Tommaseo–Bellini 1861-1879: *s. v.*), il tipo *trombone* non è registrato dal *Vocabolario* della Crusca, ed è attestato molto tardi dal *Dizionario etimologico* di Cortelazzo e Zolli («amarillidacea con grosso bulbo scuro e grande fiore giallo inclinato da un lato» 1813, *DELI: s. v.*). Eppure già tra il 1620 e il 1624 il frate cappuccino Girolamo da Salò impartiva consigli a Matteo Caccini sulla coltivazione di due varietà particolarmente richieste dai collezionisti e floricoltori, il «narciso di cipro» e il «trombone doppio» (cf. Zalum Cardon 2008: 74); il termine *trombone* ricorre nel II libro del trattato di Ferrari (1638, II: 113) per indicare un'amarillidacea,

²⁰ Che lemmatizza solo *argemone mexicana*, il «papavero messicano».

una specie di narciso: «V'ha chi stima, che il Narciso falso pieno, ò Trombone doppio; o come altri lo chiama, Narciso secondo oltramontano, che riempie il calice, e raddoppia le foglie, non sia diuerso dal Narciso roseo maggiore», con la particolarità di un bulbo che «ha piú del lungo e ritorce alquanto il collo e manda fuori vn calice fatto a tromba».

Nell'elenco di rarità floreali di Borromeo non potevano mancare i *tulipani*, i bulbi da poco importati dalla Turchia dal gentiluomo di Fiandra Ogier-Ghislain de Busbecq, ambasciatore tra il 1552 e il 1562 presso Solimano il Magnifico, capaci di generare il primo fenomeno speculativo globale, la “tulipomania”, fino a oscurare gli altri generi e specie di piante protagonisti della passione seicentesca verso le rarità botaniche (Zalum Cardon 2008: 58). Assieme al fiore si impiantò in Occidente anche il suo *signans*²¹ sul finire del Cinquecento e l'attestazione del termine nella lista di Borromeo si accompagna ad altre documentazioni manoscritte di inizio Seicento, che precedono in modo significativo quelle segnalate dal *Dizionario etimologico* di Cortelazzo e Zolli (*tulipano* 1643, *tulipano* 1659). In calce a una lettera del 1611 del suo corrispondente fiammingo Girolamo de Winge da Tournai, canonico della cattedrale di Bordeaux, Matteo Caccini appunta un breve elenco di fiori inviati fra i quali anche «4 tullipan» di Persia (Zalum Cardon 2008: 67), una delle due varietà citate da Borromeo. Ancor prima, il 13 giugno 1608, il pittore fiammingo piú amato dal cardinale Borromeo, Jan Brueghel, gli scriveva: «ancho son da voigli mandare in pittura tre tulipans con altre fiori raro nate questa prima vera»,²² an-

²¹ Associato a *tülbend*. In realtà in turco tulipano è *lâle*, mentre *tülbend* è vocabolo di origine persiana che identifica il classico copricapo a turbante indossato in Asia. Non è dato sapere se la riconduzione del nome del tulipano a *tülbend* sia stata un semplice equivoco etimologico o una scelta volontaria dell'interprete di Busbecq, per l'effettiva somiglianza riscontrata dagli Europei tra la forma dei petali del fiore e il turbante (cf. *DELL: s. v.*).

²² Interpretando l'italiano impreciso del fiammingo, ‘sono della voglia di mandare in pittura tre tulipani’, dunque ‘ho voglia di dipingere dei tulipani e altri fiori rari nati questa primavera’. Per un commento sulla lettera di Brueghel e sulle prime documentazioni di *tulipano* in italiano e nelle maggiori lingue d'Europa rimando a Jan Brueghel il Vecchio (Argenziano): 84-7, nn. 11-2.

nunciando così il progetto dei suoi *Fiori in un bicchiere* (Pinacoteca Ambrosiana, sala VII).

Le corrispondenze del tempo testimoniano che queste varietà del giardino di Toscana elencate da Borromeo erano tra le più richieste e rare del tempo. L'anemone coronaria, cui corrispondono l'*anemolo* e gli *argemoli* citati da Borromeo, era una specie molto ricercata, il primo esemplare venne inviato nelle Fiandre da Alfonso Panza nel 1597, e trova tra i suoi primi coltivatori su vasta scala Charles de Ligne, principe-conto di Arembergh. Giacinti, anemoni e narcisi scandiscono lo scambio epistolare tra Clusius e Pinelli e tra Matteo Caccini e il frate Giovanni da Salò, collocato tra il 1618 e il 1628; lo stesso Caccini tra il 1611 e il 1612 cercava una «Giunchiglia a fior doppio», che sperava di ottenere dal De Winghe (cf. *supra*) al quale avrebbe spedito in cambio un'«Anemone dopia tenuifolia di color fior di persico e semi del quamoclit» (cf. Zalum Cardon 2008: 27, 52-3, 65 e 73-5).

Nell'elenco del cardinale ciascuna specie è corredata da dettagli classificatori meticolosi e alquanto particolari, certamente insoliti per un lettore moderno. La locuzione *a lattughe*, nel ms. nella forma schiettamente milanese «a latughe», generalmente ricorreva nel campo della moda per la caratteristica «guarnizione increspata e pieghettata»²³ (GDLI: s. v. *lattuga*; cf. anche *collare a lattughe* in Crusca 1863-1923: s. v. *lattuga*), ma nel XVII secolo era impiegata anche in contesto botanico. Nella *Flora* di Ferrari (1638, II: 107) è riservata al narciso: «Vn'altro Narciso, di bulbo, e di fiore alquanto maggiore, e più colorato, somiglia vna rosa: e perché è increspato molto a foggia di vn collare a lattughe, con nome francese vien detto, Fraseo», ma poteva riferirsi anche al garofano. Nella seconda edizione del *Dizionario botanico* di Targioni Tozzetti (1858) è attribuito per lo *hyacinthus dianthus plumarius* e il *superbus* di Linneo, volgarmente detti *garofani a pennacchio*, *garofanini*, *garofanini di Spagna*, *superba* o anche *vivole* e *viole a lattughe*.

²³ Già dal Trecento, considerando che il primo esempio d'uso riportato dal Battaglia è nel *Centiloquio* di Pucci (canto XXIII), anche se edito nella miscellanea settecentesca *Delizie degli eruditi toscani* (Firenze 1770); segue l'attestazione nei *Ricordi storici* di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460 colla Continuazione di Alamanno e Neri suoi figli fino all'anno 1506 (Firenze, Piatti, 1840).

Molto spesso nella lista del cardinale si citano varietà floreali *doppie*, ossia con fiore *doppio*,²⁴ particolarmente ricercate da collezionisti e botanici (cf. Zalum Cardon 2008: 57). Ferrari (1638, II: 144), ad esempio, specifica che tra i «Colchici quello è in maggior pregio, che ha il fiore doppio, e rosato». Eccettuata una precoce attestazione dal carteggio di Francesco Soderini (1453-1524), gli altri esempi riportati dal Battaglia per l'uso botanico dell'aggettivo *doppio* sono pienamente seicenteschi, dalle opere di Redi (*Osservazioni intorno alle vipere*, 1664) e Magalotti (*Lettere*, Firenze, 1736).²⁵

Nella lista borromaica per definire una specie di giacinto viene usato *cipressino*, un aggettivo che è stato associato a diverse varietà vegetali e floreali. L'associazione con il giacinto è già nella *Flora* di Ferrari che, descrivendo «il Iacinto fatto a pannocchia, fior di Aprile», detto anche «Sannesio» poiché «hospite della floridissima casa Sannesia», aggiunge che «perché ride in sembianza di cipresso, arbore per altro malinconoso, e funesto, fu anche detto cipressino» (Ferrari 1638, II: 167-8). Nell'Ottocento l'aggettivo era invece attribuito a una specie di pioppo alto e frondoso (*populus nigra*, detto anche *cipressina*), mentre il plurale *cipressina* indicava l'«erba della famiglia Orchidacee [...] con fiori rosei non molto odorosi, tuberì ovoidi, ricchi di fecola» (*GDLI: s. v.*). Il Tommaeo–Bellini (1861-1879) dà una definizione più generica, «di cipresso», aggiungendo solo il suo uso qualificativo per un tipo di pepe. Il *Dizionario botanico italiano* di Targioni Tozzetti (1809) ne segnala l'uso in riferimento sia al *pepe cornuto*, detto anche *garofanato cipressino* (*Mirthus Caryophyllata*), che al pioppo (il *populus nigra*). Nella seconda edizione del dizionario (Targioni Tozzetti 1858) torna il riconoscimento dell'uso di *cipressino* per il giacinto, nello specifico il linneano *Hyacinthus comosum monstrosus*, varietà nella quale «sono aboliti tutti i fiori fecondi, e moltiplicati e diramati i fiori turchini sterili. Così che

²⁴ «Quello in cui gli stami, tutti o in parte, assumono aspetto petaloideo, oppure si duplicano i petali, o anche gli stami si duplicano e contemporaneamente assumono aspetto e funzione di petali [...]» (*GDLI: s. v. doppio*, § 10).

²⁵ Viene data anche un'attestazione tarda, novecentesca, da *La Velia* (Milano, 1943; 1ª ed. 1923) di Cicognani. Le cinque edizioni del *Vocabolario* della Crusca non specificano l'impiego in campo naturalistico e vegetale del termine (né alla definizione della voce *fiore* né di *doppio*), mentre il Tommaseo–Bellini (1861-1879) puntualizza che *doppio* (§ 7) può essere detto anche di fiore (es. «Rosa doppia, Viola doppia»).

formano rasemi celesti scherzosi». La stessa corrispondenza è ripresa da un altro vocabolario tecnico del XIX secolo, il *Dizionario delle scienze naturali* edito da Batelli (1845, XV: 649).²⁶

L'altro diminutivo dell'elenco ambrosiano, *solferino*, è lemmatizzato dalla Crusca e dal Tommaseo–Bellini (1861-1879) come sostantivo (lo stesso che *solfanello*), ma poteva essere impiegato come aggettivo relativo a una specie di narciso, tra quelli cosiddetti *massimi* o *incomparabili* per la loro grandezza: «simile al giallo in oro, florindo, cresce sempre col colore pallido, il suo calice è orlato di rancio più grande, e le foglie sono più lunghe, e più congiunte»; il *solferino doppio* era quello con «tre giri di foglie assai grandi, e fra questi giri, [...] alcune picciole foglie d'un giallo acceso», massimo non solo per dimensioni ma anche per vaghezza e pienezza (Ronconi 1796, III: 189-90). Nella prima metà del Seicento il *solferino doppio* era un tipo di narciso particolarmente raro, tant'è che Francesco IV Caetani duca di Sermoneta, creatore dello splendido giardino di Cisterna,²⁷ non esita a elencarlo al Caccini tra le preziosità della propria collezione: «un narciso doppio non ha pari sulfarino, che è quale una peonina cosa rara, ch'in Roma non ve ne sono, et il perché lo stimo assai» (Zalum Cardon 2008: 93, n. 127).

Fra i cromonimi *lattato*, «bianco, e pulito, come latte» (Crusca 1612 e *GDLI*: s. v., § 4), era ricorrente attributo botanico. Nella *Flora* è riservato all'«Anemone bianco doppio di foglie strette, detto lattato», ai fiori dell'«iride bulbosa dalle foglie larghe» il cui colore era «tal'ora lattato», e alla «rosa bianca doppia» (Ferrari 1638, II: 177, 153, 204). Il già citato fra' Girolamo da Salò, nelle prime lettere al Caccini del 1620, insiste molto sul «giacinto Peruano lattato»,²⁸ a suo dire introvabile.

²⁶ Che per il *Hyacinthus comosum monstrosus* dà denominazioni volgari particolarmente varie: *giacinto delle vigne*, *ciparissio* o *scarmigliato*, oppure ancora *cipolla canina*, *di serpe*, *selvatica*, *cipollaccio* o *cipollone*, *muscaro* o *musco salvatico*, *porrettaccio*.

²⁷ Zalum Cardon (2008: 93-7) ricostruisce alcuni dettagli della storia del giardino di Cisterna relativa agli anni 1628-1629 attraverso lo scambio epistolare con Caccini. Per un approfondimento ulteriore, che tiene conto di documenti inediti relativi alla partecipazione al progetto architettonico di Breccioli e al coinvolgimento di altri personaggi particolarmente rinomati in ambito botanico, come l'esperto fiammingo Emmanuel Sweerts, cf. Amendola 2009.

²⁸ «l'odierna scilla peruviana», commenta Zalum Cardon (2008: 74).

Incarnatino è parasintetico derivato di *carne*, per indicare un colore «che è tra rosso, e bianco, quasi del color della carne» (Crusca 1612: s. v. *ginggiola*), che deve essersi diffuso in italiano da fine Cinquecento, considerato che il *Grande dizionario della lingua italiana* di Battaglia propone come prima attestazione la *Prigione d'Amore* di Sforza Oddi (1591), mentre la quarta edizione del *Vocabolario* della Crusca e il Tommaseo–Bellini (1861-1879) lo segnalano nella *Tancia* (1615) di Buonarroti il Giovane. Il colore e il suo *signans* non tardarono a raggiungere neppure gli amatori stranieri: l'Arembergh (cf. *supra*), ad esempio, non perde occasione di sottolineare il colore a Caccini in una specie d'anemone inviategli, detta nelle Fiandre *pes gally*, «una fior doppia che qui viene incarnadino, et poy se fa bianca» (5 marzo 1609).²⁹

Tra le espressioni attestanti la provenienza prevalgono quelle extra italiane, dunque di «Fiandra», «di Francia», «di Costantinopoli», «di Persia», «del Monte Sinai», mentre i soli toponimi italiani sono siciliani: da Messina viene un «anemolo verde», mentre un giacinto elencato è detto «del Paradiso di Catania». L'espressione metaforica potrebbe alludere a uno specifico giardino catanese, considerato che *paradiso* valeva anticamente anche «Giardino ameno e ben curato, recintato e annesso a dimore aristocratiche o principesche, in partic. in oriente» (*GDLI*: s. v. *paradiso*, § 24), sulla base dell'identificazione del giardino come «terrestre Paradiso» (Ferrari 1638, I: 15). Più probabile invece che la specificazione «del Sole di Costantinopoli» per l'argemolo si richiami al clima caldo turco, particolarmente adatto per la coltivazione di alcune specie come la «lichnide di Costantinopoli», il «ciclamino semplice portato da Costantinopoli», il narciso detto «calcedonico» (Ferrari 1638, II: 189, 169, 104).

Per quanto breve, la lista di Borromeo costituisce in ogni caso un nuovo piccolo contributo per gli studi dedicati alla terminologia botanica in volgare,³⁰ reso meno estemporaneo grazie al raffronto con altri docu-

²⁹ Citata in *ibi*: 57, n. 51.

³⁰ Oltre all'articolo di Bonomi (1989), incentrato sulla lessicografia dell'Ottocento, si ricordi il precedente contributo di Silvia Morgana (1977) sulle voci botaniche del *Saggio alfabetico d'istoria medica e naturale* di Vallisneri. In tempi recentissimi è apparso lo studio sul lessico agricolo e botanico di Andrea Cortesi (2018), che ha approfondito il contri-

menti dell'Ambrosiana, come le lettere di Jan Brueghel, e varie testimonianze, di provenienza non solo italiana, riportate in studi sulla storia del collezionismo floreale del Seicento. La considerazione intrecciata di questi documenti ha concesso di rinvenire attestazioni inedite per alcune voci di diffusione tardo rinascimentale (come *giunchiglia* o l'aggettivo *incarnatino*) e per una nomenclatura "iconica" circolante in ambito naturalistico e vegetale (*tazzetta*, *trombone*, *cipressino*, *a lattughe*) e ha offerto la possibilità di retrodatare, anche significativamente, alcuni neologismi del settore (*doppio*, *tazzetta*, *trombone*, *tulipano*, le varianti *anemolo* e *argemolo*) con attestazioni lessicografiche molto più tardive.

Certamente l'esplorazione mirata di archivi e biblioteche europee potrebbe contribuire a dissodare testimonianze nascoste affini alla lista di fiori del cardinale, da aggiungere a documenti più noti, il cui apporto è stato sinora dato alla storia della cultura e del collezionismo, come il carteggio di Matteo Caccini sovente citato, ma che non sono invece stati ancora considerati per il loro valore più strettamente linguistico.

Punto di partenza potrebbe essere proprio l'Ambrosiana di Milano e in particolare il carteggio di Borromeo. Fra i suoi corrispondenti si annoverano infatti alcuni fra i nomi più illustri dell'élite di esperti botanici e floricoltori del tempo: dallo stesso Ferrari, al duca di Sermoneta, al cardinale Acquaviva.³¹ Si conta anche una lettera del 22 maggio 1611 (Ambr. G 222 inf. 311) di «Emmanuele Suegro», probabile italianizzazione di Emmanuel Sweerts. Intendente d'arte, commerciante di fiori e autore del *Florilegium*, opera con centodieci tavole incise con fiori, lo Sweerts era

buto della *Coltivazione* di Alamanni alla terza impressione della Crusca. La nomenclatura floreale e botanica tuttavia fino ad oggi non ha conosciuto un'indagine più sistematica, come quella che ha condotto, per fare un esempio extra italiano, alla monografia di Louis Pablo Núñez (2012). Il volume offre una ricognizione del lessico botanico dello spagnolo spogliando testi del Cinque e del Seicento dedicati alle piante officinali, alla farmacologia e alla descrizione della flora. Per una descrizione del volume, meritevole tra l'altro di aver adottato una prospettiva comparatista e di aver rivolto l'attenzione a trattati e opere in varie lingue e non solo di contesto iberico, cf. De Beni 2013.

³¹ Nell'indice di Castiglioni (1960 e 1966) ho individuato cinque lettere del cardinale (1594-1609) ad Acquaviva, sei a Ferrari (1597-1600) e una del 18 febbraio 1600 al duca di Sermoneta. Sono invece rivolte a Borromeo venti lettere di Acquaviva (1593-1612), dieci di Ferrari (1588-1602) e quattro del duca di Sermoneta (1616-1618).

intellettuale abbastanza pratico di lingua italiana,³² come molti suoi colleghi nel Seicento.

Rosa Argenziano
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Arena 1771 = *La natura, e cultura dei fiori fisicamente esposta in due trattati con nuove ragioni, osservazioni, e sperienze a vantaggio dei fioristi, fisici, botanici, e agricoltori dal p. Filippo Arena della Compagnia di Gesù, professore di matematica*, Cosmopoli, s. n., 1771.
- Borromeo (Mozzarelli) = Federico Borromeo, *Del disprezzo delle delizie ovvero della Villa Gregoriana*, in Cesare Mozzarelli (a c. di), *L'antico regime in villa*, Roma, Bulzoni, 2004: 163-82.
- Ferrari 1638 = *Flora ouero Cultura di fiori Del P. Gio: Battista Ferrari Sanese trasportata dalla lingua Latina nell'Italiana de Lodouico Aureli Perugino*, In Roma, Pier Ant. Facciotti, 1638.
- Jan Brueghel il Vecchio (Argenziano) = *Jan Brueghel il Vecchio. Le lettere in italiano dell'Ambrosiana*, Edizione commentata a c. di Rosa Argenziano, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019.
- Manzoni (Stella-Vitale) = Alessandro Manzoni, *Saggio di nomenclatura botanica*, in Id., *Scritti linguistici inediti*, a c. di Angelo Stella, Maurizio Vitale, in *Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni*, vol. XVII, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000: 164-76.

³² Come dimostra una lettera in italiano del 13 marzo 1624 conservata presso l'Archivio Caetani, nella quale Sweerts rispondeva al duca di Sermoneta circa la richiesta di alcuni semi rari, chiedendo a sua volta il bulbo di un Giacinto Nero (la lettera è parzialmente trascritta da Amendola 2009: 290). Lo Sweerts, citato come «Sueros» in alcune lettere di Brueghel custodite dall'Ambrosiana, era certamente in contatto anche con Ercole Bianchi, l'intermediario nelle trattative artistiche fra il pittore e Borromeo (cf. Jan Brueghel il Vecchio [Argenziano]: 209, 212, 214, 216-7, 220).

- Trattato de' fiori 1773 = Trattato de' fiori che provengono da cipolla in cui si contiene tutto ciò, ch'è necessario per ben coltivarli*, Cremona, Lorenzo Manini e comp., 1773.
Trattato de' fiori 1793 = Trattato de' fiori che provengono da cipolla in cui si contiene tutto ciò, ch'è necessario per ben coltivarli, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1793.

LETTERATURA SECONDARIA

- Amendola 2009 = Adriano Amendola, *Il giardino Caetani di Cisterna. Nuovi documenti su B. Breccioli, G. Bartoletti, E. Sweerts e G.B. Martelletti*, in Mazzetti di Pietralata 2009a: 273-83.
- Bedoni 1983 = Stefania Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Premessa di Pierluigi De Vecchi, Prefazione di Bert W. Meijer, Firenze · Milano, Rotoffset, 1983.
- Bonomi 1989 = Iliaria Bonomi, *Il regionalismo nei dizionari di agricoltura e botanica nel XIX secolo*, «Studi linguistici italiani» 15/1 (1989): 106-26.
- Canetta 1982 = Rosalba Canetta, *Gli studi agronomici in Lombardia durante l'Età teresiana*, in Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (a c. di), *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Bologna, il Mulino, 1982, 3 voll., I: 59-91.
- Cartago 2017 = Gabriella Cartago, *L'apporto inglese* (1994), in Ead., *Lecture interlinguistiche*, Milano, Franco Cesati, 2017: 199-235.
- Castiglioni 1960 = *Cardinale Federico Borromeo. Indice delle lettere a lui dirette conservate all'Ambrosiana. Appendice: Opere manoscritte e a stampa del card. Federico esistenti nell'Ambrosiana*, a c. di Carlo Castiglioni, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1960.
- Castiglioni 1966 = *Cardinale Federico Borromeo. Indice delle lettere da lui scritte conservate all'Ambrosiana*, a c. di Carlo Castiglioni, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1966.
- Cortesi 2018 = Andrea Cortesi, *Il contributo della «Coltivazione» di Luigi Alamanni per il lessico agricolo e botanico della III Crusca (1691)*, «Studi di Lessicografia Italiana» 35 (2018): 107-40.
- De Beni 2013 = Matteo De Beni, «*Hacia una flora universal*» di Luis Pablo Núñez: *lo spagnolo come lingua della botanica tra XVI e XVII secolo*, «Orillas. Rivista d'Ispanistica» 2 (2013): 1-4.
- Gaspari 2018 = Gianmarco Gaspari, *Manzoni botanico e nomenclatore*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento» 13 (2018): 71-88.
- Jones 1997 = Pamela M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997 [ed. or. Cambridge, Cambridge University Press, 1993].

- Mazzetti di Pietralata 2009a = Cecilia Mazzetti di Pietralata (a c. di), *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, Roma, Gangemi Editore, 2009.
- Mazzetti di Pietralata 2009b = Cecilia Mazzetti di Pietralata, *La terza natura*, in Mazzetti di Pietralata 2009a: 39-56.
- Morgana 1977 = Silvia Morgana, *Note su alcune voci di botanica nel «Saggio alfabetico d'Istoria medica e naturale» di A. Vallisneri*, «Lingua Nostra» 38 (1977): 76-84.
- Pablo Núñez 2012 = Louis Pablo Núñez, *Hacia una flora universal: la Botánica y el español como lengua de la ciencia*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2012.
- Sergio 2010 = Giuseppe Sergio, *Parole di moda. Il «Corriere delle dame» e il lessico della moda nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- Visconti 2012 = Agnese Visconti, *La fondazione dell'Orto botanico di Brera e gli anni della direzione dell'abate vallombrosano Fulgenzio Vitman (1728-1806) tra assolutismo asburgico ed età napoleonica*, «Atti della Società italiana di Scienze naturali del Museo civico di Storia naturale di Milano» 153/1 (2012): 27-48.
- Vitale 1960 = Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1960.
- Zalum Cardon 2008 = Margherita Zalum Cardon, *Passione e cultura dei fiori tra Firenze e Roma nel XVI e XVII secolo*, Firenze, Olschki, 2008.

DIZIONARI

- Batelli 1845 = *Dizionario delle scienze naturali*, Firenze, per Vincenzo Batelli e figli, 1830-1851, 30 voll., vol. XV, 1845.
- Bertani 1817-1818 = Pellegrino Bertani, *Nuovo dizionario di Botanica*, Mantova, Co' tipi dell'erede Pazzoni, 1817-1818, 3 voll.
- Crusca 1612, 1623, 1691, 1729-1738, 1863-1923 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca* nelle sue cinque edizioni (<http://www.lessicografia.it/>).
- DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Il Nuovo Etimologico*, Bologna, Zanichelli, 1999.
- Fontana 1773-1791 = Glicerio Fontana, *Dizionario universale economico-rustico*, Milano, Agnelli, 1773-1791, 15 voll.
- GDLI = Salvatore Battaglia *et alii* (a c. di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.; *Supplemento 2004*, Torino, UTET, 2004; *Supplemento 2009*, Torino, UTET, 2008 (<http://www.gdli.it/>).
- Monti 1817 = Lorenzo Monti, *Dizionario botanico veronese che comprende i nomi volgari veronesi delle piante da giardino col corrispondente latino linneano, cui aggiungonsi altre specie indigene, e i nomi italiani*, Verona, Tipografia Mainardi, 1817.
- Ronconi 1783 = Ignazio Ronconi, *La coltivazione italiana, o sia dizionario d'agricoltura [...]. Nuova edizione corretta e notabilmente accresciuta dall'autore di molti utilissimi articoli [...]* (1771), Venezia, Sansoni, 1783, 4 voll.

- Ronconi 1796 = Ignazio Ronconi, *La coltivazione italiana, o sia dizionario d'agricoltura [...]. Nuova edizione corretta e notabilmente accresciuta dall'autore di molti utilissimi articoli [...]* (1771), Venezia, Sansoni, 1796, 4 voll.
- Targioni Tozzetti 1809 = Ottaviano Targioni Tozzetti, *Dizionario Botanico Italiano che comprendere i nomi volgari Italiani, specialmente Toscani, e vernacoli delle piante*, Firenze, Piatti, 1809.
- Targioni Tozzetti 1858 = Ottaviano Targioni Tozzetti, *Dizionario Botanico*, Firenze, a spese dell'editore, 1858.
- Tommaseo–Bellini 1861-1879 = Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1861-1879, 6 voll. (<http://www.tommaseobellini.it/>).

RIASSUNTO: La passione per il mondo delle piante, il collezionismo floreale e l'arte del giardino sono fenomeni dalla portata europea nel Seicento. Fra le carte di Federico Borromeo compaiono varie testimonianze di interesse botanico, fra le quali un'inedita lista di fiori, sulla quale si concentra il presente articolo. Il documento è di interesse anche storico-linguistico: conserva infatti una nomenclatura botanica pre-linneana che viene indagata facendo riferimento alla trattatistica di settore, alla lessicografia botanica del Sette e Ottocento e ad altre testimonianze manoscritte del XVII secolo che attestano il ricorso all'italiano come lingua della comunicazione internazionale fra botanici, floricoltori e collezionisti del Seicento.

PAROLE CHIAVE: Seicento; botanica; lingua della botanica; Federico Borromeo.

ABSTRACT: The passion for plants, floral collecting and gardening are phenomena with a European diffusion in the seventeenth century. Among the papers by Federico Borromeo there are various testimonies of botanical interest, including an unpublished list of flowers, on which this article focuses. This list is of historical and linguistic interest because it preserves a pre-Linnean botanical nomenclature. This nomenclature is investigated with reference to the sector treaties, the botanical lexicography of the eighteenth and nineteenth centuries and other handwritten documents of the XVIIth century showing that Italian was used as the language of international communication among botanists, floriculturists and collectors of the time.

KEYWORDS: seventeenth century; botany; botanical language; Federico Borromeo.

RECENSIONI

Ansejs de Gascogne. Chanson de geste du milieu du XIII^e siècle. Édition par Jean-Charles Herbin et Annie Triaud d'après le manuscrit Paris, BnF, fr. 24377 avec les variantes de tous les autres manuscrits, 3 voll., Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018 («Les Classiques Français du Moyen Âge», 184)

Vede finalmente la luce l'edizione critica integrale della *chanson de geste Ansejs de Gascogne* (d'ora in poi *AdG*). L'impresa editoriale è da considerarsi, a tutti gli effetti, un'opera monumentale, data la lunghezza di questo «poème de la démesure» (t. I, p. CLXXV), che consta di ben 24.865 versi, e considerata la quantità dei materiali che corredano i tre tomi. Nel primo di essi troviamo l'introduzione all'edizione (di cui daremo più analiticamente conto *infra*) e la prima *tranche* del testo critico (vv. 1-13.801); il secondo volume contiene l'edizione dei vv. 13.802-24.865 e un'appendice di note al testo (di carattere ecdotico e, talvolta, esegetico); il terzo volume presenta gli *annexes* (moduli versali non razionalizzabili in apparato), le note relative a essi, un indice dei nomi propri, un glossario, la bibliografia.

La necessità di un'edizione dell'opera – finora pubblicata soltanto parzialmente – è già evocata negli *avant propos* (t. I, pp. VII-VIII), ai quali segue una precisa descrizione dei testimoni dell'*AdG*. Cinque sono i relatori che ne trasmettono il testo:

- L:** ms. Paris, BnF, fr. 24377 (III quarto XIII sec.) che trasmette la porzione più estesa del poema (24.865 vv.);
- N:** ms. Paris, Arsenal 3143 (I terzo XIV sec.), riporta una versione scorciata (14.597 versi) dell'*AdG*;
- S:** ms. Paris, BnF, fr. 4988 (fine XIII sec.), conserva 24.067 vv. dell'opera;
- U:** ms. Città del Vaticano, BAV, Urb. Lat. 375 (fine XIII sec.), lacunoso, testimonianza 21.728 versi;
- Arl:** tre frammenti (XIII sec.) un tempo conservati presso gli Archives de Saint-Hubert di Arlon (Belgio). Di essi sopravvive soltanto una trascrizione eseguita nel XIX secolo, conservata presso la Bibliothèque Royal di Bruxelles (ms. IV-623).

La descrizione dei manoscritti (t. I, pp. X-LXIV) è condotta con cura e sicurezza: le schede sono decisamente esaurienti e gli Aa. si muovono con agio da annotazioni di ordine paleografico a precise ricostruzioni della storia antica dei manoscritti esaminati, senza trascurare l'analisi degli apparati ornamentali. A ciò segue una descrizione dei codici che trasmettono le tre continuazioni in prosa del *Girbert de Metz*, contenenti, fra l'altro, quanto corrisponde alle vicende narrate nell'*AdG* (t. I, pp. XXXVIII-XLI). Il paragrafo successivo è dedicato alle precedenti e parziali edizioni dell'opera. Stengel 1904, fondata sui frammenti di Arlon, offre al pubblico quanto corrisponde ai vv. 21.633-23.076 dell'ed. Herbin-Triaude

(1.444 versi). Stengel 1909 presenta il testo delle ultime 56 lasse della *chanson* nella lezione di **L** (1.545 versi). Green 1939 fonda il suo testo critico sul testimone **N**, che offre il testo *brevior* (15.000 versi circa); l'edizione Green – sottolineano gli Aa. – è inoltre non esente da errori di lettura e non possiede un apparato di varianti.¹ Gli Aa. segnalano inoltre quattro edizioni parziali contenute in altrettante tesi di dottorato dirette da Herbin presso l'Université de Valenciennes e due lavori dello studioso medesimo.² Chiude il paragrafo una succinta presentazione dello stato dell'arte degli studi critici sull'*AdG*.

La sezione seguente (t. I, pp. XLIV-LXIV) è dedicata all'esposizione della *re-censio*, condotta per la prima volta sull'intero testimoniale e per l'interesse del poema. Troviamo notevole che in un'edizione critica che, fin dal titolo³ si dichiara come non ricostruttiva, gli Aa. si siano invece molto adoperati in tale direzione; ancor più se consideriamo l'estensione assai poco maneggiabile del poema. Se di certo è ammirevole l'impresa, permangono però alcune criticità di ordine metodologico che sarà necessario rilevare.

Cominciamo con l'illustrare complessivamente la struttura della sezione in questione. Nel primo paragrafo gli Aa. mettono in luce le divergenze che intercorrono fra i testimoni **S** e **L(U)**.⁴ Segue perciò la cosiddetta «comparaison des manuscrits» (pp. XLVII-LIX) che dà luogo alla proposta di due *stemmata codicum* (pp. LVIII-LIX). Già a partire dal primo paragrafo alcune ricostruzioni ecdotiche destano qualche perplessità. Gli Aa. osservano ad esempio la *ratio* della variazione tra i due «gruppi», constatando che essa coinvolge alternativamente le sezioni iniziali e le sezioni finali dei versi; la conseguenza che ne è tratta è che «[o]n pense à un manuscrit incomplet, mutilé ou détérioré, dont le copiste aurait cherché à combler les lacunes» (t. I, p. XLIV). A ciò consegue l'esposizione di un ingegnoso calcolo, il cui esito porterebbe a ricostruire precisamente la *mise en page* del subarchetipo a monte di **S** (qui chiamato «archétype » *[ibid.]*). Si tratterebbe di un codice di 42 vv. per colonna danneggiato nella sezione che vede una maggior varianza; inoltre, l'alternanza fra importanti variazioni all'inizio e alla fine del verso sarebbe, per gli Aa., da imputare a un danneggiamento di *s* nella zona del margine. L'ipotesi, benché sia di certo da prendere in considerazione, appare argomentata con una certa circolarità: l'immagine di una *mise en page* di 42 vv. per

¹ Rimandiamo, come già gli autori, al *compte rendu* dell'edizione: Sneyders de Vogel 1944.

² Per cui rimandiamo al t. I, p. XLII, n. 69.

³ «Édition [...] d'après le manuscrit Paris BnF fr. 24377».

⁴ Tra parentesi perché non trasmette integralmente il testo in esame.

colonna (danneggiata a margine) è suggerita dal calcolo delle alternanze dei versi varianti; la causa della varianza dei versi è d'altro canto reperita nei danneggiamenti materiali in cui sarebbe incorso il subarchetipo. Anche a un primo sguardo della *varia lectio* dei gruppi di versi presentati come esempio (es. i vv. 488-500 quanto alle varianti a inizio dei versi e i vv. 948-958 per quelle a fine di verso),⁵ non si rilevano, ci sembra, variazioni che coinvolgono le estremità del verso che risultino tanto significative da poter sostanziare l'ipotesi. Infine, potremmo complessivamente obiettare agli Aa. che, per lo meno per quanto riguarda il genere della *chanson de geste* (ma ciò potrebbe anche essere esteso al romanzo o – più cautamente – alla lirica, per rimanere nell'ambito delle opere in versi) la variazione può essere frequentissima pure fra codici di vicinanza stemmatica gemellare. Vengono, ad esempio, subito in mente i codici dei raggruppamenti **A** e **B** del ciclo di Guillaume, il cui studio continua a mettere in luce una vivacissima prassi di riscrittura pure in prodotti certamente copiati dal medesimo antografo (e talvolta vergati dalla medesima mano).⁶ Quanto forse lascerà maggiormente perplessi i lettori che abbiano una formazione d'ambito neolachmanniano sarà però una constatazione di ordine generale, che chiude la lista di cui si è scritto: «l'analogie, soit des débuts de vers, soit des fins de verse des trois manuscrits L₁S₁U, indique en tout cas une source commune et met en évidence la parenté de

⁵ Ma lo stesso vale anche per la lista esposta più sotto (t. I, p. XLV), in cui si riscontrerebbero regolarità seriali fra gruppi di versi: l'alternanza sarebbe di gruppi di versi convergenti, completamente divergenti, convergenti limitatamente agli inizi dei versi, convergenti, divergenti limitatamente alle parti finali dei versi. Basta in realtà sfogliare la *varia lectio* per accorgersi che tali regolarità non sono così precisamente ripartite e si tratta piuttosto di illusione prospettica. Così alcune di queste divergenze sono semplici inversioni; si vedano ad esempio v. 2143 **L** Beraus li emfes a gaaigné Flori | **S** L'enfes B. a g. Flouri; v. 2144 **L** Od [le] li dame, jus pasmee chaï | **S** Ludie l'ot pasme[e] jus kaÿ; in altri casi si tratta di sostituzione di emistichi formulari, come ad esempio per il v. 2145: **L** Au lever sus, s'ot esforcié le cri | **S** Adont furent molt enforcié li cri. I vv. 1988-1996, invece, sono effettivamente ampiamente divergenti eccetto che per le parole in rima: più che a una mutilazione dell'antografo corrispondente al margine, e che quindi avrebbe coinvolto le prime parole dei versi riportati sul *verso* di una carta, ciò sarà dovuto a un rimaneggiamento che sarà più facilmente eseguito sulle prime parole che sui rimanti. D'altro canto, le divergenze nei finali dei vv. 2100-2119 saranno probabilmente facilitate per il fatto che la lassa in cui si trovano (XXII) assona in *-i*, e ciò permette largo uso di infiniti di III coniugazione, 3^e persone dei perfetti ecc. che avranno certamente facilitato la composizione.

⁶ Cf. i rilievi di Careri–Rinoldi 2004.

S avec les deux autres témoins *L* et *U*» (t. I, p. XLV). Sembra in questo modo suggerito un approccio ecdotico che non consideri centrale il principio degli errori-guida, e pare quindi indicato che per individuare un raggruppamento («une source commune») basti la condivisione di lezioni (buone) fra i testimoni. Più convenientemente caute sono le conclusioni del paragrafo, in cui gli Aa. ammettono che «[l]es principales divergences de *S* et de *L(U)* peuvent [...] s'expliquer au moins autant par des déficiences du modèle de *S* que par une volonté d'innovation du copiste de *S* ou d'un de ses prédécesseur» (t. I, p. XLVII).

Anche la vera e propria *recensio* desterà forse qualche perplessità nel filologo d'impostazione neolachmanniana: le prime tre tabelle illustrative dei rapporti fra i *testes* dell'*AdG* sono fondate, ad esempio, sui cosiddetti «vers absents» (t. I, pp. XLVII-L): pur ammettendo che la mole del poema deve aver portato a considerare in via preliminare qualsiasi elemento utile alla classificazione (e perciò a privilegiare un'analisi “quantitativa”), dobbiamo sottolineare che le omissioni (o presunte tali) andrebbero vagliate una per una, per escluderne l'origine poligenetica. Le tavole presentate alle pagine seguenti (t. I, pp. L-LIV) si fondano invece su dati di ordine versificatorio: presenza di versi alessandrini fra i decasillabi che compongono l'*AdG* (tav. IV), parole in posizione finale ripetute in due versi consecutivi (tav. Va), assonanze falsate e grafie inappropriate (tav. Vb). Per quanto riguarda la tav. IV, gli Aa. ammettono che la presenza di alessandrini fra i decasillabi «paraît relativement aléatoire» (p. L); la nota è senz'altro sottoscrivibile. Le due tavole seguenti riportano, in generale, elementi che, se pure andranno presi in considerazione, richiederanno forse un più attento esame. Ci lascia dubbiosi, in particolar modo, la tavola Vb, al cui riguardo gli Aa. ammettono che «la plupart des “fautes” prises en compte ne sont en fait que des choix graphiques inappropriés qui faussent visuellement l'assonance [...]» (t. I, p. LIII): il buon senso metodologico non ci permette di usare elementi della grafia a fine ecdotico senza che essi siano soppesati con estrema cautela.

Analizziamo ora le vere e proprie *fautes* su cui gli Aa. stabiliscono i rapporti fra i relatori. Cominciamo dalle cosiddette «rencontres *LSU* du début au v. 14.000»: ⁷

- v. 646: demandoit **L**] demande demande **S**, demandemande **U**. Non vediamo come questo luogo possa essere un errore certamente congiuntivo di **LSU**: saranno al limite vicini **SU** in una lezione che rende il verso ipermetro; non si può ad ogni modo escludere che la ripetizione si sia inge-

⁷ Ci appoggeremo ovviamente anche alle utili note al testo presentate nel secondo tomo.

nerata in un subarchetipo a monte di **LSU** e corretto da **L**, non possedendo valore separativo.

- v. 732: Et corne prise et joie resbaudir **L**] Et cornent prise pour j. r. **S**, A corner prisent et j. a r. **U**. Gli Aa. operano criticamente selezionando a testo la lezione di **U**. Non è chiaro come questo luogo possa congiungere **LSU**, se non ipotizzando che l'eventuale subarchetipo possedesse una lezione scorretta, emendata da **U**.
- vv. 1201-202: è indicato un anacoluto (t. II, p. 1130-31). La costruzione sembra del tutto accettabile.
- v. 2601: è indicato un «flottement de la tradition sur les chiffres» (t. II, p. 1142); l'argomento è, come mettono in luce gli stessi autori, scarsamente direttivo.⁸
- v. 2989: si tratta di variazioni grafico-fonetiche, e perciò di discutibilissimo valore direttivo.
- v. 3467: vi è un segno di interpunzione a dividere i due emistichi; secondo gli Aa., con cui non ci troviamo allineati in questo caso, tale punteggiatura «peut signaler un problème de tradition» (t. II, p. 1149), essendo raramente attestata.
- v. 3604: è indicata una lacuna e un attacco indebito del discorso diretto nel discorso indiretto. In realtà, ritenendo *madame* come titolo univertato (regolarmente attestato) non pare esserci motivo di considerare problematico il passaggio («Com s'en vanta a Bordiaus quant il vint [v. 3.603] / Devant madame et devant ses amis»), perfettamente coerente alla *conformatio textus*.

Anche gli altri versi indicati come probanti il raggruppamento – che non discutiamo estesamente per questioni di spazio⁹ – dimostrano un valore direttivo piuttosto fragile. Sarebbe stata apprezzata un'attenzione metodologica maggiore per dimostrare più saldamente quanto intravisto dagli Aa., ma alcune trascuratezze sono più che comprensibili e accettabili alla luce della misura del testo.

⁸ «il n'y a pas nécessairement faute chez l'un ou l'autre [...]» (t. II, p. 1142).

⁹ Ma cf. ad esempio i vv. 5534 (reggenza ammissibile), 6019 (non si vede dove sia l'errore), 6076-80 (presenta una costruzione sintattica complessa ma del tutto ammissibile), 7330 (si richiede una coerenza decisamente eccessiva nel conteggio del numero dei guerrieri implicati nel passaggio), 7389-92 (non si vedono irregolarità), 7535 (ammissibile), 8166 (diffrazione causata da *difficilior* 'prosperité', conservata da **L**), 8749-50 (non probante), 9107 (diffrazione), 9296-97 (alternanza di tempi verbali attestata in a. fr.), 10592-95 (non erroneo), 11550 (*singularis* di **U**, che scrive il verso su due linee).

Gli stessi difetti di impostazione che abbiamo ora evidenziato sono riscontrabili anche nel seguito dell'esposizione della *recensio*: basta del resto scavare nelle note approntate dagli Aa. (t. II, pp. 1115-311) per relativizzare il valore delle presunte *fautes* usate per giustificare i raggruppamenti.¹⁰ Inoltre, talvolta è dato peso ecdotico alle *lectiones singulares*, come ad esempio a v. 14.818, dove la ripetizione dell'elemento in posizione d'assonanza pertiene al solo **L**. In generale, la tendenza degli autori è quella di segnalare che il passaggio di volta in volta in questione è genericamente «bousculé par la tradition»,¹¹ spesso senza avanzare ipotesi sulle cause di dette *bousculades*, cosa che invece permetterebbe di saggiare il valore direttivo del luogo in esame.

Anche i dati presentati alla tavola VI (t. I, p. LVII) non risultano abbastanza solidi da poter fondare il raggruppamento proposto (**NSU** vs **L**): la comparazione si basa infatti su argomenti che se non attentamente analizzati possono essere reversibili (ad esempio, fatti metrici e lacune). Un accordo **NSU** è addirittura costituito da «*deçons plus satisfaisantes que dans L*» (t. I, p. LVII), e perciò non erronee. In ultima analisi, il destino di queste *rencontres* è quello di essere “quantificate” numericamente e sommate, mentre sarebbe stato forse preferibile considerarne la portata direttiva con un'analisi qualitativamente fondata.¹² Alcuni dei luoghi indicati sono infatti di certo utili a fini classificatori: si sarebbe allora potuto evidenziare i passaggi più fortemente probanti all'inizio di ciascun sottoparagrafo, e in seguito aggiungere (magari in nota) i *loci* di più fragile valenza ecdotica, invece di annegare i dati in fitte liste in cui tutte le voci sembrano possedere il medesimo valore.

Si arriva, infine, a ipotizzare la dipendenza del testo di **U** da due diversi contesti di tradizione: la prima parte del testo (**U**¹) appartenerrebbe al subarchetipo *y* (**ArL LU**¹), la seconda (**U**²) al subarchetipo *y*^l (**SU**²**N**). Si propone quindi un secondo *stemma codicum*, trifido, in cui non figura il subarchetipo *y*^l, così strutturato: $O \{x [y (\mathbf{ArL L U}^1), s (\mathbf{S}), \mathbf{U}^2 \mathbf{N}]\}$.¹³ Gli Aa. considerano più verosimile il primo *stemma* rispetto al secondo proposto. Pur non avendo condotto un'indagine ecdotica completa e dettagliata, ci chiediamo se gli Aa. non abbiano forse valutato

¹⁰ Per la serie di “errori congiuntivi” di **LNSU** cf. ad es. il v. 14205, in cui l'uso di indicativo in una completiva retta da *vouloir* è ritenuto ammissibile dagli stessi Aa. (t. II, p. 1229).

¹¹ T. II, p. 1229. Cf. Anche ivi, p. 1287 («*passage malmené par la tradition*»).

¹² Del resto, gli a. stessi ammettono che l'inchiesta è stata «*essentiellement quantitative*» (t. I, p. LVIII).

¹³ Cf. *stemma codicum* a p. LIX.

di ricondurre l'oscillazione di **U** piuttosto a processi di contaminazione (soluzione meno onerosa rispetto al cambio d'antigrafo, che andrebbe dimostrato con argomenti ben piú solidi).

Chiude il capitolo un paragrafo che giustifica la scelta del manoscritto di base (**L**), mettendone in luce difetti e qualità, a confronto con gli altri *testes* del poema (t. I, LIX-LXIV). La scelta operata dagli Aa. è decisamente condivisibile e gli argomenti avanzati riguardo alla bontà di **L** sono in generale solidi (qualità di copia, miglior stato di conservazione, maggiore antichità del codice, completezza e antichità del testo da esso riportato, coincidenza con il luogo di composizione del poema).

Il capitolo seguente (t. I, LXV-CXXII) consiste in alcune note sulle *scriptae* dei relatori dell'*AdG*. I paragrafi, ciascuno dedicato a un testimone, sono così organizzati: introduzione e localizzazione; vocali orali; vocali nasali; consonanti; morfologia; lessico, in una ordinata articolazione per punti. È ovviamente la sezione dedicata a **L** (t. I, pp. LXV-LXXXIV) a essere la piú ricca e accurata, sebbene tutte le schede linguistiche siano state compilate con uguale precisione, competenza e siano stati usati puntualmente gli appropriati strumenti dialettologici e lessicografici.

Segue un interessante capitolo ancora di ambito linguistico (t. I, pp. CXXXIII-CLXVII). Dopo un esaustivo studio della versificazione (timbri d'assonanza, con indicazione specifica delle lasse rimate; indicazione delle assonanze per timbro) è indicata una localizzazione della lingua dell'autore. La proposta di localizzazione nel nord fiammingo, suggerita all'inizio del capitolo (t. I, p. CXXXIII, n. 239), è sostanziata da un commento delle tavole in cui sono evidenziate e analizzate alcune peculiarità linguistiche e, in particolare, i numerosi tratti rimontanti a un *côté* nord-orientale.¹⁴

A questo capitolo segue un *résumé* dell'*AdG*, come è uso nella collana dei CFMA, in questo caso particolarmente utile data la lunghezza del poema. Segue quindi un capitolo intitolato «*approches littéraires*» (t. I, pp. CLXXXV-CCII) che prende le mosse dall'analisi di alcune tecniche compositive, come ad esempio quelle delle lasse parallele e similari, di cui sono studiate le tecniche di concatenazione. Sono in seguito illustrati i «*motifs stéréotypes*» (t. I, p. CLXXXVII) che si incontrano lungo il poema, fra cui le rappresentazioni dei consigli di guerra, le scene di duello, la "*reverdîe*", ecc. Seguono alcune note sulla costruzione psicologica dei personaggi e un paragrafo che vorrebbe tratteggiare il profilo cul-

¹⁴ Come peraltro già anticipato in Herbin 2003.

turale del troviero. Questi sembra essere dotato di un'istruzione di una certa levatura, da cui, secondo gli Aa., l'inserzione nell'*AdG* di «éléments qui paraissent bien peu épiques, ou tout au moins bien étrangers à la *Geste de Loberains* antérieure» (t. I, p. CXCIII). Osserviamo sommessamente che l'articolazione dei livelli di cultura nel genere della *chanson de geste* è forse più complessa e dialettica di come pare risultare da questa analisi. Le osservazioni degli Aa. sembrano infatti tradire la prospettiva di un'epica "pura" che, in un quadro degenerativo, è viepiù caricata di elementi all'altro fino a tardi esiti romanzeschi. Noi siamo piuttosto portati, con Nicolò Pasero, a osservare nella *chanson de geste* fin dai suoi esordi una pluralità di elementi dialettici di volta in volta più o meno esposti alla "pressione monologizzante" caratteristica di tale genere letterario; pressione rispondente, in ultima istanza, all'autorappresentazione ideologica di un campo di forze sociali (cf. Pasero [1984 e 2012]). L'argomento ideologico non è, del resto, assente nello studio condotto dagli Aa., che anzi dedicano un breve ma interessante paragrafo (t. I, pp. CXCVI-CCII) alle riverberazioni ideologiche nell'*AdG*. Nella prima parte della sezione è illustrata la preminenza, nel poema, degli argomenti della *clergie* su quelli della *chevalerie*, lasciando intravedere «en filigrane la figure flatteuse du clerc» (t. I, p. CXCVI); in seguito si ricercano alcuni referenti extra-testuali (storico-geografici) che possono aver avuto un qualche influsso sulla composizione della canzone.

L'ultimo capitolo, che chiude lo studio introduttivo, illustra i principi in forza dei quali è stato stabilito il testo critico. I criteri di edizione sono quelli enucleati da Mario Roques (1926), in seguito da Foulet e Blakely-Speer (1981) e infine nel recente manuale edito per i tipi dell'École Nationale des Chartes (Bourgain e Vieillard [2002]). Il principio guida è premesso chiaramente dagli Aa.: «Le respect scrupuleux des manuscrits, sans pour autant accorder une fidélité aveugle à ceux-ci» (t. I, p. CCIII). Dopo una sintetica esposizione dei criteri di segnalazione degli interventi dell'editore sul manoscritto di base (t. I, pp. CCV-CCVI), trovano spazio le consuete indicazioni sullo scioglimento delle abbreviazioni e su alcune rese grafiche (oscillazione delle grafie ⟨ff⟩ / ⟨sf⟩, mantenimento della ⟨w⟩, ecc.). Le pp. CCXI-CCXV del primo tomo sono infine dedicate all'esposizione dei criteri di trascrizione delle varianti che appaiono nell'apparato critico. In queste pagine sono inoltre esposti i parametri di selezione della *varia lectio*: ciò non è però esplicitato con precisione;¹⁵ gli Aa. avrebbero forse potuto compilare una

¹⁵ Gli Aa. si limitano a riferire che si sono industriati a «donner des variantes aussi riches que possible, sans prétendre à l'exhaustivité, notamment pour les flottement nombreux concernant la déclinaison» (p. CCXI).

lista (anche sommaria) in cui indicare le tipologie di varianti non riportate in apparato.¹⁶ Manca inoltre una tavola degli accidenti grafici quantomeno del manoscritto di base. È invece senz'altro felice la scelta di dedicare l'ultimo capitolo dello studio (t. I, pp. CCXVII-CCXX) all'inventario dei proverbi e delle sentenze che compaiono nel poema.

Allo studio introduttivo segue quindi il testo critico, corredato dall'apparato delle varianti. Vi è poco o nulla da segnalare: gli editori sono coerenti con le premesse, più o meno condivisibili, espone nei capitoli introduttivi. Il secondo volume contiene inoltre il ricco commentario filologico ed esegetico, a cui già abbiamo accennato. I versi che beneficiano di una trattazione in questa sezione sono indicati a testo con un asterisco a margine. Il terzo tomo ospita un'appendice, in cui sono riportati i tredici luoghi in cui i versi del testimoniale variano tanto da non poter essere contenuti in apparato o presentano interpolazioni significative. Seguono quindi un indice dei nomi propri e un consistente glossario, di circa 4500 voci (gli strumenti utilizzati per la lemmatizzazione e le definizioni sono TL, GdF, Matsumura, DMF, DEAF). L'opera è conclusa da una esaustiva bibliografia e dagli indici.

Per concludere, il valore scientifico di questa edizione del *AdG* è complessivamente alto, sebbene l'opera non sia esente da alcuni difetti di impostazione, su cui però si potrà di certo soprassedere: in primo luogo, questi non pregiudicano la *constitutio textus*, condotta seguendo il metodo del codice di base, che è accurata e fedele (ma, come consegue da tale impostazione ecdotica, talvolta arbitraria nelle emendazioni). Infine, le incertezze che abbiamo evidenziato sono poca cosa di fronte allo sforzo di consegnare finalmente ai lettori un'edizione completa di questo poema *monstrum*; la qual cosa, ci auspichiamo, potrà imprimere un nuovo vigore (quantitativo e qualitativo) agli studi, sia ecdotici che interpretativi, di un capitolo della storia letteraria francese fino a oggi un poco trascurato.

Giulio Martire
(Università degli Studi di Macerata)

¹⁶ Es.: varianti grafiche e morfologiche, doppiioni, ecc.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bourgain–Vieillard 2002 = Pascale Bourgain, Françoise Vieillard, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, 3 voll., Paris, CTHS · École Nationale des Chartes, 2002.
- Careri–Rinoldi 2004 = Maria Careri, Paolo Rinoldi, *Copisti e varianti: Codici gemelli nella tradizione manoscritta della Geste de Guillaume d'Orange e della Geste des Loherains*, «Critica del testo» 7/1 (2004): 41-104.
- Foulet–Blakely Speer 1981 = Alfred Foulet, Mary Blakely-Speer, *On editing Old French Texts*, Lawrence, The Regent Press of Kansas, 1981.
- Green 1939 = Anseÿs de Mes according to Ms. N (*Bibliothèque de l' Arsenal 3143*). Text, published for the first time in its entirety with an Introduction by Herman J. Green, Paris, s. n., 1939.
- Herbin 2003 = *Anseÿs de Gascogne et la Flandre*, in Aa. Vv., *Picard d'hier et d'aujourd'hui: actes du colloque du Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3: Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 4-6 octobre 2001* [«Bien Dire et Bien Apprendre» 21 (2003)]: 207-28.
- Pasero 1984 = Nicolò Pasero, *Niveaux de culture dans les chansons de geste*, in Aa. Vv., *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvals*, Modena, Mucchi, 1984, I: 3-25. Poi tradotto in italiano: *Livelli di cultura nelle "chansons de geste"*, in Id., *Metamorfosi di "Dan Denier" e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche, 1990: 151-78.
- Pasero 2012 = Nicolò Pasero, *Fra Curtius e Bachtin: problemi dell'epica romanza*, in Mario Negri (a c. di), *Il lessico della classicità nella Letteratura europea moderna*, Roma, Treccani Editore, 2008-2012, 3 voll., II vol. 2012: 241-52.
- Roques 1926 = Mario Roques, *Règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux*, «Bibliothèque de l'École des Chartes» 87 (1926): 453-59.
- Sneyders de Vogel 1944 = Kornelis Sneyders de Vogel, *Anseÿs de Mes (corrections)*, «Neophilologus» 29 (1943-1944): 151-54.
- Stengel 1904 = *Die Bruchstücke der noch ungedruckten Chanson d'Anseÿs de Mes aus den Archives von Saint-Hubert im belgischen Staatsdepot zu Arlon: L 12, nebst umschliessendem wie verbindendem Texte und Varianten der Pariser Hss. LSN, der entsprechenden Stelle der Pariser Prosa a, den letzten Kapitelüberschriften der Brüsseler Prosa b und Beschreibung einer neuen Lothringer Hs. in Lille veröffentlicht von Edmund Stengel*, Festschrift der Universität Greifswald ausgegeben zum Rektoratswechsel am 1[6] Mai 1904.
- Stengel 1909 = *Der Schlussteil der Chanson d'Anseÿs de Mes nach den Hss. LSN in Paris und U in Rom veröffentlicht von Edmund Stengel*, Festschrift der Universität Greifswald ausgegeben zum Rektoratswechsel am 15. Mai 1909.

Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, testo critico di Léopold Constans, introduzione, traduzione italiana e cura di Enrico Benella, prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, 694 pp. («Studi e Ricerche», 169)

Per la prima volta, è pubblicata in lingua italiana la traduzione di uno dei monumenti della letteratura francese antica: il *Roman de Troie* (di qui in avanti anche *RDT*) curato da Enrico Benella costituisce anzitutto uno strumento di eccellente divulgazione di un testo fondativo per la cultura romanza medievale, normalmente poco noto al di là del circuito della ricerca scientifica. Risulta però anche, in virtù di una solidissima introduzione, forte soprattutto di un apparato bibliografico aggiornato e tematicamente suddiviso, uno strumento di ricerca e di approfondimento per il pubblico specialistico. La formazione filologica e linguistica del curatore emerge sin dalle prime pagine nell'organizzazione interna dell'introduzione, che indaga per prima cosa la tradizione del testo e l'identità storica del suo autore, la consistenza delle fonti e il *milieu* cui ascrivere non solo il romanzo di Benoît, ma tutta la complessa esperienza dei romanzi prodotti entro il recinto culturale della corte plantageneta, comprendendo dunque anche *Thèbes*, *Eneas* e il *Brut* di Wace. Del romanzo sono descritte, con notevole analiticità ed acribia, le principali categorie tematiche, dall'amore alla guerra e al mondo cavalleresco, al meraviglioso; con analoga precisione e cura sono descritti lo stile e l'intento comunicativo dell'autore: di B. si sottolinea l'impiego di una «lingua relativamente chiara ed accessibile», e il ricorso alla «“retorica naturale” del parlato» (pp. 65-66), un'operazione stilistica che rende i *couplets d'octosyllabes* del *RDT* paragonabili a una moderna prosa letteraria; si sottolinea il ruolo “registico” di Benoît de Sainte-Maure, la cui voce, nel testo, è incomparabilmente maggiore di quella degli autori di *Thèbes* ed *Eneas* (pp. 69-70), e l'attitudine «bulimica» all'accumulo (p. 68) che, se dal punto di vista qualitativo è motivata da un'istanza di *variatio* tematica, da un punto di vista quantitativo estremizza l'uso dei sinonimi e la tendenza all'enumerazione, benché a livello statistico si registri, ciò nonostante, il riciclo di un numero complessivamente ristretto di aggettivi dal significato generico (*grant*, *bel*, *riche*, etc.), facilmente con funzione di zeppa monosillabica, particolarmente utile nel caso di un verso di per sé breve come l'*octosyllabe*.

Una consistente parte dell'introduzione, intitolata *Poesia e storiografia* (alle pp. 35-43) è dedicata al problema della classificazione di genere del *RDT*; in questo lungo capitolo, l'a. ascrive in definitiva il romanzo alla storiografia, sulla base del rispetto di alcune convenzioni di genere (pp. 37 e 38): prima di tutto l'aggancio a una fonte storica (con l'impiego del *tòpos* del libro perso e ritrovato, presente in forme diversamente romanizzate sia in Ditti sia in Darete),¹ e il suo passaggio

¹ Il *De excidio Troiae historia* si apre con la famosa lettera di Cornelio Nepote a Sal-

al vaglio critico, che affianca la rivendicazione del vero storico alla condanna di Omero, poeta *dunque* autore di racconti fantasiosi e mendaci; quindi, l'idea che sia doveroso preservare la memoria del passato, diffonderla, e fare in modo che il pubblico dei lettori ne tragga giovamento; a tutto questo, l'a. aggiunge la discontinuità nell'«enfasi storica» (p. 43) esistente tra il *RDT* e gli altri due *romans d'antiquité*.

C'è, tuttavia, un problema di mascheramento progettuale che investe, in fondo, tutto il prologo del *Roman de Troie* e dunque l'*intentio operis*: ancorché Benoît dichiari che quella che sta scrivendo è una *estoire* (v. 34) ovvero, etimologicamente, un “racconto veritiero”, permane infatti un'ambiguità voluta, da parte sua, tra l'affermazione che la sua scrittura rispetterà il vero storico e la puntualizzazione finale dei vv. 142-144, con la quale egli si riserva lo spazio di qualche *bon dit*, un *topos modestiae* che cela un'operazione di *amplificatio* e di abbellimento delle fonti che è costante lungo tutto il procedere della narrazione. Riservandomi di meglio approfondire il problema ideologico sotteso al prologo del *RDT* in un contributo venturo,² vorrei qui però almeno notare che è l'intento educativo a sostanziare il progetto complessivo del *RDT*, in ottemperanza agli ideali della *translatio studii*: è infatti la filigrana letteraria, con il suo *miscere utile dulci*, a trasformare Benoît da storico ad *auctor*, il cui criterio ispiratore non è più quello dell'esattezza storica ma, piuttosto, quello della verosimiglianza, un racconto *secundum naturam* cui è sotteso un ragionamento di tipo morale.³ Del resto, la letterarietà è una cifra riscontrabile in tutto il tessuto del romanzo: sono infatti impiegati stilemi tipici della ritualità epica quali il lessico caratteristico, come ha notato Emmanuèle Baumgartner,⁴ e le formule di autenticazione della storia e di sollecitazione dell'attenzione da parte del pubblico; e sono presenti pure mo-

lustio, in cui si annuncia il ritrovamento del diario di guerra di Darete, tradotto da Cornelio in latino; analogamente, l'*Ephemeris belli troiani* si apre con una missiva scritta da un oscuro Lucio Settimio a un altrettanto ignoto Quinto Aradio Rufino, che narra il fortuito ritrovamento del manoscritto di Ditti tra le rovine della sua tomba a Cnosso, e di come il diario sia poi giunto, per essere tradotto, nelle mani dello stesso Lucio Settimio.

² Contributo che sarà collocato in questa sede, nel secondo fascicolo del 2020. Un problema, quello dell'ideologia sottesa e dell'*intentio operis*, che coinvolge in effetti anche altre opere ascrivibili all'ambiente culturale plantageneto, tra cui il *Roman de Brut* e il *Roman de Rou* di Wace, e la stessa *Chronique des Ducs de Normandie* di Benoît.

³ Ho potuto ricostruire questa trasformazione in D'Agostino *et alii* 2013: 172-3; la citazione di Servio funzionale a questo ragionamento (*Ad Aen.* I, 235: «historia est quicquid secundum naturam dicitur, sive factum sive non factum») è riportata in Jung 2003: 18.

⁴ Cf. Baumgartner 1994: 28 ss.

tivi di chiara ascendenza lirica, come quello del *tens novel*, variamente declinato in piú punti del romanzo, a volte in modo minimalista, limitato alla misura di un verso, altre volte in modo piú articolato, come avviene ad esempio ai vv. 953-961,⁵ dove l'immagine non può non rinviare a uno degli esordi primaverili trobadorici, ad esempio quello di *Ab la dolchor del temps novel* di Guglielmo IX; o, ancora, in modo antitopico, come ad esempio ai vv. 27341-27354,⁶ che ricordano l'immagine esordiale di *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga. Una cifra di letterarietà, quella del *RDT*, cui si allude del resto già nel prologo, dove il modello di Darete è ritrovato tra i libri di grammatica, e il romanzo si configura dunque come prodotto di una fonte storica notevolmente amplificato e conforme ai dettami della retorica.⁷

L'operazione di piú rilevante interesse attuata in questo volume è, ovviamente, quella della traduzione, resa di per sé impegnativa dalla lunghezza monumentale del testo. L'impresa è attuata con lodevole chiarezza e sobrietà da parte dell'a., che già nell'*Introduzione* si occupa (alle pp. 65-6) della fisionomia della lingua autoriale, definita (*ut supra*) «chiara ed accessibile», dotata di una «vivace prolissità» e di una «fluidità non molto dissimile da quella della nostra idea di prosa»; lingua della comunicazione *par excellence*, che sollecita continuamente l'attenzione del pubblico, radunato in una comunità coesa e, forse, radunato fisicamente per una lettura pubblica.⁸ A fronte di questo statuto linguistico, si ap-

⁵ Quant vint contre le tens novel, | que doucement chantent oisel, | que la flor pert e blanche e bele, | e l'erbe est vert, fresche e novele; | quant li vergier sont gent flori | e de lor fueilles revesti, | l'aure douce vient soëf, | lors fist Jason traire sa nef | dedenz la mer, ne tarja plus. Si citano i versi, qui e altrove, secondo il testo dell'edizione Constans.

⁶ L'ivers e li neirs tens felons, | Cil qui despueille les boissons | De lor beauté e de lor fueille, | Qui la terre empalue e mueille, | Par que li oisel sont taisant | De lor douz sons e de lor chant, | Qui l'ore douce mue e change, | E les manace e les estrange | De mer passer o lor navei, | S'il n'en prenent prochain conrei. | o lor pesast, o lor fust bel, | Por le defaut del tens novel | Se mistrent en mer tenebrose, | Orrible e laide e perillouse.

⁷ È un progetto educativo, quello del *RDT*, in virtù del quale il mondo contemporaneo apprende dal passato con un nuovo spirito critico, e con una nuova coscienza letteraria, che da qui in avanti non sarà piú improntata solo alla conservazione del sapere, ma anche alla ricezione e all'adattamento; considerazioni analoghe si possono estrarre, com'è noto, dalla lettura del prologo del *Cligès* di Chrétien, dove è presente (ai vv. 18-23) lo stesso espediente del ritrovamento della fonte in un *aumaire*, nel monastero di Saint Pierre a Beauvais; su questo tema, valgono le considerazioni espresse da Alfonso D'Agostino in D'Agostino *et alii* 2013: 53 ss.

⁸ Come suggerisce Vitz 1998.

prezza particolarmente la procedura di “negoziazione”⁹ compiuta da Benella nella *Nota di traduzione* delle pp. 97-8. Da un punto di vista pratico, si sceglie di far scorrere il testo tradotto in parallelo con il testo critico, andando a capo sistematicamente a ogni punto fermo dell’edizione Constans, facilitando la lettura e il confronto tra prototesto e metatesto; rispetto a quanto avviene nell’edizione critica, non ci sono paragrafature: la scelta di non suddividere arbitrariamente il testo in sezioni è in fondo la piú rispettosa, dato che la tradizione manoscritta, nella sua ampiezza, presenta numerose variazioni da testimone a testimone; per contro, è presente alla fine del volume un’utile sinossi in forma di tabella continua, nella quale a ciascun argomento o “capitolo” del testo si danno i versi corrispondenti.

Il nucleo argomentativo della *Nota* è costituito dalle motivazioni della scelta di tradurre il testo in prosa: l’a. osserva anzitutto che i versi di Benoît hanno «piú forma che funzione poetica», e che la sua lingua ha una vivacità comunicativa immediata; ne deriva la scelta di rendere i *couplets d’octosyllabes* francesi in prosa italiana, dato che una traduzione metrica «comporterebbe troppi rimaneggiamenti», e una corrispondenza alinear di versi liberi rischierebbe di risultare «faticosa e artificial» (p. 97). La scelta di rinunciare a una versione metrica, lungi dall’essere la piú “facile”, è dunque la piú corretta per un testo di grande immediatezza, immediatezza che non viene meno neppure nelle parti enciclopediche. Del resto, di fronte al bivio tra resa in versi e resa in prosa di un testo poetico, è stato proprio Pietro Beltrami a sottolineare che «di molti testi in versi del Medioevo romanzo è legittimo pensare che la resa in prosa sia quella che rispecchia meglio la loro collocazione nel sistema dei generi»;¹⁰ fisiologica è dunque la perdita del ritmo, ma si dovrà osservare che dove non sussiste il problema della «fedeltà al contenitore»¹¹ la soluzione della prosa, piú ancora che la scelta di una traduzione alinear, risulta in definitiva del tutto adatta a rappresentare una modalità scrittoria che naturalmente è destinata a sfociare in un prodotto in prosa, in considerazione anche del fatto che la sintassi di Benoît presenta, spesso, la cosiddetta *brisure du couplet*.¹²

⁹ Per la definizione teorica del concetto di negoziazione, e per la sua attuazione pratica, cf. Eco 2003: 83-94; i concetti di “prototesto” e “metatesto”, propri della traduttologia, sono invece introdotti in Osimo 2001: 1-10 (e variamente ricorrenti nel resto del volume).

¹⁰ Beltrami 2004: 12.

¹¹ Come ad esempio nelle traduzioni della *Chanson de Roland* di Renzo Lo Cascio e di Vittorio Pagano (menzionate qui in bibliografia, e variamente discusse sia in Beltrami 2004 sia in Beltrami 2007). L’espressione virgolettata ricorre piú volte *ivi*, in Beltrami 2004.

¹² Sulla *brisure du couplet* si veda almeno Meneghetti 2010: 21; per l’uso della *brisure* nel RDT, cf. D’Agostino *et alii* 2013: 178.

Tra “opacità” e “vischiosità”,¹³ Benella si muove dunque con sapiente equilibrio, mai equilibrismo, e la sua traduzione risulta “udibile” proprio perché, poco o nulla sacrificando dello stile di Benoît, ricrea una sintassi armoniosa e semplice, senza cadere nella tentazione di abbellire o sovraccaricare la lingua viva del prototesto. Una traduzione metrica, peraltro, risulterebbe (a detta dello stesso Benella, a p. 97) «pressoché impossibile da mantenere a lungo, con costanza e fedeltà, per oltre 30000 versi»; e del resto anche l’unica recente esperienza di traduzione metrica di un romanzo francese in *complets d’octosyllabes*, quella del *Lancelot* di Chrétien de Troyes procurata da Beltrami, è definita irripetibile dallo stesso traduttore, il quale ammette che, perlopiú, gli elementi ritmici e fonici del prototesto devono di solito essere riprodotti nel metatesto in maniera «per così dire, allusiva».¹⁴

Riescono così, sia la *Carretta* di Beltrami, sia il *RDT* di Benella, sia (per dare l’esempio di un testo classico e non romanzo) la pirotecnica traduzione del *Satyricon* procurata in anni recenti da un’altra romanista, Monica Longobardi, a mantenersi esperienze fortemente mimetiche, traducendo il testo senza tradirne l’essenza. A riprova della correttezza delle premesse, questa visione “pragmatica” del procedimento traduttorio è del resto condivisa da Baumgartner e Vieilliard,

¹³ La terminologia teorica è così introdotta in D’Agostino 2016: 265: «Tenendo conto della distinzione corrente fra traduzione “appaesante” o “acclimatante” (quella orientata verso il lettore, e che attrae l’originale nell’orbita della lingua e della cultura poetica che il traduttore condivide col suo lettore) e la “spaesante” o “straniante” (quella orientata verso la fonte, e che si lascia attirare al contrario dalla lingua e dalla cultura poetica dell’originale), introduco i tre nuovi concetti di “udibilità”, “opacità” e “vischiosità” dell’originale. Con “udibilità” intendo il complesso delle caratteristiche che instaurano il testo come opera di poesia per una determinata comunità culturale; con “opacità” intendo la resistenza che il testo antico offre alla penetrazione dello sguardo contemporaneo e quindi l’impossibilità di rendere tutti gli elementi costitutivi dell’opera; con “vischiosità” intendo l’effetto opposto, per cui il testo antico attira e invischia, trattiene nella sua orbita linguistico-stilistica la versione contemporanea. Il traduttore letterario si muove tra opacità e vischiosità, cedendo ora all’una ora all’altra sempre però all’interno d’una udibilità poetica che legittima il suo sforzo. Quel che importa è rendersi conto del valore relativo dell’operazione stilistica del testo originale nei confronti del suo contesto storico-letterario e della tradizione poetica, e fornire una risposta adeguata in termini altrettanto relativi e rapportati all’epoca attuale».

¹⁴ Beltrami 2004: 17; l’obiettivo dichiarato, da parte di Beltrami, è pur sempre quello della comprensibilità: l’operazione di traduzione in versi della *Carretta*, pur prestandosi «al sentore di falso storico» (cf. Beltrami 2007: 79), insegue programmaticamente l’obiettivo della lingua «piú contemporanea e scorrevole che fosse possibile» (*ivi*: 80), riconoscendo nel testo di Chrétien una piacevole colloquialità, che una traduzione in prosa rischierebbe di indirizzare «verso un registro piú elevato e alla fine falso».

che hanno tradotto il *RDT* in prosa francese moderna, analogamente sottolineando le caratteristiche di grande comunicatore del suo autore.¹⁵

Nel bilancio complessivo di questa esperienza di traduzione, le perdite ritmiche e sintattiche, relative, sono ampiamente compensate dal mantenimento della ricchezza lessicale, che è con ogni probabilità l'aspetto stilisticamente più rilevante del poema di Benoît. In proposito, l'a. segnala (a p. 98) alcune difficoltà di traduzione: dai termini tradizionalmente polisemici in francese antico (come *gent*, menzionato dall'autore; ma si potrebbero aggiungere, all'impronta, termini di volta in volta generici o semanticamente connotati, come *geste* e *estoire*), ai falsi amici come *ami* e *amie*, ai termini geografici, che sono «spesso pesantemente adattati in francese antico». In proposito, Benella si serve prevalentemente del glossario presente nell'edizione Constans, italianizzando dove possibile sulla base delle forme latine alla base dei toponimi, e lasciando in francese antico i nomi privi di corrispondenza; l'effetto (che si verifica non solo per i toponimi, ma in generale per l'onomastica) è a volte un po' straniante, ma tale doveva essere anche per il lettore medievale, che vedeva combinati nomi sicuramente classici, o orientali, presenti nelle fonti, a nomi il cui etimo è probabilmente riconducibile al dominio gallo-romanzo. Peraltro, nell'economia di un romanzo di oltre trentamila versi, si tratta di una percentuale esigua, che in nulla può inficiare un'operazione altamente meritoria e che, pur nella sua natura transeunte, risulta condotta con criteri di rigorosa scientificità.

Dario Mantovani

(Università degli Studi del Piemonte Orientale "A. Avogadro")

¹⁵ Cf. *RDT* (Baumgartner-Vieilliard): 22: «Nous avons choisi cette seconde solution [= la traduction in prosa], considérant que le couplet d'octosyllabes, moule formel du *Roman de Troie* et de la majorité des romans et récits brefs du XII^e siècle, n'était pas une forme marquée poétiquement mais la forme usuelle, courante, du récit [...]. Du moins avons-nous essayé de rendre sans trop heurter les habitudes du lecteur moderne le caractère très oratoire de la langue de Benoît».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- CbR* (Lo Cascio) = *La canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di Cesare Segre, traduzione di Renzo Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di Mario Bensi, Milano, Rizzoli, 1985 (prima ed. della sola traduzione Milano, Rizzoli 1966).
- CbR* (Pagano) = Vittorio Pagano, *Una traduzione inedita della Chanson de Roland con postille di Oreste Macrí*, a c. di Simone Giusti, «Per Leggere» 1 (2001): 115-31.
- Lancelot* (Beltrami) = Chrétien de Troyes – Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a c. di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- RDT* (Baumgartner-Vieilliard) = Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55, édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieilliard, Paris, Librairie générale française, 1998 (Le livre de poche, 4552 – Lettres gothiques).
- RDT* (Constans) = *Le roman de Troie* par Benoît de Sainte-Maure publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1904-1912, 6 tt.
- Satyricon* (Longobardi) = Petronio, *Satyricon*, a c. di Monica Longobardi, con una presentazione di Cesare Segre, Firenze, Barbera, 2008.

LETTERATURA SECONDARIA

- Baumgartner 1994 = Emmanuèle Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 1994.
- Beltrami 2004 = Pietro G. Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl*, «Nuova rivista di Letteratura italiana» 7/1-2 (2004): 9-43.
- Beltrami 2007 = *Raccontare in poesia, tradurre in versi (Il cavaliere della carretta e altro)*, in «La traduzione è una forma». *Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzzi medievali*. Atti del convegno, Bologna, 1-2 dicembre 2005, «Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna» 19 (2006): 77-94.
- D'Agostino 2001 = Alfonso D'Agostino, *Traduzione e rifacimento nelle letterature romanze medievali*, in *Testo medievale e traduzione*, atti del convegno, Bergamo, 27-28 ottobre 2000, a c. di Maria Grazia Cammarota e Maria Vittoria Molinari, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante, 2001: 151-72.
- D'Agostino 2006 = Alfonso D'Agostino, *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia. Materia troiana e letterature medievali*, Milano, CUEM, 2006.
- D'Agostino *et alii* 2013 = Alfonso D'Agostino, Dario Mantovani, Stefano Resconi, Roberto Tagliani, *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, Milano, Mimesis, 2013.
- D'Agostino 2016 = Alfonso D'Agostino, *Dialogo d'Eraclito e del Filologo-traduttore (operetta morale)*, «Carte Romanze» 4/1 (2016): 263-78.

- Eco 2003 = Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Jung 2003 = Marc-René Jung, *Virgilio e gli storici troiani*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. 3. La ricezione del testo*, Roma, Salerno: 179-98.
- Meneghetti 2010 = Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Osimo 2001 = Bruno Osimo, *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*, Milano, Hoepli, 2001.
- Vitz 1998 = Evelyn Birge Vitz, *Orality and Performance in Early French Romance*, Cambridge, Boydell & Brewer, 1998.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

GIUSEPPE ALVINO è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Genova, dove si è addottorato nel 2018 in Filologia della letteratura italiana con una tesi dal titolo *La seconda redazione del "Comentum" di Pietro Alighieri alla "Commedia"*. Studio ed edizione critica, di prossima pubblicazione. Si è occupato del *Fiore*, di filologia e critica dantesca e filologia d'autore; ha collaborato all'Edizione Nazionale dell'Ottimo commento.

ROSA ARGENZIANO (rosa.argenziano@unimi.it) ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia della lingua e della letteratura italiana presso l'Università degli studi di Milano nel 2016. I suoi studi sono rivolti principalmente all'eteroglossia a base italiana. Nel 2019 ha pubblicato per l'Ambrosiana di Milano un'edizione commentata delle lettere italiane di Jan Brueghel il Vecchio. Insegna Linguistica italiana e Lingua italiana per stranieri presso il polo di Mediazione Linguistica e culturale dell'Università degli studi di Milano.

BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI (beatrice.barbiellini@unimi.it) insegna Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Milano. Ha rivolto la sua attenzione all'analisi stilistico-letteraria, tematica, a problemi di interpretazione e filologia testuale. Tra gli ambiti di ricerca: i cantari, la letteratura francese medievale, la poesia trobadorica, Boccaccio. Si è occupata di Cariteo, ha realizzato l'edizione del Libro d'Amore (Accademia della Crusca, 2013), volgarizzamento del *De Amore* di Cappellano con altri brevi testi attribuibili a Boccaccio. Ha pubblicato cinque libri e una quarantina di saggi in sedi nazionali e internazionali.

MERCEDES BREA è Professore Ordinario di Filologia Romanza presso l'Università di Santiago de Compostela, Ateneo nel quale è stata Preside di Facoltà e Prorettrice; per 48 anni ha tenuto insegnamenti in diverse discipline, dal latino alla lingua italiana, dalla linguistica romanza alla letteratura romanza medievale. I suoi campi di indagine spaziano tra la letteratura e la linguistica; negli ultimi anni si è concentrata soprattutto sulla lirica galego-portoghese e sulla realizzazione di banche dati: si veda in particolare la *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* – MedDB (www.cirp.es).

ROMANA BROVIA è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. È membro della "Équipe de Littérature et Culture Italiennes" (ELCI), Sorbonne Université Paris e del gruppo di ricerca

“Traducción al catalán y cultura latina en la Corona de Aragón (1380-1530): obras de tradición clásica y humanística” (Projecte UAB, dir. Lluís Cabré, Josep Pujol), Universitat Autònoma de Barcelona. Fa parte dell’Advisory Board di «Translat Library» (<https://scholarworks.umass.edu/tl/>). Si occupa principalmente delle opere di Francesco Petrarca e della loro fortuna europea (Francia, antiche Fiandre, antica Borgogna, Catalogna), di letteratura italiana del Risorgimento e di didattica della letteratura italiana. È autrice della monografia *Itinerari del Petrarchismo latino. Tradizione e ricezione del «De remediis utriusque fortune» in Francia e in Borgogna (sec. XIV-XVI)*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, ed è stata ideatrice e curatrice con Luca Marcozzi del *Lessico critico petrarchesco*, Roma, Carocci, 2016, oltre che di vari saggi e articoli apparsi su riviste nazionali e internazionali.

ANTONIO FERNÁNDEZ GUIADANES concilia l’attività di insegnante di liceo con la ricerca sulla lirica galego-portoghese e con la collaborazione con il Centro Ramón Piñeiro, istituto presso il quale ha partecipato a progetti di ricerca relativi ai trovatori (<http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2>) e alle *Cantigas de Santa Maria* (<http://www.cirp.gal/w3/publicacions/pub-0491.html>). Ha pubblicato edizioni critiche (cf. ad es. *Cantigas do mar de Vigo*, in collaborazione con altri ricercatori) e numerosi articoli su problemi ecdotici, paleografici e linguistici.

GAIA FIORINELLI (gaia.fiorinelli@outlook.com) è laureata in Filologia romanza all’Università degli Studi di Milano con una tesi sull’*Ethica Nicomachea* e sul Commento di Tommaso in Boccaccio. Ha conseguito la Laurea Triennale presso la medesima Università presentando una tesi dedicata al *Filostrato*.

MASSIMILIANO GAGGERO insegna Filologia romanza all’Università degli Studi di Milano. Ha studiato la tradizione manoscritta del *Conte du Graal* e delle sue continuazioni e della compilazione di storia d’Oltremare nota come *Eracles*. Ha pubblicato il volume *Per una storia romanza del rythmus caudatus continens* (Milano, Ledizioni, 2016). Partecipa ai progetti di edizione critica dell’*Ovide moralisé* (il primo volume è uscito nel 2018 per la Société des Anciens Textes Français) e a quello della *Chronique* di Ernoul e di Bernard le Trésorier e delle continuazioni d’Oltremare diretto da Peter Edbury (Cardiff).

GIUSEPPE MASCHERPA è titolare di un contratto di insegnamento di Linguistica italiana presso l’Università degli studi eCampus, dove ricopre anche l’incarico di tutor disciplinare. Le sue ricerche vertono principalmente sulla tradizione del *Devisement dou monde* di Marco Polo, in particolare sulle problematiche filologico-testuali e linguistiche che interessano la redazione latina Z. Si è inoltre occupato della ricezione della letteratura francese e occitanica medievale in area padana,

delle testimonianze letterarie dei volgari alto-italiani nel Due e Trecento (con particolare riguardo per i volgarizzamenti contenuti nel codice Saibante-Hamilton 390 e per la produzione religiosa di carattere paraliturgico), della diffusione extravagante della lirica siciliana nell'Italia del nord. A questi ambiti d'interesse affianca l'attività di schedatura e studio di frammenti di manoscritti medioevali in volgare conservati presso le biblioteche e gli archivi della Lombardia e del Piemonte.

MANUEL NEGRI è Dottore in Studi Medievali con Premio Straordinario (*curriculum* di Filologia Romanza) all'Università di Santiago de Compostela. È ricercatore post-dottorale nel Dipartimento di Filologia Gallega della stessa istituzione e Academic Visitor al *Center for the Study of the Cantigas de Santa Maria* della *University of Oxford*. Si occupa principalmente di fonti delle *Cantigas de Santa Maria* composte da Alfonso X e il suo *entourage* nella seconda metà del XIII sec. È membro della *Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (AHLM) e Ricercatore Integrato del *Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra* (CHSC).

SIMONE SARI si è laureato all'Università degli Studi di Trieste e ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la «Scuola di dottorato Europea in Filologia romanza». Ha ottenuto una borsa di ricerca MSCA-IF-2016 No 746221 presso il Centre de Documentació Ramon Llull dell'Universitat de Barcelona dove sta preparando la nuova edizione critica dei *Cent noms de Déu*, ed è ora ricercatore per il progetto *MiMus* ERC-CoG-2017-772762, sempre presso l'Universitat de Barcelona. Si occupa principalmente delle opere in verso di Ramon Llull e del loro legame con le tradizioni poetiche occidentali e orientali. Ha pubblicato l'edizione critica del *Descobonrt de la Verge* e delle *Hores de nostra Dona* (2012) di Ramon Llull, del quale ha tradotto in italiano il *Libro di santa Maria* (2017) e un'antologia poetica mariana (2012). Ha inoltre tradotto in italiano la *Vita Christi* di Isabel de Villena (2013).

ROBERTO TAGLIANI insegna Filologia e Linguistica romanza nell'Università degli studi di Milano. Ha dedicato vari saggi alla diffusione della letteratura arturiana in Francia e in Italia, al romanzo medievale francese e alla letteratura didattico-religiosa del basso Medioevo italiano settentrionale. Ha curato l'edizione critica del *Tristano Corsiniiano* (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2011) e ha coordinato l'edizione critica, realizzata da un'*équipe* di studiosi diretta da Maria Luisa Meneghetti, del manoscritto Hamilton 390 (già Saibante) della Staatsbibliothek zu Berlin (Roma, Salerno Editrice, 2019).

LIBRI RICEVUTI

- Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott (a c. di), *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, Strasbourg, Société de Linguistique Romane · Éditions de Linguistique et de Philologie, 2018.
- Mauro Azzolini, *Una gioiosa baldanza. Immagini, modelli e lessico della giovinezza guerriera nelle letterature galloromanze dei secoli XI-XIII*, Postfazione di Alvaro Barbieri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Elisabetta Bartoli, *Arcadia medievale. La bucolica mediolatina*, Roma, Viella, 2019.
- Johannes Bartuschat, Elisa Brillì, Delphine Carron (a c. di), *Agostino, agostiniani e agostinismi nel Trecento italiano*, Ravenna, Longo, 2019.
- Francesca Bellino, Antonio Pioletti, Eliana Creazzo (a c. di), *Linee storiografiche e nuove prospettive di ricerca. XI Colloquio Internazionale Medioevo romanzo e orientale* (Roma 27-28 febbraio 2018), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- Domenico Cavalca, *Volgarizzamento degli «Atti degli Apostoli»*, edizione critica a c. di Attilio Cichella, Firenze, Accademia della Crusca, 2019.
- Speranza Cerullo, *I volgarizzamenti italiani della «Legenda Aurea». Testi, tradizioni, testimonî*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2018.
- Chansons de toile. Canzoni lirico-narrative in figura di donna*, a c. di Lorenzo Mainini, Roma, Viella, 2019.
- Alfredo Cottignoli, Sebastiana Nobili (a c. di), *Dante e Ravenna*, Ravenna, Longo, 2019.
- Martin Davies, Neil Harris, *Aldo Manuzio. L'uomo, l'editore, il mito*, Roma, Carocci, 2019.
- Silvia De Santis, *Galvano di Bologna. Tra la «Commedia» dantesca e il «Roman de Troie» di Benoît de Sainte-Maure*, Roma, Gangemi, 2019.
- Costanzo Di Girolamo, *Filologia interpretativa*, Presentazione di Paolo Di Luca e Oriana Scarpati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.
- Laura Facini, *Il verso della Scuola Siciliana. Prosodia, ritmo e sintassi alle origini della poesia lirica italiana*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2019.
- Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Prefazione di Luciano Formisano, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.
- Gianluca Genovese, Andrea Torre (a c. di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2019.
- Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Nicolò Maldina, Maria Rita Traina (a c. di), *Guit-*

- tone morale. Tradizione e interpretazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019.
- Simon Gilson, *Leggere Dante a Firenze. Da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*, Roma, Carocci, 2019.
- Giovanni di Altavilla, *Architrenius*, a c. di Lorenzo Carlucci, Laura Marino, Roma, Carocci, 2019.
- Gregorio d'Arezzo, *Rime*, Introduzione, edizione critica e commento a c. di Silvia Finazzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.
- Jaume I^{er} le Conquerant, *Le Livre des Faits*, Texte établi, traduit du catalan, présenté et annoté par Agnès Vinas et Robert Vinas, Préface de Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 2019.
- Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII-XIII siècle)*, édition bilingue publiée sous la direction de Philippe Walter, avec la collaboration de Lucie Kaempfer, Ásdís R. Magnúsdóttir, Karin Ueltschi, Paris, Gallimard, 2018.
- Margherita Lecco (a c. di), *Cinque studi sul racconto medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Giuseppe Ledda, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2019.
- Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- Marilena Maniaci, *Breve storia del libro manoscritto*, Roma, Carocci, 2019.
- Roberta Morosini, Marcello Ciccuto (a c. di), *Paolino Veneto. Storico, narratore e geografo*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2019.
- Ramon Llull, *Mil proverbis. Proverbis d'ensenyament*, edición crítica de Francesc Tous Prieto, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2018.
- Gianfelice Peron, Fabio Sangiovanni (a c. di), *L'attesa: forme, retorica, interpretazioni*. Atti del XLV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017), Padova, Esedra, 2018.
- Paolo Rigo, «*Fluctuatio animi*». *Studio sull'immaginario petrarchesco*, Firenze, Cesati, 2018.
- Roman Sosnowski, Giulio Vaccaro (a c. di), *Volgarizzamenti. Il futuro del passato*, Firenze, Cesati, 2018.
- Elisabetta Tonello, *L'altra poesia. Arte giullaresca e letteratura nel basso Medioevo*, Milano · Udine, Mimesis, 2018.