



# Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze  
dalle Origini al Rinascimento

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

Anno 8/2 - 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 8/2 (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 Virdis, 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

## 8/2 (2020) – INDICE DEL FASCICOLO

### Testi

- Carlo Rettore, *Memoranda: dettagli dimenticati intorno ad Airas Paez (RM 15) e nuova edizione di una cantiga d'amor atipica* 7

- Michela Del Savio, *Le ricette tecniche per l'arte negli autografi di Leonardo da Vinci: raccolta e edizione dei testi* 29

### Saggi

- Luca Gatti, *Diamanti, magneti e altre noterelle di mineralogia nella lirica medievale* 97

- Silvia Rozza, *Le rubriche di genere nei canzonieri della lirica galloromanza medievale* 119

- Nicolò Premi, *Sul nuovo testimone frammentario del «Roman de Tristan» in prosa dell'Archivio dei Luoghi Più Elemosinieri di Milano* 145

- Claudio Lagomarsini, *L'«Estoire de Saint Graal»: problemi testuali e interpretativi* 161

- Nicola Morato, *Incontri arturiani. La famiglia di acoint da Chrétien de Troyes alla «Mort Artu»* 183

- Luca Di Sabatino, *Appunti sui volgarizzamenti francesi della «Chirurgia» di Teodorico Borgognoni* 205

Maria Colombo Timelli, <i>Traduire les proverbes en moyen français: petite enquête dans deux versions du «Dialogue des creatures» (1482)</i>	231
Armando Antonelli, <i>Il volgare nella medicina legale</i>	255
Marco Grimaldi, <i>Il ladro di Servagno. Una congettura per la tenzone con Forese</i>	271
Marcella Lacanale, <i>Le ricette per gli occhi nel ms. 1408 della Biblioteca Statale di Lucca</i>	287

### **Varietà**

Matteo Milani, <i>Quattro</i>	313
Contra Dantem: <i>tra antidantismo e indebite riappropriazioni</i>	329
<i>L'angolo dell'italiano</i>	
Alfonso D'Agostino, <i>Umberto Eco onomaturgo (Spogli parziali dai «Diari minimi»)</i>	345
Luca Bellone, « <i>Quello che è...»: nuove riflessioni su un “modismo” recente</i>	373

### **Recensioni**

Lorenzo Tomasin, <i>Il caos e l'ordine. Le lingue romanze nella storia della cultura europea</i> , Torino, Einaudi, 2019 (Roberto Tagliani)	391
Notizie sugli autori	399
Libri ricevuti	403

T E S T I



# *MEMORANDA: DETTAGLI DIMENTICATI INTORNO AD AIRAS PAEZ (RM 15) E NUOVA EDIZIONE DI UNA CANTIGA D'AMOR ATIPICA<sup>1</sup>*

## 1. PREMESSA

Negli ultimi decenni il rinvigorito interesse scientifico per la stagione trobadorica galego-portoghese ha fornito nuovi spunti di riflessione e approfondimenti di peso sulla storia di quel periodo e dei suoi attori, principali o minori che fossero. La ricerca intorno alla formazione dei canzonieri medievali condotta da Resende de Oliveira 1994 è forse uno dei casi più importanti, in particolare per tutti quegli autori di cui manca o quasi documentazione esterna ai codici stessi, mentre specificamente incentrati sulla storia dei vari rimatori sono il ciclo – disteso, con venti pubblicazioni, fra 1988 e 2006 – *Tipos y temas trovadorescos* di Vicenç Beltran e vari interventi di José António Souto Cabo.<sup>2</sup> Tutto ciò senza contare che questi rimatori hanno beneficiato, nel nuovo contesto accademico, anche di più recenti edizioni critiche (in molti casi le prime loro espressamente dedicate) e della creazione di progetti in linea di grande completezza.

Dalla pubblicazione di Menéndez Pidal 1924,<sup>3</sup> tuttavia, rimangono pochi e dimenticati i contributi che hanno davvero tentato di gettare nuova

<sup>1</sup> Il presente articolo rielabora e sviluppa parte della mia tesi triennale (Rettore 2015-2016), di cui è stato relatore G. Borriero. Ringrazio V. Beltran, R. Cohen, R. Fassanelli, M. Ferreiro, F. Gambino e il personale dell'Archivio della Corona di Aragona, senza i quali davvero molto mancherebbe.

<sup>2</sup> Nello specifico, riguarda Airas Paez solo Beltran 1996.

<sup>3</sup> Alla prima edizione ne sono seguite ben cinque riviste e corrette dall'autore ma tristemente sprovviste delle note bibliografiche e dei documenti editi per la prima (e spesso unica) volta dall'insigne ispanista, pertanto non sarà da quest'ultime, pur visionate, che attingerò.

luce intorno alle vicende biografiche di Airas Paez. Autore a tutti gli effetti minore, infatti, viene nominato quasi esclusivamente in opere di respiro generale, spesso interessate a citare qualche dato nel modo più succinto possibile, piuttosto che a fornire nuove ipotesi o rivedere e aggiornare la bibliografia critica: così i dizionari e le edizioni di interi *corpora* come anche le antologie.<sup>4</sup>

Potrebbe, quindi, non risultare del tutto inutile dedicare qualche pagina ad un nuovo punto sulla situazione, se si pensa alla risonanza che ha avuto all'interno degli studi di galeghistica il citato lavoro di Resende de Oliveira, in cui il nostro autore è guardato con un certo interesse: da un lato, infatti, Airas Paez contribuisce a meglio definire il cosiddetto ‘canzoniere dei giullari galeghi’ attraverso la sua supposta origine, dall'altro (vista la tarda attività) è il termine *post quem* per l'aggiunta dello stesso all'*acrescendo*, una sorta di aggiornamento della tradizione (da varie altre raccolte) alla fine del XIII-inizio XIV secolo confluito nell'antografo comune di B e V.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ai primi appartengono Couceiro Freijomil 1951-1954 e, ovviamente, Lanciani-Tavani 1993; alle altre, invece, rispettivamente, Videira Lopes 2016, aggiornato in linea come Videira Lopes *et all.* 2011-2020 (d'ora in avanti CMGP), o Brea 1996, a sua volta arricchitasi di una bibliografia *online* in continuo aggiornamento come BiRMED; infine Nunes 1943<sup>2</sup> o Álvarez Blázquez 1952. I casi citati non hanno alcuna pretesa di esaurività e sono, quindi, da prendere solamente a titolo d'esempio.

<sup>5</sup> Cf. Resende de Oliveira 1988: 713. I due codici cinquecenteschi, esemplati per l'umanista Angelo Colocci, sono gli unici a consegnare il *corpus* del nostro rimatore (escludendo K, *descriptus* di V conservato all'Università della California, Berkeley), e si ricorderà che B ha segnatura Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 10991, *ex* ‘Colocci-Brancuti’; V, invece, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4803. Per la consultazione del primo è stata utilizzata una digitalizzazione presente all'indirizzo <<http://purl.pt/15000>>; nel secondo caso se ne sono adoperate due, la prima più datata (in CMGP, presso <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>>) e la seconda che, pur recente e capace di supplire ad alcuni fogli mal scansionati nella precedente, è di non comoda fruizione per la presenza di uno stemma della BAV in sovrappressione digitale; la si è potuta reperire all'interno del sito stesso della Vaticana, in <[http://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.4803?ling=it](http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803?ling=it)>.

## 2. DOCUMENTI E DATI BIOGRAFICI

I dati oggettivi dicono che i componimenti B 1100/V 691, B 1101/V 692, B 1285/V 891 e B 1286-1287/V 892 sono, con concordia di entrambi i codici,<sup>6</sup> attribuiti ad «Ayras Paez» dalle rubriche introduttive. Il nome dell'autore è seguito dall'apposizione «Jogran» nelle due *cantigas d'amor* che compongono la prima metà delle sue rime ma non nelle due *cantigas d'amigo* che le completano e che citano più volte Santa Maria de Reça, santuario presso Ourense.

Passando dai canzonieri alle testimonianze notarili, nella medesima città effettivamente si trova un documento che in tempi recenti è prima sembrato di grande interesse per poi venire guardato con una certa diffidenza:<sup>7</sup>

(D1)

1284, diciembre, 13

Fernando Rodríguez de Rua Nueva vende a don Arias Paláez, ciudadano de Orense, y a su mujer Urraca Yáñez, una renta de nueve sueldos leoneses sobre dos casas en la rua de la Trinidad a la Rua del Villar, por 450 sueldos.

Facta carta idus decembris, era M<sup>a</sup> CCC<sup>a</sup> XII<sup>a</sup>. Regnante in Legione et Castella rege domino Sancio. Electo in Auria domino Petro Iohannis.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Se si eccettua che, in B, un'erronea spaziatura del copista (due righe al posto della unica solitamente lasciata per separare due strofe di un medesimo componimento) trasse in inganno il Colocci, il quale, con la rubrica «Ferna(n) dolago», spezzò l'ultimo canto di donna e ne assegnò le due strofe finali all'autore della *cantiga* successiva. La banalità dell'errore, su cui non servirà quindi soffermarsi più a lungo, è confermata da tutti gli elementi del caso: la mancanza del capolettera ad aprire il componimento che l'umanista jesino numerò 1287 (segno che il copista era ben consci di aver continuato a copiare una medesima *cantiga*), l'attestazione di V e l'inequivocabile struttura parallelistica del testo stesso. Colocci, invece, continuò a credere il contrario, come si deduce dalla mancata correzione della numerazione e dall'apparire del nome di Fernan do Lago al numero 1287 anche all'interno della cosiddetta Tavola colocciana (nel codice di segnatura Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3217), prima di Johan de Requeixo, correttamente posto al numero 1289. Cf., al riguardo, la nota al numero 1287 in Gonçalves 1976.

<sup>7</sup> Il riferimento è alle letture di cui si dà breve informazione alla n. 10.

<sup>8</sup> Duro Peña 1973: 134s., num. 438.

Se è vero che non solo il nome è pressoché identico a quello dell'autore delle rime,<sup>9</sup> ma lo sono anche la localizzazione e la periodizzazione ipotizzate, d'altra parte il titolo di 'don' non sembra facilmente compatibile con quello di giullare segnalato dai codici.<sup>10</sup>

Se questa fosse l'unica testimonianza a nostra disposizione, nulla impedirebbe di immaginare un (pur difficile) rivolgimento di fortune per il quale il fu nobile si dovette far giullare, tuttavia all'interno degli atti di cancelleria di Sancho IV di Castiglia troviamo un candidato di peso che mi pare da considerarsi forse più alternativo, come vedremo, che non complementare al don ourensino: un giullare di nome Arias Paez viene, infatti, pagato nel giugno del 1293 per i suoi servigi durante i festeggiamenti per l'insediamento del re a Molina:

(D2)

Montan las quitaciones, II mil CCCC, que dieron a éstos: Arias Páez, Juglar<sup>11</sup>...

Seguí, forse, il re nei suoi viaggi ad Osma, Berlanga, Atienza, Sigüenza, Medinaceli, Silos, Burgos, Santo Domingo de la Calzada, Alfaro, Calahorra, Logroño e Valladolid;<sup>12</sup> sicuramente fu inviato in Aragona, come

<sup>9</sup> Sulla variazione del patronimico di Ventura Ruiz 2014: 184, n.6. Vi è, però, da dire che la forma tipica di Galizia e Portogallo è quella priva di laterale.

<sup>10</sup> Non disse nulla al riguardo Resende de Oliveira 1994: 319, che per primo collegò i due personaggi, ma il titolo è semplicemente inconciliabile quantomeno per Montero Santalha 2004: 1. Sul punto si tornerà brevemente più avanti.

<sup>11</sup> Gaibrois de Ballesteros 1922, I: C. Come altri pubblicati in questa storica monografia sul regno di Sancho IV, il documento è riedito in López Dapena 1984: 536.

<sup>12</sup> Questi spostamenti sono stati ricostruiti in Fernández Pousa 1958: 56 con ogni probabilità sulla base dei movimenti della corte di Sancho IV e sono da considerarsi verosimilmente corretti, ma non certi come lì sostenuto: il nome del nostro giullare compare solo nei punti citati a testo per quanto riguarda i documenti di cancelleria del re di Castiglia e le fonti dell'articolo paiono proprio questi (in particolare Gaibrois de Ballesteros 1922, II: 221), malgrado l'assoluta mancanza di citazioni all'interno non permetta maggiore sicurezza. Cf. anche Menéndez Pidal 1924: 247: «recordemos la costumbre medieval de que los juglares acompañasen a los señores en sus viajes, para añadir que cuando Sancho IV abandonó en 22 de Mayo de 1293 su residencia valliso-

ci attesta, nel novembre successivo, un'altra nota di pagamento da parte del figlio ribelle di Alfonso X:

(D3)  
A Arias Páez, que envió a Aragón, para espensa, L mrs.<sup>13</sup>

Dieci anni dopo, proprio fra questa regione e la Navarra, si ritrova un certo ‘Aries Paes’ accompagnato da un figlio, anch’egli giullare: nei conti di Pedro Boyl, tesoriere di Giacomo II, possiamo leggere, infatti, che il 25 agosto del 1303, a Magallón:

(D4)

Item done... a Arie... Pay...s e a Johanet, son fill, juglars de Navarra, que ls mana dar de gracia lo SR, en 20 torneses, comptats a la damunt dita raho.<sup>14</sup>

E l’anno successivo, sempre per lo stesso tesoriere:

(D5)

Item cuidam joculatore de Tudela, nomine Aries Paes, qui ad curiam nostram venerat pro solatio faciendo, quos sibi gratiose dari mandavimus, in L turon. argenti computatis ad racionem de VIII° dr. et duobus dr. ultra libram, triginta tres solidos et novem dr. facie...<sup>15</sup>

Menéndez Pidal per primo (e dopo di lui tutti quelli che hanno scritto su questo autore) ha correlato questa figura all’Arias Paez della corte di Sancho IV, in quanto «El nombre y apellido de Arias Paes, ambos tan característicos del Occidente de España y extraños, tanto a la región castellana como a la navarroaragonesa, no dejan duda en la identificación que establecemos».<sup>16</sup>

letana para ir, huésped del abad de Valladolid, a Villaóñez, debieron marchar con el rey sus tromperos y tamboreros».

<sup>13</sup> Gaibrois de Ballesteros 1922, I: CXXV (riedito in López Dapena 1984: 586).

<sup>14</sup> González Hurtebise 1911: 278, num. 1238.

<sup>15</sup> Menéndez Pidal 1924: 248: «pagos echos por el tesorero Pedro Boyl, Arch. Corona Aragón, Reg. 294, fol. 197 r. y v.v.».

<sup>16</sup> Menéndez Pidal 1924: 248, n. 3. A titolo d’esempio, attraverso *PARES*, rintraccio,

Entrambi i documenti scritti da Pedro Boyl, tuttavia, accostano chiaramente al giullare una provenienza navarra (D5, poi, specifica ulteriormente tirando in ballo la città di Tudela, al confine con l'Aragona) e, malgrado ogni possibile osservazione onomastica, mi pare più comune che tali specificazioni siano di per sé dedicate all'origine personale (quella familiare può verosimilmente essere differente, nel caso specifico galega, almeno sul lato paterno, vista la forma del cognome), piuttosto che di un qualche momentaneo – e, quindi, poco utile in termini identificativi – servizio o residenza presso quella regione.

Rimane, tuttavia, condivisibile accostare il giullare navarro di D4 e D5 con quello (di origini altrimenti ignote e non, come suggerito implicitamente da Menéndez Pidal, proveniente dalla Spagna occidentale) presente in D2 e D3, e questo anche in quanto la figura già in D4 di Johanet – a sua volta giullare – è, forse (il nome è comune), ritrovabile a sua volta nei documenti della cancelleria di Sancho IV: un «Johanet, Joglar del Tamboret»,<sup>17</sup> infatti, venne remunerato dal re di Castiglia nel novembre del 1293 a Valladolid:

(D6)

A Johanet, Joglar del Tamboret, para saya et pelote et caperot, por Alvalá del Obispo, fecha XIV de Ochubre. Non mostró pago, VI varas.<sup>18</sup>

È, inoltre, possibile supporre che facesse parte di un gruppo di giullari pagati nel luglio precedente:

(D7)

A los Juglares del Atamborete, que les mandó el Rey dar para adobar sus Estrumentos, XXIV mrs.<sup>19</sup>

fra 1200 e 1350, solo tre diversi Paez da zone oggi appartenenti alle comunità autonome di Madrid e Castiglia-La Mancia: un Alonso Páez de Morata, un Gaspar Páez de Guadalajara e un Jerónimo Páez de Sotomayor de Torrijos. Nei documenti navarri editi, invece, non ritrovo che un Romanus Paezi (cf. Aldave-Itziar 1995: 32, doc. 31).

<sup>17</sup> Gaibrois de Ballesteros 1922, I: 40, però, lo dice forse catalano.

<sup>18</sup> *ibid.* I: CVIII (riedito in López Dapena 1984: 550).

<sup>19</sup> Gaibrois de Ballesteros 1922, I: CVI (riedito in López Dapena 1984: 547).

Ciò che è ben più probante, però, non è una solitaria coincidenza onomastica tra il figlio in D4 e un non meglio specificato personaggio stipendiato da Sancho IV (che pure – se fosse la medesima persona – permetterebbe di ricavare un’indicazione di massima sull’età del padre, verosimilmente nato fra 1250 e 1260): secondo Gaibrois de Ballesteros (1922: II: 17, n. 2), infatti, Arias Paez era sí alla corte castigliana nel 1293,<sup>20</sup> ma come inviato del re di Aragona, giacché in una lettera scritta il 20 dicembre del 1293 Giacomo afferma di aver ricevuto nove giorni prima dal figlio di Alfonso X un (per noi perduto) messaggio che «nos embiastes con un homne nuestro que nos uos auiamos enuiado». Poiché nel mese precedente ad essere mandato in Aragona (D3) era stato proprio il detto giullare appare più che logico che sia a lui che ci si riferisca.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Mi viene segnalato, in sede di revisione, che forse l’autore vi rimase anche fino al 1294, con rinvio a de los Ríos 1863, IV: 542, con il consiglio di verificare l’informazione. Pur ringraziando di tutto cuore della notizia, le mie ricerche sul punto portano a questa conclusione: l’autore ha evidentemente riassunto in un solo paragrafo tutto quello che ha letto a riguardo di giullari nei *Cuentas del palacio del rey don Sancho*, ossia quanto sarebbe stato pubblicato da Gaibrois de Ballesteros 1922 prima e López Dapena 1984 poi (per la precisione, de los Ríos lesse dal testimone oggi siglato Archivo Histórico Nacional, Codices, L.985 [ex 985b], come evidente da una specificazione dello stesso – de los Ríos 1863, IV: 16, n. 2, in cui si nomina il testimone *cuentas de la casa del rey don Sancho* e se ne dà l’antica collocazione toledana – e dalle varianti che mette a testo, in particolare l’ordine dei nomi dei giullari nel documento dell’8 agosto). Nel farlo e nel mancare di chiudere le virgolette con cui riportava testualmente parti di documento nelle note, ha dato l’impressione che tutti i giullari citati – e in particolare Arias Paez, Arnaldo e Johanet – avessero seguito il re fino al 1294, quando per tale data sono nominati in effetti tutti e solo gli altri giullari della corte (ma non Arias, Arnaldo o Johanet), e che anche Arias e Arnaldo avessero ricevuto paghe per «sayas, pellotes, caperotes y tabardos», come fu solo per Johanet. Il passo dell’autore meriterebbe, forse, di essere riportato per esteso e discusso affiancandovi, come ho fatto io per verificarlo, i riferimenti alle edizioni oggi disponibili (all’epoca i documenti erano inediti e l’unico appunto che si può fare all’autore è di non aver specificato il numero le carte da cui citava), ma sarebbe operazione dispersiva e davvero poco agevole, specie a causa del fatto che non ho più modo di consultare, in questo momento di emergenza sanitaria, López Dapena 1984 (le mie verifiche sono state fatte solo su Gaibrois de Ballesteros 1922 e, nel caso l’autrice avesse omesso porzioni di testo, sulla digitalizzazione del testimone da cui leggeva de los Ríos).

<sup>21</sup> Il fatto rende assolutamente probabile che si rinvenga il nome del nostro giullare anche nei documenti di Giacomo II precedenti quell’anno: terminato questo breve intervento di meri *memoranda* sarà una delle piste di ricerca da seguire.

L'acuta osservazione di Gaibrois de Ballesteros, tuttavia, pare non sia mai stata letta da chi si è occupato di Airas Paez, destino comune ad una radicale riscrittura di Menéndez Pidal 1924: in Menéndez Pidal 1957 furono rintracciati altri documenti che provavano l'attività del giullare fra Castiglia e Aragona ancora nel 1305 e nel 1312. Fu, in effetti, al servizio di don Juan Manuel, che lo inviò all'allora regina d'Aragona, Bianca d'Angiò:

(D8)

De Don Juan Manuel a la Reina de Aragón, recomendando un juglar. Bujalaro,  
13 Junio 1305.

A la Reyna de Aragon por Don Johan.

Senhora yo don Johan fijo del infante don Manuel me acomiendo en la uestra gracia como a madre e a sennora a qui he muy grand uoluntad a seruir. Et uos fago saber que Arias Paes mio joglar ua alla a uos a las cauallerias de Artal de Luna. Porque uos ruego mucho que por el mio amor fagades algo a este Arias Paes et quanto bien et quanta merçed le fisieredes tener uos lo he en merçed. E porque el mio seollo non era conmigo enbio uos esta carta seellada con la mia sortija. Dada en Burgalfaro trese dias de junio era de mill et CCC et quarenta et tres annos.<sup>22</sup>

Pare che il nostro, quindi, come il tema principale in un rondò, continuasse ad andare e venire alla corte di Giacomo II, presso la quale lo ritroviamo stipendiato anche nel 1311:

(D9)

Et Arie Paeç iocolatori [con *titulus* su l] 96 [correzione di precedente 106]  
sol(idos) dari ma(n)davi(m)(us).

<sup>22</sup> Giménez Soler 1932: 320, num. CXXVI. Un'edizione più recente ma solo parziale è in Menéndez Pidal 1957: 191, mentre Gómez Muntané 2001: 195 cita (ma, ancora, solo in parte) la precedente, pur avendola evidentemente rivista (distingue u/v, pone il *sic* a fianco di Burgalfaro e sembra non riuscire a leggere – o, più probabilmente, a capire – ‘quarenta et tres’ nella datazione, per la quale scrive «[cinco?]»). Detta pagina di Gómez Muntané è di interesse anche perché traccia una più ampia panoramica sulle figure di giullare alla corte di Aragona.

E, infine, nel 1312, tuttavia affiancato al nome del principe Giovanni di Castiglia:

(D10)

Ite(m) a Aries Pay(us) mi(s)mo incliti infa(n)tis Iohan(n)is de Castella sexagi(n)ta sol(idos) barchin(onenses).<sup>23</sup>

Ricostruita così al meglio la storia di questo Arias Paez,<sup>24</sup> di Tudela e pressoché sempre definito giullare, parrà difficile che pochi anni prima lo stesso si fregiasse del titolo di ‘don’ e fosse cittadino di Ourense o, che se un tale rivolgimento di sorte fosse avvenuto proprio ad un rimatore, come ne sono noti alcuni altri (si pensi, in Italia, alla piccola nobiltà natale di Sordello, poi definito giullare da Aimeric de Pegulhan e infine insignito del titolo di cavaliere da Raimondo Berengario IV), non ne sia rimasta alcuna traccia in qualche canto di scherno a lui rivolto.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Sia D9 che D10 (rispettivamente Archivo Corona de Aragón, Archivo Real, reg. 147, fol. 186r e reg. 298, fol. 99v) sono nominati *en passant* ma non pubblicati in Menéndez Pidal 1957: 191, n. 4 e nel lì citato Diaz-Plaja 1949, I: 670s (in entrambi i casi con una segnatura imprecisa, ma poco cambia dato che pare che chi si è occupato del nostro autore non abbia mai letto nemmeno le brevi note di Menéndez Pidal e Diaz-Plaja. Un’eccezione è, forse, Gómez Muntané 2001: 195, che è a conoscenza almeno di D9, per quanto non dica in che modo). Non conoscendone alcuna edizione fornisco, quindi, quella che ritengo essere la loro prima trascrizione distinguendo u/v, sciogliendo fra parentesi tonde le abbreviazioni e aggiungendo le osservazioni fra quadre.

<sup>24</sup> Aggiungerò che le poche informazioni non possono certo permetterci di dire che si è fornita un’autentica biografia del nostro, tuttavia il numero di documenti che lo nominano mi pare più che soddisfacente, specie considerato che si tratta di un giullare e che molti altri autori dell’antica lirica galego-portoghese ci sono oggi noti unicamente per le rubriche loro dedicate in B e V.

<sup>25</sup> Da parte mia, a queste perplessità non facilmente risolvibili aggiungo anche che potrebbe essere, per quanto difficile, che il notaio di Ourense attribuì impropriamente il titolo di ‘don’ a quello che era legalmente un giullare ma che ai nostri occhi pare, in effetti, abbia goduto di grande stima da parte delle famiglie reali, che lo chiamano ‘nostro uomo’ e lo inviano l’una all’altra come messaggero e, forse, ambasciatore, lo proteggono e raccomandano personalmente, oltre che stipendarlo (fatto, quest’ultimo, di per sé non così significativo). La stessa Gómez Muntané 2001: 196 si chiede se non vi fosse una «cierta confusión terminológica que llevaba a designar con el apelativo de juglar a gentes

Ci si dovrà chiedere, allora, quale delle due identità, per ora più prudentemente da ritenersi diverse, corrisponda all'autore dei canzonieri, ma gli elementi a nostra disposizione rendono tutt'altro che semplice rispondere anche a questa domanda: il profilo del giullare meglio si adatta alle *cantigas d'amor*, che i codici chiaramente attribuiscono ad un 'Jograr', ma non a quelle di *amigo* (nulla testimonia che il nostro si sia mai avvicinato alla Galizia, pur essendo ricostruibili spostamenti lungo tutto il confine delle attuali Navarra, Aragona, La Rioja e Castiglia-Leon: quale, allora il legame con Santa Maria de Reça?); quello del don ourensino, per la presenza del santuario, ai canti di donna, la cui rubrica manca dell'indicazione di stato sociale.

In effetti, al di là di quanto detto (e comunque si ricorderà che sono noti autori di *cantigas d'amigo* che nelle loro opere hanno citato santuari di luoghi da cui non provenivano),<sup>26</sup> le uniche rimanenti prove di una diversa attribuzione dovrebbero venire da un'analisi stilistica delle *cantigas* che B e V attribuiscono ad Ayras Paez, ma questo strumento non può essere dirimente nel caso specifico.<sup>27</sup>

A prima vista, le *cantigas d'amor* mostrano sì grande abilità stilistica, sapiente gioco retorico e virtuosismo tecnico, mentre quelle *d'amigo* tutto il contrario; tuttavia, l'analisi indica differenze, non inconciliabilità: da un lato queste possono derivare proprio dal diverso genere letterario a cui si

que ejercían actividades de índole muy diversa». Ciononostante, il 'don' rimane di Ourense e il giullare di Tudela o, comunque, di Navarra. Nuovi elementi per risolvere la questione verranno, forse, da un'analisi dei documenti della corte di Giacomo II precedenti il 1293.

<sup>26</sup> Sul fatto che la critica spesso continua a ripetere e passare in giudicato una serie di caratteristiche non certe – e che, anzi, conoscono una serie di eccezioni acclarate – per quel che riguarda il cosiddetto *cancioneiro de xograres galegos* e i canti d'amico che citano santuari (e i santuari stessi lì citati o gli autori dei componimenti) vd. anche Gutierrez García 2018.

<sup>27</sup> Il che non significa che non possa indicare dati di interesse: Souto Cabo 2018: 90 nota, ad esempio, che l'associazione di *irmana + treides + (co)migo* (in varia permutazione e/o combinazione con altri termini) si nota solamente in Martin Codax, Vasco Gil e entrambi i componimenti d'amico di Ayras Paez, il che è piuttosto curioso, anche (o soprattutto) in una tradizione lirica conosciuta per l'utilizzo di un lessico sostanzialmente poco vario. Vi sarà stato un riferimento o una frequentazione fra i tre autori?

ascrivono i componimenti, dall'altro sono altresí facilmente spiegabili guardando allo stato di corruzione (a mio parere non sanabile in modo certo e soddisfacente) con cui sono pervenuti i canti di donna, oppure ipotizzando un diverso periodo di composizione (le *cantigas d'amigo* da considerare giovanili, quelle *d'amor*, invece, mature).

Ad ogni modo, a meno di non voler aprire una discussione sulla possibile divisione delle rime a due diversi autori (e, si ripeterà, sarebbe ipotesi temeraria per la quale decisamente non vi sono elementi sicuri),<sup>28</sup> credo risulti per ora piú prudente scartare la testimonianza offerta da D1: mentre gli spostamenti documentati per il giullare navarro si concentrano nell'arco di pochi anni e non escludono altri viaggi di cui non è rimasta traccia (magari già con Sancho, che era ad Ourense nel 1286?) o, come il nome pare suggerire, rapporti di natura familiare con la Galizia, il titolo di Arias Palaez è in aperta contraddizione con quello proprio dell'autore delle *cantigas*.

Allo stesso modo si dovranno scartare come prive di fondamento anche le varie parentele che sono state di volta in volta ventilate sulla sola base onomastica: cosí quelle con i due trovatori Fernan Paez de Tamallancos e Roi Paez de Ribela,<sup>29</sup> entrambi di Ourense (non si trovano prove di legami familiari con il primo nemmeno nel recente lavoro di Souto Cabo (2012) sull'intera famiglia di Fernan Paez, mentre per il secondo manca ancora una simile opera), o con il giullare Rodrigo Arias, a cui Sancho IV concesse un terzo della rendita della tenuta di Badajoz il 7 settembre 1284.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Per un caso simile, occorso in tempi relativamente recenti, si vedano le diverse posizioni di Resende Oliveira 1994: 410 e poi tutti Souto Cabo 2006 e Ventura Ruiz 2014.

<sup>29</sup> Proposte da Álvarez Blazquez 1952: 203 e Fernández Pousa 1958.

<sup>30</sup> Cf. Gaibrois de Ballesteros 1922, I: CLIV. La tentazione di ipotizzare parentele a partire dal cognome e poco altro al giorno d'oggi sarebbe ancor piú facile attraverso i moderni mezzi di ricerca informatici (penso al già citato *PARES*, che permette la ricerca di nomi all'interno di migliaia di documenti trascritti e digitalizzati provenienti dalle piú diverse biblioteche e archivi di Spagna): su queste basi potremmo proporre, ad esempio, quella con Vasco Paes, notaio di Caldelas che nel 1350 certificò ad Ourense (si tornerebbe qui!) alcune transazioni fra il monastero di Santa María di Montederramo e un a me non

Resta, invece, l'identità dell'autore per noi piú tardo all'interno del ‘canzoniere dei giullari galeghi’ descritto da Oliveira, sicuramente anche un poco piú tardo e probabilmente un po’ meno galego di quanto Oliveira credesse; un autore minore, sí, ma capace di momenti di innegabile capacità formale, non tanto nei canti di santuario per cui è piú spesso citato, quanto, piuttosto, nelle *cantigas d'amor* e, in particolare, nel componimento B 1100/V691, di cui si fa seguire l'edizione e che segna l'ultimo *memorandum* di questo intervento, per quanto, forse, il meno necessario, considerato che il testo è presente anche in antologie che non comprendono la restante produzione del nostro – mentre non accade mai il contrario – e pare, quindi, generalmente riconosciuto come il suo migliore.<sup>31</sup>

### 3. DIZEN PELA TERRA, SENHOR, CA VOS AMEI (RM 15, 1)

Manoscritti: B, f. 235c, num. 1100; V, f. 110d, num. 691.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 244, num. 691 (ms. V); Braga 1878: 132, num. 691 (ms. V); Paxeco Machado–Machado 1949-1964, V: 145-7, num. 1033 (ms. B).

Edizioni critiche: Nunes 1926-1928, II: 315, num. CCCXLI; Montero Santalha 2004: 1, num. 1; CMGP, presso <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1115&pv=sim>>.

meglio noto Domingo Lorenzo (vd. Archivo Histórico Nacional, clero secular-regular, cc. 1495, nn. 1 e 3), ma non essendovi prove da offrire al riguardo queste affermazioni sono davvero poco piú che *flatūs voci* oggi come allora.

<sup>31</sup> Il testo critico è preceduto, in corpo minore, da un cappello informativo sui testimoni utilizzati nella *collatio* e la bibliografia di edizioni e repertorizzazioni del componimento. Si sono sciolti i *tituli* direttamente – e non piú fra parentesi tonde – anche all'interno dell'apparato; questi è unico segnale per gli emendamenti, è di tipo positivo, ignora le varianti grafiche e utilizza il corsivo per quanto non presente nei testimoni (osservazioni critiche di varia natura). La grafia dei manoscritti è stata normalizzata seguendo le convenzioni di Ferreiro–Martínez Pereiro–Tato Fontañá 2008 e Larson 2014. Il *refrán* è dato in corsivo (motivo per il quale non è sembrato opportuno segnalare gli interventi sul testo nel medesimo modo); gli emistichi che formano il verso lungo sono segnalati da una spaziatura pronunciata.

Altre edizioni: Álvarez Blázquez 1952: 164 (di origine non chiara); Brea 1996, I: 128, num. 15.1 e *MedDB*, presso <[http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=129:30:15629882683314::NO::P30\\_IDC:0136](http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=129:30:15629882683314::NO::P30_IDC:0136)> (entrambe da Nunes 1926-1928, II: 315, num. CCCXLI); Ferreiro–Martínez Pereiro 1996: 29 (sempre da Nunes 1926-1928, II: 315, num. CCCXLI, ma aggiunge <h> etimologico in iniziale di parola).

Repertori: RM: 84 e 277, num. 15.1; D'Heur 1975:73, num. 1100.

Metrica: cf. *infra*, pp. 22-23.

Dizen pela terra, senhor, ca vos amei  
e de toda-las coitas a vossa maior ei;  
*e sempr' eu, namorado, ei a viver coitado.*

Dizen pela terra que vos amei, <senhor>,  
e de toda-las coitas a vossa ei maior;  
*e sempr' eu, namorado, ei a viver coitado>.*

E de toda-las coitas a vossa maior ei  
e non dórmii' aa noite, o dia peior ei;  
*e sempr' eu, namorado, <ei a viver coitado>.*

E de toda-las coitas a vossa ei maior  
e non dórmio á noite, o dia ei peor;  
*e sempr' eu, namorado, ei a viver coitado>.*

510

---

1 Dizen B] Dizen *correzione sopra precedente* Dixeu *con x sotto due tratti neri incrociati, probabile cassatura V* 3 sempr' eu, namorado] sem pren namorado BV 8 noite V] noyta *con o poco leggibile B* 11 ei V] ai B peor B] peyor *con y sotto tratto nero verticale, probabile cassatura V*

Prima di analizzare quest'*unicum* negli aspetti che piú mi interessano, ritengo utile allegarne una libera traduzione:

I. Dicono per la terra, signora, che vi ho amato / e la pena che provo per voi ritengo maggiore di ogni altra; / *e sempre io, innamorato, devo vivere addolorato.*

II. Dicono per la terra che vi amai, signora, / e ritengo maggiore di ogni altra la pena che provo per voi; / *e sempre io, innamorato, devo vivere addolorato.*

III. E la pena che provo per voi ritengo maggiore di ogni altra / e non

dormo alla notte e il giorno mi è peggiore; / *e sempre io, innamorato, dero vivere addolorato.*

IV. E ritengo maggiore di ogni altra la pena che provo per voi / e non dormo alla notte e mi è peggiore il giorno; / *e sempre io, innamorato, dero vivere addolorato.*

Si dirà subito che il contenuto della nostra *cantiga* non è certo quanto più colpisca in essa: sviluppa, infatti, alcune tematiche fra le più note e presenti nel genere galego-portoghese e nella lirica d'amore in generale (la *coita* amorosa di chi canta, maggiore di ogni altra, l'impossibilità di trovare pace notte e giorno, il perdurare ineluttabile del *servitium amoris*), per quanto ve ne siano alcune di un poco più particolari (una fama a livello terraueo di questo amore).

L'atipicità di *Dizen pela terra, senbor, ca vos amei* risiede, in effetti, nella sua sostanziale unicità stilistico-metrica. Malgrado il componimento sia, dal punto di vista retorico, indubbiamente una *cantiga d'amor*, è evidente che esso è scritto piuttosto come una lirica *d'amigo*:<sup>32</sup> lo dimostra il lessico povero e ripetitivo, la sintassi essenziale e soprattutto la struttura metrica di una *cantiga de refrán a coblas alternas* di tipo aaB (strofe formate da un distico a rima baciata e un verso di ritornello a rima isolata) che coniuga parallelismi e *leixa-prén*.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> In Pinto-Correia 1985: 27, è considerata (erroneamente) come *cantiga d'amigo* per la sua presenza in Nunes (1926-1928, II: 315, num. CCCXLI), a sua volta probabilmente tratto in inganno dalla struttura del componimento; così solo in un primo momento, tuttavia, giacché *ibi*: 301 leggiamo (non lo fece Pinto-Correia e non se ne preoccupò chi lo aggiunse alla bibliografia sul componimento in Brea 1996, I: 128): «E cantiga d'amor, propriamente dita, embora com a forma popular que caracteriza sobretudo as de amigo», e in Nunes 1932: 474, ad aprire il commento alla *cantiga* CCXXVI (seconda *cantiga d'amor* di Airas Paez): «Precede esta cantiga outra do mesmo trovadore em forma paralelística, que por lapso foi incluída entre as de amigo». Immagino sia un errore simile quello occorso a de Oliveira Rei 2006-2007, che pure si ritrova ad argomentare (p. 132) che il componimento, pur avendo la tipica tematica *d'amor* della *coita*, è considerata *d'amigo* (da chi?) perché vi è in essa la presenza di un «eu-lírico femminino» (per la presenza del vocativo «senhor»? Si tratta di un maschile per femminile ben più che usuale nella produzione lirica galego-portoghese, e i partecipi «coitado» e «namorado» lo rendono inequivocabile).

<sup>33</sup> L'unico caso che in qualche modo credo si potrebbe obiettare accostabile al nostro mi pare quello di *En Lixboa sobre lo mar* di Joan Zorro (cf. Ferreira da Cunha 1949: 45s, num. II), poesia a *coblas alternas* di struttura aaB con parallelismi e *leixa-prén* che è

Molto altro potrebbe essere detto riguardo a quanto consegue da questo gioco formale (e, allo stesso tempo, contribuisce a renderlo tale),<sup>34</sup> tuttavia si preferisce non rendere la chiusa di questo breve intervento una *lectura* e focalizzarsi sull'aspetto ecdotico, così da rendere conto di perché si ritiene oggi corretto quanto messo a testo.

La maggior parte degli interventi sul testo trādito da B e V è storicamente accettata: così la correzione di *en* in *eu* nel primo *refrán*, che da Braga in poi è sempre stata ripresa ripristinando la forma con cui il ritornello appare al v. 9 (piú sensata stilisticamente per la sua semplicità, in linea con la restante parte del componimento, rispetto ad una pur possibile ma grammaticalmente contorta lezione *e sempr'en, namorado, ei a viver coitado*),<sup>35</sup> come anche l'integrazione di *senhor* al v. 4, di nuovo per la prima volta messa a testo dall'intellettuale e politico portoghese (ma era suggerita già da Monaci 1875: 436: col. b), e la scelta delle lezioni di V *noite* e *ei* rispettivamente per i vv. 8 e 11.

Ha suscitato qualche indecisione nel tempo, invece, la compresenza di forme piú e meno antiche nei versi paralleli, come v. 1 *ca* e v. 3 *que* oppure v. 8 *aa* e v. 11 *á*, ma essa oggi non pare affatto eccezionale e l'unico punto su cui ci si potrebbe interrogare al riguardo è v. 11 *peor*, dato che in V è rintracciabile la forma con conservazione della semivocale palatale

considerata una *cantiga d'amor* (per quanto a sua volta unica, ma retoricamente: la voce maschile che inizia il componimento non è quella del trovatore ma del re armatore). Al di là di questo si potrebbe indicare di certo qualche altra *cantiga d'amor* (magari meno retoricamente atipica rispetto a quella di Joan Zorro) solo a *coblas alternas* o solo a strofe di tipo aaB o che vede l'uso del solo parallelismo (anche non fra tutte le strofe) o del solo *leixa-prén*, ma la compresenza di tutti questi elementi retorico-metrici non è in nessun altro componimento galego-portoghese (qualche riserva, forse, sarebbe da avanzare per *A que vi ontr'as amenas* di Pedro Anes Solaz, che leggiamo da Reali 1962: 176-79, e a cui manca davvero poco per riunire tutti questi elementi). Sul fatto che le *coblas alternas* siano ben piú diffuse nei canti di donna cf. Meléndez Cabo-Vega Vázquez 2010: 121-2; sui componimenti (solo *d'amigo*) che hanno struttura aaB vd. il prossimo Cohen in c. s.

<sup>34</sup> Penso, ad esempio, ad un'analisi stilistica completa, che noti come il periodare minimale tipico delle *cantigas d'amigo* porti generalmente a far coincidere ritmo sintattico e unità metrica, con conseguente latitare di *enjambement* significativi nel genere e anche nel nostro componimento.

<sup>35</sup> Non si considera argomento degno di altre parole il ripristino della parte mancante di *refrán* in terza e quarta strofa, usuale oggi come era usuale per B e V troncare questi versi.

che è concorde per entrambi i codici al v. 8. Da parte mia dirò solo che ritengo più prudente mantenere l’alternanza (a prescindere dal fatto che la lezione di B è generalmente preferita e che qui si tratta di un aspetto che verrebbe annullato se anche solo si scegliesse un testimone di base grafica), visto che essa appare in linea con lo schema appena tracciato (anche nei due casi precedenti alla variante più antica alla prima apparizione corrisponde la più recente nella seconda) e che la lezione linguisticamente conservativa di V è dubbia (probabilmente cassata dallo stesso copista).

Il vero cruccio filologico intorno a questa *cantiga*, tuttavia, riguarda la metrica: tutti i versi, infatti, paiono formati da due emistichi (evidenziati dalla *mise en page* prevalente in V e dalla rimalazzo nel *refrán*) con l’ultimo accento sulla sesta sillaba, con l’eccezione dei vv. 1 e 4, in cui la prima parte è solo un *pentasyllabe*. Tutti coloro che si sono avvicinati al testo hanno pensato, quindi, che questi versi fossero ipometri, per quanto poi in pochi abbiano offerto emendamenti: Montero Santalha mette a testo *Dizem [i] pela terra*,<sup>36</sup> mentre la nuova edizione che pare nelle intenzioni del progetto Ferreiro 2018-2020 censisce il nostro testo, non ancora pubblicato, come *Dizen pela terra, senhor, ca vos [eu] amei*,<sup>37</sup> ma metricamente l’emendamento non mi pare reggere (se vi è qualcosa da ripristinare lo si dovrà fare, appunto, nel primo emistichio).

Se vi è qualcosa da ripristinare, si è detto; e non si fa tanto riferimento alle diverse sensibilità (in particolare riguardo alla metrica, con una generale tendenza contemporanea a non ritenere sempre erronei versi un tempo considerati imperfetti) con cui oggi ci si approccia all’edizione rispetto ad un tempo. Che si voglia credere che i testi della tradizione lirica galego-portoghese possano sottostare ad un certo grado di irregolarità metrica anisosillabica o meno, un recentissimo intervento, in effetti, ha

<sup>36</sup> L’emendamento risulta di una certa raffinatezza nel rendere facilmente spiegabile l’origine dell’ipotetico errore (il copista potrebbe aver franteso un’originaria lezione *dizen i* per *dizem*, altra forma per *dizen*, e aver variato la nasale finale secondo un suo tratto dialettale), per quanto, poi, ciò non traspaia dalla grafia scelta dall’editore.

<sup>37</sup> Cf. num. 1102 in <<https://universocantigas.gal/tabela-completa>>. Si attende, comunque, con grande interesse di vedere se vi saranno casi paralleli citati dall’editore, a lavoro ultimato, per giustificare la necessità dell’intervento e la giustezza di porlo proprio nel secondo emistichio invece che nel primo.

fatto notare come nell’intero *corpus* delle *cantigas d’amigo* vi sia un consistente numero di componimenti (perlopiù a *coblas alternas* di tipo aaB che combinano parallelismo e *leixa-prén*) in cui il criterio della corrispondenza esterna deve essere applicato non sulla totalità del testo quanto per coppie di strofe,<sup>38</sup> pertanto il problema nel nostro caso non si pone affatto, dato che l’apparente irregolarità è stata riconosciuta come a tutti gli effetti regolare in un significativo numero di testi. Se, come si è detto sopra, il nostro testo gioca con un ibridismo tra i generi ed è metricamente più vicino al canto di donna, se ne deduce che il fenomeno (al momento provato solo nelle *cantigas d’amigo*, ma in quanto non sono stati ancora analizzati allo stesso modo i *corpora* delle canzoni *d’amor* e *d’escarnho e maldizer*) può essere applicabile anche qui: se si segue questo ragionamento, non è necessario considerare i vv. 1 e 4 ipometri di una sillaba.

Lo schema metrico del componimento risulterà, quindi, diverso per le strofe I-II (S1) e per quelle III-IV (S2), senza che per questo sia necessario postulare corruzioni:<sup>39</sup>

(S1)			
	a12(5'+6)	a13(6'+6)	<b>B</b> 13'(6'+6')
I	-ei	-ei	-ado
II	-or	-or	-ado

(S2)			
	a13(6'+6)	a13(6'+6)	<b>B</b> 13'(6'+6')
III	-ei	-ei	-ado
IV	-or	-or	-ado

Carlo Rettore  
(Università degli Studi di Cagliari)

<sup>38</sup> Vd. Cohen 2018.

<sup>39</sup> Si ricorderà che convenzionalmente la lettera minuscola indica il verso strofico, quella maiuscola (qui in grassetto per indicare la presenza di rimalazzo fra i due emistichi) il ritornello; il numero alla destra delle lettere indica la sede dell’ultimo accento (che, se femminile, è seguito dal ‘); appena sotto, fra parentesi tonde è data la stessa indicazione per quel che riguarda gli emistichi.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI<sup>40</sup>

### LETTERATURA PRIMARIA

- Aldave–Itziar 1995 = Zabalza Aldave, María Itziar, *Archivo General de Navarra (1274-1321). Documentación Real*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1995 («Fuentes Documentales Medievales del País Vasco», 61).
- Álvarez Blázquez 1952 = José María Álvarez Blázquez, *Escolma de Poesia Galega*, Vigo, Galaxia, 1952 [reimpr. 2008].
- Braga 1878 = Teófilo Braga, *Cancioneiro português da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomático de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introdução sobre os trovadores e concioneiros portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- Brea 1996 = Mercedes Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estúdio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996, 2 voll.
- Cohen in c. s. = Rip Cohen, *Girl-song. Form, Action and Rhetoric in aaB Cantigas d'Amigo*, in c. s.
- Ferreira da Cunha 1949 = Celso Ferreira da Cunha, *O cancioneiro de Joan Zorro*, Rio de Janeiro, s. n., 1949.
- Ferreiro 2018-2020 = Manuel Ferreiro (dir.), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía galego-portuguesa*, Universidade da Coruña, 2018-2020, consultabile presso: <<https://universocantigas.gal/>>.
- Ferreiro–Martínez Pereiro 1996 = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Cantigas de Amor: Antoloxía*, Vigo, Asociación Socio-Pedagógica Galega, 1996.
- Gaibrois de Ballesteros 1922 = Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Tipografía De la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1922, 3 voll.
- González Hurtebise 1911 = Eduardo González Hurtebise, *Libros de Tesoreria de la Casa real de Aragón*, Barcelona, Luis Benaiges, 1911.
- López Dapena 1984 = Asunción López Dapena, *Cuentas y Gastos (1292-1294) del Rey D. Sancho IV el Bravo (1284-1295)*, Cordoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984.

<sup>40</sup> L'ultima consultazione per la sitografia citata è da intendersi alle ore 21.54 del 15/04/2020.

*MedDB = Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), Base de datos en liña, Versión 3.7, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, consultable presso <<http://bernal.cirpgal/ords/f?p=129:2:::::>>>.

Monaci 1875 = Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della biblioteca vaticana*, Halle, Niemeyer, 1875.

Montero Santalha 2004 = José-Martinho Montero Santalha, *As Cantigas de Airas Paez*, presso <[http://www.agal-gz.org/modules.php?name=Biblio&rub=mostra\\_autore&id\\_auteur=1](http://www.agal-gz.org/modules.php?name=Biblio&rub=mostra_autore&id_auteur=1)>, 2004.<sup>41</sup>

Nunes 1926-1928 = José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*, Coimbra, Imprensa da Universidade, I e II voll. 1926, III vol. 1928.

Nunes 1932 = José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

Nunes 1943<sup>2</sup> = José Joaquim Nunes, *Crestomatia Arcaica. Excertos da literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI, acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa, Livraria Clássica, 1943<sup>2</sup> [I ed. 1906].

Paxeco Machado–Machado 1949-1964 = Elza Paxeco Machado, José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antigo Colocci-Brancuti. Leitura, Comentários e glossário*, Lisboa, Revista de Portugal, I vol. 1949, II vol. 1950, III vol. 1952, IV vol. 1953, V vol. 1956, VI vol. 1958, VII vol. 1960, VIII vol. 1964.

Reali 1962 = Erilde Reali, *Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione romanza» 4/2 (1962): 167-95.

Rettore 2015-2016 = Carlo Rettore, *Le rime di Airas Paez. Edizione critica e commento*, Università degli Studi di Padova, a. a. 2015-2016, relatore Giovanni Borriero.

Videira Lopes 2016 = Graça Videira Lopes (coord.), *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus profano integral*, 2 voll., Lisboa, Biblioteca Nacional do Portugal, 2016.

Videira Lopes et all. 2011-2020 = Graça Videira Lopes et all., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas. Base de dados online*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-2020, consultabile presso <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.

<sup>41</sup> Il link non è attualmente funzionante, ma l'edizione rimane reperibile in <[http://www.academia.edu/15247432/As\\_cantigas\\_de\\_Airas\\_P%C3%A1ez\\_edi%C3%A7%C3%A3o\\_digital\\_2004\\_>](http://www.academia.edu/15247432/As_cantigas_de_Airas_P%C3%A1ez_edi%C3%A7%C3%A3o_digital_2004_>)>.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Beltran 1996 = Vicent Beltran, *Tipos y temas trovadoresco. XI. La corte poética de Sancho IV*, in Carlos Alvar Ezquerro, José Manuel Lucía Megías (ed. por), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV»* (Alcalá de Henares, 21-24 febbraio 1994), Alcalà, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, 1996: 121-40.
- BiRMED* = *Bibliografía de Referencia do Arquivo Galicia Medieval (BiRMED). Base de datos en liña*, Versión 2.2.0, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, consultable presso: <<http://www.cirp.es/birmed>>.
- Cohen 2018 = Rip Cohen, *Metrics and Textual Criticism in the Cantigas d'amigo: External Responson by Pairs of Strophes*, «Revista Galega de Filoloxía» 19 (2018): 73-91.
- Couceiro Freijomil 1951-1954 = Antonio Couceiro Freijomil, *Diccionario biobibliográfico de escritores*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, I vol. 1951, II vol. 1952, III vol. 1954.
- de Oliveira Rei 2006-2007 = Claudio Artur de Oliveira Rei, *A herança estilística das Cantigas de amigo na lírica de Chico Buarque*, tese de doutoramento, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, a. a. 2006-2007, orientadora Darcilia P. Simões.
- de los Ríos 1861-1865 = José Amador de los Ríos, *Historia Crítica de la Literatura Española*, Madrid, Imprenta á cargo de José Fernandez Cancela, 1861-1865, I vol. 1861, II vol. 1862, III e IV voll. 1863, V vol. 1864, VI e VII voll. 1865.
- D'Heur 1975 = Jean Marie D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique a-moureuse des troubadours galicien-portugais (12.e-14.e siecles). Contribution à l'étude du Corpus des troubadours*, s. n. t., 1975.
- Díaz-Plaja 1949 = Guillermo Díaz-Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1949, 7 voll.
- Duro Peña 1973 = Emilio Duro Peña, *Catálogo de los documentos privados en pergamino del archivo de la catedral de Orense (888-1554)*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1973.
- Fernández Pousa 1958 = Ramón Fernández Pousa, *Airas Páez. Juglar orensano del siglo XIII*, «Vida Gallega» 735 (1958): 56.
- Ferreiro-Martínez Pereiro-Tato Fontañá 2008 = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, Laura Tato Fontañá, *A edición da Poesía Trobadorescas en Galiza*, La Coruña, Baía, 2008.
- Giménez Soler 1932 = Andrés Giménez Soler, *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico*, Zaragoza, La Académica, 1932.

- Gómez Muntané 2001 = María del Carmen Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- Gonçalves 1976 = Elsa Gonçalves, *La tavola colocciana. Autori portughesi*, «Arquivo do Centro Cultural Português» 10 (1976): 387-448.
- Gutierrez García 2018 = Santiago Gutierrez García, *Martin Codax y las cantigas de santuario gallegoportuguesas*, «Revista de Filología Española» 98 (2018): 341-70.
- Lanciani-Tavani 1993 = Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.
- Larson 2014 = Pär Larson, *A alternância b-/Ø entre ‘ortografia alfonxi’ e ‘ortografia dionisina’*, in Leticia Eirín García, Xoán López Viñas (ed. por), *Lingua, texto, diacronía. Estudos de Lingüística Histórica*, A Coruña, Monografía 9 da Revista Galega de Filoloxía, 2014: 227-38.
- Meléndez Cabo-Vázquez 2010 = Marina Meléndez Cabo, Isabel Vega Vázquez, *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2010.
- Menéndez Pidal 1924 = Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924.
- Menéndez Pidal 1957 = Ramón Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudio Políticos, 1957.
- PARES = Portal de Archivos Españoles, consultabile online presso <<http://pares.mcu.es>>.
- Pinto-Correia 1985 = Joao David Pinto-Correia, *A dimensão espacial ou a ‘Paisagem’ nas Cantigas de Amigo. Registo discursivo de uma espacialização tópica ou/ e da realidade extracontextual*, «Boletim de Filologia» 30 (1985): 17-32.
- Resende de Oliveira 1988 = António Resende de Oliveira, *Do cancioneiro da Ajuda ao ‘livro das cantigas’ do conte D. Pedro. Análise do acrescendo a secção das cantigas de amigo de ω*, «Revista de História des Ideias» 10 (1988): 691-752.
- Resende de 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.
- RM = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lírica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’ateneo, 1967.
- Souto Cabo 2006 = José António Souto Cabo, *Pedro Garcia de Ambroa e Pero de Ambroa*, «Revista de Literatura Medieval» 18 (2006): 225-48.
- Souto Cabo 2012 = José António Souto Cabo, *Fernando Pais de Tamalbancos: trovador e cavaleiro*, «Revista de Literatura Medieval» 24 (2012): 231-57.
- Souto Cabo 2018 = José António Souto Cabo, *Martim Codax e o fenómeno joglaresco na Galiza sul-oidental*, in Alexandre Rodríguez Guerra, Xosé Bieito Arias

Freixedo (ed. por), *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry / O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam ·Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2018: 83-101.

Ventura Ruiz 2014 = Joaquim Ventura Ruiz, *A trindade de Pedro Garcia de Ambroa*, «Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos» 3 (2014): 181-231.

**RIASSUNTO:** L'articolo torna, attraverso una rilettura delle fonti meno note e la trascrizione di quelle mai pubblicate, sulla vita del rimatore galego-portoghese conosciuto come Airas Paez, evidenziando quanto la sua origine paia essere navarra (per quanto, probabilmente, di discendenza galega) e la sua attività, che fu pressoché sempre al servizio di Giacomo II di Aragona (malgrado momentanei periodi in altre corti), sia proseguita più a lungo di quanto generalmente noto. L'edizione della sua *cantiga d'amor* migliore, *Dizzen pela terra, senhor, ca vos amei* chiude l'intervento per ricordare un autore più brillante di quanto non traspaia dalla sua (ben più nota) produzione *d'amigo*.

**PAROLE CHIAVE:** lirica galego-portoghese; Airas Paez; Cultura trobadorica; *Cantiga d'amor*.

**ABSTRACT:** This paper focuses on the life of the Galician-Portuguese poet known as Airas Paez, presenting a new interpretation of the lesser known sources and a transcription unpublished ones. The poet seems to have come from Navarre (although his family was probably Galician) and his activity, mainly in the service of James II of Aragon (with periods in other courts), spanned a longer period of time than is generally recognized. Finally, an edition of one of his *cantigas d'amor*, namely *Dizzen pela terra, senhor, ca vos amei*, bears witness to a poet more talented than might appear from his (most well-known) *cantigas d'amigo*.

**KEYWORDS:** Galician-Portuguese Lyric; Airas Paez; Troubadour Culture; *Cantiga d'Amor*.

# LE RICETTE TECNICHE PER L'ARTE NEGLI AUTOGRAFI DI LEONARDO DA VINCI: RACCOLTA E EDIZIONE DEI TESTI\*

*Si tratta, lasciato da parte l'equívoco termine di "fonti",  
di ricostruire un ambiente culturale, necessario a intendere la grandezza  
di quest'uomo singolarissimo.*  
Eugenio Garin\*\*

**B**enché i manoscritti autografi di Leonardo siano interamente trascritti, le ricette tecniche per l'arte in essi contenute sono state finora oggetto di scarsa e frammentaria attenzione da parte degli studiosi.<sup>1</sup> Eppure la preminenza della tematica tecnico-artistica venne messa in luce già poco dopo la morte di Leonardo, se si considera che Pompeo Leoni, riunendo le carte di quello che oggi è conosciuto come Codice Atlantico, avrebbe voluto titolare la raccolta *Delle arti segrete* (i ricettari sono spesso detti, già nel Medioevo, "libri di segreti").<sup>2</sup>

Inoltre si consideri che il materiale offerto dagli appunti di Leonardo è di sicura paternità, una condizione rara per le raccolte di procedimenti tecnici:<sup>3</sup> per questi motivi, e pur dovendo considerare ogni testimonianza per le sue peculiarità (e ciò è certamente vero per l'opera leonardiana, che

\* Desidero ringraziare, oltre ai Revisori anonimi per i puntuallissimi consigli, MArgherita Quaglino e Alessandro Vitale-Brovarone per i preziosi suggerimenti.

\*\* Garin 1979: 398.

<sup>1</sup> Si sono occupati di procedimenti tecnici negli scritti leonardiani Brescia–Tomio 1999; Venturelli 2002, soprattutto il cap. III; Cerasuolo 2014, dove è possibile reperire ulteriore bibliografia, con particolare riguardo per i dettagli tecnici; Quaglino 2019. In termini più ampi, cf. Richter 1970 [1883]; Calvi 1925; Reti 1952; Shearman 1962; Menu 2014; Dupré 2014. Altri riferimenti sono reperibili in nota al testo delle ricette.

<sup>2</sup> Cf. *Codice Atlantico* (Marinoni), I: 10.

<sup>3</sup> Ponendo, come per tutto il resto del presente contributo, un limite ai primi anni

non ha termini di paragone), il caso presente si pone come emblematico per gli studi attorno al genere dei ricettari.<sup>4</sup>

Di seguito, dopo un'introduzione ai testi (§1, articolata in: 1.1 *Contenuti e circolazione*; 1.2. *Forma e supporti*; 1.3. *Lingua e usi grafici*), trova posto la raccolta delle oltre centoventi ricette, trascritte a partire dagli originali e, quando possibile, commentate sulla base del confronto con testi coevi simili. L'edizione (§2), oltre ad arricchire il dossier degli studi dedicati alla letteratura tecnico-artistica nel passaggio tra Medioevo e Rinascimento, intende offrirsi come strumento di ausilio agli studi leonardiani, che vedono dialogare studiosi di discipline diverse. Completano lo studio alcuni strumenti di consultazione (§3: 3.1. *Contenuto tecnico delle ricette*; 3.2. *Datazione delle ricette*; 3.3. *Altre ricette tecniche*; 3.4. *Indici di lessico di interesse tecnico*) e la bibliografia ragionata.

del XVI secolo, al di là dei nomi “mitici” quali ad esempio Eraclio e Teofilo, si constata che i principali ricettari editi recano nomi di personaggi non identificati: è il caso di Ambrogio di ser Pietro da Siena (ms. Si1), Bartolomeo da Siena (ms. Si2), di Piero di Giovanni Doste da Corella (ms. Fi8), di Domenico Baffo (ms. Fi1), di Suor Lucia (ms. Mo1), di Giovanni Villani (ms. Mo2), di Antonio da Pisa (ms. As), di Maria da Murano (ms. Fi6), di Johannes de Jaffa de Ast (ms. Lo2), di Bonaventure Philibert Bornyon (ms. To1), di Battista di Ravizzono (ms. To2), di Ruberto di Guido Bernardi (ms. Fi3) e altri che certamente sono sfuggiti al mio elenco. Sono invece in numero esiguo i ricettari riconducibili a personaggi di cui conosciamo qualche dato biografico: a mia conoscenza si trovano tra questi la raccolta di Jean Lebègue (comprendendo anche le ricette di Alcherio), il trattato di Cennino Cennini, il ricettario di Raffaello di Bernardo Lorenzi (ms. Lo1), il memoriale di Francesco Bentaccordi (ms. Av), il ricettario di Diotaiuto Diotaiuti da Osimo (Fe). Per ogni manoscritto citato si consulta la bibliografia delle fonti primarie, nella quale sono indicate, se esistenti, anche le relative edizioni.

<sup>4</sup> Manca una rassegna bibliografica recente a cui rimandare. Tuttavia ci si può ancora riferire a Clarke 2001, tenendo presente anche il *Libro dell'arte* (Ricotta). Nonostante non siano mancate iniziative di ampio respiro, come *Colour ConText* (Neven) e *Artechné* (Dupré), uno sguardo d'insieme sui testi tecnici nello spazio romanzo è ancora di là da venire. È progredita la pubblicazione di testi inediti del Medioevo inglese (*Craft of Ymmyng* [Clarke]), e iberico (cf. almeno Córdoba de la Llave 2002 e 2005 e Cifuentes i Comamala—Córdoba de la Llave 2011). Per i testi dell'Italia nord-occidentale un cantiere è stato avviato da Alessandro Vitale-Brovarone, che ha diretto una decina di tesi di laurea sul tema.

## 1. INTRODUZIONE

Le ricette tecniche per l'arte reperibili negli autografi di Leonardo da Vinci si inseriscono con omogeneità tra le molte testimonianze simili all'epoca circolanti sia per via manoscritta sia, gradatamente nel tempo, per via tipografica. La vista d'insieme su questa parte della produzione scritta del vinciano, resa possibile dalla raccolta che qui si presenta, permette alcuni apprezzamenti di ordine macroscopico per quanto concerne contenuti, aspetto formale, lingua e abitudini grafiche.

In merito ai contenuti (oltre, §1.1): come prima caratteristica, si rileva che le ricette reperibili tra gli appunti leonardiani sono in parte frutto di una tradizione scritta consolidata e largamente attestata, con tematiche tradizionali e tradizionale retorica, in parte frutto dell'ingegno personale e della sperimentazione dello scrivente o della sua cerchia di conoscenze. Parte delle ricette è verosimilmente adatta alla sperimentazione pratica, mentre un'altra parte non lo è; anche questa attitudine è tuttavia in linea con i ricettari coevi, che tramandano anche materiale o non strettamente tecnico o tecnicamente non verosimile.

In merito alla forma (§1.2), sia dell'intera compilazione, sia delle singole ricette: come per la tradizione dei ricettari, le ricette leonardiane sono copiate senza seguire un preciso progetto o riconoscibili partizioni tematiche. La loro sistemazione nel manoscritto è frutto dell'aggiunta occasionale e discontinua nel tempo, della sedimentazione apparentemente casuale e opportunistica dello spazio: hanno insomma carattere solidale sia con l'intera opera leonardiana, che si organizza come un enorme zibaldone di pensieri, disegni, appunti di esperimenti, ma anche con il genere dei ricettari, in cui un progetto iniziale non è ravvisabile, e in cui la conclusione coincide con la cessazione della volontà (o della possibilità) di scrivere. Inoltre ricette leonardiane sono per la maggior parte aderenti alla tradizione anche per quanto pertiene la struttura dei singoli testi, che prevede grossomodo un titolo – o comunque un elemento iniziale distintivo –, un elenco di ingredienti e uno svolgimento.

Il tema della forma porta con sé alcune constatazioni sui supporti: trattandosi di testi brevi, essi sono reperibili in gruppi di alcune ricette, oppure isolatamente in mezzo o a margine di testi diversi, oppure ancora su foglietti sciolti, destinati a essere conservati in quanto tali oppure a essere in un secondo tempo ricopiati in una collezione, il ricettario.

Quest'ultimo caso, attestato tanto in Leonardo quanto nella tradizione coeva, solleva problemi di trasmissione che siamo in grado per il momento solo di tratteggiare.

Per quanto concerne la lingua utilizzata (§1.3): nonostante la forma della ricetta sia prestabilita, lo scrivente è in certa misura libero di impiegare il proprio sistema linguistico, soprattutto attraverso l'introduzione di glosse o commenti o sostituzioni, utilizzando una terminologia che gli è familiare. Ancora più del lessico, che resta in ogni caso in buona parte influenzato dall'esistenza di una tradizione, sono soprattutto la grafia e la fonomorfologia a rispecchiare le abitudini dello scrivente.

### 1.1 *Contenuti e circolazione*

Da uno sguardo al §3.1, in cui le ricette sono state suddivise per contenuto, si nota buona aderenza ai temi tradizionali dei ricettari: cosmetica, colle, stucchi e, ovviamente, produzione di materiali per la pittura, sono temi ben rappresentati tanto nelle raccolte di segreti quanto in Leonardo.<sup>5</sup> Nello stesso tempo, è apprezzabile in Leonardo anche l'emergere di interessi particolari: è il caso della contraffazione di preziosi (con soggetti originali soprattutto per il ms. G), i cui procedimenti, pur compatibili con pratiche in uso all'epoca, non paiono discendenti dalla tradizione dei ricettari.<sup>6</sup> Le ricette dedicate a questo tema sembrano esibire una buona dose di indagine personale nella sperimentazione di materiali e processi, non comparendo (a mia conoscenza) in forma simile in altri testi all'epoca circolanti.

Messe a parte queste particolarità leonardiane, la relazione con la tradizione è comprovata a diversi livelli. Così come Venturelli ha fatto per la ricetta per la contraffazione delle perle (nella raccolta, n. 69), di seguito mostriamo un esempio relativo alla produzione del colore indaco. La ricetta leonardiana n. 72 recita:

<sup>5</sup> Si consulti il §3.3, *Altre ricette tecniche*, per i testi non pertinenti il discorso artistico e dunque non inclusi nella raccolta: come per la tradizione coeva, anche in Leonardo sono reperibili ricette di argomento disparato.

<sup>6</sup> Le ricette per la produzione di smalti e finti pietre preziose – e la loro posizione nel panorama della Milano dell'epoca – sono già state approfonditamente studiate e commentate da Paola Venturelli, soprattutto in Venturelli 2002.

Per fare indacho.

Togli fiori di guado e amido per val parte e impassta insieme chon orina e aceto e ffanne un migliaccio e ssechalo al sole. E sse pendessi im biancho, rimetti piú fiori di guado, rimpasstando in modo sia isschuro a ttuo modo di cholore.

I testi sotto riportati, tratti da mss. della seconda metà del XV secolo, appartengono alla stessa tradizione testuale:

[1.] Ad idem. [scil. A fare indaco.]

Togli fiori di guada, amido di grano, inpiasta insieme con farina e aceto u · migliacio. E s'egli bianchegiasse troppo, co · fiori di guado pretto lo ripasta.

(Ms. Fi9, c. 71v)<sup>7</sup>

[2.] A ffare indico per altra via.

Reccipe fiore de guato e impasta insieme cum orina e aceto forte e fanne uno migliaccio e secalo al sole. E se ello bianchigiasse, metice piú fiore de guato e cusí fa' tanto che habia bel colore; poi ne fa' peze e fornisscelo de secare e serà facto.

(Ms. Bo, c. 69r)<sup>8</sup>

[3.] A fare endego fino.

Recipe li fiori de guado, amido di grano, impasta insieme cum urina e cum acceto e fani molochi e secalo alo sole. Et s'el bianchiza, metige piú fiori de guado et impasta e cosí fa' tanto che sia 'l tuo modo.

(Ms. Ge, c. 179v)<sup>9</sup>

[4.] A fare indacho fine.

Togli fiore di ghuado e amido di grano e pasta insieme chon orina d'uomo e chon acieto, e fane uno migliaccio. E s'egli bianchegiasse troppo, chon fiori di ghuado chol'acieto pretto lo rinpasta.

(Ms. Av, c. 135r)<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Città di Castello, metà s. XV.

<sup>8</sup> Pesaro (secondo il giudizio dell'ultimo editore), fine del s. XV.

<sup>9</sup> Area genovese, fine del s. XV. Per il termine *molochi*, cf. *Serapione volgare* (Ingianni), II: 3.7.1, *Molochia albaturich si chiama lo atreplice marino* (il passo è citato anche in Vitale-Brovarone 2007: 56), qui nel senso di ‘pappa, poltiglia’, cioè probabilmente la forma in cui era ridotta la pianta per essere mangiata.

<sup>10</sup> Il copista è Francesco Bentaccordi, fiorentino a Carpentras, di cui non si hanno più notizie dopo il 1425.

[5.] [s.t.]

Tolli fiori di ghuado et amido di grano, et inpasta insieme con l'orina et aceto et fanne un migliaccio et seccalo al sole. Et se biancheggia, mectevi piú fiori di ghuado et rimpasta tanto che sia al tuo colore.

(Ms. Si1, c. 105v)<sup>11</sup>

Gli esempi permettono di notare alcuni movimenti del testo che, in casi diversi da questo, cioè in assenza di copie di raffronto, sarebbero ipotizzabili solo sulla base della coerenza del procedimento o di intuizioni dell'editore.<sup>12</sup> Il contenuto tecnico di questa ricetta per l'indaco è molto scarno: le sostanze non sono commentate (ad esempio per tipo di confezione preferibile, o per qualità), i passaggi sono schematici e non contengono indicazioni precise (ad esempio in merito alla consistenza che deve essere ottenuta), le possibili varianti del procedimento o esperienze personali legate all'esecuzione si limitano a un metodo, anche questo poco preciso, per schiarire o scurire il composto. Un sesto testo mostra invece di appartenere a simile tradizione tecnica, ma ad altra tradizione testuale, decisamente piú accurata e facente mostra di un alto grado di elaborazione e di precisione del testo in rapporto all'esecuzione del procedimento:

[6.] A fare imdacho mezano che non sarà fine.

Togli on. X di fiorata, cioè di fiore di ghuado da tintori, gesso im pani on. 4, e macina l'uno e l'altro di per sé, e quando saranno bene macinati, imchorpora insieme im sul marmo macinando chol'aqua, tanto che tu riducha tutto in uno chorpo bene mescholato insieme e venga tenero, a modo de pasta da 'npastare charte.

E alora pollo a rascughare in sulle mezane o embrice o mattoni all'onbra, e se llo voi fare bene serato, mentre che tu lo macini e inchorpori, insieme metty uno pocho d'albume d'uovo dibatuto chor un pocho d'aqua chiara.

E chosì, se llo voi fare chiaro, metti uno pocho d'alume in detta aqua quando lo stemperi e macini, cioè alumé di rocho, e sarà buono imdaco mezano.

<sup>11</sup> Siena, 1462.

<sup>12</sup> È il caso ad esempio della locuzione «pendessi in bianco» del testo leonardiano, unica in una tradizione che predilige il verbo *biancheggiare*; dell'assenza di proporzioni (o misure) per gli ingredienti dei testi 1, 3 e 4, fatto che li rende pressoché inservibili (con sostituzione però, nel testo 3, della voce *migliaccio* con il peculiare *molochi*); dell'omissione dell'amido di grano nel testo 2, che provoca l'assenza di senso dell'indicazione di impastare insieme fiori e urina, che non si riuscirebbero ad amalgamare tra loro.

E nota: quanto piú gesso torai, tanto sarà piú sbianchato, e quanto ne torrai, mancho sarà piú schuro, e choxí potrai fare imdacho o chiaro o schuro, chome parrà a tte.

(ms. Lo1, c. 124r)<sup>13</sup>

È evidente dagli esempi sopra riportati come non sia possibile parlare di fonti in merito alle ricette (salvo casi rarissimi, dunque non rappresentativi), né in generale nell'ambito dei ricettari, né in particolare nei riguardi del caso leonardiano; si tratta piuttosto di un intreccio irrisolvibile dal punto di vista testuale, che però evidenzia fenomeni tutt'altro che irrilevanti di condivisione e circolazione sia di testi, dunque di interessi intellettuali, sia di pratiche artistiche, dunque di tradizioni tecniche.<sup>14</sup>

Su un altro livello di appartenenza alla tradizione si pone l'esempio dato dalla ricetta fuori corpus *A far seccare un albero* (cf. §3.3, Piccola magia), per la quale si sono reperiti altri due testi sufficientemente simili da essere certi dell'esistenza di una tradizione testuale soggiacente, con cui Leonardo è entrato in contatto.

Procedendo per gradi verso una piú tenue – ma tuttavia riscontrabile – relazione con i testi all'epoca circolanti, troviamo ricette simili per contenuto o con liste di ingredienti comparabili (cf. ad es. le ricette 18, 54, 69, 95, 98). Reperire legami con la tradizione non è semplice per via dello scarso numero di testi editi in rapporto alla totalità; tuttavia già da ora gli esempi mostrano che, almeno per alcuni testi, Leonardo ha sfruttato la circolazione di ricettari o piccole collezioni di ricette per integrare le proprie conoscenze.

<sup>13</sup> Firenze-Ferrara, 1504.

<sup>14</sup> In che misura e in quali termini la cultura tecnica testuale abbia un corrispettivo nella cultura tecnica pratica rimane una questione aperta; certo il caso leonardiano aiuta ad accrescere le conoscenze in questo senso, grazie agli inconfondibili dati biografici sul compilatore. Sulla questione del maggiore o minore grado di praticità o letterarietà dei testi tecnici, e sui concetti di *re-working*, *re-tasking* e *re-genreing*, ossia quegli andamenti che fanno sì che, a partire da un testo dato, le copie da esso tratte rielaborino la materia o in maniera piú letteraria, ampliando momenti discorsivi, aggiungendo prologhi, eventuali cornici teoriche, oppure in maniera piú tecnica, inserendo esperienze dirette o aggiornando e postillando i contenuti, al fine di adattarli alle pratiche piú correnti dell'epoca, si vedano Clarke 2012 e 2014.

Ancora: alcuni errori, soprattutto diplografie, fanno sospettare l'esistenza di un antografo. Si vedano ad esempio le cancellazioni effettuate da Leonardo alle ricette 13, 49, 74 e le relative note.

Il tema della circolazione e della trasmissione è uno dei temi più interessanti per il genere in questione. Si pensi al testo della ricetta dell'in-daco, che ha avuto così grande fortuna, attraversando zone linguistiche diverse, dall'Italia mediana alla Toscana alla Liguria, arrivando fino in Provenza: oggi ne osserviamo l'esistenza quasi identica all'interno di ricettari che non sono però imparentati tra di loro, e la cui messa a punto rischia di essere attribuita a un contesto linguistico, artistico e culturale diverso. Per non incorrere in questo errore di prospettiva, è necessario aver presenti le caratteristiche formali e materiali di fissazione dei testi per comprendere come queste ne influenzino la trasmissione.<sup>15</sup>

### 1.2. *Forma e supporti*

La ricetta ha formato testuale standardizzato, marca di un uso consolidato, struttura rigida e precise regole di composizione. Da ciò deriva anche una certa predicitività nel dettato.

Questa rigidità è però spesso compensata dall'elasticità del contenitore: nel ricettario trovano spazio anche altri testi, di natura e forma diversa dalla ricetta (ciò è vero soprattutto per i testi della fine del XV secolo, inizio XVI). Brevi orazioni, *incantamenta*, ricordanze personali, conti, porzioni di trattati, piccoli glossari, profezie sono alcuni testi "altri" di una casistica pressoché infinita.<sup>16</sup> Per questi motivi possiamo dire che, collezionando in sé diversi interessi personali del compilatore, il ricettario condivide parte della sua natura con il quaderno personale, creando una

<sup>15</sup> Parlare di fonti per gli scritti frammentari di Leonardo, soprattutto per le ricette, è insomma in molti casi equivoco, soprattutto per spiegare «una frase o un concetto che poteva aver sentito in una conversazione qualunque, o letto in un qualsiasi centone» (Garin 1979: 391).

<sup>16</sup> Manca uno studio sulla composizione, in termini di argomenti e generi testuali, dei manoscritti contenenti ricettari e sulla composizione dei ricettari stessi. Ho affrontato la questione su un campione di trentuno manoscritti nella mia tesi dottorale (Del Savio 2017), ma il discorso richiederebbe di essere approfondito.

dimensione talvolta ambigua tra i due tipi di testo. Si deve dunque pensare al ricettario come a un testo collettore, che raccoglie contenuti vari, provenienti da diverse sedi e diverse esperienze, e alle ricette come a testi dotati di elevata predisposizione e autonomia di movimento. È inoltre noto come le ricette siano degli ottimi testi parassiti, e che per via della loro brevità spesso si inseriscono negli spazi liberi di manoscritti di altra tematica.<sup>17</sup>

Non sorprende dunque la presenza di ricette tecniche in un'opera composita e caotica come quella di Leonardo.<sup>18</sup> Per ovviare alla distribuzione disordinata e fortemente mista degli argomenti, per la costruzione della raccolta qui edita è parso legittimo – ma soprattutto utile – compiere un'operazione di selezione e raggruppamento dei contenuti sulla base della forma: non hanno dunque trovato posto nella collezione tutti gli scritti leonardiani che trattano il tema della pittura o di altre arti, ma solo i testi prescrittivi in forma di ricetta, con pochissime e motivate eccezioni.<sup>19</sup>

Come è già stato anticipato, per un'analisi completa del contesto di ogni ricetta – soprattutto per il particolare caso leonardiano – può essere utile prendere in considerazione la collocazione della ricetta sulla pagina, il tipo di scrittura impiegata e le caratteristiche del supporto di copia (natura, dimensioni, forma).

<sup>17</sup> Per questo si vedano Petrucci 1999, II: 981-1005, qui p. 981, e Stussi 2001.

<sup>18</sup> Forzando leggermente l'analisi, si potrebbe dire che l'intero lavoro di scrittura di Leonardo – di fatto un insieme di quaderni personali – assomigli, per modalità compositive e formali, a un gigantesco ricettario: cf. Vecce 1992: (soprattutto da) 108 e Bambach 2009: (soprattutto da) 26.

<sup>19</sup> Oltre alle ricette poste fuori corpus al §3.3, segnalate perché significative nel mostrare legami formali e contenutistici con i ricettari coevi, non trovano posto nella raccolta quei testi sulle arti che non impieghino il formato della ricetta (con eccezione per il testo 4). La piccola raccolta compatta di ricette dedicate all'artiglieria inserita nel codice Trivulziano (cc. 15v-17r) è stata omessa, sia perché recentemente commentata (cf. Bernardoni 2013 e 2014), sia perché di argomento peculiare rispetto alla tradizione dei ricettari per le arti. Non trovano posto nemmeno le ricette non autografe, come quelle del codice Arundel (cc. 258r-261v), per parte loro interessantissime e del tutto coerenti con la letteratura tecnica all'epoca circolante.

In questo senso, la ricetta per la produzione del colore indaco è una testimonianza molto rara ma molto eloquente nelle sue caratteristiche materiali: il testo è copiato su un foglietto sciolto; il supporto è di dimensioni tali da contenere la sola ricetta; la scrittura non è speculare. Si tratta insomma di un testo che possiede tutte le caratteristiche ideali per la diffusione (di cui infatti si è dato saggio nel paragrafo precedente). Purtroppo testi su foglietti volanti sono noti in piccolissimo numero, a causa del supporto altamente deperibile e mobile, e non sono mai stati studiati, ma lasciano intravedere uno dei meccanismi verosimili (e a mia conoscenza mai ipotizzato prima) di diffusione delle ricette.<sup>20</sup> Un testo fissato su un supporto che possieda queste caratteristiche mostra di essere stato creato per la circolazione e lo scambio; nel caso specifico di Leonardo poi, si aggiunge il dato della scrittura non speculare, certamente più adatta alla diffusione e alla comprensione da parte di terzi.

Casistica simile è quella data dalla presenza raggruppata di più testi sulla medesima pagina, che suggerisce che i testi abbiano provenienza comune e siano stati plausibilmente copiati o compilati nel medesimo momento. È il caso delle ricette 45-50, 57-63, 68-9, 74-9, 80-2 (piccolo foglio) e 92-95, tutti raggruppamenti su un unico foglio che spesso condividono anche il criterio tematico. Grazie ad alcune testimonianze sappiamo che già alla fine del Quattrocento circolavano piccole compilazioni di contenuto tecnico dedicate a un solo aspetto dell'arte: alcuni manoscritti infatti riuniscono diversi trattati, all'epoca probabilmente circolanti in fogli a sé stanti. Esempi di questo sottogenere del ricettario, che si configura come piccola encyclopédia delle tecniche artistiche, sono dati ad esempio dai mss. Bo (“manoscritto bolognese”), Gl e Ro.

Da ultimo, la ricetta può comparire in posizione isolata rispetto al contenuto principale della pagina (ad es. n. 73). Per questi casi si deve contemplare la possibilità che la ricetta sia stata apposta in un momento diverso rispetto ai testi ad essa circostanti.

<sup>20</sup> Ho dedicato un paragrafo a questo tema in Del Savio 2017, dove ho raccolto alcune altre testimonianze di ricette su foglietti sciolti, alcune di queste aventi le caratteristiche della lettera (mittente, destinatario, segni di piegatura).

### 1.3. Lingua e usi grafici

La lingua impiegata da Leonardo per la scrittura è già in grande parte descritta e commentata da alcuni tra i più competenti storici della lingua; inoltre alcuni importanti progetti sono attualmente in corso.<sup>21</sup> Per questo motivo ci si limiterà di seguito a poche annotazioni condotte sul solo insieme delle ricette, che tuttavia non determinano grandi variazioni rispetto a ciò che si constata in generale sul resto degli scritti.

Come si è potuto già mostrare, alcune ricette leonardiane appartengono a tradizioni testuali documentabili; è scontato dunque che anche la lingua con cui esse sono scritte sia influenzata e dallo stile formulare del genere e dall'esistenza in alcuni casi di antografi (come si è visto al paragrafo 1.1).<sup>22</sup>

Caratteristiche peculiari sono tuttavia ravvisabili nelle abitudini grafiche; come è stato documentato ampiamente per personaggi di simile formazione ed estrazione sociale (non tanto per censio, quanto per scolarizzazione e ambienti frequentati), in Leonardo si rilevano alcuni tratti tipici dello scrivente autodidatta di scarsa alfabetizzazione:<sup>23</sup> tra questi, mancanza/non regolarità/improvvisazione nell'impiego di compendi, grafie poco coerenti e oscillanti nella rappresentazione dei medesimi suoni, e bassa competenza grafica (dicitura generica per indicare alto tasso di errori, tracciato insolito di alcune lettere o gruppi di lettere, scambio tra lettere simili).<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Per la serie dei glossari e degli studi sul lessico, cf. Manni–Biffi 2011, Quaglino 2014, Piro 2019. Per quanto riguarda la lingua di Leonardo in ambito tecnico-artistico, cf. Biffi 2008 e 2013, e Felici 2020. Sono più specificamente rivolti alla grammatica Manni 2008a, 2008b, 2017a e Fanini 2017, 2018.

<sup>22</sup> Tratto frequente della letteratura tecnica è, ad esempio, la coordinazione sull'imperativo, come in [17] «Se *tuffi* presto e *ttira* fori la ramification ben secha», o l'impiego dell'infinito con valore di gerundio, ad es. [16] «e ffarale pulire e llusstrare e ppoi vernicare sottilissimo quante puoi e nettare il superchio colle mani, quelle spesso *nettare* al taglio d'un coltello», o di imperativo, ad es. [93] «Possi anchora tessere stretto a uso di panno d'araço e poi bagnia e *cimare* he *ffinire*». Cf. Ageno 1964: 393-9 e Cecchinato 2005, che ne riprende e in parte modifica l'analisi.

<sup>23</sup> Cursi (2012: 1013) ritiene «più che probabile che Leonardo abbia imparato a scrivere in casa, in un ambito strettamente parentale».

<sup>24</sup> Richiamo qui alcuni dei criteri esplicitati da Petrucci 1978: 453-5, ripresi da

Piú specificamente per gli usi grafici si registrano l'impiego di *ch* e *c* davanti a *a*, *o* e *u* per rendere la velare sorda, e *gh* e *g* davanti a *a*, *o* e *u* per rendere la velare sonora; *ch* davanti a *e* e *i* rende la velare sorda e *gh* davanti a *e* e *i* rende la velare sonora (ma *ce* per «che», 21; *cascerà* per «cascherà», 107; *unghia*, 23 e 117, ma anche *unglia*, 61).<sup>25</sup>

Ancora sul piano grafico:

- *ci* e *gi* davanti a *a*, *o* e *u* rendono le affricate postalveolari sorde e sonore, ma *acaio* (1 occ.), *bocca* (1 occ., per ‘boccia’), *brucat-* (7 occ.), *callo* (1 occ., per ‘giallo’), *facca/disfaccia* (2 occ.), *fecca* (3 occ.); *coè* (4 occ.), *mellaranco*; *ganbellotti*, *ingalli*, *spunga*, *banbaga*; *cagon*, *gorni*, *magore*; *agugnere*
- *ci* e *c*, e *gi* e *g* davanti a *e* rendono rispettivamente le affricate postalveolari sorde e sonore. *c* e *g* davanti a *i* rendono le affricate postalveolari rispettivamente sorde e sonore. Non è chiaro se forme come *ciara* (67, 109), *ciavarda* (87), *misscia* (71, 92, 112, 119), *isscietto* (80), *viscio* (73, 95), *giara* (96, it. ‘ghiaia’), derivanti dall’esito di CL e GL in posizione sia iniziale che interna, siano o meno spie di influenza settentrionale
- *qu* o *cqu* rendono la labiovelare sorda sia internamente a parola, sia in principio. Un’occorrenza di *cqu* (57)
- *s*, *ss* e in pochi casi *f* rendono la sibilante sorda (*ingrossaçi*, 68, e *ffaçi*, 70); le forme del tipo *inchiosstro*, *quessta*, *sstretti nasstri*... sono invece da ricondurre alla rappresentazione del grado medio-forte della sibilante<sup>26</sup>
- la *s* è impiegata per rappresentare la sibilante sonora, con una sola occorrenza di *x* (*poxare*, 69). Nella casistica rientrano anche *aseto* (2), *brusat-* (9), *busa* (89), *busi* (41, 105, *bussi*, 93, con raddoppiamento), con un esito di assibilazione assente nel toscano, ma normale in area settentrionale<sup>27</sup>

Balestracci 2004: 105. Sul tema delle scritture di semicolti si vedano anche D’Achille 1994 e Fresu 2014. Tomasin (2019: 181) richiama il fenomeno della scrittura *a specchio*, alla luce anche degli ultimi studi sulla neuropsicologia della scrittura, come fenomeno osservato negli autodidatti. Per Leonardo si deve anche considerare il dato biografico del trasferimento a Milano, che rende il problema marcato non solo diastraticamente.

<sup>25</sup> Per il caso specifico di *unglia* e per gli elementi rustici nella lingua di Leonardo, cf. Manni 2017b.

<sup>26</sup> Cf. Manni 2008b: 17, ripreso da Fanini 2017: 50-1.

<sup>27</sup> Cf. Fanini 2017: §3.2.6.2, -*sj-*, e 3.2.4, *Per un bilancio degli influssi settentrionali*.

- i grafemi *ç* o *ȝ* indicano la realizzazione di affricate alveolari sia sordi sia sonore (sorde: *dinanci*, *grosseç*, *schorç*; *peçci*, *taçça*; sonore: *meco*; *acurro*; *polvereçça*); per le sordi si registra anche qualche caso con *ti* (*compositione*, *incarnationi*, *stilatione*, *superfitie*), alcune occorrenze di *ȝ* (solo per la parola *senza*) e una sola occorrenza di *ȝȝ* (nel *Libro di pittura*, non autografo); per le sonore si registra anche l'impiego di *ȝ* (*mezane*, *verȝino*, *zafrano*)
- *sc* rende generalmente la fricativa postalveolare sorda. Non è chiaro però se le forme *lassa/-i* (96), *ghussia* (88), *pesse* (67) siano da intendersi rappresentazioni della fricativa postalveolare sorda, oppure di una sibilante (coerente con il contesto settentrionale)<sup>28</sup>
- *gl* rende la laterale palatale, ma *gl* per *miglore*, 44 e 96, e *smeriglo*, 120 e 121
- *gn* rende la nasale palatale, ma cinque occorrenze di *ngn*. Un'eccezione è data da *oni/onni* (4 occ.)<sup>29</sup>
- *n o m* rendono la nasale davanti a labiale. Un'occorrenza di *senbre* (21)<sup>30</sup>
- *b* anetimologica in *holio*, *hesso*, *hosso*, e talvolta per le congiunzioni *he* e *ho*

Raddoppiamenti e scempiamenti sono tutto sommato rari: *innumidita*, *proffila*, *tornni*, *tornnio...*; *goma*, *intachature*, *rocha*, *secare*, *tropo...*

## 2. TESTO<sup>31</sup>

[Ar,170r]

[1] [Acqua per cancellare le lentigini e per schiarire i capelli.]  
Tartaro i · polvere, di çuchero e mele tanto dell'uno quanto<sup>32</sup> dell'altro.

<sup>28</sup> Cf. Fanini 2017: §3.2.10, *Esiti di -X- e di SC- + vocale palatale*.

<sup>29</sup> Cf. Castellani 2000: 425 e Castellani 1952: 121-8.

<sup>30</sup> In cui forse lo scambio tra *p* e *b* è conseguenza di disgrafia.

<sup>31</sup> Ho trascritto con criteri conservativi fatta eccezione, come di consueto, per la separazione delle parole, la punteggiatura, le maiuscole, gli accenti, per cui si è seguito l'uso moderno. Le abbreviazioni sono stampate in corsivo. Per quanto riguarda le misure, propongo forme abbreviate (*lb* per libbra; *on.* per oncia; *br.* per braccio; *s.* per soldo; *d.* per denaro). Tra parentesi quadre ho introdotto una numerazione progressiva e eventualmente un titolo, quest'ultimo per facilitare la comprensione del contenuto delle ricette che ne sono prive. Per motivi di spazio, note di carattere esplicativo o di rimando a strumenti lessicografici sono state apposte soltanto laddove ritenuto fondamentale.

<sup>32</sup> ms. *quando*.

Distila a l'imbicho: la prima chacia le l'entigine, la sechonda è per li capelli di neri gialli. E bagnia ala fiorentina<sup>33</sup> poi che ài lavato il chapo e asciutto, e bagnia e asciuga.

[2] [Acqua per tingere i capelli di colore scuro.]

I<sup>a</sup> lb. di letargirio di pionbo, lb. 2 di chalcina viva, on. 3 di galla, schorče di noce verde o seche on. 6, aseto forte bochali 6: fa' bolire a lento focho I<sup>a</sup> ½ ora e chol'a foltro in me<n>tre è chaldo, e chol'acqua bagnia i chapelli.

[Ar,198v]

[3] Far filo d'argento voto grosso chome paglia.

Tira il<sup>34</sup> pionbo<sup>35</sup> grosso uno dito e quel vesti d'oro o ariento; e quando l'ài assotigliato come paglia e ttu lo sscalda pe · ritto,<sup>36</sup> in modo che 'l pionbo liquefatto si possa votare. E chosí potrai lavorare l'oro chomo lla paglia.

[Ar,227r]

[4]<sup>37</sup> [Nota di spesa.]

Lb. 20 d'açurro di Magnia, un ducato la lb.:	l. 80 s. - d. -
Lb. 60 di biaccha, s. 60 la lb.:	l. 15 s. - d. -
Lb. 1 ½ <...>, l. 4 la lb.:	l. 06 s. - d. -
Cinabrio lb. 2, a s. 18 la lb.:	l. 01 s. 16 d. -
Verde lb. 6, s. 12 la lb.:	l. 03 s. 12 d. -

<sup>33</sup> *fiorentina* corretto dopo *fiori*, dove *-ri-* è cancellato. È mutuato qui un termine tecnico inherente il campo della manifattura tessile, forse nello specifico della decorazione dei tessuti (che non è stato infatti reperito nelle raccolte cosmetiche, per le quali cf. Menjot 1987, Ramello 1997, Palmero 2012). La menzione precisa «bagnare alla fiorentina» si riscontra negli *Statuta artis lanae* contenuti nei *Documenti storici fabrianesi* (Zonghi), dove si dice che il procedimento, fino ad allora possibile anche a Fabriano, dal 1581 è in quel luogo vietato: il processo specifico è tuttavia dato per sottinteso, non essendo esplicitato in nessuna opera da me consultata. Né gli *Statuti fiorentini* né l'inedito *Trattato dell'arte della lana* fiorentino del ms. Fi4 offrono notizie di un particolare modo di bagnare.

<sup>34</sup> *il* è scritto dopo *il p.*, che è cancellato.

<sup>35</sup> *pionbo* è scritto dopo *l*, che è cancellato.

<sup>36</sup> ms. presenta *p* tagliata seguita da *itto*.

<sup>37</sup> Scrittura non speculare.

Giallo lb. 4, a s. 12 la lb.:	l. 02 s. 08 d. -
Minio lb. I <sup>a</sup> , a s. 8 la lb.:	l. 00 s. 08 d. -
<M>aioricha <sup>38</sup> lb. 4, s. 2 la lb.:	l. 00 s. 08 d. -
Oquiria lb. sei, a I <sup>o</sup> <d.> la lb.:	l. 00 s. 06 d. -
Nero in pietra s. 2 la lb. per 20 <lb.>:	l. 02 s. 00 d. -
Ciera per fare le stelle lb. 25, a s. <...> la lb.:	l. - s. - d. -
Olio per dipigniere lb. 40, soldi 5 la lb.:	l. 10 s. - d. -
In soma lire 120 e s. 18 sança l'oro:	120 18
Stagnio per apichare l'oro:	58

[A,1r]

[5] A preparare i legniame per depingier<v>i su.<sup>39</sup>

I legnio sarà d'arcipresso o pero o ssorbo o noce, il qua · salderai con masticho e trementina sechonda destilata e biacha, o voi chalcina; e metti in telaio in modo possa cresciere e discessiere sechondo l'umido<sup>40</sup> o ssecho. Dipoi li da' chon acquavite che vi sia dentro disolvuto arsenico e sollimato 2 o 3 volte. Dipoi da' olio<sup>41</sup> di lino bolito, i<sup>42</sup> modo penitri pertutto. E 'nanç si<sup>43</sup> fredi, fregalo bene chon un pano <in> modo parà asciutto, e dalli di sopra vernice liquida e biacha cola stecha. Po' lava chom orina quando è assciutta, e rasciuga e poi spolvereça e proffila il tuo disegnio sottilmente, e da' di sopra la 'nprimiera di 30 parti di biaccha<sup>44</sup> e una di verderame e 2 di giallo.

<sup>38</sup> Si tratta di una terra di colore giallo-bruno, raramente nominata. La troviamo menzionata a metà Quattrocento tra i materiali acquistati dal pittore friborghese Jean Bapteur, a servizio presso la corte di Savoia (Oderzo Gabrieli 2013: 21, 33, 40, che a sua volta cita Edmunds 1968: 546 doc. 71), e prodotta artificialmente nel più tardo ms. Mp, c. 15r-v: «A far quel color di maiorica ch'è d'oro. Piglia bularminio l. 3, cenaprio l. 1, rame brusado l. 1, poi piglia tanto argento como tre marchetti [...]. Tu 'l possi depengà sule scuele et far che al cosere non vol haver tropo foco».

<sup>39</sup> Rif.: Richter 1970 [1883]: §628; Brizio 1952: 181-2; Dunkerton 2011: 30.

<sup>40</sup> l'umido è scritto dopo el se, che è cancellato.

<sup>41</sup> olio è scritto dopo vernice, che è cancellato.

<sup>42</sup> i · è scritto dopo re, che è cancellato.

<sup>43</sup> si è scritto dopo f, che è cancellato.

<sup>44</sup> ms. verderame. Correzione di senso proposta da Dunkerton 2011: 30 n. 48.

[A,104r]

[6] Del modo del ritrare I° sito coretto.

Abi I° vetro<sup>45</sup> grande chome I° meço foglio regale<sup>46</sup> e cquelle ferma bene dinanzi ali occhi tua, cioè tra l'ochio e lla cosa che voi ritrare. Dipoi ti poni lontano col'ochio al detto vetro 2/3 di bracio, e fferma la testa con uno strumento *in* modo non possi movere punto la testa. Dipoi sera,<sup>47</sup> o ttu tti copri I° ochio, e chol penello e chon<sup>48</sup> lapis amatite macinata segnia *in* sul vetro ciò che di là appare e poi lucida con carta dal<sup>49</sup> vetro e sspolvereçalo<sup>50</sup> sopra bona carta e dipingila se ti piace, usando bene poi la prospettiva aerea.

[B,3v]

[7] [Proprietà dell'acquavite.]

Ricordo chome l'acquavite racoglie *in* sé tu[tti]<sup>51</sup> i cholori e odori de' fiori, e se voi fare açuro mettivi fiorarisi e per rosolaci.

[B,6r]

[8] [A fare crocum ferri.]

Se ttorai I<sup>a</sup> parte di vetriolo e I<sup>a</sup> di salnitro e destilla a lenbicho e mettivi dentro la limatura del fero<sup>52</sup> a pocho a pocho e poi destila e lla risedença fia bel crochum ferri.<sup>53</sup>

<sup>45</sup> Sulla medesima carta, in coda a testo dedicato all'imparare a memoria (non in forma di ricetta), si legge anche: « [...] E se per lucidare l'a cosa tu non potessi avere vetro piano, tolli l'a carta sottilissima di capretto e bene unta e poi secha. E quando l'ara adoperata a l° disegnio porrai colla spugnia chanciellarla e ffare il sechondo».

<sup>46</sup> Si richiama qui la terminologia impiegata dalla lapide di Bologna, che per la carta prevedeva, in ordine decrescente, i formati *imperiale*, *regale*, *meçade* e *reçute* (cf. Bozzolo-Ornato 1980: 272 e ss.).

<sup>47</sup> Imper. del v. ‘serrare’, II s.

<sup>48</sup> e chon è scritto dopo e metere, che è cancellato.

<sup>49</sup> Preposizione che esprime una caratteristica (cf. Rohlfs 1966-1969: §833).

<sup>50</sup> sspolvereçalo, dove il secondo p è cancellato.

<sup>51</sup> Parola in parte coperta da una macchia d'inchiostro.

<sup>52</sup> Per il complemento di materia espresso in questa forma, cf. Rohlfs 1966-1969: §659. Vd. anche ricetta 91.

<sup>53</sup> Si tratta di un processo per ottenere rapidamente la formazione di ruggine, qui e in molti ricettari chiamata *crocum ferri*.

[C,15v]

[9] Polvere da medaglie.

Stopini inchonbusstibili di fungo<sup>54</sup> ridotti in polvere;  
stagnio brusato e ttutti i metalli;  
alume schagliolo;  
fumo di fucina da ottone.<sup>55</sup>

E cciasschuna cosa innimidisci con acquavite o malvagia o acieto forte  
di gran vino bianco o della prima acqua di trementina desstillata o holio,  
pure che poco sia inumidita, e gitta in telaroli.<sup>56</sup>

[E,2v]

[10] Dello stillare la ollac<sup>57</sup> a ffeltro.

Se volli stillare la ollac<sup>58</sup> a ffeltro bisogna il sole chalorosissimo e ffervente  
che ttengha liquefacta e sottile tal materia.

E sse llo voi fare di verno, fallo in isstufa in modo la materia stillata non  
si sechi nel feltro d'essa stillatore.

[F,2r]

[11] [Stampi per mistioni.]

<sup>59</sup> Puossi fare di legname tavole sottili ondate che paranno ganbellotti o  
ttabí e di diverse machie stabili.

[F,42r]<sup>60</sup>

[12] [Mistione.]

Nel riverscio delli ventri di vitella e di bovi troverrai di belle parti sopra le

<sup>54</sup> Alcuni funghi nel passato sono stati impiegati come esche da fuoco per la loro capacità di bruciare a lungo senza quasi consumarsi. È il caso ad esempio del *Fomes fomentarius*, del *Polyporus fomentarius*, del *Polyporus ignarius* (cf. Penzig 1924; circa l'impiego del fungo come esca si veda Bracchi 1997: 553).

<sup>55</sup> S'intenda *fumo* come sinonimo di *scorie* (compatibile con le voci in *GDLI* e *DELI*).

<sup>56</sup> Qui nel significato di ‘stampi per la fusione’.

<sup>57</sup> ‘Colla’, al contrario.

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Testo a penna su sottostante testo a sanguigna. Il testo a sanguigna corrisponde solo alla prima parte del testo a penna: *Puossi fare de legname una [...]*.

<sup>60</sup> Al principio della pagina il richiamo *va' a 56* indica continuità con la c. 56r.

quali giterai la mistura [IMM. A]. E 'nbrattale poi versa, e cosí con diverse materie farai piú veste sança che ssi sechino. Poi cava essa trippa e riempí il cavo con diligentia e poi lasscia sechare e ssarà bona.



IMM. A

## [13] [Mistione.]

Togli una foglia di cavol milanese bene increspato e grande del mese di dicembre o di gennaio, che son pel freddo molto increspate e ppiú minuti i 'ncresspamenti. dDipoi abbi la tua misstura transparente e vesti tal<sup>61</sup> foglia; e poi la vesti con mistura bianca fissa e poi la vesti di nero, poi di sardonio, e cosí farai piú grossece. Poi leva la foglia e ffa' il simile a essa mistura da cquel lato che ttu levasti la foglia, e cosí arai fatto una tavola largha quanto essa foglia e grossa uno dito. Lascia poi sechare e ssegala per fronte con liste da fare maniche di coltelli, e sse ttu la sspiani in tanta profondità da ogni lato che ttu scopra 3 ho 4 d'esse spoglie essa sarà bella cosa. E ssimilmente si potrà fare d'altre foglie di lattuga crespa per fronte e poi segare.

[F,55v]

## [14] [Mistione.]

Se farai cannelle a uso di penne<sup>62</sup> d'oca, le<sup>63</sup> quali sieno fisse e bianche e vestite dentro di<sup>64</sup> nero e poi<sup>65</sup> di transparente e di fori di sardonio e poi di transparente. E ttutta la grasseça di tal canne sia composta di queste tali missture. Poi le 'numidissci e sserrale e llascia sechare nello strettoio, il quale se lle serri per piano faranno un effetto, se lle serri in quadrato<sup>66</sup> ne

<sup>61</sup> *tal* è scritto dopo *di ne*, che è cancellato. Correzione per anticipazione della linea seguente (*di nero...*).

<sup>62</sup> ms. *nenne*.

<sup>63</sup> *le* è scritto dopo *che*, che è cancellato.

<sup>64</sup> *di* è scritto dopo *e d*, che è cancellato.

<sup>65</sup> *poi* è scritto dopo *e di fori*, che è cancellato.

<sup>66</sup> ms. *□to*.

farranno un altro, e ssimile se lle serri in tria<ñ>golo. Ma sse ttu le serri per fronte o avilupate per diversi aspetti, ancora farà bene.

Ma sse nel trasparente ispesato al sole tu con picholo stile farai mistione di diversi colori, massime nero e biancho fisso e giallo d'orpimento brucato, tu farai bellissimi retroi e varie machie minute e limate a uso d'agatis.

[F,56r]<sup>67</sup>

[15] [Mistione.]

In questi casi si debbe fare li vestimenti circulari e tagliare li banchetti d'equale lungeça, poi, cosi<sup>68</sup> fressci, cignerli<sup>69</sup> con istrettoio circulare in modo che ciascuno, essendo in meço a ssei, s'abb*<i>a* a ttochare l'uno l'altro pertutto. E così lasscia sechare. [IMM. B]

Molto fia bella la carta biancha fissa fatta di mistura e llatte di gichero colato, e fatto tal carta e ppoi innumidita e piegata e aviluppata a chaso<sup>70</sup> e mista colla mistura e così lassciata sechare: ma sse lla ronpi – avanti ch'ella inumidisca – a chaso, a modo<sup>71</sup> di lasagne, e poi inumidisce e aviluppa e po' metti in mistura e llascia sechare, ancora è bona. [IMM. C]

Ancora se ttal carta sarà vestita di biancho fisso e ttrassparente e ssardonio e poi inumidita,<sup>72</sup> accò no · facca an<g>oli, e poi aviluppata in transparente forte, e come l'è ferma segala grossa 2 dita e llascia sechare.

Ancora se ffai cartone fisso di sardonio e ssechalo e poi lo metti<sup>73</sup> infra 2 carte di palpiro e lla ronpi dentro con martel di legno o col pugno; poi apri con diligēça tenendo ferma per piano la carta di sotto, accò che li peçci rotti non si scompagnino, poi abbi<sup>74</sup> una carta incollata calda e apicala sopra tutti essi peçci e llascia fermare. Poi la volta sottosopra e da' di transparente piú volte nello spatio ch'è tra li peçci, versando ogni volta

<sup>67</sup> Al principio della pagina un richiamo, *va' a 42*, indica continuità con la c. 42r.

<sup>68</sup> *cosí* è corretto dopo *s*, che è cancellato.

<sup>69</sup> ms. *signerli* scritto dopo *striglnerli* dove il nesso */l* è cancellato.

<sup>70</sup> Non è certo se la locuzione abbia significato di ‘opportunamente’ o, all’opposto, ‘casualmente’, ma il contesto suggerisce la seconda ipotesi.

<sup>71</sup> *modo* è scritto dopo *ma*, che è cancellato.

<sup>72</sup> *inumidita* è scritto dopo *av*, che è cancellato.

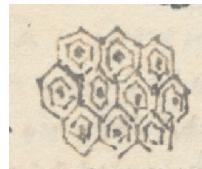
<sup>73</sup> *lo metti* è scritto dopo *l'apicha in foglio*, che è cancellato.

<sup>74</sup> ms. *appi*.

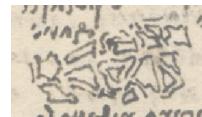
poi di<sup>75</sup> nero<sup>76</sup> e poi di bianco fisso. E cosí lascia o<sub>n</sub>gni volta sechare, poi la spiana e pulissci.

Ancora se ài paste di tal mistura e vala mistando insieme col trassparente che ssia fatto forte al sole, acò none scuri al foco, e po' lascia sechare.

Ancora ridotta la mistura senplice e sspessa forte al sole, e mistovi dentro diversi colori, farà bene.



IMM. B



IMM. C

[F,73v]

[16] De misstioni.

Piglia la ramificatione naturale o voi accidentale e cquella vesssti un tratto e ppoi la ferma sopra un piano di rame accò non si pieghi; facto quessto e ttu la rivessti di quante vesste a tte pare, le vale<sup>77</sup> sieno sottilissime, e ogni volta le debbi lasscare ben sechare. Dipoi che ttu l'ài a ttuo modo vesstite e ttu darai scorçe piú grosse e piú<sup>78</sup> sottili di fissi bianchi he transparenti, e cosí di fissi neri e ttransparenti bianchi, e di fissi galli e ttransparen<sub>t</sub>i galli fatti di çasfferano o churcuma resoluta con aceto e poi destillata a llinbicho – non a llinbicho ma a ffeltro –,<sup>79</sup> e pparte con altri

<sup>75</sup> ms. *di di*.

<sup>76</sup> ms. *nere*.

<sup>77</sup> AIS, carta 1587, per la Toscana nord-occidentale troviamo le forme *vesto* e *vello*, ‘questo’ e ‘quello’. Per il passaggio di *qu* a *v*, cf. Rohlf 1966-1969: §163 e Castellani 2000: 304.

<sup>78</sup> *e piú* è scritto dopo *e ttu*, che è cancellato.

<sup>79</sup> Questo inciso può essere il frutto di due diverse dinamiche: in un caso si può

colori fissi o ttransparente, e lli ultimi spati rientri di fisso bianco, e cosí lassia ben sechare, poi che onni cosa è ridotto a un piano. Dipoi la sspiana con olio e rena e poi olio e ttripoli, poi la fa' segare in tavolette grosse<sup>80</sup> come un asse da libri e ffarale pulire e llusstrare e ppoi vernicare sottilissimo quante puoi e nettare il superchio colle mani, quelle spesso nettare al taglio d'un coltello in modo che nella superficie non si veda alcuno segnio del fregamento delle mani. E cosí fa' sei o otto volte, e non fia lungho tempo perché ongni cosa fia fatto in 2 o in 3 gorni di state o di verno al vento, e cosí parrà essere di vetro.

Ma ricordati, se lle fai segare, di vesstire due o ttre volte la sua<sup>81</sup> superficie della tua mistura accò non si vega le materie, vestine la loro alidità e ruvideça.

E sse ne voi fare paternostri grossi, tornia tal materia, po' pulissci e vesti la sua superficie due o 3 volte come di sopra e poi vernica.

Verzino e çäferano fa corniola, o voi curcuma o ccelidonia. Latte di fico fa calcidonio. Mallo o caligine fa agatis. Nessun semplice nero o bianco fu mai transparente.

[F,95v]

[17] Per far maniche.<sup>82</sup>

Vesti la<sup>83</sup> ramification di bolo di orpimento e poi tutto il resto di transparente, over vistilo di bianco fisso e ssottile, il quale farai di verno tufando<sup>84</sup> la sottilissima ramificatione e subito tira fori all'aria freda, e non arà cagon di colare e ssarà uniforme e ssottile e vedrassi bene nel trassparente e belle fie · le fronti rotte.

ipotizzare la presenza di un antecedente (in qualche stadio precedente della tradizione del testo) in cui viene apposta una glossa correttiva, poi integrata nel testo – e non sostituita al testo – o da Leonardo o dal suo antografo; nel secondo caso Leonardo sta correggendo sé stesso in corso di scrittura. La seconda ipotesi pare però improbabile, poiché è uso di Leonardo cancellare gli errori o le sviste con un tratto di penna.

<sup>80</sup> ms. grosse.

<sup>81</sup> la sua è scritto dopo *tal su*, che è cancellato.

<sup>82</sup> ‘Manici, impugnature’ (*GDL*).

<sup>83</sup> la è scritto dopo *d/p*, che è cancellato.

<sup>84</sup> Da \**tauſſ(j)an*, termine di origine longobarda che significa ‘immerge’ (cf. Castellani 2000: 91 e Falluomini 2009: 170).

Fa' passare il bolo resoluto in vino e farai la ramificatione, e cuocilo e vestilo di nero e poi d'orpimento brucato e poi d'açurro.

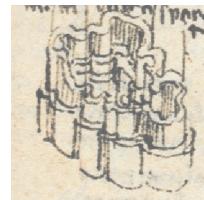
Meglio hè contrafare naturale.

Fa' dunque la ramificatione di bolo passata e cquelle vessti di transparente e poi di bianco<sup>85</sup> e poi di nero e poi transparente bianco, a modo di calcidonio fatto di latte di gichero.

Se ttuffi presto e ttira fori la ramification ben secha non si guasterà, e ffala nera e vesti di bianco e metti in transparente.

Ancora farai carte della tua materia di diversi colori e poi l'aviluppa a cchaso e poi le strigni legate forte e fa' un taglio a traverso, dipoi l'alenta e llascale dilatare quanto a tte piace (ma ffa' soprattutto che tal carte sieno alquanto rinnimidite, accò che nello strignerle non faccino angoli).<sup>86</sup> Fatto questo, vesti ta<n>te volte tal carte dilataate chon vestimenti fissi e transparenti che ttu richiuda ongi vacuità, e sse farai come qui in margine potrai vedere di sopra tutti i gradi de' vestimenti. [IMM. D]

Fa' di verno pel subito congelare e sseca<sup>87</sup> al foco con sospensione del filo che s'agira.



IMM. D

[F,96r]

[18] [A rivestire tazze.]<sup>88</sup>

Capitel d'aceto stillato,<sup>89</sup> corna di castrone, chiara d'ovo, colla di pesce.

<sup>85</sup> *bianco* è scritto dopo *nero*, che è cancellato.

<sup>86</sup> L'impiego di parentesi è originale del manoscritto.

<sup>87</sup> ms. *sseca*.

<sup>88</sup> Il capitolo *Coralli ex cornibus. Manubria et similia* del ms. G1 (c. 14r e ss.) prevede l'impiego del corno per la produzione di materiali plastici trasparenti.

Ma lla chiara per l'umido si sfemde<sup>90</sup> e cosí la corna:<sup>91</sup> mettivi colla di pessce e non si romperà.

Vernica 6 ho 8 volte la taçça sottilissimamente e ogni volta lascia ben seccare. E parrà vetro e non temerà l'umido.

[19] [Altra mistura per disfare le corna per rivestire tazze.]  
Capitello, olio di tartaro stillato, sale armoniaco, senape.

[20] [Bronzo contraffatto.]

Palpiro finissimo sança colla bagniato<sup>92</sup> in cola dolce e calda di pesce con aceto e stritti nella potentia<sup>93</sup> magore si farà tanto densa che parrà essere di bronço.

[21] Compositione.

Bolo ramificato per peça misto con cinabrese, e cocilo tanto non si disfacca a bagnarlo. Poi lo vesti di trasparente per 3 gradi, poi un grado di callo<sup>94</sup> e poi di ce<sup>95</sup> color ti piace. Ma ricordati che lla ramification senbre<sup>96</sup> sia cotta, o sí veramente con colla fortissima secha, e lli sua vestimenti sieno fatti in sole o in istufa caldissima, o sí vero sia tolto il muscio ramificato dellli alberi e datoli di colla forte co · che color ti piace, po' secho e vestito.

Chiara e poca colla, acò che nel secare none scoppi, o voi goma<sup>97</sup> e cholla.

[22] [A fare un pastello di lapis.]

I · lapis si disfa in<sup>98</sup> vino o in aceto o in acquav*<e>*te e poi si può ri-congugnere con colla dolce.

<sup>89</sup> Normalmente *capitello* indica la prima lisciva, la piú forte; in questo caso indica la prima distillazione di una composizione che comprende anche l'aceto distillato. Cf. ricetta 46.

<sup>90</sup> ms. *sphemde la*.

<sup>91</sup> Sostantivo singolare con valore di collettivo. Attestato in molti punti AIS, da Nord a Sud (cf. anche Rohlf 1966-1969: §643).

<sup>92</sup> *bagniato* è scritto dopo *p*, che è cancellato.

<sup>93</sup> ‘Strettoio, morsa’. In Atl., c. 100r: «Sia incollato palpiri sottilissimi sugati con colla di pesce [...] e secchi infra asse calde in istrettoio». Cf. anche il fr. *potence* (TLFi e REW 6696).

<sup>94</sup> Cosí per *giallo*.

<sup>95</sup> Cosí per *che*.

<sup>96</sup> Cosí per *sempre*.

<sup>97</sup> *goma* è scritto dopo *verde*, che è cancellato.

<sup>98</sup> *in* è scritto dopo *ma*, che è cancellato.

[23] [Smalto.]

Risolvi lacha goma con orina destillata e prova a risolvere penne *ovvero* corna<sup>99</sup> o unghia, ma piú transparente è il corno di castrone.

[24]

Tornia tu le tue taçe di compositione a ttornio piano<sup>100</sup> come da bochali. <sup>101</sup>

[F,96v]

[25]<sup>102</sup> [Verde.<sup>103</sup>]

Verderame e aloe o fiele o curcuma fa bel verde. Ancora il çafferano o l'orpimento brucato, ma dubito che in brieva non divenga nero.

[26] [Verde.]

Açcurro oltramarino e giallo di vetro insieme missti fanno verde bellissimo in fresco coè in muro.

[27] [Ombra.]

Lacha e verderame fa bon onbra allo açurro a olio.

[28] [Trattamento dell'osso.]

Tolli l'osso in piasstre da llanterne e mollificalo e<sup>104</sup> po' lo strigni in forme di br calde. Stretto che ll'ài, taglia il superchio cosí fresco, poi lassia ben sechare e cava. Po' fa' similmente l'altro meço e gugnilo con questo apichandolo con vernice liquida e vetro e llascia sechare

<sup>99</sup> ms. *carna*.

<sup>100</sup> Tornio per ceramica. Prima attestazione del nome di questo specifico tipo di tornio (cf. anche la voce *tornio* in Manni-Biffi 2011, ma soprattutto le note sull'importanza del tornio nella lavorazione di gioielli artificiali in Venturelli 2002: 107-8).

<sup>101</sup> Prima attestazione del termine. Il ms. Mp, di area veneta, metà del sec. XVI, a c. 15r impiega la forma *bochaleri*.

<sup>102</sup> Testo a penna su sottostante testo a sanguigna. Il testo a sanguigna corrisponde solo alla prima parte del testo a penna: *Verderame e aloe*.

<sup>103</sup> Rif.: Richter 1970 [1883]: §626; Brizio 1952: 467.

<sup>104</sup> e è scritto dopo *al'*, che è cancellato.

per 15 dí. Ma inanti<sup>105</sup> che ttu gunghi tale gussci insieme, dora di dentro tutti<sup>106</sup> li cavi, poi vernicha 3 volte, overamente tu darai pertutto di verderame, vernice e aloe, poi apicha e llasscia sechare e metti un anello o due che<sup>107</sup> serri il collo<sup>108</sup> del fiaſſco. [IMM. E]



IMM. E. Didascalia: Oſſo. *Questo non teme percusſione.*

[G,46v]

[29] Vernicie della igna.<sup>109</sup>

Merchurio chon Giove e Venere<sup>110</sup> fattone il passtello sia colla saghoma<sup>111</sup> chorrecto al chontinuo insino che Merchurio si seperi integralmente tra Giove e Venere.

[G,47v]

[30] [Lavorazione del vetro per specchi.]

Ortev<sup>112</sup> inpresso chaldo e riſſcaldato, overo ereneV<sup>113</sup> innignato insieme colla sua vernicie regholata etc.

<sup>105</sup> *inanti* è scritto dopo *a*, che è cancellato.

<sup>106</sup> *tutti* è scritto dopo *quelli*, che è cancellato.

<sup>107</sup> Ms. *ce.*

<sup>108</sup> *c* aggiunto in interlinea.

<sup>109</sup> Il termine, che viene ripetuto numerose volte soprattutto nel ms. G, non è diversamente attestato. Beck (1900: 359 e ss.) parla di «specchio concavo» e di «specchio ustorio gobbo».

<sup>110</sup> *e Venere* è aggiunto in interlinea.

<sup>111</sup> Prima attestazione del termine, che viene ripetuto numerose volte soprattutto nel ms. G (cf. Pedretti 1977, I: 18-19-21 e Beck 1900: 359 e ss., che parla di «modello»).

<sup>112</sup> «Vetro», al contrario.

<sup>113</sup> «Venere», al contrario.

[G,52r]

[31] [Idem.]

Vessti di creta inchollata e ttaglia chol sesto<sup>114</sup> a diamante. Falli di giesso da murare e sschalta e inbevera chon cholla, poi inciessa<sup>115</sup> e ritorna e metti d'oro e brunissci.

E cquessta medesima materia ben secha e bbene calda e bene inbeverata di colla farebbe buona enoisserpni<sup>116</sup> di soctile Venere.

Bolli il chonvesso risscaldato in forno, incolla e risecha in forno tiepido overo al sole o vento, e ttal giesso sia missto con cimatura,<sup>117</sup> ma meglio fia pene<t>rata di tela roçça trita minuta e missta col giesso o tterra, e cquessta sia grivellata con esa in quantità e ssenpre missta con [...] e ttenera terra non troppo grassa, la qual secherà. E poi ben richu<o>ci e resterà porosa e vi si gonfierà il ortev.<sup>118</sup>

[G,75v]

[32] Stucco.

Fa' stucco sopra il ghobb<o> del aengni<sup>119</sup> di giesso, il quale sia composto di erenerV<sup>120</sup> et oirucreM<sup>121</sup>, e inpassata bene sopra esso għobbo con equal grosseça di costa di coltello fatta cholla sagħoma; e cquessta copri con choperchio di canpana da sstillare e riari il tuo<sup>122</sup> umido con che inpasstassti, e l'rimanente assciugha bene e poi infocha e batti, overo brunissci con buon<sup>123</sup> brunitoio e ffa' grosso inverso la chossta.

[33] Stucco.

Polvoreçça il ortev<sup>124</sup> e con ecarob<sup>125</sup> e acqua, inpassata e ffa' stucho e ppoi

<sup>114</sup> ms. sesso.<sup>115</sup> Così per ‘ingessa’.<sup>116</sup> ‘Impressione’, al contrario.<sup>117</sup> S’intenda ‘terra di cimatura’, una terra per la fusione.<sup>118</sup> ‘Vetro’, al contrario.<sup>119</sup> ‘Inglea’, al contrario.<sup>120</sup> ‘Venere’, al contrario. *erenerV* è scritto dopo *erne er*, che è cancellato.<sup>121</sup> ‘Mercurio’, al contrario.<sup>122</sup> *il tuo* è scritto dopo *il tuo*, che è cancellato.<sup>123</sup> ms. bion.<sup>124</sup> ‘Vetro’, al contrario.<sup>125</sup> ‘Borace’, al contrario. Così Iohannes Iacobus Manlius de Bosco nel suo *Luminare*

scalda<sup>126</sup> in modo si secchi e ppoi vernicha cun focho<sup>127</sup> in modo ben lusstri.

[G,II'r]

[34] [Colla.]

Volendo fare alloc<sup>128</sup> chiara tiella in isstufa e sstilala a ffeltro.

[H,94v]

[35] [Ocra.]

Farai bella oquria se tterai il modo che ssi tiene a ffare<sup>129</sup> la biaccha.

[I,27v]

[36] [A fare tazze infrangibili.]

Vuolsi fare la taça<sup>130</sup> grossa uno bono dito grosso, acciò che nel sechare facia la diminitione e resti sofittiente grosseça.

Tolli colla e albume o voi goma arabica. Possi fare di colla di pesce il medesimo che dell'albumbe; e gittata in terra non se ronperà, se lla fai sottile e llegieri, e poi tigniere tale pasta con sandoli o robbia e parrà corniola. Per le forme del vaso fatto d'albumbe che saran di terra cotta sança invetriare e ssottili, e po' inbeverata d'olio d'oliva o di sevo acciò non sechi. E quando l'albumbe fia cotto, levali la forma di fori e llascia sechare la taça sopra il suo masschio, come vedi di sopra.

*maius*, dottissima *summa* delle fonti disponibili a fine Quattrocento: ‘Baurach est apud Grecos affronitrum, et est spuma nitri’ (*Luminare maius* [Sordano]: 1. lxxxiv. 3). Il borace è citato tra i prodotti importati dalla compagnia Datini alla fine del XIV secolo, ma prima che fosse largamente raffinato e distribuito si dovette aspettare l’industria veneziana della metà del XVI secolo (cf. Brunello 1973: 155-6); prima di allora si trovano infatti molte ricette per produrne un surrogato. Nei ricettari di mia conoscenza i primi riferimenti al borace minerale datano alla fine del Quattrocento, in ambiente settentrionale: «e in alchuna citade saracina se domanda “borach”, e quelli de quello payese pensano ch’ el sia alumex» (ms. Pa, c. 59v); «boraze de petra, sal de tunici» (ms. Mo3, c. 56r).

<sup>126</sup> dove *d* è inserita in interlinea.

<sup>127</sup> ms. *voco*.

<sup>128</sup> ‘Colla’, al contrario.

<sup>129</sup> *ffare* è scritto dopo *e ll’ai*, che è cancellato.

<sup>130</sup> *taça* è scritto dopo *per*, che è cancellato.

[K,112v]

[37] A ttorre odore all'olio.

Togli l'olio forte e mettine 10 bochali 'n un vaso e fa' un segnio nel vaso 2º l'alteça dell'olio e poi v'agugni 1º bochale d'aceto. E ffalo tanto bollire che ll'olio diminuissca insino alla basseça del fatto segno, e cosí sarai certo l'olio essere tornato nella *prima* quantità, e ll'aceto essersene ito tutto in fumo e portatone con seco tutto il tristo odore. E 'l simile credo farebbe all'olio di noce e ogni altro olio che avessi tristo odore.

[K,114r]

[38] Se voi congelare bella mistione.

Fa' scaldare<sup>131</sup> la coła a llento focho,<sup>132</sup> e cque' minuti sonalglini che si generano in *superfitie* d'essa lascia stare. Levata dal focho e llascia congelare e poi tagliali e vestili della tua *congelatione*.

Se vesti a sscorçe le spighe di qualunque *semença*, le quali prima sien tinte di vari colori, e poi essa spigha vestita di sscorça sia messa in *congelatione* farà buon frutto.

[39] [A fare acqua solutiva.]

Stillà l'aceto e lla stillatura sua fa' passare per la sua fecca, novamente brucata e calcinata, o val la far passare pel tartero calcinato; e poi resstilla e ricalcina il tartaro e ffia acqua resolutiva.

[K,114v]

[40] [Congelazione.]

Il capello lungho di donna vestito di scorçe di vari colori e poi tagliato in peçetti di quarta grosseça di dito arà le sue fronti a uso d'occhio di paghone,<sup>133</sup> e cquesto fia bono a mettere in *congelatione*<sup>134</sup> infra fisso e transsparente.

<sup>131</sup> *scaldare* è scritto dopo *boli*, che è cancellato.

<sup>132</sup> ms. *foche*.

<sup>133</sup> 'Motivo ornamentale' (*GDLI*).

<sup>134</sup> *congelatione* è scritto dopo *m*, che è cancellato.

[K,115r]

## [41] [Congelazione.]

Ancora se crivelli il calcidonio *trasparente* per minuti buchi e vesti le bisce crivelate di calcidonio<sup>135</sup> fisso, vestendolo del campo transparente parà eso campo pieno di busi, dove tale bisciamento seminato sarà rotto nelle fronti sua.

## [42] Da cqual vernice si de' vernicare che non ingalli il calcidonio.

Togli olio sottilissimo e curato al sole e al sereno e vernicha tanto sottile quanto è possibile e poi l'assciugha con le mani<sup>136</sup> nette, acò non vi rima<n>gha su alcun fregho. Poi lassca sechare al sole o al vento e cosí fa' 6 ho 8 volte, in modo che sia ben secho e lusstro.

Credo che ancora l'olio vechio e rasodato di color biancho dato sotilmente piú volte sarebbe buono.

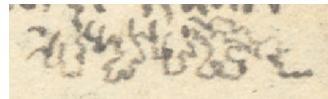
[K,115v]

[43] Manicha.<sup>137</sup>

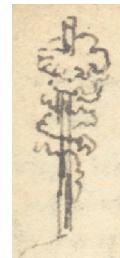
Fa' una carta della tua mistura e in quella taglia molti cerchi e cquelli taglia nel semidiamitro<sup>138</sup> coè tutto esso semidiamitro, e poi coniugni insieme il semidiamitro dell'uno col semidiamitro<sup>139</sup> dell'altro e cosí lassca secchare. Fatto che ài questo, distendila in linia diverso il centro, ma prima la innumidisci e poi la distendi e llassciala sechare; dipoi la vesti con <l>e isscorze di vari colori e starà cosí [IMM. F], coè come un misenterio d'animale. Dipoi ne ferma un altro a riscorso di simile natura, dipoi vesti lo intervallo di varie scorze a uso di panniculi d'uova o di cipolle, o sottili bodella di lucertini o d'altri animali minutti, le quali sien confiate e poi vestite con varie scorze e poi segate e rienpiute le budella di calcidonio.

[IMM. G]

<sup>135</sup> ms. *calcidinio*.<sup>136</sup> ms. *ma* con aggiunta in interlinea di un segno non chiaro.<sup>137</sup> Venturelli (2002: 79 e 93) fa riferimento a questa ricetta come a un procedimento per la contraffazione del calcedonio tramite vetrificazione della carta.<sup>138</sup> ‘Raggio’.<sup>139</sup> ms. *sedmidiamitro*, dove la prima *d* è cancellata.



IMM. F

IMM. G. Didascalia: *Fil di paglia che ffa la manica busa.*

[K,116r]

## [44] Colla di riso.

Tolgli riso e ffallo bollire assai e cque[ll]a decotione cola in panno lino<sup>140</sup> e llasca sechare, e ffia colla a modo di colla in isspicchi.<sup>141</sup> E se lla farai bollire inn una ppeça lina ben serrata la decotione sarà piú chiara e miglore. E 'l simile si può fare d'ogni biada.

[K,117v]

[45] [Acqua solutiva.]<sup>142</sup>

Il sanghue seccho e ppoi desstillato fa potente desstillatione e ffortemente solutiva. Ma è veneno.

<sup>140</sup> ms. *linio*, dove la seconda *i* è poi cancellata.

<sup>141</sup> Diverse colle si conservavano – e per alcuni mestieri si conservano ancora – in forma solida, seccate in gocce (o, appunto, spicchi) da sciogliere a bagnomaria all'occorrenza (cf. ad es. il ms. Lo1, c. 120v: «uno spichio di cholla di pesce»). Diversamente, secondo il *Libro dell'arte* (Ricotta: cap. CIX), Cennino Cennini indica la sola colla caravella: «Colla di caravella. [...] E ell'è una colla che ssi chiama colla di spicchi [...].»

<sup>142</sup> Diverse ricette (ad es. ms. Lo1, c. 138r; ms. Fi1, c. 89v; ms. Pa, c. 73v, ecc.) prevedono che il sangue distillato (soprattutto di capra o di becco) sia usato per mollificare materiale plastico come pietre, coralli, gemme. La tradizione suggerirebbe di correggere *sanghue seccho*, che non si può distillare, in *sanghue di becco*.

[46] [Acqua solutiva.]

Il tartero brucato e ssubito fattone lissciva con<sup>143</sup> vino o aceto ho orina desstillata fa capitello molto solutivo, il quale capitello essendo poi destillato fa acqua solutiva.

[47] [Acqua solutiva.]

La fecca dello aceto arsa e ffattovi passare le cose sopra dette nel tartero fa acqua solutiva.

[48] [Acqua solutiva.]

Il tartero brucato in lenbicho resistente fa stillation solutiva.<sup>144</sup>

[49]

Le gome resolute in capitelli e poi lavate in acquavite, el sale<sup>145</sup> ch'era nel capitello si separa da esse gomme resolute e nne va con l'acquavite.

[50] [Acqua solutiva.]

La fecca dell'agresto destillata, ma prima secha, fa acqua resolutiva.

[K,118r]

[51] [A far retrosi.]

Se ttu ài la colla forte infra 'l tiepido e 'l fredo, che ogni pocho di liquido li bassta, e che in quela col panno sia premuto<sup>146</sup> li vermicelli fissi e ssodi e di qual color ti piace, quelli faranno bellissimi retrosi, e masime se parte di quelli sarano a uso di sottili e sstretti nasstri. [IMM. H]



IMM. H

<sup>143</sup> *con* è scritto dopo *f*, che è cancellato.

<sup>144</sup> *solutiva* è scritto dopo *re*, che è cancellato.

<sup>145</sup> *el sale* è scritto dopo *esse*, che è cancellato. Correzione per anticipazione della linea seguente.

<sup>146</sup> *premuto* è scritto dopo *s*, che è cancellato.

[L,92r]

[52] [Ombra.<sup>147</sup>]

La onbra di carne fia verde terra brucata.

[Atl,18v]

[53] [Olio.<sup>148</sup>]

<sup>149</sup> Perché le noci sono fassciate da una cierta [bu]cciolina<sup>150</sup> che ritiene della natura de[l mallo, e] se ttu non le spogli quando ne fai l'olio quel mallo tigne l'olio e, quando lo metti in opera, quel mallo si parte da l'olio<sup>151</sup> e viene in sulla superficie della pittura e quessto è quel che lla fa chanbiare.

[Atl,27r]

[54] Modo chome se pone il chorame sulla ruota.<sup>152</sup>

Ruota di salice. [IMM. I]

Di noce. [IMM. L]

a) di noce possto in sul taglio strisscie di chorame grosso dato sevo e ssmerilio<sup>153</sup> in peç;a;

b) di salice chomesso a sstella entacchasi sul taglio chome fussi di petra e sevo e smeri[lio];

c d e) si fa di noce<sup>154</sup> chon olio e smerilio e sempre poni lo smerilio sul tuo lavoro. [IMM. M]

<sup>147</sup> Rif: Richter 1970 [1883]: §623; Pedretti 1977, I: 364.

<sup>148</sup> Rif: Eastlake 1960 [1847]: 321.

<sup>149</sup> Scrittura non speculare.

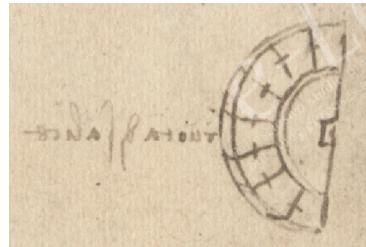
<sup>150</sup> bucciolina aggiunto in interlinea.

<sup>151</sup> ms. l'oloi.

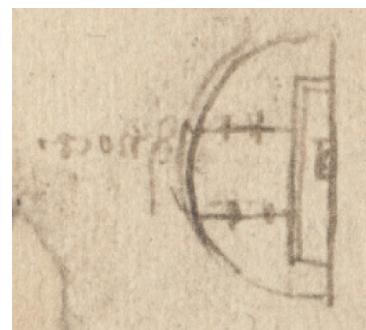
<sup>152</sup> Non è chiaro se si tratti di ruote per polire le pietre oppure per affilare lame. Per le ruote da pietre possediamo un corrispettivo nel ms. Ro, c. 84r: alla rubrica *Tractato de fare le rote per tagliare e polire ogni sorte di pietra pretiosa*, anche il casanatense prevede cinque ruote diverse; su alcune si raccomanda l'applicazione di smeriglio, su altre di cuoio, ma i legni raccomandati sono altri.

<sup>153</sup> Lo smeriglio qui si riferisce probabilmente alla pelle dello squalo smeriglio, utilizzata per conferire estrema liscezza nella rifinitura delle superfici.

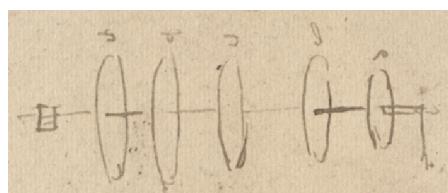
<sup>154</sup> di noce aggiunto in interlinea.



IMM. I



IMM. L



IMM. M

[Atl,195f]

[55] [Ombreggiatura e lumeggiatura.]

Onbra: nero e oquria.

Lume: biaccha, giallo, verde, minio e llacha.

Onbre mezane: togli l'ombra di sopra e messchola cholla detta *inchar<na>*çione arrogiendovi un pocho di giallo e un po' di verde e alle volte della laccha.

[56] [Ombreggiatura.]

*Per riavere<sup>155</sup> l'onbre, to' verde e llaccha nell'onbre meçane e nelle schure.*

[Atl,195v]

[57] Odori.

Togli accqua arçente e mmetivi di qualunche odore tu vuoi: ella lo riserba e ttiello in sé.

[58] Odori.

Le mandorle senza buccia mettile tra ' fiori di melaranco o gielsomini o rovisstrici o altro fiore odorifero e mutandolo ogni dí una volta rinnovare<sup>156</sup> i fiori, acciò che le mandorle non pigliassino odore di mufa.

[59] Biancho.

Secha le barbe del gichero po' l'ardi e chalcina.

[60] Biancho.

Metti la biacca 'n um teghame che vi sia grossa un dito<sup>157</sup> pertutto, e llassciala stare 15 dí al sole e al sereno. E ffa' che la mattina, quando il sole à rassciutta la rugiada della notte, che ttu l'annaffi d'ora<sup>158</sup> in ora chor una setoluça, e ogni dí vi metti su tant'acqua che lla facci liquida chom um savor, acciò che rimenandosi [...] [...] che e ll'acqua [...] [ri]cievuta [...] triato.

[61] Per rinvenire cholori secchi a olio.<sup>159</sup>

Se vuogli rinvenire i cholori secchi a olio, tiengli *in* molle nella maesstra del sapone una notte e cchol dito gli rimena chon detta maesstra; e versa in um bicchiere e llavallo chol'acqua e 'n quessto modo riari i<sup>160</sup> cholori

<sup>155</sup> ‘Ridare l’aspetto primitivo, restaurare’ (*GDL*).

<sup>156</sup> ms. *norivare* (*n* corretto su *cb-orivare*).

<sup>157</sup> Il ms. riporta *una chorda* scritto dopo *un dito p*, che è cancellato. Per ripristinare il senso è necessario invece eliminare *una chorda* e mantenere *un dito*.

<sup>158</sup> *d'ora* è scritto dopo *ff*, che è cancellato.

<sup>159</sup> Rif.: Brachert 1969: 101.

<sup>160</sup> *i* corretto dopo *e*.

che ssi sechano. Ma fa' che oni cholore *ri*vienuto abbi il suo bicchiere di *persé*, dandogli il suo cholore di mano *in* mane che ttu gli *rimvieni*. E ffa' che sstieno <in> mollo, e quando li volessi adoperare a *ttempera* e ttu li lava cinque o 6 volte chon aqua di poço e lasscia posare. Se lla maesstra s'intorbida chon alcum cholore, falla passare per feltro.

Il detto chapitello<sup>161</sup> leva la sschorça a chorallo e cchiocciole e nnicchi quando vi stanno i · molle *per isspatio* di 3 o 4 dí, e chaldo fa meglio. Quando chavi i vaselli di detto ranno pigliagli chor um paio di mollette e mettili nel'acqua fresscha e ivi a un peço e ttu li lava cholla sspugna.

Se nnon che ti farebbe l'unglia nere, togliendo del detto chapitello gran qu<a>nità e ddisecchandolo e ppoi ardendolo, chome si fa della gromma del vino, e ppoi farnne olio chome si fa quel del tartaro, arebbe força di disolvere l'osso.

[62] Giallo<sup>162</sup> bello.

Disolvi risalghallo, o vuo' orpimento, chon aquaforte.

[63] [Capitello.]

Barbe di gichero chalcinate fanno forte chapitello.

La boccha n'à morti piú che 'l choltello.<sup>163</sup>

[Atl,207v]

[64] Per richuocere il giesso che non si disfacia *per gittare*, mettivi dentro groma di vaselo cruda,<sup>164</sup> cioè chom'ella esscie del vasello, e, gittato che ài, metti la forma i · molle e disfarassi.<sup>165</sup>

<sup>161</sup> *i* aggiunta in interlinea.

<sup>162</sup> *a* aggiunto in interlinea.

<sup>163</sup> In diverse altre ricette coeve il gigaro (*Arum italicum* Mill.; *gichero* in Toscana, cf. Penzig 1924) è impiegato per il suo potere smacchiante, poiché il rizoma contiene saponine. Se ingerito è molto velenoso: questa caratteristica potrebbe aver ispirato a Leonardo la rima (che forse è in relazione anche con il *giallo bello* della ricetta precedente); tuttavia il motto si potrebbe riferire anche alla violenza della maledicenza, e non per forza al vizio di gola, ma verrebbe meno il legame con la riga soprastante.

<sup>164</sup> *cruda* è scritto dopo *c*, che è cancellato.

<sup>165</sup> Cf. anche ricette 89 e 114 e relative note.

[65] Capitello.

Acquavite passata per cienere di vite alba<sup>166</sup> e chalcina e ssoda, o voi acieto distilato 'n ischa[n]bio di acquavite, o giuso limonicho<sup>167</sup> o acque forti.

[Atl,214r]

[66] [A fare bicchieri.]

Vescicha di porcho bagniata e ttirata nela fronte d'un'aste grossa un'oncia e lasciata sechar; e poi spoglia d'essa il basstone e tagliala<sup>168</sup> a uso di bichieri, e poi la vernicia di vernicie d'a[n]bra di dentro e di fori [tante] volte sottilmente.

[Atl,293r]

[67] [A far diaspro contraffatto.]

Vesti ciasscu[n] peço della passta rossa di che ttu vuogli comporre il tuo diasspro, vestilo di veste bianca e parrà calcidonio fisso, e cuesto mista in gelatina di ciara e di colla di pesse, lassciando secharre a ssuolo a ssuolo. Metti sugho di noci nel[la] col[la] e ciara e par[rà] agatis.

[Atl,304v]

[68] [A chiarificare l'olio.<sup>169</sup>]

[...] e ll'altr[o p]enda di fuori della chatinella piú basso 2 dita che nnon è il piano dell'olio e ffalla ell'entrare nel chollo d'una anpolla e llassciala isstare: e ttutto l'olio che ssi sepererà da quel latte verrà in questa anpolla e ssarà chiaro chome crisstallo e cchon quessto macina e tua cholori e ogni bruttura e viisciosità rimarrà insieme chon quell'aqua.

<sup>166</sup> Si tratta della vitalba, non di vite bianca.

<sup>167</sup> *Giuso* per ‘succo’ è voce regionale dell’Italia settentrionale, che *AIS* registra alla carta 567 per Monza (< lat. *JUS*, *JURIS*, continuato anche del francese e del provenzale). *Limonicho*, formazione latineggiante su *limon-* (in linea con Rohlfs 1966-1969: §1054), è voce attestata esclusivamente in Leonardo (*GDLJ*).

<sup>168</sup> *tagliala* è scritto dopo *r*, che è cancellato.

<sup>169</sup> Venturi 1797: 30-1; Eastlake 1960 [1847]: 322-3 (entrambi gli autori hanno evidentemente sotto mano la c. 304 completa, e non ancora strappata); rif. Gettens-Stout 1966: 77.

Sappi che ttutti gli olii che ssono creati ne' semi o ffrutti sono chiarissimi di lor natura,<sup>170</sup> ma il cholore giallo che ttu vedi loro no · nasscie se nnon dal non saperlo trarre fuori. Il fuoco o cchaldeçça di sua natura à fforça<sup>171</sup> di farli pigliare cholore. Piglia la ssperiença da lichori o ghomme d'alberi, e quali se ttenghono di ragie in brieva tempo si<sup>172</sup> rassodano<sup>173</sup> perché v'è dentro piú chaldeç[ce] che nno · n'è nell'olio, e cchol lu<n>gho<sup>174</sup> tempo piglano un cierto giallo che ppende in nero. Ma ll'olio, perché non è sí chaldo, non fa quessto effetto, bench'alquanto si rassodi niente di meno tuttavia si fa piú bello.

El chanbiare dell'olio che fa nel dipigniere non nasscie se nnone da un cierto sugho<sup>175</sup> di natura di mallo, el quale è inchorporato in quella bucciolina che cchiude dentro a ssé la noce, la quale, essendo pessta insieme cholle noci, e pperch'egli è di natura quasi s[im]ile<sup>176</sup> all'olio, si messcola ch<o>n esso, ed è sí sottil chosa ch'egli à força di penetrare e usscire sopra a tutti i colori. E quessto è quella chosa che gli fa mutare. E sse ttu volessi che ll'olio sapessi di buono e nonn ingrossaçi, mettivi dentro un pocho di chanfera fondata a llento fuoco e mmesscolasi chol'olio bene e mmai non si rassoda.

Le noci che stanno im molle nel ranno per isspaçio di sei ore ànno potençia di tignerlo e ffarlo isschuro, et però sarebbe buono, innanç tu le faciessi chorronpere, che ttu mutassi loro il ranno di sei ore in sei ore,<sup>177</sup> insino a ttanto ch'el ranno n'uscissi chiaro. Dipoi mutare, e 'n isscanbio di ranno, torre aqua chiara e ffare chome faciessti chol ranno insino a ttanto che l'acqua n'essca chiara. Dipoi ve le lasscia isstare infino a ttanto si<sup>178</sup> chorronpino, e sseghui del ressto chome detto è di sopra e rriussciratti benissimo e mmolto sottile e bbuo<no>.

<sup>170</sup> *di lor natura* è aggiunto in interlinea su *ch*, che è cancellato.

<sup>171</sup> *a fforça* è scritto dopo *assas*, che è cancellato.

<sup>172</sup> *si* è scritto dopo *se*, che è cancellato.

<sup>173</sup> *no* è aggiunto in interlinea.

<sup>174</sup> *lu<n>gho* è scritto dopo *tenp*, che è cancellato.

<sup>175</sup> ms. *fugbo*.

<sup>176</sup> ms. *f[im]ile*.

<sup>177</sup> ms. *se oro*.

<sup>178</sup> Corretto su *se*.

[69] A ffonder perle.<sup>179</sup>

Se ttu volessi fare passta di perle minute, abi del sugho de limoni e mmettivele i mmolle e inn una notte fieno disfatte. E pposeate ch'elle sono e ttu gitta via quel sugho e mmettivene del nuovo, e cchos<í> fa' dua o 3 volte, i mmodo che la passta sia sottilissima. Dipoi lava detta passta chon acqua chiara tante volte ch'ella lassci tutto el sugho de limoni. Fatto che ài quessto, lasscia secchare la detta passta im modo ch'ella tornni polvere. Dipoi abbi chiara d'uovo ben dibattuta e llasscia poxare, et chon quessta lasscia mollifichare la detta polvere im modo tornni chome passta; e ddi quessta farai perle grosse chome vorrai e llasscierale secchare. Dipoi le metti a un tornnio piccholo e quivi le brunissci, o vuoi chon un dente o vuoi chon un brunitoio di crisstallo o ddi chalcidonio. Et brunissciele im modo ritorni loro il lusstro chome prima. Et credo che lla madreperlla per disfare sia quel medesimo che lle perlle.

[Atl,310r]

[70] [Ombre.]

Lo açurro si spargie sopra il giallo e ffallo verde, e ssi ssparge supra il rosso e ffaçì pagonaço.

[Atl,539v]

[71] [Verde?]

Adopera la tintura varia de panni collo inbrattar d'ovo tinto, coe<sup>180</sup> misto col torlo; e poi lo lava con acqua che risolva l'ovo chotto e miscia con tale ovo sugo d'erba.

[Atl,570br]

[72]<sup>181</sup> Per fare indacho.<sup>182</sup>

Togli fiori di guado e amido per val<sup>183</sup> parte e inpassata imsieme chon orina

<sup>179</sup> Per un saggio della tradizione delle – numerosissime – ricette per fare perle contraffatte o modificate si veda Venturelli 2001 e Venturelli 2002: soprattutto 105-22.

<sup>180</sup> coe è scritto dopo ev, che è cancellato.

<sup>181</sup> Scrittura non speculare.

<sup>182</sup> Per la diffusione di questa ricetta, cf. INTRODUZIONE.

<sup>183</sup> Dal lat. AEQUĀLIS (cf. GAVI s. v. ugualē), segue il trattamento delle parole che iniziano per qu-, per cui cf. Rohlf 1966-1969: §163.

e acetо e ffanе un migliaccio e ssechalo al sole. E sse pendessi im biancho, rimetti piú <fio>ri di guado, rimpasstando in modo sia isschuro a ttuo modo di cholore.

[Atl,571br]

[73] [A fare la pania.<sup>184</sup>]

E olio di noce poco, viscio bianco, trementina, mele, serapino, savone bianco: la magior soma è il viscio, e lla trementina e 'l mele fia equale, e serapino si trita col'acieto. Vedi la vera misura della perticha.

[Atl,664v]

[74] [Per tingere d'oro l'argento.]<sup>185</sup>

[...] di pece e metti 'n un choregiolo choprendolo con una [...]do sule giunture, e ffa' un foro di sopra chom uno spilletto, e da' fuocho lento di [charboni] per un'ora. Dipoi dalo forte che si fonda, e gitta in vergha e batti sottilmente [...] in acqua da partire, e vedra' l'oro in fondo e ll'ariento in acqua, e lla dodecima par[te d'argen]to che vi mettessti diventa oro fine. Dipo' separa l'acqua dall'oro e lla detta acqa d[a] [partire] a llento fuocho, e rimaratti in boccia il ressto del tuo ariento, el quale<sup>186</sup> metti 'n un choregiuolo e gitta in vergha. E se ne volessi fare dell'altro, togli<sup>187</sup> quella prima acqa, la quale cavasti d [...] e dell'ariento, e agiugni la terça<sup>188</sup> parte di detta acqua, cioè di quella che none adopera[sti]. [Anc]ora torrai l'ariento che t'avança dal'oro, e arrogivi tanto ariento quanto fu l'o[ro] [che] chavassisti, e battilo sottile chome di sopra, e fa' chome di sopra.

<sup>184</sup> Sostanza collosa che veniva applicata su bacchette appositamente acconciate al fine di catturare gli uccelli (*GDLI*). Che Leonardo qui si riferisca alla produzione della pania è intuibile dal contesto, dato dagli altri testi presenti sulla carta, tutti dedicati agli uccelli, e dalla menzione della pertica su cui la pania andava applicata. La ricetta prevede l'impiego dei medesimi ingredienti della ricetta 95, dedicata però all'apprettatura delle tele.

<sup>185</sup> Scrittura non speculare.

<sup>186</sup> *el quale* è scritto dopo *e sse volessi* [...] piú non resstillare l'aqua seperata da llora anzi v'agiugni la terça parte d [...] [...] sima acqa di detta boccia, che è cancellato. Correzione per anticipazione di porzioni delle linee seguenti, oppure per ripensamento del dettato.

<sup>187</sup> *togli* è scritto dopo *el*, che è cancellato.

<sup>188</sup> ms. *terça*.

[75] Acquaforте.

Lb. 1 di vetriolo, una di salnitro e una d'allume di rocho.<sup>189</sup>

[76] Per tigniere lavori d'oro.

Vetriolo on. 1/2, verderame on. 1/4, salnitro on. 1/8. Metti in choregiolo choll'oro che vuò' tig[nere].

[77] Quel medesimo.

Vetriolo on. 1, verderame on. 1/2, sal armoniacho dr. 2, cera vergine on. 2. Chomponi chome ciera e mitti 'n choregiolo chome [sopra].

[78] Per vetro giallo.

On. 1 di tuçia, 3/4 di churchuma, un quarto di borace e polveriça insieme. Dipoi torra' 3 quari<sup>190</sup> di farina di fave, on. 3 di fichi secchi grassi, 1/4 d'uva passerina e un p<o> di mele e messcia e fa' pastello. Dipoi togli un choregi<o>lo e metti 'n fondo un po' di detto passtello, e sopra quessto passtello metti un pocho della sopra detta polvere; e sopra dette<sup>191</sup> chose ponì il tuo vetro, e sopra il vetro me[tti] della detta polvere e poi il passtello, e llota<sup>192</sup> che non ess[cha] e da' fuocho i modo che fonda.

[79] Acquaforте.

Sal armoniacho, chopporossa, salpetra per equal parte: questa disolve il Sole.

[Atl,704dr]

[80] Per fare il verde bello.<sup>193</sup>

Togli il verde et messcola cholla mummia, e ffai l'onbra piú isscura; poi per lla piú chiara, verde e oquria, e per piú chiara verde et giallo; e pe' lumi, giallo isscietto. Dipoi togli verde e churchuma insieme e vvela sopr'ogni chose.

<sup>189</sup> L'annotazione *Lib. una di salnitro, una d'allume di rocho* è riportata poco sotto, a ripetizione di parte della presente ricetta.

<sup>190</sup> Un *quarro* vale un quarto di oncia.

<sup>191</sup> ms. *dette tte*.

<sup>192</sup> 'Ricoprire, turare, con il luto', ossia una mescola di argilla.

<sup>193</sup> Rif.: Brizio 1952: 46.

[81] *Per fare un rosso bello.*

Togli cinabrese et matita o oquiria arsa pell'ombre isscurie, e pelle piú chiare matita e mminio, e ppe' lumi minio solo; poi vela chon laccha bella.

[82] *Per fare olio buono a dipigniere.<sup>194</sup>*

Una parte d'olio, una di prima di trementina e una di sechonda.

[Atl,801r]

[83]<sup>195</sup> [Misture.]

Vuolsi metere nelle missture ram'arso e sstagnio. Se nno · n'è, togli la misstura ustata e mettivi tanto arsenicho che lle chorompe.

[Atl,861r]

[84] [A fare colori.]

Gialo: de sua colori, primo çafferano.

Biffa:<sup>196</sup> peçola.<sup>197</sup>

Açurro: peçola e verderame.

Rosso: rosolacci sechi e polveriçati.

Fiorarisi, ginestre fresche e ttutti fiori.

[Atl,880r]

[85] Stucco da formare.

Toli bituro parte 6, ciera parte 2, e tanta farina volatile che messa sopra le 2 chose strutte le facci sode a modo di cera o di tera da formare.

[86] Colla.

To' mastice, trementina stillata e biaccha.

[87] [A fare un solaro.]

Se vuoli fare un solaro bello e chon pocha isspesa, torai i tua corenti che

<sup>194</sup> Rif.: Brizio 1960: 159-60; Brachert 1969: 100.

<sup>195</sup> Scrittura non speculare.

<sup>196</sup> ‘Colore violaceo’ (*GDLI*).

<sup>197</sup> ‘Pezzuola, cencio di lino imbevuto di colore usato dai miniatori per dare la velatura o sfumare’ (*GDLI* 5).

siano larghi 1/4 e alti 1/2 e lunghi br. 12 e questi ferma in su ' tua muri posti per choltello, aciò sien piú forti, e ssien lontani l'uno dall'altro br. I°. Dipoi farai un quadro di terra lavorato a ttuo modo di grandeça d'uno br. e 1/5 e in su quello farai una forma di giesso; dipoi farai una quantità di stucho fatto con cholla farina e ssegatura di legniamē e faralo duro a mo' di ciera ramorvidata. Dipoi iscalda la forma di giesso e inbeverala con pece strutta nera e llascia sechare, dipoi lo incienera e fforma cholla spunga e cava a modo de quadrelli e lasscia sechare al vento i · loco piano. E ffa' che ultimamente resti per facia I° br. e 1/4, po' dipigni e apicha al solaro con 6 chiodi e una ciavarda in meço. Poi metti sopra i corenti tavole e poi i quadrelli e questo stucho è buono a ffare chasse e molte altre chose. Anchor giesso, segatura e cimatura e colla fa bono stucho.

Anchora stoppa [tag]liata colle manaie nel modo dele gualchiere,<sup>198</sup> giesso e cola è bona.

[Atl,958r]

[88] L'acieto stillato disfa le ghussia all'uova, e ttuffandole nel salnitro rifatto messcholato chon ghusscia d'uova arse e macinate sottili rianno il lor ghusscio.

[Atl,976r]

[89] [Fusione a cera persa.]

[...] tochare il giesso a rafredo sofiçiente grosseça e ttu versa il resto e rrieni di gieso e po' disfa la forma e metti i ferri attraverso forando la ciera e giesso e poi rinetta la ciera a ttuo modo. Dipoi<sup>199</sup> mettila in una chassetta e favi su una forma di giesso lasscando li sfiatatoi e lla boccha da gittare, per la qual boccha, volto la forma sottosopra<sup>200</sup> e quella infochata, potrà usscire la rinchiusa ciera, e 'l vachuo ch'ella lascierà potrai riempiere della tua materia fondata e lla chose gittata verà busa. M'acciò che 'l giesso nel<sup>201</sup> richuociere non si disfaci mettivi dentro quello che ssai.<sup>202</sup>

<sup>198</sup> La gualchiera era la macchina impiegata per la follatura (*GDL*) dei panni di lana, che avveniva tramite battitura dei tessuti.

<sup>199</sup> *dipoi* è scritto dopo *e ffavi s*, che è cancellato.

<sup>200</sup> Abbreviazione sovrabbondante.

<sup>201</sup> Abbreviazione sovrabbondante.

<sup>202</sup> Non è possibile sapere se qui faccia riferimento alle indicazioni della ricetta 64 (*groma di vaselo cruda*), oppure 114 (*tartero bruciato*).

[Atl,1106v]

[90]<sup>203</sup>

Macina i colori *con* colla e mai rinfrescha se *non* con acqua.  
 Aonbra co' nero e alumina *con* rosso, e da' di sopra lacha sanza *tempera* e  
 poi aonbra *con* gomma.

[MaI,1v]

[91] A ffare ferro brunito che pare<sup>204</sup> dipinto di machie açurre.  
 Fa' lle tue piastre del ferro<sup>205</sup> brunite e ssottile di qualunque figura ti piace  
 e cque<sta> posa sopra i charboni infochati dall'opposita parte del suo  
 brunito e vedrai tal ferro farsi prima di color giallo e poi, a ppocho a  
 pocho, si converte in açurro, e poi rifarebbe nera nel tropo stare, oppure  
 quando hè a un colore aççurro che ti piaccia e ttu allora subito la leva di  
 su ' carboni, e llascia freddare. Dipoi dipigni di biacha a olio sopra esso  
 brunito fatto açuro quello che tti piace, e lllasscia sechare per 2 o 3 dí. Po'  
 metti soto l'aceto: allora l'açuro, tocho dallo acieto, si partirà e rimarrà il  
 primo prunito,<sup>206</sup> e cquella parte che ffia ochupata dalla biacha rimarrà  
 açurra, la qual biacha leva chol sapone tenero e po' lava chon acqua fressca  
 e assciuga chon banbaga e rimarrà bella. E 'l simile si pò fare nel'orichalcho  
 a pun[to].

[MaI,191v]

[92] [Vernice.]

Se volli buona vernicie chiara e ffatta sança fuocco intaccha el ginepro, e  
 lla goma che versa di tale intachature missciala con olio di noce vechio e  
 ben purificato e biancho, la qual mistione farai chol dito 'n una taça; e  
 intacha tal ginepro d'aprile, cioè circha al fine di março.

[93] Per fare colori in panno lano di varie nature e diverse.

Togli le chalçe tagliate e ttirale in telaro a uso de richamatori e sspolvereça

<sup>203</sup> Rif.: Pedretti 1977, I: 362-3.

<sup>204</sup> *pare* è scritto dopo *pre*, che è cancellato.

<sup>205</sup> Per il complemento di materia espresso in questa forma, cf. Rohlf 1966-1969:  
 §659. V. anche ricetta 8.

<sup>206</sup> Cosí.

il tuo disegnio e da' di colla di qua e di là dal proffilo di tale spolvereçatura che ssia forte, acciò *non* inschorra infra 'l panno; e sse lla potessi pore chon issstanpa di legnio intagliato sechondo il tuo disegnio serebbe bono. Dipoi lasscia sechare bene he, ffatto quessto, proffila sopra i punti dello sspolvereço con acquaforte di che ssorte a tte piace.

Diciamo che *un* tratto il panno sia verde e che ttu lli voglia fare fiori morelli e açurri e gialli: *per* l'açuro tolli acieto forte, *per* lo morello da' sopra hesso açurro acqua<sup>207</sup> grana bollita, e ssi dia chol pennello; e *per* lo giallo tolli acquaforte.

E sse voi proffilare, da' cholla tinta nera de tintori.

E sse lle chalçe fussino bianche, da' ssopra i punti dello sspolvereço che cholore a tte piace, qual bolliente e quale a ffreddo, come l'indaco e ssimili. Dipoi lava e ttieni i · molle, lavato prima che ài bene; tieni tanto *in* molle in acqua tiepida che lla colla si disfacci e bassta.

Possi anchor fare chon tanaglie o altri strettoi intagliati che sstringino la parte che ss'è a ttigniere per bollirli, lasciando certi bussi picholi che ssi scontrassino nella stanpa, cioè dove il colore ha a ttingiere il panno.

Possi anchora tessere stretto a uso di panno d'araço e poi bagnia e cimare he ffinire, cioè un pocho come sarebbe una cozzia di calça.

[94] *Per lavare pennelli.*

Lasciva di cienere di cierro e indi calcina viva e un po' d'allume di rocha.

[95] *Colla da ffare in tela.*<sup>208</sup>

Viscio da acqua<sup>209</sup> bianco *on.* 4, trementina *on.* 1, mele *on.* 1, serapino *on.*

<sup>207</sup> *acqua* è scritto dopo *gra*, che è cancellato.

<sup>208</sup> Per le diverse tecniche di preparazione delle tele, cf. Bensi (2008: 24), che distingue tra preparazioni gessose o comunque costituite da minerali, e apprettature a base di gomme vegetali, come la presente, o di colle animali, come quella “alla fiamminga” del ms. Fi2, cc. 21v-22r (in Del Savio 2019: n. 48). Cf. la ricetta 73, pressoché identica ma dedicata alla produzione della pania.

<sup>209</sup> La forma *vischio d'acqua* affiora – a mia conoscenza – solo al principio del XVII secolo con l'opera di Cesare Mancini (*Gli ammaestramenti per allevare, pascere e curare gli uccelli*, Brescia, 1607), e pare indicare un tipo specifico di vischio. Dal confronto con la ricetta 73, pressoché identica, si potrebbe pensare a un sinonimo per indicare il vischio bianco.

1/4, savone bianco *on.* 1/24, olio di noce *on.* 1/12; e questa compositione secherai al sole e ffan<sup>ne</sup> pastello,<sup>210</sup> e cquando voi adoperare mettine i molle in acqua di poço.

[MaII,87v]

[96] [A conoscere le specie di calcina e di rena.]<sup>211</sup>

La calcina dell'alberese vole essere spenta subito ch'è ttratta della fornace<sup>212</sup> con gran quantità d'acqua, perché la pocha la incende e lla fa a uso di rena e non è tanto tenace.

La calce d'alberese sia mista con 2 parti di rena di fiume<sup>213</sup> e una di calcina. Colle altre calcine, 3 parte di rena e una di calcina.

La calce di tevertino nero o altre pietre spugnosse è migliore allo arricciare e intonicare de' muri che nessuna altra calcina.

La calcina della giara grossa de' fumi è grassa e passtosa e utile al caldo e all'umido equalmente.

La pietra selice delle quali li antichi romani<sup>214</sup> lastricorono le strade fa lla migliore calcina che nessuna delle predette e n'è assai ne' monti di Radicofani.

Se a ogni calcina mista con rena di fiume o di mare sarà agunta la 3<sup>a</sup> parte di testi e ttegoli antichi pesti e cquesta è ottima mistione.

Alle intonicature e muraglie di citerne sia composta 2 parti di calcina e 4 di rena asspra e ruvida.

Se poi che lla calcina sarà spenta e ssarà<sup>215</sup> ridotta 'n u · monte e poi ben coperta di rena, quanto piú sta piú si fa perfetta. I romani avean per lege non potersi adoperare se prima 3 anni none stava coper<t>a, e a dí nostri a rRoma, in via di Papa, sotto terra piedi 20, ne fu trovata I<sup>o</sup> monte di calcina la qual era stata coperta centinaia d'anni: nientedimen era perfettissima.

<sup>210</sup> Nel senso del tardo lat. PASTA, cioè ‘massa’, ‘impasto’ (Du Cange).

<sup>211</sup> Passo tratto dal *Trattato di architettura civile e militare* di Francesco di Giorgio Martini (libro 1, capo VIII), posseduto da Leonardo nella copia manoscritta Fi5.

<sup>212</sup> ms. *fanace*.

<sup>213</sup> ms. *fiume*.

<sup>214</sup> *romani* è aggiunto in interlinea.

<sup>215</sup> ms. *ssarà*.

La rena non vale niente s'ella non è asspra e alida, in modo che strignendosi co · mano essa non si fermi apichata insieme in parte alcuna, e che scosso il panno dove füssi stata messa no · lo lassi nesuna parte inbrattato.

La rena<sup>216</sup> del mare non è bona, in volte per la sua salsedine che sempre cola e lle volt<e> s'enpie di fessure; e sse essa s'adopera in muraglie faciasi in piú tempi, perché le piogie purgano le sue salsedine.

[MaII,141r]

[97] A gittare medaglie.

Togli terra sabionente in polvere non tropa soctile e, richotta che ll'ài, inumidisscila cholla tua acqua salata o acquavite stilata<sup>217</sup> o ttrementina stilata, che ssenpre poi terrà la sua visciosa umidità. Facto che ài questo, enpi le tue forme e, calcate e pianate che ll'ài, spolvoreça di sopra con sottilissima cienere, la quale sarà facta o di schaglia di ferro ho hocco bruciato ho foglie di noce bruciate o stercho bovino o sstagnio calcinato o palpiro o ssepia o fumo di tutia o terra di Valençā vetrificata e polveriçata o qualu<n>che chosa sottile, pure che non i<n>bratti la medaglia, e che oltre all'essere sottilissima e quasi inpalpabile ch'ella sia sopra la sacionente e arida tera data sottilmente. E questo fo perché 'l vento che si rinc<h>iude infra 'l metallo e lla forma posa pasare questo velo della terra sottile e esalare poi fra lla grossa sabbia e 'npronta sula tua medaglia insino a 'n meço la sua groseça. Dipoi polveriça sopra essa medaglia un velo di tera sottile sendo un poco umida la medaglia, aciò essa sottil terra su vi si fermi. Fatto questo togli la sabia e v'enpi la seconda staffa sopra essa medaglia e finissci; dipoi schalda la forma e gietta il tuo ricalco o rame con istagnio ed è perfecta.

[98] A gittare medaglie.

Togli giesso scagliolo<sup>218</sup> e vela liquido la tua medaglia. Poi subito copri col'altro giesso, il quale sarà composto di 12 parti di renella da orilogi<sup>219</sup> e

<sup>216</sup> na è aggiunto in interlinea.

<sup>217</sup> ms. salata.

<sup>218</sup> ms. giesso sagliolo.

<sup>219</sup> La sabbia da clessidra, molto fine. Troviamo somiglianza con la ricetta *Si volueris facere formam medalie* del ms. Gl, c. 190v, che per il medesimo scopo propone l'impiego di arenula que ponitur in horologiis.

I<sup>a</sup> di giesso; e ffa<sup>220</sup> ogni cosa liquido e gitta, e po' ricoci. El simile fa' poi dall'oposita<sup>221</sup> parte della medaglia, ma prima ungi acciò che giesso a giesso non s'apichi.

[FoI,43r]

[99]<sup>222</sup> Vernice.<sup>223</sup>

Tolli cipresso e cquello destilla, e abbi una bocca grande e llí meti detta destillatione con tanta acqua che paregi l'anbra,<sup>224</sup> e tura ben di sopra i modo non n'ispiri e, cquando è disoluta, arogi in detta cosa della detta stilatione, in modo sia liquida a ttuo modo.

E ssapi che le carabe<sup>225</sup> è liquore d'arciplesso.

[100]<sup>226</sup> Vernice.<sup>227</sup>

E perché la vernice è goma di ginepro, se stilerai il ginepro potrai disolvere in questa stilatione detta vernice nel modo detto di sopra.

[101] Fuocio.

Se volessi fare un focho che sença danno infocherebe una sala farai chosí: profuma prima la sala chon ispresso fumo d'incenso e d'altra cosa odo-rifera, dipoi buffa. Overo farai bolendo andare in fumo libre 10 d'acquavite. Ma fa' che la sala sia ben serata e gitta polvere di vernice infra

<sup>220</sup> ms. *ssa*.<sup>221</sup> ms. *oposita*.<sup>222</sup> La ricetta è biffata con un tratto di penna.

<sup>223</sup> È ipotizzabile che la ricetta miri in un primo tempo alla produzione per distillazione dell'essenza di trementina (o trementina distillata, menzionata anche alle ricette 5, 9, 82, 86, 97, per cui cf. anche Brizio 1960) e, in un secondo passaggio, all'addizione del solvente così ottenuto alla colofonia rimasta. In alternativa, nella ricetta si potrebbe scorgere anche un tentativo di produzione di una vernice a solvente, dove una resina tenera deve essere disciolta in un solvente: questo renderebbe necessario correggere il testo sostituendo *acqua* con, per esempio, *acqua<rite>*. In ogni caso la ricetta è biffata, quindi già Leonardo dovette accorgersi delle incongruenze.

<sup>224</sup> Parola che indica un materiale che assomigli all'ambra, in questo caso la resina di cipresso.

<sup>225</sup> Voce araba che indica una sostanza classificata come «gomma usuale» nel NRF (Fittipaldi), del 1498.

<sup>226</sup> La ricetta è biffata con un tratto di penna.<sup>227</sup> Si veda la nota alla ricetta precedente.

detti fumi, che sarà il polverio<sup>228</sup> assai ben sostenuto dai fumi. Dipoi entra<sup>229</sup> subito chon una torcia apresa in detta sala e ssubito ommi cosa s'infocherà.

[FoI,44v]

[102] Fuocio.

Tolli quella superficie gialla ch'anno i pomi ranci e cquelle destilla a limbicho che ssarà detta stillation perfetta.

[103]<sup>230</sup> Fuocio.

Serra bene una chamera e abbi una piastra di rame o di fero infocata e spluçavi suso dua bochali d'acquavite a pocho per volta, i modo si chonverta in fumo. Dipoi fa' entrare uno chor un lume e subito vedrai la chamera infocharsi a uso d'un vanpegiare cieleste e non farà alchuna lesione a persona.

[104]<sup>231</sup> Vernice.

Intacha un ginepro e dalli l'acqua a' piedi e cquello liquore mischia con olio di noce e arai vernice perfetta fatta di vernice.<sup>232</sup> E questo medesimo farai dell'arcipresso e arai vernice d'anbra bella e buona per eciellentia. Falla di magio over d'aprile.

[FoII,64v]

[105] [A fondere con la cera.]

Quando tu voi gittare di ciera, abrucia la sciuma<sup>233</sup> con una chandela e 'l gietto verrà sança busi.

<sup>228</sup> *polverio* è scritto dopo *poliverio*, dove la prima *i* è cancellata.

<sup>229</sup> *entra* è scritto dopo *entra*, che è cancellato.

<sup>230</sup> La ricetta è poi biffata con un tratto di penna.

<sup>231</sup> La ricetta è poi biffata con un tratto di penna.

<sup>232</sup> Dove *vernice* è impiegato come esatto sinonimo di resina. Cf. anche 99 e 100.

<sup>233</sup> Qui nel senso di impurità e scorie che salgono sulla superficie della cera e ne compromettono la liscezza. Cf. fr. *écume*, che in ambito tecnico significa ‘formation d’impuretés, de scories à la surface d’un métal en fusion’ (*TLFi*).

[106] [Verde.]

Macina il verderame e cholla ruta molte volte insieme con sugo di limon e guardalo dal giallolino.

[FoII,159r]

[107] Per fare punte da colorire a ssecho.

Tenpera con un po' di ciera e non cascerà, la qual ciera disolverai con acque<sup>234</sup> ch'è tenperata la biacha e essa acqua stilata se ne vada in fumo e rimanga la ciera sola e ffarà bone punte. Ma ssapi che ti bisogna<sup>235</sup> macinare i colori cholla pietra calda.

[FoIII,33v]

[108] [A fare resistente l'acciaio.]

L'acciaro si batte bene per lo lungo, dipoi si ronpe in quadretti e ssi metano l'uno sopra dell'altro e bene s'interano con terra di Valença e ttalco e ssi seca a llento foco e a poco a poco s'infoca. E cquando è bene infocato dentro come di fori allora sforça il foco e ffa' bollire. Ma prima metti dentro scaglia di ferro, poi lasscia levare manualmente via la terra e llo batti di lungo e cquesto è bono acciaro.

[109] Per fare anbra adiassprata.

Toli ciara d'ovo e ffal mettere 'n un budello e lla boli. Endurata che è, dipigni le machie poi la rivesti d'altra ciara e rimetti 'n un magior budello.

[FoIII,37v]

[110] [A trarre il rame dalla marcasite.]

Metti la marchesita in acquaforte e sse fa verde sappi che à in sé rame:<sup>236</sup> tralo con salnitro e ssavon tenero.

[FoIII,39v]

[111] Carta da disegniare nero chollo ssputo.

Togli polvere di galla e di vetriolo e polveriça e sspandi sopra charta a uso

<sup>234</sup> *acque* è scritto dopo *q*, che è cancellato.

<sup>235</sup> *bisogna* è scritto dopo *bisagliana*, dove *lia* è cancellato.

<sup>236</sup> *in sé rame* è scritto dopo *in sé rame*, che è cancellato.

di vernice. Poi scrivi con pena intinta nello sputo e ffarai nero come inchiosstro.

[112] Per gittare bronço in giesso.

Togli per ogni 2 scodelle di giesso una di corno di bo bruciata. E misscia insieme e gitta.

[FoIII,40r]

[113] Olio.

Fa' olio di semença di senape e sse llo voi fare con piú facilità mista la macinata semença con olio di linseme. E metti onni cosa sotto 'l torchio.

[FoIII,42v]

[114]<sup>237</sup> Da gittare.<sup>238</sup>

Il tartero bruciato e polveriçato chol giesso e gittato fa che hesso giesso si tiene insieme poi ch'è ricoto, e poi nell'acqua si disfa.

[FoIII,59v]

[115] Acquafora.

Parte di vetriolo romano, parte di salnitro, parte di cinabro, parte di verderame.

[116] Disolvere rame.

Disvolvi con esse acque<sup>239</sup> il rame e poi lo vapora, i modo torni come pasta o<sup>240</sup> mostarda; e infanga<sup>241</sup> la tua figura e chol penello bene la pulissci e ffa' sechare e poi interra di fori e da' gran focho, i modo che infra lle 2 terre il rame s'unisce, overo inpasta esso rame con argento vivo.

<sup>237</sup> Scrittura a sanguigna.

<sup>238</sup> La ricetta è quasi identica a 64 (dove però al posto del tartaro bruciato si raccomanda l'aggiunta di *groma di vaselo cruda*), richiamata anche alla fine di 89.

<sup>239</sup> Le acqueforti della ricetta precedente.

<sup>240</sup> o è scritto dopo *poi i*, che è cancellato.

<sup>241</sup> Termine tecnico, mutuato dal lessico minerario, in cui l'infangamento è una tecnica di impermeabilizzazione (*GDLI* e *Treccani*, s. v. *infangamento*).

[FoIII,74r]

[117] [Acqua solutiva.]

Se chalcina e orpimento fa merdoco fanne liscia o destillatione e disolverà i peli e corno e ssetole e unghia.

[FoIII,87v]

[118]<sup>242</sup> In ispechi.<sup>243</sup>

30 di stagnio sopra ciento di rame, ma prima purga i diti mitalli e gitta in acqua e ffa' grane e poi fondi il rame e mettivi su lo stagnio.

[Tr,40v]

[119] Per fare rosso in vetro per incarnatione.

To' rubini di rocha nova o granati e miscia cho · lattimo. Ancora il bolo armenio è bono in parte.

[CVU,Iv]

[120] Dello improntare medaglie.

Polta di smeriglo mista con acquavite o scaglia di ferro con aceto ho cenere di foglie di noce ho cenere di paglia sottilmente trite.

[121] [Smalti.]

Il diamante si pesta involte innel<sup>244</sup> pionbo e battuto con martello. E disteso piú volte tal pionbo è radoppiato e ssi tiene involto nella carta, accò che ttal polvere non si versi, e poi fondi il pionbo e lla polvere vie · di sopra al pionbo fonduto, la qual poi sia fregata infra due piasstre d'acaio, tanto si polvereci bene. Dipoi lavalo choll'acqua da partire e risolverassi la negredine del ferro e llascierà la polvere netta.

Lo ssmeriglo in peçì grossi si ronpe chol metterlo sopra un panno i · molti doppi e ssi percote per fiancho col martello e cosí se ne va poi im scagle a pocho a ppocho e poi si pesta con facilità. E sse ttu lo tenessi sopra l'ancudine mai lo romperessti essendo chosí grosso.

<sup>242</sup> Scrittura a sanguigna.

<sup>243</sup> Di specchi Leonardo tratta anche altrove (cf. Brescia–Tomio 1999: 90).

<sup>244</sup> in è scritto dopo *inf*, che è cancellato.

Chi macina li ssmaltri debbe fare tale esercitio sopra le piastre d'acciaio temperato chol macinatoio d'aciaio e poi metterlo nell'acquaforte, la qual risolve tutto esso accaio che ss'è consumato e missto con esso smalto e llo fece nero, onde poi riman purifichato e nnetto. E sse ttu llo macini sul porfido esso porfido si consuma e ssi missta collo ssmaltri e llo guasta, e ll'acqua da partire mai lo lieva da dosso perché non po' risolvere tale porfido.

Se volli fare colore bello açurro risolvi lo ssmaltri fatto col tartaro e po' li leva il sal da dosso.

L'ottone vetrificato fa bello rosso.

[LdP,68r]

[122] Aumentazione di bellezza nel verderame.<sup>245</sup>

Se sarà misto col verderame lo aole cavallino<sup>246</sup> esso verderame acquisterà gran bellezza, e piú acquisterebbe col zafrano se non se ne andasse in fumo; e questo aole<sup>247</sup> camellino si conosce la sua bontà quando esso si rissolve nell'acquavita essendo calda, che meglio lo rissolve che quando essa è fredda. E se tu havessi finito un'opera con esso verde semplice et la vellassi poi sotilmemte con esso aole ressoluto in acqua, allora essa opera si farebbe di bellissimo colore. E anchora esso aole si pò macinare a olio per sé et anchora insieme col verderame e con ogni altro colore che te piacessi.

<sup>245</sup> Kockaert 1979: 72.

<sup>246</sup> Il ms. riporta *camellino*. Tuttavia sia Matteo Plateario, sia Magister Maurus distinguono tre tipi di aloe, *cicotrinum*, *epaticum* e *caballinum*; entrambi riportano che il terzo tipo è quello di qualità minore, ed è nero, scuro e puzzolente (*De virtutibus* [Thorndike]: 15-6). La scuola di Salerno congruamente tace su eventuali impieghi delle sostanze che esulino dallo scopo curativo, ma tanto dovrebbe bastare a intendere *camellino* come un errore per *cavallino*. Inoltre l'aloë cavallino compare tra le droghe destinate all'arte degli speziali che pagano gabella in entrata a Firenze (ms. Fi7, c. 40r), mentre non c'è traccia di un eventuale aloe cammellino. Il *cammellino* è invece un colore violetto i cui modi di produzione sono esposti – a mia limitata conoscenza – nei mss. Fi2 (cc. 79r e 81r) e Gl (c. 82r): l'esistenza di questo materiale così nominato potrebbe aver generato confusione nel copista del testo. Leonardo impiega l'aloë, senza specificarne la qualità, insieme al verderame in altre due ricette, 25 e 28.

<sup>247</sup> *aole* è scritto dopo *aloë*, dove la prima / è cancellata.

[Ldp,161r]

[123] Per fare una pittura d'eterna vernice.

Dipingi la tua pittura sopra della carta tirata in tellaio ben dilicata e piana. Di puoi da' una buona e grossa inprimatura di pece e matone ben pesto, di puoi la inprimatura di biacca e gialorino. Poi colorisci e vernica d'olio vecchio chiaro e sodo et apiccalo al vetro ben piano, ma meglio fia a fare un tuo quadro di terra ben vetriato e ben piano, e poi da' sopra esso vetriato la inprimatura di biacca e gialorino e poi colorisci e vernica. Poi apicca il vetro cristalino colla vernice ben chiara d'esso vetro, ma fa' prima ben secare in istufa scura esso colorito e poi lo vernica con olio di noce et ambra, over olio di noce rasodato al sole.

[LdP,161v]

[124] [A fare vetri sotili e piani.]

Se voi fare vetri sotili e piani, gonfia le boce infra due tavole di bronzo o di marmo lustrate, e tanto le gonfia che tu le schiopi<sup>248</sup> col fiato e sara' piani e si' sotili che tu piegherai il vetro, il quale poi sarà apicato colla vernice alla pittura. E questo vetro per essere sotile non si romperà per alcuna percussione. Possi ancora tirare in longo et in largo una piastra infoccata sopra infocato fornello.

[125] Modo di colorire tela.

Metti la tua tela in telaro e dagli colla debole e lascia secare e disegna e da' l'incarnationi con penelli di setole e cosí fresche farai l'ombra sfumata a tuo modo. L'incarnatione sarà biacca, lacca e gialorino; l'ombra sarà nero e maiorica<sup>249</sup> e un poca di lacca, o voi lapis duro. Sfumato che tu hai, lascia secare,<sup>250</sup> poi ritocca a secco con lacca e goma stata assai tempo coll'acqua gomata insieme liquida, ch'è migliore perché fa l'ufitio suo senza lustrare. Ancora per fare l'ombre piú scure, togli lacca gomata sopradetta et inchiostro, e con quest'ombra puoi ombrare molti colori perch'è trasparente. Puoi ombrare azur'o lacca diverso l'ombre; dico perché, diverso i lumi, aombrerai di lacca semplice gomata sopra la lacca senza tempra, perché senza tempra si vela<sup>251</sup> sopra il cinabro temperato e secco.

<sup>248</sup> *schiopi* è scritto dopo *gonfi*, che è cancellato.

<sup>249</sup> Vedi nota alla ricetta 4.

<sup>250</sup> *secare* è scritto dopo *lascie*, che è cancellato.

<sup>251</sup> *si vela* è scritto dopo *si vela*, che è cancellato.

### 3. STRUMENTI DI CONSULTAZIONE

#### 3.1. *Contenuto tecnico delle ricette*

Acque solutive o smacchianti: 39, 45-50, 63, 65, 75, 79, 88, 115, 117.  
 Colle e stucchi: 10, 32-4, 44, 85-7, 95.  
 Contraffazione di preziosi e decorazione di oggetti: 11-21, 23-4, 36, 38,  
     40-3, 51, 54, 66-7, 69, 109-10, 121.  
 Cosmetica: 1, 2, 57-8.  
 Metallurgia e fusione: 3, 9, 64, 74, 76-7, 83, 89, 91, 97-8, 105, 108, 112,  
     114, 116, 118, 120.  
 Pittura:  
     – colori: 7, 8, 25-6, 35, 59-62, 71-2, 80-1, 84, 90, 93 (su panno), 106,  
         119, 122;  
     – disegno: 6, 22, 111;  
     – olio: 37, 53, 61, 68, 82, 113;  
     – ombreggiature/lumeggiature: 27, 52, 55-6, 70, 125;  
     – strumenti: 94, 107;  
     – supporti: 5, 95-6, 123;  
     – vernici: 29, 41, 92, 99, 100, 104.  
 Vetro: 30-1, 78, 119, 124.  
 Varie: 4, 10, 28, 73, 87, 101-3.

#### 3.2. *Datazione delle carte*<sup>252</sup>

1-2 (Milano, 1483-1489), 3 (Firenze, 1504-1505), 4 (Milano, 1495-1503),  
 5-6 (Milano, 1492), 7-8 (Milano-Pavia, 1486-1488), 9 (Milano-Pavia, 1490),  
 10 (Roma, 1514), 11-28 (Milano, 1508), 29-34 (luoghi vari, 1510-1515),  
 35 (Milano, 1493-1494), 36 (Milano-Mantova, 1497-1499), 37-51 (Firenze,  
 1506-1507), 52 (luoghi vari, 1497-1503), 53 (Firenze, 1478-1480), 54  
 (Milano, 1483-1485), 55-63 (Firenze, 1480), 64-65 (Milano, 1490), 66  
 (Firenze, 1505-1506), 67 (Firenze-Milano, 1508), 68-69 (Firenze-Milano,

<sup>252</sup> Sulla base di Reti 1974 (per i codici di Madrid), Pedretti 1998a (per la raccolta del codice Atlantico), Pedretti 1998b (per la raccolta del codice Arundel), Vecce 1998 (per tutti gli altri codici).

1480-1482), 70 (Firenze-Milano, 1505-1508), 71 (Firenze-Milano, 1506-1508), 72 (Firenze, 1480), 73 (Firenze-Milano, 1506-1508), 74-79 (Firenze-Milano, 1504-1506), 80- 82 (Firenze, 1480), 83 (Firenze, 1478-1480), 84 (Firenze, 1503-1504), 85-7 (Milano, 1487-1490), 88 (Firenze-Milano, 1480-1482), 89 (Milano, 1485), 90 (Milano, 1497-1499), 91-95 (Milano, 1493-1495), 96-98 (Milano, 1491-1493), 99-107 (Milano, 1494-1495), 108-118 (Milano, 1493-1497), 119 (Milano, 1487-1490), 120-121 (1505), 122-125 (s.l. né d.).

### 3.3. *Altre ricette tecniche*

Medicina: ms. H, c. 136v;<sup>253</sup> ms. Atl., c. 729v.<sup>254</sup>

Piccola magia:<sup>255</sup> ms. A, c. 52v;<sup>256</sup> ms. B, c. 11r, c. 51r; ms. Atl., c. 42r;<sup>257</sup> ms. Atl., c. 950v; ms. Tr., c. 19r (fuoco greco).<sup>258</sup>

Artiglieria (polvere da sparo):<sup>259</sup> ms. A, c. 114r; ms. L, c. 4v.

Vino: ms. FoIII, c. 39v (da bianco a vermicchio).

Varie: ms. L, c. 2r (smacchiare il pelo del cavallo).

<sup>253</sup> Gheroldi 1997 pensa a una ricetta per le arti, un pastello, ma la comparazione con ricette coeve mostra che si tratta di un preparato medico (maestro Bonino da Firenze per esempio componeva il suo unguento «buono a piaghe e a chalteriture di testa e ad ogni parte con i seguenti ingredienti: la raga del pino on. 6 buona e grassa, on. 2 d'olio rosato, on. 3 di cera biancha, on. 6 d'olio d'uliva e [...] on. ½ di trementina stillata», ms. Londra, Wellcome Historical Medical Library, 425, c. 80v). La medesima lista degli ingredienti, ma senza procedimento, compare anche a c. 18v.

<sup>254</sup> Ricetta contro i calcoli nella vescica. Rif.: De Toni 1919.

<sup>255</sup> Con “piccola magia” si indicano quei testi che insegnano a produrre piccoli eventi spettacolari per intrattenere amici o convitati, talvolta per imbrogliare in un affare: un fuoco che brucia nell’acqua, uno scoppio non pericoloso o un rumore proveniente da una fonte insospettabile, la colorazione o il finto svenimento di un animale, una formula magica o un rito, ecc.

<sup>256</sup> Trattasi della costruzione del putipú, un tamburo a frizione. Leonardo si interessa anche altrove di strumenti musicali (cf. Tiella 1983).

<sup>257</sup> *A far seccare un albero.* Questa ricetta molto comune si trova in diverse versioni, la cui sostanza è sempre la medesima: cf. ms. Lo1, c. 140r: *A volere fare sechare alcuno albero* e ms. Pa, c. 15v: *Se tu voy fare sechare una vite ovore altro arbori che sia.*

<sup>258</sup> Le ricette per creare oggetti che brucino anche sott’acqua sono di comune reperimento nei ricettari. Cf. ad es. i mss. Mo2, c. 29v; Mo3, c. 45v e 46r.

<sup>259</sup> Le ricette per la polvere da sparo iniziano a circolare a metà Quattrocento, in

### 3.4. Indici di lessico di interesse tecnico

Digitare <https://bit.ly/30Xx0hT>

Michela Del Savio  
(Università degli Studi di Torino)

## CODICI

- As = ms. Assisi, Biblioteca del Convento di S. Francesco, 692.
- Av = ms. Avignon, Archives départementales de Vaucluse, 1 F 54. Ed.: Bramilla–Hayez 2016.
- Bo = ms. Bologna, Biblioteca Universitaria, 2861. Ed.: *Manoscritto bolognese* (Muzio).
- Fe = ms. Fermo, Biblioteca comunale, 99. Ed.: Laskaris 2008.
- Fi1 = ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1246. Ed. parz.: Del Savio 2019.
- Fi2 = ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1247. Ed. parz.: Del Savio 2019.
- Fi3 = ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2067. Ed.: Giannini 1898.
- Fi4 = ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2580.
- Fi5 = ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 361. Ed.: Marani 1979.
- Fi6 = ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.43.
- Fi7 = ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IX.154.
- Fi8 = ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, pal. 796. Ed. parz.: Pomaro 1991: 6-7, 79-80, 145-6.
- Fi9 = ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, pal. 916. Ed. parz.: Pomaro 1991.
- Ge = ms. Genova, Biblioteca Universitaria, F VI 4. Ed.: Palmero 1998.
- Gl = ms. Glasgow, University Library, Ferguson 3. Ed.: Montalto 2007/2008.  
Rif.: Montalto 2018.

seguito alla divulgazione dell'opera di Francesco di Giorgio (che Leonardo possedeva, cf. nota alla ricetta 96). La ricetta di Leonardo, per le sue proporzioni e poiché nomina il *buso*, ‘archibuso’, assomiglia alle prescrizioni di Francesco per le bocce di piccolo calibro. Per la trattatistica quattrocentesca sulle armi, si vedano Merlo 2014: 61 (per le ricette sulle polveri) e Merlo 2016: 80 (per le ricette sulle polveri di Francesco di Giorgio).

- Lo1 = ms. London, Wellcome Historical Medical Library, 425. Ed. parz.: Del Savio 2019.
- Lo2 = ms. London, Wellcome Historical Medical Library, 379.
- Mo1 = ms. Modena, Biblioteca Estense, Campori γ.O.6.15. Ed.: Baraldi–Baroni Fornasiero–Sgarbi–Baraldi 2002.
- Mo2 = ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori γ.R.5.17. Ed.: Baraldi on-line (a). Rif.: Baroni Fornasiero–Sgarbi–Baraldi 2006.
- Mo3 = ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori γ.S.6.3. Ed.: Baraldi on-line (b).
- Mp = ms. Montpellier, Bibliothèque universitaire de médecine, H 486. Ed. parz.: Zecchin 1987-1990.
- Pa = ms. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, italien 942.
- Ro = ms. Roma, Biblioteca Casanatense, 2245. Ed.: Precoma 2001-2002. Rif.: Precoma 2004.
- Si1 = ms. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.II.19. Ed. parz.: Thompson 1933; Torresi 1993.
- Si2 = ms. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, L.XI.41. Ed. parz.: Torresi 1993.
- To1 = ms. Torino, ASTo, J.b. VII. 6. Ed. parz.: Fontanella 1995; Farina 2013-2014.
- To2 = ms. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, G.IV.27. Ed.: Vitale-Brovarone 1999-2000.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Artechne* (Dupré) = Sven Dupré, <<https://artechne.wp.hum.uu.nl>>.
- Baraldi–Baroni Fornasiero–Sgarbi–Baraldi 2002 = Pietro Baraldi, Roberta Baroni Fornasiero, Elisabetta Sgarbi, Cecilia Baraldi, *Antico ricettario modenese di mano femminile per miniare e dorare. Note sulle specie vegetali e sui composti chimici menzionati*, «Atti della società dei naturalisti e matematici di Modena» 133 (2002): 101-37.
- Baraldi on-line (a): <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/imo-beu-stru-archeo-gamma.r.5.17.pdf>>.
- Baraldi on-line (b): <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/imo-beu-stru-archeo-gamma.s.6.3.pdf>>.
- Brambilla–Hayez 2016 = Simona Brambilla, Jérôme Hayez (a c. di), *Il tesoro di un povero. Il Memoriale di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca)*, Roma, Viella, 2016.

- Codice Atlantico* (Marinoni) = *Il codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni, Firenze, Giunti Barbera, 1975-1980, 12 voll.
- Colour ConText* (Neven) = Sylvie Neven, <<http://www.colourcontext.be/en/>>.
- Craft of lymmyng* (Clarke) = «*The Craft of Lymmyng and The Maner of Steynyng*». *Middle English Recipes for Painters, Stainers, Scribes, and Illuminators*, ed. a c. di Mark Clarke, Oxford, Oxford University press, 2016.
- Del Savio 2017 = Michela Del Savio, *Ricettari per le arti nell'Italia di fine XV secolo. Nuovi testi per uno studio delle intersezioni tra cultura tecnica e società*, Dottorato in Lettere (ciclo XXIX), Università di Torino, relatore A. Vitale-Brovarone, 2017.
- Del Savio 2019 = Michela Del Savio, *Tecniche per la produzione di materiali pittorici tratte da alcuni ricettari italiani del XV secolo. Con descrizione dei manoscritti, traduzione delle ricette, note lessicali, indici*, Napoli, Douglas, 2019.
- De virtutibus* (Thorndike) = *The herbal of Rufinus edited from the unique manuscript*, ed. a c. di Lynn Thorndike, Chicago, University of Chicago Press, 1946.
- Documenti storici fabrianesi* (Zonghi) = *Documenti storici fabrianesi*, ed. a c. di Aurelio Zonghi, Fabriano, Tipografia sociale, 1879.
- Farina 2013-2014 = *Il codice J.b.VII.6 dell'Archivio di Stato di Torino: la lingua e la medicina del XV secolo in area franco-provenzale*, ed. a c. di Elisa Farina, Università degli Studi di Torino, relatore A. Vitale-Brovarone, a.a. 2013-2014.
- Fontanella 1995 = Lucia Fontanella, *Un ricettario quattrocentesco di area franco-provenzale*, «Bollettino Atlante Linguistico Italiano» 19 (1995): 47-73.
- Giannini 1898 = Giovanni Giannini, *Una curiosa raccolta di segreti e di pratiche superstiziose fatta da un popolano fiorentino del secolo XIV e pubblicata per cura di Giovanni Giannini*, Città di Castello, Lapi, 1898.
- Laskaris 2008 = Caterina Zaira Laskaris, *Il ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*, Saonara, Il Prato, 2008.
- Libro dell'arte* (Ricotta) = *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, ed. critica a c. di Veronica Ricotta, Milano, Franco Angeli, 2019.
- Luminare maius* (Sordano) = *Il Luminare Maius di Manlio del Bosco: verso una edizione critica del testo*, ed. a c. di Emilio Sordano, on-line <<http://www.pluteus.it/wp-content/uploads/2013/10/luminare-maius.pdf>>.
- Manoscritto bolognese* (Muzio) = *Un trattato universale dei colori. Il Ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, ed. a c. di Francesca Muzio, Firenze, Olschki, 2012.
- Marani 1979 = Pietro C. Marani, *Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini. Il codice Ashburham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze, Giunti Barbera, 1979.

- Montalto 2007-2008 = Aurora Montalto, *Il ms. Ferguson 3 della Glasgow University Library: edizione e studio di un libro di segreti per le arti e i mestieri*, Università degli Studi di Torino, relatore A. Vitale-Brovarone, a.a. 2007-2008.
- NRF (Fittipaldi) = *Il Nuovo Ricettario Fiorentino (1498). Testo e lingua*, ed. a c. di Olimpia Fittipaldi, Università di Torino, relatore A. Vitale-Brovarone, a.a. 2004-2005.
- Palmero 1998 = Giuseppe Palmero, *Entre culture thérapeutique et culture matérielle: les domaines du savoir d'un anonyme genois à la fine du Moyen-Age. Le manuscrit inédit «Medicinalia quam plurima»*, Villeneuve D'Ascq, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1998.
- Pomaro 1991 = Gabriella Pomaro, *I ricettari del fondo Palatino della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, Firenze, Giunta regionale Toscana, 1991.
- Precoma 2001-2002 = Rita Precoma, *Il manoscritto 2265 della biblioteca casanatense di Roma*, Università della Tuscia, relatore S. Rinaldi, a.a. 2001-2002.
- Serapione volgare (Ingianni) = «*Liber Serapionis aggregatus in medicinis simplicibus*» nel volgarizzamento toscano del codice gaddiano 17 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ed. critica a c. di Maria Elena Ingianni, on-line <<http://www.pluteus.it/wp-content/uploads/2013/10/serapione.pdf>>.
- Thompson 1933 = Daniel V. Thompson, *The «Ricepte daffare piú colori» of Ambrogio di ser Pietro da Siena*, «Archeion» 15 (1933): 339-47.
- Torresi 1993 = Antonio P. Torresi, *Tecnica artistica a Siena: alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella Biblioteca degli Intronati*, Ferrara, Liberty house, 1993.
- Vitale-Brovarone 1999-2000 = Alessandro Vitale-Brovarone, *Un piccolo corpus di testi medici, matematici e astronomici d'area piemontese*, «Pluteus» 10 (1999-2000): 187-271.
- Zecchin 1987-1990 = Luigi Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano*, Venezia, Arsenale, 3 voll., 1987-1990, vol. I: 249-76.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Ageno 1964 = Franca Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1964.
- AIS = Karl Jaberg, Jakob Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, Zofingen, Verlagsanstalt Ringier, 1928-1940, 7 voll. [anche nella versione elettronica curata da G. Tisato, <[www3.pd.istc.cnr.it/navigais-web/](http://www3.pd.istc.cnr.it/navigais-web/)>].
- Balestracci 2004 = Duccio Balestracci, *Cilastro che sapeva leggere. Alfabetizzazione e istruzione nelle campagne toscane alla fine del Medioevo (XIV-XVI secolo)*, Ospedaletto, Pacini, 2004.
- Bambach 2009 = Carmen Bambach, *Una eredità difficile: i disegni ed i manoscritti di*

- Leonardo tra mito e documento*, XLVII Lettura vinciana, Vinci, 14 aprile 2007, Firenze, Giunti, 2009.
- Baroni Fornasiero–Sgarbi–Baraldi 2006 = Roberta Baroni Fornasiero, Elisabetta Sgarbi, Pietro Baraldi, *Preparazioni alimentari tratte da un antico manoscritto*, «Atti della società dei naturalisti e matematici di Modena» 137 (2006): 389-96.
- Beck 1900 = Theodor Beck, *Beiträge zur Geschichte des Maschinenbaues*, Berlin, Springer, 1900.
- Bensi 2008 = Paolo Bensi, *Gli esordi della pittura su tela in Italia attraverso le fonti medievali e rinascimentali*, «Arte Lombarda» 153 (2008): 23-8.
- Bernardoni 2013 = Andrea Bernardoni, *Esplosioni, fusioni e trasmutazioni. Il monumento a Francesco Sforza e le arti chimiche in Leonardo*. Catalogo della mostra, Milano, Sacrestia del Bramante e Pinacoteca Ambrosiana (marzo-giugno 2013), Novara, De Agostini, 2013.
- Bernardoni 2014 = Andrea Bernardoni, *La fusione delle artiglierie tra Medioevo e Rinascimento. «Cronaca» di un rinnovamento tecnologico attraverso i manoscritti di Leonardo*, «Cromohs. Cyber review of modern historiography» 19 (2014): 106-16.
- Biffi 2008 = Marco Biffi, *La lingua tecnico-scientifica di Leonardo da Vinci*, in Emanuela Cresti (a c. dì), *Prospettive nello studio del lessico italiano*. Atti del IX congresso SILFI, Firenze, 14-17 giugno 2006, Firenze, Firenze University press, 2008, vol. I: 129-36.
- Biffi 2013 = Marco Biffi, *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*, «Studi di Memofonte» 10 (2013): 183-205.
- Bozzolo–Ornato 1980 = Carla Bozzolo, Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris, Editions du CNRS, 1980.
- Bracchi 1997 = Remo Bracchi, *Parole' e 'cose' per un museo*, «Lares» 63/4 (1997): 547-58.
- Brachert 1969 = Thomas Brachert, *A distinctive aspect in the painting technique of the Ginevra de' Benci and of Leonardo's early works*, in *Report and studies in the history of art*, Washington, National Gallery of Art, 1969: 84-104.
- Brescia–Tomio 1999 = Licia Brescia, Luca Tomio, *Leonardo da Vinci e il segreto del vetro cristallino, pannicolato, flessibile e infrangibile*, «Raccolta vinciana» 28 (1999): 79-92.
- Brizio 1952 = Anna Maria Brizio, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, UTET, 1952.
- Brizio 1960 = Anna Maria Brizio, *Ricette di pittura: Leonardo conosceva la trementina distillata*, «Raccolta vinciana» 18 (1960): 159-60.
- Brunello 1973 = Franco Brunello, *The Art of Dyeing in the history of mankind*, Vicenza, Neri Pozza, 1973.

- Calvi 1925 = Gerolamo Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci: dal punto di vista cronologico storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925.
- Castellani 1952 = Arrigo Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*, Firenze, Sansoni, 1952, 2 voll.
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. 1. *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000.
- Cecchinato 2005: Andrea Cecchinato, *La coordinazione di modo finito e di infinito: un caso di rianalisi*, «*Studi di grammatica italiana*» 24 (2005): 21-41.
- Cerasuolo 2014 = Angela Cerasuolo, «*Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*», Firenze, Edifir, 2014.
- Cifuentes i Comamala–Córdoba de la Llave 2011 = Lluís Cifuentes i Comamala, Ricardo Córdoba de la Llave, *Tintorería y medicina en la Valencia del siglo XV: el manual de Joanot Valero*, Barcelona, CSIC, 2011.
- Clarke 2001 = Mark Clarke, *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, London, Archetype, 2001.
- Clarke 2012 = Mark Clarke, *Transmission of artists' technical texts: status quaestionis*, in Id. et al. (a c. di), *Transmission of artists' knowledge*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2012: 19-24.
- Clarke 2014 = Mark Clarke, *Reworking Theophilus: adaptation and use in workshop texts*, in Andreas Speer et al. (a c. di), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die «Schedula diversarum artium»*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2014: 72-89.
- Córdoba de la Llave 2002 = Ricardo Córdoba de la Llave, *Cuatro textos de la literatura técnica medieval sobre el trabajo del cuero*, «*Meridies: revista de historia medieval*» 5-6 (2002): 171-204.
- Córdoba de la Llave 2005 = Ricardo Córdoba de la Llave, *Un recetario técnico castellano del siglo XV: el manuscrito H490 de la Facultad de Medicina de Montpellier*, «*En la España medieval*» 28 (2005): 7-48.
- Cursi 2012 = Marco Cursi, *Le scritture dei Da Vinci: appunti sull'educazione grafica di Leonardo*, in Paolo Cherubini, Giovanna Nicolaj (a c. di), *Sit liber gratus, quem servulus est operatus. Studi in onore di Alessandro Pratesi per il suo 90º compleanno*, Città del Vaticano, 2012, vol. II: 997-1013.
- D'Achille 1994 = Paolo D'Achille, *L'italiano dei semicolti*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 3 voll., 1993-1994, vol. II: 41-79.
- De Toni 1919 = Giambattista De Toni, *Una ricetta medica nel Codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, «*Giornale di medicina militare*» 11 (1919): 1241-3.
- DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988, 5 voll.
- Du Cange = Charles du Fresne, sieur du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, Favre, 1883-1887.

- Dunkerton 2011 = Jill Dunkerton, *Leonardo in Verrocchio's Workshop: Re-examining the Technical Evidence*, «National Gallery technical bulletin» 32 (2011): 4-31.
- Dupré 2014 = Sven Dupré, *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, London · New York, Springer, 2014.
- Eastlake 1960 [1847] = Charles Lock Eastlake, *Methods and Materials of the Great Schools and Masters*, New York, Dover, vol. I, 1960.
- Edmunds 1968 = Sheila Edmunds, *New light on Bapteur and Lamy*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino» 102 (1967-1968): 501-54.
- Falluomini 2009 = Carla Falluomini, *Relitti lessicali germanici nella varietà dialettale di Chiusi*, in Ead. (a c. di), *Goti e Longobardi a Chiusi*, Chiusi, Lui, 2009: 157-76.
- Fanini 2017 = Barbara Fanini, *Aspetti grafici e fonomorfologici della lingua di Leonardo. Il codice Trivulziano*, «Raccolta vinciana» 37 (2017): 1-104.
- Fanini 2018 = Barbara Fanini, *Le liste lessicali del codice Trivulziano di Leonardo da Vinci. Trascrizione e analisi linguistica*, Firenze, Cesati, 2018.
- Felici 2020 = Andrea Felici, «L'alitare di questa terestre machina». *Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci. Edizione e studio linguistico*, Firenze, Accademia della Crusca, 2020.
- Fresu 2014 = Rita Fresu, *Scritture dei semicolti*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto*, Roma, Carocci, 3 voll., 2014, vol. III: 195-223.
- Garin 1979 = Eugenio Garin, *Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo: ricerche e documenti*, in Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1979: 388-401.
- GAVI = Giorgio Colussi, *Glossario degli Antichi Volgari Italiani*, Helsinki, Helsinki University Press, 1983-2006.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Gheroldi 1997 = Vincenzo Gheroldi, *Materiali leonardeschi: note per la decifrazione di due ricette per pittura*, «Raccolta vinciana» 27 (1997): 299-324.
- Gettens-Stout 1966 = Rutherford J. Gettens, George Leslie Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopaedia*, New York, Dover, 1966.
- Kockaert 1979 = Leopold Kockaert, *Note on the Green and Brown Glazes in Old Painting*, «Studies in Conservation» 2 (1979): 69-74.
- Manni 2008a = Paola Manni, *Riconsiderando la lingua di Leonardo. Nuove indagini e nuove prospettive di studio*, «Studi linguistici italiani» 34 (2008): 11-51.
- Manni 2008b = Paola Manni, *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole*. XLVIII Lettura vinciana, Vinci, 12 aprile 2008, Firenze, Giunti, 2008.
- Manni 2017a = Paola Manni, *Sulla lingua di Leonardo: suoni, forme, parole*, «Chroniques italiennes» 32/1 (2017): 175-92.

- Manni 2017b = Paola Manni, *Sui rusticismi di Leonardo. Un caso esemplare di inter-ferenza fra grafia e fonologia: <gli> per l'occlusiva mediopalatale*, «Studi di grammatica italiana» 36 (2017): 25-42.
- Manni-Biffi 2011 = Paola Manni, Marco Biffi (a c. di), *Glossario leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico*, Firenze, Olschki, 2011.
- Menu 2014 = Michel Menu, *Leonardo da Vinci's technical Practice. Paintings, drawings and influence*, Paris, Hermann, 2014.
- Menjot 1987 = Denis Menjot (a c. di), *Les soins de beauté*. Actes du IIIe colloque international, Grasse, 26-28 avril 1985, Nice, Facultés des Lettres et Sciences Humaines, 1987.
- Merlo 2014 = Marco Merlo, *Teoria e pratica militare nel XV secolo: l'eques scoppiettarius nei manoscritti di Mariano Taccola e i primi archibugieri a cavallo*, «Rivista di Studi Militari» 3 (2014): 47-70.
- Merlo 2016 = Marco Merlo, *Armamenti e gestione dell'esercito a Siena nell'età dei Petrucci. Le armi*, «Rivista di Studi Militari» 5 (2016): 65-93.
- Montalto 2018 = Aurora Montalto, *Il manoscritto Ferguson 3. Alcune ipotesi di datazione e attribuzione di un ricettario medievale*, in Michela Del Savio et al. (a c. di), «Fay ce que voudras». *Mélanges en l'honneur de Alessandro Vitale-Brovarone*, Paris, Garnier, 2018: 435-47.
- Oderzo Gabrieli 2013 = Bernardo Oderzo Gabrieli, *L'inventario della spezieria di Pietro Fasolis e il commercio dei materiali per la pittura nei documenti piemontesi (1332-1453). Parte seconda*, «Bollettino della società storica pinerolese» 30 (2013): 7-53.
- Palmero 2012 = Giuseppe Palmero, *Pratica cosmetica e ricerca della bellezza nelle produzioni scritte di ambito privato, tra basso medioevo e primo Cinquecento*, in Elisa Treccani, Michelangelo Zaccarello (a c. di), *Recipe... Pratiche mediche, cosmetiche e culinarie attraverso i testi (secoli XIV-XVI)*, Verona, Cierre Grafica, 2012: 49-76.
- Pedretti 1977 = Carlo Pedretti, *The literary works of Leonardo Da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, Oxford, Phaidon, 1977, 2 voll.
- Pedretti 1998a = Carlo Pedretti, *Codex Atlanticus. A catalogue of Its Newly Restored Sheets*, Milano, Giunti, 1998.
- Pedretti 1998b = Carlo Pedretti, *Tavole*, in Carlo Vecce (a c. di), *Il Codice Arundel 263 nella British library*, Milano, Giunti, 1998.
- Penzig 1924 = Otto Penzig, *Flora popolare italiana. Raccolta di nomi dialettali delle principali piante indigene e coltivate in Italia*, Genova, Edagricole, 1924.
- Petrucci 1978 = Armando Petrucci, *Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta: metodi - materiali - quesiti*, «Quaderni storici» 38 (1978): 451-65.
- Petrucci 1999 = Armando Petrucci, *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro*

- altomedievale*, in Aa. Vv., *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo: 16-21 aprile 1998*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2 voll., 1999, vol. II: 981-1006.
- Piro 2019 = Rosa Piro, *Glossario Leonardiano. Nomenclatura dell'anatomia nei disegni della Collezione Reale di Windsor*, Firenze, Olschki, 2019.
- Precoma 2004 = Rita Precoma, *Un ricettario veneto: il manoscritto 2265 della Biblioteca Casanatense di Roma*, «Culture del testo e del documento» 13 (2004): 27-46.
- Quaglino 2014 = Margherita Quaglino, *Glossario Leonardiano. Nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia*, Firenze, Olschki, 2014.
- Quaglino 2019 = *Il giallo di Leonardo: appunti lessicali*, «Rivista di Letteratura Italiana» 2 (2019): 101-08.
- Ramello 1997 = Laura Ramello, *La "cosmetica" del ms. W 478 della Walters Art Gallery di Baltimore e la tradizione secretista: edizione e indagine lessicale*, «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano» 21 (1997): 185-246.
- Reti 1952 = Ladislao Reti, *Le arti chimiche di Leonardo da Vinci*, Milano, Soc. ed. di chimica, 1952.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1972, rist. dell'ed. del 1935.
- Richter 1970 [1883] = Jean Paul Richter, *The notebooks of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, New York, Dover, 1970, 2 voll.
- Rohlfs 1966-1969 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, I vol. 1966, II vol. 1968, III vol. 1969.
- Shearman 1962 = John Shearman, *Leonardo's Colour and Chiaroscuro*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 25 (1962): 13-47.
- Stussi 2001 = Alfredo Stussi, *Tracce*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Tiella 1983 = Marco Tiella, *Gli strumenti musicali disegnati da Leonardo*, in Mariangela Mazzocchi Doglio, Giampiero Tintori (a c. di), *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Milano, Electa Editrice: 87-100.
- TLFi = *Trésor de la langue française informatisé* (d'après le *Trésor de la langue française*, 1971-1994), concezione e realizzazione informatica a c. di J. Dendien, Nancy: CNRS-ATILF, <<http://atilf.atilf.fr/>>.
- Tomasin 2019 = *Il caos e l'ordine. Le lingue romanze nella storia della cultura europea*, Torino, Einaudi, 2019.
- Treccani = Treccani, Vocabolario on-line, <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>.
- Vecce 1992 = Carlo Vecce, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Le opere*, Torino, Einaudi, 1992, vol. I: 95-124.
- Vecce 1998 = Carlo Vecce, *Leonardo*, Roma, Salerno ed., 1998.
- Venturelli 2001 = Paola Venturelli, *Segreti di Leonardo da Vinci per ottenere 'perle grosse'*, «Arte Lombarda» 132/2 (2001): 42-7.

Venturelli 2002 = Paola Venturelli, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 2002.

Venturi 1797 = Giovanni Batista Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragmens tirés de ses manuscrits, apportés de l'Italie lu à la première classe de l'Institut National des Sciences et Arts*, Paris, 1797.

Vitale-Brovarone 2007 = Alessandro Vitale-Brovarone, *Un caso di morte presunta: lat. VNEO. Con una riflessione sul latte versato*, «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano» 31 (2007): 55-7.

**RIASSUNTO:** Il presente contributo offre agli studiosi la raccolta delle ricette tecniche per l'arte che si trovano disseminate tra i numerosi autografi leonardiani. Le ricette sono edite a partire dagli autografi, e per alcune di esse si è potuta delineare una tradizione testuale che mostra legami anche con la vasta tradizione coeva dei testi tecnici in area romanza.

**PAROLE CHIAVE:** Leonardo da Vinci; ricette tecniche; arti; pittura; tradizione testuale

**ABSTRACT:** This contribution offers scholars Leonardo da Vinci's collection of technical recipes for art that were dispersed among his numerous autographs. The recipes are edited from the autographs, and for some of them it has been possible to outline a textual tradition that shows also links with the vast contemporary tradition of technical texts in the Romance area.

**KEYWORDS:** Leonardo da Vinci; technical recipes; arts; painting; textual tradition.



S A G G I



# DIAMANTI, MAGNETI E ALTRE NOTERELLE DI MINERALOGIA NELLA LIRICA MEDIEVALE\*

ἐστὶ καὶ ὁ μαργαρίτης [...], διαφανῆς μὲν τῇ φύσει  
*Theoph. Lap.* 36

## 1. PREMESSA

Nel presente saggio si propone una primissima campionatura, senza alcuna velleità di completezza, di immagini mineralogiche nella lirica romanza dell'Età di mezzo, cui manca peraltro ancora uno studio complessivo:<sup>1</sup> ci si soffermerà qui solo su casi in cui è plausibile supporre la mediazione di una fonte letteraria, anche al fine di avviare un'iniziale valutazione dell'interesse per le fonti scientifico-didascaliche nel *milieu* lirico.

La ricerca di *loci*, almeno per la lirica galloromanza, prende avvio dalle schede dei repertori – dedicati a similitudini e comparazioni – di Werner Ziltener e Oriana Scarpati.<sup>2</sup> Indagini ulteriori sono state condotte anche con l'ausilio di banche dati elettroniche, che saranno di volta in volta indicate. Quanto alle opere di riscontro, per il vaglio di eventuali fonti, l'approccio è inevitabilmente selettivo. Com'è noto, il genere del lapidario, «assiduamente frequentato in epoca medievale tanto in veste linguistica tardo-latina quanto in forma volgarizzata»,<sup>3</sup> gode di una tradizione decisamente rigogliosa (lo stesso si può dire, con le dovute distinzioni, anche

\* Il contributo è il primo passo di uno studio più organico e approfondito, che ci si propone di condurre in altra sede.

<sup>1</sup> A titolo d'esempio, fra le conoscenze letterarie dei trovatori prese in considerazione da Pirot (1972), a quanto risulta, manca del tutto la menzione dei lapidari.

<sup>2</sup> Vd. Ziltener 1989: 68-81 (*Minerale*), e Scarpati 2008: 178-293 (*elementi naturali*).

<sup>3</sup> Milani 2015: 190.

per il genere del bestiario).<sup>4</sup> Ma se per le similitudini zoologiche nel dominio lirico disponiamo di studi specifici, sicuramente meno indagato rimane, ad oggi, l'ambito litologico. Benché non si escludano affatto, in linea di principio, sia le fonti scientifiche antiche<sup>5</sup> sia gli influssi, più o meno diretti, della cultura classica,<sup>6</sup> almeno in queste prime spigolature si privilegia, anche per coerenza d'indagine, il riscontro dei lapidari medievali.

Si rileva, fin da subito, che in linea di massima nella lirica occitana

i minerali [...] vengono citati esclusivamente in relazione a virtù alquanto generiche, senza che vi sia riferimento alcuno alle proprietà terapeutiche minuziosamente illustrate nei lapidari medievali.<sup>7</sup>

Non interessano qui, dunque, menzioni affatto generiche, oppure in elenco. Quanto al primo caso, basti dire che le citazioni di figure mineralogiche nella lirica galego-portoghese sono decisamente esigue,<sup>8</sup> specie in confronto a quella gallo- e italoromanza, ma non per questo, alle volte, meno rilevanti.<sup>9</sup> Quanto al secondo caso, è esemplificativo *BdT* 335.14 (*Sel que fes tot quant es*):<sup>10</sup>

<sup>4</sup> Vedi almeno Zambon 2018: XXXI-XLV. Circa lo spoglio dei bestiari, vale la pena ricordare che «[l]a mentalité médiévale considère en effect les pierres comme des créatures à part entière, qui naissent, se reproduisent et meurent» (Gontero-Lauze 2016: 17).

<sup>5</sup> Basti ricordare (un titolo su tutti) il *liber XVI (De lapidibus et metallis)* delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (testo di riferimento è Isidoro di Siviglia [Lindsay]).

<sup>6</sup> Sul lascito fatto dagli *auctores* classici alla cultura medievale sono stati versati fiumi di inchiostro: per i trovatori cf. Balbo-Noto 2011 (anche per la bibliografia pregressa).

<sup>7</sup> Scarpati 2008: 92.

<sup>8</sup> Cosí Raña 2017: 671: «sorpréndenos comprobar que nos nosos cancioneiros profanos galego-portugueses [...] tan só atopamos cinco mencións ás pedras. Tres delas pertencen ao xénero satírico». Il dato collima, in buona sostanza, con i riscontri di alcuni dei principali strumenti di ricerca: CGPA, Littera, UC. Ringrazio Rachele Fassanelli per le idee e suggerimenti che ha gentilmente condiviso in merito a questa peculiarità della tradizione galego-portoghese.

<sup>9</sup> Degna di nota una *cantiga de mestria*, RM 163.12 (*Fernan Diaz, este que and' aqu*): accanto al *çafí* troviamo altri nomi di pietre (*olho de boi* e *olho de cabra*) che «non trovano un referente immediato né nei lapidari dell'epoca, né in altre fonti lessicografiche consultabili per l'area galego-portoghese medievale» (Pero Garcia Burgalés [Marcenaro]: 358); quanto all'interpretazione dell'*escarnho*, però, si converrà che «en cuestión de ollos e buracos as suxestións resultan sexualmente evidentes» (Raña 2017: 672).

<sup>10</sup> Testo da Peire Cardenal (Vatteroni).

lo vayssels es d'aur fi;	70
gergonse e robi,	
safiri e granat	
i son encadestat	
que geton tan clardat;	
d'un ver iaspe gotat	75
es faitz lo cobessel,	
e de sus .i. pomel	
d'un carboncle novel,	
c'anc hom non vit tan bel	
ni de tan gran valor.	80

Tale gusto per l'enumerazione, fra l'altro, non è del tutto dissonante da certi luoghi dei *romans d'antiquité*, testi che «se caractérisent en effect par une *amplificatio* de l'orfèvrerie».<sup>11</sup>

Vero è che «[...] la littérature romanesque emprunte ainsi volontiers des passages aux lapidaires, comme aux bestiaires, pour jalonna la trame de digressions encyclopédiques»;<sup>12</sup> per converso, alcune figure mineralogiche nella lirica medievale romanza sembrano mantenere una loro specificità, talora anche nell'ottica di una rifunzionalizzazione, più o meno evidente, in seno all'ideologia della *fin'amor*.

## 2. SCEDATURE PRELIMINARI

Per una prima conferma dell'effettiva conoscenza di lapidari da parte dei trovatori, basti Folquet de Lunel, *BdT* 154.7 (*Tant fin'amors totas horas m'afila*):<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Gontero 2002: 238. Basti l'esempio della *Chambre des beautés* nel *Roman de Troie* (Constans), vv. 14631-14650: «En la Chambre de Labastrie, / Ou l'ors d'Araibe reflambie, / E les doze pierres gemeles / Que Deus en eslist as plus beles, / Quant precioses les noma, – / Ço fu safirs e sardina, / Topace, prasme, crisolite, / Maraude, beriz, ametiste, / Jaspe, robins, chiere sardoine, / Charbocles cleris e calcedoine, – / D'icestes ot de lonc, de lé, / En la Chambre mout grant plenté. / N'i coveneit autre clarté, / Quar toz li plus beaus jorz d'esté / Ne reluist si n'a tel mesure / Come el faiseit par nuit oscure. / De prasmes verz e de sardines / E de bones alemandines / Sont les vitres, e li chassiz / D'or d'Araibe tresgeteiz» (cf. anche Gontero 2005).

<sup>12</sup> Gontero-Lauze 2016: 35. Sembrerebbe fare scuola a sé Chrétien de Troyes, nella cui opera «des gemmes constituent [...] un “système minéral” complexe et original» (Gontero 2002: 252).

<sup>13</sup> Testo da Folquet de Lunel (Tavani).

Si quon virtut natural el safil a,  
 l'oriental, plus qu'en autre safil,  
 val mai midons qu'autra domn'a gentil a-  
 mor ben amar a fin aman gentil[.]

10

Varrà la pena notare che il testo in questione, probabile *contrafactum* di un modello antico-francese (invero una *mala canso*),<sup>14</sup> è intriso di una retorica quanto mai raffinata – notevole l'uso della rima franta a complemento dei *rims derivatiū* –: lo stile non è lontano, ad esempio, da quello di certi componimenti di Aimeric de Peguilhan.<sup>15</sup>

La critica ha già messo in rilievo la consonanza con Pg I, 13 («Dolce color d'oriental zaffiro»). Quanto all'oggetto della presente ricerca, basterà ricordare che notizia del pregio degli zaffiri orientali si trova già nel *Liber lapidum* di Marbodo:<sup>16</sup> quantunque siano diffuse altre varietà,<sup>17</sup> la migliore rimane quella della terra dei Medi,<sup>18</sup> varietà che, per di più, viene definita «gemmarum gemma».<sup>19</sup> Non si tratta però solo di pregio: la provenienza orientale è garanzia della *virtut natural* cui Folquet allude.

Più difficile l'identificazione della fonte in un passo di Elias Cairel, *BdT* 133.9 (*Pos cai la fuolba del garris*):<sup>20</sup>

Si com lo maragg'den l'anel  
 – que dona gaug al plus enic –  
 es atressi de totas la belaire,  
 que mielhs sap bels plazers dir e faire[.]

45

<sup>14</sup> Si tratta di Linker 88.1 (*Chanter m'estuet, car pris m'en est courage*): cf. Asperti 1991: 22 (per completezza bibliografica sul modello vd. Scattolini 2013).

<sup>15</sup> Su cui già Shepard 1927.

<sup>16</sup> Folquet de Lunel (Tavani): 67 (nota *ad l.*), rimanda invece al *Commento* di Francesco da Buti.

<sup>17</sup> Marbodo (Basile): vv. 106-108: «Hic et Sirtites lapis a plerisque vocatur, / quod circa Sirtes Lybicis permixtus arenis, / fluctibus expulsus, fervente freto reperitur». L'edizione curata da Basile, da cui si cita, segue il testo latino stabilito da John M. Riddle nel 1977 per i tipi di Steiner.

<sup>18</sup> *Ibi*: v. 109: «Ille sed optimus est, quem tellus Medica gignit».

<sup>19</sup> *Ibi*: v. 112.

<sup>20</sup> Testo da Elias Cairel (Lachin).

Lo smeraldo «si caratterizza per innumerevoli virtú, nessuna delle quali figura nelle comparazioni troubadoriche»:<sup>21</sup> infatti, la caratteristica enucleata da Elias Cairel – cioè di dare gioia al piú ‘triste’<sup>22</sup> – non pare trovar conferma alcuna in testi scientifico-didascalici coevi.

Andrà detto, però, che tale caratteristica trova alcuni riscontri in altre opere in versi. Così, infatti, alcuni versi di Linker 265.1646 (*Talent que j'ai d'obeir*), *lai* del *roman de Fauvel* nella versione del ms. Paris, BnF, fr. 146:<sup>23</sup>

Esmeraude pour joïr, Qui avez du vrai saffir Toutes vertuz pour gairir Et pour santé Prester a ceus qui usé Sont de sentir Mesplaisans griés qui ravir Sevent ains né, Qu'en poez donner plenté Sanz amenrir,	201
Ne vous voillez assentir Qu'ainsi me lessiez perir.	

Lo smeraldo, cioè, oltre alla proprietà di dare gioia – che qui piú interessa – assommerebbe a sé tutte le virtú dello zaffiro.<sup>24</sup> Non meno significativa, inoltre, una consonanza con l'*Intelligenza*:<sup>25</sup>

E la settima pietra è lo Smeraldo  
che ne la fronte dinanzi è assiso;  
'ha 'l colore e tiene allegro e baldo  
e fa piú splendiente in su' bel viso.

(XXII, 1-4)

<sup>21</sup> Scarpati 2008: 92.

<sup>22</sup> Sulle ragioni della traduzione, cf. Elias Cairel (Lachin): 203 (nota *ad l.*).

<sup>23</sup> Testo da *Fauvel* (Lecco).

<sup>24</sup> Vd. la traduzione offerta in *ibid.* 109: «Émeraude créée pour la joie, / Vous qui avez du véritable saphir / Toutes les vertus pour guérir / Et pour donner la santé / À tous ceux qui sont usés / À force d'éprouver / Les déplaisantes souffrances qui / Ravissent aussi les plus âgés, / Si bien que vous pouvez en donner abondamment / Sans préjudice, // Ne veuillez pas consentir / À me laisser ainsi périr». Nella lirica antico-francese non si rinvengono altre attestazioni significative in tal senso (cf. *Trouveurs*).

<sup>25</sup> Testo dall'*Intelligenza* (Berisso).

La rima *smeraldo / baldo* compare anche in Percivalle Doria, *PSS* 21.1 (*Come lo giorno quant'è dal maitino*), ai vv. 18-19:<sup>26</sup> fatto tanto più significativo se si considera che scegliere un rimante è operazione «connessa all'indicazione di un contesto semantico e di un sistema di rappresentazione della realtà».<sup>27</sup>

Come però giustamente nota Lachin, anche sulla scorta di altri passi, nei trovatori

lo smeraldo è utilizzato per sviluppare una similitudine di artigianato orafo [...]: come la pietra va incastonata in una montatura preziosa, così una dama di rango deve avere corteggiatori degni di lei.<sup>28</sup>

Pur tuttavia, i riscontri precedentemente illustrati (che associano, dunque, lo smeraldo alla gioia) non escludono, a complemento della lettura, l'esistenza di una fonte comune, che potrebbe essere ravvisata in un passo della *Naturalis historia* di Plinio: «*Tertia auctoritas smaragdis perhibetur pluribus de causis, quippe nullius coloris aspectus iucundior est.*<sup>29</sup>

L'ametista è citata solo da Guillem de Cabestainh, *BdT* 213.3 (*Ar vei qu'em vengut als jorns longs*):<sup>30</sup>

Anc pus N'Adam culhic del fust	15
Lo fruig don tug em em tabust	
Tam bella no n'aspiret Crist:	
Bel cors benestan, car e just,	
Blanc e lis plus qu'us almatist,	
Tant es ylh belha qu'ieu n'suy trist,	20
Quar de me no lh pren mais de sonh.	

<sup>26</sup> Come segnalato in *ibi*: 181. Ampliando al contesto (vv. 15-20): «poi per neiente lo cor mi cangiava; / ch'io mi credea laudar tuta mia vita, / avere grande ben di sua partita / e star baldo, / quella ch'avanza giachinto e smeraldo / ed àve le bellezze ond'io disvio» (testo da Percivalle Doria [Calenda]).

<sup>27</sup> Santini 2007: 15 (ma si rimanda, più in generale, alle pp. 11-20, anche per la bibliografia pregressa). Per altro esito rimico (*smeraldo / saldo*), vd. Cecco d'Ascoli (Crespi): vv. 3096 e 3098 (per completezza bibliografica vd. Ferrilli 2016).

<sup>28</sup> Elias Cairel (Lachin): 203. Ciò, di fatto, svincola il riferimento dell'*anel* da una semantica ben nota – sovrapponibile non solo al piano sociale, ovverosia del rito feudale, ma anche a quello più propriamente erotico – già avviata da Guglielmo IX d'Aquitania.

<sup>29</sup> Testo da Plinius, *Naturalis Historia* (Mayhoff), XXXVII, 62.

<sup>30</sup> Testo da Guillem de Cabestainh (Långfors).

Difficile dire se il passo possa essere messo in correlazione al *Bestiaire* di Philippe de Thaon: «*amatistus mustre, ceo qui, / le martire que Deus sufri*».<sup>31</sup> Come si accennava, infatti, *amatist* trova l'unica sua occorrenza nel *corpus* di Guillem de Cabestainh: si tratta, per di più, di un *unicum* rimico,<sup>32</sup> qui in rima con *Crist* (e *trist*). Tale possibilità, salvo ulteriori riscontri, è destinata a rimanere una semplice suggestione.

Il passo di Guillem, a giudizio di chi scrive, cela una difficoltà ulteriore. Dubbio è se gli attributi *blanc* e *lis* vadano entrambi riferiti alla pietra.<sup>33</sup> Långfors non chiarisce il punto nelle note all'edizione; per Cots, invece,

la comparación del cuerpo femenino con una amatista se refiere sólo a la tersura de la piel, adjetivada con *lis*, y no incluye *blanc*: sabido es que la amatista es violeta, y difícilmente podía ser ignorado este hecho, por cuanto tal piedra era ostentada por los obispos.<sup>34</sup>

Così Scarpati: «Nessuna delle qualità e delle simbologie attribuite nel Medioevo all'ametista viene fuori da questo paragone iperbolico, in cui viene citata esclusivamente per la sua levigatezza».<sup>35</sup>

Occorrerà considerare, in primo luogo, che la coppia di aggettivi (*blanc* e *lis*), com'è risaputo, rientra a pieno titolo fra i *topoi* nella *descriptio mulieris*:<sup>36</sup> quantunque rimanga legittimo interpretare solo *lis* come attributo

<sup>31</sup> Philippe de Thaon (Morini): vv. 3003-3004. Sui lapidari dell'autore anglo-normanno vd. Morini 2017.

<sup>32</sup> Cf. Santini 2010: 555-6, s. v. *-ist*.

<sup>33</sup> Si riportano due traduzioni proposte per il passo: «beau corps bienséant, précieux et de justes proportions, blanc et poli plus qu'une améthyste» (Guillem de Cabestainh [Långfors]); «hermoso cuerpo perfecto, precioso y proporcionado, blanco y más terso que una amatista» (Guillem de Cabestainh [Cots]).

<sup>34</sup> *Ibí*: 269 (nota al v. 19).

<sup>35</sup> Scarpati 2008: 180, n. 10.

<sup>36</sup> Da un primo spoglio della COM2: «e 'l belh cors blanc e lis» (*BdT* 213.5, v. 34), «e vueill servir son bel cors blanc e lis», (*BdT* 167.57, v. 9), «del sieu gen cors clar blanc e lis» (*BdT* 237.1, v. 20), «vostre belh cors blanc e lis» (*BdT* 240.3, v. 35). Cf. Di Luca 2005: 331: «Il corpo della dama non è definito solo dal colore bianco, ma anche da altri attributi che ricorrono spesso, perché entrati a far parte di una grammatica della descrizione della donna. Il suo corpo è *lis*, *gras*, *covinen*, *grayle*, *len*, *delgatz*, *gen*, tutti aggettivi che hanno un doppio significato morale, giacché il corpo è principalmente sineddochē

della pietra, proprio per il costrutto dell'enunciato, nonché per la sua formularità, si ritiene che la dittologia *tout court* possa essere riferita all'amaro. Secondariamente, andrà notato che l'amaro non è certo di colore bianco:<sup>37</sup> ma *blanc*, più che 'bianco', potrà valere anche 'luminoso'.<sup>38</sup> Non si esclude, pur tuttavia, che proprio una qualità evidente e intrinseca della pietra potesse essere rifunzionalizzata secondo l'ideologia della *fin'amor*: il colore – per gli antichi e i moderni espressione di caratteri non solo cromatici – almeno nella poesia dei trovatori

assolve [infatti] un ruolo significativo, essendo utilizzato soprattutto per la sua valenza simbolica. Molto più che semplice qualificatore descrittivo, il colore è segno, visualizzatore di allegorie morali, linguaggio metaforico che dà spessore all'astrazione di concetti, alla personificazione dei più suggestivi valori della società cortese.<sup>39</sup>

Quanto all'effettiva menzione di lapidari, anche come genere di per sé, di grande rilevanza un passo di Guillaume le Vinier, Linker 102.3 (*Bien doit chanter la qui chançon set plaire*):<sup>40</sup>

Li rubis a tesmoins del lapidaire Est des pierres sires en dignité Et Amours dame de joliveté, Resjoissanz en fin cuer debonaire.	30
--	----

Sebbene il carbonchio sia spesso confuso con il rubino,<sup>41</sup> vero è che «[...] le rubis n'est pas qualifié ainsi dans la traduction versifiée de Marbode ni dans le *Lapidaire de Modène*».<sup>42</sup> Come giustamente rileva Ménard,<sup>43</sup> un parallelo si rinviene con il *Lapidaire en vers*:<sup>44</sup>

di persona, di essere umano. Ci rendiamo conto di questo proprio quando i trovatori qualificano il *cors* con gli aggettivi sopraelencati, quasi tutti afferenti alla sfera semantica che caratterizza la nozione di *cortezia*.

<sup>37</sup> Vd., uno su tutti, Marbodo (Basile): v. 240: «[p]urpureus color ac violaceus est ametisto».

<sup>38</sup> Tale accezione si trova, com'è noto, nel germanico *blank*, che ha soppiantato l'*albus* latino. Sul valore di luminosità del colore bianco vd. Di Luca 2005: 327-30.

<sup>39</sup> *Ibi*: 400. Basti, a titolo d'esempio, PD: *s. v. blanc*: «pur, innocent».

<sup>40</sup> Testo da Guillaume le Vinier (Ménard).

<sup>41</sup> *Ibi*: 127 (nota *ad l.*).

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibi*: 128 (nota *ad l.*).

<sup>44</sup> Testo da *Lapidaire en vers* (Pannier).

Premièrement i fu assis  
 Li rubys qui toutes par conte  
 Les pierres de biauté sormonte:  
 Escharboucles eut non sans doute;  
 Après lui furent en sa route                            110  
 Saphyrs et jaspes aroutez.

Il poeta arrassiano, dunque, potrebbe avere avuto a disposizione una fonte che, come il *Lapidaire en vers*, rispecchiava tale gerarchia lapidica.

### 3. ANCORA SUL DIAMANTE NELLA LIRICA MEDIEVALE ROMANZA

Con le schedature che seguono si intende offrire un tentativo di precisazione semantica (pur con tutti i limiti di un'ipotesi di lavoro in attesa di più estesi riscontri): opinione di chi scrive è che, almeno nell'ambito lirico galloromanzo, i derivati di \*ADIMAS valgano ‘diamante’, più che ‘calamita’.<sup>45</sup> L’ambivalenza – se così si può definire – è riscontrabile nei principali strumenti lessicografici.<sup>46</sup> Significativo come, d’altra parte, diamante e magnete siano spesso confusi, già nell’Età di mezzo:

E la piedra que es en el primero grado d’él llámanle magnitaz en caldeo e en arávigo, e en latín magnetes, e en lenguage castellano aimante. E esta piedra es negra en su color, peró tira un poco a vermejura. [...] Esta piedra à naturalmiente virtud en sí de tirar el fierro con muy grand fuerça.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Cf. Coluccia 2007: 84, n. 33.

<sup>46</sup> Se il primo significato di ADAMANTE(M) è «Diamant», sempre secondo *REW*: n° 142, l’afr. *aïmant* e il prov. *aziman* derivano da \*ADIMAS, con il significato di «Magnet»; l’italiano *diamante* fa capo a DIAMAS, ma «Geschichte des Wortes ist unklar». Così, ancora, *TL*, I: 240-1, s. v. *aïmant*: «Diamant, Magnet»; ma *PD*: s. v. *aziman*: «aimant; diamant». Per l’esito italoromanzo *adamante*: *TLIO*: s. v.: «Pietra preziosa di durezza esemplare (carbonio cristallino puro); materiale eccezionalmente duro e resistente»; *GDLI*: s. v. (si tralasciano gli usi figurati): «Diamante; Ferro, acciaio (per estensione: qualunque metallo durissimo); Calamita». Più valori, d’altra parte, sono già presenti in greco. Così il *LJ*: s. v. ἀδάμας: «properly, *unconquerable*», come sost. «*adamant*, i. e. the hardest metal, prob. *steel*», oppure «*diamond*», come agg. «unbreakable». Fra questi, però, non figura quello di ‘magnete’ o ‘calamita’.

<sup>47</sup> Alfonso X (Sánchez-Prieto Borja): 9.

In sintesi, *aïmant* (si riporta la forma antico-francese) potrà significare sia ‘diamante’ sia ‘calamita’: ma vale la pena notare che al diamante già autori antichi (ad es. Plinio) attribuiscono proprietà magnetiche, ai nostri occhi del tutto prive di fondamento. La questione è ben nota: proprio sul significato di ‘diamante’ in un celebre sonetto del Notaro – *PSS* 1.30 (*S'alta amanza à pres'a lo me' core*) – sono state scritte belle pagine di filologia.<sup>48</sup>

Si partirà da una ben nota caratteristica del diamante, così come descritta da Marbodo nel *Liber lapidum*:<sup>49</sup>

Omnibus aequa tamen vis est adducere ferrum; 40  
quod facit et magnes absente potens adamante;  
nam praesens adamas magneti, quod rapit, aufert.

Tale proprietà, cioè quella di attrarre il ferro, è condivisa dal magnete,<sup>50</sup> oggetto però di trattazione a sé (basti dire che al diamante e al magnete corrispondono, rispettivamente, la prima e la diciannovesima posizione nella trattazione di Marbodo):<sup>51</sup>

Hic ferruginei cognoscitur esse coloris, 286  
Et vi naturae vicinum tollere ferrum.

La critica ha già ampiamente messo in rilievo la presenza di una metafora assai frequentata nella lirica amorosa dell’Età di mezzo, nel dominio gallo-italoromanzo.<sup>52</sup> Iniziatore, a quanto sembra, Bernart de Ventadorn, *BdT* 70.26 (*Lancan vei per mei la landa*):<sup>53</sup>

e si m sui de midons lonhans, 40  
vas se m tira com azimans  
la bela cui Deus defenda.

<sup>48</sup> Vd. Di Girolamo 2010: 16-23.

<sup>49</sup> Testo da Marbodo (Basile).

<sup>50</sup> Vd. ad es. *Lapidaire de Cambridge* (Pannier): vv. 37-40: «Une force ces pieres unt / De traire fer; pareilles sunt / Magnete: le fer traire solt, / Mais li daïmant li tolta» (il riferimento è comune dunque a tutte le varietà di diamante).

<sup>51</sup> Testo da Marbodo (Basile).

<sup>52</sup> Per un agile elenco, cf. Giacomo da Lentini (Antonelli): 401.

<sup>53</sup> Testo da Bernart de Ventadorn (Appel).

L’immagine ritorna, per ben due volte, nel *corpus* di Aimeric de Peguilhan, *BdT* 10.12 (*Atressi m pren quom fai al joguador*):

A ley del fer que va ses tirador	25
vas l’aziman que l tira vas si gen,	
amors, que m sap tirar ses tiramen,	
mas tirat m’a sevals per la melhor;	

e *BdT* 10.24 (*Yssamen cum l’aymans*):<sup>54</sup>

Yssamen cum l’aymans	1
tira l fer e l trai vas se,	
tir’ Amors mon cor ancse,	
qu’es forser e mais tirans;	

un’occorrenza anche in Folquet de Marselha, *BdT* 155.20 (*Si com sel qu’eson tan greujatz*):<sup>55</sup>

c’assis nos teni’ honratz	15
qu’eisamenz com l’azimanz	
tira l fer e l fai levar[.]	

La versione di Raimon de Miraval, *BdT* 406.2 (*Aissi cum es genser pascors*) pare a tutti gli effetti *abrégeé*:

E car lai no m’a vegut,	65
Mos Audiarz m’a tengut,	
Qe[ ]m tira plus q’adimanz	
Ab diz et ab faiz prezanz.	

Assai significativa, a riprova dalla diffusione, e altrettanto suggestiva, la comparsa di un *senhal* variamente declinato sul tema (*Mos Azimans, N’Azimans, e cosí via*).<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Testo da Aimeric de Peguilhan (Shepard–Chambers).

<sup>55</sup> Testo da Folquet de Marselha (Squillaciotti).

<sup>56</sup> *BdT* 70.21, v. 51; *BdT* 70.26, v. 47; *BdT* 70.36, v. 60; *BdT* 80.12, v. 71; *BdT* 155.1, v. 39; *BdT* 155.3, v. 41; *BdT* 155.5, v. 58; *BdT* 155.7, v. 67; *BdT* 155.8, v. 52; *BdT* 155.10, v. 46; *BdT* 155.11, v. 46; *BdT* 155.14, v. 56; *BdT* 155.15, v. 62; *BdT* 155.16, v. 45; *BdT* 155.18, v. 55; *BdT* 155.21, v. 41; *BdT* 155.23, v. 61; *BdT* 370.9, v. 51. Sul *senhal* cf. Folquet de Marselha (Stroński): 39-43.

In alcune comparazioni della lirica dei trovieri l'*aïmant* è citato in riferimento alla sua proverbiale durezza.<sup>57</sup> Nondimeno, tre *loci* si pongono in parziale continuità con il *topos* occitano. Così Linker 84.10 (*De moi douloureus vous chant*):<sup>58</sup>

Certes pierre d'aÿmant ne desire pas fer tant con je sui d'un douz samblant covoitoz.	16
--	----

L'immagine si rinviene anche nel *corpus* di Thibaut de Champagne, Linker 240.52 (*Tout autresi com fraint nois et ivers*):<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Com'è noto, solo al diamante spetta il grado piú elevato della scala di Mohs, relativa alla durezza dei materiali. Basti, per esteso, Linker 240.46 (*Qui plus aime, plus endure*), vv. 10-11: «Onques riens ne fu si dure / D'aÿmant en mon record» (testo da Thibaut de Champagne [Wallensköld]), ma vd. anche: Linker 2.8, vv. 31-32; Linker 2.19, v. 30; Linker 41.10, vv. 33-34; Linker 44.15, v. 48; Linker 265.350, v. 14. Sulla durezza del diamante, vd. ad es. *Lapidaire de Berne* (Pannier): vv. 49-52: «Quar en tant com li monde dure / Ne trovet on pierre si dure, / Quar ne se lesse depecier / Au meltel de fert ne d'acier».

<sup>58</sup> Testo da Guiot de Dijon (Lannutti). Linker 84.10 è componimento di controversa attribuzione: la tradizione è infatti bipartita fra Gillebert de Berneville e Guiot de Dijon (cf. *ibi*: XX-XXI). Non osta alla paternità del primo il riscontro di Linker 84.6, vv. 29-32: «De ceste amor ki m'alume et atise / Ne me quier jà partir ne removoir; / En mon cuer est com aïmans assise, / Ke nus fors Deu de l'oster n'a pooir» (testo da Gillebert de Berneville [Scheler]).

<sup>59</sup> Testo da Thibaut de Champagne (Wallensköld). Cf. *ibi*: 47 (nota *ad l.*): «Je reste constant comme l'aimant, qui attire toujours le fer, même si la dame ne se comporte pas comme le fer, c'est-à-dire ne se laisse pas attirer». Sulla “biblioteca” di Thibaut – ipotizzabile sulla scorta di una presenza importante, nelle sue canzoni, di metafore ardite, che denotano un rimarchevole grado di letterarietà – molto è stato scritto: ad es., per una rapida ricognizione del suo “bestiario”, vd. Bisceglia 2019: 9-11; cf. anche Thibaut de Champagne (Callahan–Grossel–O’Sullivan): 115-9. Rimanendo nell’ambito del presente contributo, vd. Linker 240.11 (*Dame, einsi est qu'i m'en couvient ale*), vv. 37-40: «Icesto amors est trop fine et puissanz; / Par la covient venir les plus sachanz: / C'est li rubinz, l'esmeraude et la jame / Qui touz garist des vius pechiez puans» (testo da Thibaut de Champagne [Wallensköld]). Sul *rubinz* del v. 39, così Thibaut de Champagne (Callahan–Grossel–O’Sullivan: 614): «MtV [Paris, BnF, fr. 844, e fr. 24406] affichent une forme savante (*rubinus*) et sans doute ancienne de cette pierre précieuse. Comme les occurrences de cette forme dans le [TL] proviennent toutes de Chrétien de Troyes, il y

Mès tant me fi la ou biautez repaire,  
Q'aÿmanz sui, se tout n'est vers moi fers. 7

Interessante notare, fra l'altro, come per Thibaut e l'autore di Linker 84.10, diversamente da Bernart de Ventadorn, l'amata sia il ferro e non il diamante.<sup>60</sup>

*L'aÿmant* ricorre anche in una comparazione di Gautier d'Épinal, Linker 77.21:<sup>61</sup>

Tout altresi con l'aÿmanz deçoit  
L'agUILlette par force de vertu,  
A ma dame tot lo mont retenu  
Qui as bealté conoist et aperçoit[.] 1

Il sostantivo doveva essere particolarmente caro al poeta, giacché lo impiega a più riprese.<sup>62</sup>

A complemento, un passo di controversa interpretazione della celebre *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guido Guinizzelli:<sup>63</sup>

Amore in gentil cor prende rivera  
per suo consimel loco  
com' adamàs del ferro in la minera 30

a vraisemblablement écho chez le scribe de l'œuvre du grant poète champenois du siècle précédent». Da miei rilievi, la lezione di *Mt* è, a tutte lettere, *rubinz*; *V* è privo non solo del v. 39, ma dell'intera *cobla V*; cf. anche *TL*, VIII: 1528-9, s. v. *rubin*.

<sup>60</sup> Devo questa precisazione a Margherita Bisceglia, che ringrazio.

<sup>61</sup> Testo da Gautier d'Épinal (Schiassi); vd. la traduzione: «Esattamente come la calamita cattura l'ago con la potenza della sua proprietà, così la mia signora ha intrappolato tutti quanti coloro che percepiscono e riconoscono la sua bellezza».

<sup>62</sup> A guisa di *senhal* in Linker 77.12 (*Par son douz comandement*), v. 33: «A mon tresdolz aÿmant» (testo sempre da Gautier d'Épinal [Schiassi]); vd. anche Linker 77.2 (*Aÿmans fins et verais*), il cui *incipit* è ripreso nella *chanson pieuse* Linker 170.1, attribuita da un canzoniere a Lambert Ferri.

<sup>63</sup> Solimena 1980: n° 20: 1. Testo da *Stilnovo* (Berisso). Vd. *ibi*: 76 (nota ad *I*): «[I]l ambivalenza della locuzione verbale fa sì che non sia immediatamente chiaro se l'«adamàs» 'va verso' il minerale del ferro o 'vi risiede' all'interno». Cf. anche Inglese 2002: 62-3.

Se è vero che

nell'italoromanzo il significato ‘calamita’ è probabilmente un equivoco degli esegeti, che nasce dalla confusione dei poteri attrattivi del magnete con quelli del diamante (o di una particolare specie di diamante)[,]<sup>64</sup>

non si esclude qui, in linea di principio, che lo stesso ragionamento possa valere anche per gli esempi galloromanzi riportati. Andrà infatti considerato che

gli autori latini e mediolatini distinguono *adamas* e *magnes*, minerali diversi pur se accomunati dalla proprietà di attrarre i metalli, specificamente il ferro. Secondo tali fonti, tale proprietà risulta nell'*adamas* maggiore che nel *magnes*, al punto che, quando sono entrambi presenti e per così dire in competizione, il secondo non è più in condizione di condurre a sé o trattenere il ferro.<sup>65</sup>

La continuità con la metafora sviluppata nei trovatori, a giudizio di chi scrive, è solo parziale:<sup>66</sup> l'*aïmant* nel *grand chant courtois*, come si è potuto vedere, risulta impiegato in contesti ben più vari; fra l'altro, viene a mancare del tutto il verbo *tirar*, condiviso dai passi occitani. Quello che sembra comune agli esempi galloromanzi, invece, è una verosimile fruizione di fonti scientifico-didascaliche per l'immagine del diamante, fruizione che già per altri casi sembrerebbe quantomeno plausibile.<sup>67</sup> Se i poeti lirici citati – o alcuni di essi – erano a conoscenza di certa letteratura lapidica, si potrà ragionevolmente supporre che, almeno nell'*intentio* autoriale, *aziman* e *aïmant* dovessero corrispondere, semplicemente, al nostro ‘diamante’.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> Coluccia 2007: 84.

<sup>65</sup> *Ibi*: 83.

<sup>66</sup> Cf. Schiassi 2006.

<sup>67</sup> Cf. § 2.

<sup>68</sup> A titolo esemplificativo si riportano alcune traduzioni (o interpretazioni) di *aziman* e *aïmant* dagli esempi citati in precedenza: «Magnet», «magnete», rispettivamente per Bernart de Ventadorn (Appel) e Aimeric de Peguilhan (Negri); «magnet» (*BdT* 10.12) oppure «lodestone» (*BdT* 10.24) per Aimeric de Peguilhan (Shepard–Chambers); «calamita» per Folquet de Marselha (Squillaciotti), Gautier d’Épinal (Schiassi); «aimant» per Raimon de Miraval (Topsfield), Thibaut de Champagne (Callahan–Grossel–O’Sullivan) e Thibaut de Champagne (Wallensköld).

Andrà considerato, inoltre, che in àmbito italoromanzo, ben piú fortunata è l'immagine della *calamita* e del ferro.<sup>69</sup> Basti qui la risposta di Piero della Vigna, *PSS* 1.19b (*Però ch'Amore no se pò vedere*), nella celebre tenzone con Jacopo Mostacci e Giacomo da Lentini:<sup>70</sup>

Per la vertute de la calamita  
como lo ferro atra' no si vede,  
ma sí lo tira signorevolmente[.]

10

La menzione della calamita (e non del diamante), è anche in Sordello, *BdT* 437.2 (*Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens*):<sup>71</sup>

[...] quar enaissi es guitz  
per dreg guidar, sos gens cors ben aibitz,  
las proz en pretz, cum las naus en mar guida  
la tramontana e l fers e lh caramida.

15

#### 4. NOTERELLE CONCLUSIVE

La metafora del diamante e del ferro, quantunque “vera” da un punto di vista “etnoscientifico”,<sup>72</sup> parrebbe almeno del tutto funzionale all’ideologia della *fin’amor*, soprattutto se si pensa alla sua incarnazione rudelliana: l’*amor (de lonh)* come forza che esiste e muove, eppur non si vede. Ma, se possibile, il *senhal* che ne deriva – ad es. *Mos Azimans* – racchiude ancor di piú la quintessenza della *fin’amor*, come metafora essa stessa.

<sup>69</sup> Vd. *TLIO*: s. v.; cf. anche Giacomo da Lentini (Antonelli): 401.

<sup>70</sup> Testo da *ibi*: 398 (si cita dalla versione toscanizzata).

<sup>71</sup> Testo da Sordello (Boni). Vd. anche l’uso di *caramida* accanto a un *senhal* in *BdT* 248.85 (*Voluntiers farid*), vv. 61-62: «Doncx ma caramida / Mos Belhs Deportz sia» (testo da Guiraut Riquier [Mölk]).

<sup>72</sup> Con riferimento al mondo antico, vd. Macrì 2016: 104-5: «Indagare le pietre dei lapidari antichi equivale a mettere a fuoco dati di interesse antropologico che esulano dall’ambito prettamente mineralogico, per investire tematiche di ordine magico, medico, religioso, cosmogonomico, mitologico: nel parlare dell’organizzazione delle entità litiche (e naturali in generale) la società greca antica come anche quella romana riferiscono contestualmente molteplici altri aspetti delle proprie culture».

Altro punto di osservazione è offerto da un passo di *Flamenca*:<sup>73</sup>

2100

Amors non fai ges coma salsa,  
e s'o fai tengas la per falsa.  
Per so l'apel simpla e pura,  
car non recep nulla mestura.  
E l'azimans, sitot s'es durs,  
non es tan simpls ni tan purs,  
car si d'adiman ostas di  
aures aman, et en lati  
le premier cas es adamas  
e compo si d'ad e d'amas,  
mas lo vulgars a tan mermat  
cel ha que l'a en i tornat.  
Mas, tan con a val mais ques i,  
tan valon mais eu sai ben qui  
ad obs d'amor que sil non fan  
que s' van d'amor tot jorn gaban  
e d'amor un mot non entendon;  
re non sabon ni non aprendon.

2110

Senza dubbio immaginifica è la paraetimologia di *adiman*:<sup>74</sup> andrà tenuto a mente che la creazione del nome di una pietra, fin dal mondo antico, era spesso racchiusa entro i confini di una trasposizione simbolica e figurata. Si pensi all'ametista – ἀμέθυστος, cioè “non ebbro”, “senza ubriachezza”, ovverosia “che fa cessare l’ubriachezza” – la cui etimologia, peraltro, già era osteggiata da Plutarco.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Testo da *Flamenca* (Manetti). Il passo offre ancora divergenti traduzioni di *azimans*: «diamante» (*ibid.* 197, su cui cf. v. 2097, nota *ad l.*: «da lucentezza e la durezza sono tipiche più del diamante che della calamita»), ma «calamita» per *Flamenca* (Mancini): 109.

<sup>74</sup> La paraetimologia di *adiman* suggerita nel romanzo occitano (su una possibile fonte cf. *Flamenca* [Debenedetti]: 20n.) è locupletata da un'intuizione sull'evoluzione vocalica. Sulla gerarchia delle vocali potranno bastare alcuni riscontri, già messi in rilievo dalla critica, con *Li abécés par ekivoche et li significations des lettres*: ad es., «Ne puis sans A nommer avoir: / A i couvient tous tans avoir» e «i senefie joie vainne», rispettivamente vv. 33-34 e v. 117 (testo da *Huon le Roi* [Långfors]). Per *Flamenca* (Mancini): 295, nota *ad l.* (ma vv. 2099 ss.), «[q]uesto processo di perfezionamento ricorda le operazioni dell'alchimia».

<sup>75</sup> Il termine deriverebbe dal colore della pietra, che ricorda appunto quello del vino mescolato all'acqua (vd. *Quaestiones convivales* 647 b-c).

Insomma, agli occhi di chi scrive, alcune immagini lapidiche della lirica medievale – e territori finiti – paiono, se non altro, almeno buoni grimaldelli ermeneutici.

Luca Gatti  
(Sapienza Università di Roma)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### BANCHE DATI ED EDIZIONI ELETTRONICHE

- CGPA* = Xavier Varela Barreiro (ed. por), *Corpus informatizado Galego-Portugués Antigo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992-: <http://ilg.usc.gal/cgpa/index.php>.
- COM2* = Peter T. Ricketts (éd. par), *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2)*, Turnhout, Brepols, 2005.
- GDLI* = Salvatore Battaglia (a c. di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Littera* = Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira (ed. por), *Cantigas medievais galego-portuguesas*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2011-: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>.
- LSJ* = Maria Pantelia (ed. by), *Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*, Irvine, University of California, 2006-: <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/#eid=1>.
- TLIO* = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, dir. da Paolo Squillaciotti, 1997-: <http://tlio.ovf.cnr.it/TLIO/>.
- Trouveors* = *Trouveors. Database della lirica dei trovieri*, a c. di Paolo Canettieri e Rocco Distilo, Roma, s. n., 2010: <http://trouveors.textus.org>.
- UC* = Manuel Ferreiro (dir. por), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2018-: <https://www.universocantigas.gal/>.

### LETTERATURA PRIMARIA

- Aimeric de Peguilhan (Negri) = Antonella Negri, *Aimeric de Peguillan. Poesie*, Roma, Carocci, 2012.
- Aimeric de Peguilhan (Shepard–Chambers) = William P. Shepard, Frank M.

- Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- Alfonso X (Sánchez-Prieto Borja) = Alfonso X el Sabio, *Lapidario. Libro de las formas e imágenes que son en los cielos*, ed. de Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2014.
- Benoît de Sainte-Maure (Constans) = *Le roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure*, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, Paris, Didot, 1904-1912, 6 voll.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle a.S., Niemeyer, 1915.
- Cocco d'Ascoli (Crespi) = Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, a c. di Achille Crespi, Ascoli Piceno, Cesari, 1927.
- Elias Cairel (Lachin) = Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Fauvel (Lecco) = Margherita Lecco, *Les Lais du «Roman de Fauvel». Lyrisme d'amour, lyrisme carnavalesque*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Flamenca (Debenedetti) = Santorre Debenedetti, *Flamenca*, Torino, Chiantore, 1921.
- Flamenca (Mancini) = «Flamenca». *Traduzione, introduzione e note*, a c. di Mario Mancini, Roma, Carocci, 2006.
- Flamenca (Manetti) = Roberta Manetti, «Flamenca», *romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008.
- Folquet de Lunel (Tavani) = Folquet de Lunel, *Le poesie e il Romanzo della vita mondana*, a c. di Giuseppe Tavani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Folquet de Marselha (Squillaciotti) = *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a c. di Paolo Squillaciotti, Pisa, Pacini, 1999.
- Folquet de Marselha (Stroński) = Stanislaw Stroński, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences, 1910.
- Gautier d'Épinal (Schiassi) = Germana Schiassi, *Edizione critica e commento delle liriche di Gautier d'Epinal / Gautier d'Epinal: édition critique et commentaire*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna · Université de Paris IV, 2004.
- Giacomo da Lentini (Antonelli) = *I poeti della scuola siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1. *Giacomo da Lentini*, Edizione critica con commento a c. di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.
- Gillebert de Berneville (Scheler) = Auguste Scheler, *Trouvères belges du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle. Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, dits et fabliaux par Quenes de Béthune, Henri III, duc de Brabant, Gillebert de Berneville, Mathieu de Gand, Jacques de Baisieux, Gauthier le Long, etc.*, Bruxelles, Closson, 1876: 52-127.

- Guillem de Cabestanh (Cots) = Montserrat Cots, *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 40 (1985-1986): 227-330.
- Guillem de Cabestanh (Långfors) = Arthur Långfors, *Les Chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris, Champion, 1924.
- Guillem le Vinier (Ménard) = Philippe Ménard, *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, Genève, Droz, 1970.
- Guiot de Dijon (Lannutti) = Guiot de Dijon, *Canzoni*, ed. crit. a c. di Maria Sofia Lannutti, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 1999.
- Guiraut Riquier (Mölk) = *Guiraut Riquier, Las Cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Heidelberg, Winter, 1962.
- Huon le Roi (Långfors) = Huon le Roi de Cambrai, *Oeuvres*, éd. par Arthur Långfors, Paris, Champion, 1913.
- Intelligenza* (Berisso) = *L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, a c. di Marco Berisso, Parma, Guanda, 2000.
- Isidoro di Siviglia (Lindsay) = *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri*, ed. a c. di Wallace M. Lindsay, Oxford, E Typographeo Clarendoniano, 1911, 2 voll.
- Lapidaire de Berne* (Pannier) = Pannier 1882: 108-44.
- Lapidaire de Cambridge* (Pannier) = Pannier 1882: 145-88.
- Lapidaire en vers* (Pannier) = Pannier 1882: 238-85.
- Marbodo (Basile) = Marbodo di Rennes, *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, a c. di Bruno Basile, Roma, Carocci, 2006.
- Pannier 1882 = Léopold Charles Augustin Pannier, *Les lapidaires français du Moyen Age des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vieweg, 1882.
- Percivalle Doria (Calenda) = *Percivalle Doria*, a c. di Corrado Calenda, in *PSS*: 751-68.
- Pero Garcia Burgalés (Marcenaro) = Simone Marcenaro, *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere – canzoni d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Peire Cardenal (Vatteroni) = Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena, Mucchi, 2013, 2 voll.
- Philippe de Thaon (Morini) = Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, Paris, Champion, 2018.
- Plinius, *Naturalis Historia* (Mayhoff) = *Caii Plinii Secundi Naturalis Historia libri XXXVII*, ed. Karl Fr. Th. Mayhoff, Leipzig, Teubner, 1906.
- PSS* = *I poeti della scuola siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2. *Poeti della corte di Federico II*, Edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo [edizioni critiche con commento]

- di Giuseppina Brunetti, Corrado Calenda, Annalisa Comes, Aniello Fratta, Fortunata Latella, Gabriella Macciocca, Mario Pagano, Stefano Rapisarda, Margherita Spampinato Beretta], Milano, Mondadori, 2008.
- Raimon de Miraval (Topsfield) = *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. par Leslie T. Topsfield, Paris, Nizet, 1971.
- Sordello (Boni) = Marco Boni, *Sordello. Le poesie*, Bologna, Palmaverde, 1954.
- Stilnovo* (Berisso) = *Poesie dello Stilnovo*, a c. di Marco Berisso, Milano, Rizzoli, 2006.
- Thibaut de Champagne (Callahan–Grossel–O’Sullivan) = Thibaut de Champagne, *Les chansons. Textes et mélodies*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Christophe Callahan, Marie-Geneviève Grossel et Daniel E. O’Sullivan, Paris, Champion, 2018.
- Thibaut de Champagne (Wallensköld) = *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, éd. crit. par Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1925.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Balbo–Noto 2011 = Andrea Balbo, Giuseppe Noto, *I nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori*, in Andrea Balbo, Federica Bessone, Ermanno Malaspina (a c. di), «*Tanti affetti in tal momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*», Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2011: 11-40.
- BdT* = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer, 1933.
- Asperti 1991 = Stefano Asperti, “*Contrafacta*” provenzali di modelli francesi, «*Messana*» 8 (1991): 5-49.
- Bisceglia 2019 = Margherita Bisceglia, «*Je me cuidoie partir*» (L 240,28) e la caccia al cervo bianco. Per l’edizione di una lirica di Thibaut de Champagne, «*Critica del testo*» 22/2 (2019): 9-37.
- Coluccia 2007 = Chiara Coluccia, *Esiti di lat. «adamās» / «diamas»: è mai davvero esistito nell’italoromanzo il significato ‘calamita’?*, in Marcello Aprile (a c. di), *Nuove riflessioni sulla lessicografia. Presente, futuro e dintorni del lessico etimologico italiano. Atti del Seminario* (Lecce, 21-22 aprile 2005), Galatina, Congedo, 2007: 69-87.
- Di Girolamo 2010 = Costanzo Di Girolamo, *Preistoria del sentimento. Il ‘sentire’ nei poeti della Scuola siciliana*, «*Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani*» 22 (2010): 5-25 (ora in Id., *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019: 211-31).
- Di Luca 2005 = Paolo Di Luca, *I trovatori e i colori*, «*Medioevo romanzo*» 29 (2005): 321-403.

- Ferrilli 2016 = Sara Ferrilli, *La “duitas” rimica de «L’Acerba». Considerazioni sulle serie rimiche di Cecco d’Ascoli*, in Fabrizio Bondi *et alii* (a c. di), 2: *Ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016: 171-83.
- Gontero 2002 = Valérie Gontero, *Les gemmes dans l’œuvre de Chrétien de Troyes (Erec et Enide, Cligès, le Chevalier de la Charrette, le Chevalier au Lion, Perceval)*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 45 (2002): 237-54.
- Gontero 2005 = Valérie Gontero, *La digression encyclopédique dans le «Roman de Troie» de Benoît de Sainte-Maure: définition et enjeux de la translatio diagonale*, in Chantal Connocchie-Bourgne (éd. par), *La digression dans la littérature et l’art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005: 201-14.
- Gontero-Lauze 2016 = Valérie Gontero-Lauze, *Les Pierres du Moyen Âge. Anthologie des lapidaires médiévaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- Inglese 2002 = Giorgio Inglese, *Appunti sulla canzone «Al cor gentil»: «inselva» e altro*, in Luciano Rossi, Sara Alloatti Boller (a c. di), *Intorno a Guido Guinizzielli*. Atti della Giornata di Studi (Zurigo, 16 giugno 2000), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2002: 57-67.
- Linker = Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.
- Macrì 2016 = Sonia Macrì, *Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre*, «Im@go» 8 (2016): 102-19.
- Milani 2015 = Matteo Milani, «Trattato de le vertudiose pietre». *Un lapidario medievale tra latino e volgarizzamenti italiani*, «Carte Romanze» 3/2 (2015): 109-49.
- Morini 2017 = Luigina Morini, *Il ms. Bodleian Digby 13 (ff. 17-20v) e i lapidari di Philippe de Thaon*, 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: 211-33.
- Pirot 1972 = François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les “sirventes-ensenhamens” de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 14 (1972).
- PD = Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Winter, 1909.
- Raña 2017 = Román Raña, *Unha viaxe polas pedras*, in Armando Requeixo (ed. por), *Sobre letras e signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrio*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2017: 671-9.
- RM = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1967.
- Santini 2007 = Giovanna Santini, *Tradurre la rima. Sulle origini del lessico rimico nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Bagatto, 2007.

- Santini 2010 = Giovanna Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma, Nuova Cultura, 2010.
- Scarpatti 2008 = Oriana Scarpatti, *Retorica del «trobar». Le comparazioni nella lirica occitanica*, Roma, Viella, 2008.
- Scattolini 2013 = Michela Scattolini, «*Chanter m'estuet*: il “dibattito cifrato” sul canto d'amore», *«Revista de literatura medieval»* 25 (2013): 255-76.
- Schiassi 2006 = Germana Schiassi, «*Aîmanz*: un chapitre de l'«encyclopédie lyrique» de Gautier d'Épinal», *«Médiévaux»* 50/1 (2006): 155-68, consultabile in rete all'indirizzo: <https://doi.org/10.4000/medievales.1391>
- Shepard 1927 = William P. Shepard, *Two Derivative Songs by Aimeric de Peguilhan*, *«Speculum»* 2 (1927): 296-309.
- Solimena 1980 = Adriana Solimena, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società filologica romana, 1980.
- TL = *Altfranzösisches Wörterbuch*. Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und mit der Unterstützung der Preussische Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch, weitergeführt von Hans Helmut Christmann, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung (poi Wiesbaden · Stuttgart, Steiner), 1915-2002, 11 voll.
- Zambon 2018 = Francesco Zambon, *Introduzione*, in Id. (a c. di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze, Bompiani, 2018: XI-XLVI.
- Ziltener 1989 = Werner Ziltener, *Repertorium der Gleichnisse und bildhaften Vergleiche der okzitanischen und der französischen Versliteratur des Mittelalters*, Bern, Francke, 1989.

**RIASSUNTO:** Il saggio propone una campionatura di immagini mineralogiche nella lirica romanza medievale: si ritorna, in particolare, sull'immagine del diamante. Almeno per taluni casi, pare lecito supporre la mediazione di una fonte letteraria; per talaltri, invece, è comunque possibile leggere una rifunzionalizzazione, più o meno marcata, in seno all'ideologia della *fin'amor*.

**PAROLE CHIAVE:** lirica medievale romanza; lapidari; diamante.

**ABSTRACT:** The essay proposes a sampling of mineralogical images in medieval Romance lyric: we will focus, in particular, on the image of the diamond. At least in some cases, it seems legitimate to suppose the mediation of a literary source; for some, on the other hand, it is possible to read a refunctionalization within the ideology of *fin'amor*.

**KEYWORDS:** medieval Romance lyric; lapidaries; diamond.

# LE RUBRICHE DI GENERE NEI CANZONIERI DELLA LIRICA GALLOROMANZA MEDIEVALE

## 1. INTRODUZIONE

**N**onostante la posizione marginale e la funzione accessoria che ricoprono nei confronti del testo principale, le rubriche (così come molte altre componenti paratestuali) giocano spesso un ruolo di primo piano nel ricostruire la storia di un testo o, più in generale, di un’opera. I paratesti sono infatti, per usare l’espressione di Genette, le “soglie” di accesso al testo; essi

contornano e prolungano il testo per presentarlo [...] nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua ‘ricezione’ e il suo consumo [...] con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell’autore e dei suoi alleati».<sup>1</sup>

A differenza dei volumi a stampa sui quali lo strutturalista francese concentrava la sua attenzione, i manoscritti medievali solo di rado rispecchiano la volontà “editoriale” dell’autore: non solo le componenti paratestuali, ma anche il testo stesso possono andare incontro ad una serie di modifiche di natura più o meno estesa (e più o meno volontaria). Anche in questo campo, tuttavia, i paratesti possono rivelarsi di grande utilità per ricostruire non solo le fasi di produzione, ma anche (e soprattutto) quelle di ricezione e trasmissione del testo, dal momento che la veste proto-editoriale di quest’ultimo è decisa per lo più dagli allestitori dei codici e dai copisti, che così assumono un’importantissima funzione di mediatori tra testo e pubblico.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Genette 1989: 3-4.

<sup>2</sup> Sul rapporto tra testo e paratesto nel Medioevo cf. Brugnolo 2003.

Tra le componenti paratestuali più significative all'interno dei manoscritti troviamo senza dubbio le rubriche, vale a dire le (per lo più brevi) didascalie in inchiostro rosso (ma non solo) che accompagnano il testo principale, fornendo indicazioni circa il titolo, l'autore, la dedica o altre informazioni essenziali. Per quanto riguarda nello specifico i canzonieri della lirica romanza medievale, quello delle rubriche non è certo un campo rimasto inesplorato; la quasi totalità dei paratesti in questione ha funzione attributiva – un tratto caratteristico della tradizione trobadorica a fronte della ben più diffusa tendenza all'anonimato tipica della letteratura medievale – e proprio la possibilità di approfondire lo studio di figure autoriali di tale rilievo ha attratto l'attenzione della critica, che si è dedicata alacremente alla creazione di veri e propri repertori di attribuzioni multiple<sup>3</sup> e all'analisi dei casi più intriganti di discordanze attributive.<sup>4</sup>

L'assegnazione delle liriche ai rispettivi autori non è tuttavia l'unico scopo esibito dalle rubriche dei canzonieri; esiste un buon numero di paratesti il cui intento è quello di segnalare la natura potremmo dire “tipologica” dei componimenti a cui vengono associati; al loro interno ritroviamo infatti molti di quei termini che sono diventati di uso comune grazie all’opera di sistemazione e classificazione dei diversi *corpora* lirici portata a compimento nell’ultimo secolo.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Per la lirica provenzale: Pulsoni 2001; per la lirica antico-francese: Gatti 2018.

<sup>4</sup> Per i problemi e le difficoltà che tale operazione implica si vedano Meneghetti 1994 e Pulsoni 2000.

<sup>5</sup> La prima classificazione tipologica completa del *corpus* lirico occitanico risale alla *Bibliographie der Troubadours* (*BdT*) di Pillet–Carstens (1933); l’opera fu seguita, a distanza di una ventina d’anni, dalla pubblicazione del *Répertoire métrique* di István Frank (1953–1957), che forniva una nuova classificazione integrale del *corpus*, con una serie di differenze rispetto a quella della *BdT*. Negli ultimi decenni la nascita dei repertori elettronici ha dato l’occasione per un’ulteriore revisione tassonomica, come quella messa in atto dalla *Bibliografia Elettronica dei Trouvatori* (*BEdT*), a cui faremo ricorso ogniqualvolta forniremo, senza ulteriori specificazioni, la classificazione moderna di un testo. I repertori di riferimento per la lirica oitanica sono invece, in ordine cronologico di pubblicazione, Raynaud–Spanke 1955 (d’ora in avanti RS), Mölk–Wolfzettel 1972 e Linker 1979. Ognuno di essi presenta non solo diversi criteri di selezione del *corpus* in esame, ma anche principi tassonomici non sempre coincidenti. Nonostante la recente elaborazione di

L'incidenza di queste “rubriche di genere” è quantitativamente molto meno significativa rispetto a quella delle rubriche attributive, ma non per questo meno importante. Di questo si sono accorti i diversi studiosi che, indagando nascita e sviluppo delle diverse categorie di generi lirici, hanno trovato nelle rubriche un termine di confronto fondamentale per ricostruire il grado di riconoscibilità di tali categorie in epoca medievale. Il fatto che solo in un ristretto numero di casi il contenuto delle rubriche sia riconducibile alla diretta volontà dell'autore non diminuisce l'intrinseco valore di tali testimonianze, che permettono di ricostruire il contesto culturale in cui fu recepita e trasmessa la lirica troubadorica, prendendo quindi in considerazione anche gli attori “secondari” di questo fenomeno, quali allestitori dei codici, copisti e rubicatori, che per mezzo delle rubriche hanno essi stessi influito attivamente sulle modalità di conservazione, trasmissione e ricezione del *corpus* lirico troubadorico.

Passiamo dunque ad analizzare più nel dettaglio il fenomeno, avendo come base di riferimento la tradizione manoscritta della lirica occitanica,<sup>6</sup> ma prendendo come costante termine di confronto la tradizione “sorella”, vale a dire quella della lirica oitanica.

Bisogna innanzitutto osservare che sotto l'etichetta complessiva di “rubriche di genere”, a cui ricorriamo per comodità espositiva, rientra in realtà una molteplicità di soluzioni formali e contenutistiche, che, sulla base di alcuni elementi ricorrenti, potremmo organizzare in una serie di categorie discrete (anche se dai confini non sempre netti).

alcuni strumenti informatici ad essa dedicati (come, ad esempio, la base di dati *Trouveors*), la lirica trovierica non può tuttavia ancora giovarsi di un repertorio bibliografico elettronico paragonabile alla *BEdT*.

<sup>6</sup> Oltre alla consultazione dei preziosi materiali raccolti nella serie di volumi di *Intavulare* («*Intavulare*. Tavole di canzonieri romanzi, serie coordinata da Anna Ferrari, I. *Canzonieri provenzali* e «*Intavulare*. Tables de chansonniers romans, II. *Chansonniers français*, série coordonnée par Madeleine Tyssens), si è fatto ricorso, per il rapido reperimento di grandi quantità di informazioni circa le rubriche dei canzonieri provenzali, anche ai dati forniti dal repertorio *online* della *BEdT* ([http://www.bedt.it/BEdT\\_04\\_25/index.aspx](http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx), versione 2.5, ultimo agg: 26/09/2012); si segnala tuttavia che relativamente a questo particolare campo di indagine le informazioni del *database* si rivelano assai lacunose: spesso i dati relativi alle rubriche non sono attingibili a partire dalla consultazione delle schede dei singoli testi lirici, ma sono ricavabili solo all'interno del quadro generale singolarmente dedicato ai diversi canzonieri che trasmettono il testo.

## 2. LE RUBRICHE DI SEZIONE

Una prima tipologia è quella delle rubriche di sezione, le piú facilmente riconoscibili, data la posizione di grande visibilità che occupano. La ripartizione dei componimenti sulla base del genere è un aspetto che accomuna gran parte delle tradizioni di lirica romanza medievale, sebbene con diversi gradi di incidenza, dal momento che la suddivisione per generi si trova quasi sempre a dover fare i conti con la generalizzata predilezione della tradizione lirica medievale ad organizzare i materiali in sezioni d'autore.

Uno dei mezzi con cui può essere segnalata la presenza di una sezione di genere è, appunto, l'uso di apposite rubriche, a cui si possono aggiungere il ricorso alla ripartizione delle diverse sezioni in fascicoli materialmente indipendenti o il sapiente utilizzo di spazi bianchi e miniature. Le rubriche di sezione assumono per lo piú forme standardizzate del tipo “Da qui in avanti sono scritti/-e...” oppure “Qui cominciano i/le...”, seguite da un termine specifico, che esplicita la categoria a cui vengono assegnati i testi che seguono. Questo tipo di rubriche ha quindi sia una funzione strutturante, esplicitando a vantaggio del destinatario l'organizzazione interna della raccolta, sia un valore tassonomico, dal momento che assegna un'etichetta comune alla molteplicità di testi a cui viene preposta.

In realtà, nella tradizione manoscritta della lirica provenzale la presenza di questi paratesti è piú ridotta di quanto ci si potrebbe aspettare; sappiamo infatti che nella seconda metà del XIII secolo un gruppetto di codici di origine italiana (e piú precisamente veneta) abbandona «il vecchio modello di raccolta “onnivora” di materiali disordinati o poco ordinati»<sup>7</sup> per assumere la fisionomia di sillogi organizzate per autori. Questa fase di passaggio, che sembra trovare conferma nella struttura del *Liber Alberici* e nell'azione “sistematrice” di Uc de Saint Circ,<sup>8</sup> vede anche l'entrata in gioco del criterio di organizzazione dei materiali poetici sulla base del genere lirico; le sezioni d'autore dei canzonieri prodotti in questo periodo

<sup>7</sup> Meneghetti 1999: 132.

<sup>8</sup> *Ibi*: 131-6.

nel Nord Italia si presentano infatti generalmente ripartite a loro volta in sezioni di canzoni, sirventesi e tenzoni<sup>9</sup> (secondo una tripartizione che non può non richiamare alla mente la suddivisione tra canzoni, ballate e sonetti dei testimoni manoscritti della lirica italiana delle origini). Eppure, sono poche le rubriche di genere effettivamente rinvenibili in apertura delle diverse sezioni; la maggior parte di esse si ricava invece dalle tavole incipitarie che spesso accompagnano le sillogi liriche. All'interno del canzoniere provenzale A la tavola antica, eseguita dalla stessa mano che trascrive le poesie, riporta tutte e tre le rubriche di sezione:

- c. 1r *D'aissi en avan son escriut li comensamen de las cants que son en aquest libre*
- c. 5r *D'aissi en avan son escriut li comensamen de las tensons d'aquest libre*
- c. 6r *D'aissi en avan son escriut li comensamen dels sirventes d'aquest libre*

Ma nel corpo del canzoniere è stata eseguita solo la rubrica che introduce il raggruppamento delle tenzoni (c. 117r «D'aissi en avan son escriutas las tensons que son en aquest libre»), mentre le sezioni di canzoni e sirventesi sono riconoscibili grazie alla loro indipendenza fascicolare.

Anche la tavola di B, eseguita essa pure dalla medesima mano che copia l'intera raccolta, fa precedere gli *incipit* dei testi che compongono le tre sezioni da apposite rubriche:

- c. 1r *Aquist son li comensamen de las chansons que son en aquest libre*
- c. 3r *Aquist son li comensamen dels sirventes que son en aquest libre*
- c. 4r *Aquist son li comensamen de las tensons que son en aquest libre*

ma nessun paratesto fa la sua comparsa all'interno del canzoniere (che, lo ricordiamo, è privo del fascicolo che doveva contenere le tenzoni, i cui *incipit* sono tuttavia regolarmente registrati nella tavola).<sup>10</sup>

La stessa cosa avviene anche nei canzonieri “gemelli” IK che presentano ben due tavole antiche (una per autori e una per *incipit*), entrambe corredate da una serie di rubriche di sezione, che nel primo caso presentano formule del tipo «Aqui son escrig li noms dels trobadors qui son

<sup>9</sup> Cf. Lachin 1995.

<sup>10</sup> Per le questioni riguardanti la cronologia della tavola e per le ipotesi circa la reale esistenza del fascicolo delle tenzoni cf. Romualdi 2006: 28.

en aquest livre que ant trobadas las cansos lun apres lautre» (I c. 1r) e nel secondo seguono il modello «D'aissi en avan son escrig li comencamen de las cansos qui son en aquest livre» (I c. 3r).<sup>11</sup> Nessuna di esse è tuttavia rinvenibile nel corpo dei canzonieri.

Le tavole – per le quali è spesso difficile proporre una cronologia precisa (anteriori o posteriori alla silloge? copiate dal modello o allestite per il codice che ce le tramanda?) – costituiscono spesso l'unica testimonianza testuale esplicita di questa operazione di suddivisione dei materiali in sezioni di genere e di “etichettatura” complessiva dei testi.

I generi a cui la tradizione manoscritta trovadorica ha dedicato vere e proprie sezioni di genere non sono molti e questo si riflette anche sulla modesta varietà dei termini “tecnici” che vi possiamo rinvenire. Oltre alla presenza, in ABIK, delle già viste indicazioni di genere, si possono segnalare il caso del canzoniere J, che, dopo una serie di sezioni d'autore, presenta un folto gruppo di *coblas* precedute dalla rubrica «Aissi comenson las coblas esparsas» (c. 12v), e quello del canzoniere E, che organizza il proprio *corpus* facendo seguire ad un raggruppamento di testi classificabili principalmente come canzoni una trentina di testi dialogati, all'inizio dei quali si conservano le vestigia di quella che poteva essere una rubrica di sezione, ma che l'asportazione della miniatura ha gravemente deturpato; all'inizio di carta 211 si può infatti attualmente leggere solo «[...]os epartimens», probabile residuo di un'originaria rubrica contenente i termini *tensos* e *partimens* (la presenza di quest'ultimo costituisce un *unicum* all'interno delle rubriche di sezione).

La tradizione manoscritta della lirica oitanica mostra alcuni punti di contatto con quanto appena visto in ambito occitanico, ma anche alcuni tratti peculiari; a fronte di due soli canzonieri interamente organizzati per generi (siglati a e I, su cui torneremo a breve), troviamo un gruppo di sillogi “bipartite” in una prima parte organizzata in sezioni d'autore (contenenti soprattutto, ma non esclusivamente, canzoni) e una seconda che

<sup>11</sup> In K, tuttavia, l'indice per *incipit* delle tenzoni è introdotto da una rubrica il cui testo differisce in parte dalla formula appena indicata: «D'aissi en avan son escrig li comenzamen de las tenzos que son escritas en aquest libre de domnas e de cavalliers» (c. VIIr). Sull'origine di tale divergenza cf. Meliga 1999: 162-3.

invece raccoglie testi tramandati come anonimi, ma spesso raggruppati sulla base del genere. Solo in un numero ristretto di casi, tuttavia, questi ultimi vengono introdotti da rubriche di sezione. Questo avviene, ad esempio, nello *Chansonnier du Roi* (siglato M), all'interno del quale troviamo, nella seconda metà della raccolta, un raggruppamento di mottetti introdotti dalla rubrica «Ci commencent li motet» (c. 205r). Una didascalia molto simile anticipa anche il gruppo dei mottetti del canzoniere N (c. 184r), mentre il canzoniere X raduna una serie di testi mariani e li fa precedere dall'indicazione «Ici comencent les chancons de la mere dieu» (c. 257v). Nonostante questi notevoli esempi, sono più numerosi i casi in cui tali raggruppamenti di testi tipologicamente omogenei non vengono introdotti da alcun paratesto, come accade per i *jeux-partis* radunati alla fine dei codici Z e A, per i mottetti di T o per i testi religiosi raggruppati in V e P.

Di tutt'altro rilievo, invece, la testimonianza dei già menzionati canzonieri francesi siglati a e I, riconducibili a due diverse famiglie dello stemma di Schwan,<sup>12</sup> ma ambedue compilati all'inizio del XIV secolo nella Francia nord-orientale (il primo tra Arras e Amiens, il secondo in area lorenese); entrambi sono interamente organizzati sulla base del principio di genere. Il canzoniere a si articola in cinque sezioni (canzoni d'amore, pastorelle, mottetti e *rondeaux*, canzoni mariane, *jeux-partis*), precedute da una tavola in cui gli *incipit* dei testi sono scanditi da rubriche di sezione del tipo «Ce sont...» seguite dall'indicazione del genere; fanno eccezione le canzoni amorose che, come vedremo, sono organizzate in sezioni d'autore precedute da una specifica didascalia. Delle rubriche testimoniate dalla tavola, tuttavia, abbiamo solo qualche traccia all'interno del canzoniere; allo stato attuale, infatti, esse figurano come copiate da una mano diversa, in inchiostro scuro e nel margine superiore delle carte; se per pastorelle, *chansons de Notre Dame* e tenzoni si può pensare alla compensazione di una perdita materiale (nei primi due casi mancano le carte con la trascrizione dei primi testi della sezione, che rimangono tuttavia ricavabili dalla tavola, nel terzo è stata asportata la porzione di pergamena recante la miniatura e quindi, forse, anche la rubrica), nel caso di mottetti

<sup>12</sup> Schwan 1886.

e *rondeaux* non è visibile alcun guasto materiale, ma la rubrica viene eseguita dalla stessa mano successiva e collocata nel margine superiore.

Decisamente più curato e regolare l'apparato paratestuale del canzoniere I, in cui il criterio di genere diventa il principio cardine su cui si struttura la raccolta; non vi si rinvengono infatti né sezioni d'autore né rubriche attributive, ma solo rubriche di genere che segnalano le diverse sezioni; sei le ritroviamo nella tavola incipitaria (dove manca solo quella che introduce il raggruppamento di mottetti e *rondeaux*, di cui la tavola non riporta nemmeno gli *incipit*) nella forma «vesci l'abecelaire des...» e cinque nel corpo del canzoniere, dove rimangono prive di rubrica anche le *sottes chansons*, che sono tuttavia regolarmente introdotte da una miniatura “a tema”.<sup>13</sup>

Che si trovino nella tavola o nel posto loro deputato all'interno della silloge le rubriche di sezione mostrano in ogni caso la volontà di esplicitare l'organizzazione interna di due canzonieri che fanno del genere dei testi il criterio fondamentale della loro organizzazione interna. In qualche caso, inoltre, la terminologia utilizzata all'interno dei paratesti assume un valore molto particolare; se poco meno di duecento componimenti oitanici vengono oggi classificati come *ballettes*, pur non contenendo alcun tipo di autodefinizione, questo si deve all'esistenza della rubrica di sezione del canzoniere I; allo stesso modo l'abitudine ormai consolidata di definire *grand chant* la produzione amorosa della lirica oitanica trae origine dai paratesti del medesimo testimone manoscritto. Vediamo quindi come la scelta terminologica (apparentemente isolata) di un compilatore medievale influisca sulla nostra moderna percezione dei generi lirici.

Proprio nel suo studio dedicato alla silloge oxoniense, M. Atchison pone l'accento sulla rilevanza delle rubriche di sezione:

they provide the reader with the name of the genres known to the scribes and create an expectation that all the texts within that section will be of this genre. By examining the texts within and across these labelled genre sections it is

<sup>13</sup> Per la rilevanza delle miniature presenti all'inizio delle sezioni di genere del canzoniere I si rimanda a Atchison 2005, in particolare a p. 89 e ss. Quanto raffigurato all'interno delle miniature costituisce infatti la rappresentazione figurativa dei tratti più caratteristici del genere lirico a cui vengono associate.

possible to reach some understanding of the scribes' perceptions of these genres and their stylistic features by the way in which they were presented on the page.<sup>14</sup>

Se quanto rilevato è indubbiamente vero, non possiamo tuttavia ignorare il fatto che all'interno delle sezioni di genere si rinvengono testi che le tassonomie moderne segnalano come eterogenei rispetto all'indicazione fornita nel paratesto. Ci si potrebbe quindi chiedere quanto sia stretto il legame che intercorre tra l'indicazione di genere contenuta nella rubrica di sezione e i componimenti che vengono collocati sotto tale etichetta; in altre parole, dobbiamo pensare che tutti i testi di una sezione vi siano stati collocati consapevolmente, in osservanza dei principi classificatori esplicitati nelle rubriche?

Se osserviamo la fisionomia delle sezioni dei canzonieri esplicitamente suddivisi per generi, ci accorgiamo di come queste siano tipologicamente molto più composite di quanto il paratesto iniziale lasci immaginare; questo vale soprattutto per le sezioni di canzoni, che si rivelano essere le più eterogenee. Nel caso dei canzonieri provenzali ABIK, ad esempio, all'interno della porzione di raccolta dedicata alle *cansos* troviamo anche *planhs*, canzoni di crociata, sirventesi, tenzoni fittizie, pastorelle, etc. Il fatto che questi componimenti, che l'occhio classificatore moderno individua come "discordanti", non siano accompagnati da alcun tipo di rubrica specifica e solo raramente contengano un'esplicita autodefinizione che vada oltre l'uso dei termini *chan/chanson/chantar* ci impedisce di capire se questi testi siano stati riconosciuti come rappresentanti di un genere diverso dalla *canso* (ovvero dal genere indicato nella rubrica di sezione), se vi siano stati inclusi senza percepirlne alcuna disomogeneità (o comunque non al punto da renderne difficile la collocazione) o se il termine *canso* avesse un significato più ampio e meno specifico di quanto le moderne classificazioni lascino trasparire. Bisogna inoltre tenere presente che, soprattutto all'interno della tradizione occitanica, il criterio di genere si trova quasi sempre a concorrere, come peraltro già notato, con il principio di organizzazione per autori, che il più delle volte si dimostra l'elemento strutturante di maggior peso. La collocazione di alcuni testi sembra infatti

<sup>14</sup> Atchison 2005: 39-40.

rispondere, come già osservato da Meliga (2001: 54-5) a proposito dei canzonieri IK, piú ad un'esigenza di compattezza della sezione d'autore che non ad una rigorosa (almeno allo sguardo moderno) ripartizione per genere.

Per provare a dare qualche risposta piú precisa bisognerebbe riuscire a risalire alle fasi di costituzione delle diverse sezioni, per cercare di capire se i materiali a nostro parere estranei alla sezione vi siano stati inseriti da subito (durante quindi il processo di ripartizione dei testi sulla base del genere) o se invece vi siano stati incorporati successivamente, magari per andare ad ampliare il *corpus* di un determinato autore.

A sostegno di tale prospettiva, si può richiamare l'esperienza di studio della tradizione lirica galego-portoghese: le tre sezioni di genere (*cantigas de amor*, *cantigas de amigo* e *cantigas de escarnio e maldizer*) in cui sono organizzati i tre testimoni che sono giunti fino a noi (anche se, ricordiamolo, il *cancionero da Ajuda*, comunemente siglato A, conserva solo la sezione, per di piú incompleta, di *cantigas de amor*) non sono del tutto omogenee, dal momento che la natura dei testi radunati sotto una certa rubrica di sezione<sup>15</sup> non sempre corrisponde a quanto preannunciato dal paratesto. Ulteriori studi – in particolare quelli condotti da A. Resende de Oliveira<sup>16</sup> – hanno tuttavia permesso di spiegare la presenza di testi “eterodossi” come frutto di successivi spostamenti e inserzioni di nuovi materiali, che sarebbero andati ad alterare la fisionomia delle raccolte primitive, dove il criterio di genere aveva un'applicazione molto piú stringente (testimoniata da quanto conserviamo del *cancionero da Ajuda*).

Un'indagine di questo tipo (e di tale minuzia) è ancora impraticabile sulla ben piú complicata e consistente tradizione lirica galloromanza, ma l'accurato studio delle fonti dei canzonieri potrebbe senz'altro permetterci di fare qualche passo in avanti.

<sup>15</sup> Nei canzonieri cinquecenteschi siglati B e V, fatti eseguire da Colocci, si conservano solo le rubriche che introducono la seconda («Esta folha adeante se começan as cantigas d'amigo [...]») e la terza sezione di genere («Aqui se começan as cantigas d'escarnho e de mal dizer»).

<sup>16</sup> Oliveira 1992.

### 3. RUBRICHE DI GENERE ASSOCiate A PICCOLI GRUPPI DI TESTI

Ritornando all'analisi delle diverse tipologie di rubriche di genere contenute nei canzonieri, osserviamo come alle rubriche di sezione si affianchi un altro gruppo (esiguo in verità) di paratesti che radunano alcuni componenti sotto una medesima etichetta di genere. A differenza delle precedenti, queste rubriche non introducono una vera e propria "sezione", se con questo termine ci riferiamo alle porzioni in cui vengono progettualmente e preventivamente suddivisi i materiali lirici sulla base del criterio di genere; si tratta per lo piú di raggruppamenti abbastanza esigui di testi, a cui viene anteposta una didascalia piuttosto sintetica, spesso ridotta al solo termine che ne identifica il genere.

La didascalia «albas ses titol» che incontriamo a carta 383v del canzoniere C provenzale, ad esempio, non inaugura una sezione, ma piuttosto un modesto raggruppamento di componenti (tre in tutto) che sono stati riconosciuti come appartenenti al genere dell'alba (riconoscimento esplicito assai raro all'interno della tradizione occitanica), oltre che come anonimi (aspetto, quest'ultimo, che probabilmente gioca un ruolo preponderante nel garantire loro un raggruppamento a parte, ancor piú dell'appartenenza ad un medesimo genere; altri testi classificabili come albe sono infatti presenti nel canzoniere C, ma all'interno delle rispettive sezioni d'autore).

La tavola del canzoniere provenzale M riporta in fondo a carta 9r (dopo aver lasciato uno spazio bianco che segna il distacco dai sirventesi) gli *incipit* di cinque testi preceduti dalla didascalia «Descort»; nel corpo del canzoniere, tuttavia, non è presente questa rubrica collettiva, ma ognuno dei cinque componenti viene introdotto singolarmente da una didascalia con la medesima indicazione di genere (assente o di mano successiva, invece, l'indicazione del nome dell'autore).

Un'altra rubrica che ci sembra possa rientrare in questa categoria è quella presente a carta 61r del canzoniere provenzale F; al termine del florilegio di *coblas* corredate da rubriche attributive, quattro testi anonimi vengono radunati sotto la didascalia «coblas esparsa».

Sebbene il ricorso a questo tipo di rubriche non sia ampiamente attestato, la loro presenza è assai significativa; proprio l'esiguità dei componenti radunati sotto tali rubriche ne aumenta il grado di specificità,

rendendo il rapporto tra paratesto e liriche più stringente di quanto non fosse nel caso delle rubriche di sezione.

#### 4. RUBRICHE ATTRIBUTIVE “ESTESE”

A queste due prime categorie di rubriche di genere ne aggiungiamo una terza, che associa in un'unica formula l'informazione relativa al genere alla più comune indicazione del nome del trovatore (o troviero). Nei canzonieri della lirica galloromanza si possono infatti rinvenire una serie di sezioni d'autore introdotte da paratesti che di fatto costituiscono un'estensione delle più comuni rubriche attributive. Si tratta di espressioni abbastanza standardizzate e che *grosso modo* ricorrono ad una delle soluzioni formali rappresentate nella seguente casistica:

V pr.	c. 26r	<i>Ai com(en)zo(n) las cha(n)sons. Den Gausselm faydit</i>
M pr.	c. 1r	<i>Chansos qe fes Girard de borneilb</i>
A fr.	c. 133r	<i>Ce sont les kançons monseign(eur) Gautier de Dargies</i>
T fr.	c. 1r	<i>Li rois de Navare fist ces chancons</i>

L'utilizzo di questo tipo di rubriche è tuttavia assai poco sistematico; all'interno della tradizione manoscritta della lirica in lingua d'oc, ad esempio, le ritroviamo (distribuite in maniera poco uniforme) solo nei canzonieri CMRV, accomunati dall'appartenenza ad una medesima area stemmatica, quella che fa capo al collettore y di Avalle.

Nel canzoniere V sono otto le sezioni d'autore introdotte dalla doppia indicazione del genere e del trovatore, mentre altri componimenti sono preceduti da didascalie che forniscono il solo nome dell'autore. La diversità delle rubriche rispecchia tuttavia il carattere composito della silloge: nel primo caso, infatti, si tratta dei materiali che costituiscono la sezione della raccolta solitamente siglata V<sup>1</sup>, copiata da una mano catalana negli anni '70-'80 del XIII secolo (anche se «le rubriche attributive [...] sono state inserite da altre mani in una fase successiva e indipendente di trascrizione»)<sup>17</sup> e facente capo, già lo abbiamo osservato, «ad una tradi-

<sup>17</sup> Zamuner 2003: 33.

zione comune con i mss. C(E)MR(T)a, assimilabile *grosso modo* al collettore y»,<sup>18</sup> mentre le liriche precedute dalle rubriche di carattere puramente attributivo sono state aggiunte da un copista italiano (forse toscano) negli spazi rimasti bianchi e costituiscono la sezione V<sup>2</sup> della silloge,<sup>19</sup> nella quale confluiscono «almeno quattro fonti differenti: una prima comune a U, una seconda comune a T, una terza comune a CRTa (dunque prodotti “autoctoni” del collettore y) e una quarta comune a ADIK (e avalliano)»<sup>20</sup> di Avalle.

La terminologia di genere impiegata nelle rubriche della sezione V<sup>1</sup> gravita interamente all'interno dell'orbita della *canso* (che è il genere largamente prevalente nel *corpus* del canzoniere), con una sola, e per questo ancora più significativa, eccezione: la sezione di Peire d'Alvergne è infatti introdotta a carta 78r dalla rubrica «Aci com(en)çe(n) les chanzo(n)s el u(er)s q(ue) feu .p. dalu(er)gne». Quanto segue, in effetti, è un gruppetto di cinque liriche di diverso contenuto che la *BEdT* classifica come due *vers* di tema amoroso, due *vers* morali/satirici e un *vers* religioso; 323,15 e 323,13, tra l'altro, si autodesignano come *vers*. In questo caso, l'estensore della rubrica sembra mostrare una particolare sensibilità per le *distinctiones* terminologiche al momento di assegnare i componimenti ad una determinata categoria di testi, ma va anche notato che, come sottolinea Zamuner (2003: 28), questa rubrica sembra essere stata eseguita da una mano (catalana del XIV sec.) diversa dalle altre.

Nel canzoniere provenzale M troviamo una ventina di rubriche attributive che si estendono fino a comprendere anche un'indicazione di genere; esse introducono le sezioni degli autori ritenuti probabilmente più importanti; in questi casi infatti la rubrica è associata anche alla presenza di una miniatura raffigurante il poeta, mentre le altre sezioni d'autore sono introdotte da una semplice rubrica attributiva e da un'iniziale di dimensioni più ridotte e con motivi decorativi più semplici, senza alcuna raffigurazione del trovatore. Nella sezione delle canzoni abbiamo diciotto *corpora*

<sup>18</sup> *Ibi*: 34.

<sup>19</sup> Si tratta di diciannove testi: sei di Bertran de Born, altrettanti di Arnaut Daniel, un testo di Guglielmo IX, uno di Azalaïs d'Altier e alcune *coblas esparsas*, in parte attribuite a Blacasset e Peirol, in parte anonime.

<sup>20</sup> Resconi 2014: 46.

introdotti dalla formula «Chansos qe fes [+ nome del trovatore]», mentre nella sezione dei sirventesi l'espressione «Serventes qe fes [+ nome del trovatore]» si ripete all'inizio delle sezioni di Peire Cardenal, Bertran de Born e Pere Bremon de Ricas Novas.<sup>21</sup>

Qualcosa di simile avviene anche all'interno della tradizione oitanica; si possono rinvenire rubriche del tipo ora preso in esame all'interno dei canzonieri francesi AMNKX, i primi due appartenenti alla prima delle tre famiglie stemmatiche individuate da Schwan, vale a dire s<sup>I</sup>, gli ultimi tre facenti parte invece della medesima sottofamiglia di s<sup>II</sup>. Ma anche all'interno di queste sillogi, il ricorso a rubriche di questo tipo è del tutto saltuario: il fenomeno riguarda solo una ridotta percentuale delle sezioni d'autore che vi sono trasmesse, alternandole alle più diffuse rubriche puramente attributive.

Nel canzoniere francese A, ad esempio, solo quattro delle dieci sezioni d'autore sono introdotte da una rubrica in cui i testi vengono designati come *chansons*, mentre in M sono solo due le testimonianze conservate di tale tipologia di paratesti (anche se in questo caso una serie di guasti materiali, dovuti per lo più all'asportazione delle miniature, potrebbe averne cancellato le tracce). Più consistente l'uso delle indicazioni di genere nei canzonieri NKX; in quest'ultimo, ad esempio, sono una ventina le rubriche attributive “estese” che introducono altrettante sezioni d'autore, quattro delle quali presentano la forma doppia «Ci failent les chancons [+ nome del troviero]. Et comencent les chancons [+ nome del troviero]».

Come risulta chiaro dalla pur limitata casistica sopra riportata, il termine di gran lunga più utilizzato per introdurre le sezioni d'autore è quello di *canso/chanson*, nonostante i testi raggruppati sotto tali rubriche non si esauriscano completamente nel genere della canzone. Ancora una volta, come nel caso delle rubriche di sezione, ci si può chiedere se questa terminologia avesse la valenza specifica che sono solite attribuirle le tassonomie moderne o se essa venisse utilizzata per raggruppare uno spettro più ampio di soluzioni formali e, soprattutto, contenutistiche. Ma, per il momento, questa rimane una domanda ancora aperta.

<sup>21</sup> Solo alcune di queste rubriche attributive “estese” sono tuttavia riportate nella tavola incipitaria che inaugura la raccolta.

##### 5. RUBRICHE DI GENERE ASSOCiate A SINGOLI TESTI

Ciò che accomuna le varie tipologie di rubriche analizzate fino a questo momento è il fatto di radunare sotto di sé un gruppo (più o meno ampio) di testi; questo significa che l'intento classificatorio a cui la rubrica dà concretezza ed esplicitazione è da intendersi come estendibile al complesso di testi a cui il paratesto viene associato, anche se, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, questo entra talvolta in contraddizione quantomeno con i criteri tassonomici moderni.

Di tutt'altra portata sono invece le informazioni che vengono fornite da rubriche associate a singoli testi; la funzione primaria di questi paratesti, infatti, non è più quella di raggruppare sulla base di una serie di tratti comuni, ma quella di isolare un determinato componimento da quelli che lo circondano, mettendone in luce la specificità. Si tratta per lo più di brevi didascalie (consistenti quasi esclusivamente nel solo termine tecnico che identifica la categoria tipologica di riferimento) che introducono, o affiancano nel margine, una e una sola lirica. Ovviamente questo fatto stabilisce tra testo e rubrica una relazione molto più stretta di quanto visto in precedenza; il copista/rubricatore ha avuto intenzione di etichettare proprio quel testo e le indicazioni relative al genere godono quindi del massimo grado di specificità. Questo tipo di rubriche non è percentualmente molto diffuso, ma proprio per questo la sua eventuale occorrenza risulta ancor più significativa; vuol dire che è stata avvertita in maniera forte l'esigenza di segnalare la presenza di un testo percepito come “diverso”.

Nel canzoniere provenzale T, ad esempio, troviamo la rubrica «alba» (c. 86r) a precedere il testo *Reis gloria* (BEdT 242,64): essa costituisce non solo l'unica testimonianza di esplicita classificazione di questo testo, ma anche una delle pochissime attestazioni del termine *alba* in sede di rubrica all'interno della tradizione manoscritta della lirica provenzale. Il paratesto è funzionale a dare risalto al testo e a distinguerlo dai componimenti dialogati che lo precedono (accompagnati dalla rubrica «tenso») e dalle liriche che lo seguono (introdotte da un'unica rubrica recante l'indicazione «coblas esparsas»).

Nel canzoniere provenzale Q quattro testi presenti nelle prime carte (che fanno parte di un gruppo di fogli indipendenti dalla silloge origina-

ria)<sup>22</sup> vengono accompagnati dalla rubrica «*balada*», resasi evidentemente necessaria nel momento in cui sono stati aggiunti ad una precedente raccolta componimenti estranei al repertorio “classico” della lirica occitana.<sup>23</sup>

Nel canzoniere P, invece, è il *planh* BEdT 155,20 ad essere segnalato per mezzo della rubrica «Le plor denbaral seigners de marsella le qual fez folket de marsellha»<sup>24</sup> (c. 9v); la sua presenza viene così messa in risalto in mezzo ad una serie di testi (per lo più canzoni) accompagnati da rubriche esclusivamente attributive.

In questi ed altri esempi ci troviamo di fronte per lo più a casi isolati, a singoli testi a cui il copista/rubricatore ha deciso di associare un’indicazione di genere. Ci sono altri casi, tuttavia, in cui il ricorso a questo tipo di rubriche ha un’applicazione più estesa, anche se limitata all’ambito della medesima categoria di genere.

Nel canzoniere provenzale A, ad esempio, sono accompagnati dalla dicitura «*sirventes*» una trentina dei novantuno componimenti trascritti all’interno della sezione dei sirventesi che, ricordiamo, è priva di rubrica di sezione, presente tuttavia nella tavola; l’indicazione del genere viene giustapposta al nome del trovatore (tuttavia non nella forma di una vera e propria rubrica attributiva “estesa”) e i testi interessati dal fenomeno non si susseguono in maniera compatta, né interessano in maniera uniforme determinate sezioni d’autore. Anche quattordici dei diciotto testi rinvenibili nella sezione di sirventesi del canzoniere provenzale B, ritenuto “affine” ad A, vengono identificati in rubrica come «*sirventes*», ma coincidono in maniera molto parziale con quelli interessati dal medesimo fenomeno in A. E se nel canzoniere provenzale J quasi tutti i testi della sezione di *coblas esparsas*, introdotta da apposita rubrica, sono accompagnati dalla dicitura «*cobla*», in M, tutti e cinque i *descorts* raggruppati alla

<sup>22</sup> Cf. Zamuner 2012.

<sup>23</sup> Il primo testo (BEdT 461,200) è in realtà unanimemente classificato dalla critica moderna come pastorella. Un quinto testo (BEdT 461,201), classificabile invece come *balada*, non è accompagnato da alcuna rubrica.

<sup>24</sup> Il termine *plor*, nella sua accezione metagenerica, si alterna all’interno della tradizione occitana al più noto *planh*.

fine della sezione di sirventesi sono accompagnati singolarmente dalla dicitura «descort».<sup>25</sup>

Un caso a sé è poi costituito dai testi dialogati; spesso questi sono interessati da vere e proprie etichettature “di massa”, anche quando l’informazione risulta superflua, dal momento che i componimenti costituiscono sezioni compatte e ben individuabili di testi dialogati, talvolta precedute anche da una rubrica di sezione. Questo è quello che avviene ad esempio nei canzonieri provenzali aEMOQRTK:<sup>26</sup> con pochissime eccezioni, ogni singolo testo è accompagnato dalla dicitura «tenso». E questo indipendentemente dal fatto che l’indicazione del genere si presenti da sola (come in EMQRT) o venga invece fatta seguire dai nomi dei due (o più) partecipanti allo scambio poetico (come in aOK).

Come si può intuire, la pratica di accompagnare i testi dialogati con l’indicazione del genere è assai diffusa all’interno della tradizione provenzale, aspetto forse legato all’eccezionalità con cui viene percepita la natura non monologica di tali componimenti, che tra l’altro impedisce di ripartirli in maniera univoca nelle rispettive sezioni d’autore.

A fronte di un generalizzato utilizzo del termine *tenso* spiccano tuttavia per la loro particolare sensibilità distintiva le rubriche dei canzonieri provenzali L e C. Nel primo, esemplato in Italia nel XIV secolo,<sup>27</sup> i testi dialogici (una ventina) sono copiati in tre punti diversi della raccolta; l’attenzione del copista/rubricatore (e del correttore a lui probabilmente contemporaneo) per le distinzioni tipologiche si manifesta nell’impiego dei termini *tenso* (sette occorrenze) e *partimen* (otto occorrenze), a cui si aggiungono un’attestazione dell’espressione «*partimen ab tenchon*» (che introduce BEdT 414,1) e due occorrenze del termine *conseill*, che la mano

<sup>25</sup> La rubrica «descort» viene assegnata anche a *Kalenda Maia* (BEdT 392,9), che si autodefinisce *estampida*. Sulla questione cf. Canettieri 1995: 61, n.12; *ibid.* 66.

<sup>26</sup> Il fenomeno interessa solo la seconda metà della sezione dialogica del canzoniere K; all’origine del differente aspetto di tali rubriche (puramente attributive nella prima parte del *corpus*, corredate dalla formula «La tenzon de [...]» nella seconda) ci sarebbero le due diverse fonti utilizzate dal compilatore (cf. Meliga 1999). Nel canzoniere “gemello” I, invece, sono solo tre i testi introdotti dall’espressione «La tenzon de [...]» (c. 161r, 162v, 163r).

<sup>27</sup> Cf. Lombardi–Careri 1998 e Solla 2015.

del correttore associa a due testi che vengono modernamente classificati come tenzoni fittizie.

Qualcosa di simile lo ritroviamo anche in C, copiato a Narbona nella prima metà del XIV secolo,<sup>28</sup> che riserva ai testi dialogati l'ultima porzione (non segnalata) della silloge; anche qui il termine *tenso* (4 occorrenze) si alterna a quello di *partimen* (22 occorrenze), ma a questi si aggiungono anche le due attestazioni di «*torneyamen*», in riferimento a componimenti in cui dialogano non due, ma tre trovatori (si tratta di BEdT 392,15 e 432,2).

La sensibilità distintiva degli estensori delle rubriche di questi due codici non si limita tuttavia alla designazione dei generi dialogati; in L sono accompagnati da una rubrica di genere anche diversi testi non lirici che sono tuttavia integrati all'interno della raccolta e che vengono individuati dai termini «*domnejaire*», «*salutz*», «*complainta*», «*conjat*»; in C (escludendo il caso particolare dei canzonieri di Guiraut Riquier, Joan Esteve e Raimon Gaucelm su cui avremo modo di ritornare) vengono segnalati in rubrica anche un *planh* (c. 362r «So es us planchs que fes po(n)s santolh de tholoza. den .G. de montanhagol. lo qual .G. auia sa seror per molher»), un sirventese (c. 367r «Us caualiers del temple so est siruentes»), un *descort* (c. 370r «descort den au | gier de sant donat. en uianes»), una *resposta* (c. 382r «Resposta de peire saluatge») e un *devinaill* (c. 384r «So es deuinalh»).

A questo particolare proposito, la tradizione lirica antico-francese non sembra essere altrettanto generosa: non sono molti i testi che vengono singolarmente accompagnati da una specifica rubrica di genere; è tuttavia possibile individuare una serie di casi interessanti.

All'interno del canzoniere francese T, ad esempio, due testi di Thibaut de Navarre (RS 294 *Bauduin, il sont doi amant* e RS 332 *Une chose, Bauduin, vous demand*) vengono designati in rubrica rispettivamente come «*parture le roi de Navare*» e «*demande le roi de Navare*» (entrambi a c. 11v); i due termini sottolineano quindi la natura dialogica dei due componimenti in parziale contrasto (o a ulteriore specificazione) con quanto indicato nel paratesto che inaugura la sezione d'autore: «Li rois de Navare fist ces

<sup>28</sup> Radaelli 2005 e León Gómez 2012.

chancons». Ma il rubricatore di T (o quello del suo modello) sente l'esigenza di segnalare la presenza di testi dal particolare statuto tipologico anche in altri punti della raccolta: il *escort Espris d'ire et d'amor* (RS 1946) è segnalato come tale in un'apposita rubrica, mentre *Je chantaisse volentiers liement* (RS 699) viene identificato come «serventois». Un caso a parte è poi costituito dai *lais*: questa singolare tipologia di testi viene molto spesso accompagnata da quelle che potremmo definire “rubriche-titolo”, dal momento che l'informazione di natura attributiva viene sostituita dall'indicazione del genere e dall'enunciazione dell'argomento o del personaggio principale, nel cui nome si possa riassumere il contenuto del testo. Proprio nel canzoniere T troviamo un raggruppamento di una decina di *lais* accompagnati da rubriche del tipo: «*li lais du kieurefoel*» (c. 66r), «*cest li laid daelis*» (c. 68r), «*cest chi li lais des amans*» (c. 69r). Rubriche molto simili accompagnano anche i *lais* trasmessi in M e N.

L'altra silloge di lirica oitanica che mostra una certa attenzione per le *distinctiones* di genere è il canzoniere C;<sup>29</sup> sebbene adotti per i testi un ordinamento di tipo alfabetico, la raccolta non si dimostra del tutto insensibile a certe categorie di testi; una serie di rubriche, sparse in maniera apparentemente asistematica all'interno del codice ed eseguite in inchiostrino nero, segnala la presenza di componimenti ascrivibili a determinati generi (o forse, più semplicemente, a determinati contenuti). I testi religiosi, ad esempio, sono spesso accompagnati dall'indicazione «*de Nostre Dame*», soprattutto quando si collocano in apertura di sezione alfabetica: questo accade in almeno una quindicina di casi. Un'altra tipologia di poesie segnalata in rubrica è poi quella dei testi dialogati; in otto casi essi sono accompagnati dalla rubrica «*jeus partis*» e, saltuariamente, anche dai nomi dei trovieri coinvolti. Ma il caso più significativo riguarda un'altra categoria di liriche che il rubricatore di C mette in evidenza: si tratta del genere della pastorella; sono una decina i testi sparsi nelle sezioni alfabetiche che vengono così segnalati in rubrica. Abbiamo poi rubriche di genere che vengono usate per segnalare la presenza di qualche *lai* (come nel caso di «*li lais dou chievrefuel*», c. 187v), un *escort* («*C'est dou decort Colin Muset*», c. 170v), due «*jugemans d'amors*» (c. 3r e c. 24v) e un non meglio

<sup>29</sup> Cf. Moreno 1999.

specificato esempio di «retrus» (c. 16v), in cui si potrebbe forse rinvenire un riferimento al genere della *rotrouenge*. Insomma, per essere una raccolta non strutturata sulla base del criterio di genere, il canzoniere francese C mostra una particolare attenzione per la classificazione dei testi.

#### 6. QUALCHE CONCLUSIONE

Come la seppur parziale casistica che abbiamo qui raccolto ha avuto modo di mostrare, il ricorso a rubriche di genere è diffuso in gran parte della tradizione manoscritta della lirica galloromanza, ma in misura differente e con risultati alquanto vari. Casi come quelli dei canzonieri provenzali C e L o dei francesi C e T mostrano come la quantità e la qualità delle informazioni ricavabili dagli apparati paratestuali sembrino essere legati alla sensibilità distintiva dei singoli compilatori, copisti e rubicatori, o al massimo allo speciale riconoscimento ottenuto da alcune categorie di genere all'interno di determinati *scriptoria*.

È quanto mai difficile tracciare uno sviluppo lineare di tale fenomeno in prospettiva cronologica, a causa della datazione ancora incerta di molti testimoni, ma non solo. Di sicuro il canzoniere più antico della tradizione manoscritta della lirica occitanica, vale a dire il canzoniere estense, che reca la data 1254 (che potrebbe tuttavia essere quella del manoscritto da cui furono trascritti i materiali), benché organizzato per generi (all'interno della parte originaria della raccolta, siglata D, sono chiaramente individuabili in successione raggruppamenti di canzoni, sirventesi e tenzoni), presenta un apparato di rubriche assai poco sviluppato dal punto di vista delle distinzioni di genere; la partizione interna della raccolta è resa evidente dalla struttura fascicolare, ma nessuna rubrica segnala l'inizio delle sezioni di genere e le didascalie presenti all'interno del canzoniere sono puramente attributive. Anche le rubriche che ritroviamo nella tavola incipitaria (esemplata dal primo dei due copisti che intervengono nella silloge e forse copiata anch'essa dal modello) che inaugura l'antologia lirica non ci danno informazioni precise a riguardo; le espressioni latine «Hec sunt nomina omniu(m) reper|toru(m) cantionu(m) istius libri» e «Hee sunt inceptiones cantionu(m) ipsorum repertorum» introducono infatti un indice unico di tutti i componimenti che costituiscono la raccolta D radunandoli sotto il termine *cantiones* (che potrebbe dunque valere sem-

plicemente come “poesie”), mentre manca qualsiasi ulteriore specificazione in merito alla ripartizione per generi della raccolta.<sup>30</sup> Allo stesso modo anche la copia del *Liber Alberici* (siglata D<sup>a</sup>) è introdotta nella tavola dalla rubrica «Hec sunt inceptiones cantionum de libro qui fuit domini Alberici et nomina reperto | rum earundem cantionum», nonostante trasmetta, oltre alle canzoni, anche un buon numero di sirventesi e di testi dialogati.<sup>31</sup>

Se la testimonianza del canzoniere D sembra dunque delineare una situazione iniziale ancora poco interessata all’uso di una terminologia specifica che espliciti le *distinctiones* tra generi, le raccolte esemplificate nei successivi due secoli mostrano soluzioni molto diversificate, che emergono non solo nel confronto tra canzonieri, ma anche all’interno della stessa raccolta; si pensi, ad esempio, al caso eclatante del canzoniere provenzale C, che abbiamo visto fare ricorso a quasi tutte le tipologie di rubriche di genere individuate, apparentemente senza alcuna sistematicità. È proprio il codice narbonese, tuttavia, a trasmetterci l’esito estremo dello sviluppo di una particolare sensibilità distintiva per i generi della lirica occitanica e per la terminologia che li identifica. Al suo interno infatti trovano posto tre autori i cui *corpora* lirici sono accompagnati da veri e propri rubricari, in cui l’informazione di genere gioca ormai un ruolo centrale. Nello specifico ci riferiamo al *libre* di Guiraut Riquier<sup>32</sup> (trasmesso, con modalità in parte differenti, anche dal canzoniere provenzale R) e alle più modeste sezioni dedicate a Joan Esteve e a Raimon Gaucelm, entrambi trovatori di Béziers.<sup>33</sup> I loro componimenti sono accompagnati da un fitto apparato di rubriche, all’interno delle quali vengono segnalati

<sup>30</sup> Cf. Lachin 2004: XVII-XIX.

<sup>31</sup> Innumerevoli gli studi dedicati al canzoniere estense e alla struttura del *Liber Alberici*; tra questi ricordiamo almeno Meneghetti 1991, Lachin 2004 e Zufferey 2007. Per ulteriore bibliografia, nonché per una dettagliata panoramica delle questioni ancora dibattute dalla critica si rimanda al contributo di Zinelli 2010.

<sup>32</sup> Per una trattazione esauriente di tutti gli aspetti legati all’apparato di rubriche in esame e per l’edizione dei paratesti si rimanda a Bertolucci Pizzorusso 2017.

<sup>33</sup> Le edizioni di riferimento sono Vatteroni 1986 (alle rubriche del canzoniere C sono dedicate in particolare le pp. 18-22) e Radaelli 1997 (in merito alle rubriche del canzoniere C si rimanda in particolare alle pp. 28-36).

l'ordine progressivo, il genere (che, soprattutto nel canzoniere di Guiraut Riquier, costituisce il vero principio ordinatore dei componimenti), il nome dell'autore e la data di composizione.

Un'attenzione particolare per la classificazione dell'intera produzione lirica di un trovatore caratterizza anche le rubriche che accompagnano il consistente *corpus* di Cerveri de Girona trasmesso dal canzoniere Sg. In questo caso i paratesti forniscono meno informazioni rispetto ai casi appena menzionati, ma non sono per questo meno significativi, vista anche la quantità e la varietà dei generi che vi vengono nominati (oltre a canzoni e *vers*, vi troviamo citati sirventesi, pastorelle, albe, *estampidas*, *planhs*, *dansas*, *baladas*, etc.). Se alcune rubriche si limitano alla sola designazione del genere, molte altre prendono la forma di vere e proprie rubriche-titolo: «da canço del comte», «lo uers dela terra de preste Iohan», lo «uers del saig e del ioglar», per non fare che alcuni dei numerosissimi esempi.

Oltre che ad un ovvio orizzonte temporale, che ci conduce alle battute finali dell'esperienza lirica trovadorica, i casi appena analizzati ci rimandano ad una precisa area geografica, compresa *grosso modo* tra Girona, Narbona e Béziers; nel Narbonese viene compilato il canzoniere C, una delle sillogi più ricche di rubriche di genere dell'intera tradizione occitanica, e non molto lontano da questa zona, a Tolosa, sorge nel 1323 quel *Consistori del Gai Saber* che porterà alla codificazione dei generi trovadorici, fissati e tramandati nelle *Leys d'Amors*.

È innegabile quindi il progressivo interesse che si sviluppa per la catalogazione tipologica dei testi e la graduale specializzazione della terminologia adibita a tale scopo. E lo studio delle rubriche di genere – il cui valore risiede nel fatto che sono il frutto di una precoce riflessione critica condotta dai curatori delle raccolte poetiche sul *corpus* lirico trovadorico – si rivela un tassello fondamentale per ricostruire la percezione medievale delle diverse categorie di genere: ci dicono quali di queste erano già riconosciute come tali al momento di allestire un codice, ci suggeriscono per quali categorie era già andata consolidandosi una terminologia tecnica specifica e lasciano trasparire la diversa attenzione che i vari copisti, rubicatori o *scriptoria* avevano per la classificazione dei testi. Non sarà, ad esempio, irrilevante per gli studi di un genere come quello della pastorella osservare che, in area provenzale, dobbiamo aspettare i rubricari di autori tardi come Guiraut Riquier, Johan Esteve e Cerveri de Girona per incontrare un'occorrenza del termine *pastorela*.

nell'apparato paratestuale. E questo non è che una delle molteplici possibilità di applicazione di tale tipo di indagine.

In definitiva, oggi come allora le rubriche di genere – che, come abbiamo visto, possono assumere diverse forme e assolvere svariate funzioni – costituiscono una delle “soglie” di accesso al testo che lo studioso di lirica medievale non può fare meno di attraversare.

Silvia Rozza

(Università degli Studi di Siena · Universidade de Santiago de Compostela)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Atchison 2005 = Mary Atchison (ed. by), *The Chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308. Essays and Complete Edition of Texts*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- Bertolucci Pizzorusso 2017 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Il canzoniere di un trovatore: il «libro» di Guiraut Riquier*, in Ead., *Morfologie del testo medievale II: nuova raccolta di saggi e articoli*, a c. di Fabrizio Cigni, Ariccia, Aracne, 2017: 233-66.
- Brugnolo 2003 = Furio Brugnolo, *Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento*, in Aa. Vv., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003: 41-60.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, «*Descortz es dictatz mot divers*». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995.
- Frank 1953-1957 = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 voll.
- Gatti 2018 = Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Editrice, 2018.
- Genette 1989 = Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), Torino, Einaudi, 1989 (trad. di Camilla Maria Cederna).
- Lachin 1995 = Giosuè Lachin, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in Gianfelice Peron (a c. di), *Strategie del testo. Preliminari partizioni pause*, Atti del XVI e del XVII convegno interuniversitario di Bressanone (1988 e 1989), Padova, Esedra, 1995: 267-304.
- Lachin 2004 = Giosuè Lachin, *Introduzione. Il primo canzoniere*, in Id. (a c. di), *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale, Venezia 28-31 ottobre 2004, Roma · Padova, Antenore, 2009: XIII-CV.
- León Gómez 2012 = Magdalena León Gómez, *El cançoner C* (Paris, Bibliothèque

- nationale de France, fr. 856), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.*
- Linker 1979 = Robert White Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, Oxford (MS), University of Mississippi, 1979.
- Lombardi–Careri 1998 = «*Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi*», I. *Canzonieri provenzali*, 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana. A (Vat. lat. 5232), F (Chig. L.VI.106), L (Vat. lat. 3206) e O (Vat. lat. 3208)*, a c. di Antonella Lombardi; H (*Vat. lat. 3207*), a c. di Maria Careri, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.
- Meliga 1999 = Walter Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali II*, «Rivista di Studi testuali» 1 (1999): 159-82.
- Meliga 2001 = Walter Meliga (a c. di), «*Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi*», I. *Canzonieri provenzali*, 2. *Bibliothèque nationale de France I (fr. 854) K (fr. 12473)*, Modena, Mucchi, 2001.
- Meneghetti 1991 = Maria Luisa Meneghetti, *Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione (su data, formazione e fini del «Liber Albericis»)*, in Ead., Francesco Zambon (a c. di), *Il medioevo nella Marca: trovatori, giullari e letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*. Atti del Convegno, Treviso 28-29 settembre 1990, Treviso, Ediz. Premio Comisso, 1991: 115-28.
- Meneghetti 1994 = Maria Luisa Meneghetti, *Problemi attributivi in ambito troubadorico*, in Ottavio Besomi, Carlo Caruso (a c. di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre-5 ottobre 1992, Basel · Boston · Berlin, Birkhäuser, 1994: 161-82.
- Meneghetti 1999 = Maria Luisa Meneghetti, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, «Critica del testo» 2/1 (1999): 119-40.
- Mölk–Wolfzettel 1972 = Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.
- Moreno 1999 = Paola Moreno (éd. par), «*Intavulare. Tables de chansonniers romans*», II. *Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens)*, 3. C (Bern, Burgerbibliothek 389), Liège, Université de Liège, 1999.
- Oliveira 1992 = António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, Colibri, 1992.
- Pillet–Carstens 1933 = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Pulsoni 2000 = Carlo Pulsoni, *Problemi attributivi nella lirica troubadorica*, in Antonio Pioletti (a c. di), *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, V Convegno Nazionale. Roma 23-25 ottobre 1997, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2000: 119-28.
- Pulsoni 2001 = Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica troubadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

- Radaelli 1997 = *Raimon Gaucelm de Béziers. Poesie*, a c. di Anna Radaelli, Firenze, La nuova Italia Editrice, 1997.
- Radaelli 2005 = Anna Radaelli, «*Intavulare». Tavole di canzonieri romanzi*, I. *Canzonieri provenzali*, 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, C (f. fr. 856), Modena, Mucchi, 2005.
- Raynaud-Spanke 1955 = *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- Resconi 2014 = Stefano Resconi, *Il canzoniere troubadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- Romualdi 2006 = Stefania Romualdi (a c. di), «*Intavulare». Tavole di canzonieri romanzi*, I. *Canzonieri provenzali*, 9. Paris, Bibliothèque nationale de France. B (fr. 1592), Modena, Mucchi, 2006.
- Schwan 1886 = Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung; eine literar-historische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886.
- Solla 2015 = Beatrice Solla, *Il canzoniere occitano L. Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. lat. 3206*, Modena, Mucchi, 2015.
- Vatteroni 1986 = *Le poesie del trovatore Johan Estere*, a c. di Sergio Vatteroni, Pisa, Pacini Editore, 1986.
- Zamuner 2003 = Ilaria Zamuner, «*Intavulare». Tavole di canzonieri romanzi*, I. *Canzonieri provenzali*, 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, V (Str. App. 11 = 278), Modena, Mucchi, 2003.
- Zamuner 2012 = Ilaria Zamuner, *Le baladas del canzoniere provenzale Q: appunti sul genere e edizione critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Zinelli 2010 = Fabio Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia troubadorica: prospettive vecchie e nuove*, «Medioevo Romanzo» 34/1 (2010): 82-130.
- Zufferey 2007 = François Zufferey, *Genèse et structure du «Liber Alberici»*, «Cultura Neolatina» 67/2 (2007): 173-233.

**RIASSUNTO:** Attraverso l'analisi dei canzonieri della tradizione galloromanza, il contributo mette in risalto la presenza di rubriche esplicitamente dedicate a fornire informazioni relative al genere dei componimenti a cui si accompagnano. Si fornisce un'analisi tipologica di tali paratesti, allo scopo di porne in evidenza la varietà di funzioni e la rilevanza ai fini di una migliore conoscenza della percezione antica nei confronti dei generi della lirica medievale.

**PAROLE CHIAVE:** lirica troubadorica, canzonieri, rubriche, generi lirici.

**ABSTRACT:** By analysing the chansonniers of the Gallo-Romance tradition, the essay aims to highlight the presence of rubrics explicitly dedicated to providing information related to the genre of the compositions they accompany. A typological analysis of these paratexts is provided, with the aim of putting in evidence the variety of functions they perform and the importance for a better knowledge of the ancient perception of the genres of medieval lyric poetry.

**KEYWORDS:** Troubadour lyric poetry, chansonniers, rubrics, lyric genres.

# SUL NUOVO TESTIMONE FRAMMENTARIO DEL «ROMAN DE TRISTAN» IN PROSA DELL'ARCHIVIO DEI LUOGHI PII ELEMOSINIERI DI MILANO

In un recente contributo per il terzo volume degli *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Italia (secoli XIII-XVI)* a cura di Margherita Lecco,<sup>1</sup> Frej Moretti pubblica il testo di alcuni nuovi frammenti del *Tristan en prose* (tre bifogli membranacei) rinvenuti nell'Archivio dei Luoghi Pii Eelemosinieri di Milano (fondo della Carità di Porta Nuova, Frammenti dei Libri mastri del 1523 e 1524). Offro qui, in margine allo studio di Moretti, alcune osservazioni che mi pare interessante e utile integrare al lavoro dello studioso: sulla possibile origine del manufatto, sull'affiliazione testuale del frammento e sulla lingua. Del resto, è lo stesso Moretti ad auspicare un «supplemento di indagine»<sup>2</sup> sul testo.

In primo luogo, benché Moretti non formuli alcuna ipotesi a proposito dell'origine e della destinazione del manufatto a partire dalla descrizione fisica dei frammenti, mi sembra che possano serenamente avanzarsi alcune supposizioni. Le caratteristiche materiali dei bifogli (spazio per l'ornamentazione, rigore del copista nell'impaginazione, margini ampi) autorizzano infatti a supporre una confezione di pregio. Dal punto di vista paleografico la scrittura rimanda a una realizzazione italiana.

<sup>1</sup> Moretti 2020. La presente nota si deve al fatto che anche io, come Frej Moretti, ho recentemente studiato i frammenti del *Tristan* conservati presso l'Archivio dei Luoghi Pii Eelemosinieri di Milano e avevo pronto un articolo per «Carte Romanze», molto simile a quello di Moretti, in cui li studiavo e ne davo un'edizione. Essendo stato preceduto nella pubblicazione ho pensato di convertire alcune osservazioni che sviluppavo nel mio saggio in note a margine dello studio di Moretti. Ringrazio Anna Maria Babbi per l'aiuto che mi ha dato nel portare a termine questo lavoro. Un grazie va anche a Paolo Gresti per la consueta attenta lettura.

<sup>2</sup> Moretti 2020: 76-7.

Ne sono prova il modulo decisamente tondeggiante e alcune lettere guida come la *a* minuscola carolina, la *d* onciale con asta moderatamente obliqua rispetto al rigo e talvolta nettamente parallela ad esso, la nota tironiana resa sempre a forma di 7 senza taglio orizzontale. Caratteri significativi della tipologia grafica del frammento sono l’alternanza tra *s* a forma di 8 (sempre in fine di parola o all’inizio se maiuscola) e *s* alta (sempre all’interno e all’inizio di parola); la *y* con asta verticale esile che si allunga talvolta in una proboscide orientata verso destra (in particolare nel nome *ysell*); l’osservanza della regola del Meyer per la *r* dopo curva convessa; la presenza altalenante degli apici sulle *i*; la presenza di prolungamenti filiformi in alcune lettere in posizione finale (ad esempio *x*, *l*, *e*). Si trova talvolta alla fine del rigo una specie di *i* sbarrata con asta sottile (*i*), probabilmente un diacritico utilizzato in corrispondenza di discorsi diretti (si veda ad esempio la c. 6ra).<sup>3</sup>

Se il complesso grafico rimanda all’area italiana e possiamo supporre per il manoscritto a cui i bifogli appartenevano una confezione di pregio, non sarà difficile ipotizzare che il codice appartenesse originariamente a qualche famiglia importante, forse delle corti dell’Italia settentrionale, e che fosse destinato quindi a qualche biblioteca di lusso. La data stimata di realizzazione è, secondo la scheda di *Manus On Line*, l’ultimo quarto del XIV secolo, periodo che coincide con la committenza di pregiati manoscritti di romanzi cavallereschi da parte di Bernabò Visconti e, in generale, con la confezione di vari *Tristan* e *Guiron*, con simile *mise en page* all’italiana, soprattutto nell’Italia del Nord.<sup>4</sup> Un manoscritto simile potrebbe essere stato «rispondente alle richieste di gusto di famiglie mecenatizie come Visconti, Gonzaga o Carafa».<sup>5</sup>

Anche a proposito dell’affiliazione testuale dei frammenti si può aggiungere qualche nota al lavoro di Moretti che, da questo punto di vista, perviene a conclusioni condivisibili e significative. Huw Grange, in un suo

<sup>3</sup> La descrizione della grafia del frammento ha vari punti di tangenza con quella realizzata da Raffaella Zanni per il codice Parigi, BnF, fr. 94, un altro testimone italiano del *Tristan en prose*: cf. Zanni 2013: 457-8.

<sup>4</sup> Per un’introduzione al contesto visconteo e sforzesco cf. Albertini Ottolenghi 2013.

<sup>5</sup> Zanni 2013: 454.

articolo sul frammento tristaniano di Châlons-en-Champagne,<sup>6</sup> ha ben chiarito quali siano i diversi problemi con cui deve confrontarsi l'editore di un frammento del *Tristan en prose*.<sup>7</sup> Lo studioso, in particolare, individua nella bibliografia pregressa sui frammenti tristaniani due indirizzi possibili di ricerca di fronte a un frammento: taluni studiosi sono partiti dal frammento per migliorare la nostra comprensione sui tempi e i luoghi della circolazione del romanzo;<sup>8</sup> altri invece si sono concentrati sulla tradizione manoscritta.<sup>9</sup> Lo studio di Moretti rientra nella seconda categoria. Del resto, nell'analisi del frammento ci si scontra inevitabilmente non solo con la complessità di una *recensio* assai vasta e altamente contaminata, ma anche con l'assenza di una classificazione universalmente condivisa della tradizione e con i limiti delle edizioni disponibili.<sup>10</sup> Vale la pena di riportare qui un passo di Grange in cui sono sintetizzati efficacemente tutti i problemi con cui deve confrontarsi l'editore di un frammento del *Tristan en prose*:

scholars must work with the two principal “versions” identified by Löseth, the four “versions” later recognized by Baumgartner, the various “families” of manuscripts delineated by Curtis for the first part of the roman, as well as the affiliations between codices noted by the numerous contributors to the edition of Version II. All four of these classifications are partial in their own way, taking into account either a limited portion of the text, a limited number of codices, or both. It goes without saying that none of them was drawn up with fragments in mind.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Grange 2016.

<sup>7</sup> La “frammentologia romanza” pare essere, sempre di più, una vera e propria sottobranca della disciplina.

<sup>8</sup> È il caso ad esempio di Séguy 1953, De Carné–Greub 2013 o Benedetti 2003.

<sup>9</sup> È il caso ad esempio di Bogdanow 1959 o Radaelli 2004.

<sup>10</sup> Simili considerazioni sono svolte da Grange sia in Grange 2015: 321-3 sia in Grange 2016: 287-8.

<sup>11</sup> Grange 2016: 287-8. Cito questo passo anche perché riassume i contributi più importanti sulla tradizione testuale del *Tristan en prose* ossia Löseth 1891, *Tristan en prose* (Curtis 1963), *Tristan en prose* (Curtis 1976), *Tristan en prose* (Curtis 1985), Baumgartner 1975, *Tristan en prose* (Ménard 1987-1997), *Tristan en prose* (Ménard 1997-2007). A questi si aggiunga almeno Cigni 2012. Sulla tradizione italiana del *Tristan* si veda Heijkant 2018.

Dalle parole di Grange ci si rende subito conto di quanto qualsiasi conclusione a proposito dell'affiliazione testuale di un frammento del *Tristan* sia da ritenersi necessariamente provvisoria. Nondimeno, nel solco della prospettiva metodologica elaborata da Grange, si può quantomeno sperare, anche con lo studio di un singolo frammento come è quello di Moretti, che «a few rays of light will penetrate the still ill-illuminated forest of the manuscript tradition as a whole»,<sup>12</sup> soprattutto se, come è questo il caso, il frammento non solo è inedito ma non risulta mai altrove segnalato come parte del *Tristan en prose*.<sup>13</sup>

Concentrandosi dapprima sui bifogli da lui siglati Mi<sup>1</sup>, Moretti afferma – mi pare giustamente – che «il frammento milanese appartiene alla famiglia *a* individuata dalla Curtis»<sup>14</sup> e riporta poi, alle pagine 77-78, un repertorio delle divergenze tra Mi<sup>1</sup> e il manoscritto C, base dell'edizione Curtis. Vale la pena forse di segnalare, oltre alle divergenze, anche qualche analogia significativa. Noto per esempio la concordanza nei nomi propri di Mi<sup>1</sup> e di C che leggono *Tyntaiol* (c. 3rb) / *Tintaiol* in luogo di *Tintainel* della famiglia *b*. Altrove poi riscontro significative coincidenze tra il nostro frammento e la famiglia *a* nei numerali: alla fine della c. 2vb si trova *deus cenç homes* di *a* contro il *cinc cens homes* della famiglia *b*; alla fine della c. 3vb si legge *tuit quatre* come nella famiglia *a* mentre la famiglia *c* ha *tous trois*; alla c. 4ra si legge *dimi an* come in *a* contro *un an* della famiglia *d*; alla c. 1ra, infine, i cavalieri che accompagnano Galehout sono quindici (*quince chevaliers*) e non *vint* come nella famiglia *g*.<sup>15</sup> Interessante è anche un luogo alla c. 1vb dove nella tradizione manoscritta la Curtis ha notato una diffrazione tra le varianti dei diversi rami: *par male volenté. Assez* (famiglia *a*), *par despit. Assez* (famiglia *b*) e *par affit. Assez* (famiglia *c*). Anche in quest'ultimo caso il frammento milanese e i testimoni della famiglia *a* procedono di conserva.

Rilevo poi in Mi<sup>1</sup> alcuni possibili *saut du même au même* non segnalati da Moretti.

<sup>12</sup> Grange 2015: 321.

<sup>13</sup> Il frammento non compare nel censimento dei testimoni sia completi sia frammentari che si legge in Cigni 2012: 255-66.

<sup>14</sup> Moretti 2020: 76.

<sup>15</sup> Negli studi di Curtis le varianti nei «noms propres» e nei «noms de nombre» sono significative per definire le famiglie dei manoscritti.

Mi<sup>1</sup>, c. 3rb

Ed. Curtis, § 483: 91-92

Assez en orent grant merveille li plusors  
*quant il sorent a quel enui il l'avoit amenee*  
*et conquise et coment il l'avoit amenee por*  
*sa force et por sa proece.*

Assez en orent envie li plusor quant il  
*sorent a quel anui il l'avoit conquise, et*  
*coment il l'avoit amenee par sa force et*  
*par sa proesce.*

Mi<sup>1</sup>, c. 4ra

Ed. Curtis, § 486: 94

Et saichez que li rois cuidoit tot  
*veragement qu'il eüst eüe Yseut pucelle, ne*  
*il ne cuidast en nulle maniere que l'om*  
*lessast fere tel changement.*

Et sachiez que li rois Mars cuidoit  
*vraiment qu'il eüst eüe Yselt pucele, por*  
*ce qu'il trova Brangain pucele; ne il ne*  
*cuidast en nule maniere que l'en li osast*  
*faire tel changement.*

Mi<sup>1</sup>, c. 5rb

Ed. Curtis, § 490: 97

Mes il n'a mie grāment alé qu'il trove en  
 un bois le palefroi Bregaine et il le moine  
 avec lui. Et il estoit si richement aparellez  
 qu'il y sembloit bien qu'il eust este de riche  
 dame. Il prent le palefroi et le moine avec  
 lui si com il puet.

Et il n'a mie grāment alé qu'il troeve en  
 unes broces le palefroi sor qui Brangain  
 estoit venue; et il estoit si richement  
 aparellez qu'il sembloit bien qu'il fust de  
 riche dame. Il prent le palefroi et le moine  
 avec li si com il puet.

Nel primo caso il copista si è accorto di avere saltato dal primo al secondo *avoit* e si è quindi corretto aggiungendo un *et* nell'interlineo senza sanare la ripetizione di *amenee* che non gli creava problema vista la sua tendenza a creare dittologie. Il secondo caso è invece un esempio classico di *saut du même au même* favorito dalla ripetizione del termine *pucele* a breve distanza. Il terzo luogo infine vede la ripetizione, quantomeno sospetta, della stringa *et il le moine avec lui* dopo *palefroi*, anche se la presenza del caso regime assoluto *Bregaine* in Mi<sup>1</sup> potrebbe farci ipotizzare una diversa lezione dell'antografo in questo punto.

Tra le molte varianti rispetto a C, alcune sembrano più significative. Ad esempio, alla c. 1rb si trova un diverso toponimo, giustamente segnalato da Moretti tra le divergenze: dove C legge *Roche au Jaiant*, Mi<sup>1</sup> reca *Chastel de la Roche*. Ci sono poi casi in cui le normali tendenze all'epitome e all'amplificazione di concetti, le banalizzazioni e le pedanterie stilistiche

che si notano nel frammento meritano qualche riflessione in più.<sup>16</sup> Alla c. 3va, ad esempio, Mi<sup>1</sup> abbrevia così:

Mi<sup>1</sup>, c. 3va

Et certes ge l'aim de si grānt amor que se  
ge la veoie que mon oncles la feist ocire  
ge n'en queroie ia viure un sol ior aprēs la  
mort m'amie.

Ed. Curtis, § 484: 92

Et certes je l'aim de si grant amor que se  
je la veoie metre a mort por nul mesfait,  
j'en oirroie mon oncle et moi meïsmes,  
car aprēs la mort m'amie ne querroie je ja  
vivre un sol jor.

Nel frammento viene stralciata la parte in cui Tristano paventa la possibilità di compiere l'omicidio dello zio e il suicidio, qualora Isotta fosse fatta mettere a morte. Più che una semplice epitome mi sembra che qui possa celarsi la volontà da parte di Mi<sup>1</sup>, o del suo antografo, di censurare il testo.

Alla c. 4ra, come segnala Moretti in apparato, si rileva uno spazio bianco tra *trop tard* e *a sa volonté*. Il copista lascia uno spazio bianco corrispondente a circa sei lettere. È possibile che la lacuna fosse già dell'antografo e che quindi questo luogo possa essere considerato come indizio di una copia fedele. Da qui potremmo supporre di avere a che fare con un copista di professione attento alla realizzazione di un duplicato fedele del suo modello ma, in ragione dell'esiguità del dato, non mi spingerei oltre. Proprio in corrispondenza di questo spazio però si trova una variante di un certo peso. La si confronti con la lezione corrispondente dell'edizione Curtis (segnalo la lacuna con < >):

Mi<sup>1</sup>, c. 4ra

Et *quant* elle a tele vie demenee bien dimi  
an que elle n'ot ioie nulle de son ami, il li  
est bien avis qu'il porroit touz iors mes  
demorer en ceste vie et ne porra avoir son  
solaz, et son ami le <sup>aura</sup> trop tard < > a sa  
volunté, se elle n'en est descouverte por  
Bregaine.

Ed. Curtis, § 487: 94

Et quant ele a ceste vie demené bien demi  
an qu'ele n'ot parole ne novele de s'amor,  
il li est avis qu'ele porra bien | toz jorz  
mes demener ceste vie, et porra avoir son  
ami a sa volenté et tost et tart, se ele n'est  
descouverte solement par Brangain.

<sup>16</sup> Derivo la nomenclatura per descrivere la tipologia delle varianti del frammento da Anna Radaelli: «tendenza all'epitome», «tendenza all'amplificazione e alla ripetizione di concetti», «pedanteria stilistica» (Radaelli 2004: 210, 214).

Nella versione di C Isotta, non avendo sentito nessuno parlare del suo amore per Tristano per mezzo anno, capisce che potrà vivere il suo amore celatamente a meno che Brangania non la tradisca. Di contro, la versione di Mi<sup>1</sup> non è limpida. Piú che *ot < AUDIVIT*, l'*ot* del frammento sarà da interpretare come *ot < HABUIT*: Isotta, non avendo avuta nessuna gioia da Tristano per sei mesi, capisce che potrebbe continuare a vivere in questa condizione per sempre senza poter avere nessun piacere (*ne porra avoir son solaz*); anche il suo amante, del resto, godrebbe del loro amore solamente *trop tard*, ossia non quando pare e piace ai due. Il tutto se non venisse scoperta da Brangania. Si nota subito come, nel nostro frammento, la subordinata condizionale finale (*se elle n'en est descouverte por Bregaine, protasi*) sia incoerente con l'apodosi. La lezione di Mi<sup>1</sup>, infatti, non è congrua con la *fabula*: Brangania, nella storia, rappresenta per Isotta l'unico possibile ostacolo al vivere di nascosto il proprio amore per Tristano ed è appunto per questo che va eliminata. Mi<sup>1</sup> però si concentra, piú banalmente, sulle difficoltà della relazione clandestina (*elle n'ot ioie nulle de son ami*) e non fa quindi apparire Brangania come unico (si noti il *solement* di C) eventuale impedimento. La presenza dello spazio bianco dopo *tard* e dell'aggiunta di *aura* nell'interlineo, unite al fatto che il passaggio non è congruente con l'episodio narrato, mi pare qualifichino come certamente erronea la lezione di Mi<sup>1</sup>.

Alla c. 4rb, benché il testo sia lacunoso per via del taglio della pergamena, si nota poi un'amplificazione degna di nota:

Mi<sup>1</sup>, c. 4rb

Ed. Curtis, § 487: 94

Quant [...]ce pensé a ceste chose, [...] deus de ses serf en un[...]; et estoient cil dui ser[...]lande en Cornuaille a[...]. Quant elle les a fet ven[...]bre elle lor dit: «Il convi[...]

Quant ele a grant piece pensé a ceste chose, ele apele deus de ses sers en une chambre, si lor dit: «Il covient...

A proposito dei due servi che devono accompagnare Brangania nel bosco e ucciderla, il frammento aggiunge, per quanto si può congetturare, che essi erano stati portati dall'Irlanda in Cornovaglia. Questa precisazione si trova ad esempio nel ms. V<sup>1</sup> (Vienna, Nationalbibliothek, 2537) della famiglia *d* e potrebbe essere un indizio di contaminazione. Successivamente, alla c. 4vb, si legge, sia in Mi<sup>1</sup> sia in C, che i due servi *estoient de son*

*païs* con la differenza che, nel caso di C, questa è la prima volta in cui si riferisce questa informazione che invece nel nostro frammento, come in V<sup>1</sup>, viene anticipata.

Rilevo poi anche alcuni errori certi propri del nostro frammento. Alla c. 2ra, ad esempio, si legge: «et s'entrefierent de si grant force que li a glaives volent en pieces». La *a* tra *li* e *glaives* è evidentemente di troppo e forse potrebbe indicare che il copista ha inteso *glaives* come un participio passato. L'errore è corretto da Moretti nella sua edizione ma non è segnalato in apparato.<sup>17</sup>

Alla c. 5vb si ripete due volte il sintagma *a sauveté* (non sembra si tratti di un *saut du même au même*), la seconda volta aggiungendo la congiunzione *et* che non dà senso (in questo luogo Moretti emenda, discostandosi dal manoscritto, senza darne conto in nota):

Mi<sup>1</sup>, c. 5va

Ed. Curtis, § 490: 97

Et li chevaliers dit: «Montons nos, damoyselle, et chevalchons, quar ge sui prest de vos conduire a sauveté quelle part que vos voudiez a sauveté et aler».

Et li chevaliers li dit: «Monton, demoiselle, et chevauchons, car je sui prez de vos conduire quel que part que vos vodroiz aler.»

È sintomatico che anche questo nuovo frammento italiano del *Tristan* riporti episodi che si inseriscono nella porzione narrativa Löseth 18-74a (75a). Tale porzione, infatti, in cui si leggono alcuni tra i passaggi più celebri della biografia tristaniana (tra cui appunto, come in Mi<sup>1</sup>, la sostituzione di Brangania nel talamo e il tentativo di farla uccidere, il soggiorno degli amanti al *Chastel des Pleurs* e il duello con Galehout), «costituisce una delle sezioni del romanzo che ha avuto maggiore diffusione in Italia in una varietà notevole di redazioni, in lingua francese e in volgarizzamento».<sup>18</sup> Questa porzione narrativa non solo accomuna i codici pisano-genovesi<sup>19</sup> e si ritrova nel *Tristano Veneto*, ma ritorna anche in manoscritti antologici italiani<sup>20</sup> e in diversi altri frammenti.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Cf. Moretti 2020: 86.

<sup>18</sup> Zanni 2013: 463.

<sup>19</sup> Modena, Biblioteca Estense, α.T.3.11; Aberystwyth, National Library of Wales, 446 E; Firenze, BML, Ashb. 123 (50); London, BL, Harley 4389; Paris, BnF, fr. 760; Paris, BnF, fr. 12599; Paris, BnF, fr. 1463.

Per quanto riguarda Mi<sup>2</sup>, dal confronto con il testo di 757 si notano gli stessi microfenomeni di tendenza all'epitome e all'amplificazione che possono rinvenirsi anche in Mi<sup>1</sup>, così come un certo numero di varianti adiafore. Piú interessante è un caso di *saut du même au même* (riporto il testo di Mi<sup>2</sup> in edizione diplomatico-interpretativa con un'integrazione congetturale tra parentesi uncinate per chiarire):

Mi<sup>2</sup>, c. 6va

«Or sachez, fet [...]e quelles sunt faites en [...]eillors chevaliers dou monde». «Ha! sire Diex», dit Percival: «Qui sunt [...] troys meillor chevaliers dou [...] monde?». <sup>Lors</sup> Dit li chevaliers li [...] mesire Lancelot dou Lac. Et [...]ge de lui e le nom. Cist [...]st Tristant, li neveu au roi [...]en est esprovez a estre le [...] dou monde. «Ha! sire Diex [...]ou Lac De ceste ymage

Ed. Laborderie-Delcourt 1999, § 77: 177

- Or sachiez, fet li preudons, que il sont fait en l'onor des .III. meilleurs chevaliers du monde. - Ha! sire Dex, dist Perceval, et qui sont ore cil qui sont li troi meillor chevalier del monde? - Li uns, ce dit li chevaliers, en est misere Lancelot, et veéz ci l'image et le non de lui. Cist autres deça est misere Tristant, li niéz au roi Marc, qui bien est esprouvés a estre le meilleur chevalier del monde après Lancelot. De cest autre ymage

Dopo l'ultima occorrenza del termine *monde* il copista di Mi<sup>2</sup> ha inserito la stringa *Ha! sire Diex* che probabilmente era già stata copiata all'altezza della terza lacuna nel testo citato, come dimostra il confronto con il testo dell'edizione in sinossi: ha dunque compiuto un salto all'indietro verso il primo *monde*, salvo poi tornare sul terzo *monde* copiando correttamente il nome di Lancillotto (si legge il finale *ou Lac*) ma tirandoci poi sopra un rigo per confusione (una sorta di ipercorrettismo). Il salto è ovviamente favorito dalla triplice ripetizione nel giro di poche righe del termine *monde* e anche della stringa *Ha! sire Dex* in apertura di discorso diretto, che si trova anche qualche riga piú sotto dopo *certainement* (nel frammento non

<sup>20</sup> Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 3536; London, BL, Add. 23929; Paris, BnF, fr. 94.

<sup>21</sup> Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, mss. Casini, cart. XVIII; Innsbruck, Biblioteca universitaria, ms. Fragment B.4; Udine, Archivio di Stato, Fondo notarile antico, busta 5221; Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3953. Il frammento udinese studiato da Benedetti 2003, in particolare, riporta episodi che corrispondono a Löseth 41 e 43 senza però sovrapposizioni con la selezione di Mi<sup>1</sup>.

si legge a causa del taglio). L'apparato dell'edizione Laborderie-Delcourt riferisce che in questo luogo i mss. Parigi, BnF, 757 (N), 101 (U) e 349 (P) omettono per *saut du même au même* tutta la stringa *Ha! sire ... del monde* che è stata reintegrata dagli editori a partire dai mss. Parigi, BnF, 97 (K), 772 (O) e 1434 (n).<sup>22</sup> Benché dunque anche in Mi<sup>2</sup> sia presente in questo luogo un salto (come nota Moretti),<sup>23</sup> non si tratta dello stesso che si trova in NUP (che obliterano tutto il discorso diretto di Perceval), di conseguenza l'errore di questi ultimi è separativo rispetto al nostro frammento e dimostra che Mi<sup>2</sup> è indipendente rispetto a NUP e più vicino a KOn.

Quanto ai rapporti tra i manoscritti potrebbe essere significativo anche un altro luogo della c. 4ra. Si riporta qui un prospetto delle lezioni nei codici principali:

Mi <sup>2</sup>	s'il fust vif ou enprisonez il ne peüst estre qu'il ne fust trouvez pieca
n	c'il fu vif ou en prisonnéz il ne peüst estre que il ne fust trouvéz pieça
NO	s'il fust mort ou enprisonnéz il ne peüst estre que il ne fust trouvéz pieça
KPU	s'il ne fust mort ou enprisonnéz il ne peüst estre que il ne fust trouvéz pieça

La lezione di NO è erronea perché non dà senso: manca infatti la negazione *ne* che è stata reintegrata nell'edizione Laborderie-Delcourt sulla base del confronto con KPU. In questo luogo Mi<sup>2</sup> non ha l'errore di NO perché legge come n. Anche in questo caso, dunque, il frammento si dimostra indipendente da N. Non è del tutto archiviabile l'ipotesi che le lezioni di Mi<sup>2</sup> e n siano poligenetiche e frutto di una correzione congetturale a partire dall'errore di NO, tuttavia mi pare meno probabile. Del resto il ms. N, ossia 757, è un codice ricco di errori (tra cui molti salti) e di lezioni singolari, il che conferma l'impressione che sia, come sostengono i suoi editori, «la médiocre copie d'un bon original».<sup>24</sup> I due luoghi testuali presi in considerazione suggerirebbero di avvicinare Mi<sup>2</sup> in particolare a n.<sup>25</sup> Raffaella Zanni ha dimostrato che quest'ultimo manoscritto, benché copiato in Francia, fu assemblato in Italia e che contiene «episodi

<sup>22</sup> Nell'apparato dell'edizione *Tristan en prose* (Laborderie-Delcourt): 177 si legge *Hé, sire* invece di *Ha, sire*.

<sup>23</sup> Cf. Moretti 2020: 81.

<sup>24</sup> *Tristan en prose* (Laborderie-Delcourt): 16.

<sup>25</sup> Il ms. è stato studiato recentemente in Zanni 2013.

caratterizzanti la selezione operata dai compilatori dei testimoni italiani»,<sup>26</sup> a partire da Löseth 313. Il nostro frammento riporta uno degli episodi, quello della *Chapelle aux images*, che preludono al torneo di Louverzep, tipico della tradizione italiana del *Tristan*.

Anche in Mi<sup>2</sup>, infine, rilevo un errore certo proprio del nostro frammento. Tra la fine della prima colonna e l'inizio della seconda del *recto* si legge:

Mi<sup>2</sup>, c. 6ra-b

Ed. Laborderie–Delcourt 1999, § 77: 176

maintenant que l'ame li sera del cors partie  
nos le saurons, ia en si lointaine terre ne  
sera | (c. 6rb) ne ne mora».

Maintenant que la vie li sera du cors  
partie, nos le savrons bien, ja en si lointaine  
terre ne demorra.

In luogo del *demorra* di C il frammento offre, come accade assai spesso nel suo testo, un'amplificazione che produce la dittologia *ne sera ne ne mora* che tuttavia non dà senso e sembra si sia prodotta per corruzione di *demorra*. Moretti in questo luogo non emenda.

Per quanto riguarda la lingua e il diasistema del manoscritto, infine, riporto qui qualche osservazione in più rispetto ai tratti linguistici segnalati da Moretti.<sup>27</sup> Dal punto di vista grafico vale la pena di notare anche l'irregolarità nell'uso della *b* (*bore* c. 6vb, *hoste* c. 5va), fenomeno presente in testi franco-italiani,<sup>28</sup> e l'irregolarità nell'uso di *ç* (forme come *colçer* c. 3vb e *façons* c. 3vb concorrono con *pieca* c. 6ra, *recoit* c. 3ra – forme rese tacitamente con *ç* da Moretti). Nel vocalismo tonico si segnalano, oltre alle dittongazioni segnalate da Moretti, anche gli esiti *o* > *ou* (*soulace* c. 4ra) e *u* > *ui* (*aventuire* c. 3vb, ma Moretti stampa erroneamente *aventure*)<sup>29</sup> e il

<sup>26</sup> Zanni 2013: 469.

<sup>27</sup> Mi baso sulle analisi di Benedetti 2003, Grange 2016 e Radaelli 2004 come modello da cui ricavare i fenomeni linguistici più significativi nella tradizione testuale del *Tristan*.

<sup>28</sup> Cf. Limentani 1962: CLVII, Bogdanow 1972: 38 e Longobardi 1992: 101-18.

<sup>29</sup> Cf. la *Nota linguistica* di Benedetti 2003: 59, dove il fenomeno è indicato come una delle peculiarità del vocalismo tonico del frammento udinese.

monottongamento *au* > *o* in *roiaume* (c. 6vb, unica occorrenza).<sup>30</sup> Si registra l'esito PAUCU > *pou* (c. 4vb, unica occorrenza).<sup>31</sup> Sul piano della morfologia si osserva un generale rispetto della declinazione bicasuale al netto di alcune abituali perturbazioni, ad esempio nei nomi propri come *Galeot*, che non presenta mai la forma sigmatica, o nell'unica occorrenza non abbreviata del nome *Tristant* che è asigmatica benché *cas sujet* (*Tristant estoit*, c. 1rb).<sup>32</sup> Osservo poi un generale rispetto dell'accordo maschile/femminile di aggettivi e partecipi passati; *tel* presenta talvolta lo scambio maschile/femminile (*tel joie* c. 1rb, *tel mainere* c. 3vb); *grant* è sempre epiceno (*grant plainté* c. 4vb).<sup>33</sup> Registro un caso di articolo maschile in luogo del femminile (*le costume* c. 1ra)<sup>34</sup> e un caso di articolo femminile in luogo del maschile (*la matin* c. 1vb); il singolare *il* è sempre usato in luogo di *ils* per il plurale (*il prenent les mariniers* c. 1ra).<sup>35</sup> Ricorre più volte l'avverbio *ensint* (c. 1va), «ascrivibile all'area francoitaliana».<sup>36</sup>

Sul testo critico di Moretti mi limito soltanto a segnalare che l'editore non pubblica al termine della c. 4vb la parola di richiamo *des valez* posta al margine basso della carta al centro della colonna.

Per concludere, benché i dati ricavabili dall'analisi della lingua e della *scripta* – che non possono spingersi oltre la semplice campionatura – non consentano una localizzazione precisa del frammento, i tratti linguistici evidenziati sono coerenti con la coloritura linguistica di altri manoscritti simili copiati in Italia. Quanto al manoscritto a cui appartenevano i nostri frammenti, l'assenza di decorazione rende impossibile qualsiasi identificazione di mani geograficamente connotate, purtuttavia l'impianto della pagina ci autorizza a concludere che si trattava di un codice pensato per qualche biblioteca di lusso (forse principesca), copiato in Italia probabilmente da un copista di professione ma rimasto, per motivi ignoti (una

<sup>30</sup> Cf. *ibid.* e Babbi 1982: 138: il fenomeno sembrerebbe tipico di testi copiati in Italia.

<sup>31</sup> Il fenomeno è schedato da Grange 2016: 294 come possibile indizio di localizzazione, ma, secondo lo stesso studioso, è da relativizzare.

<sup>32</sup> Cf. *ibid.* 218 per esiti simili.

<sup>33</sup> Si tratta di esiti comuni in testi francesi del XIII secolo.

<sup>34</sup> Per lo stesso fenomeno cf. Benedetti 2003: 61.

<sup>35</sup> Per lo stesso fenomeno cf. *ibid.*

<sup>36</sup> Radaelli 2004: 218 e cf. Holtus 1985: 252.

gestazione troppo lunga?), privo del corredo iconografico. Gli episodi conservati, caratteristici della tradizione italiana del *Tristan en prose*, sono coerenti con l’italianità supposta a livello codicologico. Quanto al testo, il nostro frammento è situabile, come afferma Moretti, nella famiglia *a* di Curtis e conferma dunque il dato che tale famiglia riunisce soprattutto codici di origine italiana. Pare dimostrabile, infine, che il testo del nostro frammento sia indipendente rispetto ai mss. NUP.

Nicolò Premi  
(Università degli Studi di Verona)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Tristan en prose* (Curtis 1963) = *Le Roman de Tristan en prose*, éd. par Renée L. Curtis, München, Brewer, I, 1963.
- Tristan en prose* (Curtis 1976) = *Le Roman de Tristan en prose*, éd. par Renée L. Curtis, Leiden, Brill, II, 1976.
- Tristan en prose* (Curtis 1985) = *Le Roman de Tristan en prose*, éd. par Renée L. Curtis, Cambridge, Brewer, III, 1985.
- Tristan en prose* (Laborderie-Delcourt) = Noëlle Laborderie, Thierry Delcourt, *Le roman de Tristan en prose. Version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris, Champion, II, 1999. Cf. *Tristan en prose* (Ménard 1997-2007).
- Tristan en prose* (Ménard 1987-1997) = *Le Roman de Tristan en prose*, publié sous la direction de Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987-1997, 9 voll.
- Tristan en prose* (Ménard 1997-2007) = *Le Roman de Tristan en prose. Version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque nationale de Paris*, publié sous la direction de Philippe Ménard, Paris, Champion, 1997-2007, 5 voll.

### LETTERATURA SECONDARIA

- Albertini Ottolenghi 2013 = Maria Grazia Albertini Ottolenghi, *Note sulla Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria» 113 (2013): 35-68.
- Babbi 1982 = Anna Maria Babbi, *Appunti sulla lingua della «storia di Landomata»*

- (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. 821 del fondo francese), «Quaderni di lingue e letterature» 7 (1982): 125-44.
- Baumgartner 1975 = Emmanuelle Baumgartner, *Le «Tristan en prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.
- Benedetti 2003 = *Un frammento del «Roman de Tristan en prose» fra tradizione toscana e tradizione veneta* (Udine, Archivio di Stato, fr. 110), «Studi mediolatini e volgari» 49 (2003): 47-70.
- Bogdanow 1959 = Fanni Bogdanow, *Un nouveau fragment du «Roman de Tristan en prose»*, «Romania» 80 (1959): 516-22.
- Bogdanow 1965 = Fanni Bogdanow, *Part III of the Turin Version of «Guiron Le Courtois»: a hitherto unknown source of MS. B. N. fr. 112*, in Frederick Whitehead, Armel Hugh Diverres, Frank E. Sutcliff (ed. by), *Medieval Miscellany Presented to Eugene Vinaver by Pupils, Colleagues and Friends*, New York · Manchester, Barnes & Noble · Manchester University Press, 1965: 45-64.
- Bogdanow 1972 = Fanni Bogdanow, *Some hitherto unknown fragments of the «Propréties de Merlin»*, in *History and Structure of French. Essays in the Honour of Professor T. W. B. Reid*, Oxford, Basil Blackwell, 1972: 31-59.
- Cigni 2012 = Fabrizio Cigni, *Per un riesame della tradizione del «Tristan» in prosa alla luce di vecchie e nuove edizioni, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757*, in Francesco Benozzo, Giuseppina Brunetti, Patrizia Caraffi 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: 247-78.
- De Carné-Greub 2013 = Damien de Carné, Yan Greub, *Le fragment de Nancy du «Tristan» en prose*, «Romania» 131 (2013): 179-200.
- Grange 2015 = Huw Grange, *The Versions of the Prose «Tristan», with Particular Reference to ms. 164 of the Fondation Martin Bodmer*, «Medioevo Romanzo» 39/2 (2015): 321-49.
- Grange 2016 = Huw Grange, *In Praise of Fragments: a Manuscript of the Prose «Tristan» in Chalons-en-Champagne*, «Mediaevistik» 29 (2016): 287-305.
- Heijkant 2018 = Marie-José Heijkant, *Tristano multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018.
- Holtus 1985 = Günter Holtus, *La matière de Bretagne en Italie. Quelques réflexions sur la transposition du vocabulaire et des structures sociales*, in Aa. Vv., *Actes du 14<sup>me</sup> Congrès international arthurien (Rennes, 16-24 August, 1984)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985: 324-45.
- Limentani 1962 = Alberto Limentani (a c. di), *Dal «Roman de Palamedés» ai Cantari di Febus-el-forte. Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962.

- Longobardi 1987 = Monica Longobardi, *Frammenti di codici in antico-francese dalla Biblioteca Comunale di Imola*, «Cultura neolatina» 47 (1987): 223-55.
- Löseth 1891 = Eilert Löseth, *Le roman de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rustician de Pise*, Paris, Bouillon, 1891.
- Monfrin 1958 = Jacques Monfrin, *Fragments de la chanson d'Aspremont conservés en Italie*, «Romania» 314 (1958): 237-52.
- Moretti 2020 = Frej Moretti, *Un nuovo testimone frammentario del «Roman de Tristan» in prosa* (Milano, Archivio dei Luoghi Pii Elemosinieri), in Margherita Lecco (a c. di), *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Italia (secoli XIII-XVI)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, vol. III, 2020: 73-95.
- Radaelli 2004 = Anna Radaelli, *Il frammento Vb<sup>2</sup> del «Roman de Tristan en Prose»*, «Studi mediolatini e volgari» 50 (2004): 120-60.
- Séguy 1953 = Jean Séguy, *Fragments mutilés du «Roman de Tristan en prose»*, «Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne» 5 (1953): 85-95.
- Zanni 2013 = Raffaella Zanni, *Il «Tristan en prose» tra Francia e Italia: note sui manoscritti Paris, BnF fr. 94 e BnF fr. 1434*, in Ines Ravasini, Isabella Tomassetti (a c. di), «Pueden alzarse las gentiles palabras» per Emma Scolos, Roma, Bagatto Libri, 2013: 453-75.

**RIASSUNTO:** La nota offre alcune osservazioni paleografiche, filologiche e linguistiche su alcuni nuovi frammenti del *Tristan en prose* rinvenuti nell'Archivio dei luoghi pii elemosinieri di Milano (Carità di Porta Nuova, Frammenti dei Libri mastri del 1523 e 1524) e pubblicati di recente da Frej Moretti.

**PAROLE CHIAVE:** *Tristan en prose*, frammento, Milano, Archivio dei luoghi pii elemosinieri.

**ABSTRACT:** This note offers some paleographic, philological and linguistic observations on some new fragments of the *Tristan en prose* found in the Archivio dei luoghi pii elemosinieri in Milan (Carità di Porta Nuova, Frammenti dei Libri mastri del 1523 e 1524) and recently published by Frej Moretti.

**KEYWORDS:** *Tristan en prose*, fragment, Milan, Archivio dei luoghi pii elemosinieri.



# L'«ESTOIRE DEL SAINT GRAAL»: PROBLEMI TESTUALI E INTERPRETATIVI

## 1. L'«ESTOIRE DEL SAINT GRAAL»: PORTICO, PORTALE O CHIAVE DI VOLTA DEL «LANCELOT-GRAAL»

**L**a fortuna critica dell'*Estoire del Saint Graal* è piú recente rispetto a quella degli altri romanzi del *Lancelot-Graal*.<sup>1</sup> Su questo ritardo ha senz'altro pesato il giudizio severissimo espresso da due tra i primi e piú illustri studiosi delle prose arturiane: rispetto all'architettura del ciclo della Vulgata, Jean Frappier definí l'*Estoire* «une fausse fenêtre pour la symétrie, ou, si l'on veut, un porche de style bâtard ajouté après coup à la cathédrale».<sup>2</sup> A proposito del valore letterario dei diversi romanzi del ciclo, Ferdinand Lot scrisse che «seule l'*Estoire* est faible et vraiment ennuieuse».<sup>3</sup>

Non si tratta di un romanzo scorrevole o avvincente secondo i canoni estetici moderni: di questo bisogna dare atto a Frappier e Lot. L'immagine del portico, però, non restituisce in modo adeguato quella che sembra l'autentica posizione dell'*Estoire* nella cattedrale della Vulgata. Carol Chase ha parlato, piú opportunamente, di un “portale” (*gateway*) che dà accesso al ciclo.<sup>4</sup> Sulla scia di questo campo metaforico si potrebbe anche valorizzare il fatto che l'*Estoire* prende su di sé un carico considerevole: non solo un portale, allora, ma la chiave di volta nella facciata principale che si presenta al lettore del ciclo. È nell'*Estoire*, infatti, che si ricostrui-

<sup>1</sup> La prima étude interamente rivolta all'*Estoire* (Szkilnik 1991) ha seguito quelle sul *Lancelot* (oltre a Lot 1918, che contiene materiali su tutti i romanzi del ciclo, vd. Kennedy 1986), poi alla *Queste* (Pauphilet 1921), alla *Mort Artu* (Frappier 1936) e al *Merlin* (Micha 1980).

<sup>2</sup> Frappier 1936: 56.

<sup>3</sup> Lot 1918: 278.

<sup>4</sup> Chase 2003.

scono, tramite dettagliate genealogie ispirate a quelle veterotestamentarie, le origini dei lignaggi di molti personaggi del *Lancelot-Graal*, ed è noto quanto il tema (o il problema) delle radici familiari sia fondamentale lungo tutto il ciclo,<sup>5</sup> che è anche una grande storia del passaggio di testimone – ora lineare, ora problematico, talvolta conflittuale – dalla generazione dei padri a quella dei figli. È sufficiente, a questo proposito, evocare i nomi delle coppie più famose, come Giuseppe d'Arimatea e Josephé, Uterpendragon e Artú, Artú e Mordred, Lancillotto e Galaad.

È sempre nell'*Estoire* che sono annunciati, sotto forma di profezie *post eventum*, molti accadimenti che trovano compimento o sviluppo nelle successive *branches* del ciclo e che, senza il preambolo dell'*Estoire*, resterebbero misteriosi e oscuri (come forse erano destinati a essere, almeno in parte, nelle intenzioni di chi ha presieduto alle fasi compositive più antiche). Si consideri un solo esempio: quando Lancillotto conquista la Douloureuse Garde, nel cimitero del castello trova la tomba di Symeu, un peccatore condannato a bruciare nel proprio sepolcro.<sup>6</sup> Ma il protagonista del *Lancelot*, a sua volta peccatore, non riuscirà a mettere fine al castigo; bisogna aspettare, centinaia di pagine dopo, l'intervento di suo figlio Galaad, che nella *Queste del Saint Graal* ritrova la tomba e mette fine al prodigo.<sup>7</sup> Né il *Lancelot* né la *Queste* spiegano nel dettaglio chi sia questo Symeu né per quali ragioni sia condannato a quel terribile castigo. Gli autori, come in altri casi, alludono ma non dicono. La risposta à rebours agli interrogativi sollevati da questi episodi viene appunto dall'*Estoire*: Symeu vi compare come un seguace di Giuseppe d'Arimatea che, a un tratto, tenta di uccidere un altro cristiano e, per questo crimine, è condannato a un castigo secolare, che però già incorpora l'annuncio del futuro intervento di Galaad.<sup>8</sup> Dalla sua posizione di preambolo, insomma, l'*Estoire* si incarica di impostare una linea narrativa che nel racconto si svilupperà su un'arcata lunghissima.

Nell'accennare ai problemi relativi alla posizione dell'*Estoire* in relazione agli altri romanzi del *Lancelot-Graal* ho dato per acquisita l'ipotesi –

<sup>5</sup> Si vedano i contributi sul tema raccolti in Ferlampin-Acher-Hüe 2007.

<sup>6</sup> Cf. *Lancelot* (Micha): xxxvii, § 34-43.

<sup>7</sup> Cf. *Queste* (Bogdanow): § 316.

<sup>8</sup> Cf. l'episodio che si conclude con la profezia del § 828 dell'*Estoire* (Ponceau).

prevalente nella storiografia letteraria – secondo la quale l'*Estoire* sarebbe stata aggiunta al ciclo dopo che la trilogia *Lancelot* - *Queste* - *Mort Artu* era già compiuta.<sup>9</sup> In anni recenti, però, sono state formulate ipotesi alternative e seducenti: Jean-Paul Ponceau ha portato argomenti per dimostrare che l'*Estoire* precederebbe la *Queste*,<sup>10</sup> Carol Chase ha sostenuto che alcune parti del ciclo (la *Queste*, l'*Estoire* e alcune sezioni del *Lancelot*) potrebbero essere state composte in parallelo l’una rispetto all’altra e con modalità di scrittura collaborativa, sulla base di una sinossi generale elaborata dal cosiddetto “architetto” della Vulgata.<sup>11</sup>

Le pagine che seguono costituiscono lo sviluppo di alcuni appunti filologici raccolti a margine del lavoro di traduzione dell'*Estoire*.<sup>12</sup> Seppure, grazie ai meritori studi di Ponceau, le nostre conoscenze sulla trasmissione testuale dell'*Estoire* sono più approfondite rispetto a quelle di altri romanzi del ciclo, restano diversi punti interrogativi, a cominciare proprio dalla fondamentale questione cronologica appena evocata.

Come si è detto, seppure bistrattata dai suoi primi interpreti, bisogna riconoscere che l'*Estoire* occupa nel *Lancelot-Graal* una posizione strategica, e il suo studio potrebbe contribuire in modo determinante a risolvere l’enigma della composizione e della stratificazione del ciclo. Accertarne il testo, ossia tornare agli interrogativi posti dai manoscritti, dovrebbe essere il primo passo verso un obiettivo più ambizioso.

## 2. IPOTESI SULLA TRASMISSIONE MANOSCRITTA DELL’«ESTOIRE»

### 2.1. Caratteristiche, problemi e potenzialità dell’edizione Ponceau

In seguito alle edizioni ottocentesche di Frederick James Furnivall (1861-1863) e di Eugène Hucher (1875-1878), e dopo l’edizione completa del

<sup>9</sup> All’ipotesi tradizionale (*Estoire* posteriore alla trilogia comprendente la *Queste*) si allinea anche l’ultima monografia sul romanzo (Séguy 2017: 229-58), che però non discute i dati di Ponceau 2014. Un precedente saggio monografico sull'*Estoire* (Szkilnik 1991) non entrava nel merito della questione.

<sup>10</sup> Ponceau 2014.

<sup>11</sup> Chase 2009.

<sup>12</sup> Ho curato la traduzione e l’annotazione dell'*Estoire* in collaborazione con Marco Infurna: vd. *Artú* (Leonardi): 3-407; 1033-52.

*Lancelot-Graal* a cura di Heinrich Oskar Sommer (1908-1916) – che pubblicò il testo dell'*Estoire* secondo un manoscritto della versione breve (London, BL, Add. 10292) –, si è dovuto attendere fino al 1997 per disporre di un’edizione moderna della versione lunga del romanzo, che con buoni argomenti Jean-Paul Ponceau ha dimostrato essere la più antica.<sup>13</sup>

Il testo di cui ci stiamo occupando e di cui sono già state ricordate alcune peculiarità è un caso interessante anche dal punto di vista del suo trattamento ecdotico: discostandosi infatti dalla prassi ormai invalsa per la narrativa arturiana in prosa e diversamente dagli editori che lo hanno preceduto, Ponceau ha messo a punto uno *stemma codicum* dell'*Estoire* ricorrendo al metodo degli errori comuni, giudicato inapplicabile (o semplicemente non applicato) da parte di molti altri studiosi che si sono dedicati allo studio dei manoscritti del ciclo vulgato.<sup>14</sup>

Per essere più precisi, Ponceau disegna tre diversi stemmi: uno per i testimoni della versione breve e due per quelli della versione lunga. Data la probabile anteriorità di questa versione, ci concentreremo sui due stemmi che la riguardano.<sup>15</sup> Il loro sdoppiamento è dovuto al fatto che, verso la metà del testo (§ 444), viene meno  $\alpha$ , uno dei due subarchetipi attestati nella prima parte, mentre alcuni manoscritti passano alla versione breve e altri ancora migrano sotto  $\beta$ .<sup>16</sup> È l’indizio, secondo Ponceau, di un’antica ripartizione del testo in due tomi:<sup>17</sup> la perdita del secondo, in un

<sup>13</sup> Tutte le citazioni sono tratte dall’*Estoire* (Ponceau); la dimostrazione dell’anteriorità della versione lunga è alle pp. XXXVII-XLI dell’Introduzione. La consultazione dell’edizione curata da G. Gros (*Livre du Graal*, vol. I) non apporta novità significative sulla trasmissione del testo, tanto più che accoglie la versione breve.

<sup>14</sup> Sulle ragioni della resistenza all’applicazione della stemmatica alle tradizioni arturiane, vd. Leonardi 2017: 44-6.

<sup>15</sup> Anche lo stemma della versione breve è problematico: nell’Introduzione all’*Estoire* (Ponceau): XXIV-XXVI, sono discussi quattro errori, di cui tre *sauts du même au même* (§§ 145, 463 e 504) e un passaggio incomprensibile (§ 189), comuni ai manoscritti di  $\beta$ . Non sono portate prove, invece, a sostegno dell’esistenza di  $\alpha$ .

<sup>16</sup> Per lo scioglimento delle sigle vd. *infra*, nota 23. Uno stemma semplificato è disegnato alla fine del presente paragrafo.

<sup>17</sup> «Tout se passe comme si cet ancêtre  $\alpha$  de la version longue avait été copié en

certo momento della circolazione, avrebbe appunto costretto i copisti intenzionati a completare la trascrizione a procurarsi una fonte alternativa.

Pur avendo proceduto a questa classificazione, quando poi si tratta di stabilire il testo critico, Ponceau rinuncia ad applicare la logica stemmatica, cioè a selezionare le varianti in base alla loro distribuzione nei diversi raggruppamenti. Nell’edizione sono adottati e seguiti, invece, due diversi *manuscrits de base*, uno per la prima metà del testo (già Amsterdam, Bibl. Philosophica Hermetica, 1, e ora in collezione privata) e uno per la seconda (Rennes, Bibl. municipale, 255).<sup>18</sup> Anche quando il ms.-base è messo in minoranza dallo stemma, Ponceau ne conserva a testo la lezione, a meno che essa non sia giudicata erronea, nel qual caso viene corretta con l’ausilio di alcuni manoscritti di controllo. In contraddizione con questa procedura – che è comune a molte edizioni di prose arturiane e molto diffusa nella filologia dei testi antico-francesi –,<sup>19</sup> si danno casi in cui una lezione del ms.-base è corretta anche se appare soltanto plausibile.<sup>20</sup>

Scendiamo ulteriormente nel dettaglio. Com’è già stato rilevato da Lino Leonardi,<sup>21</sup> gli stemmi di Ponceau presentano un vizio di impostazione. Gli argomenti discussi nel *classement des manuscrits*, infatti, valgono per dimostrare l’esistenza di un solo raggruppamento. Per il primo stemma, sono analizzati quattro passaggi: uno al § 39 (dove il sottogruppo δ, collocato all’interno di β, presenta una lezione deteriore) e tre *sauts du même au même* (ai § 43, 91 e 181), comuni ancora una volta ai manoscritti di δ. Per il secondo stemma sono esaminate due lacune (ai § 684 e 642),

deux volumes (ce qui peut se comprendre, le texte de l’E.S.G. étant très long), et que le second volume ait été perdu. Dès lors, les copistes qui avaient copié le premier étaient obligés de recourir à un autre ms. pour la suite» (*Estoire* [Ponceau]: XXX, nota 1).

<sup>18</sup> Come dichiara la succinta nota al testo, «le texte de la version longue de l’E.S.G. est donc établi selon deux mss reproduits à la suite [...]» (*Estoire* [Ponceau]: XLVIII).

<sup>19</sup> Sulla questione vd. Leonardi 2011.

<sup>20</sup> Ad es. al § 819: «mais entre vos, qui avez esté chevalier terrien preu et hardi et assez savez del siecle et qui ore estes *devenu* chevalier Jesucrist, feroiz cest jugement a la maniere del siecle». Sia R (ms.-base) sia C omettono *devenu*, che viene reintegrato (anche se superfluo nel contesto) sulla base degli altri manoscritti.

<sup>21</sup> Leonardi 2017: 54.

che il subarchetipo  $\gamma$  (appartenente alla famiglia  $\beta$ ) avrebbe trasmesso al solito  $\delta$ . Non sono documentati, invece, errori condivisi dai manoscritti raggruppati in  $\alpha$  né errori comuni a tutti i discendenti di  $\beta$  (cioè non solo al sottogruppo  $\gamma$  con il suo derivato  $\delta$ ).

Ponceau fornisce comunque, in calce al testo, un regesto di varianti che possono essere sfruttate per una prima ricognizione intorno alla validità degli stemmi: a questa verifica dedicheremo il paragrafo 2.2.

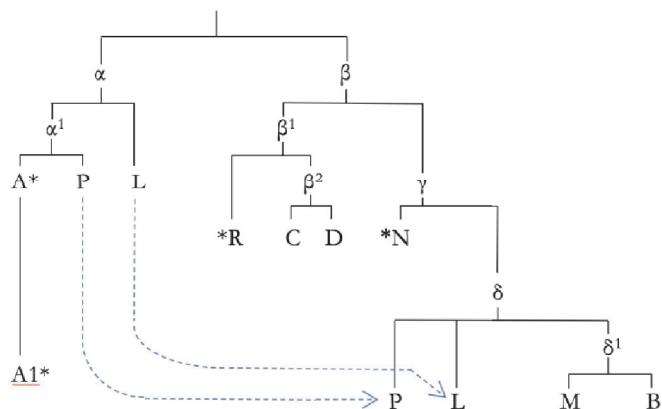
Prima di presentare i risultati di questa ispezione, è opportuno avvertire che le varianti dei sette manoscritti di controllo affiancati ai manoscritti di base sono registrate da Ponceau con una frequenza maggiore rispetto a molti dei consueti *choix de variantes* delle edizioni di testi francesi medievali in prosa, anche se l'operazione è svolta in modo non sistematico.<sup>22</sup> I manoscritti di controllo, inoltre, sono scelti tra i rappresentanti delle principali sotto-famiglie stemmatiche. Così compilato, l'apparato consente insomma di compiere alcuni controlli di massima sulla tenuta dello stemma.

Sarà anche il caso di ricordare che Ponceau attribuisce due diverse serie di sigle ai manoscritti dell'*Estoire*: quelle assegnate in apparato ai manoscritti di controllo, infatti, non corrispondono alle sigle che gli stessi manoscritti portano nel censimento dei codici (pp. XXVI-XXVII dell'Introduzione) e poi nella rappresentazione grafica degli stemmi (pp. XXIX-XXXII).<sup>23</sup> Per seguire più agevolmente l'analisi, propongo qui di seguito uno stemma semplificato e unificato, nel quale compaiono i manoscritti di base seguiti da Ponceau (A e R), insieme ai manoscritti di

<sup>22</sup> Secondo una prassi diffusa, i criteri di selezione delle varianti non sono esplicitati. L'editore si limita a scrivere che «certains passages sont désespérés: la *varia lectio* reproduit les solutions proposées par les copistes, quand ceux-ci ont cherché à le faire» (*Estoire* [Ponceau]: XLVIII). In realtà le varianti sono registrate anche in passaggi perfettamente comprensibili del testo.

<sup>23</sup> Ecco lo scioglimento delle sigle che saranno impiegate nelle pagine seguenti. Si indica tra parentesi quadre la corrispondenza con la sigla usata da Ponceau nel censimento e negli stemmi: A [Ams] = Amsterdam, BPhE, 1 [ora in coll. privata]; A1 [LR14] = London, BL, Royal 14.E.III; B [BN770] = Paris, BnF, fr. 770; C [Camb] = Cambridge, UL, Add. 7071; D [Ars3349] = Paris, Arsenal, 3349; L [Add32125] = London, BL, Add. 32125; M [Mans] = Le Mans, BM, 354; N [Not] = Nottingham, UL, Mi Lm 7 [solo 2<sup>a</sup> metà]; P [BN344] = Paris, BnF, fr. 344; R [Ren] = Rennes, BM, 255.

controllo che figurano in apparato (A1, B, C, L, M, N e P). Oltre a questi ultimi, nell’analisi di alcuni passaggi sensibili mi è parso opportuno collazionare anche il ms. Paris, Bibl. de l’Arsenal, 3349 (siglato D), che in entrambi gli stemmi di Ponceau occupa una posizione eminente in seno a  $\beta$ . Nel grafico che segue, i testimoni che vengono meno nella seconda parte del romanzo (A e A1) sono seguiti da un asterisco; i codici che mancano nella prima parte (N e R) sono preceduti dallo stesso segno; infine, i manoscritti che nella seconda parte si spostano da  $\alpha$  a  $\beta$  (P e L) sono accompagnati da una freccia tratteggiata che ne segue la migrazione.<sup>24</sup>



Stemma Ponceau unificato e semplificato

## 2.2. Esame della varia lectio nell’apparato dell’ed. Ponceau

Per iniziare la ricognizione, partiamo da un problema minore: nello stemma di Ponceau, il manoscritto A1 è fatto discendere direttamente da A, benché questo rapporto di filiazione non sia dimostrato nelle pagine dedicate alla classificazione dei manoscritti. Tralasciamo il fatto che, se

<sup>24</sup> Rispetto alla rappresentazione di Ponceau, si è inoltre attribuita una lettera greca seguita da un numero ad alcuni snodi intermedi ( $\alpha^1$ ,  $\beta^1$ ,  $\beta^2$ ,  $\delta^1$ ) per poterli richiamare più facilmente nell’analisi.

vale il principio classico dell'*eliminatio codicum descriptorum*, l'inserimento di A1 tra i manoscritti di controllo dell'edizione risulta superfluo, tanto più che A non presenta lacune significative né macchie o fogli dall'inchiostro evanito. Scorrendo l'apparato si trovano, in effetti, vari luoghi in cui A e A1 condividono errori assenti negli altri manoscritti;<sup>25</sup> ma la discendenza di A1 da A non sembra confermata: si danno, infatti, alcuni casi nei quali, in corrispondenza di un errore di A, in A1 si trova la buona lezione. Se davvero vige un rapporto di discendenza, la buona lezione di A1 dovrebbe essere interpretata come il frutto di una correzione congetturale da parte del suo copista. In alcuni casi questo è possibile; in altri l'ipotesi sembra più onerosa. Consideriamo alcuni esempi:

(§ 26) Et quant il virent les paroles du livret que je tenoie *ouvert* (A1 P M B C; *outre* A, *dont* L), si ne veïstes onques nul estourbillon si tost ne si hideusement aler com il s'en alerent.

(§ 41) on ne peüst autrement souffrir la grant *puour* (P L C; *puasine* A1 [‘putrescenza, fetore’]; *om.* A [M B *non confrontabilis*]) qui de lui issoit.

(§ 41) «Et par quoi vos en gari il? che dist Vaspasians. – Certes, dist chil, il ne fist ke *touchier* (*courchier* A; *touchier* A1) a moi, et tantost fui tous garis.

(§ 107) «Escoutés *mi* (.I. A; *mi* A1), noviel fil, je sui Diex».

I due errori di A al § 41 avrebbero potuto essere indovinati e corretti dal copista di A1 in base al contesto. Una correzione *ope ingenii* sembra più difficile da ipotizzare nel caso del § 26 (dove il travisamento di A è piuttosto subdolo),<sup>26</sup> come anche al § 107, dove, all'origine del fraintendimento, sta uno scambio paleografico *mi* > *un* (poi trascritto .I.); ma è

<sup>25</sup> Ad es., § 2, l. 5, «il se (*le* A A1) nomast» (ma può essere un errore paleografico di natura poligenetica); § 5, l. 18, «Nichodemus (Nichomedus A A1)»; § 17, l. 3, «haus com de nostre *sauvement* (*sauveor* A A1)», etc.

<sup>26</sup> Il testo di A, cioè, non è scopertamente erroneo: il narratore vede giungere una turba di diavoli, cosicché la frase «Et quant il virent les paroles du livret que je tenoie *outre*», potrebbero essere intese: “Quando [i diavoli] videro le parole del libriccino che tenevo di là / dall'altra parte” (cioè per allontanarlo dai diavoli stessi). Che *outre* sia una corruzione di *ouvert* si indovina dalla collazione.

difficile pensare che, leggendo il numerale di A (*i.e.* e non *un*), A1 abbia potuto correggere secondo la lezione comune agli altri manoscritti. L’ipotesi di una discendenza diretta di A1 da A resta insomma da dimostrare, e al momento pare piú probabile che i due codici (acomunati da alcuni errori esclusivi) siano tra loro collaterali.<sup>27</sup>

Ma passiamo a occuparci dei piani alti dei due stemmi. Ricordo che per il primo (valido per i § 1-444), Ponceau elenca errori di  $\delta$  (comuni a M, B e ad altri codici non riportati nel nostro stemma semplificato),<sup>28</sup> ma non delle restanti famiglie. Scorrendo l’apparato ci si imbatte in una serie di passaggi in cui le lezioni dei manoscritti presentano la distribuzione A A<sup>1</sup> P *vs.* L C M B. Bisogna valutare, allora, se questa ripartizione delle varianti indica un’innovazione del sottogruppo  $\alpha^1$  (A A1 P), il che confermerebbe lo stemma di Ponceau. Altrimenti, nel caso in cui la lezione innovativa fosse quella comune agli altri manoscritti, L risulterebbe fuori posto e andrebbe associato non ad  $\alpha$  ma a  $\beta$ . Alcuni casi portano a ritenere probabile questa seconda ipotesi. Passiamoli in rassegna:

(§ 38) si li enorterent si parent que il se mariast, mais il estoit si espris de l’amour Jhesucrist par l’amonestement de sa mere qu’il dist qu’il ne feroit ja mariage de soi que a Sainte Eglise seulement, car il creoient *andoi* (A A1 P; *en Dieu* L C M B D) et avoient recheu baptesme en la main saint Jakeme le Menor.

Quando Giuseppe d’Arimatea è incarcerato, sua moglie rifiuta di risposarsi. Un analogo voto di celibato è espresso dal figlio di Giuseppe, Josephé, pronto piuttosto a un matrimonio spirituale con la Chiesa. Nella frase «car il creoient» si osserva un impiego assoluto del vb. *croire*, ‘credere, avere fede’, che è ben attestato in antico-francese.<sup>29</sup> La lezione che accomuna L agli altri manoscritti, anche se non erronea, fa venire il sospetto di una banalizzazione rispetto alla lezione originaria.

Ecco un altro caso:

<sup>27</sup> Un mio allievo, Marco Annesanti, ha potuto ricondurre a questo stesso sottogruppo i lacerti del lungo frammento usato nella legatura dei mss. Paris, BnF, fr. 106-107 (esclusi dal *classement* di Ponceau): cf. Annesanti 2019-2020.

<sup>28</sup> Si tratta dei seguenti codici: Chantilly, Musée Condé, 643; Paris, BnF fr. 98; Paris, Bibl. de l’Arsenal, 3348, New Haven, Yale Univ. Lib., 227; San Pietroburgo, NLR, fr. F.v.XV.5.

<sup>29</sup> Cf. TL II 1072, ll. 38-40.

(§ 78) et ensi l'apielent chil qui sont vrai creant: *et neporquant, se il l'apielent Pere, pour chou ne sont il vrai creant* (*om.* L C D) se il ne (*ne om.* D) le croient de cuer ensi com la bouche le dist (M e B *colmano il salto aggiungendo le parole mancanti alla fine della frase*)

Anche qui L è associato ai manoscritti del ramo β (C e D), con cui condivide un *saut*. Ma va anche osservato che i due rappresentanti di δ (M e B) hanno potuto recuperare la lacuna.

Proseguiamo:

(§ 150) «Il a en vostre compagnie un crestien qui a si loié Appolin par le *conjurement* (A A1 P; *comandement* L C D M B + *mss. vers. corta*) de Jhesucrist, son Dieu, que il n'a nul pooir de vous respondre, ne ja nus diex, en lieu ou il soit, n'osera doner respons ne ne pora, puis ke il l'ara *conjurer*».

Ancora una volta, L condivide una variante dei manoscritti opposti ad A, A1 e P. Nella traduzione di Marco Infurna, il passaggio è così interpretato:<sup>30</sup> «In vostra compagnia c'è un cristiano che, *invocando* Gesù Cristo, suo Dio, ha a tal punto legato Apollo da impedirgli del tutto di rispondervi, né altro dio, dovunque si trovi, oserà o potrà rispondervi a causa di quell'*invocazione*».

La variante *comandement* appare incongrua rispetto al contesto: a mettere fuori gioco l'idolo pagano di Apollo non è stato affatto un 'ordine di Cristo' bensì l'*invocazione (conjurement)* a lui rivolta. Questa lezione è confermata anche da *conjuré*, alla fine del passo.

Il caso seguente è diverso dai precedenti:

(§ 126) [...] mais ausi con li publicans, qui n'osoit mie nis regarder *vers le chiel* (A A<sup>1</sup>; *om.* P L M B; C *diverge*), tel pavour avoit il ke Diex ne se courechast.

Qui sono A e A1 a opporsi al resto della tradizione. Le parole *vers le chiel*, omesse dagli altri manoscritti (compresi L e P, inseriti in α da Ponceau), avrebbero buone possibilità di risalire all'originale, trovando conferma nel passo evangelico evocato: «Et publicanus a longe stans nolebat nec oculos *ad caelum* levare» (*Lc* 18,13). Rilevo però che, nel manoscritto D (assente

<sup>30</sup> Vd. *Artú* (Leonardi): 96 (corsivi miei).

nell’apparato di Ponceau), la mano di un revisore ha aggiunto *au ciel* nell’interlineo, il che potrebbe farci sospettare che la lacuna, risalente a uno snodo ancora più alto – identificabile con l’archetipo – potesse essere facilmente corretta da parte di copisti attenti che avessero in mente questo passaggio dei Vangeli.

Anche nella seconda parte del testo – dove, ricordiamolo, A e A1 vengono a mancare, mentre P e L migrano in δ – emergono casi che meritano una discussione. Mi riferisco, in particolare, ai luoghi in cui R (che Ponceau colloca in β) sembrerebbe l’unico manoscritto a portare la buona lezione, facendo sorgere il sospetto che C e D non vadano associati a β/β<sup>1</sup> bensì a γ. Ad esempio:

(§ 449) «Certes, se je en nule maniere *li pooie faire savoir* (R; *le pooie savoir* C D; *pooie savoir* N P; *puis savoir* L; M B *riscrivono*) coment, si grant tens devant sa naissance, ai setüe noveles de sa venue, je li feisse savoir».

Il rovello di Salomone, che prende la parola in questo passo, è come “poter far sapere” a Galaad (ultimo della sua stirpe) che egli, secoli prima, aveva avuto notizia della sua futura venuta, annunciatagli in sogno. La lezione che con minime varianti C e D condividono con gli altri manoscritti (eventualmente spiegabile come un micro-salto da *faire a savoir*) risulta dunque innovativa.

Ecco un altro esempio:

(§ 473) *quant il se vit en si estrange liu come estre enclos d'une part de forez sauvages et d'autre part de roches hautes et merveilleuses et d'autre part de la mer* (R; *om.* C D N P L M B) [...].

Protagonista dell’episodio è Celidoine, che viene deposto da nove mani celesti su una *roche* isolata dai luoghi abitati. Il fanciullo si trova così circondato, da una parte, da foreste selvagge, da un’altra da rupi impervie, dall’altra ancora dal mare. Quest’ultimo dettaglio, trasmesso dal solo R, non è accessorio, dato che poi la *roche* risulta essere effettivamente uno scoglio.

Le ipotesi in gioco sono due: o lo stemma di Ponceau non è valido e R va contrapposto all’intera tradizione, oppure è confermato, ma in questo caso le lezioni che abbiamo appena preso in considerazione sarebbero correzioni o aggiunte felici di R (il ms.-base seguito da Ponceau nella

seconda metà del romanzo), che dunque si dimostrerebbe piuttosto interventista sul testo che copia.

Sono numerosi i passaggi in cui R trasmette una porzione di testo che manca in tutti gli altri manoscritti. Talvolta questa situazione sembra configurarsi come un *saut* comune agli altri testimoni. Ad esempio:<sup>31</sup>

(§ 501) Par la fonteine que tu veis en la montaigne, ou il covenoit laver toz cels qui a la feste aloient, doiz tu entendre la sainte onde, le saint baptesme, ou li hom et la femme sont espurgié de toz lor pechiez mortex. Par la montaigne (R; om. C D N P L M B) doiz tu entendre Jesucrist [...].

(§ 702) si l'ocit et fet morir em pechié mortel, si qu'il est perdus en cors et en ame. Ceste chose poez vos veoir en cels, qui onges ne voldrent renoier le deable, qant li Enemis les a ore honiez et destruiez et il sunt perdu en cors et en ame. (R; om. C D N P L M B).

In un episodio si trovano, a poca distanza, due sequenze presenti in R e mancanti negli altri manoscritti:

(§508) Lors se partirent des paveillons et s'en entrerent maintenant en la forest et se cuidrerent partir en tel maniere des païens que il n'en seüssent nule riens, mais ce ne pot pas estre, car maintenant se partirent de l'ost li plus riche et s'en alerent après lo roi Label tant que il l'orent raconseü en la forest (R; om. C D N P L M B) [...].

Et Celydoines li dist erramment por coi il vindrent laienz et li conta tot de chief en chief l'aventure del roi Label et coment il l'avoit coverti a Nostre Seignor et qu'il voloit estre baptisiez (R; om. C D N P L M B). Et qant li preudom ot ceste chose, si en ot mout grant joie et dit qu'il le fera molt volentiers tantost come il sera ajorné.

La prima frase evidenziata in corsivo – la cui omissione potrebbe essere ricondotta a un *saut* dei manoscritti diversi da R – spiega perché, più avanti nel racconto, alcuni uomini di re Label si troveranno effettivamente nella foresta, dove Celidoine ha condotto il sovrano per far visita a un eremita.

<sup>31</sup> Al § 501 il salto guasta anche il senso del passaggio, che offre la spiegazione di un sogno allegorico. Al §702 si vede l'aggancio di un possibile *saut*, ma il testo di C e degli altri manoscritti “lacunosi” potrebbe essere plausibile, il che non permette di escludere un’aggiunta di R che dà l'impressione di un *saut* negli altri manoscritti.

Nella seconda frase evidenziata (la cui assenza non presenta un aggancio che potrebbe giustificare un *sau*), Celidoine illustra all’eremita le ragioni della visita – dicendo che Label, convertito di fresco, desidera farsi battezzare –, e per tutta risposta il sant’uomo dichiara che, alle prime luci del giorno, «le fera molt volentiers» (cioè, appunto, battezzerà il re). Nei manoscritti in cui le due frasi mancano, la coerenza di media gittata risulta compromessa e la spiegazione di Celidoine perde un elemento importante, che rende oscura anche la risposta dell’eremita.

Se questi dati sembrano avallare l’ipotesi che R dovrebbe essere dissociato da C e D (che paiono affini a  $\gamma$ ), altri passaggi mostrano una solidarietà del gruppo R C D (denominato  $\beta^1$  nello stemma semplificato). Analizziamo uno di questi errori, il più solido tra i pochi altri che si rintracciano in apparato:<sup>32</sup>

(§633) et quant il trespassoit del siecle, toz li siecles, c'estoit avis *a Nascien* (*avis a Celidoine et a Nascien* R C D), s'asembloit entor lui.

Nell’episodio, la visione a cui si fa riferimento – e che è stata lungamente esposta nelle righe precedenti – è del solo Nascien; la sua estensione a Celidoine comporta dunque un’incoerenza. Ma è vero che un copista attento avrebbe potuto sanare facilmente il guasto leggendo con un poco di attenzione il brano che precede.

Per rimodulare tutto lo stemma bisognerebbe, ovviamente, ricollazionare in modo sistematico tutti i manoscritti, non solo quelli compresi nello *choix de variantes* di Ponceau. Dalla ricognizione effettuata emergono comunque alcune piste che varrebbe la pena di approfondire se si volesse intraprendere un’edizione critica propriamente detta dell’*Estoire*. Nella prima parte del testo, abbiamo evidenziato: 1) casi che mettono in dubbio l’ipotesi di una discendenza diretta di A1 da A, dato che questo presenta errori assenti in quello; 2) casi in cui L non risulta affatto solidale con i manoscritti di  $\alpha$ , ma condivide errori o innovazioni di  $\beta$  (dove poi lo troviamo “migrato” dopo il § 445).

<sup>32</sup> Gli altri errori comuni a R, C e D si trovano ai § 876, 539 e 688.

Nella seconda parte gli errori che congiungono R a C e D (gruppo  $\beta^1$ ) sono rari e non pienamente separativi, mentre si danno diversi casi in cui R sembra dissociarsi rispetto al resto della tradizione, caratterizzata da errori propri.<sup>33</sup>

### 2.3. *L'archetipo e i rapporti tra versione lunga e breve*

Nell'introduzione, Ponceau non si occupa mai dell'archetipo, né si adopera in modo sistematico a investigare e chiarire i rapporti tra versione breve e lunga; o meglio, dimostra con argomenti validi che la versione breve ha scorciato la lunga, ma non precisa – se non in alcune utili note a piè di pagina<sup>34</sup> non messe a frutto nella presentazione complessiva – quale tipo di fonte potrebbe aver utilizzato il responsabile dell'*abrévement*. Le verifiche che abbiamo compiuto sul testo e sull'apparato fanno emergere qualche caso interessante anche per la definizione dell'archetipo e del rapporto tra le due versioni. Valutiamo il primo:

(§ 501) Donques par ceste raison que l'en apele la sainte onde de baptesme ne puet estre sanz Jesucrist ne Jesucrist n'est mie sanz lui, veis tu enmi la montaingne la fonteine, ce est a dire que tu veis Jesucrist enmi la seinte onde de baptesme.

Il verbo della principale, preceduta da una lunga subordinata prolettica («par ceste raison que .... sanz lui»), è *veis*. Ma, così come si presenta nei manoscritti, la sintassi delle subordinate collocate in prolessi non funziona. Probabilmente si è verificata una piccola lacuna nell'archetipo (comune alla versione lunga e breve, che condividono un'identica lezione). Come ipotizza Gérard Gros<sup>35</sup> bisogna operare la seguente integrazione:

<sup>33</sup> Un'ulteriore pista che suggerirei a chi volesse accingersi a una verifica stemmatica consisterebbe nel riprendere il *Joseph d'Arimathie* in prosa, di cui l'*Estoire* è, come noto, un rifacimento. Ponceau (che pubblica la propria edizione nel 1997) non conosce l'ed. O'Gorman del 1995, dato che in una nota al § 31.16, afferma che, «en l'absence d'édition critique», il testo del *Joseph* è stato controllato sul ms. di Tours, Bibl. municipale, 951 (versione lunga) e sulla vecchia edizione Roach del 1955 (versione breve).

<sup>34</sup> Ad es. *Estoire* (Ponceau): XLII-XLIV (in nota), dove si rileva che in tre passaggi della prima parte (§ 39 43 e 91) i mss. della versione corta hanno un testo scorciato simile a quello, lacunoso, del gruppo  $\delta$ .

<sup>35</sup> Vd. la sua nota in *Livre du Graal*: 1716.

\*Donques par ceste raison que [*l’onde que*] l’en apele la sainte onde de baptesme ne puet estre sanz Jesucrist ne Jesucrist n’est mie sanz lui, veis tu enmi la montaingne la fonteine [...].<sup>36</sup>

Torniamo di nuovo al passo del § 150, già preso in considerazione più sopra, dove ci eravamo soffermati sulla variante «par le *conjurement* (A A1 P) de Jhesucrist» vs. «par le *comandement* (L C D M B) de Jhesucrist». La lezione innovativa *comandement* risulta condivisa anche dai manoscritti della versione breve, che dunque potrebbero aver attinto il proprio testo da un testimone della famiglia β, a monte della quale si è prodotta appunto l’innovazione.

L’ipotesi di questa filiazione potrebbe essere contraddetta da un passaggio in cui Ponceau, giudicando lacunoso il testo della versione lunga, lo integra con quello della breve (la quale, se corretta, risalirebbe dunque a un codice indipendente dall’archetipo):

(§ 103) Et tu, vien le matin, tantost com l'aube aparistra, *devant l'arche* (*om. tutti i mss. versione lunga*).

L’integrazione è motivata<sup>37</sup> dal fatto che più avanti si legge:

(§ 105) Au matin, si tost com Joseph vit l'aube apparoir, si se leva et il et sa compagnie, si vinrent tout orer *devant l'arche*.

Il dettaglio, però, non sembra strettamente necessario e, a rigore di termini, l’assenza di *devant l'arche* al § 103 non può essere considerata erronea. Come dimostra piuttosto l’errore comune del § 501, i manoscritti della versione breve dipendono dallo stesso archetipo della lunga e, come suggerisce l’innovazione del § 150, avrebbero avuto a disposizione un manoscritto di β che, sulla base delle note dello stesso Ponceau, si può collocare entro il sotto-gruppo δ.

<sup>36</sup> Questa la traduzione che ho dato del passo: «Quindi, in ragione del fatto che *l’onda chiamata* [«d’onde que l’en apele»] onda santa del battesimo non può essere senza Gesù Cristo né Gesù Cristo senza di essa, tu vedesti la fonte in mezzo alla montagna, vale a dire che vedesti Gesù Cristo in mezzo alla santa onda del battesimo» (in *Artú* [Leonardi]: 241; i corsivi e la parentesi quadra sono aggiunti).

<sup>37</sup> «Corr. d’après les mss de la version courte, ainsi que par le début du § 105» (*Estoire* [Ponceau]: 67, in apparato).

### 3. LA POSIZIONE DELL'«ESTOIRE» NEL «LANCELOT-GRAAL»

#### 3.1. Estoire e Queste: ancora sull'episodio della Nave di Salomone

Dopo queste verifiche possiamo riavvicinarcì al problema, cruciale, del rapporto fra la tradizione dell'*Estoire* e quella degli altri romanzi del ciclo. Com'è noto, l'*Estoire* intrattiene un legame testuale strettissimo con la *Queste*: quest'ultima contiene infatti cinque racconti retrospettivi che corrispondono ad altrettanti episodi narrati (in modo molto più dettagliato) nell'*Estoire*. Diversi studiosi, tra cui Ponceau per ultimo,<sup>38</sup> si sono interrogati su come interpretare queste corrispondenze: la *Queste* conosce forse l'*Estoire* (o una proto-*Estoire* andata perduta)? Oppure, a partire dai brevi racconti della *Queste*, l'autore della *Estoire* ha costruito a ritroso una narrazione più coerente e dettagliata?

Ponceau ritiene che l'*Estoire* abbia preceduto la *Queste*, nella quale si incontrano nomi e riferimenti che risulterebbero incomprensibili a un lettore che non abbia già presente l'altro romanzo. Se l'autore della *Queste* può permettersi di essere succinto e allusivo – continua Ponceau – è proprio perché dà per già nota l'*Estoire*, a cui oltretutto fa esplicito riferimento in alcuni passaggi.<sup>39</sup>

Esiste poi un episodio intero – la storia della Nave di Salomone – che non è semplicemente ripreso o alluso, ma si ripete identico, cioè con minime varianti nella tradizione manoscritta, nei due testi. Albert Pauphilet impiegò proprio questo passaggio per classificare i manoscritti della *Queste*.<sup>40</sup> Nell'episodio della Nave di Salomone, Pauphilet individua alcuni *sauts du même au même* condivisi da tutti i testimoni della *Queste*, laddove invece l'*Estoire* reca il testo completo. Passiamo sui primi due salti<sup>41</sup> per concentrarci sul terzo:

(*Estoire*, ed. Ponceau 1997, p. § 434) et che qu'il estoit blans en toutes choses  
senefia que chele qui l'avoit planté estoit toute virge a chele eure que ele le planta:  
car a chele eure ke Eve et Adans furent mis hors de paradis estoient il enchore  
net et virge.

<sup>38</sup> Ponceau 2014: per la bibliografia sulla *querelle* vd. la nota 3 alle pp. 251-2.

<sup>39</sup> Cf. Ponceau 2014: 254-5.

<sup>40</sup> Cf. Pauphilet 1921: xvi-xxii.

(*Queste*, ed. Pauphilet 1923, p. 213) Et ce qu'il estoit blans en toutes choses  
senefie que cele qui l'avoit planté estoit encore virge a cele hore que Eve et  
Adans furent gité fors de paradis estoient il encor net et virge.

Ciò che Ponceau omette di precisare a proposito di questo brano<sup>42</sup> – e che invece è un dettaglio rilevante – è che la caduta delle parole evidenziate in corsivo accomuna tutti i testimoni della *Queste* ai manoscritti A e A1 dell’*Estoire* che presentano lo stesso salto. Ora, i *sauts* che caratterizzano l’archetipo della *Queste* hanno un valore separativo, dato che l’autore dell’*Estoire*, se avesse copiato da quella fonte lacunosa, non potrebbe averli colmati per congettura.<sup>43</sup> Viceversa, non si trovano errori separativi

<sup>41</sup> È vero che i salti sono di per sé poligenetici, ma è la loro somma ad avere valore stemmatico (quanto alle riserve di M. Roques, vd. alla nota 43). Dalle seguenti citazioni della *Queste* si omettono le integrazioni delle lacune che, nell’edizione critica, Pauphilet inserisce tra parentesi quadre: 1) «il li fist son talent desloial a chou mener ke il li fist cuellir le mortel fruit de l’arbre *qui li avoit esté desfendus de la bouche a son creatour. Et quant ele le cuelli, si dist le vraie estoire ke ele cuelli et esracha de chel arbre meisme un ramissiel avoec le fruit*» (*Estoire* [Ponceau]: § 429); «et il li fist son desloial talent mener a ce qu'il li fist coillir dou fruit mortel de l’arbre et de l’arbre meismes un rainel avec le fruit» (*Queste* [Pauphilet]: 211). 2) «Ensi reçut Abel mort par la main de son desloial frere en chel lieu meisme ou il avoit esté *concheus par loial assambrement de pere et de mere. Et tout ausi com il fu concheus a un jour de venredi, si com la vraie Bouche le met en voir, ausi rechut il mort au jour du venredi*, par chelui tesmoing meisme» (*Estoire* [Ponceau]: § 441); «Ensi reçu Abel la mort par la main de son desloial frere en cel leu meismes ou il ot esté *conceus le jor del venredi* par cel tesmoing meismes» (*Queste* [Pauphilet]: 217).

<sup>42</sup> Si veda l’analisi del passaggio in Ponceau 2014: 281-2.

<sup>43</sup> Per completezza d’informazione va tenuta presente un’altra possibilità (che tutto sommato mi pare più onerosa): secondo Roques 1923, le lacune che dimostrerebbero l’esistenza dell’archetipo della *Queste* (vd. qui sopra alla nota 41) non sono probanti: il testo breve della *Queste*, cioè, non è strettamente erroneo e potremmo essere in presenza, piuttosto, di aggiunte dell’*Estoire*. Ora, Pauphilet 1921 dimostrava l’esistenza del ramo  $\alpha$  della *Queste* grazie ad alcuni errori comuni dei manoscritti, mentre argomentava la consistenza di  $\beta$  non con errori ma con varianti giudicate innovative dall’accordo dell’*Estoire* (ritenuta estranea all’archetipo) con il gruppo  $\alpha$  della *Queste*. Se però l’archetipo della *Queste* non tiene – obietta Roques –, l’*Estoire* potrebbe aver copiato l’episodio dalla Nave da un codice di  $\alpha$  (da cui i numerosi accordi in buona lezione), il che, però, farebbe sgretolare il gruppo  $\beta$ . Tuttavia, Roques 1923: 443, non prende in esame la terza lacuna, omessa in Pauphilet 1921, dove l’*Estoire* conserva il testo completo (si tratta del caso al § 434, riportato qui sopra a testo).

dell'*Estoire* rispetto ai quali la *Queste* fornisce la buona lezione. A rigore, niente esclude dunque che la *Queste* derivi dall'*Estoire* (come appunto sostiene Ponceau); e se non fosse potenzialmente poligenetica, la condizione del terzo *saut* con i manoscritti A e A1 apparenterebbe l'archetipo della *Queste* a questi due manoscritti.

### 3.2. Appunti per indagini future

Come accade in ogni *querelle* di lungo termine, la tendenza che si osserva anche nel caso del problema stratigrafico e cronologico del *Lancelot-Graal* è quella di lasciar polarizzare il dibattito intorno a due opinioni opposte e inscalfibili. A un certo punto, dopo essersi esposti per anni e con toni sempre più accesi a favore delle proprie ipotesi sull'originaria natura ciclica o non ciclica del *Lancelot*, né Alexandre Micha né Elspeth Kennedy potevano più rinunciare alla posizione a lungo sostenuta. Inoltre, gli argomenti avanzati erano relativi a questioni di coerenza del racconto, mentre la discussione glissava sulla necessità o sull'opportunità di un'analisi micro-testuale, come quella di cui abbiamo dato un saggio operativo nelle pagine precedenti potendoci servire degli utili apparati di Ponceau.

Tutto considerato, l'ipotesi di Chase, che a proposito della scrittura del ciclo immagina un processo dinamico e collaborativo, coordinato da un'unica mente (in accordo con l'ipotesi dell'«architecte unique»),<sup>44</sup> sembra la più economica, ad oggi, per spiegare sia l'unità del *Lancelot-Graal* – a cui dedicò pagine illuminanti Ferdinand Lot<sup>45</sup> – sia le sue numerose, e talvolta sconcertanti, contraddizioni.<sup>46</sup> Mentre è difficile giustificare queste ultime in una situazione in cui gli autori dei diversi romanzi avrebbero lavorato ordinatamente uno dopo l'altro, sembra più ragionevole conciliare coerenza e incoerenza entro un processo di scrittura in parallelo.

<sup>44</sup> Sulla questione vd. Frappier 1936 e 1954-1955.

<sup>45</sup> Lot 1918: cap. IV.

<sup>46</sup> La più lampante riguarda il nome del predestinato del Graal, Perceval o Galaad: su questa contraddizione si soffermò già Lot 1918: cap. V («D'une contradiction interne de l'œuvre»). Altre discrepanze importanti riguardano ad es. la nascita di Mordred (vd. *Artù* [Leonardi]: 1051, nota 315), l'identità del Roi Mehaignié e le ragioni della sua invalidità (su cui vd. ancora *Artù* [Leonardi]: 1052, nota 330).

Necessariamente caotico e dinamico, un lavoro d'*équipe* di questo genere può aver comportato alcuni ripensamenti che, se accolti, avrebbero imposto a tutta la squadra modifiche in corso d’opera, lasciando però inevitabili tracce.

Quel che ancora manca per poter sostanziare con dati filologici questa ipotesi affascinante è proprio un’indagine ad ampio raggio sui manoscritti. Un programma di ricerca interessante potrebbe consistere nello studio comparativo di altri episodi che – com’è il caso della Nave di Salomone – si ripetono identici o quasi in più romanzi del ciclo.<sup>47</sup>

A scanso di equivoci, è necessario concludere precisando che quelle presentate in queste pagine non sono e non possono essere le premesse per un’edizione critica dell’*Estoire*, bensì semplici note di lavoro. Questi appunti rafforzano comunque la convinzione che l’analisi sistematica delle varianti nei manoscritti sia la strada maestra per risolvere l’*impasse* in cui ancora versa uno dei più affascinanti dibattiti della storia del romanzo occidentale – non solo medievale –, com’è appunto la composizione del *Lancelot-Graal*.

Claudio Lagomarsini  
(Università degli Studi di Siena)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

*Artú* (Leonardi) = *Artú, Lancelotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo*, a c. di Lino Leonardi, vol. I: *La storia del Santo Graal, La storia di Merlino, Il seguito della storia di Merlino*. Traduzione, introduzioni e commento a c. di Carlo Beretta, Fabrizio Cigni, Marco Infurna, Claudio Lagomarsini, Gioia Paradisi, Torino, Einaudi, 2020.

<sup>47</sup> Nella sua tesi di dottorato, ad es., Luca Cadioli ha portato l’attenzione su un episodio del *Lancelot propre* che compare anche nell’*Estoire*, dove il testo stabilito da Micha si rivela lacunoso (Cadioli 2013: 73-7).

- Estoire* (Ponceau) = *L'Estoire del saint Graal*, éd. par Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, 1997.
- Joseph* (O'Gorman) = Robert de Boron, «*Joseph d'Arimathie*. A Critical Edition of the Verse and Prose Versions», ed. by Richard O'Gorman, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995.
- Joseph* (Roach) = William Roach (ed), *The Modena Text of the Prose «Joseph d'Arimathie»*, «Romance Philology» 9 (1955-1956): 313-42.
- Lancelot* (Micha) = «*Lancelot*», roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, éd. par Alexandre Micha, Paris · Genève, Droz, 1980, 9 voll.
- Livre du Graal* = Daniel Poirion (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. I: *Joseph d'Arimathie, Merlin, Les premiers faits du roi Arthur*, Paris, Gallimard, 2001.
- Queste* (Bogdanow) = *La Quête du saint Graal*, éd. par Fanni Bogdanow, Paris, Librairie Générale française, 2006.
- Queste* (Pauphilet) = *La «Queste del Saint Graal», roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1923.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Annesanti 2019-2020 = Marco Annesanti, *Un inedito manoscritto frammentario del «Estoire del Saint Graal» (BnF, fr. 106-107). Studio ed edizione*, Tesi di laurea magistrale, Università di Siena, a.a. 2019-2020.
- Cadioli 2013 = Luca Cadioli, «*Lancelotto del Lago*, volgarizzamento inedito del «*Lancelot-propre*». Studio e edizione critica», Tesi di dottorato, Università di Siena, 2013.
- Chase 2003 = Carol J. Chase, *The Gateway to the «Lancelot-Grail» Cycle: L'«Estoire del Saint Graal»*, in Carol Dover (ed. by), *A Companion to the «Lancelot-Grail» Cycle*, Cambridge, Brewer, 2003: 65-74.
- Chase 2009 = Carol J. Chase, *La fabrication du Cycle du «Lancelot-Graal»*, «Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne» 61 (2009): 261-80.
- Ferlamin-Acher-Hüe 2007 = Christine Ferlamin-Acher, Denis Hüe (dir.), *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne. Actes du 3<sup>e</sup> colloque arthurien organisé à l'université de Haute-Bretagne 13-14 octobre 2005*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Frappier 1936 = Jean Frappier, *Étude sur la «Mort le roi Artu», roman du XIII<sup>e</sup> siècle, dernière partie du 'Lancelot' en prose*, Paris, Droz, 1936.
- Frappier 1954-1955 = Jean Frappier, *Plaidoyer pour l'«Architecte», contre une opinion d'Albert Pauphilet sur le «Lancelot en prose»*, «Romance Philology» 8 (1954-1955): 27-33.

- Kennedy 1986 = Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail: A Study of the «Prose Lancelot»*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- Leonardi 2011 = Lino Leonardi, *Il testo come ipotesi (critica del manoscritto-base)*, «Medioevo romanzo» 35 (2011): 5-34.
- Leonardi 2017 = Lino Leonardi, *Stemmatics and the Old French Prose. Arthurian Romance Editions*, «Journal of the International Arthurian Society» 5 (2017): 42–58.
- Micha 1980 = Alexandre Micha, *Étude sur le «Merlin» de Robert de Boron: roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, 1980.
- Lot 1918 = Ferdinand Lot, *Étude sur le «Lancelot» en prose*, Paris, Champion, 1918.
- Pauphilet 1921 = Albert Pauphilet, *Études sur la 'Queste del Saint Graal'*, Paris, Champion, 1921.
- Ponceau 2014 = Jean-Paul Ponceau, *L’«Estoire del Saint Graal» et la «Queste del Saint Graal»: un problème de chronologie relative*, «Medioevo romanzo» 38 (2014): 251-86.
- Roques 1923 = c.r. di Pauphilet 1921, «Romania» 49 (1923): 441-4.
- Séguy 2017 = Mireille Séguy, *Le Livre-monde. L’«Estoire del Saint Graal» et le cycle du «Lancelot-Graal»*, Paris, Champion, 2017.
- Szkilnik 1991 = Michelle Szkilnik, *L’Archipel du Graal. Étude de l’«Estoire del Saint Graal»*, Genève, Droz, 1991.

**RIASSUNTO:** La traduzione italiana dell’*Estoire del Saint Graal* ha offerto l’occasione per una ricognizione del testo critico e delle sue varianti nei manoscritti, da cui sono emersi numerosi problemi testuali e interpretativi. Un controllo sistematico dell’apparato offerto dall’edizione di Jean-Paul Ponceau (1997) mostra che alcuni snodi della storia testuale sono nebulosi (ad esempio la consistenza della famiglia α, a cui appartiene uno dei manoscritti di base); al contempo l’apparato offre materiali per mettere a fuoco questioni cruciali, quali l’esistenza dell’archetipo, le relazioni tra versione breve e lunga e i rapporti con la tradizione della *Queste del Saint Graal*. Nella conclusione si argomenta come verifiche micro-testuali di questa natura sarebbero da estendere a tutti i romanzi del *Lancelot-Graal* se si volesse reimpostare su basi più solide la discussione sulla stratigrafia del ciclo.

**PAROLE CHIAVE:** *Estoire del Saint Graal*; ciclo del *Lancelot-Graal*; narrativa arturiana in prosa; stemmatica.

**ABSTRACT:** The translation into Italian of the *Estoire del Saint Graal* has provided the occasion for reviewing its critical text and the variants of its manuscripts.

During this analysis, numerous textual and interpretative problems have arisen: a systematic control of the critical apparatus of Jean-Paul Ponceau's edition (1997) shows that certain areas of the *Estoire*'s textual history are unclear, e.g. the cohesiveness of the  $\alpha$  group, which includes one of the base-manuscripts. Moreover, Ponceau's apparatus holds materials that allow us to shed light on some crucial points, including the relationship between the long and short version, the existence of an archetype as well as the connections with the tradition of the *Queste del Saint Graal*. Finally, the essay argues for the need to extend this kind of analysis to the whole *Lancelot-Grail* so as to rebuild the discussion about the stratification of the cycle on a solider basis.

KEYWORDS: *Estoire del Saint Graal*; *Lancelot-Grail* Cycle; Arthurian prose narrative; stemmatics.

# INCONTRI ARTURIANI. LA FAMIGLIA DI *ACOINT* DA CHRÉTIEN DE TROYES ALLA «MORT ARTU»\*

And eke to telle the manere  
how they aqueynteden in fere,  
hyt were a long proces to telle,  
and over-long for yow to dwelle.

Geoffrey Chaucer, *House of Fame*

D'eo introdurre queste pagine dedicate all'impiego letterario della famiglia di *acoint* nei romanzi arturiani con due constatazioni sullo stato delle nostre ricerche. La prima dipende da un fatto ben noto e cioè che gli studi testuali e gli strumenti lessicografici riservati al romanzo in prosa non sono ancora al livello di quelli di cui disponiamo per lo studio del romanzo in versi. Per i romanzi di Chrétien de Troyes in particolare possiamo infatti avvalerci di un'imponente tradizione che rimonta alla filologia dell'Ottocento tedesco, dai lavori seminali di Wilhelm L. Holland in avanti mentre purtroppo non è così per il romanzo in prosa della prima metà del Duecento.<sup>1</sup> Tale divario ha condizionato tutta la nostra fase di raccolta e vaglio critico dei dati e, come avremo modo di vedere, ne costituisce uno dei limiti. La seconda constatazione, che potrà sembrare sorprendente, è che anche per le tradizioni meglio studiate, inclusi i romanzi di Chrétien, nessuno dei pur molti strumenti a disposizione è stato in grado di offrirci dati completi e interamente affidabili per la nostra indagine.

Frequenza e distribuzione sono in effetti parametri di cui non possiamo non tener conto anche nella prospettiva prevalentemente stilistica

\* Riprendiamo qui, approfondendoli, alcuni materiali presentati in Morato in c. s.

<sup>1</sup> Leonardi 2017.

e letteraria che adotteremo: analizzeremo infatti i lemmi che compongono la famiglia di *aoint* dapprima come parole-tema e poi come parole-chiave. Le parole-tema sono quelle che consentono di descrivere l'architettura referenziale della narrazione e possono essere riconosciute sulla base di parametri oggettivi quali appunto frequenza e la distribuzione. Le parole-chiave sono invece quelle più cariche di informazione e connotazione (semantiche e narrative); non sempre sono le più frequenti, ma vengono impiegate in modo marcato, ricevono cioè un particolare rilievo nel contesto e in relazione a una determinata situazione. Che una parola possa essere considerata una parola-chiave dipende da indicatori di ordine retorico-stilistico e strutturale-contenutistico che, per quanto razionalizzabili, non si prestano a essere misurati o quantificati. Per questa ragione il riconoscimento delle parole-chiave, a differenza di quanto avviene per le parole-tema, non costituisce tanto il presupposto quanto piuttosto la conclusione o comunque un punto di arrivo nel processo critico-interpretativo dei testi.

Partiremo dunque dall'impiego dei lemmi della famiglia di *aoint* come parole-tema nella tradizione dei testi arturiani, cercando di servirci al meglio degli strumenti disponibili, per poi soffermarci su qualche passo – dall'incontro di Gauvain e Lunete nell'*Yvain* alla scoperta del tradimento di Lancillotto e Ginevra da parte del re nella *Mort le roi Artu* – in cui le occorrenze assumono la pregnanza propria delle parole-chiave in virtù della particolare situazione descritta (la rappresentazione degli eventi e dei personaggi in relazione all'organizzazione del racconto). Anche se l'indagine non potrà essere esaustiva, dovremmo poter disporre di dati sufficienti per mostrare come nel romanzo in versi l'impiego delle parole-chiave risulta tendenzialmente marcato, oltre che dal punto di vista della situazione, anche sul piano retorico-stilistico. Vedremo invece che nel romanzo in prosa la marcatura delle parola-chiave si determina piuttosto tramite figure di pensiero e di senso e per mezzo di meccanismi narrativi quali punto di vista e focalizzazione, sintassi dei motivi, taglio delle sequenze, erogazione frazionata dell'informazione narrativa e soprattutto riprese a distanza, quando le stesse parole ritornano e permettono di ricucire le relazioni fra situazioni ed eventi anche lontani nella storia o nell'intreccio.

\* \* \*

La famiglia di *acoint* < ACCOGNITUM è legata a quella di *cointe* < COGNITUM tanto per etimo, forme e struttura, che per ragioni semantiche e di impiego letterario. Per questo, pur avendo scelto di limitarci alla prima, ci sarà talvolta impossibile trattare l'una senza l'altra. Oltre che dei dizionari,<sup>2</sup> ci siamo avvalsi della tesi di Paul Max Groth (allievo di Eugen Lerrch e Karl Vossler a Monaco) e di due contributi di Gilles Roques.<sup>3</sup> Per una panoramica complessiva sulle due famiglie rinviamo senz'altro a questi tre lavori, limitandoci a ricordare che entrambe sono ben attestate nei testi narrativi antico-francesi dall'ultimo quarto del XII secolo soprattutto al Nord per poi estendersi a tutta l'area galloromanza. Ricordiamo inoltre che i principali significati di *cointe* sono due. Il primo designa colei o colui ‘che conosce bene’, ‘che è al corrente’, *vox media* che può assumere connotazioni positive ‘conscio, prudente, ponderato, intelligente, abile, furbo’. Il secondo significato è ‘che si fa apprezzare, a modo, appropriato, elegante, grazioso, amabile, civettuolo’. Dopo aver mostrato che questo significato è secondario, Roques osserva che esso riflette un'articolazione semantica analoga a quella per cui *gent*, ‘di nobili natali’ assume anche il senso di ‘bello’, e insomma indica le qualità fisiche e l'*habitus* della persona capace di rendersi gradevole in società.<sup>4</sup> Anche nel caso di *acoint* i significati sono due, con struttura semantica che nella sostanza riflette quella di *cointe*: a) ‘che conosce personalmente o da vicino, che sta in rapporto diretto o stretto, familiare, intimo’; b) ‘pronto, preparato, acconcio’, anche in questo caso con insistenza su qualità e disposizioni che riguardano il modo di porsi in relazione, di presentarsi in società, implicando valori temporali tanto durativi che puntuali, con sottolineatura del momento della presa di contatto (anche in maniera agonistica, per esempio lo *choc* dell'impatto in uno scontro a cavallo).<sup>5</sup>

<sup>2</sup> REW 79; FEW, XXIV: 77a-78b; GD, I: 60c-63b; TL, I: 92-95; ANDEI, s. v. *acointe*; DEAF, s. v. *acoint*; DMF, s. v. *accoint*; DOM, s. v. *acoindar*; Pfister 1970: 222. Per *cointe* e famiglia, REW 2030; FEW, II: 843a-844a; GD, II: 173c-174c; TL, II: 542-5; ANDEI, s. v. *cointe*; DEAF, s. v. *cointe*; DMF, s. v. *cointe*; DOM, s. v. *coinde*.

<sup>3</sup> Groth 1926 [1928]; Roques 1995 e, in sintesi, Roques 1997: 272-3.

<sup>4</sup> Roques 1995: 568.

<sup>5</sup> Barbieri 2017: 124-54.

Entrambe le famiglie hanno conosciuto una diffusione europea tanto romanza (l'an. it. *acconto*, *accontare*, etc. e *conto* e *contezza*,<sup>6</sup> an. cat. *acuindar*, *acuindament* etc. e *condicia*<sup>7</sup> cui si aggiunge qualche traccia nei dialetti di area galloromanza e norditaliana)<sup>8</sup> che germanica (il med. neer. *acquenteeren* e *acquetanse*, ancora in uso: *acquenteren* e *acquentantie*).<sup>9</sup> Notevole l'acclimatazione in med. ingl., in cui si hanno *queint(e)*, n. e agg., *aqueinten* e *aqueinta(u)nce*,<sup>10</sup> e le forme presenti nell'ingl. mod.: l'agg. *quaint* e derivati (avv. *quaintly*, n. *quaintness*) e il v. *aquaint* e derivati (n. *aquaintance*, n. *aquaintanceship*).<sup>11</sup> Nell'ingl. mod., inoltre, le famiglie si sono divaricate sul piano semantico. La seconda è frequente nel romanzo di costume, in particolare nella rappresentazione dell'ingresso dei personaggi in società o dello stabilirsi di relazioni personali più o meno intime. In *Northanger Abbey* di Jane Austen, per esempio, mentre *quaint* non è attestato, le occorrenze di *acquaint* e famiglia sono una sessantina abbondante, più di metà delle quali distribuita nel primo terzo del romanzo, in cui Catherine getta le basi delle sue relazioni personali in Bath e incontra i Tilneys.<sup>12</sup>

È possibile isolare un impiego delle due famiglie specifico al romanzo cavalleresco? Groth, che anche per ragioni di formazione è portato a

<sup>6</sup> Si vedano *DEI*, I: 43 e II: 1077; *LEI*, I: 292-3; *TLIO* alle voci relative alle due famiglie. *DEI* s. v. *conto* (il fascicolo di *LEI* che include questa voce è attualmente in preparazione) distingue una prima accezione ‘noto, conosciuto’ da *COGNITUM* e una seconda ‘bello, ordinato e grazioso’ da *COMPTUS*, distinzione che anche *TLIO* riprende da *DEI*. Va tuttavia osservato che, oltre al fatto che la seconda base non appare né in *REW* né in *FEW*, il secondo significato è già presente in *cointe* francese e occitano, in cui quell’etimologia non è possibile. Sull’impiego letterario romanzo, si vedano Cella 2003: 33-4 e Viel 2014: 181 per il n. *contezza* e 126-7 per l’agg. *conto*. Per l’impiego della parola nei volgarizzamenti, Skliar 2011-2012: 218. Una voce riservata a *conto* è prevista in uno studio sul lessico poetico di Dante di K.P. Clarke, in uscita presso Princeton University Press e tengo a ringraziare l’autore per avermene anticipato il testo.

<sup>7</sup> *DECat*, I: 42a-43b, II: 870b e II: 872b-875a; *FEW*, XXIV: 78b; v. anche *DOM*, s. v. *acoindar*.

<sup>8</sup> Oltre *REW* e *FEW* alle voci citate, v. *AGI* 8: 339 (genovese) e 12: 425, con la precisazione in 14: 213 (lombardo); Roques 1995: 567 (a prop. di *cointe*).

<sup>9</sup> *FEW*, XXIV: 78b; *GTB* alle voci citate.

<sup>10</sup> *MED* alle voci citate.

<sup>11</sup> *OED* alle voci citate.

<sup>12</sup> Austen, *Northanger Abbey* (Benedict–Le Faye).

mettere in rapporto cambiamento semantico e storia culturale, osserva: «Zur Zeit Chrestiens [...] bieten Gebrauch und Bedeutung von *cointes* ein ganz anderes Bild, jedoch nur in der höfischen Literatur».<sup>13</sup> I dizionari citano i romanzi di Chrétien de Troyes nell'esemplificazione, in prima posizione nel caso di *acointable* (per la prima e principale accezione di *acointance* ‘relazione di amicizia, consuetudine, etc.’) e di *acointe* (per la prima accezione di ‘amico, persona familiare’).<sup>14</sup> Tale ruolo risulta per così dire canonizzato in *TLFi*, in cui Chrétien è il principale informatore per *accointer* e *accountable*,<sup>15</sup> mentre Roques, sempre per quanto riguarda gli impieghi di *cointe*, gli riconosce una funzione mediatrice: «dans ce cas précis [l'impiego di *cointe*], comme dans d'autres également, Chrétien de Troyes aurait servi d'intercesseur pour faire passer le mot du domaine des Plantagenêts dans le reste du territoire d'oïl».<sup>16</sup>

\* \* \*

Il nostro primo obiettivo sarà in prima battuta quello di analizzare l'apporto di Chrétien. Vedremo che, rispetto alla letteratura precedente e contemporanea, Chrétien impiega nelle sue opere solo alcuni lemmi della famiglia di *acoint*, ricorrendo a un campo ristretto di accezioni. Analizzeremo in seguito alcuni esempi di parole-chiave, in cui le occorrenze dei nostri lemmi marcano sul piano narrativo e contenutistico momenti di intensità cognitiva ed emozionale (l'incontro, il primo impatto) cui in genere corrisponde sul piano della forma un'intensificazione retorico-stilistica.

La nostra ricognizione si fonda in primo luogo sul *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes (DÉCT)* e sul *Wörterbuch* di Wendelin Færster.<sup>17</sup> *DÉCT* registra trentasei occorrenze di *acoint* e famiglia nei

<sup>13</sup> Groth 1926 [1928]: 12.

<sup>14</sup> Solo *DEAF* indica attestazioni precedenti o contemporanee.

<sup>15</sup> *TLFi*, alle voci citate, in cui si fa rif. a Wace, *Roman de Brut* (Arnold), vv. 9164-9165 «Ne firent nul demurement / Ne plai de lunc acuinentement», rinvia a Keller 1953: 165b. Si può aggiungere che l'interpretazione è scivolosa e Lecoy 1955: 537 corregge Keller 1953: 98b: non ‘examiner’ ma ‘appredre à connaître’.

<sup>16</sup> Roques 1995: 571.

<sup>17</sup> *DÉCT* e Færster 1914.

cinque romanzi sicuramente attribuibili a Chrétien de Troyes (tralasciamo le varianti grafico-fonetiche, adottando la lemmatizzazione di DÉCT, che a sua volta segue TL): due verbi, *acointier* con impiego assoluto, transitivo, riflessivo, reciproco (14 occorrenze) e il prefissato *entracointier* (4 occorrenze); un astratto, *acointance* (10 occorrenze); *acointe* (6 occorrenze), riferito a persone tanto nell'impiego sostanzivato che in quello aggettivale; un aggettivo qualificativo, *acointable* (2 occorrenze, riferito a Enide e a Soredamors). Dal momento che gli spogli di DÉCT hanno riguardato finora il solo BnF fr. 794 (la copia di Guiot), è lecito chiedersi quante delle occorrenze censite siano confermate dal resto della tradizione, vale a dire con che grado di probabilità siano effettivamente riconducibili all'uso dell'autore. La verifica non è delle più agevoli, e aiuta a farsi un'idea del lavoro che rimane da fare sulla tradizione di quello che è generalmente considerato il più grande autore romanzo prima di Dante.<sup>18</sup> Se non si ha – come è avvenuto nel nostro caso – la possibilità di fare il lavoro daccapo partendo dai manoscritti, è necessario riscontrare i dati di DÉCT con quelli del *Wörterbuch* di Wendelin Førster (che tiene conto anche della *varia lectio*, benché non sempre in modo sistematico), che vanno a loro volta verificati sugli apparati dell'*editio maior* dello stesso Førster, sulle trascrizioni dello *Charrette Project* per il *Conte della Charrette* e su quelli dell'ed. Busby per il *Conte du Graal*.<sup>19</sup> Ricordiamo che Førster registra tutte le varianti sostanziali per *Cligés*, mentre per l'*Erec* lo spoglio è completo solo per alcuni testimoni giudicati più rappresentativi mentre è parziale per altri e questo stesso principio è tacitamente esteso all'*Yvain* e alla *Charrette*.<sup>20</sup> Per non complicare ulteriormente la procedura, abbiamo tralasciato i frammenti di Annonay, presupponendo che la loro incidenza sui risultati sarebbe stata verosimilmente contenuta.

<sup>18</sup> Vd. in proposito anche Carles 2013.

<sup>19</sup> Christian von Troyes sämtliche Werke (Førster); *Charrette Project*; Chrétien de Troyes, *Perceval* (Busby).

<sup>20</sup> Christian von Troyes sämtliche Werke (Førster), I (*Cligés*): XLVI e II (*Erec*): VI. Micha 1966: 17 osserva, con asprezza un po' eccessiva, che «la *Varia Lectio* n'est pas complète, elle ne dispense aucunement de recourir aux mss.; bien de leçons de mss. importants sont omises».

Ecco i risultati: unanimità per entrambe le occorrenze di *acointable*; in cinque casi su dieci per *acointance*; in quattro casi su sei per *acointe*; in sette su quattordici casi per *acointier*; in due casi su quattro per *entracointier*.<sup>21</sup> Se aggiungiamo al computo i casi di accordo di tutti i manoscritti meno uno: nessuna novità per *acointe*, *acointable* e *entracointier*; sette casi su dieci per *acointance*; otto su quattordici casi per *acointier*.<sup>22</sup> Gli altri casi alternano ai nostri lemmi una *varia lectio* equivalente: uno per *acointance*; cinque per *acointier*; due per *entracointier*.<sup>23</sup> La sola lezione inaccettabile che abbiamo rinvenuto è un errore polare del ms. M dell'*Yvain* (*eslongier* per *acointier*)<sup>24</sup> mentre a proposito di L 6245 = Yv 6235, la riscrittura del verso da parte

<sup>21</sup> Riportiamo i casi di unanimità dei testimoni con rif. alle edd. citate e a *DÉCT*, indicando tra parentesi i casi in cui l'occorrenza non è menzionata in Førster 1914 o in *DÉCT* e mantenendo il sistema di siglatura dei romanzi adottato in ciascuno dei due lavori e *PBusby* per Chrétien de Troyes, *Perceval* (Busby). Ecco i risultati del nostro spoglio: *acointable* (2/2): E 2418 = Er 2414, C 955 = Cl 947; *acointance* (5/10): C 523 = Cl 515, C 4894 = Cl 4838 (om. Førster 1914), C 4894 = Cl 4838 (om. Førster 1914), C 5004 = Cl 4948 (om. Førster 1914, consideriamo formale il plurale *acointance* > *acointances* nel solo T), L 6485 (om. *DÉCT* per una lacuna di BnF fr. 794); *acointe* (4/6): E 3878 = Er 3856, C 4872 = Cl 4818, L 4826 = Yv 4816, *PBusby* 4500 = Pe 4476; *acointer* (7/14): E 3755 = Er 3471, C 394 = Cl 388, C 1785 = Cl 1755, C 3289 = Cl 3247, L 2418 = Yv 2418, L 6728 = Yv 6716, *PBusby* 5572 = Pe 5516; *entracointer* (2/4): E 3276 = Er 3268, L 6227 = Yv 6217.

<sup>22</sup> Si tratta dei passi seguenti (sigle dei mss. qui e di seguito secondo l'ed. Førster): *acointance*: C 1293 = Cl 1282 *contente* nel solo C, L 2395 = Yv 2395 *contenance* nel solo F; *acointer*: K 3749 = La 3731 *Ne trouva* nel solo C contro N'*acointa* degli altri (om. Førster 1914).

<sup>23</sup> Sono *acointe*: E 3274 = Er 3266 in cui oltre a *acoté* accolto a testo sono attestati *acoste* H *acoute* V *acointie* C; *acointer*: E 3274 = Er 3266 (cf. il precedente), C 658 (om. *DÉCT*) in cui oltre a *anpleidier* accolto a testo sono attestati *essaier* STR, *acointer* P (om. *DÉCT*), L 1964 = Yv 1963 in cui oltre ad *acointer* accolto a testo sono attestati *aquitier* V *aprochier* A *esloingner* M, L 6245 = Yv 6235 in cui, oltre a *conoistre ne cuidai veoir* a testo, sono attestati *et conoistre et acointer* S (-1) e *tant veoir ne tant acointer* H, Pe 2855 = *PBusby* 2857, in cui *jostasse* figura nel solo R mentre gli altri portano *acointasse*; *entracointer*: L 2441 = Yv 2441 in cui al testo critico *s'antracointoient* corrispondono *s'entracointerent* GA, *s'entracorderent* S, C 3583 = Cl 3541 in cui al testo critico *s'antrecontrent et reçoivent* corrispondono *s'entrecontrent* C, *s'antracointent* A, *s'entraprochent* B, *s'entreviennent* P, *s'entreburterent* R (+1), *se requierent* T.

<sup>24</sup> L 1964 = Yv 1963.

di H e S, che impiegano *acointier* come parola rima, è sembrata inferiore a Woledge.<sup>25</sup> In generale, tuttavia, anche nei luoghi in cui uno o più copie variano o si diffrangono in corrispondenza di un lemma della famiglia, la variante è in genere una lezione equivalente del tutto accettabile; è una prova del fatto che, come del resto del tutto attendibile, abbiamo a che fare con forme e significati che non hanno creato difficoltà ai copisti. Un’ulteriore conferma in questo senso viene dal fatto che in almeno sei casi è verosimile che alcuni testimoni abbiano innovato introducendo un lemma della famiglia laddove l’originale presentava una lezione equivalente.<sup>26</sup> Nonostante la provvisorietà dei dati disponibili e in assenza di una sistemazione stemmatica della tradizione, possiamo constatare che: 1) l’uso di Chrétien è documentabile in venti casi autentici (unanimità dei testimoni) più tre probabilmente autentici (unanimità di tutti i testimoni tranne uno); 2) i casi di errori o lezioni deteriori sono uno o due, per cui la famiglia non ha dato luogo a difficoltà nella tradizione del testo; 3) i copisti in genere rispettano il testo dei loro modelli, e quando lo innovano lo fanno in genere in maniera competente, trovando degli equivalenti accettabili; 4) nei casi delle lezioni minoritarie, i copisti hanno verosimilmente innovato introducendo un lemma della famiglia.

Quanto alle dimensioni del corpus, ventitré occorrenze sicure o quasi non sono molte. Sono abbastanza per associare alla famiglia di *acoint* un campo tematico, e considerarne i lemmi altrettante parole-tema? Dobbiamo ovviamente ragionare in termini di frequenza relativa, per esempio osservando che l’ordine di grandezza delle nostre occorrenze è comparabile a quello della famiglia di *encontrer* (una cinquantina di occorrenze censite in *DÉCT*, che ne indica come abbiamo visto trentasei per *acoint* e famiglia), per più versi affine alla nostra, pur essendo riservata piuttosto alla rappresentazione degli aspetti più esteriori, esterni, pubblici o addirittura ufficiali dell’idea di incontro.

<sup>25</sup> Woledge 1986-1988, II: 145-6 riportato a commento del passo in *DÉCT*.

<sup>26</sup> Si tratta di B, T, H, C, P o dei loro modelli, v. in partic. C 3218 *acointance* figura nel solo B contro *bonté* degli altri (om. *DÉCT*), K 594 (om. *DÉCT*) *acointance* figura nel solo T contro *acordance* degli altri, Pe 4466 = *PBusby* 4990, *La compaignie* contro *Et l'acointance* del solo B, L 4827 = *Yv* 4817 *acointe* figura nel solo H contro *amee* degli altri, E 6103 = *Er* 6053 *dire et acointer* nel solo C contro *bien afichier* degli altri.

Passiamo ai significati. L'uso di *acoint* e famiglia nei romanzi di Chrétien riguarda: 1) conoscenza o consuetudine; 2) amabilità, estroversione, predisposizione alla conversazione; 3) incontro, ingresso in una sfera privata più o meno intima; 4) legame tra pari, di amicizia, di amore, di conoscenza non superficiale; 5) conversazione di tema personale e intimo; 6) incontro agonistico o antagonistico, rivalità, scontro e impatto (per antifrasì, e al contempo con l'idea di disponibilità, di esposizione alla presenza dell'altro).<sup>27</sup> Nessuno di questi sensi è esclusivo a Chrétien. Siamo inoltre in grado di confermare il fatto che Chrétien non solo si serve di un numero limitato dei lemmi della famiglia; la selettività riguarda anche la sfera semantica e situazionale. Per esempio, Chrétien non impiega mai l'accezione che indica relazioni o rapporti sessuali (secondo un tipico impiego eufemistico dei verbi di conoscenza), come avviene invece non di rado nei testi narrativi a partire dal *Roman de Brut* di Wace, secondo una tradizione che dalla produzione fabbolistica si estende fino ai *Canterbury Tales* di Chaucer.<sup>28</sup> Indicare per ciascun lemma le accezioni di cui Chrétien non si serve sarebbe lungo, e si tratterebbe in fondo di una divagazione controfattuale. Osserviamo tuttavia che tale selezione finisce per ritagliare proprio i due principali significati dell'agg. *cointe* indicati dai dizionari e precisati da Roques: 1) 'chi sa, chi conosce bene'; 2) 'chi sa farsi conoscere e riconoscere in società per le sue qualità'.<sup>29</sup> Sul piano tematico, i nostri lemmi occorrono spesso in episodi che coinvolgono i protagonisti o il loro *entourage*, la crema della società. Quasi sempre, anche quando essi designano il momento di un impatto in uno scontro alla lancia, si tratta di momenti in cui i migliori si espongono al contatto o al paragone con i migliori.

\* \* \*

Una volta definito il campo delle parole-tema, proviamo ad analizzare un passo in cui i lemmi della famiglia sono impiegati come parole-chiave. Sia l'incontro di Gauvain e Lunete nell'*Yvain*:

<sup>27</sup> Alcune utili indicazioni per l'analisi semantica in Schwake 1979: *passim*.

<sup>28</sup> Groth 1926 [1928]: 25-30 e Kendrick 1988: 90-7.

<sup>29</sup> Roques 1995: 568.

Mais seulement de l'acontanche  
 Veul faire une briés ramembranche  
 Qui fu faite a privé conseil  
 Entre le lune et le soleil  
 [...]  
 La damoisele ot non Lunete,  
 Et fu une avenant brunete,  
 Tres sage, et tres noble, et tres cointe.  
 A monseigneur Gavain s'acointe,  
 Qui mout le prise et mout l'aime<sup>[.]</sup><sup>30</sup>

La figura etimologica *acontance... s'acointe*<sup>31</sup> ritaglia una ventina di versi in cui il tempo narrativo rimane sospeso e il narratore descrive e commenta, dilatando l'istante dell'incontro. Gauvain e Lunete si manifestano come divinità sideree – mutua rivelazione di sole e luna, avvicinati come in un'immagine astrologica –, avvertiamo il realismo creaturale di questo evento, con il sentimento di semplicità e purezza che ne promana. Il momento dell'incontro si conclude con la rima inclusiva e derivativa *tres cointe : s'acointe*, che associa le nostre due famiglie.<sup>32</sup> Poi il tempo narrativo riprende a scorrere insieme alla conversazione fra i due personaggi, dapprima riportata in discorso indiretto, poi in discorso diretto. È un passo di sorridente levità, che si potrebbe prendere a emblema del classicismo del Cento e insieme come cifra di un'atmosfera e di un ambiente contraddistinti da un'intatta perfezione cortese. La famiglia torna al momento in cui la conversazione si interrompe:<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain* (Hult): vv. 2395-98 e 2415-19.

<sup>31</sup> Woledge, 1986-1988, I: 146-7 osserva: «Guiot a écrit *la contance* : *contance* (ou *contence*) est un mot rare qui signifie ‘contestation, débat’ (TL. II, 763 et Godef., II, 262a). Chrétien l’a-t-il employé ici par ironie? Roques a imprimé *l'acontance* [...].» Anche DÉCT preferisce rianalizzare la grafia di Guiot come «l'acontance». Se la lezione di Guiot fosse invece *la contance*, essa comunque risulterebbe isolata e dunque con limitate *chances* di rimontare a Chrétien.

<sup>32</sup> Un analogo gioco di rime e riprese lessicali torna in Chrétien in altri luoghi: *PBusby* 4499-4500 = *Pe* 4475-4776 e *PBusby* 5571-5572 = *Pe* 5515-5516, *C* 1785-1786 = *C*/1755-1756, *C* 4871-4872 = *C*/4817. Si veda anche l'*aequivocatio* in *L* 4826-4827 = *Yv* 4816-4817.

<sup>33</sup> La tradizione non è unanime: *L* 2441 = *Yv* 2441 alla lezione *s'antracointoient* si alternano *s'entracointierent* GA e *s'entracorderent* S (cf. *infra*).

– Vostre merchi, sire» fait ele.  
 Ainsi chil doi s'entr'acointoient  
 Et li autre ad autres juoient :  
 Lors en y ot plus de soissante,  
 Dont chascune estoit bele et gente.<sup>34</sup>

La delizia dell'incontro si dilata all'incanto delle damigelle e alla piacevolezza della compagnia, prima di tornare a Yvain e alla festa che precede la partenza di Artú.

Non possiamo entrare nel dettaglio di come l'impiego di Chrétien venga ripreso nei testi arturiani successivi, ricordiamo tuttavia almeno due tendenze presenti nella tradizione del romanzo arturiano in versi del Duecento. Da un lato l'impiego di *acoint* e famiglia perde di specificità: gli epigoni di Chrétien ricorrono in genere a più lemmi della famiglia; dall'altro si indebolisce, quando non salta addirittura, la selezione lessicale e semantica che, come abbiamo visto, è così caratteristica di Chrétien. L'intensificazione retorico-stilistica che abbiamo visto nell'*Yvain* rimane un fatto raro se non eccezionale, e non abbiamo trovato esempi che possono stare all'altezza dell'incontro di Gauvain e Lunete. Entrambe le tendenze si possono constatare, per esempio, nella *Prima Continuazione* del *Conte du Graal*.<sup>35</sup> Leggiamo un breve tratto. Siamo a Carduel, dove Artú si sta occupando di persona dell'educazione di Carados. Il narratore riassume in forma di discorso indiretto i valori morali trasmessi nell'insegnamento di Artú, un buon cavaliere:

Ne ja n'ait cure d'acointier  
 De felon ne de losangier.  
 Aus boens soit adés acointables  
 Et au mauvés desconnoissables,  
 Car dou mauvés acointement  
 Ne jorra l'an ja longuemant.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain* (Hult): vv. 2440-2444.

<sup>35</sup> In *Continuations* (Roach), l'agg. *acointable* (E 6903), il n.f. *acointance* (T 4433, 12870), l'agg. *acointe* (T 4465), il n.m. *acointement* (A 854), il v. *acointier* (T 1216, 4466, 7554, E 2691, 3733, 6901). Interessante l'impiego di *acointement* nella rappresentazione dello scontro tra Galvano e Guiromelant, che ne sottolinea per antifrasì la terribile violenza. Nel parco delle rime tecniche, segnaliamo la leonina ricca *mescointe* : *m'acointe* (T 7553-7554).

<sup>36</sup> E 6899-6906, om. T e affini.

C'è senza dubbio un pregevole lavoro retorico-stilistico nell'impiego del poliptoto *acointier* ... *acointables* ... *acointement* in posizione-rima. Si tratta tuttavia di una tecnicità esteriore, che non fa che decorare una prescrizione solenne ma piuttosto scontata, con un impatto limitato e anzi un po' raggelante nella caratterizzazione del rapporto tra Artú e Carados.

\* \* \*

Con il *Lancelot en prose*, la famiglia di *acoint* ritrova invece una pienezza formale e semantica comparabile a quella che Chrétien le aveva conferito. Per le nostre finalità, che sono letterarie e stilistiche, ci accontenteremo di una ricognizione parziale sulla base degli strumenti, purtroppo limitati, di cui disponiamo. Partiamo dal glossario dell'ed. Micha, che è fortemente selettivo: le tre entrate *acointe* nome e aggettivo, *acointement*, *acointier* presentano qualche differenza di dettaglio in relazione a Chrétien: ancora il sostantivo *acointement*, l'impiego aggettivale *acointe* nel senso di 'ben educato, cortese' (es. LXIIIa, 27) e un traslato guerriero di tipo ironico: una spada *acointe de touz* 'amica di tutti, che non si rifiuta a nessuno' (LXXXIV, 23).<sup>37</sup> Anche se l'informazione fornita da Micha nel suo glossario risulta inevitabilmente esigua rispetto alla mole del testo, essa permette di constatare che l'autore del *Lancelot* si serve della famiglia di *acoint* ricorrendo anche a lemmi e significati esclusi da Chrétien ma ben attestati nella tradizione arturiana successiva come anche in altri settori della produzione narrativa antico-francese. Quest'impressione è confermata dal glossario dell'ed. Kennedy che, pur essendo fondato solo sul primo quarto del romanzo, è più completo di quello di Micha (recupera, per esempio, i lemmi *acaintance* e *antracointier*) e offre un'esemplificazione più ricca (ma non tutti gli esempi forniti da Micha per la parte di testo comune si ritrovano anche in Kennedy).<sup>38</sup>

<sup>37</sup> *Lancelot* (Micha), IX: 210. Le entrate e gli esempi segnalati da Micha sono: *acointe* nome e aggettivo (IV, 49; V, 3; XX, 6; LXIIIa, 27; LXXXIV, 23); *acointement* (IV, 14); *acointier* (VIIa, 4; IV, 41-42; V 7; LXIX, 16; LXX, 12; XCV, 33).

<sup>38</sup> Le entrate e gli esempi segnalati da Kennedy sono: *acaintance* (138.25; 221.10); *acointe* nome e aggettivo (70.11; 264.33; 449.11; 475.26; 478.7; 529.20); *acointement* (136.13;

Per quanto abbiamo potuto vedere, gli impieghi più significativi di *acoint* come parola-chiave si trovano nella sequenza che va dall'inizio del romanzo fino alla partenza di Lancillotto e Galeotto per il regno di Sorelois (*la Marche de Gaule* più l'inizio del *Galehaut*), che è fitta di incontri e configura in modo durevole la sfera dell'intimità e i rapporti sociali e affettivi tra i protagonisti.<sup>39</sup> Leggiamo allora qualche passo, citando dal testo Kennedy, che ha il vantaggio di potersi riscontrare con un apparato più completo rispetto all'ed. Micha. Poco dopo l'inizio del romanzo, Bohort e Lionel giungono presso il Lago. Lancillotto, che crede siano nipoti della dama, se ne sente fin da subito attratto e ne cerca la compagnia (si noti come in Chrétien la parola sia impiegata per esprimere l'idea che i migliori cercano i migliori; in questo caso il figlio di re è attratto da altri due figli di re):

ne pot onques puis estre si acointes ne si privez de nul comme des deus anfanz.  
Et tenoit toz les autres autresi comme por ses sergenz, mais cels deus tenoit  
il comme ses compaignons domainnes; et des lo premier jor ne mangerent  
s'en une escuele non et gisoient tuit troi emsenble en une couche.<sup>40</sup>

Lionel e Bohort rimarranno legati a Lancillotto per tutta la vita, cioè per tutto l'arco del racconto di primo grado del *Lancelot en prose*. Le linee dei tre cugini si rispondono e si incrociano costantemente nell'immensa trama della trilogia e ne costituiscono una delle chiavi di volta fino alla morte di Lionel, oramai re Lion de Gaunes, nella battaglia contro i figli di Mordret e fino a quando, nella grande pagina conclusiva della *Mort Artu*, Bohort giunge alla tomba di Lancillotto presso la Joyeuse Garde per un estremo saluto.

Nel passo che abbiamo letto la tradizione non sembrerebbe presentare varianti significative, almeno stando all'ed. Kennedy che però, come

328.39; 350.38; 352.32; 367.5); *acointier* (26.6; 258.22; 287.21; 287.38; 352.4; 536.20); *antracointier* (483.4; 557.22). Per quanto riguarda il comportamento dei copisti, i dati a nostra disposizione possono al momento essere ricavati quasi solo dall'apparato dell'ed. Kennedy e, da quanto abbiamo potuto vedere, sembrerebbero indicare una competenza analoga a quella che abbiamo constatato nella tradizione dei romanzi di Chrétien.

<sup>39</sup> *Lancelot* (Kennedy) 1.1.-356.15 = *Lancelot* (Micha), Ia 1-LIIa 132.

<sup>40</sup> Kennedy, 70.10-15 = Micha XIIIa, 6.

abbiamo detto, non registra la *varia lectio* in modo esaustivo. Vediamo invece un luogo in cui l'apparato dell'ed. Kennedy e dell'ed. Micha registrano un certo grado di attività della tradizione: l'incontro di Galeotto e Galvano. È un momento alto e delicato, di cui sono protagonisti i due più grandi aristocratici di Logres, entrambi potenti ma intimamente fragili, entrambi affascinati da Lancillotto, cui guardano con un misto di ammirazione e panico. Galvano si rivolge a Galeotto: «Sire, bien soiez vos venuz, comme li hom do monde que ge dessirroie plus a avoir *l'acointement ainsi comme* ge lo voi orandroit». Così leggono – adottiamo qui e di seguito le sigle di Kennedy – Ao (su cui si fonda l'edizione) Ad As K, mentre il resto della tradizione si diffrange:

[...] *a veoir et a avoir l'acointement ainsi come* je voi o. O  
 [...] *a veoir l'acointement ensi comme* je le voi o. J P  
 [...] *a acointier en cest monde ensi comme* je vos voi o. L  
 [...] *a avoir l'acaintance en tel maniere cum* ge la voi o. Ae Ap  
 [...] *a veoir einsi con* ge vos voi o.  
 [...] *l'acointement* Av B Ar  
 [...] *a veoir eissi com* ge vous voi o. Ak  
 [...] *a veoir Ax*  
 om. At<sup>41</sup>

In assenza di una sistematizzazione stemmatica, possiamo almeno osservare che la serie *acointement / acaintance / acointier* prevale numericamente sull'equivalente *veoir* (nell'accezione di incontrare, vedere faccia a faccia). Anche l'analisi interna non è dirimente: le lezioni sono tutte difendibili tranne quella di J e P, che non sembra sintatticamente sostenibile e che si può spiegare come esito di una lacuna per omeoteleuto a partire da una lezione analoga a quella di O (*veoir ... avoir > voir*). Siamo dunque su un terreno friabile e sarà prudente considerare come potenzialmente poligenetiche tanto l'oscillazione *acointier / avoir l'acointement / avoir l'acaintance / l'acointement* che quella tra questa serie e *veoir*, complicata dalla possibile confusione grafica di *a veoir* e *avoir*. In effetti, come abbiamo visto per i copisti di Chrétien, anche per i copisti del *Lancelot propre* la famiglia di *acointer* non sembra comportare difficoltà: l'entropia della lezione non comporta

<sup>41</sup> Kennedy 328.39 = Micha LIIa, 73.

perdita di senso, e sul piano della fenomenologia ecdotica può essere considerata come una dinamica di livello formale e non sostanziale.<sup>42</sup>

In entrambi i passi che abbiamo analizzato, la famiglia di *acoint* viene impiegata per rappresentare l'incontro tra protagonisti; incontro che non costituisce un evento puntuale, ma che si ripercuote anche per campate molto ampie dell'intreccio. Proviamo ad analizzare questo meccanismo di ripresa con un ultimo esempio, tratto dalla conclusione della scena del bacio di Lancillotto e Ginevra, in cui il fatto viene registrato dal narratore con una formula solenne, quasi giudiziale: «Ainsi fu li premiers acointemanz faiz de la reine et de Lancelot do Lac par Galehot».<sup>43</sup> L'*acointement* di Lancillotto e Ginevra è un incontro in senso erotico. I due infatti si conoscevano e si erano visti più volte, ma la parola viene impiegata per designare i loro *rendez-vous* solo dopo il bacio: siamo oltre lo spettro semantico impiegato da Chrétien e la parola viene impiegata come una parola-chiave. La narrazione riprende, e il giorno successivo Ginevra e la dama di Malohaut si recano a passeggiare nel boschetto in cui l'incontro era avvenuto: «Et lors s'an tornerent antre eles deus contraval les prez, et dames aveques eles trois, et de lor damoiseles une partie, s'alerent ou leu ou li acointemanz fu faiz des amors».<sup>44</sup> L'apparato dell'ed. Kennedy non registra alcuna variante per il primo passo, mentre, per quanto riguarda il secondo, la tradizione ne presenta due: «li acointemanz fu faiz des amors» (Ao A J K L O Ad As At Ax) e «li commencemenz d'amours avoit esté faiz» (Ak Ae Ap Ar Av). I criteri interni ci aiutano a capire da che parte stia l'innovazione? Purtroppo sappiamo poco dell'*usus scribendi* dell'autore del *Lancelot propre*; e sarebbe azzardato interpretare *acointemanz* come *lectio difficilior* rispetto a *commencemenz*, in ragione di quanto abbiamo appena visto in merito alla competenza dei copisti.<sup>45</sup> Tuttavia, se la lezione *acointe-*

<sup>42</sup> Leonardi–Morato 2018.

<sup>43</sup> Kennedy 349.21-22 = Micha LIIa, 117, legge invece «Ensi fu li premiers acointemens de Lancelot et de la roine par Galahot» – sorprendentemente, l'apparato Kennedy non registra varianti per questo passo.

<sup>44</sup> Kennedy 352.32 = Micha LIIa, 124.

<sup>45</sup> Un'ulteriore complicazione è data dal fatto che il narratore si serve di *acointement* per indicare anche, dal punto di vista di Ginevra, la confidenza che si è creata fra lei e la dama di Malohaut, cf. «et tantost li [i.e. a Galeotto] conta la reine l'acointement de li et de la dame de Malohaut» (Kennedy 353.6-7 = Micha LIIa, 125).

*menz* non può essere considerata in sé *difficilior*, potrebbe almeno in linea di principio esserlo il pattern di ripresa a distanza: grazie alla ripresa a distanza, l'enunciato acquista infatti una potenza fatidica e soggiogante, come un incantesimo o un maleficio, tanto più che nella prima occorrenza il narratore ci presenta il suo punto di vista, quasi in una formula testimoniale, mentre nella seconda il punto di vista è quello di Ginevra e della Dama di Malohaut.

\* \* \*

Questa *crux* insieme testuale e interpretativa si ripresenta nella tradizione della *Mort Artu*, nell'episodio in cui Artù, ospite del castello di Morgana, trascorre la notte nella stanza in cui Lancillotto ha raffigurato la sua vita e la sua storia d'amore con Ginevra:<sup>46</sup>

Einsint commença li rois a lire les oeuvres Lancelot par les peintures que il veoit; et quant il voit les ymages qui devisoient l'acointement Galeholt, si en fu touz esbahiz et touz trespansez; si commence a regarder ceste chose et dist a soi meïsmes tout basset: «Par foi, fet il, se la senefiance de ces letres est veraie, donques m'a Lancelos honni de la reïne, car ge voi tout en apert que il s'en est acointiez; et se il est veritez einsi com ceste escriture le tesmoigne, ce est la chose qui me metra au greigneur duel que ge onques eüssse, que plus ne me pooit Lancelos avillier que de moi honnir de ma fame».<sup>47</sup>

Soffermiamoci dapprima sulla lezione «des ymages qui devisoient l'acointement Galeholt», uno dei luoghi che fondano lo stemma Frappier e un passo controverso, discusso da David Hult e da Lino Leonardi.<sup>48</sup> La tradizione alterna *l'acointement / le contenement / la contenance / le commencement / le continuement*, mentre due testimoni omettono il passo; è invece sostanzialmente concorde per quanto riguarda la lezione successiva «il s'en est acointiez». Tre lezioni concorrenti – *la contenance, le commencement, le continuement* – presentano un'unica attestazione e possono essere considerate

<sup>46</sup> Eccezionalmente per il romanzo in prosa, disponiamo di un repertorio di concordanze della *Mort Artu*, Kunstmann–Dubé 1982.

<sup>47</sup> *Mort Artu* (Frappier): § 52.

<sup>48</sup> *Mort Artu* (Hult): 123-5 (commento) e § IV, 12, p. 336 (testo) e Leonardi 2016.

innovative. Rimangono in lizza *le contenement* e *l'acointement*, entrambe distribuite a cavallo delle famiglie dello stemma Frappier. Hult difende la lezione *le contenement*, ritenendo che la lezione messa a testo da Frappier sia inferiore sintatticamente e si possa spiegare come errore d'anticipo del successivo «*acointiez*». Leonardi difende invece la preferenza accordata da Frappier a *l'acointement*: ne dimostra la correttezza sul piano sintattico e ne mette in luce la pertinenza e il potenziale carattere *difficilior*, leggendola in relazione alla scena del bacio nel *Lancelot propre* e a un’altro momento della *Mort Artu*, che precede il passo in questione. In quest’ultimo, Bohort, Lionel e Hestor, esasperati dalla gelosia di Ginevra e pressentendo il *clinamen* degli eventi, lasciano la corte maledicendo «*l'eure que onques Lancelos s'acointa de la reine*» (la tradizione in questo caso è concorde).<sup>49</sup>

Il dispositivo descritto da Leonardi implica un gioco di prospettive: *l'acointement* di Ginevra e Lancillotto non viene solo rievocato ma presentato al lettore secondo diversi punti di vista: quello oggettivo del narratore e quelli soggettivi di Bohort, Lionel e Hestor da un lato e di Artù dall’altro. I grandi narratori arturiani sono onniscienti ma non ci rivelano mai tutti i loro segreti e ancor meno quelli che avvolgono le relazioni tra i loro protagonisti, di cui per somma cortesia e delicatezza hanno sentito di dover proteggere l'intimità. Si tratta in fondo di una strategia ricezionale impiegata in di molti capolavori narrativi: il modo piú efficace perché i segreti della storia e la rifrazione degli eventi nell’interiorità dei protagonisti possano essere condivisi dai lettori attraverso i secoli.

Confrontando l’impiego di Chrétien e quello del *Lancelot en prose*, possiamo concludere che in entrambi l’impiego di *acoint* come parola-tema va distinto da un uso piú tecnicizzato e originale, come parola-chiave, in situazioni determinate, che in genere coinvolgono i protagonisti e le loro relazioni sociali e amorose. Ma, come avevamo anticipato in apertura di queste pagine, c’è una differenza nel modo in cui lo scarto da parola-tema a parola-chiave si realizza: in Chrétien ciò avviene primariamente grazie a un surplus retorico-stilistico. Nel romanzo in prosa – fatta la tara all’impiego dell’anafora, una figura del resto elementare – lo scarto consiste piuttosto nell’alternanza dei piani percettivi e cognitivi, lo scarto a livello

<sup>49</sup> *Mort Artu* (Frappier): § 36, p. 31; *Mort Artu* (Hult): § II, 26, p. 272.

del punto di vista e della focalizzazione. Questa differenza – ma mi rendo conto di chiudere il nostro breve itinerario aprendo una parentesi – ci consente almeno in parte di spiegare il fatto che critici dello stile come Spitzer e Auerbach non si siano se non in misura molto limitata interessati ai romanzi in prosa, in cui lo scarto nell'impiego del lessico viene giocato non tanto al livello dello stile in senso stretto, ma a quello delle strutture narrative e rappresentative che organizzano internamente la realtà dei mondi narrati.

Nicola Morato  
(Université de Liège)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Austen, *Northanger Abbey* (Benedict–Le Faye) = Jane Austen, *Northanger Abbey*, edited by Barbara M. Benedict and Deidre le Faye, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Chrétien de Troyes, *Chevalier au Lion* (Hult) = Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. par David Hult, Paris, Librairie générale, 1994.
- Chrétien de Troyes, *Perceval* (Busby) = Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, ed. by Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- Christian von Troyes sämtliche Werke* (Förster) = *Christian von Troyes sämtliche Werke*, hrsg. von Wendelin Förster, 4 voll., Halle, Niemeyer, 1884–1899.
- Continuations* (Roach) = *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, edited by William Roach, III/2, *Glossary of the First Continuation*, by Lucien Foulet, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1955.
- Lancelot* (Kennedy) = *Lancelot do Lac. The Non-cyclic Old French Prose Romance*, ed. by Elspeth Kennedy, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- Lancelot* (Micha) = *Lancelot. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978–1983.
- Mort Artu* (Frappier) = *La mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Jean Frappier, Paris, Droz, 1936.
- Mort Artu* (Hult) = *La Mort du roi Arthur*, éd. par David F. Hult, Paris, Librairie générale, 2009.
- Wace, *Roman de Brut* (Arnold) = *Le roman de Brut de Wace*, éd. par Ivor Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938–1940.

## LETTERATURA SECONDARIA

- AGI* = «Archivio glottologico italiano».
- ANDEl* = *Anglo-Norman Dictionary*, Anglo-Norman Text Society (consultabile all’url <http://www.anglo-norman.net/gate/>).
- Barbieri 2017 = Alvaro Barbieri, *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d’oil*, Padova, Antenore, 2017.
- Carles 2013 = Hélène Carles, *L’innovation lexicale chez Chrétien de Troyes*, «Romania» 131 (2013): 281-337.
- Cella 2003 = Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell’italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Charrette Project* = *The Charrette Project*, Princeton University (consultabile all’url <http://www.princeton.edu/~lancelot/trans.html>)
- DEAF* = *Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français*, Heidelberger Akademie der Wissenschaften (consultabile all’url <http://www.deaf-page.de/fr/>).
- DECat* = Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1980-1991.
- DÉCT* = *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes*, ATILF-CNRS (consultabile all’url <http://www.atilf.fr/dect/>).
- DEI* = Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbera, 1950-1957.
- DMF* = *Dictionnaire du Moyen Français*, ATILF-CNRS (consultabile all’url <http://www.atilf.fr/dmf>).
- DOM* = *Dictionnaire de l’Occitan Médiéval*, Bayerische Akademie der Wissenschaften (consultabile all’url <http://www.dom-en-ligne.de/>).
- FEW* = Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn, Klopp [poi: Basel, Zbinden, etc.], 1928-2002.
- Förster 1914 = Wendelin Förster, *Kristian von Troyes Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken*, Halle, Niemeyer, 1914.
- GD* = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle e Complément du dictionnaire*, Paris, Vieweg · Bouillon, 1880-1902.
- Groth 1926 [1928] = Paul Max Groth, *Altfranzösisch Cointes und Accointier. Ein Kapitel Kultur- und Bedeutungswandel*, Inaugural-Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, München, Mäniche & Jahn, 1926 (poi in *Idealistische Philologie* [= *Jahrbuch für Philologie*, 3 (1928)]: 298-320 e 370-83).
- GTB* = *Geïntegreerde Taal-Bank*, Instituut voor de Nederlandse taal (consultabile all’url <http://gtb.inl.nl/search/>).
- Keller 1953 = Hans-Erich Keller, *Étude descriptive sur le vocabulaire de Wace*, Berlin, Akademie-Verlag, 1953.

- Kendrick 1988 = Laura Kendrick, *Chaucerian Play : Comedy and Control in the Canterbury Tales*, Berkeley et al., University of California Press, 1988.
- Kunstmann–Dubé 1982 = Pierre Kunstmann, Martin Dubé, *Concordance analytique de La mort le roi Artu*, 2 voll., Ottawa, Editions de l’Université d’Ottawa, 1982.
- Lecoy 1955 = Félix Lecoy, rec. [Keller 1953], «Romania» 76 (1955): 534-8.
- LEI* = *Lessico Etimologico Italiano*, dir. Max Pfister, Wiesbaden, Reichert, 1984-.
- Leonardi 2016 = Lino Leonardi, *L’interpretazione nella recensio: per lo stemma della Mort Artu*, in Esther Corral Díaz et alii (ed. por), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 523-32.
- Leonardi 2017= Lino Leonardi, *Stemmatrics and the Old French Prose Arthurian Romance Editions*, «JIAS» 5/1 (2017): 42-8.
- Leonardi–Morato 2018 = Lino Leonardi, Nicola Morato, *L’édition du cycle de Guiron le Courtois : Établissement du texte et surface linguistique*, in *Le cycle de Guiron le Courtois. Prolégomènes à l’édition intégrale du corpus*, éd. Luca Cadioli et Sophie Lecomte, dir. Lino Leonardi et Richard Trachsler, Paris, Garnier, 2018: 453-509.
- MED = *Middle English Dictionary*, University of Michigan (consultabile all’url <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary>).
- Micha 1966 = Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1966.
- Morato in c. s. = Nicola Morato, *Lancillotto e la sfera dell’intimità (con appunti su acointer nella narrativa arturiana)*, in Lorenzo Mainini, Annalisa Perrotta (a c. di), *Confini e Parole*, in c.s.
- OED = *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press (consultabile all’url <https://www.oed.com/>).
- Pfister 1970 = Max Pfister, *Lexikalische Untersuchungen zu Girart de Roussillon*, Tübingen, Niemeyer, 1970.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935<sup>3</sup>.
- Roques 1995 = Gilles Roques, *Une description sémantique: le cas de l’adjectif français cointe*, in Ulrich Hoinkes (hrsg. von), *Panorama der Lexikalischen Semantik. Thematische Festschrift aus Anlaß des 60. Geburtstags von Horst Geckeler*, Tübingen, Gunter Narr, 1995: 567-75.
- Roques 1997 = Gilles Roques, *Renouvellement dans la sémantique historique du français*, in Ulrich Hoinkes, Wolf Dietrich (hrsg von), *Kalidoskop der lexikalischen Semantik*, Tübingen, Gunter Narr, 1997: 269-74.
- Schwake 1979 = Helmut Peter Schwake, *Der Wortschatz des Cligés von Chrétien de Troyes*, Tübingen, Max Niemeyer, 1979.
- Skliar 2011-2012 = Xenia Skliar, *Il lessico galloromanzo dei volgarizzamenti toscani dal*

*francese: prove di tassonomia*, tesi di dottorato, Università di Siena, a.a. 2011-2012.

TL = Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmann [poi: Stuttgart · Wiesbaden, F. Steiner], 1915-2002.

TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé*, ATILF-CNRS (consultabile all'[url](http://atilf.atilf.fr/) <http://atilf.atilf.fr/>).

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Opera del Vocabolario Italiano-CNR (consultabile all'[url](http://tlio.ovi.cnr.it/) [http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/](http://tlio.ovi.cnr.it/)).

Viel 2014 = Riccardo Viel, *I gallicismi della Divina Commedia*, prefazione di Luciano Formisano, Ariccia, Aracne, 2014.

Woledge 1986-1988 = Brian Woledge, *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au Lion) de Chrétien de Troyes*, 2 voll., Genève, Droz, 1986-1988.

**RIASSUNTO:** La famiglia lessicale di *acoint* è ben attestata in antico francese e da qui il suo impiego si è diffuso nelle altre lingue romanze e in quelle germaniche. Nella narrativa medievale, e in particolare nei romanzi arturiani tanto in versi che in prosa, essa ricorre nella rappresentazione della società di corte con le sue relazioni e con i suoi incontri tanto quotidiani che eccezionali. Tra Chrétien de Troyes e il *Lancelot en prose*, è in effetti possibile riconoscere alcune tendenze condivise e per esempio isolare, tra gli impieghi dei lemmi della famiglia come parole-tema, alcuni casi di impiego come parola-chiave. Si constata tuttavia una differenza nel modo in cui l'impiego come parola-chiave si realizza nei testi in versi e in quelli in prosa. Mentre nei primi sono soprattutto i procedimenti di tipo retorico-stilistico, in particolare figure di parola, a determinare lo scarto rispetto all'impiego come parola-tema, nei secondi la marcatura avviene invece per mezzo di figure di pensiero e meccanismi narrativi, dal gioco di riprese a distanza all'alternanza dei piani percettivi e cognitivi.

**PAROLE CHIAVE:** *acoint*, materia di Bretagna, Chrétien de Troyes, *Lancelot en prose*.

**ABSTRACT:** The lexical family of *acoint* is amply attested in Old French, and from there it expanded into other Romance as well as into Germanic languages. In medieval narratives, and in particular in both prose and verse Arthurian romances, this lexical family often occurs in the representation of the courtly society with its relations and encounters – whether everyday or exceptional. Between Chrétien de Troyes and the *Lancelot en prose*, it is possible to identify some shared trends: for example, we might find among the uses of the lemmata of this family as theme-words, some instances of their use as key-words. Nevertheless, there is a difference in verse texts compared to those in prose.

The former marks key-words mainly through rhetorical-stylistic devices while the latter achieves this goal mainly through narrative mechanisms, from the use of episodes which mirror each other to the alternation of the perceptual and cognitive perspectives.

KEYWORDS: *coint*, Arthurian Literature, Chrétien de Troyes, *Lancelot en prose*.

# APPUNTI SUI VOLGARIZZAMENTI FRANCESI DELLA «CHIRURGIA» DI TEODORICO BORGOGNONI

## 1. LA TRADIZIONE DELLA CHIRURGIA

Tra le personalità piú notevoli nel campo della letteratura medico-scientifica del Basso Medioevo spicca il nome di Teodorico Borgognoni.<sup>1</sup> Figura di grande rilievo nel panorama ecclesiastico e politico della sua epoca, figlio del famoso chirurgo Ugo,<sup>2</sup> nacque a Lucca nel 1205, ma seguí presto il padre a Bologna. Teodorico fu domenicano, penitenziere di Innocenzo IV e anche vescovo, prima a Bitonto, poi a Cervia. In parallelo alla carriera clericale, Teodorico coltivò interessi medici: gli sono infatti attribuiti un trattato di chirurgia, uno di veterinaria, uno sulla cura dei rapaci per la falconeria. Queste opere fanno del vescovo-chirurgo un importante autore di prosa scientifica in latino, il cui prestigio è dimostrato dall'ampia tradizione manoscritta dei trattati. A questa si aggiunge la nutrita schiera dei volgarizzamenti, che rendono i testi di Teodorico

\* Ringrazio Ilaria Zamuner, Paolo Rinoldi e i revisori anonimi per la rilettura e le indicazioni preziose che mi hanno fornito. La sitografia citata è aggiornata al 15/09/2020.

<sup>1</sup> La bibliografia su Teodorico Borgognoni è ampia e investe tutti gli ambiti della sua attività. Per un inquadramento della figura di Teodorico rinvio a Münster 1932, Alecci 1971 e Cifuentes 2005. Approfondimenti sistematici su singoli aspetti della sua carriera, analizzati alla luce delle istituzioni religiose e mediche nella Bologna duecentesca, si trovano nei saggi raccolti in Roversi Monaco 2019, in particolare Duranti 2019 e McVaugh 2019.

<sup>2</sup> Indicazioni bio-bibliografiche su Ugo Borgognoni sono reperibili in Vasina 1971; altre informazioni in McVaugh 2006: 13-5 e *passim*. Il ruolo di Ugo e della sua famiglia nella tradizione medica altoitaliana medievale è descritto da Greci 2015, in particolare alle pp. 88-90.

particolarmente significativi anche per la storia della prosa scientifica in volgare. Del trattato di veterinaria, o *Mulomedicina*, conosciamo infatti traduzioni in catalano, italiano e occitanico.<sup>3</sup> Anche la *Chirurgia* fu tradotta in varie lingue europee; per l'ambito neolatino, che ci riguarda in modo particolare, si segnalano:<sup>4</sup>

- una traduzione catalana conservata nel manoscritto esp. 212 della Bibliothèque nationale de France, la cui riscoperta nel XVIII secolo fece nascere l'equivoco che Teodorico fosse appunto catalano. Una seconda versione catalana pare essere il frutto di un lavoro di revisione della prima;<sup>5</sup>
- un volgarizzamento italiano, conservato a Napoli in un codice quattrocentesco, di probabile origine settentrionale;<sup>6</sup>
- due traduzioni castigiane;<sup>7</sup>

<sup>3</sup> La tradizione della *Mulomedicina*, sia in latino che nelle varie traduzioni, appare al momento piú studiata di quella della *Chirurgia* di Teodorico; segnalo, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, Sannicandro 2013 e soprattutto 2018; si veda inoltre la scheda di Moulinier-Brogi 2011a. Una versione abbreviata occitanica è pubblicata e studiata in Thomas 1911.

<sup>4</sup> Un regesto dei testimoni e dei volgarizzamenti è offerto in Karl 1929: 181-2, che elenca anche traduzioni medievali e rinascimentali in tedesco, ebraico, inglese. Una ricognizione piú completa e dettagliata è in Valverde–Bautista Mendez 1984: 41-9.

<sup>5</sup> Una descrizione del manoscritto esp. 212 è fornita da Montinaro 2015: 204-6. Studi sul volgarizzamento catalano e il suo contesto di produzione sono offerti da Cifuentes 1997, 2004 e 2020 (contributi che si occupano della prosa medica catalana medievale nel suo complesso), Cifuentes 1999 (dedicato alla *Chirurgia* di Teodorico e al *Regimen sanitatis* di Arnaldo da Villanova). McVaugh 2012 esamina i rapporti tra le due traduzioni catalane pervenuteci, stabilendo che quella trádita dal manoscritto 342 della Universitätsbibliothek di Graz deriva in realtà da quella del codice esp. 212 della BnF, tramite il lavoro di revisione operato da Bernat de Berriac entro il 1311.

<sup>6</sup> Si tratta del codice XIII G. 31 della Biblioteca Nazionale di Napoli, di cui Valverde–Bautista Mendez 1984: 47 riporta l'incipit, *Comenza Thedrico mazor de la cirorgia di tute le piage*.

<sup>7</sup> Karl 1929: 181 registra solo un codice quattrocentesco con il testo in spagnolo (Madrid, Biblioteca Real del Escorial, h.III.17, descritto nella scheda di Ortiz–Menéndez 2004), mentre il volume Valverde–Bautista Mendez 1984 dà notizia ed ampia analisi di un secondo testimone, cinquecentesco, conservato presso la Biblioteca Universitaria de Granada (Caja MS-1-033). Entrambi i manoscritti sono consultabili all'indirizzo <http://www.hispanicseminary.org/t&c/med/index-en.htm>.

– due manoscritti con versioni francesi, uno conservato a Parigi, l’altro a San Pietroburgo; su questi codici ci concentreremo in séguito.

Prima di dedicare l’attenzione alle versioni oitaniche della *Chirurgia* è opportuno qualche cenno sulle caratteristiche e la tradizione del testo latino. Al suo trattato Borgognoni lavorò a più riprese, tra il 1248 e il 1276, ampliandolo progressivamente; ne conosciamo quindi tre redazioni: la prima, trasmessa da un unico testimone, è una sorta di abbozzo; la seconda, contenuta in dieci manoscritti, è più ampia, articolata in tre libri; infine la terza, traddita da tre codici, è la più completa e comprende la dedica al vescovo di Valencia, Andrea da Albalate, anch’egli domenicano nonché amico dell’autore.<sup>8</sup>

Nella sua redazione definitiva l’opera è divisa in quattro libri: il primo sulle ferite in generale, il secondo su alcuni tipi specifici di lesioni, tra cui quelle del capo, il terzo su fistole e gangrene, il quarto su epilessia, emicrania, disturbi degli occhi. La *Chirurgia* di Teodorico è nota anche come *Filia principis*, secondo il titolo (*Chirurgia seu Filia principis*) che lo stesso autore propone nell’*incipit* della seconda redazione. Teodorico riprende nel suo testo molti insegnamenti di suo padre Ugo, che chiama sempre *dominus Hugo*, senza mai fare riferimento esplicito al legame di parentela.

Della *Chirurgia* possediamo, come accennato, un testimoniale relativamente abbondante, cui si aggiungono diverse stampe quattro e cinquecentesche. In mancanza di edizioni recenti del testo latino, in questa sede cito dall’edizione veneziana del 1546, già utilizzata in lavori precedenti sull’opera di Teodorico; di tale stampa cinquecentesca esiste la traduzione italiana parziale fornita da Mario Tabanelli nella sua raccolta di testi chirurgici medievali.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Vd. Karl 1929: 153-7 e Valverde–Bautista Mendez 1984: 42-4.

<sup>9</sup> Già Karl 1929: 160 proponeva la stampa veneziana come la migliore per studiare e collazionare il testo di Teodorico; anche de Tovar (1982 e 1982-1983) fa riferimento a questa edizione. Tabanelli 1965, I: 203-495 descrive le peculiarità del testo di Teodorico, di cui fornisce una traduzione parziale assieme a dati sulla tradizione manoscritta e bibliografia. Houston Campbell 1955-1960 offre invece una traduzione inglese integrale della *Chirurgia*, basata su due stampe più antiche, una del 1498 e una del 1519.

## 2. I TESTIMONI DELLA *CHIRURGIA* IN FRANCESE

Nella non esigua produzione di testi e volgarizzamenti medici gallo-romanzi,<sup>10</sup> ambedue le versioni in lingua d'*oil* della *Chirurgia* di Teodorico appaiono poco studiate e inedite, a parte qualche breve stralcio nella bibliografia sinora pubblicata. Richiamo dunque brevemente alcuni dati sui due testimoni conosciuti, desumendoli dalle schede descrittive disponibili:

– manoscritto di San Pietroburgo, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, Fr. Q. v. VI 2 (d'ora innanzi indicato con *S*). Codice pergameno, probabilmente databile alla fine del Duecento, quindi a pochi anni dalla composizione del testo latino della *Chirurgia*. La scrittura è una *littera textualis* corsiveggiante (si veda la riproduzione fotografica in Appendice). Il volume consta di 47 carte, con doppia numerazione moderna (in alto a destra e nel margine inferiore) in cifre arabe. Il testo è vergato su colonna unica, di 36 righe, con sporadiche aggiunte e correzioni a margine, della stessa mano che trascrive il testo principale; secondo le descrizioni reperibili sulle banche dati dell'IRHT, il codice misura 193 x 142 mm, con specchio di scrittura di 144 x 101 mm.<sup>11</sup> Il trattato è trasmesso mutilo: abbiamo infatti solo il Libro I e parte del Libro II (fino al capitolo vi, incompleto), il resto manca per perdita dei fascicoli finali. La presenza della dedica iniziale ad Andrea da Albalate lascia intendere che il testo è quello della terza redazione.

<sup>10</sup> Tra le edizioni di testi francesi e provenzali ricordo Hunt 1994-1997, concentrato su testi di provenienza anglonormanna, e Hunt 2011, che pubblica una serie di testi medici da un codice trecentesco, proveniente probabilmente dall'area francese nordorientale. Un genere particolare è quello del volgarizzamento in versi, riscontrabile nel testo pubblicato da Hunt 1994-1997, II: 76 e sgg., e in Rinoldi 2009, che studia un compendio in versi occitanici della *Chirurgia* di Frugardo.

<sup>11</sup> Una scheda redatta da Françoise Féry-Hue e Sylvie Lefèvre, con alcuni dati materiali sul codice, trascrizione delle tavole dei capitoli e di alcune porzioni testuali, si legge a questo indirizzo: <http://ideal.irht.cnrs.fr/document/819673>. Elementi di descrizione materiale sono reperibili nella banca dati Jonas, all'indirizzo <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/81177>, dove si propone la datazione a fine Duecento (mentre Karl 1929: 179 parla genericamente di XIV secolo).

– manoscritto di Parigi, Bibliothèque nationale de France, fr. 2029 (che siglo *P*). Si tratta di un codice cartaceo, quattrocentesco, di piccolo formato (214 x 140 mm, con specchio di scrittura di dimensioni variabili), vergato in bastarda di tratto corsivo piuttosto trascurata, su una sola colonna con numero variabile di righe (da 27 a 33).<sup>12</sup> Il testo, acefalo per caduta delle prime carte, inizia con il III capitolo del Libro II, ma nelle carte successive sono copiati alcuni capitoli del Libro I; segue una traduzione parziale del Libro III.<sup>13</sup> Questa traduzione dell'opera di Borgognoni occupa le carte 1-45r ed è seguita da alcuni capitoli del trattato chirurgico dell'Abbe Poutrel, testo piccardo del Trecento che riunisce e rielabora materiali desunti dai più celebri trattati medievali. Il frammento di Poutrel è copiato alle cc. 45r-52v, senza soluzione di continuità con la *Chirurgia*; l'insieme dei due testi è concluso dalla locuzione *Explicit Thedric* ed è seguito dal volgarizzamento della *Chirurgia parva* di Lanfranco da Milano.<sup>14</sup> In realtà, come vedremo meglio, nel manoscritto parigino il trattato di Teodorico è trasmesso non solo in modo parziale, ma anche piuttosto rimaneggiato, con tagli, riscritture e interpolazioni, già analizzati negli studi di Claude de Tovar, e che allo stato attuale della ricerca non consentono di stabilire su quale redazione del testo latino abbia lavorato il volgarizzatore. Lo stesso de Tovar rileva ad esempio che nel codice *P* si parla di Teodorico in terza persona (con locuzioni quali «Maistre Thedric dit»), mentre il testo latino è scritto in prima persona.<sup>15</sup>

Entrambi i codici sono privi di illustrazioni; non si può nemmeno parlare di decorazioni, dato che esse sono limitate a qualche ritocco in inchiostro scuro sulle iniziali di capitolo, con funzione più pratica che

<sup>12</sup> Una descrizione accurata del manoscritto è in de Tovar 1982-1983: 209-11, da cui trago, tra gli altri, i dati relativi alle misure. La scheda della banca dati Jonas è reperibile all'indirizzo <http://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/manuscrit/71477>.

<sup>13</sup> Vd. de Tovar 1982-1983: 201, n. 1.

<sup>14</sup> Per una panoramica della tradizione italiana e romanza della *Chirurgia parva* rimando a Sosnowski 2014: 26-44 e Crifò 2019. Una *recensio* delle versioni francesi, considerate tutte derivate da un unico volgarizzamento, è nella scheda di Moulinier-Brogi 2001b.

<sup>15</sup> Questo tratto è evidenziato da de Tovar 1982: 352; lo stesso contributo studia dettagliatamente numerosi aspetti dei testi contenuti nel codice fr. 2029.

esornativa, e al rosso di alcune rubriche nel manoscritto di San Pietroburgo. I due volumi (specie il parigino) sono quindi manufatti di bassa qualità, soprattutto se li confrontiamo con i manoscritti latori di testi chirurgici illustrati;<sup>16</sup> a titolo di esempio, è possibile consultare un codice del testo latino della *Chirurgia* (Bibliothèque nationale de France, lat. 11226)<sup>17</sup> e uno del già citato volgarizzamento catalano, conservato nella stessa biblioteca (esp. 212):<sup>18</sup> non sono sontuosi, ma entrambi sono sicuramente più curati rispetto ai testimoni del testo francese, presentando un apparato decorativo costituito da iniziali decorate o filigranate con inchiostri di vari colori. Persino il già menzionato compendio occitanico della *Mulomedicina* trasmesso dal manoscritto n.a.fr. 11151 della Bibliothèque nationale de France, anch'esso dotato di *lettines* filigranate e rubriche in rosso, mostra una ricercatezza maggiore rispetto ai volgarizzamenti francesi della *Chirurgia*.

Nessuna delle due versioni indica, per quanto mi consta, il nome del volgarizzatore. Anche in questo esse si distanziano dal volgarizzamento catalano, che sappiamo essere opera di una figura di rilievo, Guillem Corretger, medico del re Giacomo II di Maiorca.

### 3. ANALISI E COLLAZIONE DELLE DUE VERSIONI IN LINGUA D'OÏL

Le due versioni francesi sono molto differenti tra loro; tuttavia è lecito chiedersi se esse siano legate, ossia se quella compendiosa di *P* derivi da quella estesa di *S*, oppure se entrambe rielaborano un volgarizzamento primigenio perduto, o se si tratta invece di due traduzioni del tutto indipendenti. Provo dunque a collazionarle.

<sup>16</sup> Si vedano ad esempio gli studi di Hunt 1992 e Valls 1996 su un lussuoso codice illustrato della *Chirurgia* di Ruggero Frugardo.

<sup>17</sup> Consultabile all'URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100329874>.

<sup>18</sup> Il manoscritto parigino del testo catalano è descritto nella scheda all'indirizzo <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc348211>. Nella stessa pagina è riportato il link per la riproduzione del codice nella banca dati Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438665s/f1.item>.

Dai rapidi cenni descrittivi che ho fornito si evince che la parte in comune dei due testimoni è di fatto limitata a una esigua porzione del Libro II, ossia ai capitoli III (acefalo), IV, V e buona parte del VI.

Propongo il confronto tra il brano del capitolo III che apre il manoscritto di Parigi e il passo corrispondente in quello di San Pietroburgo, preceduti dal testo latino della terza redazione stampato nel 1546, che per praticità scelgo come termine di paragone (anche se, come ricordato, solo per *S* è possibile determinare su quale redazione – la terza, appunto – si sia basato il traduttore).<sup>19</sup>

Ed. 1546, f. 145v: De praedicto pigmento cyathi novem parvissimi recipientur, et cum eis pulvis mirabilis que dominus Hugo sibi appropriat, misceatur. Et ego in rei veritate nunquam vidi aliquem, nec audivi qui predictam curam sciret, vel uteretur illa, nisi praedictum virum cum suis. Ipse tamen nullum de filiis absque iuramento docebat. Docuit tamen me iam pene centenarius, nullo exorto foedere iuramenti. Componitur autem praedictus pulvis de his quinque herbis: videlicet pilosella, pimpinella, gariophyllata, gentiana et valeriana [...] imponatur spargendo super pigmento qualibet vice in modum crucis et dicendo: In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. In nomine sanctae et individuae Trinitatis. Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me [...].

*S*, c. 42r: Du devant dit pimant .ix. voires petiz soient pris et avec cele poudre merevileuse la quelle sire Hugues lour amenistroit soit melee. Et je ne vis unques en verité aucun ne n'ouis dire que la devant dite cure seut et en uset, fors que li devant dit home avec ses anfanz. Toutes voies il ne l'ensoignoit a nun de ses anfanz san soiremant, et toutes voies il l'ensoigna après de .c. <ans><sup>20</sup> sans sairemant. Li devant dite poudre est composee de .v. herbes, c'est a savoir: valeriana, genciana, gariofilata, pimpinella, pilosella [...] Met la poudre par desus le pimant par chascune foiz en menier de + croiz, et di: In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. In nomine Sanctae et individue Trinitatis. Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exsaltavit me [...].

<sup>19</sup> Per il testo latino adatto punteggiatura e grafia all'uso moderno, sciogliendo le abbreviazioni. I testi francesi sono trascritti secondo i criteri stabiliti da Foulet–Speer 1979: distinzione *i/e u/v*, uso della *f* per indicare il valore spirante di *c*, utilizzo del *tréma* per indicare lo iato (salvo che nel ms. *P*, poiché nel XV secolo aveva già avuto luogo la riduzione), inserimento della punteggiatura, scioglimento delle abbreviazioni. Per il codice *P* ho consultato la riproduzione disponibile su Gallica, per *S* ho utilizzato una riproduzione parziale a colori.

<sup>20</sup> Integro il testo volgare con <ans> sulla scorta di quello latino.

*P*, c. 1r: prenez .ix. ciati parvissimi et meslez avec merveilleuse pouldre que messire Hue composa; et sachiez pour verité que nus ne savoit composer la devant dite pocion fors messire Hue, ne la devant dite cure ne il ne la vouloit apprendre a ses diciples sans sermant. Celle pouldre merveilleuse est ainsi composee: prenez .v. herbes, c'est a ssavoir pillosella, pimpennella, gariofillata, valleriana et genciamma [...] met sur le pimant en esperant et en faisant le signe de la croix et en disant ses parolles: In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti amen. In nomine sancte et individue Trinitatis. Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me [...].

Notiamo anzitutto che il testo di *P* è più sintetico, secondo la tendenza che abbiamo già segnalato.

Nella parte in cui Teodorico narra di aver ricevuto la ricetta dal padre Ugo, che persino ai figli la rivelava solo sotto giuramento di segretezza, il manoscritto di San Pietroburgo segue fedelmente il testo latino, ma omette il numero degli anni (che ho reintegrato, in quanto necessario per il senso della frase) e la resa del pronome personale in *docuit tamen me*; è impossibile determinare se quest'ultima piccola lacuna sia dovuta alla fonte latina usata dal traduttore, a errore del traduttore stesso, o a guasto di trasmissione del testo francese. Il codice parigino apporta invece in questo passo dei tagli evidenti. Viceversa, nella ricetta per la pozione, è il testo di *S* a modificare maggiormente, cambiando l'ordine degli ingredienti (se il mutamento non era già nella fonte del volgarizzatore), mantenuto invece nel manoscritto *P*.

I brani riportati consentono alcuni rilievi riguardanti il piano del lavoro propriamente traduttoriale:

- il codice *S* segue con estrema precisione il testo latino di Teodorico. In particolare, nota la proposizione .ix. *voires petiz soient pris*, dove il francese *voires petiz* (“bicchierini”) rende piuttosto fedelmente il tecnicismo *cyathi* del latino, che indica una piccola unità di misura per i liquidi.
- il codice *P* non solo abbrevia, eliminando alcuni dettagli, ma rielabora la sintassi: il passivo *recipientur*, che nel manoscritto russo è tradotto alla lettera con *soient pris*, viene qui volto alla forma attiva, *prenez*. Questo ci fa risultare ancora più bizzarro il fatto che i *cyathi parvissimi* del latino vengano qui lasciati intatti: l'anomalia è sia lessicale, per la mancata traduzione in francese, sia sintattica, perché si usa la forma del nominativo plurale come complemento oggetto. Poco più avanti, nello stesso capitolo (f. 145va del testo a stampa), Teodorico menziona nuovamente il *cyathus*, nella frase:

primus potus quem dabis erit unus cyathus parvus de pigmento.

Cui corrispondono le versioni francesi:

*S*, c. 42v: li premiers bruvages que tu li donras sera .i. petit voires de pimant.

*P*, c. 1r: tu lui donras a boire ung petit hanap du pimant.

Il testimone *S* ha di nuovo *petit voires*, ma *P* cambia strategia e traduce con *hanap*, termine che indica solitamente una sorta di coppa, recipiente troppo grande rispetto al piccolo *cyathus* del testo latino; la corrispondenza *cyathus-hanap* è tuttavia documentata in glosse antiche e non può quindi considerarsi erronea.<sup>21</sup> Si noti poi che in questo caso Teodorico si rivolge al suo lettore usando la seconda persona singolare, mantenuta in entrambe le traduzioni: questo crea una oscillazione nell'uso verbale di *P*, che nell'esempio precedente ha fatto ricorso alla seconda plurale (*prenez*).

Tutto questo porta a riflettere circa le tecniche di traduzione del manoscritto *P*. Perché lasciare intatti i *cyathi parvissimi*, forzando lessico e, in una certa misura, sintassi? Escluderei che il volgarizzatore intenda i *cyathi* come un tecnicismo da preservare, poiché questa ipotesi cozza con il fatto che altrove la forma è regolarmente tradotta. Forse il traduttore, incerto sul reale valore del lemma, ha alternato l'uso di *hanap* con la semplice conservazione della forma latina. Ne risulta una parziale mescolanza linguistica; vedremo peraltro che analoghi *mélanges* possono apparire anche nel testo di *S*.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Il fenomeno è ad esempio documentato in area anglonormanna, per cui vd. l'indice in Hunt 1991, III: 34, con rimando alle glosse pubblicate nel II vol.: 25. In Tobler–Lommatzsch, *s. v. hanap*, è segnalata la corrispondenza con *ciatus* nel glossario latino-francese del trecentesco manoscritto BnF, lat. 7692 (per il quale rimando alla pagina <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc66937f>, contenente indicazioni bibliografiche e URL per consultare la riproduzione del codice; la voce *ciatus* è a c. 14ra, tradotta con *fiole, hanat*).

<sup>22</sup> La presenza di elementi latini in testi volgari, nonché, in alcuni casi, l'alternanza tra volgari diversi, pare tratto ricorrente nell'antica prosa di argomento medico: si vedano in proposito Hunt 2000 e Pahta 2003 (focalizzati sul dominio anglonormanno e antico-inglese), nonché Baglioni 2016. D'altro canto, oscillazioni nel comportamento dei traduttori possono essere accostate a fenomeni simili riscontrabili in alcuni copisti, che

Proseguendo la lettura, osserviamo che la preghiera prescritta da Teodorico nel primo passo del cap. III che ho citato è un brano del salmo CXVII. Sia il testo di *P* che quello di *S* la lasciano intatta, in latino; stessa cosa fa il volgarizzamento catalano (alla c. xxrb). Il salmo CXVII compare anche in alcuni rituali per l'unzione degli infermi e per gli esorcismi, quindi non stupisce che venga impiegato in questo contesto.

Estendendo l'indagine ad altri passi che permettono di mettere in luce aspetti delle scelte lessicali dei traduttori, esaminiamo un ulteriore stralcio del cap. III:

*Edizione 1546 (f. 145vb): celeriter vulnus solvas, et vulnus et cutis dyscrasiam diligenter considerans: circa vulnus tumor solus appareat in aliqua parte cutis, et in vulnere, vel in aliqua parte capitidis dolor fuerit [...].*

*S*, c. 42v-43r: deslie ignelemant la plaie et considere delijanmant la malice de la plaie et du cuir: se seule enfleure apert environ la plaie en aucune partie du cuer et en la plaie soit delours ou en acune partie de la teste [...].

*P*, c. 1v: tu doiz ygnellement deslier la plaie et doiz moult considerer et regarder les accidentis de la plaie et se enfleure y appert en aucune partie con grant douleur [...].

Il manoscritto *S* traduce *dyscrasia* con *malice*, mentre il parigino legge *accidens*: entrambi i termini sono attestati nel francese antico per indicare patologie e mali fisici.<sup>23</sup> La traduzione *tumor* per *enfleure* è invece comune

cambiano e adeguano il loro approccio al testo dell'antografo man mano che procedono nel lavoro di trascrizione: cf. Greub 2018: 17-8.

<sup>23</sup> Si vedano le voci *accident* e *malice* in Matsumura 2015: per *accident* è offerto, tra gli altri, il significato di «symptôme», per *malice* quello di «nocivité (d'une maladie, plante, etc.)». Si consultino anche le medesime voci nel *Dictionnaire du Moyen Français* (all'indirizzo <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/>), che però segnala occorrenze quattrocentesche. Il glossario delle *Glosulae quatuor magistrorum* di Hunt (2011: 221) registra *accident*, «symptom», come traduzione del latino *accidentia*, e *malice* (p. 227), «malignancy (of blood)», per il latino *malitia*. *Accident* corrisponde a «symptom» anche secondo i glossari di alcuni testi anglonormanni allestiti dal medesimo editore: vd. Hunt 1994-1997, I: 281 (lat. *sinthoma*), II: 33 (sempre per *sinthoma*) e p. 176. Gli stessi glossari documentano *malice*, vd. I: 300, «malignancy (*furiositas*) of blood», II vol.: 35, «force, virulence (*vis*)». Tobler-Lommatsch non registra questo valore medico per i due lemmi; anche il *DEAF*

alle due versioni. Sul piano sintattico, *P* opera una sorta di crasi tra l'insorgere di gonfiori e quello del dolore (*enfleure appert... con grant douleur*), che invece il testo latino, seguito fedelmente dal codice di San Pietroburgo, presenta in due distinte subordinate.

Ancora, nel cap. IIII, leggiamo:

*Edizione 1546, f. 146ra: dentur pilulae cochiae*

*S, c. 43v: pilule cochie li soient donees*

*P, c. 2r: donnez au pacient pillule cochie*

Anche qui, come nel primo esempio analizzato, risalta la diversità tra le due strategie traduttorie, dal momento che *S* conserva il verbo al congiuntivo passivo, come nel modello latino, mentre *P* ricorre nuovamente all'imperativo plurale. In questo caso però, entrambi i volgarizzatori francesi lasciano intatto (salvo che nella grafia) il sintagma *pilulae cochiae*, e *P* ripropone, come nel caso dei *cyathi*, l'uso del nominativo latino in funzione di complemento oggetto, nonché l'alternanza di seconda persona singolare (nell'esempio appena precedente, con *tu doiz*) e plurale (*donnez*).

Poche righe dopo, nel medesimo capitolo, Teodorico fornisce la ricetta per un composto da cuocere in *patella* (*paelle* nei due testi oitanici) da applicare sulle lesioni del cranio:

*Edizione 1546, f. 146ra: Recipe bacas lauri decorticatas, cymini, anisi, amborum bene mundatorum [...].*

*S, c. 43v: Recipe baccarum lauri decorticarum,<sup>24</sup> cimini, anisi, amborum bene mundati [...].*

*P, c. 2r: Prenez graine de lorier escorchié et aniz et commun bien mondez [...].*

In questo caso *S* mostra un'attitudine estremamente conservativa nei confronti del modello latino, che lascia pressoché intatto (anche nella

(*Dictionnaire étymologique de l'Ancien Français*, <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/>) segnala per *accident* solo i significati di «événement malheureux», «ce qui arrive fortuitement, en bien ou en mal» e per *malice* «méchanceté, méfait».

<sup>24</sup> Forma erronca per *decorticatarum*, se non è guasto imputabile al traduttore.

forma che introduce le prescrizioni, *recipe*,<sup>25</sup> abbreviata in R), volgendo però al genitivo le «bacche di alloro» e al nominativo il *mundati* in fine di citazione. P, che abbiamo già visto mantenere alcuni termini latini, traduce invece tutta la frase, compreso il *recipe* che diviene *prenez*; sopprime solo la parola *amborum*, ottenendo così un dettato leggermente abbreviato.

Andiamo poco oltre, all'inizio del cap. vi, dove troviamo:

Edizione 1546, f. 146rb: Et si necesse fuerit propter vulneris parvitatem, cutis versus fracturam cranei in medium crucis findatur, et quatuor anguli cutis optime a craneo cum novacula discarnentur: et nisi haemorrhagia impediverit, os vel aliud quod extrahendum fuerit, illico extrahatur. Quod si fluxus sanguinis te perhibeat, positis pannis veteribus et delicatissimis super duram matrem [...].

Che in S (c. 45r) diventa:

Et se mestier est pour la plaie qui est petite, li cuiers soit encisiez en meniere de + croiz vers la frousure du test. Et li .iiii. anglouz du cuer soient tres bien descharnez du test par la ranete. Et se flux de sanc sourabondanz n'enpauche l'os ou autre chose qui est a oster, il soit maintenanz ostez. Mais se li flux du sanc t'enpauche, met sus la toile qui est dite “dura mater” dras anciens deliez [...].

Il testo latino ha, tra i tecnicismi, le forme *novacula*, *haemorrhagia*; S traduce *novacula* (sorta di coltello, o piuttosto rasoio) con *ranete*, voce che appare riconducibile all'etimo *rhykáne*: il termine greco doveva indicare propriamente la pialla, ma stando ai dati riportati dal FEW gli esiti galloromanzi (tra cui *ranete*, *renete*) designano vari tipi di strumenti da taglio.<sup>26</sup> In altri

<sup>25</sup> La conservazione dell'indicazione *recipe*, come di altre analoghe, è tratto ricorrente nei volgarizzamenti di testi scientifici, come ricorda Baglioni (2016: 19), con rinvio a Dardano (1994: 511).

<sup>26</sup> Vd. la voce *rhykáne* (tradotto con il tedesco *bobel*, “pialla”) nel FEW, X: 383-5. Il lemma ha peraltro una storia particolare, trattandosi forse di un residuo del greco penetrato in Gallia grazie alla colonizzazione ellenica nel Midi, come rileva Biville 1985: 6: «Il est donc tout à fait probable que des mots grecs (en particulier massaliotes) ont pénétré en Gaule avant la romanisation; et, même après la conquête, il a pu exister, en Gaule, des mots propres au latin de Gaule. C'est ainsi que le fr. *rouanne* “tarière”, qui a

testi medici in antico francese la parola *novacula* è tradotta con *raseur*:<sup>27</sup> quest'ultimo termine compare anche nel nostro manoscritto *S* (capitolo VI, c. 45v), dove è però impiegato per rendere il latino *rasorium* (f. 146va dell'edizione a stampa).

La forma *haemorrhagia* non è lasciata intatta come tecnicismo, ma è resa con *flux de sanc*. Più interessante il punto in cui il testo latino dà *super duram matrem*: il codice di San Pietroburgo legge *la toile qui est dite "dura mater"*: *toile* qui è nel senso di membrana, accezione già registrata nei dizionari, come tecnicismo medico,<sup>28</sup> l'aspetto significativo mi pare risiedere nel fatto che il traduttore rielabora il costrutto a mo' di chiosa, senza però essere piuttosto didattico (usa infatti «la membrana che è detta dura madre», e non un più banale «la dura madre, che è una membrana»).<sup>29</sup>

Noto *en passant* che dove il testo latino prescrive di fare una incisione a croce, il testo francese di *S* riporta anche un piccolo simbolo cruciforme (che indico con il segno «+»), come aveva fatto per la formula rituale del brano che abbiamo incontrato nel primo brano. Nel primo caso la piccola croce ha una funzione pratica (indicare concretamente la forma del taglio da eseguire), nel secondo pare invece collegabile ai segni analoghi presenti nei libri liturgici. Ad ogni modo, tali croci non si rinvengono, mi sembra, in *P*.

Vengo ora all'analisi dello stesso passo secondo l'altro testimone.

donné naissance aux dérivés *rainette* et *rainure*, est issu du gr. *rhykana* (qui ne survit qu'en gallo-roman), alors que la forme latine provient d'une variante grecque à nasale implosive (*rhynkana* > lat. *runcina*)». Come rilevato in Artale–Zamuner 2019: 76-9, alla medesima radice greca appare riconducibile l'antico italiano *rugine* o *erugine*, che designa uno strumento chirurgico per raschiare le ossa o separare i lembi di tessuto inciso; il termine è impiegato anche nel volgarizzamento toscano della *Chirurgia* di Ruggero Frugardo, per cui vd. Zamuner 2012, in particolare pp. 254 e 257.

<sup>27</sup> Stone 1968: 176 segnala che *raseur* e *novacule* sono i traduenti francesi del latino *novacula* nel volgarizzamento francese del trattato di Albucassis.

<sup>28</sup> Si veda ad esempio il *Dictionnaire de Moyen Français*, alla voce *toile*, dove è attestato il significato di «membrane, enveloppe», mentre Godefroy registra per il diminutivo *toilette* l'accezione «*toilette de la cervelle, les membranes du cerveaux*». Entrambi i dizionari riportano attestazioni quattrocentesche.

<sup>29</sup> Per l'uso di glosse all'interno dei volgarizzamenti scientifici rimando a D'Anzi 2008: 143-6.

*P*, c. 3r: Et se mestier est que le cuir soit tranchié pour la petitesse de la plaie, doit estre fendu en maniere de croix vers la froissure et quatre quartiers du cuir soit separé du test. Se grand fluxe de sanc n'enpesche ly ouvrant, quant les cartiers seroit levez soient tantost envelopés de drappel soutil [...] mettre sur la dure mere [...].

Qui il testo è assai compendioso, non si menziona il coltello, *haemorrhagia* è reso con *grant fluxe de sanc*. Gli angoli dell'incisione (*anguli cutis*), che nel codice *S* erano *anglouz*, “angolini”, diventano *quartiers*, termine meno aderente all'originale latino, ma attestato nel lessico medico del francese antico e classificabile dunque come tecnicismo.<sup>30</sup> Risulta allora utile ricordare che, esaminando la parte del manoscritto *P* derivata da Poutrel, de Tovar (1982: 357) rileva l'utilizzo di «un vocabulaire médical formé, qui s'est calqué sur la terminologie latine»: affermazione che, almeno in questo caso, pare adatta anche al volgarizzamento di Teodorico.<sup>31</sup>

Ho tagliato alcune frasi del parigino, contenenti dettagli assenti nel testo latino e in *S* e frutto quindi di probabile interpolazione, per andare qualche rigo oltre, dove è menzionata la dura madre: qui si parla di *dure mere*, con una resa letterale. In altri punti, tuttavia, anche *P* utilizza delle perifrasi simili a quelle di *S*, pur senza conservare la *dura mater* in latino: ad esempio alle cc. 3v e 4r si incontra un'espressione molto vicina a quella del codice pietroburghese, *la pel qui est appellee dure mere*.

Altri passi mostrano più chiaramente i tagli e le sintesi operate da *P*. Per esempio, il capitolo v del testo latino, dopo aver spiegato che la contusione del cervello è incurabile e che il capitolo seguente parlerà degli interventi chirurgici per le fratture craniche, si conclude con riflessioni di Teodorico sulla inopportunità di pratiche anestetiche usate da altri medici, in cui si legge, tra l'altro:

<sup>30</sup> Si veda ad esempio il glossario di Hunt 2011: 230, che registra il lemma nella traduzione delle *Glosulae quatuor magistrorum*, sotto la voce *quartiers*, con il significato di “flap of skin (in cruciform incision)”, corrispondente alle forme *quarterius*, *quarterium* dell'originale latino.

<sup>31</sup> Il complesso problema del rapporto tra lessico scientifico volgare – soprattutto nella fase della sua formazione – e modelli latini è affrontato in Zamuner 2015, con ampia bibliografia.

Edizione 1546, f. 146rb: Et scias quod quidam chirurgi excitatur chirurgiam vulneratis, ut sensu et dolore priventur, stupefactivam exhibent medicinam, quod nullatenus approbo [...] medicinam somniferam multi recipiunt quae [sic] incidunt somnum mortis.

Segue comunque, alcune righe dopo, la ricetta di uno strano anestetico:

Accipe sordes ex auribus canis, quas quidem cerumen appellant [...].<sup>32</sup>

In *S* (c. 44v), nei passi corrispondenti, leggiamo:

Et saiches quant aucuns cyrurgiens doivent ouvrir aucune cyrurgie donent medicine qui fait dormir es navrez si qu'il ne sentent la deleur. La quel chose je ne loux pas [...] aucun reçoivent medicine qui fait dormir li quex chisent ou dormir de la mort.

Et dient pran de lordure des ouroiles de chien la quele aucuns apelent cerumen [...].

Nel testo volgare noto che il sintagma *es navrez*, traduzione di *vulneratis*, appare fuori posto: l'originale latino e la sintassi francese suggeriscono una sua più corretta collocazione dopo la parola *cyrurgie*; a meno che il traduttore non abbia inteso *vulneratis* come complemento di termine di *exhibitent*, nel qual caso la preposizione articolata *es* è da intendersi forse come forma di *a les*.<sup>33</sup> Passando al testo di *P*, c. 3r, si osserva che tutta l'argomentazione sugli anestetici è tagliata, forse proprio perché non fornisce prescrizioni pratiche: il capitolo si conclude così con il semplice rinvio alla successiva trattazione delle operazioni al cranio.

Estendendo la collazione tra i due testimoni ad aspetti non strettamente testuali, si rileva come la partizione in capitoli venga seguita in maniera solo parzialmente fedele da entrambi i codici. Anche in questo

<sup>32</sup> La singolarità di questo insolito rimedio è sottolineata da Tabanelli 1965, I: 290-1.

<sup>33</sup> Attestazioni di *es* con il valore di *a les* sono registrate in Tobler-Lommatsch, s. v. *le* (II: 265). In almeno un caso l'occorrenza è in un testo di area orientale, l'*Isopet de Lyon*; questo dato è compatibile con altri elementi linguistici presenti in *S* ed ascrivibili alla medesima area, per cui v. *infra*.

caso è di nuovo *P* a presentare i maggiori elementi di novità: il suo primo capitolo di cui si può leggere il numero (a c. 2r), corrispondente al III del testo latino, reca la cifra XIX, segno che nelle carte iniziali mancanti era copiata una versione molto sintetica del Libro I (che nell'originale latino consta di ventisei capitoli) oppure un'opera di altra origine (dato che, come ricordato, il codice testimonia in realtà una compilazione di testi differenti). *S* ha invece numerazione e ordine analoghi a quelli dell'edizione del 1546, ma solo per il Libro II, mentre per il Libro I presenta una scansione più fitta, con quaranta rubriche contro venticinque.<sup>34</sup>

Resterebbe da affrontare l'analisi linguistica dei due manoscritti. Per *P*, è ancora de Tovar (1982-1983: 209) a segnalare che non è possibile individuare marche dialettali specifiche, anche se alcune note marginali fanno pensare a una circolazione in area settentrionale. Anche nel ben più antico *S* non sembrano spiccare elementi regionali particolari; alcuni indizi, tuttavia, sembrano puntare verso l'area orientale o sudorientale-borgognona. È il caso della forma *soirement*, presente nel primo passo citato dal volgarizzamento.<sup>35</sup> La “frattura” è sistematicamente indicata con *froussure*, in luogo del più comune *froissure*: potrebbe trattarsi di una forma con riduzione del dittongo *oi* in protonia, altro fenomeno possibile in area borgognona,<sup>36</sup> con successiva resa grafica *ou* per *o*. Leggermente diverso il caso di *au* protonico > *o* > *ou* in *ouroiles*, nell'ultimo brano citato; la forma *ouroilles* si riscontra nel testimone *P* della *Vision de Tondale*, trecentesco, caratterizzato da tratti orientali.<sup>37</sup> Nel medesimo brano della *Chirurgia* si trova anche la lezione *sentient*, che sembra rinviare a una tipologia di presente congiuntivo attestata in area orientale-borgognona.<sup>38</sup> Orientale

<sup>34</sup> Questa caratteristica del Libro I nel manoscritto *S* è stata rilevata da Karl (1929: 180), dalla cui analisi si evince chiaramente che il maggior numero di capitoli in *S* rispetto alla stampa veneziana è dovuto a diversa partizione testuale, non a interpolazioni del testo francese o a lacune di quello latino di controllo.

<sup>35</sup> Vd. Philipon 1910: 525, Philipon 1912: 585, Philipon 1914: 545. La forma è registrata in *DEAF*, con un gran numero di occorrenze, in testi di area orientale o sudorientale, ma anche nel *Tristano* di Béroul.

<sup>36</sup> Vd. Philipon 1910: 526, Philipon 1914: 546.

<sup>37</sup> Vd. *Vision de Tondale* (Friedel-Meyer): 54. Il testimone della *Vision* in questione è il codice BnF, fr. 763. L'evoluzione *au* > *ou* è registrata in Philipon 1914: 547.

<sup>38</sup> Vd. Pope 1952: 496; occorre anche nel manoscritto BnF, fr. 763, vd. *Vision de*

potrebbe essere la forma *englise* presente nella dedica (vd. *infra*).<sup>39</sup> Nel terzo brano citato si riscontra un'occorrenza di *acune* per *aucune*, con semplificazione *al* > *au* > *a* documentata in area borgognona.<sup>40</sup> Di diffusione più ampia e presente soprattutto in Piccardia è invece la forma dell'articolo determinativo femminile *li* per *la*, riscontrabile nel primo brano citato (*li devant dite poudre*); tipiche del Nord-Est, ma diffuse anche altrove e in Borgogna, sono le forme in *-aige* per *-age*, come *bruvaiges* nel secondo breve passo riportato.<sup>41</sup>

Questa rapida collazione mi sembra sufficiente per dare conto delle differenze tra le versioni trasmesse dai due manoscritti e delle peculiarità del *modus traducendi* di ciascun volgarizzatore, e mi pare ci consenta di asserire che le due versioni che stiamo esaminando sono effettivamente del tutto indipendenti tra loro: rileviamo infatti alcune inevitabili convergenze (come l'espressione *poudre merveilleuse*, nel primo passo citato, che è l'unica traduzione possibile per *pulvis mirabilis* del testo di Teodorico); ma complessivamente le differenze sono troppe e troppo profonde, per permettere di postulare la derivazione da un unico volgarizzamento. Le riscritture e modifiche di *P* impediscono inoltre, come accennato, di formulare ipotesi circa eventuali diversità tra i modelli latini che i due volgarizzatori avevano di fronte.

Segnalerei adesso alcune caratteristiche del solo manoscritto di San Pietroburgo, che come abbiamo visto trasmette più fedelmente il testo di Borgognoni. Mi pare degno di interesse il trattamento che il traduttore (o forse un rimaneggiatore successivo?) ha riservato alla dedica che apre l'opera. Come già ricordato, la *Chirurgia* è infatti espressamente dedicata da Teodorico al suo amico Andrea da Albalate, vescovo di Valencia:

*Tondale* (Friedel–Meyer): 41. La desinenza in *-ient* è segnalata anche in Philipon 1912: 595.

<sup>39</sup> Vd. *DEAF*, s. v. *eglise*; per *englise* è segnalata un'occorrenza in documenti duecenteschi della Lorena meridionale, cui si aggiungono attestazioni nel più tardivo *Miroir des histoires* di Jean d'Outremeuse di Liegi.

<sup>40</sup> Vd. Philipon 1914: 545–6.

<sup>41</sup> Vd. Gossen 1970: 121–2 per *li*; per *-aige*, Philipon 1912: 576 e Gossen 1970: 53–4.

Edizione 1546, f. 134va: Venerabili patri et amico charissimo, egregio viro domino A(ndreae) Dei gratia episcopo Valentino, frater Theodoricus ejusdem patientia Botonitine ecclesiae minister indignus [...].

Il codice russo presenta delle varianti curiose:

*S*, c. 2r: <A><sup>42</sup> sun tres noble chier pere et ami et seignor et home noble, par la grace de Deu avesques de Valantinois, freres Thederic menistres neant dignes de l'englise dite en latin bateomen [...].

Il nome proprio del prelato dedicatario è omesso: si mantiene invece tutto l'elenco di titoli che lo accompagna. Cosa ancora più singolare, l'aggettivo *Valentino*, ossia “valenciano”, è sostituito da *de Valentinois*. La regione del Valentinois prende il nome dalla città di Valence, che in latino è detta *Valentia*, come la Valencia iberica. Sarebbe interessante capire se questa strana francesizzazione sia stata originata dall'errore di un copista, o da un equivoco in cui è incorso il volgarizzatore, o da una precisa scelta di assimilazione geo-politica, per così dire. Dato che il nome del vescovo è stato cassato, opterei per l'idea che il traduttore abbia adattato al suo contesto geografico le coordinate della dedica. L'altro riferimento geografico presente nel brano, quello alla «chiesa bitontina», non solo presenta l'aberrante lezione *bateomen* (dove un *titulus*, che non ho sciolto perché non ne è chiaro il valore, sormonta il gruppo *-en*), ma offre anche, con la lezione *dite en latin bateomen*, un ulteriore esempio di quel procedimento perifrastico che abbiamo già notato per la resa della «dura mater». In questo caso, a differenza di quanto avviene per altre parole ed espressioni latine che abbiamo visto essere mantenute inalterate o quasi, la preservazione dell'originale è dovuta non a rispetto di un testo sacro (come avviene per la citazione del salmo CXVII) o al presupposto che il lettore comprenda alcuni termini tecnici (come per la ricetta con le bacche di alloro), ma alla consapevolezza, da parte del traduttore, di non saper trasporre l'indicazione toponomastica in volgare.

Non possiamo invece sapere se la dedica fosse presente, e in quale forma, nel manoscritto *P*, perché come detto esso è acefalo.

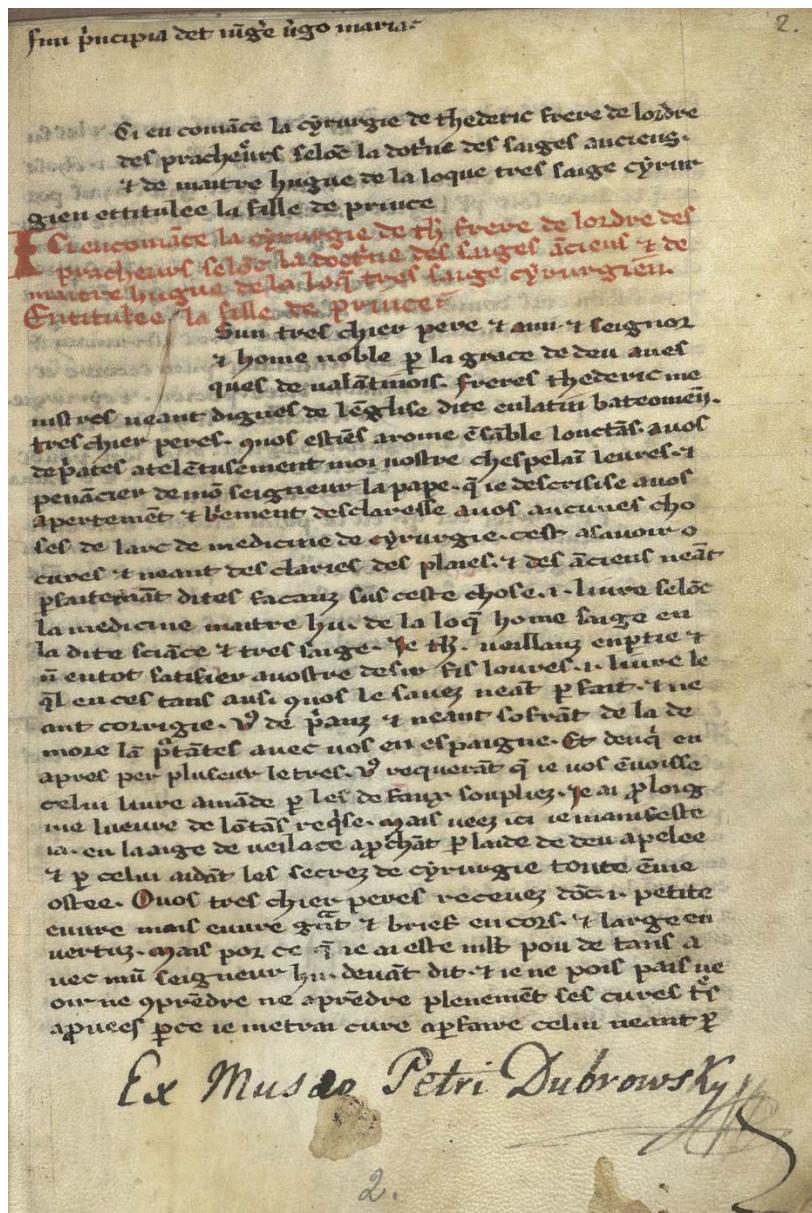
<sup>42</sup> Integro l'iniziale tralasciata dal copista o rubricatore.

I pochi appunti che ho proposto per questa analisi vogliono essere primi e parziali prolegomeni all’edizione critica dei due volgarizzamenti, i cui testi possono rivelarsi fonti preziose per la conoscenza del lessico tecnico della chirurgia in francese medievale. La versione di *S*, in particolare, per la sua notevole antichità, merita uno scavo lessicografico approfondito. Lo studio linguistico di entrambe le versioni potrebbe fornire indizi utili per la loro localizzazione e datazione, nonché per comprendere quali potessero essere i loro *milieux* di produzione e utilizzo; ne deriverebbe qualche elemento in più per le nostre conoscenze circa la storia della prosa scientifica volgare e della fortuna europea di Teodorico Borgognoni.

Luca Di Sabatino  
(Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

## APPENDICE

San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale di Russia (unico detentore di tutti i diritti di riproduzione), manoscritto Fr. Q. v. VI 2, f. 2r.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Edizione 1546 = *Ars chirurgica Guidoni Cailliaci medici [...] Bruni praeterea, Theodorici, Rolandi, Lanfranci et Bertapaliae Chirurgiae maxima nunc diligentia recognitae. Venetiis apud Iuntas 1546.*
- Hunt 1991 = Tony Hunt, *Teaching and learning Latin in thirteenth century England*, Cambridge, Brewer, 1991, 3 voll.
- Hunt 1994-1997 = Tony Hunt (ed. by), *Anglo-Norman Medicine*, Cambridge, Brewer, I vol. 1994, II vol. 1997.
- Hunt 2011 = Tony Hunt (ed. by), *Old French Medical Texts*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Valverde–Bautista Mendez 1984 = José Luís Valverde, Teresa Bautista Mendez, *El códice de «Cyrurgia» de Teodorico de la Biblioteca Universitaria de Granada: teoría y praxis farmacéutica*, Granada, Universidad de Granada, 1984.
- Vision de Tondale* (Friedel–Meyer) = *La Vision de Tondale (Tnudgale). Textes français, anglo-normand et irlandais*, éd. par Victor Henry Friedel et Kuno Meyer, Paris, Champion, 1907.

### LETTERATURA SECONDARIA

- Alecci 1971 = Antonio Alecci, *Borgognoni, Teodorico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 12, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 772-3.
- Artale–Zamuner 2019 = Elena Artale, Ilaria Zamuner, *Ricerche sul lessico medico-scientifico: gli strumenti chirurgici (XIII-XIV sec.)*, in Rosa Piro, Raffaella Scarpa (a c. di), *Capitoli di storia linguistica della medicina*, Milano · Udine, Mimesis Edizioni, 2019: 63-104.
- Baglioni 2016 = Daniele Baglioni, *Per una fenomenologia della commutazione di codice nei testi antichi*, «La lingua italiana» 12 (2016): 9-35.
- Biville 1985 = Frédérique Biville, *Les éléments grecs du vocabulaire français*, «L'Information Grammaticale» 24 (1985): 3-8.
- Cifuentes 1997 = Lluís Cifuentes, *Translatar sciència en romans catalanesch. La difusió de la medicina en català a la baixa Edat Mitjana i el Renaixement*, «Llengua & Literatura» 8 (1997): 7-42.
- Cifuentes 1999 = Lluís Cifuentes, *Vernacularization as an Intellectual and Social Bridge. The Catalan Translations of Teodorico's «Chirurgia» and of Arnau De Vilanova's «Regimen Sanitatis»*, «Early Science and Medicine» 4 (1999): 127-48.

- Cifuentes 2004 = Lluís Cifuentes, *Université et vernacularisation au bas Moyen Âge: Montpellier et les traductions catalanes médiévales des traités de médecine*, in Daniel Le Blévec (éd. par), *L'Université de Médecine de Montpellier et son rayonnement. Actes du colloque international de Montpellier, organisé par le Centre historique de recherches et d'études médiévales sur la Méditerranée occidentale (Université Paul-Valéry – Montpellier III), 17-19 may 2001*, Turnhout, Brepols, 2004: 273-90.
- Cifuentes 2005 = Lluís Cifuentes, *Borgognoni, Teodorico*, in Thomas F. Glick, Steven J. Livesey, Faith Wallis (ed. by), *Medieval Science, Technology, and Medicine: An Encyclopedia*, New York, Routledge, 2005: 95-6.
- Cifuentes 2020 = Lluís Cifuentes, *Els tractats de cirurgia medievals en català: entre el manual especialitzat i l'autoajuda domèstica*, in Manel Bellmunt Serrano, Joan Mahiques Climent (ed. por), *Literature, Science and Religion. Textual Transmission and Translation in Medieval and Early Modern Europe*, Kassel, Reichenberger, 2020: 121-47.
- Crifò 2019 = Francesco Crifò, «*Per la bona noticia de la scienza e longa praticha*». *Considerazioni in margine a un volgarizzamento veneziano della Chirurgia parva di Lanfranco da Milano (Ravenna, Class. 139)*, in Rosa Piro, Raffaella Scarpa (a c. di), *Capitoli di storia linguistica della medicina*, Milano · Udine, Mimesis, 2019: 165-80.
- D'Anzi 2008 = Maria Rosaria D'Anzi, *Il lessico medico del volgarizzamento dell'«Anathomia» di Mondino de' Liucci: derivazione e composizione*, in Emanuela Cresti (a c. di), *Prospettive nello studio del lessico italiano. Atti SILFI*, Firenze, FUP, 2 voll., 2008: 141-6.
- Dardano 1994 = Maurizio Dardano, *I linguaggi scientifici*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, I vol. 1993, II e III vol. 1994, II vol.: 497-551.
- de Tovar 1982 = Claude de Tovar, *À propos de la «Chirurgie» de l'abbé Poutrel, «Romania»* 103 (1982): 345-62.
- de Tovar 1982-1983 = Claude de Tovar, *Les versions françaises de la «Chirurgia Parva» de Lanfranc de Milan. Étude de la tradition manuscrite*, «Revue d'histoire des textes» 12-13 (1982-1983): 195-262.
- Duranti 2019 = Tommaso Duranti, *Un mondo in formazione: la medicina a Bologna nel XIII secolo*, in Francesca Roversi Monaco (a c. di), *Teoria e pratica medica nel basso Medioevo. Teodorico Borgognoni vescovo, chirurgo, ippiatra*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2019: 43-61.
- FEW = Walter von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn · Berlin · Leipzig · Basel, Klopp · Teubner · Zbinden · Helbing & Lichtenhan, 1928-2000, 25 voll.
- Foulet-Speer 1979 = Alfred Foulet, Mary Blakely Speer, *On Editing Old French Texts*, Lawrence, The Regents Press of Kansas, 1979.

- Godefroy = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, F. Vieweg · Emile Bouillon, 1881-1902, 10 voll.
- Gossen 1970 = Charles Théodore Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1970.
- Greci 2015 = Roberto Greci, *Tra maestri, allievi e parenti: medici e chirurghi nell'Italia padana medievale*, in Giancarlo Angelozzi, Maria Teresa Guerrini, Giuseppe Olmi (a c. dì), *Università e formazione dei ceti dirigenti. Per Gian Paolo Brizzi, pellegrino dei saperi*, Bologna, Bononia University Press, 2015: 81-106.
- Greub 2018 = Yan Greub, *La stratigraphie linguistique des manuscrits médiévaux et la variation linguistique*, «Medioevo romanzo» 42/1 (2018): 6-30.
- Houston Campbell 1955-1960 = Eldridge Houston Campbell, *The Surgery of Theodoric, ca. A.D. 1267*, New York, Appleton Century Crofts, I vol. 1955, II vol. 1960.
- Hunt 1992 = Tony Hunt, *The Medieval Surgeon*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 1992.
- Hunt 2000 = Tony Hunt, *Code Switching in Medical Texts*, in David A. Trotter (ed. by), *Multilingualism in later Medieval Britain*, Woodbridge, Brewer, 2000: 132-47.
- Karl 1929 = Ludwig Karl, *Théodoric de l'Ordre des Prêcheurs et sa chirurgie. Contribution à l'histoire de la médecine en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle*, «Bulletin de la Société Française d'Histoire de la Médecine» 23 (1929): 140-83.
- Matsumura 2015 = Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- McVaugh 2006 = Michael R. McVaugh, *The Rational Surgery of the Middle Ages*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006.
- McVaugh 2012 = Michael R. McVaugh, *Academic Medicine and the Vernacularization of Medieval Surgery: the Case of Bernat de Berriac*, in Anna Alberni, Lola Badia, Lluís Cifuentes, Alexandre Fidora (ed. de), *El saber i les llengües vernacles a l'època de Llull i Eiximenis: estudis ICREA sobre vernacularització*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012: 257-81.
- McVaugh 2019 = Michael R. McVaugh, *Teodorico Borgognoni: From Surgeon's Son to Surgical Author*, in Francesca Roversi Monaco (a c. dì), *Teoria e pratica medica nel basso Medioevo. Teodorico Borgognoni vescovo, chirurgo, ippiatra*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2019: 65-74.
- Montinaro 2015 = Antonio Montinaro, *La tradizione del «De medicina equorum» di Giordano Ruffo. Con un censimento dei testimoni manoscritti e a stampa*, Milano, Ledizioni, 2015.
- Moulinier-Brogi 2011a = Laurence Moulinier-Brogi, *Teodorico Borgognoni, «Mulomedicina», XIII<sup>e</sup> s.*, in Claudio Galderisi (éd. par), *Translations médiévales. Cinq siècles*

- de traductions en français au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, 2011, 2 voll., II vol.: 828-9.
- Moulinier-Brogi 2011b = Laurence Moulinier-Brogi, *Lanfranc de Milan, «Chirurgia parva et Chirurgia magna»*, XIII<sup>e</sup> s., in Claudio Galderisi (éd. par), *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, 2011, 2 voll., I vol.: 642-4.
- Münster 1932 = Ladislao Münster, *Un precursore bolognese della medicina moderna: fra Teodorico (Tederico) Borgognoni O. P.*, «Bollettino dell'Istituto storico italiano dell'arte sanitaria» 12 (1932): 261-8, 301-9.
- Ortiz–Menéndez 2004 = Teresa Ortiz Gómez, Alfredo Menéndez Navarro, *Teodorico Borgognoni [sic]*, «Cirugía», in María Amparo Moreno Trujillo (ed. por), *Domus Sapientiae. Fondos Bibliográficos de la Universidad de Granada de la época de Isabel la Católica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2004: 148-53.
- Pahta 2003 = Paivi Pahta, *On structures of code-switching in medical texts from Medieval England*, «Neuphilologische Mitteilungen» 104/2 (2003): 197-210.
- Philipon 1910 = Édouard Philipon, *Les parlers du Duché de Bourgogne aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, «Romania» 39 (1910): 476-535.
- Philipon 1912 = Édouard Philipon, *Les parlers du Duché de Bourgogne aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. II. La Bourgogne Occidentale*, «Romania» 39 (1912): 541-600.
- Philipon 1914 = Édouard Philipon, *Les parlers de la Comté de Bourgogne aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, «Romania» 39 (1914): 495-559.
- Pope 1952 = Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French with especial consideration of Anglo-Norman. Phonology and Morphology*, Manchester, Manchester University Press, 1952.
- Rinoldi 2009 = Paolo Rinoldi, *Appunti per una nuova edizione del compendio occitanico verseggiato della «Chirurgia» di Ruggero Frugardo*, «Cultura Neolatina» 69 (2009): 329-440.
- Roversi Monaco 2019 = Francesca Roversi Monaco (a c. dì), *Teoria e pratica medica nel basso Medioevo. Teodorico Borgognoni vescovo, chirurgo, ippiatra*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2019.
- Sannicandro 2013 = Lisa Sannicandro, *Aspetti della lingua della patologia nella «Mulomedicina» di Teodorico dei Borgognoni (1205-1298)*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 71 (2013): 209-22.
- Sannicandro 2018 = Lisa Sannicandro, *Sulla tradizione manoscritta della «Mulomedicina» di Teodorico Borgognoni: problemi di classificazione di alcuni testimoni*, «Commentaria Classica» 5 (2018) (suppl.): 213-38.
- Sosnowski 2014 = Roman Sosnowski, *Volgarizzamento della «Chirurgia parva» di Lanfranco da Milano nel manoscritto Ital. quart. 67 della collezione berlinese, conservato nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia*, Cracovia, Faculty of Philology, Jagiellonian University of Kraków, 2014.

- Stone 1968 = Howard Stone, *Puzzling translations in the thirteenth century multiple equivalents in early French medical terminology*, «Romance Notes» 10/1 (1968): 174-9.
- Tabanelli 1965 = Mario Tabanelli, *La chirurgia italiana nell'Alto Medioevo*, Firenze, Olschki, 1965, 2 voll.
- Thomas 1911 = Antoine Thomas, *Traduction provençale abrégée de la «Mulomedicina» de Teodorico Borgognoni, suivie de recettes pour le vin*, «Romania» 40 (1911): 353-70.
- Tobler-Lommatsch = Adolf Tobler, Erhard Lommatsch, *Altfranzosisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1915-1932, poi Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1954-2002, 11 voll.
- Valls 1996 = Helen Valls, *Illustrations as abstracts: the illustrative programme in a Montpellier manuscript of Roger Frugardi's «Chirurgia»*, «Medicina nei secoli – Arte e scienza / Journal of History of Medicine and Medical Humanities» 8 (1996): 67-83.
- Vasina 1971 = Augusto Vasina, *Borgognoni, Ugo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 12, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971: 773-5.
- Zamuner 2012 = Ilaria Zamuner, *Il volgarizzamento toscano della «Chirurgia» di Ruggero Frugardo nel codice 2163 della Biblioteca Riccardiana*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano» 17 (2012): 245-332.
- Zamuner 2015 = Ilaria Zamuner, *“Aranea” e la lessicografia medico-scientifica romanza*, «Cultura Neolatina» 74/1-2 (2015): 177-97.

**RIASSUNTO:** Il contributo esamina le due versioni francesi medievali della *Chirurgia* di Teodorico Borgognoni, dimostrando che si tratta di due volgarizzamenti indipendenti, di cui vengono presentate alcune particolarità.

**PAROLE CHIAVE:** Teodorico Borgognoni, trattati di chirurgia, volgarizzamenti.

**ABSTRACT:** The paper analyzes the two medieval French versions of Teodorico Borgognoni's *Chirurgia*. The article shows that they are two independent translations and highlights some of their features.

**KEYWORDS:** Teodorico Borgognoni, surgery treatises, vernacular translations.



# TRADUIRE LES PROVERBES EN MOYEN FRANÇAIS: PETITE ENQUÊTE DANS DEUX VERSIONS DU «DIALOGUE DES CREATURES» (1482)

## 0. QUELQUES REPÈRES

Dans sa version latine, le *Dialogus creaturarum [moralizatus]* ou *Contemptus sublimitatis* (XIV<sup>e</sup> siècle) jouit d'une fortune certaine: on en connaît quinze manuscrits et un fragment<sup>1</sup> auxquels s'ajoutent

- 8 incunables:<sup>2</sup>

Gouda, Gerard Leeu, 3 juin 1480: *GW* M22260, *ISTC* id00159100 (en ligne: Liège, BU, XV.B160; Boston, Public Library, Q.403.104);

Gouda, Gerard Leeu, 6 juin 1481: *GW* M22263, *ISTC* id00159150 (en ligne: Paris, BnF, Rés. g-Yc-28);

Cologne, Conrad Winters de Homborch, 24 octobre 1481 : *GW* M22259, *ISTC* id00159200 (trois exemplaires en ligne: Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Verteilte digitale Inkunabelbibliothek, Boston Public Library);

Gouda, Gerard Leeu, 31 août 1482: *GW* M22265, *ISTC* id00159250 (en ligne: Universitäts- und Landesbibliothek Bonn); Stockholm, Johannes Snell, 20 décembre 1483:<sup>3</sup> *GW* M22267, *ISTC* id00159300;

<sup>1</sup> Les dernières mises au point sont dues à Carmen Cardelle de Hartmann et Estrella Pérez-Rodríguez, qui préparent l'édition critique du recueil: Cardelle de Hartmann–Pérez-Rodríguez 2010 (sur les différents titres de la version latine: 21, n. 1) et Cardelle de Hartmann–Pérez-Rodríguez 2014. Tout en maintenant la distinction entre une «version courte» et une «version longue» déjà reconnue par Pio Rajna, Cardelle de Hartmann et Pérez-Rodríguez fournissent d'autres précisions quant aux relations entre les manuscrits.

<sup>2</sup> Les informations données par Ruelle 1985: 8-15 ont été vérifiées et complétées sur la base des ressources en ligne indiquées (*GW*, *ISTC*, *USTC*).

Anvers, Gerard Leeu, 11 décembre 1486: *GW* M22251, *ISTC* id00159400;

Anvers, Gerard Leeu, 11 avril 1491: *GW* M22253, *ISTC* id00159450;

Genève, Jean Bellot, 1500, sous le titre *Destructorium vitiorum...*: *GW* M22256, *ISTC* id00159500, *USTC* 452297);

- 4 éditions du XVI<sup>e</sup> siècle:

Cologne, Retro Minores (Martin von Werden?), *ca* 1505: *GW* M22255, *ISTC* id00159520, *USTC* 740438;

Lyon, Claude Nourry, 1509, sous le titre *Destructorium vitiorum: USTC* 155044 (en ligne: Paris, BnF, Rés. m-Yc-1029);

Paris, Philippe Pigouchet (pour Jean Petit), 1510: *USTC* 180444;

Lyon, Claude Nourry, 1511, sous le titre *Destructorium vitiorum: USTC* 155110;

- des traductions:

en néerlandais, *Twispraecl der creaturen*:<sup>4</sup>

Gouda, Gerard Leeu, 4 avril 1481: *GW* M22277, *ISTC* id00159550, *NB* 9741 (en ligne: La Haye, Bibliothèque Royale, 170-E-26);

Gouda, Gerard Leeu, 23 juin 1482: *GW* M22279, *ISTC* id00159600, *NB* 9744;

Delft, Christiaen Snellaert, 2 novembre 1488: *GW* M22275, *ISTC* id00159650, *NB* 9746;

Zwolle, Peter van Os, 1498-1499: *GW* M2227610, *ISTC* id00159670, *NB* 9749;

Anvers, Hendrick van Homberch, (not before 1500): *GW* M22273, *ISTC* id00159700;

en français: *Dialogue des creatures*, deux traductions en prose (1482); une traduction en vers (*inter* 1539 et 1549);<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Il n'est pas sans intérêt de signaler que Johannes Snell a introduit l'imprimerie au Danemark et en Suède, et que le *Dialogus* est le premier livre imprimé dans ce dernier pays. Le texte a été édité, avec traduction en allemand, par Esser–Blanke 2008.

<sup>4</sup> La version néerlandaise a été éditée par Rijn 2015 sur la base de la *princeps*.

en anglais: *The Dialoges of Creatures Morallysed*, [Anvers, Jan van Doesborch, ca 1530]: USTC 410776 (en ligne: EEBO, Early English Books Online).<sup>6</sup>

Ce sont les deux versions françaises en prose qui nous retiendront ici. Il s'agit d'un cas d'espèce exceptionnel, dans la mesure où, tout à fait autonomes, elles sont aussi exactement contemporaines:

- *Le Dialogue des creatures*, traduction anonyme, transmis par un manuscrit (Paris, BnF, n.a.fr. 151; signée «Bertoulet Le Brun», la copie est datée 29 juin 1482) et par deux imprimés:

Gouda, Gerart Lyon (*sic*), 20 avril 1482: *GW* M22270, *ISTC* id00159750 (en ligne: Paris, BnF, Rés. g-Yc-32; BnF, Rothschild, IV-1-1);<sup>7</sup>

Paris, Michel Le Noir, 1505, sous le titre *La destruction des vices et enseignement des vertus moralise*: USTC 26077 (en ligne: Paris, BnF, Rés. R-1342; BnF, Arsenal, 4-T-1862; London, BL, C.27.g.3; Baltimore, Johns Hopkins UL, PA8310.D5 F7 1505 c.1);<sup>8</sup>

*Le Dialogue des creatures*, traduction de Colard Mansion (1482), transmis par deux manuscrits (Wien, ÖNB, Cod. Vindob. Palat.

<sup>5</sup> Transmise par le manuscrit Paris, BnF, fr. 1552, celle-ci a fait l'objet d'une présentation par Brun 2010-2011. Je me permets de citer une étude menée récemment: Colombo Timelli s. p.

<sup>6</sup> La liste de vingt-six exemplaires répertoriés dans *USTC* est certainement incomplète; outre celui qui a été vendu chez Christie's en décembre 2016, deux autres au moins sont accessibles en ligne: celui de la Queensland University Library (Australie), et celui de la Fondation Bodmer à Genève. Dès le premier coup d'œil on remarque la proximité du programme iconographique entre cette édition et les incunables de Gouda (avec cependant une différence de format: on passe de bois rectangulaires à des bois carrés), ainsi qu'une mise en page qui met nettement en relief les distiques proverbiaux, avec retrait et alinéa à chaque vers. Le recueil a été édité par Kratzmann–Gee 1988 (pour l'attribution de l'édition et la datation: 58-63). Sur Jan van Doesborch, cf. Adam 2018: II, 84-7 et 151-2 (avec bibliographie).

<sup>7</sup> Ce volume porte le n. 1854 dans Picot–Lacombe 1887. L'exemplaire de la USB de Köln, signalé par *GW*, *ISTC*, *INKA*, représente de fait l'édition latine de 1481 (vérification dans le Catalogue en ligne et auprès des bibliothécaires de cette Institution).

<sup>8</sup> Entre l'incunable de Gouda et l'édition parisienne se situe un incunable lyonnais, dû à Mathias Huss et Jean Schabeler: daté de 1483, il est indiqué dans le bibliographies, bien qu'aucun exemplaire n'en soit aujourd'hui localisé (cf. USTC 51319).

2572, manuscrit de base pour l'édition critique de Pierre Ruelle; collection particulière).

Une telle tradition textuelle fournit un matériau abondant pour de nombreuses recherches, en partie seulement déjà entamées. Sur le plan linguistique, d'abord, les deux traductions permettent de vérifier sur pièces deux pratiques de la traduction vis-à-vis du même texte-source. Pour ce qui concerne la diffusion du texte anonyme, le chercheur est confronté à une double transmission manuscrite / imprimée, elle aussi tout à fait contemporaine (le manuscrit n.a.fr. 151, daté 29 juin 1482, suit de quelques semaines l'incunable de Gouda, daté du 20 avril de la même année); la collation permet de mesurer la distance entre deux textes destinés à une diffusion restreinte (manuscrit) ou large (imprimé). Quant à la mise en page, le *Dialogus / Dialogue* prévoit un vaste programme iconographique: les témoins conservés, manuscrits sortis de l'atelier de Colard Mansion ou incunables – latins et français – de Gouda, sollicitent la comparaison.<sup>9</sup> Enfin, l'accès au second manuscrit de Colard Mansion, dont Pierre Ruelle n'avait pas pu retrouver la trace, permet de relever un certain nombre de variantes, et parfois d'amender l'édition critique.<sup>10</sup>

### 1. LES PROVERBES DANS LE *DIALOGUE DES CREATURES*: PONCTUATION ET MISE EN PAGE

Pour le moment, je me bornerai ici à comparer les deux traductions sur un point précis et nettement identifiable: le traitement réservé aux proverbes qui concluent chaque «dialogue». Le *Dialogus creaturarum* se présente en effet comme un recueil fortement structuré en 122 «chapitres»,<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Dans le manuscrit n.a.fr. 151 les enluminures, prévues à l'origine, n'ont pas été exécutées. Je me permets de renvoyer à Colombo Timelli 2020b.

<sup>10</sup> Étude que j'ai menée ailleurs: Colombo Timelli 2020a.

<sup>11</sup> L'organisation du recueil reflète l'ordre de la création selon la Genèse; prennent tour à tour la parole: les planètes et étoiles et les éléments (1-12), les pierres et les métaux (13-24), les herbes et les arbres (25-36), les poissons et les reptiles (37-48), les oiseaux (49-84), les animaux terrestres (85-120), l'homme (121-122). La rigidité apparente de

chacun divisé en deux parties: un véritable «dialogue» qui oppose deux locuteurs – plus rarement trois voire plus –, et un commentaire didactique appuyé sur des citations scripturaires, éventuellement sur d'autres *exempla*. Les distiques proverbiaux se situent, tant dans la version latine que dans les traductions, exactement à la charnière des deux sections: ils constituent à la fois la conclusion de l'échange et le point de bascule vers la réflexion morale; qui plus est, ils sont signalés, tant dans les manuscrits que dans les imprimés, par des marques de «ponctuation» qui les rendent facilement repérables.<sup>12</sup> Ce dernier aspect mérite en effet d'être pris en compte, dans la mesure où les marques visuelles introduites par les copistes / imprimeurs du *Dialogue*, au vu entre autres de leur extrême régularité, ont manifestement pour but de signaler au lecteur des «citations» en même temps intratextuelles (comme on le verra, les proverbes sont tous assumés par un des locuteurs) et extratextuelles (annoncées comme telles par des marqueurs linguistiques).<sup>13</sup>

Dans l'imprimé du texte latin déjà, la lettre initiale de chaque distique est peinte en rouge: on remarquera que c'est la seule initiale indiquée ainsi à l'intérieur de chaque dialogue [fig. 1a].<sup>14</sup> Le même code typographique se retrouve dans l'incunable de la version française, publiée par le même éditeur (G.fr) [fig. 1b]. Le manuscrit P, dont la décoration n'est pas achevée, utilise aussi la rubrication à la lettre initiale des proverbes, mais

l'architecture n'empêche nullement une lecture fragmentaire, que la Table initiale se propose au contraire de faciliter, en mettant en relief l'enseignement moral à tirer de chaque «dialogue».

<sup>12</sup> Dans l'examen qui suit, je me suis basée sur les témoins suivants: pour le texte latin: incunable de Gouda, Gerard Leeu, 1480 (dorénavant: G.lat), Liège, BU, XV.B160); pour la traduction anonyme: incunable de Gouda, Gerard Leeu, 1482, Paris, BnF, Rés. g-Yc-32 (G.fr), et ms. BnF, n.a.fr. 151 (P); pour la traduction de Colard Mansion: ms. Wien, ÖNB, Cod. Vindob. Palat. 2572 (W: foliotation moderne, l'ancienne étant souvent fautive), et ms. privé (B: foliotation ancienne).

<sup>13</sup> Cf. Llamas-Pombo 2016; Colombo Timelli 2020c.

<sup>14</sup> Peintes à la main dans l'incunable de la BU de Liège, les lettrines peuvent n'avoir pas été exécutées dans tous les exemplaires conservés: néanmoins, l'espace blanche et la lettre d'attente ne laissent pas de marge au doute. Par ailleurs, la volonté de signaler ainsi uniquement les proverbes est confirmée dans le Dialogue 105, où le Lièvre-juriste énonce trois distiques, avant que le Lion achève leur échange par un quatrième.

sans que cette marque leur soit spécialement réservée; lorsque la lettrine n'est pas exécutée, un blanc reste, que le rubricateur n'a pas rempli [fig. 2a, 2b, 2c]. Paradoxalement, la riche décoration des deux manuscrits de Colard Mansion nuit à leur lisibilité: dans B, dans la mesure où les crochets bleu et rouge alternent régulièrement pour indiquer, par exemple, les prises de parole des «créatures», le début des proverbes se confond avec celles-ci; si on le repère, c'est alors grâce à ce qui suit, lorsque la seconde partie du dialogue est introduite par un intitulé tracé à l'encre rouge [fig. 3]; dans W, aux crochets bleu et rouge s'ajoutent des majuscules dorées, ce qui enrichit la décoration sans faciliter pour autant le repérage des proverbes [fig. 4].<sup>15</sup>

## 2. LES PROVERBES DANS LE *DIALOGUE DES CREATURES*: ASPECTS TEXTUELS<sup>16</sup>

Cette mise en relief (typo)graphique s'avère d'autant plus intéressante si l'on considère les aspects textuels; en effet, le proverbe fait toujours partie du «dialogue», dont il constitue la conclusion.<sup>17</sup> La «créature» en question peut donc

<sup>15</sup> Dans les dialogues 16 et 18, Colard Mansion cite tant le proverbe latin que la version française, les deux énoncés étant mis en relief par des procédés similaires dans les deux manuscrits: «[B crochet rouge; W crochet bleu, texte latin souligné à l'encre rouge] *Qui de loco sacro pergit, iustum est si se dispergit;* [B crochet bleu] Cellui qui se part [W départ] du saint lieu, bien est juste s'il est perdu» (B 17d; W 29b); «[B crochet rouge, texte latin souligné en rouge; W pas de crochet, texte latin souligné en rouge] *Nos debemus contra ire malo et non consentire;* [B crochet bleu] Nous devons au mal contredire, n'y consentir [W consentir] ne de lui rire» (B 22c; W 35b). Ne sont pas indiquées les variantes purement graphiques.

<sup>16</sup> Dans l'examen qui suit, les citations seront tirées: pour la version de Colard Mansion, du ms. B, la collation ayant montré sa qualité par rapport à W (Colombo Timelli 2020a); pour la traduction anonyme, de G.fr, le manuscrit P ayant été copié sur celui-ci (*cf.* Colombo Timelli 2020d).

<sup>17</sup> La collocation du proverbe distingueraient les fables ésopiques de l'épopée animalière: dans les fables le proverbe, extérieur à l'action, est assumé par l'*auctoritas* qui s'exprime dans l'*epymthion*; dans les textes «épiques», il est prononcé par un des personnages: *cf.* Mann 1984: 97-98; Schulze-Busacker 1991: 8; Johnson 2018: 110.

- prendre la parole uniquement pour introduire un commentaire sous forme de distique:

Dialogue 84 – Un paysan, en colère à cause des piqûres reçues de ses abeilles, qui pourtant ont fait sa richesse grâce au miel, détruit leurs ruches: les abeilles parties, le «villain» tombe en pauvreté.

[Il] commença a regreter et a plourer son premier estat, disant: «*A nul bien ne doit parvenir cil qui un pou ne puet souffrir.*» (B 95d)

[...] plouroit son estat qu'il avoit eu par devant en disant: «*A bien et doulceur parvenis [sic] ne doit que [sic] ne scet souffrir.*» (G.fr h5r)

[...] statum pristinum lugebat, dicens: «*Debet dura sustinere qui de dulci vult habere.*» (G.lat h6r)

- introduire le distique tout en agissant:

Dialogue 61 – Après avoir dévoré le coq du poulailler, le renard propose au chapon de le couronner avec la crête du coq lui-même, mais:

Tantost que le renart vey le chappon, il, moult joyeux, sailly sur lui et l'estrangla, disant: «*On ne doit point a chascun croire, mais des faulz se convient retraire.*» (B 70a)

[le capon] vint au regnart, lequel s'esjoissant print le capon et l'estrangla, disant: «*Ne croi pas trop legierement, que ne soyes deceus follement.*» (P 140; G.fr f2v-f3r)  
Vulpes vero gaudens quod cito venit, eum cepit ac jugulavit, dicens: «*Non est omnibus credendum, sed a falsis est cavendum.*» (G.lat f5r)

La volonté d'isoler le proverbe est évidente lorsque celui-ci en vient à coïncider avec la dernière phrase d'une réponse plus longue; fidèle à la source latine, Colard Mansion le sépare très nettement de ce qui précède:

Dialogue 68 – Chassé par un oiseau de proie, le «pygart», petit oiseau «treshumble et impotent» (mais voir la note de Ruelle 1985: 311, § 2057), trouve refuge chez un faucon, qui accepte de le protéger par ces mots:

«Demeure et si te repose avec moy, et ne vueilles craindre aucune chose tant que avec moy tu seras.» Et aincores pardessus ce lui dist: «*Les bumbles hommes fault deffendre et ne souffrir de les offendre.*» (B 77b)  
«Sede et quiesce apud me nichilque timeas donec fueris mecum.» Et dixit: «*Humiles [Sumiles, lettrine fautive] sunt protegendi et non unquam expellendi.*» (G.lat g2r)

alors que le traducteur anonyme réunit les deux fragments de la réponse en un seul propos:

«Siés et repose toy avec moy, je te prengs en ma salvegarde et deffenderay contre tous venans, car<sup>18</sup> l'innocent garder et deffendre doit on qui a bien faire veult entendre.» (G.fr f8r)

Quelques insertions sont linguistiquement soulignées chez Colard Mansion, alors que le traducteur anonyme adopte des expressions moins marquées:

Dialogue 13 – Les pierres précieuses, réunies en conseil, décident de se cacher afin que les hommes ne puissent plus se les procurer facilement; c'est ainsi qu'elles achèvent leur long propos:

«Et ainsi ne serions nous monstrees a chascun, car on dist communement: *Ceulx qui convoitent les choses precieuses ne doivent pas avoir les mains oyseuses.*» (B 14d-15a)

«par ce moien serons nous plus prisiés et reputés, car en Payne, travel et labeur souffrant seras cose precieuse acquerant.» (G.fr b2r-v)

«propter quod non omnibus ostendemur», dicentes: «*Qui volunt preciosa captare, non immerito se debent fatigare.*» (G.lat b2v)

Dialogue 47 – Victime des attaques réitérées d'une grenouille, l'écrevisse est finalement contrainte de se défendre:

[...] et de ses grifes l'empoingna et tellement l'estraigny [...] qu'elle toute la derompi et occist. Puis dist cestui proverbe: «*Cellui doit bien son corps deffendre qui d'eschapper ne puet entendre.*» (B 55a)

[le crevice] de ses graus embrachant le raine, tellement se porta que le mist a fin, disant: «*Vaillament [Maillament, lettrine fautive] se combatera qui en dangier se trouvera.*» (G.fr d8v)

[cancer] ranam cum grillis momordit ac dilaniavit, dicens: «*Debet fortiter bellare qui non potest evitare.*» (G.lat e3v)

Ces remarques ponctuelles confirment un certain nombre d'aspects du proverbe non seulement médiéval que les théoriciens ont souvent soulignés: leur collocation en fin de propos, que ce soit dans la source latine ou dans les versions françaises, correspond bien à l'une des

<sup>18</sup> *Car* constitue une sorte de forme minimale d'introducteur, dont le rôle spécifique en contexte proverbial a été souligné par Schulze-Busacker 1985: 16; Cerquiglini-Cerquiglini 1976: 363 parlent à ce propos de «marques de décrochement». Ce ne peut pas être le fruit du hasard si, ici et ailleurs, l'imprimeur a prévu une lettrine, avec espace et lettre d'attente, justement pour *car*.

préconisations des rhétoriciens du Moyen Âge;<sup>19</sup> annoncés par des marques linguistiques bien reconnaissables, aptes à introduire un discours cité – *verbum dicendi, car*, voire des expressions plus articulées et explicites (*on dist communement, dist cestui proverbe*) – et par là attendus par le lecteur, les proverbes expriment en même temps le sens moral de l'histoire et l'enseignement à retenir; en tant que fruit d'une énonciation collective ancestrale, leur valeur pragmatique s'appuie sur le rappel d'une vérité partagée et reconnue comme telle.

### 3. LES PROVERBES DANS LE *DIALOGUE DES CREATURES*: TRAITS FORMELS ET PRATIQUES DE TRADUCTION

Les traits formels – linguistiques et rythmiques – qui distinguent le proverbe du contexte, que celui-ci soit en vers ou en prose, narratif ou dialogal, sont connus: structure binaire, rime ou assonance, sujet générique, adverbe indiquant la fréquence, verbe au présent (valeur atemporelle et universalisante).<sup>20</sup> Nous allons en vérifier la constance tant dans le *Dialogus* latin que dans les deux traductions françaises en prose, en négligeant consciemment deux autres aspects, à savoir l'attestation des distiques en question en dehors de nos textes<sup>21</sup> et leur origine (l'auteur du *Dialogus* étant italien, il n'est pas exclu qu'il ait lui-même traduit quelques-uns de ses proverbes de la langue vulgaire en latin).<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Cf. Buridant 1984: 27-8; Buridant 1999: 500 et 509. Taylor 1989: 217 reconnaît aux proverbes une «valeur démarcatoire» dans l'organisation strophique de la *Danse macabre*.

<sup>20</sup> Synthétisés ainsi par Palma 2012: 67-80. On ne saurait mieux dire que Anscombe–Darbord–Oddo 2012: 10, introduisant ce même volume: «Nous estimons [...] qu'il est possible de caractériser les formes sentencieuses comme une catégorie linguistique à part entière, sur la base de propriétés stables et régulières».

<sup>21</sup> Schulze-Busacker 1985: 16 considère «décisif» pour l'identification d'un énoncé comme proverbe médiéval son «lien évident avec une formule proverbiale existante dans un recueil de proverbes de la même époque».

<sup>22</sup> Le *Dialogus* latin a été dépouillé par les auteurs du *TPMA* sur la base de l'ancienne édition Grasse 1880: 125-280, très peu fiable.

Dans le *Dialogus latin*, les distiques respectent très régulièrement tous les traits formels indiqués:<sup>23</sup>

- Dialogus 25: *Propter unum bonum multi / sunt protecti et consulti* (G.lat c3v)
- Dialogus 50: *Qui non vult obedire / debet nequiter perire* (G.lat e5v)
- Dialogus 75: *Vilia sunt delicata / propter famem et optata* (G.lat g7r)
- Dialogus 120: *Male pugnat qui paratus / non est nec bene armatus* (G.lat m3r)

Ces traits sont incontestablement poursuivis tant par Colard Mansion que par le traducteur anonyme, sans que les résultats obtenus soient les mêmes. En plus, s'agissant d'exprimer dans un distique le sens moral du «dialogue», les deux traducteurs doivent se tenir proches, quant au sens sinon quant à la forme, du texte-source; néanmoins, leurs pratiques s'avèrent fondamentalement différentes. L'analyse exhaustive que j'ai menée, et dont je vais résumer les résultats, permet deux premières remarques:

- a- Colard Mansion tend à conserver le lexique latin ainsi que, grâce à la proximité des suffixes latin et français, les rimes, jusqu'au calque. Au contraire, le traducteur anonyme crée souvent des images différentes; et même lorsqu'il conserve des mots directement dérivés de la source, ceux-ci se situent rarement à la rime.  
Que l'on compare:

- Dialogus 32: *Rose pulcre sunt et care, spine quoque amare* (G.lat c8v)  
Les roses sont belles et chieres, mais les espines sont ameres (B 36d)  
Roses souefves et plaisans sont au cuellier pluseurs poindans (G.fr c7v)
- Dialogus 64: *Nullus debet affirmare quod non potest perpetrare* (G.lat f7v)  
Nullui ne doit chose affermer qu'il ne la puisse perpetrer (B 73c)  
De chose sur ta puissance ne veuls faire prometance (G.fr f5v)

<sup>23</sup> Les exceptions sont rares et pourraient être le résultat d'une faute dans l'imprimé de Gouda 1480; on relève parfois des entorses au rythme ou à l'assonance / la rime: *Omnes debent extinguere ignem et non inflammare* (G.lat a6r), *Semper mali, si sunt sani, sunt peiores* (c5v), *Pignus mittere de incertis non sensus est, sed desensus* (c7v), *Omnes per hunc se castigent ne levare se satagent* (d8r), *Nunquam dimittamus certum nec relaxemus propter incertum* (k2r), *Melius est domi manere quam per mundum sic vagare* (l4r), *Remutare aliquem de natura est pena dura* (l5v).

- Dialogus 111: *Si quis debet et non reddit, iustum est si malum prendit* (G.lat l3r)  
Se aucun doit et point ne rend, juste chose est se mal l'en prent (B 126d)  
Sans grant vergongne chose prestee ne doit deux fois estre demandee  
(G.fr l4v)<sup>24</sup>
- b- Le latin, c'est bien connu, présente un certain nombre de difficultés de traduction dues à des structures morphosyntaxiques inexistantes en français:
  - le neutre pluriel:
  - Dialogus 11: *Amara debet portare qui dulce vult gustare* (G.lat b1v)  
Qui chose douce veult gouster de l'amer doit premier taster (B 13a)  
Cose amere doibt porter qui douceur voeult augouster (G.fr b1r)
  - le neutre singulier:
  - Dialogus 66: *Stultum est esse cantores nisi velint auditores* (G.lat f8v)  
Fole chose est d'estre chanteurs ou ne veulent estre ascouteurs (B 75c)  
Fol est qui de chanter se merle ou nulluy n'est tendant l'orelle (G.fr f6v)
  - le gérondif :
  - Dialogus 68: *Humiles sunt protegendi et non unquam expellendi* (G.lat g2r)  
Les humbles hommes fault deffendre et ne souffrir de les offendre (B 77b)  
Car l'innocent garder et deffendre doit on qui a bien faire veult entendre  
(G.fr f8r)<sup>25</sup>

Sauf exception (Dialogue 11), ces passages attestent l'effort fourni par Colard Mansion pour se maintenir proche des structures, outre que du lexique, de la source. Sur un plan plus général, cela confirme encore

<sup>24</sup> D'autres exemples dans les dialogues 34, 55, 65, 69, 70, 71, 112.

<sup>25</sup> Pour le neutre pluriel, voir aussi les dialogues 13, 30, 104; le n. 75 impose une interprétation (Vilia sunt delicata propter famem et optata G.lat g7r; «Viandes viles sont çuchrees aux familieux et desirees» B 84d; «Toutes viandes aux povres et famis sont appetissans et comme delys» G.fr g5r). Pour le neutre singulier: dialogues 90, 100, 111; pour le gérondif: dialogues 61, 66, 92.

l'extrême créativité du moyen français et, en contrepartie, la souplesse même, voir l'inexistence, de la notion de «figement»: une fois respectées les règles formelles d'une part, le sens de l'autre, toute expression peut «devenir» proverbe.<sup>26</sup>

Un nombre non négligeable de distiques latins du *Dialogus* trouvent une formulation identique, ou au moins très proche, chez nos deux traducteurs; cela s'avère très intéressant dans la mesure où, ne dérivant absolument pas l'une de l'autre, les deux versions françaises témoigneraient indirectement de l'existence de vingt-trois parémies.

La prudence est de mise lorsque les deux «traductions» reflètent la forme latine:

- Dialogus 28: *Semper ad benefactores simus boni servitores* (G.lat c6r)  
Soions toujours bons serviteurs a ceulx qui nous sont bienfaiteurs (B 32d)  
Tousjours a nos bienfaiteurs serons nous bons serviteurs (G.fr c4v)
- Dialogus 65: *Prius debet se purgare qui vult alium damnare* (G.lat f8r)  
Premier se doit cellui purgier qui autrui mal veult corriger (B 74b)  
Premier se doit purgier qui aultruy veult castoyer (G.fr f6r)

Ailleurs, le proverbe français semble avoir été simplement suggéré par la formulation de la source:

- Dialogus 54: *Sicut nos plasmavit stenus Deus, nunquam nos mutemus* (G.lat e8r)  
Tous telz que Dieu nous a creez demourons, si n'en serons blasmez  
(B 61d)  
Telz que Dieulx nous a fait et creés demourons, se n'en serrons blamés  
(G.fr e5r)

<sup>26</sup> Sur l'absence de figement, on verra les remarques de Di Stefano 2012. Buridant 1999: 506 rappelle très justement: «il faudrait certainement adopter, pour l'étude des locutions sentencieuses au Moyen Âge, une attitude souple en ayant de ces locutions une représentation scalaire ou concentrique, depuis un noyau dur où se rangerait les proverbes que l'on pourrait appeler ‘prototypiques’ jusqu’aux formules figées non métaphoriques [...] étant donné que seraient communs à cet ensemble, sur le plan formel: la concision, la fixité; sur le plan pragmatique: le caractère universel». Bien que portant sur le domaine espagnol, on lira avec intérêt Oddo–Darbord 2012.

- Dialogus 73: *Qui non prius bona capit nec in senectute sapit* (G.lat g5v)  
 Qui a pechié s'abandonne en jonesse ne scet que c'est de vertu en viellesse  
 (B 83a)  
 Qui a pechié s'abandonne en jonesse de bien faire ne scet que c'est en  
 viellesse (G.fr g3v)
- Dialogus 94: *Qui desiderat senescere senes non debet despicer* (G.lat i6v)  
 Qui a viellesse veult venir les vieux doit en honneur tenir (B 108b)  
 Qui a viellesse content parvenir doibt anchienes gens en honneur tenir  
 (G.fr i6r)<sup>27</sup>

Le proverbe qui suit, très similaire dans B et dans G.fr, bien qu'il maintienne l'opposition entre la sobriété et la gloutonnie, fait disparaître le second contraste exprimé en latin, entre la piété et l'envie:

- Dialogus 83: *Sobrii plus durant quam gulosi, pii quam invidiosi* (G.lat h5v)  
 Longue vie engendre sobresse, et glouton ne vient a viellesse (B 94c)  
 Longue vie engendre sobresse, gloutonnie ne cognoit viellesse (G.fr h4v)

Dans d'autres cas enfin, le rapport avec le modèle latin apparaissant plus lâche, la coïncidence dans les deux formules françaises interroge davantage dans une perspective philologique:

- Dialogus 97: *Nibil scriptor operatur corde si non meditatur* (G.lat i8r)  
 Cil qui n'entent [nententen] a son ouvrage, il n'en raporte que dommage  
 (B 110d)  
 Qui n'entent a son ouvrage ne raporte que dommage [donniage] (G.fr i8r)

<sup>27</sup> Les coincidences sont beaucoup plus nombreuses dans la seconde partie du recueil, ce qui imposerait un supplément d'enquête sur le rapport entre les deux traductions (voir les Dialogues 53, 62, 67, 72, 77, 78, 79, 80, 83, 92, 93, 97, 98, 99, 101, 108, 110). Le cas du Dialogue 76 est intrigant dans la mesure où la distance entre le proverbe latin (*Id quod sapit michi volo, quod non sapit unquam nolo*, G.lat g7v) et la forme française adoptée par les deux traducteurs est particulièrement frappante: «Riens qu'ordure n'est bien plaisant a l'omme en pechié vivant» (B 85d); «Riens qu'ordure n'est bien plaisant a l'homme qui est salment [siè] vivant» (G.fr g6r).

#### 4. QUELQUES MOTS DE CONCLUSION

Il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer qu'une partie importante de l'enseignement élémentaire médiéval s'appuyait sur les proverbes: non seulement les *Disticha Catonis* représentaient un des manuels les plus fréquentés par les jeunes élèves,<sup>28</sup> mais la traduction des proverbes français en latin et vice-versa constituait un exercice scolaire pratiqué au moins jusqu'à la Renaissance.<sup>29</sup> Entraînés à ce genre d'activité, ni Colard Mansion ni notre traducteur anonyme n'ont dû guère être gênés par la présence des distiques gnomiques dans les dialogues qu'ils adaptaient en français vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle. D'autre part, comme on l'a vu, ce travail sur les deux langues allait de pair avec la grande liberté linguistique qui permettait à chaque auteur de «fabriquer» ses propres proverbes<sup>30</sup> ou d'ajuster des dictos déjà existants à un contexte différent,<sup>31</sup> à la seule condition de respecter les contraintes – rythmiques, rimiques et sémantiques – imposées par le «genre».

Pour preuve, dans le Dialogue 105 le roi-lion, avant de l'embaucher comme «legiste», demande au lièvre ayant complété ses études de droit à Paris de «faire un proverbe» adapté à chacune des trois scènes auxquelles ils assistent:

*Ex hoc fac proverbium, ut agnoscatur sciencia ex quo vis fieri salariatus* (G.lat k5v)  
 Toy, nouveau legiste, fay de ceste advenue un proverbe en loy affin que en toy  
 soit congneue la science de laquelle tu veulz estre stipendié (B 118d-119a)  
 Puisque tu veuls estre stipendié et salarié, fais ung proverbe de che que tu as  
 veu (G.fr k6v)

<sup>28</sup> Leur diffusion fut immense et variée, tant en latin qu'en français, sous forme manuscrite et imprimée; cf. Schulze-Busacker 2012: 103-16 (*La tradition gnomique liée aux «Disticha Catonis» en France*); Viellard 2010: 207-21.

<sup>29</sup> Cf. Buridant 1999: 502.

<sup>30</sup> C'est ce que l'on constate par exemple dans la mise en prose de *Guillaume de Palerne* (ca 1525), dont l'auteur, Pierre Durand, ne se prive pas d'introduire des dictos – non attestés ailleurs – qui infléchissent l'interprétation «morale» du roman qu'il réécrit: Colombo Timelli 2016a.

<sup>31</sup> De nombreux distiques tirés des *Proverbes moraux* de Christine de Pizan ont ainsi pu être réélaborés en partie afin de s'adapter à *Beuve de Hantone* en prose et à la *Geste de Monglane*: Colombo Timelli 2016b et 2018.

ce qui confirmerait à la fois la possibilité de «créer» des proverbes à tout moment, à partir des situations contingentes et avec le matériau linguistique disponible, et le lien étroit entre le savoir exprimé par le proverbe et la formation juridique.<sup>32</sup>

Ces dernières remarques m'amènent à conclure sur une question portant sur le fondement de nos propres outils de recherche. Le *DMF* permet, depuis 2015, de repérer rapidement, à l'intérieur de chaque article, les «proverbes»: on sera alors surpris de constater que les dictos du *Dialogue des creatures* (version de Colard Mansion, la seule éditée jusque là) peuvent ne pas être classés comme «proverbes»; il en est ainsi pour celui qui clôt le dialogue 73, cité ci-dessus: «Qui a pechié s'abandonne en jonesse ne scet que c'est de vertu en viellesse» (B 83a) (*DMF s. v. vertu*).<sup>33</sup> Quant à cette mine inépuisable qu'est le *TPMA*, ses dépouilllements se basent, pour notre corpus, uniquement sur l'édition Grässle du texte latin, tout en ignorant la version française de Colard Mansion éditée par Ruelle: les quelques sondages que j'ai pu effectuer semblent pourtant révéler que les distiques du texte latin n'ont pas été systématiquement retenus: je n'ai su retrouver aucune trace, par exemple, du proverbe *Rose pulcre sunt et care, spine quoque amare* (G.lat c8v), «Les roses sont belles et chieres, mais les espines sont ameres» (B 36d) (*Dialogue 32*), ni *s. v. Rose*, ni *s. v. Dorn*.

Que notre conclusion soit donc, une fois de plus, un acte de modestie à l'égard de cette langue luxuriante qu'est le moyen français, dont nous ne cessons de découvrir les richesses jour après jour.

Maria Colombo Timelli  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>32</sup> On pourra citer, à ce propos, le manuscrit Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1429, qui contient un recueil de quelque 800 proverbes français, établi par Estienne Legris vers 1440, accompagnés de commentaires juridiques en latin (éd. Langlois 1899).

<sup>33</sup> L'édition de Pierre Ruelle, excellente à tous égards, ne contient malheureusement pas de table des distiques: on ne saura lui en faire grief, comme on ne pourrait reprocher aux auteurs du *DMF* de n'avoir pas entièrement dépouillé le texte de Colard Mansion.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### RESSOURCES EN LIGNE

*DMF* = *Dictionnaire du Moyen Français*, <https://www.atilf.fr/ressources/dmf/>

*GW* = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*,

<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>

*INKA* = *Inkunabelkatalog*, <https://www.inka.uni-tuebingen.de/>

*ISTC* = *Incunabula Short-Title Catalogue*, <https://data.cerl.org/istc/>

*USTC* = *Universal Short-Title Catalogue*, <https://www.ustc.ac.uk/search>

### LITTÉRATURE PRIMAIRE

Esser–Blanke 2008 = *Dialogus creaturarum moralisatus. Dialog der Kreaturen über moralisches Handeln. Lateinisch – Deutsch Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Birgit Esser, Hans-Jürgen Blanke, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.*

Grässe 1880 = Johann Georg Theodor Grässe, *Die beiden ältesten lateinischen Fabelbücher des Mittelalters: des Bischofs Cyrillus «Speculum Sapientiae» und des Nicolaus Pergamenus «Dialogus Creaturarum»*, Tübingen, für den litterarischen Verein in Stuttgart, 1880.

Kratzmann–Gee 1988 = Gregory Kratzmann, Elizabeth Gee, *The Dialogues of Creatures Moralised: a critical edition*, Leiden, Brill, 1988.

Rijn 2015 = Hans Rijn, *Dialogus Creaturarum dat is Twispraec der creaturen*, dbnl, 2015 (en ligne: [http://www.dbl.nl/tekst/leeu002diag02\\_01/colofon.php](http://www.dbl.nl/tekst/leeu002diag02_01/colofon.php)).

Ruelle 1985 = Pierre Ruelle, *Le «Dialogue des créatures», Traduction par Colart Mansion (1482) du «Dialogus creaturarum» (XIV<sup>e</sup> siècle)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1985.

### LITTÉRATURE SECONDAIRE

Adam 2018 = Renaud Adam, *Vivre et imprimer dans les Pays-Bas méridionaux*, Turnhout, Brepols, 2018, 2 vol.

Anscombe–Darbord–Oddo 2012 = Jean-Claude Anscombe, Bertrand Darbord, Alexandra Oddo, *Présentation*, in Jean-Claude Anscombe, Bertrand Darbord, Alexandra Oddo (éd. par), *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012: 9-18.

Brun 2010-2011 = Laurent Brun, *Une traduction française inconnue du «Dialogus*

- creaturarum. La destruction des vices» de ‘maistre Jehan Gontier’, «Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society» 23 (2010-2011): 48-64.*
- Buridant 1984 = Claude Buridant, *Les proverbes et la prédication au Moyen Âge*, in François Suard, Claude Buridant, *Richesse du proverbe*, vol. I, *Le proverbe au Moyen Âge*, Lille, Presses de l’Université de Lille, 1984: 23-54.
- Buridant 1999 = Claude Buridant, *Nature et fonction des proverbes dans le Moyen Âge français: essai d’aperçu synthétique*, «Nouveaux Cahiers d’allemand» 17/3 (1999): 497-513.
- Cardelle de Hartmann–Pérez-Rodríguez 2010 = Carmen Cardelle de Hartmann, Estrella Pérez-Rodríguez, *Text im Wandel und editorische Praxis: Der lateinische «Contemptus sublimitatis» («Dialogus creaturarum») in der handschriftlichen Überlieferung*, in Regula Forster, Romy Günthart (hrsg. von), *Didaktisches Erzählen. Formen literarischer Belehrung in Orient und Okzident*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010: 21-40.
- Cardelle de Hartmann–Pérez-Rodríguez 2014 = Carmen Cardelle de Hartmann, Estrella Pérez-Rodríguez, *Les auctoritates del «Contemptus sublimitatis» («Dialogus creaturarum»)*, in Edoardo D’Angelo, Jan Ziolkowski (ed. by), *Auctor et Auctoritas in Latinis mediis aevi litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature*, Firenze, SISMEL·Edizioni del Galluzzo, 2014: 199-211.
- Cerquiglini–Cerquiglini 1976 = Jacqueline Cerquiglini, Bernard Cerquiglini, *L’écriture proverbiale*, «Revue des Sciences Humaines» 163 (1976): 359-75.
- Colombo Timelli 2016a = Maria Colombo Timelli, *De l’usage des ‘proverbes’ dans «Guillaume de Palerne» en prose*, in Giovanni Borriero et alii (a c. di), *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, Verona, Fiorini, 2016: 221-9.
- Colombo Timelli 2016b = Maria Colombo Timelli, «Beuve de Hantone», ou de l’intérêt des proverbes dans une mise en prose peu fréquentée, «Romania» 134 (2016): 204-24.
- Colombo Timelli 2018 = Maria Colombo Timelli, *Les distiques proverbiaux dans la «Geste de Monglane»... et dans «Beuve de Hantone» en prose*, «Le Moyen Âge» 124 (2018): 119-44.
- Colombo Timelli 2020a = Maria Colombo Timelli, *Colard Mansion, «Dialogue des creatures»: un second manuscrit, pour quoi faire?*, «Medioevo Romanzo» 44 (2020): 346-65.
- Colombo Timelli 2020b = Maria Colombo Timelli, *En couleur ou en noir et blanc? Lire le «Dialogue des creatures» en 1482*, in Luca Sacchi, Cristina Zampese (a c. di), *I colori del racconto. Stili e forme della narrativa breve fra Medio Evo e Rinascimento*, Milano, Ledizioni, 2020: 119-37.
- Colombo Timelli 2020c = Maria Colombo Timelli, *Ponctuation, segmentation et matérialité des textes entre livre manuscrit et livre imprimé: continuité et ruptures («Beuve de Hantone» en prose)*, «Romania» 138 (2020): 139-51.

- Colombo Timelli 2020d = Maria Colombo Timelli, *Moyen français entre manuscrit et imprimé. Le cas du «Dialogue des creatures» (traduction anonyme)*, «Vox Romanica» 79 (2020): 119-36.
- Colombo Timelli s. p. = Maria Colombo Timelli, *Mais où sont les proverbes d'antan? Du «Dialogus creaturarum» à ses traductions françaises (1482-1550 ca)*, sous presse.
- Di Stefano 2012 = Giuseppe Di Stefano, *Manca in Di Stefano! Davvero?*, «Le Moyen Français» 71 (2012): 126-8.
- Johnson 2018 = Joseph R. Johnson, *The churchman and the fox : Traces of renardie in the Archbishop's Renart*, «Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society» 30 (2018): 94-123.
- Langlois 1899 = Ernest Langlois, *Anciens proverbes français*, «Bibliothèque de l'École des chartes» 60 (1899): 569-601.
- Llamas-Pombo 2016 = Elena Llamas-Pombo, *Le proverbe comme unité graphique autonome dans les manuscrits médiévaux*, in Jean-Claude Anscombe, Bertrand Darbord, Alexandra Oddo (éd. par), *La phrase autonome. Théorie et manifestations*, Bruxelles, Peter Lang, DL, 2016: 231-48.
- Mann 1984 = Jill Mann, *Proverbial Wisdom in the «Ysengrimus»*, «New Literary History» 16/1 (1984): 93-109.
- NB = Andrew Pettegree, Malcolm Walsby, *Netherlandish Books: Books published in the Low Countries and Dutch Books published abroad before 1601*, Leiden, Brill, 2010.
- Oddo–Darbord 2012 = Alexandra Oddo, Bertrand Darbord, *Réflexion sur l'évolution des proverbes en diachronie*, in Jean-Claude Anscombe, Bertrand Darbord, Alexandra Oddo (éd. par), *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012: 260-78.
- Palma 2012 = Silvia Palma, *Proverbes doxaux et paradoxaux*, in Jean-Claude Anscombe, Bertrand Darbord, Alexandra Oddo (éd. par), *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012: 67-80.
- Picot–Lacombe 1887 = *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild établi par Émile Picot, Paul Lacombe*, Paris, D. Morgand, 1887 (t. 2).
- Schulze-Busacker 1985 = Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse*, Paris, Champion, 1985.
- Schulze-Busacker 1992 = Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans l'Esope de Marie de France*, «Romania» 115 (1992), 1-21.
- Schulze-Busacker 2012 = Elisabeth Schulze-Busacker, *Didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

- Taylor 1989 = Jane H. M. Taylor, *Poésie et prédication. La fonction du discours proverbial dans la «Danse macabre»*, «Medioevo Romanzo» 14 (1989): 215-26.
- TPMA = *Thesaurus Proverbiorum Medii Ævi*, Begründet von Samuel Singer; Hrsg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin · New York, De Gruyter, 1996-2002, 13 vol.
- Vielliard 2010 = Françoise Vielliard, *La traduction des «Disticha Catonis» par Jean Le Fèvre: perspectives codicologiques*, in Stéphanie Le Briz, Géraldine Veysseyre (éd. par), *Approches du bilinguisme latin-français au Moyen Âge. Linguistique, Codicologie, Esthétique*, Turnhout, Brepols, 2010: 207-36.

RÉSUMÉ: Succès européen, le *Dialogus creaturarum* (XIV<sup>e</sup> siècle) a connu deux traductions en français, datées l'une et l'autre 1482; cependant les deux traducteurs ont réagi différemment face aux distiques proverbiaux latins qui marquent dans chaque Dialogue le passage de la fable à sa moralisation. L'analyse de ces deux pratiques peut contribuer en corollaire à une définition de ce qu'était un «proverbe» en moyen français.

MOTS-CLÉS: *Dialogus creaturarum*; *Dialogue des creatures*; Colard Mansion; proverbes; moyen français

ABSTRACT: A great European success, the *Dialogus creaturarum* (14<sup>th</sup> century) was translated twice into French in 1482; yet, the two translators reacted differently to the Latin proverbial couplets which mark the passage in each Dialogue from the fable to its moralization. A comparative analysis of the translators' work on the couplets can contribute to a definition of what a «proverb» was in Middle French.

KEYWORDS: *Dialogus creaturarum*; *Dialogue des creatures*; Colard Mansion; proverbs; Middle French.

sa sicut oves non habentes pastorem errabant in sitiibus suis  
 non permanentes. Novissime autem errorem suum agnoscen-  
 tes penituerunt et ad rectorem priorem reverse sunt et ipsum  
 honorabiliter confirmaverunt dicentes. **Q**ui bonum rec-  
 torem habet nūquam elegat peiorē. Ita et nos agere con-  
 uenit. Cum enim habemus rectorem qui nos recte regat ipsum  
 honorare atq; diligere debemus non ipsum mutare sed pro vi-  
 tribus fouere propter laborem quem sustinet nos regēdo. Gra-  
 dus regiminis dicitur grandus honor: sed graue pondus est.  
**Vnde Bernardus** Quid est honor nisi onus. Quid est poten-

Fig. 1a. *Dialogus creaturarum*, Gouda, G. Leeu, 1480, Dialogue 3, f. a4r.

sans son errent vindrent deuers leur premier maistre et dung  
 commun accord honorablement le remirent et constituerent rec-  
 teur sur elles cōme parauant disans. **Q**uant vng bon et ius-  
 te pasteur auras · que pient naye aultre ne queras. Ainsi ferons  
 nous. Quant auons vng bon souuerain qui bien et paisiblement  
 nous maintiennent nous le honnorons et aymerons et sans grant  
 cause pas ne le chāgorons. Le de gre daultrui gouerner est hon-  
 neur appelle. Mais cest vng tresgrief lais de ce dit. **S**aint bernard  
 quelle cose est honueur se nōcharge et puissance ou autorite si  
 non paine et trauel. Et que est hautesse dauctorite si non une  
 tempeste de mer. Qui est en honneur sans tristesse nully qui est  
 en prelature sans tribulacion et en dignite sans vanite. Pareille-  
 ment nullui. Comme recite Valerius en son vij liure dung roy  
 moult soustir et hōme de graud conseil le quel cōme luy fut bai-

Fig. 1b. *Dialogue des creatures*, Gouda, G. Leeu, 1482, Dialogue 3, f. a3v.

de toy & beller contar moy qm pme doia estre  
 subgrett la vallre amys maistre se humilia pmt  
 a obesissance disant a son mestre serur ardoy et  
 obiez duss se esmeuuent plus fdt subgretta contar  
 leur seigneurie s maistrez Et lez conuient tem  
 en subvention le sauge dit viande verte n fai

Fig. 2a. Manuscrit P, Dialogue 12, page 42 (lettrine non exécutée).

*Sicutum pcloit alamur le chemin Et oultre en  
 sei armes et la vallre la chemise et oultre en  
 bas le jette et au devant la rendit disant*

Raison est quey bas sourint lez spme q sur toua  
 veult estre eslevez On list en lancien testament q  
 le Roy nabugoderlozor qm sur toua vole p primoz si  
 vollant eslevez accusa a fte Roy de Roie et regneur  
 des seigneurs Et pour son grant ergueil paasne

Fig. 2b. Manuscrit P, Dialogue 2, page 21 (lettrine et alinéa).

*D*eux lez prunier maistre et dny comyn accord  
 houmorablement lez emirent et constituerent ver  
 sur elles come parauant dispense Quant vng boy  
 et Juste parfleur aurao que spieur nage autre  
 ne queraz dins se fizone noua Quant no a bone  
 vng bon souverain qm bun p faisbllement nou  
 ananturut noua li houmeuzona

Fig. 2c. Manuscrit P, Dialogue 3, page 24 (lettrine avec lettre d'attente).

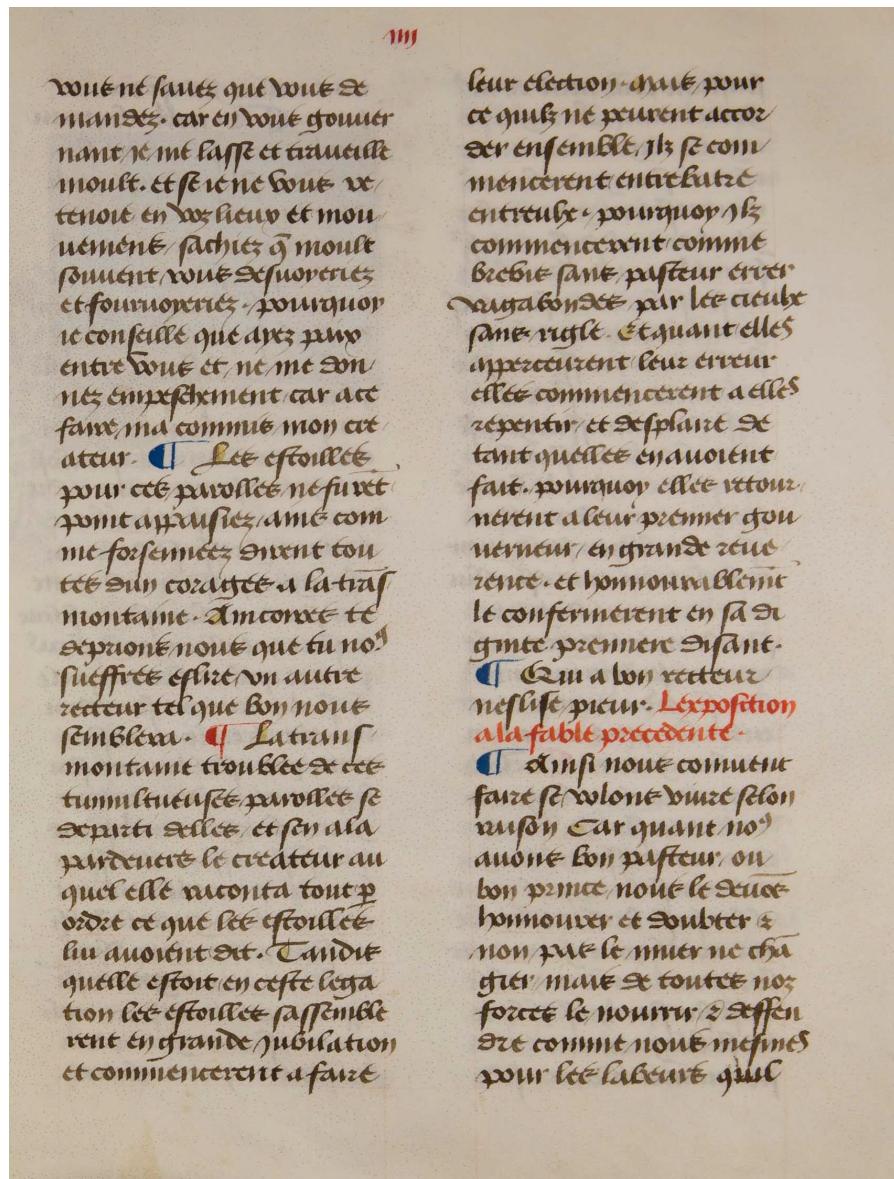


Fig. 3. Manuscrit B, Dialogue 3, f. 4r.

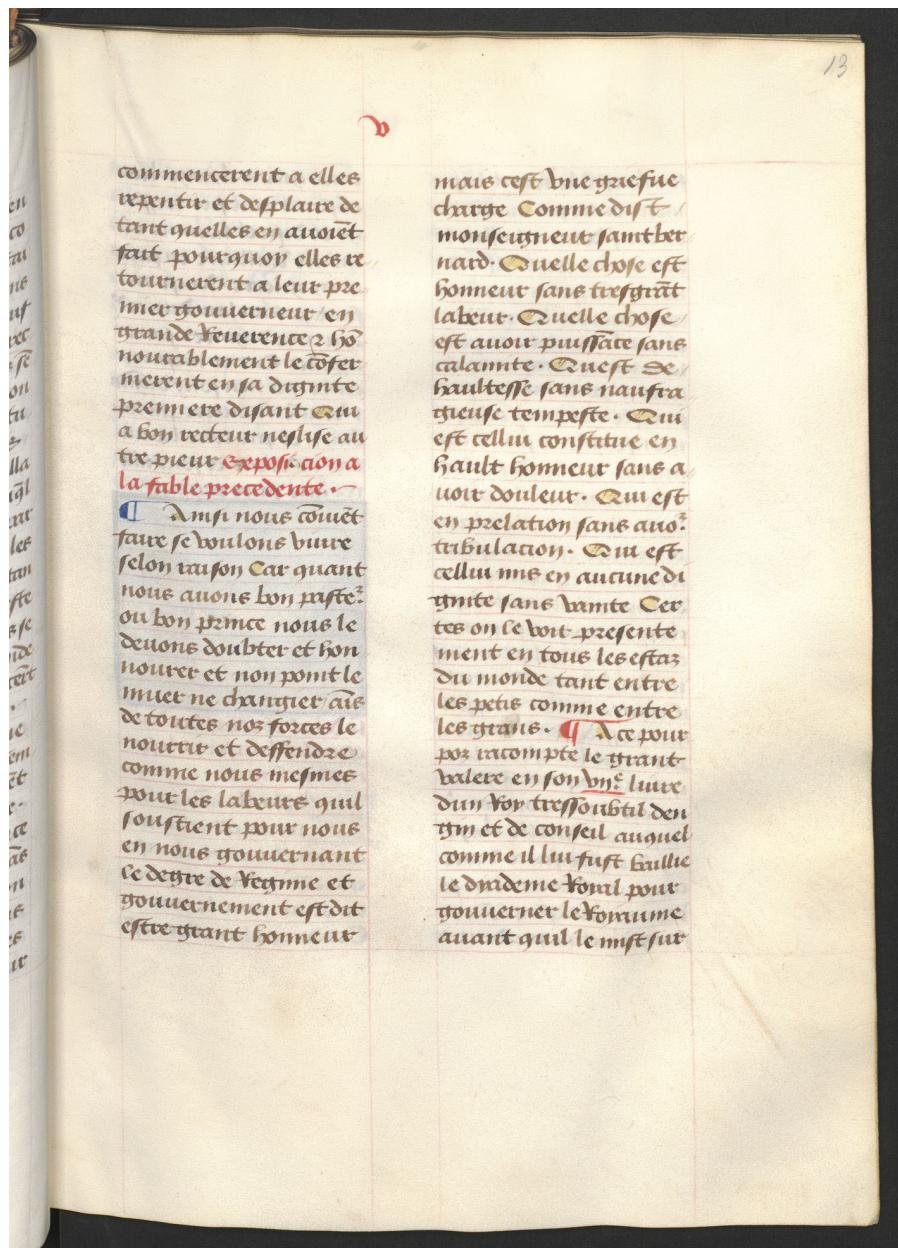


Fig. 4. Manuscrit W, Dialogue 3, f. 13r.



# IL VOLGARE NELLA MEDICINA LEGALE

## 1. PREMESSA

**A**l titolo occorre senz'altro una precisazione, una spiegazione suppletiva che ne renda piú chiari il significato e il contesto. Sarei stato meno vago e piú preciso se avessi dato il titolo «Il volgare nella medicina legale a Bologna nel Trecento» al mio contributo, perché maggiormente circostanziati sarebbero risultati lo spazio territoriale e l'orizzonte temporale della ricerca. In secondo luogo il titolo non restituisce lo stato di una ricerca ancora in svolgimento. Infine questo brevissimo saggio è dedicato a indagare un aspetto particolare della genesi della medicina legale, il ricorso eccezionale a una scrittura in volgare: si vuole dire che all'interno dei testi di medicina legale è eccezionale l'uso del volgare. Nello specifico, il contributo propone la lettura di un referto medico scritto in bolognese. Si tratta di una tipologia documentaria davvero rara in lingua vernacolare, ma che forse un'indagine puntuale e sistematica tra i documenti, che compongono le carte giudiziarie medievali, potrebbe incrementare.

L'articolo tenterà, pertanto, di affrontare i due temi che compongono il titolo, da un lato la genesi e lo sviluppo della medicina legale a Bologna, tra XIII e XV secolo, anche se naturalmente in maniera schematica e succinta, dall'altro l'esame dei giudizi presentati dai periti, incaricati, in qualità di "medici legali", dal giudice della curia del podestà del tribunale bolognese, di esaminare le ferite inferte su morti e feriti, soffermandosi infine sul referto bolognese, reso noto nel 1954 da Münster e analizzato da Folena.<sup>1</sup>

\* Ringrazio gli amici Paolo Rinoldi e Tommaso Duranti per avere letto questo mio saggio e averlo reso meno lacunoso e impreciso, grazie ai loro suggerimenti.

<sup>1</sup> Münster 1954a.

Prima di procedere nell'esame dei due punti ora indicati, è bene aggiungere un'osservazione di natura archivistica. Le carte prodotte dai medici legali si trovavano in origine inserite all'interno dei registri giudiziari confezionati dai notai dei giudici del podestà, ma in tempi recenti sono state spostate dagli archivisti di Stato di Bologna, tra Ottocento e Novecento, per essere collocati in buste separate, che contengono insieme con tali perizie documenti che costituivano gli allegati del processo penale. Tali documenti sono stati organizzati in ordine cronologico (per anno) e costituiscono attualmente le *Carte di corredo*, una delle serie che compongono il Fondo dei *Giudici ad maleficia* della curia del podestà, insieme con la serie delle *Sententiae*, con quella dei *Libri inquisitionum* e con quella delle *Accusationes*; registri in cui si trovano la registrazione del fascicolo processuale con i diversi momenti del processo come la denuncia, la procedura *ex officio*, le indagini sul luogo del reato, gli interrogatori dei testimoni, la raccolta delle prove e delle informazioni sugli indiziati di reato, le fasi dibattimentali, la sentenza.<sup>2</sup>

## 2. LA GENESI DELLA PERIZIA MEDICO-LEGALE A BOLOGNA

Per quanto riguarda l'origine dell'istituto della perizia medico-legale a Bologna nel periodo comunale possiamo contare su un numero consistente di studi della prima metà del Novecento prodotti da storici della medicina come Dall'Osso, Münster, Simili,<sup>3</sup> cui si sono aggiunti a partire dagli anni Settanta del Novecento alcuni saggi di storici del Medioevo come quelli di Ortalli e più di recente di Duranti, di Chandelier e Nicoud,<sup>4</sup> tutti incentrati sulla nascita e gli sviluppi tra Duecento e Trecento dell'istituto peritale petroniano. A questi studi che si sono concentrati su Bologna, città che rappresenta sia per la riflessione giuridica, sia per la

<sup>2</sup> Sul processo penale medievale bolognese in età medievale cf. Vallerani 2005, Blanshei 2016; sul processo penale in età moderna a Bologna cf. Angelozzi–Casanova 2008 e 2010. Sulle perizie mediche conservate nella serie delle *Carte di corredo* bolognesi cf. Chandelier–Nicoud 2015.

<sup>3</sup> Dall'Osso 1956, Münster 1955 e 1958, Simili 1943.

<sup>4</sup> Ortalli 1965-1968, Chandelier–Nicoud 2015, Duranti 2016 e 2019.

ricchezza della documentazione archivistica e della legislazione statutaria comunale, sia per la precocità dell'organizzazione di un sistema medico peritale giudiziario, un nodo fondamentale della storia della medicina legale medievale, si sono aggiunte ricerche che hanno privilegiato un ambito geografico di più ampio raggio e di più vasto orizzonte cronologico, centrati sulla storia della medicina legale in Occidente.<sup>5</sup> Non si tralasci di ricordare, comunque, che il caso bolognese, nell'ambito delle ricerche riguardanti gli sviluppi della medicina legale in Occidente, mantiene la sua centralità anche per l'epoca moderna, e non solo per il basso medioevo.<sup>6</sup>

In questa sede si tralascerà di affrontare la *vexata quaestio*, che è alla base delle numerose discussioni relative alla nascita della disciplina medico-legale; una disciplina che molti non ritengono possa collocarsi prima dell'elaborazione teorica rappresentata dalle *Quaestiones Medico-Legales* scritte nel 1621 da Paolo Zacchia, autore che viene considerato il padre della medicina legale.<sup>7</sup> Bisogna, infatti, considerare, come fanno molti, che esistette una medicina legale pratica, esercitata sistematicamente e provvista di un'organizzazione normata dagli statuti cittadini, a cui la giustizia ricorse regolarmente per avere risposte di natura scientifica in alcuni importanti centri italiani, a partire dal sec. XIII.

Come hanno dimostrato numerosi studi, l'organizzazione medico-legale più antica fu quella che venne articolandosi nel comune di Bologna e che noi possiamo documentare con precisione grazie all'elaborazione cui fu soggetta negli statuti comunali<sup>8</sup> e attraverso le testimonianze relate dalle carte giudiziarie,<sup>9</sup> a partire dalla metà del Duecento.

Le rubriche che compongono gli *Statuti* medievali di Bologna, riguardanti la prassi medico-legale bolognese, hanno permesso di ricostruire il dibattito e le disposizioni assunte all'interno dei consigli comunali e di conseguenza hanno consentito lo studio del progressivo evolversi del pensiero legislativo in materia di medicina legale.<sup>10</sup> Esistono diversi studi

<sup>5</sup> Crawford 1998, Watson 2010.

<sup>6</sup> Pastore 1998 e 2006. Sulla nascita e gli sviluppi della Facoltà delle Arti a Bologna cf., anche per recuperare la bibliografia pregressa, Tabarroni 2016 e Duranti 2016 e 2019.

<sup>7</sup> Pastore-Rossi 2008.

<sup>8</sup> Garosi 1938, Münster 1958, Ortalli 1965-1968.

<sup>9</sup> Münster 1954b, Simili 1941 e 1942.

<sup>10</sup> Münster 1958.

che esaminano l’evoluzione legislativa a questo proposito e dimostrano la maturità dell’istituto e delle procedure giuridiche e mediche, a partire dalle norme statutarie pubblicate negli *Statuti* del 1288 e in un’addizione statutaria risalente al 1292, sino agli sviluppi impressi nella normativa quattrocentesca al *corpus* statutario comunale duecentesco e trecentesco. Un aspetto questo che tralascerò in questo mio contributo, se non per dire che i due periti medici inviati dal giudice del tribunale podestarile sul luogo del reato erano tenuti per legge a dichiarare la qualità delle ferite e tutti i segni e le cause di esse, specificando se essi ritenessero tali ferite mortali o non mortali. I periti erano inoltre chiamati a esprimere un loro giudizio formale anche in caso di avvelenamento, annegamento, soffocazione, strangolamento o in qualsiasi altro caso ove si supponesse che la morte di qualcuno non fosse avvenuta in modo naturale. I referti dei medici legali dovevano essere compilati per iscritto da uno dei notai del podestà, incaricato dal magistrato di seguire i periti, e responsabile della registrazione del procedimento giudiziario. Tali giudizi dovevano essere posti agli atti dallo stesso notaio, che era anche incaricato di raccogliere le confessioni dei testimoni e dei rei presunti. Il notaio accompagnava i periti per registrare le loro relazioni. I periti avevano un tempo determinato per eseguire il loro esame, tempo che poteva variare a seconda che il maleficio fosse stato commesso in città o nel contado extraurbano di Bologna. Sappiamo dalla lettura delle rubriche in materia di medicina legale degli *Statuti* bolognesi che erano ammessi periti di parte dell’offeso, i quali potevano intervenire prima che il giudice avesse stabilito di inviare due dei medici a verificare l’accaduto delittuoso. Questi medici al servizio del giudice del tribunale podestarile venivano estratti a sorte tra i nomi di coloro che all’inizio dell’anno erano stati selezionati come medici legali al servizio del comune. Inoltre la documentazione giudiziaria permette di aggiungere altro. Infatti, i numerosi referti di autopsie, che si trovano tra le *Carte di corredo* del sec. XIV, provano che i cadaveri, qualora le circostanze del caso lo avessero richiesto, avrebbero potuto essere sezionati. Questo elemento non appaia secondario, poiché proprio a Bologna nei medesimi decenni in cui si stava imponendo l’istituto medico legale, si andava svolgendo una prima e consistente elaborazione teorica sull’anatomia dei corpi umani. Non si dimentichi che si fa risalire al 1316 la pubblicazione da parte del medico bolognese Mondino de’ Liuzzi dell’*Anathomia*, un manuale che verrà studiato da intere generazioni di medici, ai quali il

bolognese si rivolgeva con l'intento di spiegare i tempi e i modi della dissezione autoptica.<sup>11</sup> Intorno alle ferite i periti erano chiamati dalle norme statutarie a descrivere il numero delle lesioni *post mortem*, la qualità e le condizioni delle ferite, ma principalmente erano invitati a indicarne il numero preciso e a determinare se fossero mortali. Questa informazione rappresentava un passaggio fondamentale nel processo, poiché il giudice tramite tale dato era in grado di individuare il numero dei rei, che non poteva essere superiore a quello delle ferite mortali. Quando negli *Statuti* si fa riferimento alla qualità della ferita, noi dobbiamo intendere che il legislatore richiedesse alla perizia dei medici di indicare se le ferite si presentassero contuse, lacere, a taglio, a punta, mentre quando nelle norme statutarie troviamo il riferimento alle condizioni delle ferite dobbiamo intendere che il legislatore richiedeva alla relazione di indicare tutta una serie di altre informazioni come, ad esempio, dove fossero ubicate le ferite, di quale larghezza, lunghezza, profondità fossero, quale decorso avessero avuto, se avessero sanguinato, precisando se l'effusione di sangue fosse stata scarsa, minima, modica, abbondante o massima, se potessero guarire, ma lasciando sul corpo cicatrici che deturpassero la vittima e se, infine, avessero causato la menomazione di un arto o di un organo sensitivo come la vista o l'uditio. Sono tutti elementi questi ultimi che ritroviamo presenti nella prassi peritale. Ancora al perito si domandava la capacità di indicare il genere dell'arma usata per compiere un delitto o per dare una ferita.<sup>12</sup> La competenza delle relazioni dei medici e dei periti inviati dal tribunale e i giudizi riscontrati in sede periziale erano di importanza fondamentale per il giudice perché da essi dipendeva la sua sentenza e le pena da comminare al colpevole.

Le numerose notificazioni presentate ai periti componevano il fascicolo processuale e contenevano numerosi elementi utili per gli esperti periti inviati dal giudice sul luogo dell'aggressione. In tali notificazioni sono registrate le generalità del ferito o dell'ucciso, il luogo e i tempi dell'azione delittuosa, l'arma usata dall'omicida o dal feritore, le conseguenze

<sup>11</sup> Su questi aspetti cf., anche per recuperare la bibliografia pregressa sul tema, Duranti 2020.

<sup>12</sup> Münster 1958.

che immediatamente avevano seguito il ferimento, le condizioni in cui si trovava l'aggressito, se avesse subito offese di entità lieve, grave, mortale. Tutti questi fatti e informazioni erano rilevabili subito dopo l'accaduto ed erano elementi di informazione essenziali per i medici periti, che soprattutto giungevano sul luogo del crimine a distanza di ore quando non di giorni. Ma oltre che a essere documentazione importantissima per la ricostruzione degli avvenimenti, l'esistenza delle notificazioni, i suoi contenuti così circostanziati hanno avuto delle conseguenze dirette sulla struttura, sulla forma e persino sullo stile dei referti che furono stilati dai periti. I medici periti, infatti, essendo perfettamente a conoscenza sia delle circostanze che avevano determinato il *factum criminis* sia delle sue conseguenze, considerando tali elementi già noti al giudice, che li aveva inviati, responsabile della causa penale, nelle loro relazioni ufficiali, evitavano di ricostruire puntualmente i fatti, i luoghi, i tempi e le persone coinvolte, preoccupandosi piuttosto di rispondere a quei quesiti specifici a loro posti dal giudice medesimo sul numero e la gravità delle ferite o altre cause di morte.<sup>13</sup> Questa circostanza è fondamentale per noi per comprendere il carattere schematico e in apparenza elusivo dei referti medico-legali a noi giunti.

Se tentassimo di approfondire un poco le caratteristiche di tali referti, potremmo notare che la storiografia sin qui citata ha raggruppato le relazioni dei periti in tre diverse tipologie: alla prima appartengono le perizie esposte verbalmente dinanzi al giudice del podestà, alla seconda le deposizioni dei medici curanti, dei medici che prestarono il primo soccorso o dei medici consulenti di parte, comprese quelle compilate dai medici della difesa, alla terza le denunce e le notificazioni compilate dai massari, dai ministeriali delle cappelle cittadine e dai sindaci dei piccoli centri. Le perizie venivano composte da professionisti differenti: vi erano i periti qualificati come fisici, cioè i *doctores artium et medicine* dello *Studium* di Bologna, oppure i medici-chirurghi, anche quelli che non appartenevano al mondo accademico, ma erano pratici che avevano appreso l'arte associandosi come *famuli* a un chirurgo di fama. A questi sanitari condotti potevano aggiungersi in casi eccezionali medici specialisti come oculisti, esperti dei dolori alla testa e persino ostetriche.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Per quanto riguarda la struttura e lo stile dei referti essi rimangono schematici nel tempo anche se a partire dal Trecento sono più frequenti i riferimenti alle norme statutarie o alle fonti mediche. Sempre a partire dalla metà del Trecento cominciano a farsi più frequenti le perizie autografe, come quella in volgare che più oltre si esaminerà. Per le ragioni che abbiamo sopra esposto riguardo al processo documentario giudiziario, erano assenti dal testo peritale i dati personali del ferito, era insufficiente la descrizione della lesione, mancava ogni accenno all'arma e ai tempi probabili di guarigione, informazioni che erano già note al tribunale grazie alle notificazioni e alle denunce.

### 3. UN REFERTO IN VOLGARE AUTOGRAFO DI METÀ TRECENTO

Tra i numerosissimi referti medico-legali che ci sono giunti, uno,<sup>14</sup> scritto probabilmente tra il 1335 e il 1350, è stato compilato in volgare.<sup>15</sup> Si tratta di un aspetto di particolare rilevanza, poiché il referto non esibisce prove indiscutibili di autografia, ma offre due elementi significativi: il primo è costituito proprio dall'uso del volgare, l'altro è il fatto di presentare una firma di autenticazione del medico in latino: «Ego magisster Mantoanus medicus scrisi in sta scritam». Mi rendo comunque conto che questi elementi siano piuttosto indizi che prove incontrovertibili di autografia. Ricordo che gli altri testi appartenenti alla stessa tipologia, se pur dettati dai periti, sono vergati da notai, come del resto il valore legale dei documenti richiedeva. Se si ammette la possibilità che il referto sia autografo, un fatto che va sicuramente sottolineato e che può essere di grande interesse è l'incrocio tra scrittura medica e scrittura notarile, che apre un nuovo capitolo di storia della lingua dal punto di vista sociale e grafico e che si ricollega al dibattito recente che ha permesso di osservare con occhio nuovo gli incroci tra scritture notarili e scritture mercantili con valore giuridico e amministrativo. Questa mescolanza nei testi medici dal punto di vista linguistico è tutta da studiare. Un altro aspetto interessante

<sup>14</sup> Oltre al testo che si analizzerà nel paragrafo, cf. Münster 1954b.

<sup>15</sup> Münster 1954a.

riguarda la motivazione del volgare, che potrebbe essere collegato tanto alla acquisizione di credibilità delle scritture dei medici, che andavano acquisendo anche dal punto di vista giuridico un peso analogo alle scritture dei notai, non avendo più bisogno della mediazione notarile, assumendo l'autografia un ruolo determinante in questo processo, quanto alla equiparazione implicita del volgare rispetto al latino nel costituire il testo di un atto pubblico di valore giuridico.<sup>16</sup> Il documento in esame non è sconosciuto ed è stato definito dal Münster come un documento medico-legale “primitivo”, un semplice certificato più che una vera e propria perizia. Offro una trascrizione seminterpretativa del testo in questione. Sarebbe stato opportuno, qualora la situazione dell’accesso alla documentazione in archivio mi avesse concesso la possibilità di rintracciare il documento, proporre una nuova riproduzione fotografica del referto, affiancandola con una prima trascrizione diplomatica del testo. La mia trascrizione dipende pertanto dalla riproduzione pubblicata nel 1954 in «Lingua nostra» e diverge in pochi luoghi da quella già proposta:

Eo maestro Ma(n)toano medega' Chaterina d'una piaga de su l'oco e de dô amachadure, le qua' ie fono dade su <sup>(a)</sup> le brace, e de le altre su le rine e su le cose; e de tute le libera' <sup>(b)</sup>, e de la testa e de l'amachadure de paregi die i(n)na(n)ci la morte soa, de che elo ie romaxe uno fredo i(n) lo peto e una doja al core, che maestro Martino de Lero la medegò. Si è <sup>(c)</sup> che p(er) le bote, ch'ela ave, ela no è morta ch'eo la libera' <sup>(d)</sup>.

*Ego magisste(r) Ma(n)toanus medicus scripsi <sup>(e)</sup> i(n) sta scritam <sup>(f)</sup>.*

a] sue l’edizione del 1954 mantiene a testo sue b] lieberai cassata la prima -e- da parte dell’estensore del testo anche se la lettura resta incerta; l’edizione del 1954 stampa liberà c] segue lettera cassata; l’edizione del 1954 preferisce stampare sie che d] lettura incerta e] l’edizione del 1954 legge per errore scripsi f] l’edizione del 1954 riporta per errore scripta(m).

Il contenuto della perizia mi pare abbastanza comprensibile. Una tale Caterina, che aveva evidenziato lesioni all’occhio, sulla testa, sulle braccia e sulle cosce e ai lombi, era, a distanza di tempo dalle percosse subite, deceduta. Il dubbio che il giudice intende risolvere, tramite la collabora-

<sup>16</sup> Ringrazio il revisore anonimo per avermi consentito di riflettere su questi punti che vengono toccati dall’esame linguistico del referto.

zione con un medico, inviato come perito, è se la causa del decesso fosse da ricercare in quell'episodio di violenza subito diverso tempo prima del decesso. Il perito è il *magister* Mantovano che si basa per la sua diagnosi anche su quella del collega Martino degli Erri (uno dei lettori più celebri dello *Studium* di Bologna tra 1340 e 1380), che aveva dichiarato di avere curato e medicato Caterina, la quale però continuava a trovarsi in uno stato precario, debilitata, forse, da una polmonite,<sup>17</sup> che secondo Mantovano sarebbe stata verosimilmente la causa del decesso. Secondo questo medico Caterina risultava ristabilita dalle botte ricevute. Anche grazie al parere del collega, Mantovano giunge, pertanto, a formulare un giudizio, secondo cui Caterina non sarebbe deceduta a causa delle percosse ricevute tempo addietro che le erano state in precedenza curate dallo stesso Mantovano, ma per cause naturali.<sup>18</sup>

Nel caso presente siamo di fronte a una tipologia documentaria che non rientra tra i pareri espressi da un medico legale scelto ed eletto in forma ufficiale dal giudice. Il giudice, lo si ricordi qui per inciso, estraeva il nome del medico perito da un sacchetto contenente diversi biglietti che riportavano i nomi dei medici preventivamente selezionati per tale scopo dal Comune di Bologna. Il medico o i medici estratti venivano inviati dal giudice del tribunale, previo giuramento da parte dei medesimi. Nel caso del nostro documento siamo, pertanto, di fronte ad un atto più simile a una testimonianza, a una deposizione per iscritto da parte di uno dei medici curanti di Caterina, che di una relazione peritale.

Il referto è assai generico nel relazionare sulla vicenda: nulla viene specificato riguardo a Caterina e della violenza subita, nulla viene esaminato delle *amachadure*, di cui si indica in modo vago la localizzazione, nulla viene analizzato circa la *piaga de su l'oco*, nulla viene esplicitato intorno alla natura del *fredo in lo peto* e nessuna interpretazione viene fornita intorno alla *doja del core*.

L'analisi a cui il testo fu sottoposto da Gianfranco Folena, nel 1954, indusse lo studioso a concludere che il suo contenuto «non offre nulla di

<sup>17</sup> Questa è l'opinione espressa da Münster 1954a.

<sup>18</sup> Intorno alla documentazione in volgare in grado di documentare forme di violenza subite dalle donne nella Bologna medievale cf. Antonelli 2020.

veramente rilevante dal punto di vista linguistico».<sup>19</sup> Folena manca di registrare il fatto, che a me pare invece di una certa importanza (se penso al tentativo degli studi degli ultimi anni tesi a ricostruire il linguaggio specialistico della medicina medievale e le componenti di una lingua tecnica),<sup>20</sup> che la scrittura di Mantovano esibisca, attraverso il ricorso a formule e al lessico impiegati (che mi pare si possa ipotizzare il nostro medico condividesse con i suoi colleghi, con i suoi allievi, con le autorità pubbliche, in specie con il giudice del tribunale), una lingua familiare e perfettamente comprensibile ai suoi interlocutori, coerente con il tempo storico nel quale prese forma scritta.

Mi pare che per queste ragioni il documento offra molto di rilevante dal punto di vista linguistico, poiché si tratta di una fonte assai rara, molto differente da altre fonti, come sono i volgarizzamenti, che attualmente costituiscono le testimonianze privilegiate dello studio della lingua medica medievale.<sup>21</sup> La manifestazione documentaria in questione testimonia il ricorso a un uso non certo gergale, una lingua parlata che non mi pare trovi una mediazione diretta nel latino, come nel caso dei volgarizzamenti, esprimendo, forse, il linguaggio proprio di una categoria sociale, di un ceto professionale che era propenso a usare espressioni analoghe nelle aule universitarie, nei conciliaboli medicali, nelle stanze autoptiche, nei tribunali di Bologna, a metà Trecento.

Ora non mi interessa proporre un esame fonomorfologico che confermerebbe la ovvia “bolognesità” della lingua e della grafia di Mantovano, operazione già esperita in gran parte dalla nota di commento al nostro testo da Folena, a cui volentieri rimando, concentrandomi piuttosto sull’arricchimento lessicale che il testo reca alla lingua della medicina medievale in volgare.

Traggo pertanto dal testo autografo del medico bolognese le quattro descrizioni di traumi, dolori, afflizioni, lesioni o disagi del corpo umano. Andando con ordine il sintagma *piaga de su l'oco* non so se se può ritenersi formula specialistica del linguaggio medico, ma certo il termine *piaga* viene

<sup>19</sup> L’analisi di Folena è contenuta in Münster 1954a: 11-2.

<sup>20</sup> Altieri Biagi 1970, Gualdo 2001.

<sup>21</sup> Altieri Biagi 1966 e 1970, Casapullo 2014, D’Anzi 2008, Piro 2011, Valenti 2016, Piro–Scarpa 2019.

utilizzato in forma tecnica per indicare, come segnalato nei dizionari, una soluzione di continuità della cute, per lo più accompagnata da secrezione di pus o siero, che è conseguente a un trauma, a una lesione, a una percossa, e tende a risolversi, sia pure con lentezza, in tessuti di granulazione. La parola in senso meno tecnico, indica più genericamente una ferita, trafittura, lacerazione, generalmente ampia e vistosa, procurata da un'arma o da un corpo contundente. Il termine *amachadura* usato al singolare e al plurale è *hapax legomenon* nella lingua italiana antica ed è tecnicismo prezioso per significare ‘livido’ o ‘contusione’. Il sintagma *uno fredo in lo peto* potrebbe significare in modo generico un raffreddamento, prodromo della malattia che avrebbe condotto al decesso Caterina, ma potrebbe anche riferirsi al linguaggio specialistico medico e filosofico aristotelico, secondo la cui dottrina fisiologica si farebbe riferimento all’essenza costitutiva di un umore, di un organo del corpo o a un loro stato transitorio dovuto nel caso specifico a cause patologiche che presentano la qualità sensibile del freddo. A questo proposito nel TLIO accanto ad altri esempi si registra *stomego fredo* tanto in Zuccherio Bencivenni, quanto nel *Serapiom volgare*. In entrambi i testi compare anche l’impiego del termine per indicare specificatamente una tipologia di dolore e di malattia. Il sintagma *doja al core* è registrato nel TLIO con il significato di ‘dolore’ e ‘afflizione’ specifici di una parte del corpo interessata dalla sofferenza come nei casi di *doglia de fianco* in Jacopone da Todi, di *doglia di chapo* in Zuccherio Bencivenni, di *doglia di denti* nell’*Ottimo Commento*, di *doglia dei reni* in un documento castellano della seconda metà del Trecento, di *doia de testa* nel *Serapiom volgare*. Non si tralasci la possibilità che, nel nostro caso, il sintagma possa indicare una sofferenza emotiva o un disagio interiore.

Si tenga poi conto dal punto di vista linguistico che in questo modesto testo vengono nominate ben sette parti del corpo umano. Riconosciamo nel bolognese trecentesco lo scempiamento e la sincope in *oco*, la mancata sibilante nel lessema *brace* da leggere *braçce*, a significare ‘braccia’, e ancora, per la sibilante, si noti la forma *cose* per *cosce* tipica del bolognese. Se *testa* non presenta nessuna anomalia rispetto al fiorentino e poi all’italiano, paiono naturali nel bolognese lo scempiamento frequente in molti testi settentrionali, della parola *peto* per *petto*, oppure l’assenza del dittongo in *core*. Com’è noto il dittongo e la forma *cuore* vengono importati molto lentamente nel bolognese a seguito dell’influsso del fiorentino, a partire dalla seconda metà del Trecento. Infine non va considerato errore di grafia

il vocabolo *rine*, dato che si tratta di un tipo metafonetico proprio del bolognese antico. Il termine plurale e femminile compare anche in un sonetto bolognese del 1332, coeve pertanto alla nostra perizia.<sup>22</sup> Un rapido controllo nel *corpus* dell’italiano antico dell’OVI consente di isolare cinque testi, in cui si registrano dodici attestazioni della forma identica a quella presente nella nostra perizia. Una in un documento di carattere pratico imolese della metà del Trecento, che fa sistema con il sonetto e la perizia felsinei, appena citati, una nell’*Acerba* di Cecco d’Ascoli composta a Bologna nel terzo decennio del Trecento, mentre gli altri testi si distribuiscono nella seconda metà del Trecento tra Veneto, Lazio e Napoli.

Da questa rapida e certo insufficiente disamina, mi pare si possa giungere alla conclusione che il nostro documento abbia un interesse innegabile per la lingua medica medievale e mi sembra si possa trarre l’auspicio che tale evidenza documentaria costituisca un invito a rinnovare la ricerca nei fondi archivistici medievali italiani che contengano perizie mediche.

Armando Antonelli  
(Bologna)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Altieri Biagi 1966 = Maria Luisa Altieri Biagi, *Mondino de’ Liucci e il lessico medico*, «*Lingua Nostra*» 27 (1966): 124-7.
- Altieri Biagi 1970 = Maria Luisa Altieri Biagi, *Guglielmo volgare. Studio sul lessico della medicina medievale*, Bologna, Forni, 1970.
- Angelozzi–Casanova 2008 = Giancarlo Angelozzi, Cesarina Casanova, *La giustizia criminale in una città di antico regime. Il tribunale del Torrone a Bologna (secc. XVI-XVII)*, Bologna, Clueb, 2008.
- Angelozzi–Casanova 2010 = Giancarlo Angelozzi, Cesarina Casanova, *La giustizia criminale a Bologna nel XVIII secolo e le riforme di Benedetto XIV*, Bologna, Clueb, 2010.

<sup>22</sup> Cf. Folena in Münster 1954a: 11-2.

- Antonelli 2020 = Armando Antonelli, “*Eo Bonaventura, dolorosa muliere che fo de cutino Arighi*”. Riflessi autobiografici e violenza alle donne nel medioevo. Edizione e commento di una “scrittura femminile”, «*Studi medievali*» 61/1 (2020): 153-70.
- Blanshei 2016 = Sarah Rubin Blanshei, *Politica e giustizia a Bologna nel tardo medioevo*, Roma, Viella, 2016.
- Casapullo 2014 = Rosa Casapullo (a c. di), *Vivaldo Belcalzer. Trattato di scienza universal*, Alessandria, Dell’Orso, 2014.
- Chadelier–Nicoud 2015 = Joël Chadelier, Marilyn Nicoud, *Entre droit et médecine. Les origines de la médecine légale en Italie (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, in *Frontières des savoirs en Italie à l’époque des premières universités (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, éd. par Joël Chadelier, Aurélien Robert, Roma, École Française de Rome, 2015: 233-93.
- Crawford 1994 = Catherine Crawford, *Legalizing Medicine: Early Modern Legal Systems and the Growth of Medico-Legal Knowledge*, in Michael Clark, Catherine Crawford (ed. by), *Legal Medicine in History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994: 89-116.
- Dall’Osso 1956 = Eugenio Dall’Osso, *L’organizzazione medico-legale a Bologna e a Venezia nei secoli XII-XIV*, Cesena, Orfanelli Addolorata, 1956.
- D’Anzi 2008 = Maria Rosaria D’Anzi, *Il lessico medico del volgarizzamento dell’«Anathomia» di Mondino de’ Liucci: derivazione e composizione*, in Emanuela Cresti (a c. di), *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Firenze, Firenze University Press, 2008, 2 voll., I vol.: 141-6.
- Duranti 2016 = Tommaso Duranti, *La scuola medica e l’insegnamento della medicina a Bologna nel XIV secolo*, in Berardo Pio, Ricardo Parmeggiani (a c. di), *L’università in tempo di crisi. Revisioni e novità dei saperi e delle istituzioni nel Trecento, da Bologna all’Europa*, Bologna, Clueb, 2016: 81-94.
- Duranti 2019 = Tommaso Duranti, *Un mondo in formazione: una medicina a Bologna nel XIII secolo*, in Francesca Roversi Monaco (a c. di), *Teoria e pratica medica nel basso medioevo. Teodorico Borgognoni vescovo, chirurgo, ippiatra*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2019: 44-60.
- Duranti 2020 = Tommaso Duranti, *Reading the Corpse in the Late Middle Ages (Bologna, Mid- 13th Century–Early 16th Century)*, in Francesco Paolo de Ceglia (ed. by), *The Body of EvidenceCorpses and Proofs in Early Modern European Medicine*, Leiden · Boston, Brill, 2020: 71-104.
- Garosi 1938 = Alcide Garosi, *Perizie e periti medico legali in alcuni capitoli di legislazione statutaria medioevale*, «*Rivista delle Scienze Mediche e Naturali*» 20 (1938): 157-67.
- Gualdo 2001 = Riccardo Gualdo (a c. di), *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*. Atti del convegno (Lecce, 16-18 aprile 1999), Galatina, Congedo, 2001.

- Münster 1954a = Ladislao Münster, *Un referto medico del '300 in volgare*, «*Lingua Nostra*» 15/1 (1954): 8-11.
- Münster 1954b = Ladislao Münster, *Un referto medico-legale del 1404 in volgare bolognese*, «*Castalia*» 10 (1954): 77-84.
- Münster 1955 = Ladislao Münster, *La medicina legale in Bologna dai suoi albori alla fine del secolo XIV*, «*Bollettino dell'Accademia Medica Pistoiese Filippo Pacini*» 26 (1955): 257-71.
- Münster 1958 = Ladislao Münster, *La medicina legale a Bologna nel Quattrocento*, in Aa. Vv., *Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire des Sciences*, Paris, Hermann et Cie, 1958: 687-711.
- Ortalli 1965-1968 = Gherardo Ortalli, *La perizia medica a Bologna nei secoli XIII e XIV. Normativa e pratica di un istituto giudiziario*, «*Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*» 17-19 (1965-1968): 223-59.
- Pastore 1998 = Alessandro Pastore, *Il medico in tribunale. La perizia medica nella procedura penale d'antico regime (secoli XVI-XVIII)*, Bellinzona, Casagrande, 1998.
- Pastore 2006 = Alessandro Pastore, *Le regole dei corpi. Medicina e disciplina nell'Italia moderna*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Pastore-Rossi 2008 = Alessandro Pastore, Giovanni Rossi (a c. di), *Paolo Zaccchia. Alle origini della medicina legale (1584-1659)*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- Piro 2011 = Rosa Piro (a c. di), *L'Almansore. Volgarizzamento fiorentino del XIV secolo*, Firenze, Sismel, 2011.
- Piro-Scarpa 2019 = Rosa Piro, Raffaella Scarpa, *Capitoli di storia linguistica della medicina*, Milano, Mimesis, 2019.
- Simili 1941 = Alessandro Simili, *Considerazioni su una perizia medico-legale inedita del '300*, «*Giornale di clinica medica*» 22/17 (1941): 921-7.
- Simili 1942 = Alessandro Simili, *Appunti su quattro referti medico-legali inediti del '300*, «*Minerva Medica*» 33/1 (1942): 3-15.
- Simili 1943 = Alessandro Simili, *Sui primordi e sulla procedura della medicina legale in Bologna*, «*Atti e memorie dell'Accademia di storia dell'arte sanitaria*» 42/2 (1943): 41-56.
- Tabarroni 2016 = Andrea Tabarroni, *La nascita dello Studio di Medicina e Arti a Bologna*, in Carla Casagrande, Gianfranco Fioravanti (a c. di), *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Valenti 2016 = Gianluca Valenti, *Lessico anatomico in lingue romanze. Un'indagine su tre traduzioni trecentesche del «De proprietatibus rerum» di Bartolomeo Anglico*, «*Revue de linguistique romane*» 80 (2016): 457-504.
- Vallerani 2005 = Massimo Vallerani, *La giustizia pubblica medievale*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Watson 2010 = Katherine Denise Watson, *Forensic Medicine in Western Society. A History*, London, Routledge, 2010.

**RIASSUNTO:** Il saggio è organizzato in tre parti, nella prima si fa il punto sugli studi riguardanti la nascita e lo sviluppo della medicina legale, nella seconda si analizza la situazione privilegiata di Bologna, tra XIII e XV secolo, grazie alla presenza di fonti di grande rilievo come gli Statuti comunali e le carte di corredo, nella terza si cerca di delineare il ruolo dei medici che in qualità di periti aveva il compito di dettare o compilare tali relazioni per il giudice del tribunale cittadino, infine si esaminano gli aspetti stilistici e formali di tali relazioni, soffermandosi in particolare su un referto in volgare della metà del Trecento.

**PAROLE CHIAVE:** volgare bolognese, medicina legale, violenza alle donne, documentazione archivistica comunale, Bologna medievale.

**ABSTRACT:** The essay is organized in three parts, in the first it takes stock of the studies concerning the birth and development of forensic medicine, in the second it analyzes the privileged situation of Bologna, between the thirteenth and fifteenth centuries, thanks to the presence of important sources such as municipal statutes and maps. In the third one we try to outline the role of the doctors who, as experts, had the task of dictating or compiling these reports for the judge of the city court, finally we examine the stylistic and formal aspects of these reports, focusing in particular on a report in the vernacular of the mid fourteenth century.

**KEYWORDS:** Bolognese vernacular, legal medicine, violence against women, municipal archival records, medieval Bologna.



# IL LADRO DI SERVAGNO. UNA CONGETTURA PER LA TENZONE CON FORESE

1 . L'ultimo verso di *Ben ti faranno il nodo Salamone* (*Rime*, LXXV [89] 14), il terzo sonetto della tenzone tra Dante e Forese Donati secondo l'ordine comunemente accettato dalle edizioni moderne, ha dato molti problemi ai commentatori.

*Ben ti faranno*, come anche il pezzo successivo della tenzone (*Va' rivesti San Gal prima che dici*, LXXVI [90]), è trasmesso da quattro testimoni, di cui solo i primi due risultano utili alla costituzione del testo:

1) C<sup>4</sup>: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L IV 131, la cui mano β, che copia i testi danteschi, è da collocare alla fine del XVI o all'inizio del XVII sec.<sup>1</sup>

2) LR<sup>2</sup>: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184, il cui copista principale è stato identificato con il fiorentino Baroncino di Giovanni Baroncini, attivo nell'ultimo quarto del Quattrocento;<sup>2</sup>

3) B<sup>9</sup>: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 3999, *descriptus* di C<sup>4</sup>, il codice di Federigo Ubaldini che per primo ricostruisce la tenzone nella forma in cui la leggiamo oggi, traendola in parte dal Chigiano L VIII 305 e in parte da C<sup>4</sup>;

4) R<sup>16</sup>: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1016, il testimone principale del commento alla *Commedia* dell'Anonimo Fiorentino, della seconda metà del Quattrocento, che è quindi la testimonianza più antica, ma che trasmette solo i versi 1-4.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cf. Dante (De Robertis 2002), I/2: 742-5. Utilizzo le sigle di De Robertis.

<sup>2</sup> Cf. ibi, I/1: 176-82 e 177, e De Robertis *et alii* 1999: 34, 39.

<sup>3</sup> «Questa anima, che introduce qui l'Autore a parlare, si fu Forese fratello di messere Corso Donati da Firenze, il quale fu molto corrotto nel vizio della gola, et nella prima vita fu molto dimestico dell'Autore, per la qual dimestichezza egli fece festa a Dante: et molti sonetti et cose in rima scrisse l'uno all'altro; et fra gli altri l'Autore,

$C^4$  e  $LR^2$  sono sicuramente congiunti: la dipendenza reciproca da un antografo (ma forse attraverso degli interpositi) è stata globalmente dimostrata da Barbi, confermata da De Robertis ed è verificabile in questo sonetto al verso 12, dove entrambi i testimoni leggono *carne* al posto di *carte*, lezione certamente erronea poiché dovrebbe rimare con *arte* (v. 9) e direi anche congiuntiva, benché chiaramente prodotta da *carne* del verso 4.<sup>4</sup> Ecco dunque il testo.

Ben ti faranno il nodo Salamone,  
Bicci novello, i petti de le starne,  
ma peggio fia la lonza del castrone,  
ché 'l cuoio farà vendetta de la carne;  
tal che starai piú presso a San Simone, 5  
se tu non ti procacci de l'andarne:  
e 'ntendi che 'l fuggire el mal bocccone  
sarebbe oramai tardi a ricomprarne.  
Ma ben m'è detto che tu sai un'arte,  
che, s'egli è vero, tu ti puoi rifare, 10  
però ch'ell'è di molto gran guadagno;  
e fa sì a tempo, che tema di carte  
non hai, che ti bisogni scioperare;  
ma ben ne colse male a' fi' di Stagno.<sup>5</sup>

Al verso 14,  $C^4$  e  $LR^2$  sono concordi, ma non si è finora riusciti a precisare il senso del riferimento ai “figli di Stagno”.<sup>6</sup> Alla nota di Barbi, che risale

riprendendolo di questo vizio della gola, gli scrisse uno Sonetto in questa forma (*seguono i primi 4 vv. del son.*). Questo Forese Donati fu chiamato per sopra nome Bicci» [*Anonimo fiorentino* (Fanfani), II: 378-9]. Sull’Anonimo, vd. la scheda di Francesca Geymonat, in *Censimento* (Malato–Mazzucchi): 36-42; sul Riccardiano 1016, vd. la scheda di Marisa Boschi Rotiroti in *Censimento* (Malato–Mazzucchi): 763-4.

<sup>4</sup> Cf. Barbi 1965: 461 ss. (in particolare pp. 468-71), e Dante (De Robertis 2002), II: 843-4. Nello stemma esposto, ma non dimostrato, da Barbi (1975: 88-9), i due mss. sono raggruppati sotto uno stesso capostipite, ragionevolmente anche sulla base dell’errore del v. 12; errore poi censito da De Robertis.

<sup>5</sup> Cito da Dante (Grimaldi 2019): 825-9. Il testo base è quello Barbi, verificato e corretto sulla base dell’ed. critica di Domenico De Robertis.

<sup>6</sup> I testimoni hanno tutti la grafia univerbata: «Fidistagno» ( $C^4$ , p. 608); «afidistagnio» ( $LR^1$ , c. 95vb); «Fidistagno» ( $B^9$ , c. 80r).

al 1924, gli studi successivi non hanno aggiunto quasi nulla di davvero decisivo: «Non sappiamo chi fossero i *fi' di Stagno*, ma dal contesto appare che furono ladri famosi; e se a loro incolse male a usare un'arte così lucrosa, vuol dire che furono impiccati».⁷ Contini, nel commento del 1939, si allinea a Barbi: «Degli Stagnesi non si sa nulla, ma il contesto dice ch'erano ladri celebri, morti in giustizia per i loro furti».⁸ Per Marti è possibile che siano stati più precisamente «frodati da Forese», ma non è un'affermazione verificabile.<sup>⁹</sup> De Robertis li considera «inidentificabili [...] proprio perché proverbiali come ladri finiti male».⁹ Giunta, infine, sottolinea la rarità del patronimico e segnala, attraverso il *Corpus TLIO*, un «Petruccino Stagni» nei *Capitoli* della Compagnia dei Portatori di Firenze, nell'anno 1317.<sup>¹¹</sup>

Si possono formulare altre ipotesi, ma nessuna risulta convincente. Senza mutare nulla si potrebbe intendere ad esempio *fi' di stagno*, con lo stagno a rappresentare un materiale particolarmente vile, come nella canzone *Comune perta* di Guittone d'Arezzo, dove si discute della discendenza dei nobili:

e tal è da orrar sovra destero  
bass'omo che altero  
ha core e senno, e òr se fa de stagno,  
und'è ver degno d'aver pregio tale.  
(*Comune perta*, canz. XI 45-48).<sup>¹²</sup>

Il riferimento sarebbe allora, genericamente, a degli individui discesi da un vile lignaggio. O al limite, come nota Giunta, potrebbe trattarsi di un toponimo: Stagno è infatti una frazione di Lastra a Signa, vicino Firenze.<sup>¹³</sup>

<sup>⁷</sup> Barbi 1975: 132 n. 3. Il commento curato da Maggini sulla base dei materiali di Barbi ripropone le annotazioni del 1924; cf. Dante (Barbi–Maggini).

<sup>⁸</sup> Dante (Contini 1984): 374. Così anche Alfie 2011: 47: «No extant documentation identifies the sons of Stagno. They may have been members of a notorious family of thieves».

<sup>⁹</sup> Cf. *Poeti* (Marti): 784.

<sup>¹⁰</sup> Dante (De Robertis 2005): 466.

<sup>¹¹</sup> Dante (Giunta): 303. Cf. *Capitoli* (Fanfani): 125.

<sup>¹²</sup> *Poeti* (Contini), I: 234.

<sup>¹³</sup> Dante (Giunta): 303.

Fabian Alfie ha invece ricordato che Stagno è il nome di una località a nord di Pistoia per il cui possesso, nel 1211, la città toscana entrò in guerra con Bologna; vi deteneva il potere un ramo dei conti Alberti noto appunto come dei “signori di Stagno” e si ha difatti notizia di diversi individui soprannominati Stagnesio o Stagnesino.<sup>14</sup> Nel corso del tredicesimo secolo, «both Pistoia and Bologna wrested control of Stagno from the Counts Alberti by accusing them of harbouring thieves and of terrorizing travellers on the mountain pass»; quindi, secondo Alfie: «If Dante alludes to the Stagnesi, he may be suggesting that the Donati will also lose their inheritance rights through malfeasance».<sup>15</sup> L’ipotesi è seducente; e si può aggiungere che i membri della famiglia sono definiti spesso, nella documentazione, *ex progenie Stangnense, Stanise o de Stagno*.<sup>16</sup> Inoltre, poiché la tenzone si conclude con un riferimento al *panico* (LXXVIII 14), da intendere con tutta probabilità come ‘seme affine al miglio’ (ma che pure è stato addotto a sostegno dell’ipotesi della falsificazione, sulla base della circostanza per cui nella taverna del Panico, presso piazza S. Martino a Firenze, si riunivano i poeti canterini alla fine del Trecento), è forse degno di interesse che alcuni studiosi abbiano ipotizzato una discendenza comune degli Stagnesi e dei conti di Panico, così chiamati da un castello vicino Pistoia distrutto nel 1306.<sup>17</sup> Ad ogni modo, si ha notizia di relazioni abbastanza strette tra le due casate nel corso del Duecento.

Tuttavia, per quanto attraente sia l’ipotesi degli Stagnesi, non si tratta certo della proverbiale stirpe di ladri che il contesto sembra implicare. Non si può escludere che Dante abbia voluto alludere a eventi e circostanze a lui solo note (come fa più volte nella *Commedia*). Ma il dubbio resta, e può essere utile provare a seguire tracce in altre direzioni.

2. L’incertezza è stata sfruttata dai sostenitori dell’ipotesi della falsificazione. Secondo Domenico Guerri, il riferimento sarebbe infatti non a dei ladri celebri e non identificabili («che non si sa chi fossero nel ’200»), ma

<sup>14</sup> Alfie 2011: 47.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Cf. Zagnoni 2004: 432-4.

<sup>17</sup> *Ibid.*

ai Fidistagno: negli *Atti criminali del Podestà* dell'Archivio di Stato di Firenze Guerri riteneva di averne identificato una generazione, all'anno 1406-1407, «in un processo per rissa, finito con una condanna a una pena pecuniaria».<sup>18</sup> Secondo Alfie, tuttavia, la scoperta di Guerri si fonderebbe «on a misreading», dato che i personaggi coinvolti sarebbero i figli di uno Stefano chiamato “Fitagno”.<sup>19</sup>

Ora, come che sia dei Fidistagno, io credo ci siano ormai moltissimi indizi per essere del tutto certi che lo scambio di sonetti sia autentico.<sup>20</sup> In primo luogo, il Chigiano L VIII 305, come già stabilito da Barbi e come confermano gli studi più recenti e attendibili, è con tutta probabilità un prodotto fiorentino degli anni '30-'40 del Trecento, e questa datazione è di per sé incompatibile con l'ipotesi di una falsificazione di fine secolo.<sup>21</sup> Tanto più che tracce documentarie della tenzone emergono precoemente, a partire dal commento di Andrea Lancia (1341-1343), trasmesso da un solo manoscritto autografo (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 39), che così commenta l'incontro purgatoriale tra Dante e Forese (*Purg.*, XXIII 40-8):

Qui finge l'autore un suo noto nome Forese de' Donati di Firenze, il quale peccòe in questo vitio, onde l'autore fece, vivente Forese, uno sonetto che comincia [segue uno spazio bianco]. Et mostra l'autore che molta benivolentia e amicitia il legge con questo Forese.<sup>22</sup>

Lancia lascia purtroppo in bianco lo spazio dove ci aspetteremmo di trovare l'*incipit* o qualche verso del componimento, ma probabilmente avrebbe voluto inserire la citazione in un secondo momento; in ogni caso, la chiosa «basta a certificare l'esistenza di un sonetto dantesco indirizzato a Forese a motivo della sua ghiottoneria»,<sup>23</sup> che si può facilmente identi-

<sup>18</sup> Guerri 1931: 108; l'idea è ripresa da Cursiotti 2000: 21. Cf. anche Zaccarello 2003: 17.

<sup>19</sup> Alfie 2011: 161 n. 47. Non ho avuto finora modo di effettuare un'ulteriore verifica.

<sup>20</sup> Vd. anche Dante (Grimaldi 2019): 812-3.

<sup>21</sup> Cf. almeno Borriero 1999.

<sup>22</sup> Andrea Lancia (Azzetta), II: 741; e cf. anche Azzetta 2003: 34-5.

<sup>23</sup> Azzetta 2014: 700.

ficare con *Ben ti faranno* (come si è visto citato anche più tardi dall’Anonimo Fiorentino).

Inoltre, le corrispondenze tra le allusioni biografiche contenute nella tenzone e i dati documentari, in particolare per quanto riguarda i parenti di Dante, sono molte e significative;<sup>24</sup> e non è ragionevole pensare che i poeti del circolo dello Za fossero molto più informati di noi sulla Firenze del tempo di Dante e tanto più che lo fossero al punto da congegnare ad arte delle false corrispondenze.<sup>25</sup> Ed è significativo che la tenzone sembra aver goduto di una certa diffusione già nel Trecento, come pare potersi dedurre da alcune plausibili riprese individuabili in particolare nelle opere di Giovanni Boccaccio, ragion per cui la fortuna della tenzone andrebbe comprovata rovesciando la prospettiva dei sostenitori dell’ipotesi della falsificazione e verificando quanto abbiano eventualmente preso dalla tenzone con Forese i poeti del circolo dello Za, i cui poemetti sono spesso dei centoni di luoghi danteschi.<sup>26</sup>

Bisogna anche precisare che lo scambio tra Dante e Forese non è totalmente equivoco; le allusioni oscene sono solo una parte del vituperio, che si concentra su questioni che dovevano essere avvertite come più scottanti: il denaro, l’onore, la discendenza, ecc. Non si può quindi addurre a riprova della falsificazione che il linguaggio furbesco, nel quale ogni elemento del discorso è di norma interpretabile in chiave oscena, risulti estraneo alla tradizione di Cecco e Rustico e sia invece caratteristico dei rimatori di fine Trecento.<sup>27</sup>

Infine, la tenzone non è del tutto isolata nel panorama letterario duecentesco: Dante e Forese applicano una forma diffusa a quel tempo in Toscana (lo scambio di sonetti tra due o più poeti) a un tema e a un registro anch’essi ben frequentati, secondo un modello riconoscibile come quello troubadorico; la continuità fra la tradizione romanza e quella italiana mi pare inoltre confermata dalle tenzioni trecentesche che ripropongono una struttura formale più simile a quella dei dibattiti troubadorici e dello

<sup>24</sup> Cf. Regnicoli 2015.

<sup>25</sup> Cf. in generale Zaccarello 2003: 18.

<sup>26</sup> Cf. Alfie 2011: 100-21, e le note *ad l.* in Dante (Grimaldi 2019).

<sup>27</sup> Cf. in particolare Esposito 1997 e Lanza 1997.

scambio con Forese (si pensi in particolare ai poeti perugini Cione, Cecco Nuccoli e Neri Moscoli).<sup>28</sup>

3. A me pare che ci siano elementi sufficienti per ipotizzare al v. 14 una corruttela e, senza correggere il testo, formulare una congettura. Credo infatti che la lezione originaria possa essere stata *fi' Salvagno* o *fi' Servagno*. Il sonetto alluderebbe quindi non a dei generici e non meglio identificati «ladri famosi», come scriveva Barbi, ma a un ladro leggendario ben noto alle fonti romanze: il Salvain, Selvain o Servein che compare, come ha rilevato per primo Pio Rajna, nel *Jehan de Lanson* e nel *Blancandin*, due poemi dell'inizio del XIII secolo.<sup>29</sup> Inoltre, in tal modo il sonetto si concluderebbe con la stessa costruzione del verso 1 («nodo Salamone»), una giustapposizione di determinato e determinante (“obliquo senza preposizione”) attestata in Dante e comune in italiano antico (come pure in antico francese e in occitano).<sup>30</sup> Dallo spoglio dei principali repertori onomastici della letteratura francese medievale non mi pare emergano altre fonti rispetto a quelle indicate da Rajna;<sup>31</sup> l'unica eccezione è *Le myreur des histors* di Jean d'Outremeuse (1338-1400), una tarda riscrittura del *Jehan de Lanson*.<sup>32</sup>

Esaminiamo però meglio le caratteristiche di questo personaggio. Nel *Blancandin*, Selvain tende una trappola al protagonista in un castello dove assieme a lui ci sono «douze larrons de sa maisnie» (v. 6376); il tranello fallisce, Blancandin stermina tutti e il narratore precisa che «n'en escapa viex ne kenus» (v. 6491).<sup>33</sup> Nel *Jehan de Lanson* troviamo lo stesso schema

<sup>28</sup> Cf. Dante (Grimaldi 2019): 808-10, e Grimaldi, in c. s.

<sup>29</sup> Cf. Rajna 1998.

<sup>30</sup> Trovo questa costruzione genitivale con il termine *figlio* apocopato nella versione dell'alba di Giraut de Borneil: «du fi' santa Maria» (cf. Bertoletti 2014: 54, v. 7); e nella cosiddetta *Canzone del fi' Aldobrandino*: «viene a le nozze del fi' Aldobrandino» [Poeti (Contini), II: 437, v. 14, che però è un testo di fine Trecento, come ha dimostrato Giunta 1999: 114 ss.]. Come nota Zaccarello (2003: 17 n. 6), nella *LIZ 3.0* ci sono pochissimi esempi di *fi' 'figlio/figli'* usato analiticamente, mentre «nel Duecento erano già ampiamente diffuse forme sintetiche del tipo *Firidolfi*».

<sup>31</sup> Per il romanzo, cf. Flutre 1962; per l'epica, Moisan 1986.

<sup>32</sup> Cf. Boutet 2013.

<sup>33</sup> Ed. *Blancandin* (Sweetser).

del tentato agguato al quale gli eroi riescono a sfuggire; qui però il ladro (Serveins) precipita in un fossato, «Et quatorze avec lui, tot de son parenté» (lassa XCVII, v. 3059); intanto, gli eroi si richiudono nel castello lasciando fuori gli altri ladroni della famiglia (e ci sono vari versi nei quali lamentano la perdita degli averi); alla fine Serveins annega e gli eroi si possono rifornire di armi in casa sua.<sup>34</sup>

In Italia lo sfortunato ladro viene menzionato da Cecco Angiolieri in un passo in cui si riferisce con tutta probabilità al padre («lo 'ncoiato» del v. 8, cioè ‘quello duro come il cuoio’, ‘il testardo’); Cecco sarebbe quindi un “figlio di Salvagno”, il figlio di un ladro:

e se t'uccidi 'l ladro di Salvagno,  
or vedi, Morte, quel che me n'avvène:  
ch'i' starò 'n Siena, com'e ricchi al Bagno.  
(*Morte, merzé*, LXXX 12-14).<sup>35</sup>

Un altro accenno compare in Pietro dei Faitinelli, in un testo non databile che si intenderà composto entro la metà del Trecento:

Lo tradimento pessimo e lo 'nganno,  
che far si suol per ghiottornia d'avere,  
tenuto è piú savere;  
e se vivesse Girello e Salvagno,  
terreansi i furti lor netto guadagno.  
(*Spent'e la cortesia*, XVII 9-13).<sup>36</sup>

Più tardi, alla fine del secolo, il ladro riemerge di nuovo assieme al compare Girello nel *Cantare dei Cantari*, che è il punto di partenza dell’indagine di

<sup>34</sup> Ed. *Jehan de Lanson* (Vernon Myers).

<sup>35</sup> *Poeti* (Marti): 198. Benedetta Aldinucci richiama la mia attenzione su un passo del sonetto di Cecco, *Babb'e Beccina, l'Amor e mie madre* (LXII 7-8), «Amor mi fa 'nvaghir di sí gran ladre / che par che sien figliuole di Gaetto» [*Poeti* (Marti): 180], dove per la lezione dei due testimoni al v. 8 (Chigiano L VIII 305, c. 106v: «Gaetto»; Barberiniano lat. 3953, p. 156: «gayetto») Masséra ha proposto senza emendare la congettura «Giretto», che starebbe appunto per Girello, il compare di Salvagno, per cui cf. Cecco Angiolieri (Masséra): 131-2; soluzione giudicata onerosa da Marrani 2007: 13.

<sup>36</sup> Pietro de' Faitinelli (Aldinucci): 117-23 (nella nota di p. 120 al v. 12 si elencano le fonti qui esaminate).

Rajna: «I tradimenti e furti di Salvagnio / e di Girello, il qual fu lor compagnio» (LIV 431-32).<sup>37</sup> La ricerca nelle banche dati testuali (*Corpus OVI, TLIO e Biblioteca Italiana*) non restituisce altre occorrenze, a parte qualche nome proprio in documenti pratici.<sup>38</sup> Fa eccezione la frottola *Mentr'io d'amor pensava, udii sentire* di Giannozzo Sacchetti (1340-1379), dove compare, assieme ad alcuni personaggi dai nomi arturiani (Sagramore, Dinadano), un Salvagno (II 81) che potrebbe essere ancora il nostro ladro, benché l'ultima edizione si limiti a identificarlo come “soldato semplice”.<sup>39</sup>

Come si vede, nelle fonti non si parla mai esplicitamente dei “figli” di Selvain *alias* Salvagno. Tuttavia, se Dante aveva scritto effettivamente *fi' Salvagno o fi' Servagno*, la trovata potrebbe essere giustificata anche solo dal fatto che, come abbiamo visto, nei testi francesi il personaggio in questione è un ladrone che fa sempre una brutta fine assieme a tutta la sua “famiglia”. Poiché nella tenzone con Forese si dibatte appunto delle colpe dei padri e del destino dei figli, il passaggio dalla famiglia o masnada ai figli del ladro parrebbe del tutto logico.<sup>40</sup>

La discendenza di Salvagno è stata in realtà richiamata già da Contini, senza approfondire la ricerca e senza trarne tutte le conseguenze, nel commento al *Fiore*, un’opera che, indipendentemente dall’acceso dibattito

<sup>37</sup> Il testo è in Rajna 1998: 583-602. Girello è identificato da Rajna con il più famoso Basin (*ibid.* 571).

<sup>38</sup> Trovo un Guarino di Salvagnino nelle tavolette cerate fiorentine di casa Majorfi (prima metà del Trecento); un *Salvagno* nell’inventario padovano di Domenico da Vo di Zocco (ca. 1363); sarà invece un toponimo il «fondo de Selvagno» di un documento ravennate del 1372. Nelle banche dati dell’OVI compare in realtà un altro *Selvagnone* degno di nota, più precisamente «du fillu de Selvagnone» di una delle versioni dello *Scongiuro aquinate* pubblicate da Baldelli 1971: 120-1. Secondo Baldelli (*ibid.* 129), si tratterebbe però di Silvano, «una delle divinità più popolari della tarda paganía rurale, tradizionalmente rappresentato in compagnia di un cane», come conferma Barbato 2018 (e infatti in un’altra versione si legge «lo fillu de diabulu, nipote de Silvanu», da emendare forse in «fillu de Silvanu»). È però significativo che in una più tarda variante corsa dello scongiuro, pubblicata da Barbato, il “figlio” di Silvano diventi «U ladro di Silvanu» (*ibid.* 9). Vd. anche *Incantamenta* (Barbato): 52 n. 16.

<sup>39</sup> Sacchetti (Arvigo): XCII e 62.

<sup>40</sup> Non mi spingerei a ipotizzare un riferimento a Cecco nel sonetto dantesco; come se Dante dicesse a Forese: ‘guarda che brutta fine ha fatto (Cecco, quello che si auto-definiva) il figlio di Salvagno’.

sull'attribuzione, è difficile non ritenere perlomeno prossima al Dante ancora abbastanza giovane che scrive la tenzone con Forese.<sup>41</sup> Il personaggio compare infatti nel sonetto XXXI 13-4: «ché quella vecchia, a cu' l diede a guardare, / sí era del lignaggio Salvagnone».<sup>42</sup> Contini, chiosando questi versi, elenca le fonti individuate da Rajna e stabilisce un parallelo con la tenzone, limitandosi però a rilevare: «non mancano qui riscontri, come mancano ai “fi’ di Stagno”, egualmente in clausola».<sup>43</sup> L'ultimo commentatore del poemetto, Luciano Formisano, ritiene suggestivo il rinvio e lo definisce «proverbiale per dire di una famiglia di ladri finiti male».<sup>44</sup> Quindi: «se l'identificazione [con Selvain] è, come sembra, corretta, la Vecchia sarebbe non meno astuta dei ladri da cui discenderebbe per le sue capacità di raggiro e la sua avidità».<sup>45</sup> Il riscontro del *Fiore* è importante soprattutto perché conferma che il passaggio dalla famiglia alla discendenza era già stato compiuto alla fine del Duecento e che ci si poteva senz'altro riferire ai “figli di Salvagno” per alludere alla degna stirpe di un ladro.<sup>46</sup>

4. Resta da stabilire quanto è probabile che il modello di C<sup>4</sup> e LR<sup>2</sup> abbia mutato in *fi’ di stagno* (o *Stagno*) un ipotetico *fi’ Salvagno* o ancor meglio *fi’*

<sup>41</sup> Considero il *Fiore* un'opera di dubbia attribuzione, attribuibile a Dante nel senso più comune del termine [cf. Dante (Formisano): LXI]. La datazione comunemente accettata del poemetto è attorno alla metà degli anni Ottanta; di recente è stata però proposta una collocazione più bassa a metà degli anni Novanta (vd. Montefusco 2016). Non è questa la sede per affrontare il problema; mi limito a notare che non c'è effettivamente nessun ostacolo per una datazione bassa. Cf. anche, in generale, Canettieri 2020.

<sup>42</sup> Cito da Dante (Formisano). Vd. anche Vanossi (1984). Non mi pare che il riferimento al ladro compaia nella *Rose*.

<sup>43</sup> Dante (Contini), II: 595. Secondo Contini la forma *Salvagnone* è “accusativale” ed è giustificata dal genitivo alla francese.

<sup>44</sup> Dante (Formisano): 58 *ad l.*

<sup>45</sup> *Ibid.* Si può aggiungere che l'idea di una Vecchia che conosce l'arte del furto sembrerebbe rendere il v. 3927 della *Rose*: «Il n'est baras qu'el ne congnoisse» (‘non c'è inganno, frode che lei non conosca’; ed. *Rose* (Poirion)).

<sup>46</sup> Anche Pinto riprende l'osservazione di Contini, senza però svilupparla nella direzione che mi interessa qui; cf. Dante (Pinto *et alii*): 513.

*Servagno*. Le occorrenze due-trecentesche non rendono tali lezioni *faciliores* per un copista che potrebbe essere parecchio piú tardo, pur tenendo conto che per Barbi fra C<sup>4</sup> e l'antigrafo dovrebbe esserci stato un numero di passaggi tale da giustificare le numerose divergenze rispetto a LR<sup>2</sup>. A giudicare dalla documentazione disponibile, le apparizioni del nostro ladro e della sua discendenza si addensano nel Duecento, ed è forse ragionevole pensare che il personaggio avesse perduto un po' di notorietà all'epoca della copia del modello di C<sup>4</sup> e LR<sup>2</sup>. Le occorrenze nella canzone di Pietro de' Faitinelli, nel *Cantare dei cantari* e forse in Giannozzo Sacchetti si oppongono in parte a questa ricostruzione; ma non trasformano *fi' Salvagno* in una *facilior* e non rendono certo improbabile una lezione originaria *fi' Servagno*, altrove non attestata ma linguisticamente plausibile.

Si potrebbe obiettare che il testo vulgato *fi' d' Stagno*, da intendere come “figli di Stagno”, non sia propriamente piú facile proprio perché l'allusione resta indeterminata e Dante potrebbe in fondo aver voluto alludere, come accade spesso nella poesia comica del Duecento, a personaggi reali ormai del tutto dimenticati. Ma a mio giudizio la lezione da tenere in considerazione è *fi' di stagno*, che risulta banalizzante perché il copista dovrebbe aver solo sostituito meccanicamente *Salvagno* o *Servagno* con un nome comune di cosa (il metallo o la raccolta d'acqua). E in ogni caso, sulla base della documentazione disponibile, per un poeta del Duecento come l'autore di *Ben ti faranno* l'allusione ai figli di Salvagno o di Servagno doveva risultare molto piú chiara.

Una correzione per congettura, in presenza di una lezione non palesemente erronea concordemente attestata dalla tradizione, non è di certo la soluzione piú ovvia.<sup>47</sup> In un caso come questo, tuttavia, pur lasciando a testo la lezione trádita, l'editore può essere comunque legittimato a esporre in apparato una soluzione alternativa. La congettura, in presenza di archetipo, non è infatti onerosa, poiché postula la banalizzazione di una plausibile *difficilior* (*Servagno*) e implica sul piano paleografico una lieve alterazione della lezione trádita. Ipotizzando che l'originale avesse *fi' Servagno*, forse scritto *fi'suagno* (il copista potrebbe aver dimenticato il taglio obliquo per l'abbreviazione di *ser*), si sarebbe passati a *fi'stagno* in uno degli

<sup>47</sup> Cf. Dante (Grimaldi 2019): 828-9.

interposti e quindi a *fidistagno* nella copia a monte dei testimoni conservati, con normalizzazione di una lezione ipometra. Meno plausibile il passaggio da un originario *Salvagno*, che è l'unica forma del nome del personaggio attestata in italiano antico e in fondo proprio per questo meno “difficile” di *Servagno*. In tal modo, si introdurrebbe inoltre un parallelismo tra il primo e l'ultimo verso del sonetto (*nodo Salamone, fi' Servagno*) e si risolverebbe l'anomalia data dall'oscuro riferimento agli sventurati figli di Stagno, laddove una serie compatta di fonti attesta l'esistenza di una stirpe di ladri sfortunati dal nome molto simile che anche l'autore del *Fiore* conosceva bene.

Marco Grimaldi  
(Sapienza Università di Roma)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Andrea Lancia (Azzetta) = Andrea Lancia, *Chiuse alla «Commedia»*, a c. di Luca Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Anonimo fiorentino* (Fanfani) = *Commento alla «Divina Commedia» d'anonimo fiorentino del secolo XIV, ora per la prima volta stampato*, a c. di Pietro Fanfani, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1866-1874, 3 voll.
- Blancandin* (Sweetser) = *Blancandin et l'orgueilleuse d'amour. Roman d'aventure du XIII<sup>e</sup> siècle*, nouvelle éd. critique, d'après plusieurs manuscrits en vers par Franklin P. Sweetser, Genève · Paris, Droz · Minard, 1964.
- Capitoli* (Fantani) = *Capitoli della Fraternita di San Giovanni decollato*, a c. di Pietro Fanfani, «L'Eccitamento» 1 (1858): 113-25.
- Cocco Angiolieri (Massèra) = *I sonetti di Cocco Angiolieri*, editi criticamente ed illustrati per cura di Aldo F. Massèra, Bologna, Zanichelli, 1906.
- Dante (Barbi-Maggini) = Dante Alighieri, *Rime della «Vita nuova» e della giovinezza*, a c. di Michele Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956.
- Dante (Contini 1984) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Gianfranco Contini, *Opere minori*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1984.
- Dante (De Robertis 2002) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll., 5 tt. («Le Opere di Dante Alighieri - Edizione Nazionale a c. della Società Dantesca Italiana», 2).

- Dante (De Robertis 2005) = Dante Alighieri, *Rime*, ed. commentata a c. di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- Dante (Formisano) = Dante Alighieri, *Il «Fiore» e il «Detto d'Amore»*, a c. di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Dante (Giunta) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Claudio Giunta, in Dante Alighieri, *Opere*, ed. diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, vol. I.
- Dante (Grimaldi 2019) = Dante Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a c. di Marco Grimaldi, in Dante Alighieri, *Vita nuova, Rime*, a c. di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2019, t. II.
- Dante (Pinto *et alii*) = Dante Alighieri, *El Libro de las canciones y otras rimas*, ed. bilingüe [...], estudio preliminar de Juan Varela-Portas de Orduña, introducciones a los poemas, notas y recorridos de lectura de Rosanna Arqués *et alii*, Madrid, Akal, 2014 (traducción de Raffaele Pinto).
- Incantamenta* (Barbato) = *Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli V-XV*, a c. di Marcello Barbato, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- Jehan de Lanson* (Vernon Myers) = *Jehan de Lanson. Chanson de geste of the 13th Century*, edited after the manuscripts of Paris and Bern with introduction, notes, table of proper names, and glossary by John Vernon Myers, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1965.
- Pietro de' Faitinelli (Aldinucci) = Pietro de' Faitinelli, *Rime*, a c. di Benedetta Aldinucci, Firenze, Accademia della Crusca, 2016.
- Poeti* (Contini) = *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 tt.
- Poeti* (Marti) = *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a c. di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1956.
- Rose* (Poirion) = Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, chronologie, préface et établissement du texte par Daniel Poirion, Paris, Garnier · Flammarion, 1974.
- Sacchetti (Arvigo) = Giannozzo Sacchetti, *Rime*, ed. critica a c. di Teresa Arvigo, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Alfie 2011 = Fabian Alfie, *Dante's Tenzone with Forese Donati. The Reprehension of Vice*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.
- Azzetta 2003 = Luca Azzetta, *Le chiose alla «Commedia» di Andrea Lancia, l'«Epistola a Cangrande» e altre questioni dantesche*, «L'Alighieri» 21 (2003): 5-76.

- Azzetta 2014 = Luca Azzetta, *Canto XXIII. Memoria, amicizia e poesia nell'incontro con Forese*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana, II. Purgatorio*, Roma, Salerno, 2014, t. II: 687-711.
- Baldelli 1971 = Ignazio Baldelli, *Antichi scongiuri aquinati*, in Id., *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica, 1971: 120-1.
- Barbato 2018 = Marcello Barbato, *Sopravvivenza dello Scongiuro aquinate*, «Lingua e stile» 53/1 (2018): 3-12.
- Barbi 1965 = Michele Barbi, *Studi sul «Canzoniere» di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane* (1915), Firenze, Sansoni, 1965 (rist. anast.).
- Barbi 1975 = Michele Barbi, *La tenzone di Dante con Forese* (1924), in Id., *Problemi di critica dantesca. Seconda serie 1920/1937*, Firenze, Sansoni, 1975: 87-188.
- Bertoletti 2014 = Nello Bertoletti, *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil*, con una nota paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- Borriero 1999 = Giovanni Borriero, *Considerazioni sulla tradizione manoscritta della «Tenzone» di Dante con Forese*, «Anticomoderno» 4 (1999): 385-405.
- Boutet 2013 = Dominique Boutet, *La réécriture de «Jehan de Lanson» par Jean d'Outremeuse*, in Marylene Possamaï-Pérez, Jean-René Valette (éd. par), *Chanter de geste. L'art épique et son rayonnement. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, Paris, Champion, 2013: 51-65.
- Canettieri 2020 = Paolo Canettieri, *Il «Fiore» (e il «Detto d'Amore»)*, in Roberto Rea, Justin Steinberg (a c. di), *Dante*, Roma, Carocci, 2020: 179-96.
- Censimento* (Malato-Mazzucchi) = Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Censimento dei commenti danteschi, I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Cursiotti 2000 = Mauro Cursiotti, *Dante e Forese alla taverna del Panico. Le prove documentarie della falsità della tenzone*, «L'Alighieri» 16 (2000): 7-22.
- De Robertis *et alii* 1999 = *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze II*, a c. di Teresa De Robertis e Roberta Miriello, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 1999.
- Esposito 1997 = Enzo Esposito, «Tenzone» no, «La parola del testo» 1/2 (1997): 268-71.
- Flutre 1962 = Louis-Fernand Flutre, *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1962.
- Grimaldi in c. s. = Marco Grimaldi, *La tradizione romanza e le «Rime»*, in Paola Allegretti, Enrico Fenzi (a c. di), *Atti degli Incontri sulle Opere di Dante II*, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, in c. s.

- Guerri 1931 = Domenico Guerri, *La corrente popolare nel Rinascimento. Berte burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, con VI tavole fuori testo, Firenze, Sansoni, 1931.
- Lanza 1997 = Antonio Lanza, *A norma di filologia: ancora a proposito della cosiddetta «Tenzone tra Dante e Forese»*, «L'Alighieri» 10 (1997): 43-54.
- Marrani 2007 = Giuseppe Marrani, *I “pessimi parenti” di Cecco. Note di lettura per due sonetti angoliereschi*, «Per leggere» 12 (2007): 5-22.
- Moisan 1986 = André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans la Chansons de geste françaises et les ouvrages étrangères dérivées*, Genève, Droz, 1986, 5 voll.
- Montefusco 2016 = Antonio Montefusco, *Sull'autore e il contesto del «Fiore»: una nuova proposta di datazione*, in Natascia Tonelli (a c. di), *Sulle tracce del «Fiore»*, Firenze, Le Lettere, 2016: 135-58.
- Rajna 1998 = Pio Rajna, *Il «Cantare dei Cantari» e il «Serventes del Maestro di tutte l'Arti»* (1878-1881), in Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a c. di Guido Lucchini; premessa di Francesco Mazzoni; introduzione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 1998, 3 voll., vol. I: 525-657.
- Regnicoli 2015 = Laura Regnicoli, *Alighiero “procurator”: due documenti inediti sul padre di Dante*, «Rivista di Studi Danteschi» 15 (2015): 98-143.
- Vanossi (1984) = Luigi Vanossi, *Salvagnone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, vol. IV: 1089.
- Zaccarello 2003 = Michelangelo Zaccarello, *L'uovo o la gallina? Purg., XXIII e la tenzone di Dante e Forese Donati*, «L'Alighieri» 22 (2003): 5-26.
- Zagnoni 2004 = Renzo Zagnoni, *I signori di Stagno: una signoria per due versanti dell'Appennino nei secoli X-XII* (1995), in Id., *Il Medioevo nella montagna toscano-bolognese, uomini e strutture in una terra di confine*, prefazione e postfazione di Aldo A. Settia, Porretta Terme, Gruppo di Studi Alta Valle del Reno, 2004: 407-34.

**RIASSUNTO:** Il contributo analizza le fonti romanze relative a un personaggio di nome *Salvain*, *Selvain* o *Servein*, in italiano *Salvagno*, e propone una congettura per il v. 14 del sonetto di Dante *Ben ti faranno il nodo Salamone*.

**PAROLE CHIAVE:** Dante Alighieri; rime; Forese Donati.

**ABSTRACT:** The paper analyses the romance sources about a character called *Salvain*, *Selvain* or *Servein* (italian *Salvagno*), and proposes a conjecture for verse 14 of Dante's sonnet *Ben ti faranno il nodo Salamone*.

**KEYWORDS:** Dante Alighieri; lyrical poetry; Forese Donati.



# LE RICETTE PER GLI OCCHI NEL MS. 1408 DELLA BIBLIOTECA STATALE DI LUCCA

## 1. INTRODUZIONE

Il genere del ricettario richiama da alcuni decenni l'attenzione degli studiosi per diversi motivi: innanzitutto perché dai censimenti e dagli inventari delle biblioteche di tutta Europa risulta che il genere è rappresentato da un'enorme mole di testi in cui il sommerso è ancora notevolmente superiore all'edito; in secondo luogo, per la sua natura volubile e variegata sotto una struttura sostanzialmente omogenea che ha permesso agli studiosi di distinguere la tipologia testuale del ricettario dagli altri testi a carattere medico-scientifico come i trattati e le compilazioni teoriche medievali. Inoltre l'impostazione pratica dei ricettari è in grado di raccontare molto sulle conoscenze farmacologiche e sulla loro applicazione nella vita quotidiana, come anche del lessico tecnico, ambito ancora molto poco conosciuto.<sup>1</sup> Un altro aspetto che ha attirato l'attenzione specialmente dei linguisti è il fenomeno del mistilinguismo che spesso caratterizza i ricettari medici.

Iniziano così a comparire le edizioni di singoli ricettari,<sup>2</sup> ma il *corpus* attualmente disponibile è ancora insufficiente a fornire una campionatura significativa per l'elaborazione di studi di impostazione teorica.

<sup>1</sup> A tal proposito segnalo alcuni progetti in corso: *DiTMAO* a cura di Gerrit Bos, Emiliano Giovannetti, Maria Sofia Corradini, Guido Mensching (<https://www.uni-goettingen.de/de/ditmao/487498.html>); *I Lessici dell'Almansore* (<https://lessicialemansore.com/il-progetto-lemma/>) a cura di Rosa Piro; il Progetto ReMediA con annesso *Corpus* disponibile sulla piattaforma informatica dell'Opera del Vocabolario Italiano (<http://remediaweb.ovl.cnr.it/>), a cura di Elena Artale e Ilaria Zamuner; il progetto Sciència.cat a cura di Lluís Cifuentes ([www.scienza.cat](http://www.scienza.cat)).

<sup>2</sup> Si tratta quasi esclusivamente di edizioni di singole versioni o redazioni per il fatto che «i testi medici sono tramandati da testimoni appartenenti ad una tradizione caratterizzante, mobile: spesso sono volgarizzamento o traduzione, ma altrettanto spesso sono compilazione di più fonti: in un caso e nell'altro, aperti a interferenze e a interpolazioni»

Cionondimeno sono apparsi in anni recenti saggi orientati all'analisi del genere testuale del ricettario,<sup>3</sup> basati su *corpora* ristretti, ma rappresentativi di alcune categorie. Per esempio Lluís Cifuentes si è occupato dei ricettari catalani fornendo così un quadro generale sullo sfondo del quale si proverà nelle prossime pagine a collocare il ricettario di Lucca, oggetto precipuo di questo contributo. Il testo in questione fa parte di una miscellanea di argomento medico trascritta in Toscana nel XV secolo. La sezione delle ricette per gli occhi<sup>4</sup> occupa le ultime pagine e presenta elementi interessanti sotto il profilo linguistico, lessicologico e testuale. Uno degli aspetti più rilevanti è senz'altro la compresenza del latino con una varietà italo-romanza, che possiamo fin d'ora identificare, sulla base di un'analisi preliminare, come lucchese.<sup>5</sup>

## 2. CARATTERISTICHE GENERALI DEI RICETTARI

Cifuentes definisce così il genere del ricettario medico:

un compendi de terapèutica concebut per a l'autoconsum. En línies general, es tracta d'un recull de receptes i d'altres obretes breus que es consideren útils

(Artale 2013: 32). Per una ricognizione bibliografica sui ricettari editi recentemente rinvio a Crisciani 2015, Artale 2006, Brambilla-Hayez 2016, Ruzza-Zamuner 2017 e alla bibliografia contenuta nei singoli lavori.

<sup>3</sup> Cf., per esempio, Hunt 2001, Crisciani 2015, Artale 2016 e Cifuentes 2016.

<sup>4</sup> La sezione delle ricette per gli occhi di questo codice è stata oggetto di una tesi di Laurea Magistrale a cura di Matteo Sordini discussa all'Università di Chieti-Pescara (relatore Ilaria Zamuner).

<sup>5</sup> Fornisco di seguito alcuni tratti significativi della lingua rinviano all'edizione del testo (in preparazione) l'analisi linguistica approfondita. L'indagine preliminare è stata condotta sulla base di Castellani 2000: si registra per esempio la presenza in protonia di *i* da *e* (*ciglieri*) e di *u* da *o* (*puppa, ugni, ugne*); il dittongamento da *PÖNE* (*ripuom*); la perdita dell'elemento occlusivo nelle affricate dentali (*insuppavi, pessa, pessuolo, pissicore, sensa*, ecc.) e la distinzione grafica delle sibilanti sorde e sonore (*rasezo, rozato; yzapo*, ecc.); la sonorizzazione delle occlusive intervocaliche (*poga, sugo* ecc.); il mantenimento di *ar* intertonico in sillaba libera e *ar* posttonico (*zucharo*); apocope di *e* e di *i* nei monosillabi bivocalici (*du'*). Per la morfologia verbale si registrano le forme del presente *iscie* da *EXIRE*, del perfetto *fusse, fussenno*, i partecipi *ditto, misse*, il futuro del verbo 'essere' *arà*. Relativamente al lessico: *capitignoli, ciglieri* e *sciabatta*.

per a la prevenció i la terapèutica de determinades malalties i també, complementàriament, per a altres utilitats pràctiques no relacionades amb la salut.<sup>6</sup>

La descrizione continua con una serie di attributi comuni ai ricettari: il compilatore normalmente non ha formazione medica universitaria, ma può esercitare la medicina; i testi sono aperti ad aggiunte da parte di altri compilatori; c'è una forte infiltrazione della lingua vernacolare e le fonti, laddove menzionate, sono raramente *auctoritates*, più spesso persone dell'*entourage* del compilatore.

Le ricette possono essere ordinate per malattie, parti del corpo, età e sesso dei pazienti, ma l'ordine iniziale del ricettario è quasi sempre alterato dalle aggiunte; gli ingredienti delle ricette sono facilmente reperibili nei territori circostanti, fatto che contribuisce non poco alla variabilità di questi testi; l'utente del ricettario ne è spesso l'autore (non delle ricette ovviamente, ma della raccolta che assembla in base alle proprie necessità).

Le origini dei ricettari vanno cercate, secondo Cifuentes, in due tipi di opere della tradizione latina monastica e universitaria che fungono da modello, vale a dire le raccolte di ricette accumulate negli ambienti monastici<sup>7</sup> e le raccolte di *experimenta*, cioè ricette molto brevi destinate ad ampliare le conoscenze pratiche dei medici universitari.<sup>8</sup>

## 2.1 Tipologie di ricettari

Sulla base del *corpus* che Cifuentes ha a disposizione, risultano due tipologie principali di ricettari medici definite ‘ricettario domestico’ e ‘ricettario professionale’. Il primo tipo risponde alle necessità del compilatore e del

<sup>6</sup> Cifuentes 2016: 113.

<sup>7</sup> Precisamente «col·leccions de receptes elaborades per individus i entorns llatinistes, de les quals s'ha considerat una derivació vulgar. És el cas dels reculls de receptes acumulades i transmeses als cercles monàstics altmedievals» (Cifuentes 2016: 116). Sulle collezioni cui si riferisce Cifuentes, la bibliografia è molto scarna; cf. Opsomer-Halleux 1989, Hunt 1990, García Ballester 2001.

<sup>8</sup> Sul concetto di *experimentum* e sulle sue implicazioni teoriche, si veda Agrimi-Crisciani 1990.

suo *entourage* che ne sono i fruitori immediati; lo scopo è il mantenimento della salute di umani e animali. Gli autori sono laici della borghesia, nobili, mercanti, notai o clerici secolari. Normalmente i ricettari domestici occupano un intero libro, ma possono trovarsi anche all'interno di zibaldoni familiari di argomenti diversi come memorie storiche, appunti sui conti della famiglia, nascite e morti, avvenimenti importanti.<sup>9</sup> Sono generalmente in lingua vernacolare, ma non è completamente assente il latino; le fonti sono diverse ed eterogenee ed è quasi impossibile risalirvi. Vi si trovano complementi e aggiunte a margine che ricoprono un ventaglio di cose e nozioni di alchimia, cosmetica, cucina, magia ecc.

Per quanto riguarda il secondo tipo, i ricettari professionali, Cifuentes scrive che si trovano normalmente all'interno di miscellanee mediche fatte copiare da medici pratici, chirurghi, barbieri o farmacisti e costituiscono autentici compendi o manuali pensati per l'esercizio professionale, vale a dire una sorta di *vademecum*. Le ricette mediche sono prioritarie rispetto alle formule magiche e superstiziose, le annotazioni a margine hanno anch'esse un carattere tecnico. Gli autori di questi ricettari medici professionali appartengono all'ambito extrauniversitario e provengono generalmente da centri urbani minori; alcuni degli autori si identificano con firme o colofoni.

Il latino è presente in misura variabile e la variabilità sembra relazionata al grado di familiarità con la medicina accademica; la condizione di mistilinguismo è dovuta specialmente all'attitudine riconosciuta al latino come lingua idonea ad esprimere contenuti ripetitivi o formulari (rubriche, formule quali *Recipe*, *Valet*, ecc.)

<sup>9</sup> Come, per esempio, i tre zibaldoni del 1400 studiati da Crisciani 2015, o il *Libro dei Drittafede* edito da Artale 2005 (cf. anche Artale 2006).

### 3. IL CODICE<sup>10</sup>

Codice cartaceo del XV secolo proveniente dalla raccolta di Cesare e Giacomo Lucchesini.<sup>11</sup>

Si compone di 80 carte.

Contenuto:

8 cc. contenenti la tavola;

cc. 1-45: volgarizzamento dell'*Antidotarium Nicolai* preceduto da alcuni alfabetari;

cc. 46-59: *Sinonima peritissimi viri in scientia medicinali Magistri Nicolai et Simonis Erey secundum alfabeti ordinem et A prius ab A;*

cc. 60-66: *Silogi absinti(um)*: elenco di composti medicinali con ingredienti e posologia;

cc. 67-80: ricettario bilingue latino/italo-romanzo.

Le carte sono numerate nel margine superiore destro e le cifre arabe sono racchiuse da un quadratino; a partire dalla c. 66v, nel margine inferiore destro sia sul *recto* che sul *verso* della carta compare un'altra numerazione (paginazione) dalla quale sembrerebbe che sia caduto un fascicolo di 4 pagine tra la p. 16 e la p. 21 corrispondenti alle cc. 74v-75r della cartulazione. Le pagine 21, 22 e 23 (cc. 75r-76r) sono le sole a non contenere ricette per gli occhi.

La scrittura è su una colonna (eccezion fatta per la c. 67r) e le ricette sono separate da una linea d'inchiostro bruno orizzontale. Alcune manicule compaiono sul margine sinistro alle cc. 68v, 71v, 76v, 79r e 80r. Nella c. 71 si trova una sorta di indice con simboli che rinviano a ricette contenute nell'*Antidotarium Nicolai*.

<sup>10</sup> Si forniscono solo cenni descrittivi essenziali e si rinvia all'edizione per la descrizione dettagliata del manoscritto.

<sup>11</sup> Giacomo Lucchesini (1753-1820) e suo fratello Cesare (1756-1832) furono due illustri letterati e bibliofili lucchesi; la loro biblioteca fu acquisita nel 1883 dalla Biblioteca Statale di Lucca. Sulla figura di Cesare Lucchesini, cf. Proietti 2006, sull'attività di eruditi e bibliofili, si veda Paoli 1994.

La scrittura è attribuibile a una sola mano, ma sono frequenti i cambi di penna, tipici di una scrittura non continuativa, ma intermittente.

Nel catalogo della Biblioteca,<sup>12</sup> Del Prete attribuisce il testo principale del codice a un certo Nicolao, medico fiorentino del XV secolo «da cui opera fu stampata dal Ienson nel 1471, e da altri in appresso». Il testo a stampa cui si riferisce Del Prete è *Incipit Antidotarium Nicolai Finis Antidotarii Nicolai: et quorundam aliorum tractatum impressorum*, Venetiis, per Nicolaum Ienson Gallicum, 1471.<sup>13</sup> Del Prete era persuaso, quindi, che Nicolao fosse un medico fiorentino del XV sec. invece di Nicolao di Salerno, autore dell'*Antidotarium* del XII.<sup>14</sup>

#### 4. LE RICETTE PER GLI OCCHI

La sezione delle ricette per gli occhi occupa le cc. 67r-80v ed è composta da 142 ricette di cui solo 15 non riguardano rimedi per le affezioni oculari (un gruppetto compatto dalla 99 alla 113<sup>15</sup> tutte concentrate nelle cc. 75r-

<sup>12</sup> *Repertorio Generale ossia Catalogo Descrittivo di tutti i Manoscritti della Biblioteca Pub. di Lucca con indice tripartito. Compilazione del Bibliotecario Avv. Leone Del Prete*, Lucca, 1877, consultabile all'indirizzo: [http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/file\\_viewer.php?IDIMG=&IDCAT=111&IDGRP=1110001](http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/file_viewer.php?IDIMG=&IDCAT=111&IDGRP=1110001).

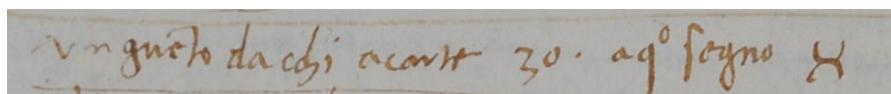
<sup>13</sup> Digitalizzato su Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58279r.image> (data ultima consultazione: 01.09.2020).

<sup>14</sup> L'*Antidotarium Nicolai* è uno dei testi più famosi e diffusi della Scuola medica Salernitana; si tratta di una raccolta di antidoti disposti in ordine alfabetico a partire dal composto dell'Aura Alessandrina'. Tràdito da centinaia di mss. nella versione latina, l'*Antidotarium Nicolai* è stato oggetto anche di numerosi volgarizzamenti nelle lingue romanze (per i volgarizzamenti italiani, cf. Fontanella 2000 e romanzi, Zamuner 2018 e 2020) e non. Per informazioni sul testo e sui volgarizzamenti, si veda anche Ventura 2011: 34-5 e *passim*.

<sup>15</sup> La numerazione delle ricette e i brani riportati in questo articolo sono estrapolati dall'edizione in preparazione. I criteri sono i seguenti: ogni ricetta è introdotta da un numero tra barrette verticali; viene isolata la rubrica; le abbreviazioni sono sciolte tra parentesi tonde; le unità di misura non sono trascritte per esteso (per la difficoltà di scegliere il sistema linguistico di pertinenza); i numeri romani sono in carattere minuscolo e racchiusi tra due punti bassi; si inserisce la punteggiatura secondo l'uso moderno e si adeguano all'uso corrente le maiuscole e le minuscole; le rare integrazioni si danno tra parentesi quadre; le correzioni a testo sono evidenziate col corsivo.

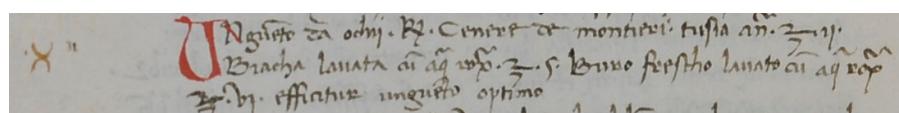
76r che riguardano i rimedi per le crepature di mani, ragadi delle mammelle, il gobbio, il dolore della gamba, il dolore del fianco e una riguardante il fiato grosso del cavallo).

Sebbene isolato testualmente, il ricettario intrattiene relazioni stringenti con il resto del libro: basti pensare che alla c. 71v il compilatore inserisce un sistema di richiami interni molto efficace costituito da 17 titoli di composti con rinvio a una carta dell'*Antidotarium Nicolai* tramite simboli associati. Per fare un esempio:



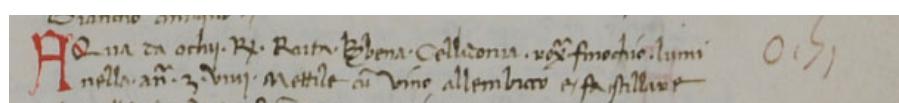
unge(n)to da ochi a carte 30 a q(uest)o segno [simbolo]

A c. 30v, in corrispondenza del simbolo tracciato in inchiostro rosso, troviamo il testo:



Unguento da occhi: R(ecipe) cenere de Montieri, tusia an. on. .ii., biacha lavata cu(m) aq(ua) ro(sarum) on. s., burro frescho lavato cu(m) aq(ua) ros(arum) on. vi.. Efficitur unguento optimo.

Inoltre, sempre nel contesto dell'*Antidotarium Nicolai* si trovano molte annotazioni a margine (*ochi*) inserite dalla stessa mano, con le quali si individuano le ricette indicate per la cura delle affezioni oculari. (c. 31)



La struttura delle ricette è abbastanza costante e si compone di un titolo seguito dal testo della ricetta e talvolta da una formula latina o italo-romanza:

| 11 | Aqua da occhi p(er)fектa.

R(ecipe): tutia preparata on. .ii., aq(ua) rosa on. .ii., camphora dr. .i., due feli di gallo e pesta ugni cosa insieme e tieni al sole p(er) due dì; poi ne metti

i(n) lo ochio a goccie a goccie e guardisi di mangiar(e) sale; e bea vino bianco  
be(n) aquato e faccia dieta (c. 68r).

Il titolo può denotare il tipo di composto: acque, unguenti, polveri ecc.:

|24| [U]nguento da ochi (c. 69r);

il tipo di affezione:

|33| Al pissicore dell'i ochi ch(e) sono enfiati (c. 70r);

oppure l'effetto del medicamento:

|28| Aqua a ristiarare il vedere (et) a sordiggine (c. 69v);

o ancora la fonte della ricetta:

|17| Questo me i(n)segnò frate Taddeo di Fire(n)ze, vicario di S(an)c(t)a  
M(ari)a Filipo (c. 68v).

Segue la dicitura tipica *Recipe* abbreviata con il simbolo Rx e gli ingredienti elencati uno dopo l'altro con indicazione delle dosi, qualche consiglio di terapeutica generale e infine il procedimento per la preparazione e la conservazione del preparato.

Non mancano formule fisse latine cristallizzate quali, oltre a *Recipe*, *Probatum*, *Expertissimus*, *Expertus*, *Iterum*, *Valet*.

La posologia è quasi sempre indicata e, oltre alle unità di peso e misura classiche quali le once, le dracme e le libbre, se ne trovano altre meno “tradizionali”:

- |1| du dite di malmavigia (c. 67ra)
- |1| tanto zucharo biancho fino qua(n)to una castag(na) (c. 67ra)
- |6| una poga di polvere di gomarabica (c. 67rb)
- |8| [erbe] tutte fresche an(a) manipolo (c. 67v)
- |16| uno poco di zucharo fino (c. 68v)
- |26| fiori di ramarino uno cestello (c. 69v)
- |76| cathimie argenti (et) auri scorias s(ecundu)m divitias (et) paup(er)tates patientis (c. 72v)
- |139| butirri (uno) quattrino (c. 80r).

Allo stesso modo, alle unità di tempo più precise (*due dì e due nocte* per es.) si alternano quelle più “soggettive” come:

- | 123 | p(er) spatio di uno Miserere (c. 77v)
- | 130 | p(er) [s]patiu(m) unius P(ate)r et Ave Marie (c. 79r).

Abbastanza frequenti sono anche le indicazioni sulla conservazione dei preparati che inducono a considerare l’ipotesi che l’autore/fruitore del ricettario fosse qualcuno preposto alla preparazione e alla somministrazione delle stesse, vale a dire una sorta di speziale.

- | 6 | (et) in a(m)polla di vetro q(uest)e cose misse, e s(er)ba 8 (c. 67rb)
- | 8 | e s(er)bala b(e)n(e) turata (e) basta (c. 67v)
- | 9 | (e) poi si vole mettere i(n) uno arbarello (c. 68r)
- | 29 | (e) sappi ch(e) q(uest)a basta assai t(em)po inperoch(é) semp(re) la poi empire di q(uest)a aqua (c. 69v)
- | 39 | e riserbala b(e)ne turata (e) basta (c. 70v)
- | 75 | s(er)vetu(r) aut(em) i(n) ampullo (et) cu(m) opus fuerit delicati (et) nobilibus pro balsamo aliis, p(er) arge(n)to (et) auro vendetu(r) (c. 72v)
- | 113 | (E) ripuoni in vaso vitreato (e) serralo b(e)n(e) ch(e) è cosa solemne (c. 76r)
- | 124 | et reponi ug[ni] aqua di q(uest)e 3 da per sé in ampolla bene stufata (c. 78r)
- | 135 | (e) serva pulitamente in arbanello (c. 80r)
- | 136 | servetur in tribus ampullis (c. 80r)
- | 142 | pone aqua(m) illa(m) in ampulla(m) vitreata, (et) s(er)va (c. 80v).

Un aspetto particolarmente interessante di questo ricettario è la frequente indicazione della fonte. Nel ricettario sono infatti presenti molti antroponimi e toponimi che, a parte vistose eccezioni come Papa Innocenzo III e Pietro Hispano,<sup>16</sup> ci restituiscono un piccolo universo fatto di monaci, vicari, presbiteri, frati, ma anche mastri e persino una “moglie di”:

<sup>16</sup> Si noti che le ricette in cui sono menzionati Pietro Hispano, autore del *Thesaurus Pauperum* e Ruggero, autore di una importante *Chirurgia* (sulla figura di Ruggero, la sua opera e i volgarizzamenti della *Chirurgia*, cf. Zamuner 2017) sono completamente in latino, circostanza che avvicina maggiormente il testo a una fonte libraria auorevole. Il *Thesaurus Pauperum*, pur non essendo un ricettario vero e proprio per la sua struttura ordinata *a capite ad pedes*, è la fonte di molte ricette contenute nei vari ricettari che compaiono copiate in latino oppure volgarizzate. La versione latina è edita in Da Rocha Pereira 1973, mentre due volgarizzamenti italo-romanzi sono editi da Rapisarda 2001 e da Zarra 2018.

- | 1 | Cecho Antonio Sciatta (c. 67ra)
- | 9 | Papa I(n)nocenzo III (c. 67v)
- | 9 | Abate di S(a)nc(to) Paulo a Ripa d'Arno (c. 67v)
- | 12 | frate Ridolfo (c. 68r)
- | 16 | Frate Stefano dell'ordine de Sa(n)c(ta) M(ari)a Filiporte (c. 68v)
- | 17 | Frate Taddeo di Fire(n)ze, vicario di Sa(n)c(ta) M(ari)a Filiporte (c. 68v)
- | 34 | Mastro Gabriello (c. 70r)
- | 85 | Da Evangelista hebbi (c. 73r)
- | 106 | Mastro Andrea da Viterbo (c. 75v)
- | 106 | Ant(on)iо Fire(n)tino (c. 75v)
- | 107 | d(o)m(i)n(um) Ioa(n)nes Baptista (c. 75v)
- | 113 | Moglie di Vincenti della Garba (c. 76r)
- | 121 | Rogerius (c. 77r)
- | — | S.P. Cigoli (c. 78r-marg. inf.)
- | 131 | Messer Vinc(enzo) Tro(m)bone a Bologna (c. 79v)
- | 136 | Petrus Hispanus (c. 80r)
- | 137 | M(agistri) pr(esbiteri) de Butrio - Eremo di Sant'Alberto di Butrio (c. 80r)
- | 139 | M(astro) Jaco(pus) (c. 80v)
- | 140 | M(agister) Gulielmus (c. 80v).

Pur non potendo escludere perentoriamente che siano *auctoritates* dell'epoca dei quali oggi si è persa ogni traccia (di testi, di attività professionale documentata, ecc.), questi nomi sembrano appartenere a un mondo familiare, quotidiano. E proprio il loro *status* di persone reali può rivelare qualcosa di interessante sulla circolazione di questi saperi all'interno degli ambienti monastici: al compilatore non importa l'autore della ricetta inteso come *auctoritas*, ma piuttosto gli interessa la persona reale che giel'ha fornita e che diventa, nel pieno spirito dei testi di impostazione pratica, la sua fonte autorevole. In questo tipo di testi, il tal Mastro Gabriello, per esempio, è trattato come fonte ed equiparato a Rogerius o a Pietro Hispano. La circostanza che potrebbe stupire è perfettamente in linea con quanto dice Chiara Crisciani (2015: 17 e 22) a proposito di alcuni ricettari:

il livello della ricerca farmacologica-erboristica è quello che nel corso dello sviluppo della medicina latina non solo è – per definizione – il più ravvicinato ai dati singolari ed esperienziali (del singolo malato da curare, delle specifiche erbe e composizioni da scegliere e usare per quel paziente); ed è, quindi, in senso scolastico, il meno *scientifico*, il meno dotato almeno di regole che valgano *per lo più* [...].

E piú in particolare:

Da un lato, sta la tendenza dell'autore a equiparare il valore delle sue fonti: come fa, ad esempio, quando segnala un rimedio per mal di reni attestato in scritti di *magistri Antonii Cermisonii phisici clarissimi*, e lo affianca immediatamente a rimedi per lo stesso male proposti da *quedam femina ungara medica* e a quelli suggeriti da *la medica de Montogio*. Quale che sia la effettiva origine e la circolazione tra livelli dotti e popolari dei rimedi in questione, l'autore/raccoglitore anonimo qui è il momentaneo culmine di questo processo di circolazione [...].

Alcuni luoghi citati sono identificabili, come per esempio la chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, duomo vecchio di Pisa fondato prima dell'anno Mille dai monaci benedettini; la chiesa di Santa Maria Forisportam, nell'omonima piazza di Lucca. Le altre indicazioni sono piuttosto vaghe e non consentono un'identificazione certa. Si può sintetizzare dicendo che i luoghi e le persone citate ruotano attorno all'ambito ecclesiastico della Toscana occidentale e di alcune località limitrofe.

## 5. IL MISTILINGUISMO NEI RICETTARI

Il mistilinguismo è assai frequente nei testi a carattere scientifico e in modo particolare nei ricettari. Tale condizione, come afferma Vitale Brovarone, non può considerarsi occasionale, ma piuttosto costitutiva.<sup>17</sup> Alla lingua volgare (o a piú volgari miscidati) si alterna sovente il latino, base e punto

<sup>17</sup> Vitale Brovarone 2006: 47. Anche gli studi di ambiente anglosassone che pogliono su *corpora* ben piú consistenti dei nostri evidenziano la notevole presenza del fenomeno del mistilinguismo nei ricettari e nei testi medici in generale; secondo Voigt 1996: 821 questo tipo di mistilinguismo è: «a statement of neutrality between the codes, based on the assumption that neither language is to be preferred over the other». Lungi dall'essere sintomo di ignoranza del latino, la compresenza e la continua commutazione di codice tra latino e lingua volgare sarebbe una strategia comunicativa consapevole che consente al parlante e scrivente di dispiegare tutte le sue competenze linguistiche. Anche per Baglioni 2016: 14, la commutazione sincronica (quella cioè che avviene durante il flusso di scrittura) è il riflesso del «repertorio composito dello scrivente che ha ritenuto via via funzionale servirsi ora dell'una ora dell'altra lingua, oppure è stato costretto a commutare di codice per via di una competenza sbilanciata verso una sola delle varietà del repertorio». Le motivazioni sono tuttora oggetto di studio, ma Vitale Brovarone

di riferimento reale e ideale di questi testi; il rapporto non è di mera sudditanza del volgare rispetto al latino, quanto piuttosto un rapporto di tipo biunivoco e simbiotico che converge nella formazione consapevole del vocabolario medico-scientifico.<sup>18</sup>

Le difficoltà oggettive che si incontrano nello studio della commutazione di codice nei testi scritti sono note e ampiamente discusse; è ormai chiaro che le metodologie utilizzate per l'analisi della commutazione di codice nel parlato non sono applicabili *tout court* allo scritto, specialmente per una importante questione di fondo che Baglioni (2016: 14) riassume in questi termini:

Per quel che riguarda poi il caso più comune di CC nel Medioevo occidentale, quello cioè dell'uso alterno di volgare locale e latino, andrà tenuto sempre ben presente il carattere di 'erlernte Sprache' (Kämmerer 2006: 38) proprio di quest'ultima lingua, ciò che fa sì che la commutazione nella scrittura non sia, come succede di solito oggi, il riflesso secondario di pratiche multilingui insorte nell'oralità, bensì un fenomeno con ovvie ripercussioni sulle dinamiche della commutazione.

Anche la rigida distinzione tra *code-switching* (commutazione di codice) e *code-mixing* (enunciazione mistilingue)<sup>19</sup> sembra difficilmente applicabile ai ricettari dove il passaggio da un codice linguistico all'altro avviene con

2006: 60 ipotizza che la circostanza sia dovuta al tipo di professione (medico pratico o farmacista) più che al genere testuale. Scrive infatti a p. 52: «Il fatto che tali forme di mistilinguismo siano non infrequenti mostra semplicemente che la funzione di medico può fare riferimento a situazioni che portano con sé esperienze linguistiche varie, che nel testo si scompongono e ricompongono con facilità e ricorrenza».

<sup>18</sup> Sulla natura specifica degli scambi tra latino e volgare nei testi medico-scientifici vd. Dardano 1994, Librandi 2003: 125, Vitale Brovarone 2006 e Zamuner 2015: 190.

<sup>19</sup> Se in Italia la questione terminologica è ancora al centro degli studi, in ambito anglosassone, specie negli studi sull'*Historical code-switching*, è stata via via accantonata in favore dell'adozione di espressioni più generiche che includono varie forme di alternanza linguistica. Non si può comunque affermare che ci sia accordo unanime nella terminologia e nella definizione precisa delle categorie. Per un panorama generale sulle questioni terminologiche e metodologiche si veda per es. Baglioni 2016 e bibliografia citata. In ragione di ciò, nelle prossime pagine si userà l'espressione generale *code-switching* intendendo ciò che Pahta 2012: 528 definisce «the alternating use of units from two or more participating linguistic systems within a communicative event».

straordinaria facilità e naturalezza e le modalità di commistione appaiono più sfumate rispetto alle tipologie descritte dalla terminologia tradizionale.<sup>20</sup> Nei ricettari latino/italo-romanzo, ciò è forse ancor più vero data la vicinanza tra le due lingue a causa della quale non sempre è possibile dire con certezza se un termine latino all'interno di un sintagma italo-romanzo sia dovuto all'alternanza o sia un prestito già acclimatato nel sistema linguistico del volgare.<sup>21</sup> Si aggiunga che i ricettari sono spesso anonimi e i fattori che normalmente vengono presi in considerazione nello studio della commutazione di codice, come la provenienza geografica, la formazione culturale, l'ambiente professionale del parlante/scrivente non ci sono noti.

Pertanto, in riferimento al ricettario lucchese, la commistione linguistica si può definire piuttosto «un *code-switching* sottoposto a norme non rigide, ma tipologicamente ricorrenti»<sup>22</sup> in cui l'alternanza delle due lingue avviene durante il “flusso di scrittura” ed è quindi di tipo sincronico.<sup>23</sup>

La commistione linguistica latino-volgare occorre in misura variabile e in genere la presenza più massiccia del latino è indice dell'uso di fonti librarie rispetto a fonti orali.

Le situazioni linguistiche sono di almeno cinque tipi diversi, di cui solo il secondo, il terzo e il quinto rientrano a vario grado nella nozione di *code-switching*.

<sup>20</sup> Si può senz'altro estendere alle lingue romanze quanto scritto da Patha 2012: 529 a proposito del mistilinguismo nei testi medievali inglesi: «...including linguistic units whose position on the scale of foreignness from code-switching other-language segments to domesticated lexical borrowings is difficult to define very precisely». Un criterio del genere, che funziona e viene applicato costantemente nelle ricerche sul mistilinguismo nel parlato contemporaneo non è adattabile invece nelle indagini linguistiche di tipo storico.

<sup>21</sup> Dardano 1994: 510 scrive: «Bisogna avvertire che è operazione arbitraria separare la terminologia latina da quella volgare fondandosi unicamente sul fatto che la prima appare in opere scritte in latino, la seconda in opere scritte in volgare. L'affinità tra le due lingue è tale che non è sempre facile, soprattutto nei testi scientifici, distinguere tra vocabolo colto, semicolto e volgare».

<sup>22</sup> L'espressione, particolarmente calzante nel nostro caso, è stata usata da Vitale Brovarone 2006: 52 in riferimento a un ricettario mistilingue (ms. Cushing-Withney Library dell'Università di Yale) in cui al latino si affiancano italiano, francese, provenzale e castigliano.

<sup>23</sup> Cf. Baglioni 2016: 14-7.

Su 142 ricette contenute nelle cc. 67-80 prevale statisticamente l'uso del volgare sul latino. In quasi tutte le ricette compaiono le espressioni latine cristallizzate del tipo: *Recipe*, *Expertus*, *Valet*, *Iterum*. Le rubriche sono quasi sempre in italiano, anche quando il testo della ricetta è in latino.

In particolare si alternano:

1) ricette esclusivamente in volgare (prive delle formule fisse latine) come ad es. 1, 6, 34, 88, 92, 117, 118:

| 6 | A rossore di ochi.

Cuoci la melagrana sotto la cener(e) viva (e) q(ua)n(do) fia cotta, premene lo sugho (e) tanto di aqua rozata, che sia p(er) lo terzo di q(uest)o sugo (et) una poga di polvere di gomarabica, (et) in a(m)polla di vetro q(uest)e cose misse, e s(er)ba; vale molto a molte passione d'ochi spetialmente co(n)tra le calde. (c. 67rb)

2) ricette in cui è nettamente prevalente l'uso del volgare, ma compaiono alcune formule fisse latine:<sup>24</sup>

| 99 | Polvere che chi ne pigla 2 volte la settimana co(n) aq(u)a di endivia no(n) può perire di peste, et se colui che fusse infecto ne pigla mezza uncia, co(n) dicta aq(u)a, e po sta' caldo in lecto no(n) morrà, ma bisog(n)a piglarla subito come si sente infecto.

R(ecipe): trembentille, dictami albi, cedoaria, terra sigillata, bolo arminio an(a) on. .i. et fiat pulvis suttilissima (et) utatur: sicut dictu(m) est. (c. 74v)

| 107 | A guarire uno cavallo ch(e) havesse il fiato grosso (e) ch(e) no(n) potessi b(e)n(e) refiatare.

R(ecipe): herba ch(e) si chiama coco(m)mari salvatichi, (e) di ditta dannela a ma(n)giare, mescolata co(n) la semola 3 o 4 volte, e sse fusse necessario sino a otto volte e subito guarirà. Ver(um) (et) p(ro)batus p(e)r d(o)m(i)n(um) Ioa(n)nes Baptista. (c. 75v)

3) ricette in cui la rubrica è in volgare, ma la ricetta è in latino:<sup>25</sup>

<sup>24</sup> CATEGORIA MAGGIORMENTE RAPPRESENTATA CON CIRCA SETTANTA ESEMPI.

<sup>25</sup> Si può considerare anche questa come una forma di *code-switching* interfrasale in cui la commutazione di codice avviene non a livello sintattico, bensì sul piano dei livelli testuali, quindi all'incrocio tra titolo e corpo del testo o tra testo e commento dell'autore. Alcuni studi hanno evidenziato come questo tipo di commutazione sia legato alla

| 7 | Ad restri(n)gne(re) lacrime di ochi e q(ua)nd(o) avesse p(er)duto il vedere:  
p(ro)batum.

R(ecipe): hepate vituli de lacte (et) de o(mni)s animalib(us) de latantib(us)  
duo frusta: (et) in sero pone tibi sup(er) oculos q(ue) o(mn)e malu(m)  
humore(m) de oculis trahit, in mane lava oculos cu(m) aq(ua) feniculi vel urina  
p(ro)pria. (c. 67rb)

| 21 | Ad machia d'ochi.

R(ecipe): buffone(m)<sup>26</sup> (et) suspe(n)de p(er) pedes posteriores donec  
moriatur, postea extrae corda et epar (et) desicha ad sole(m) vel ad ve(n)tu(m).  
Postea pulveriza subtiliter (et) de dicta pulvere pone i(n) oculo, paulatim q(ue)  
destruit macula(m) antiqua(m) oculor(um). Exp(er)tus. S(ed) opportet habere  
multa coria (et) epate. (c. 69r)

4) ricette totalmente in latino (10, 23, 36, 37, 48, 70, 72, 73, 75, 76, 119,  
120, 130, 136, 137, 142):

| 37 | Ad mundificationem (et) confortationem oculor(um).

R(ecipe): tutia pulverizata subtiliter, ea abluas in aqua (et) poni soli ad  
esicha(n)du(m); iter(um) pulverizetur (et) ponatur in sugo agresti (et) siccatur;  
postea abluatur i(n) aq(ua) decotionis sumach. Iter(um) cola (et) deceatur (*sic*):  
cum volueris, in angulis oculor(um) pone. Multu(m) valet. (c. 70r)

5) Ricette mistilingui, ovvero testi in cui si passa dal latino al volgare e  
viceversa:

| 13 | Aq(ua) mirabile p(er) li ochi.

R(ecipe): tutia preparata on. .ii., garofani on. .i., zucharo fino on. .ii., aqua  
di maiorana on. \*\*\*, aq(ua) rosata on. .ii., vinu(m) albu(m) sottile on. ½; misce  
o(mn)ia simul (e) metti i(n) ampolla vitrea (e) fa bollire sop(r)a la cenere calda  
ad co(n)sumatione(m) vini positi; poi q(uod) sup(r)a oculus pone patientis  
mane (et) sero, gutta(m) una(m). (c. 68r)

funzione pragmatica del discorso, strettamente dipendente dal concetto di “dominio linguistico” e serva a identificare il genere, lo scopo o il destinatario del testo; cf. Voigt 1996: 821 sulla commutazione inglese-latino nei testi medici medievali: «[...] both Latin and English are used within a text with a consistent division of function for each code». Sull’argomento in generale si veda anche Pahta 2004, Pahta-Nurm 2006, Baglioni 2016 e per i testi medici in particolare Hunt 2000 e Vitale Brovarone 2006.

<sup>26</sup> Il bufone (BŪFO-BUFONIS) è il rospo. Cf. TB s. v. *bufone*.

|65| A pidochi in le palpebre.

Dissolve aloe epatico i(n) aqua rosa (e) co(n) q(ue)llo bagna spesso (et)  
cito evanescunt. (c. 71v)

|108| Ungue(n)to a setole et capitignoli.<sup>27</sup>

R(ecipe): cera biancha dr. .vii., mele dr. .iii., olio rosato dr. .iii., litargirio  
an(a) dr. .ii., mirra an(a) dr. .ii., draganti an(a) dr. .ii., et fiat ungue(n)tu(m). (c.  
75v)

Il tipo di *code-switching* che caratterizza quest'ultimo gruppo è quello definito intrafrasale o *intrasentential* (Pahta 2012: 533) e prevede il passaggio da una lingua all'altra all'interno dello stesso segmento sintattico attraverso alcune parole ponte. Si tratta della forma più complessa di commutazione di codice in quanto la giustapposizione di due sistemi linguistici non deve violare la struttura sintattica di nessuna delle due lingue.<sup>28</sup>

Su quest'ultimo gruppo è interessante notare che le parole o le espressioni che innescano il *code-switching* sono normalmente unità di peso come le once, le dracme ecc., espresse in forma brachigrafica attraverso i simboli canonici,<sup>29</sup> la congiunzione *et* che è espressa con la nota tironiana 7, oppure parole che si scrivono in ugual modo sia in latino sia in italiano come, per esempio, gli ablativi singolari latini retti dalle preposizioni *cum*, ‘cum pistello’ o *in* ‘in mortario’. Tutti questi “luoghi” possono essere considerati espressioni ponte, specie di zone franche della lingua in cui il latino e l’italo-romanzo si sovrappongono e dunque la sintassi non risente del passaggio da un sistema linguistico a un altro. Il passaggio dal volgare al latino avviene talvolta in corrispondenza dell’uso di espressioni cristal-

<sup>27</sup> Le setole sono fenditure della pelle o delle unghie umane o animali; cf. GDLI s. v. *setola* 2; i capitignoli (lucch.) invece sono i capezzoli; cf. TLIO s. v. *capitignolo*.

<sup>28</sup> Pahta 2012: 534. Il postulato, noto come *Equivalence Constraint* (Poplack 1980: 586) o ‘vincolo dell’equivalenza’ ha come conseguenza immediata il fatto che per evitare la violazione delle regole grammaticali in una delle due lingua, la commutazione tende a presentarsi subito prima del punto di divergenza. Cf. Baglioni 2016: 25.

<sup>29</sup> Baglioni 2016: 14 scrive in proposito: «le abbreviazioni ambigue, quelle cioè che possono essere sciolte tanto in una lingua quanto nell’altra, sono d’ostacolo per l’analisi della CC (nda: commutazione di codice), perché non consentono d’individuare con precisione il momento dello *switch* e rendono quindi il segmento testuale in cui sono contenute passibile di più interpretazioni».

lizzate latine quali per esempio *ad consumptionem, valet, fiat* e in questi casi entra in gioco la pragmatica, ovvero la specializzazione linguistica in un determinato settore o ‘dominio’.<sup>30</sup>

#### 6. CARATTERISTICHE DEL RICETTARIO LUCCHESE

Da alcune caratteristiche sopraelencate, il nostro ricettario sembrerebbe appartenere alla categoria dei ricettari professionali, dato che si trova all’interno di una miscellanea medica, riporta ricette solo mediche (non ci sono ricette di cucina, né di alchimia, ecc.), non contiene formule di scogliero o formule magiche, è dotato di un efficace sistema di richiami interno atto a facilitarne la consultazione e riporta frequenti annotazioni a margine che contribuicono allo stesso scopo.

Tuttavia il ricettario di Lucca ha anche alcuni tratti assimilabili al ricettario domestico: innanzitutto la fortissima penetrazione della lingua volgare, ma anche la menzione di fonti non librerie e la loro assoluta eterogeneità per la quale è quasi impossibile risalire alla fonte scritta. Si aggiunga che i rimedi contenuti in questo ricettario rispondono a esigenze ben definite di una piccola comunità e non hanno un respiro generale, ma fortemente orientato su un unico aspetto, la cura delle affezioni degli occhi; gli ingredienti per la preparazione dei rimedi sono comuni e facilmente reperibili nella zona in cui il ricettario è stato probabilmente compilato: si pensi ad esempio al vino *rasezo* |1| o *rassese* |33| con molta probabilità il Rossese di Dolceacqua proveniente dai vitigni del ponente ligure, o anche il vino *malmaviglia* |1| o *malvagia* |17| o *malvagia gbarba* |8| e |39| cioè la Malvasia bianca, alla *cenere di Montieri* |24|,<sup>31</sup> espressione con cui si indica un insieme di composti minerali (zolfo, piombo, pirite, rame e argento) detti anche solfuri misti, reperiti nelle cave di Montieri, comune del grossetano famoso nel Medioevo per l’attività estrattiva.

<sup>30</sup> Sul concetto di ‘dominio’ derivato dagli studi linguistici sulla diglossia si veda Voigt 1996: 818, 820 e la bibliografia citata.

<sup>31</sup> Presente anche nell’*Antidotarium Nicolai*, c. 30v.

Da quanto detto sinora si può avanzare un'ipotesi di localizzazione basata sia su elementi testuali che su elementi linguistici: i luoghi citati, la provenienza degli ingredienti menzionati e alcuni tratti linguistici lessicali situano il testo nel territorio di Lucca, ove peraltro il codice è conservato.

La scritta misteriosa sul margine inferiore della c. 78r ‘S.P. Cigoli’ potrebbe rinviare al convento annesso al Santuario di Santa Maria Madre dei Bimbi di Cigoli<sup>32</sup> fondato nel 1335 da una comunità di frati Umiliati e appartenente alla diocesi di Lucca. Che si possa trattare del libro di un monaco speziale non è contraddetto da alcun elemento esterno o interno al codice; sarebbero necessarie ricerche d'archivio nel santuario per capire se il convento avesse anche una zona riservata allo speziale e se si occupasse della salute della comunità di frati. La circostanza non stupirebbe visto che in molti conventi la figura del *monachus infirmarius* era presente per statuto della regola monastica (specie benedettina e cistercense). Si trattava di una figura a metà tra un medico e un farmacologo che si occupava della preparazione di composti farmaceutici per la cura della comunità monastica, ma anche dei pellegrini e degli indigenti della zona.

La cultura medica libraria prodotta e conservata nei monasteri e negli ambienti ecclesiastici in generale è spesso data per scontata, ma a ben guardare, attualmente non esiste una bibliografia centrata sull'argomento a parte forse l'*Index* di Carmelia Opsomer-Halleux dedicato esclusivamente alla produzione latina.<sup>33</sup> Non è difficile ipotizzare l'esistenza e la vivace circolazione dei saperi medici e farmacopeici anche in lingua volgare sottoforma di *vademecum* o ricettari ad uso dei *monaci infirmari*.

## 8. CONCLUSIONI

A questo punto della ricerca si possono esporre alcune conclusioni provvisorie. Possiamo dire che il ricettario in questione era ad uso di una comunità non troppo grande; che chi se ne serviva (con molta probabilità

<sup>32</sup> Frazione del comune di San Miniato (Pisa), che era compresa all'epoca nell'Arcidiocesi di Lucca, ben più estesa di oggi.

<sup>33</sup> Opsomer-Halleux 1989.

il compilatore stesso) era addetto alla cura e alla preparazione di medicamenti per le affezioni oculari, come dimostrano anche i richiami interni e le annotazioni a margine degli altri testi della miscellanea; che la zona di produzione del testo è certamente la Toscana occidentale, forse Cigoli o comunque all'incrocio tra i territori di Lucca e Pisa; che il compilatore aveva contatti diretti con membri del clero delle zone circostanti e quindi era forse anche lui un frate o un monaco; che era scolarizzato e in grado di scrivere in latino.

Sul ricettario in sé si può dire che esso rientra nell'ampio *corpus* dei testi mistilingue latino-romanzo; che non si situa a pieno titolo né nella categoria dei ricettari professionali, né in quella dei ricettari domestici così come li intende Cifuentes; che si può interpretare il nostro testo come esempio di una nuova categoria di ricettari e, attraverso l'analisi delle sue peculiarità, si possono approntare alcune linee guida per confrontarlo con altri ricettari e capire in che modo e quantità questa categoria è rappresentata nelle biblioteche, scandagliarne le affinità e le differenze con i ricettari professionali e i ricettari domestici.

Le caratteristiche di questa categoria si riassumono in pochi tratti:

- si trova all'interno di miscellanee di tipo medico-farmacopeico;
- contiene solo ricette mediche;
- non ci sono formule magiche o di scongiuro, ma talvolta delle unità di misura di peso e di tempo poco tecniche (che non troveremmo in un ricettario professionale *tout court*);
- sono presenti segni di richiamo interni atti a facilitarne la consultazione;
- risponde alle necessità di una piccola comunità ed è pensato per l'autoconsumo della stessa; tuttavia si tratta di una comunità più estesa di una famiglia (ricettario domestico) e meno estesa di un villaggio o comunità urbana (ricettario professionale);
- le fonti sono spesso orali e provengono da altri monaci o vicari.

Al di là di questi cenni descrittivi che necessitano di ulteriori approfondimenti, il ricettario di Lucca conferma quanto gli studi teorici sul genere hanno sempre messo in rilievo: il discriminare non passa tra testi di provenienza clericale-monastica e testi di provenienza laica, bensì tra testi accademico-teorici e testi di impostazione pratica, dove per i primi il latino rimane ancora a lungo la lingua predominante, mentre per i secondi il

vulgare assume una posizione che si può definire paritaria rispetto al latino. Si dà vita così a un genere, il ricettario, in cui l’alternanza tra latino e volgare diviene vera e propria strategia comunicativa, una strategia ancora da chiarire in tutti i suoi aspetti e, in questo, le ricerche di linguistica storica e di pragmatica potrebbero dare un importante contributo.

Marcella Lacanale

(Università “G. D’Annunzio” di Chieti-Pescara)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agrimi–Crisciani 1990 = Jole Agrimi, Chiara Crisciani, *Per una ricerca su “experi-mentum-experimenta”: riflessione epistemologica e tradizione medica*, in Pietro Janni, Innocenzo Mazzini (a c. di), *Presenza del lessico greco e latino nelle lingue contemporanee*. Ciclo di lezioni tenute all’Università di Macerata nell’a.a. 1987/88, Assisi, Tipolitografia Porziuncola, 1990: 9-49.
- Artale 2005 = Elena Artale, *Scritture inedite dal libro dei Drittafele*, «Bollettino dell’Opera del Vocabolario Italiano» 10 (2005): 177-202.
- Artale 2006 = Elena Artale, «*Cose di medicina e vertudi d’erbe* nello *zibaldone di un fiorentino del ’300*», in Rita Librandi, Rosa Piro (a c. di), *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI)*. Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004), Firenze, Sismel · Edizioni del Galluzzo, 2006: 225-40.
- Artale 2013 = Elena Artale, *Rimedi per i testi medici del Corpus OVI: il contributo di GATTO alla filologia*, in Pär Larson, Paolo Squillaciotti, Giulio Vaccaro (a c. di), «*Diverse voci fanno dolci note*. L’Opera del Vocabolario italiano per Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013: 31-43.
- Artale 2016 = Elena Artale, *Le ricette mediche*, in Simona Brambilla, Jérôme Hayez (a c. di), *Il tesoro di un povero: il Memoriale di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca)*, Roma, Viella, 2016: 147-58.
- Baglioni 2016 = Daniele Baglioni, *Per una fenomenologia della commutazione di codice nei testi antichi*, «La lingua italiana» 12 (2016): 9-35.
- Bénéteau 2000 = David P. Bénéteau, *Segreti, ricette e in appendice alla Santà del corpo di Zucchero Bencivenni secondo il cod. Laur. Plut. LXXIII.47*, «Bollettino dell’Opera del vocabolario italiano» 5 (2000): 241-50.
- Bernard de Gordon (ed. a stampa *Lilium*) 1559 = Bern. Gordonii opus, *Lilium Medicinae inscriptum, de morborum prope omnium curatione, septem particulis distributum, una cum aliquot aliis libellis, quorum catalogum proxima pagina invenies: omnia quam unquam antehac, emendatori, Lugduni, Apud Culielmum Rovillium, 1559.*
- Brambilla–Hayez 2016 = Simona Brambilla, Jérôme Hayez, *Il tesoro di un povero:*

- il Memoriale di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca), Roma, Viella, 2016.*
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. 1, Bologna, il Mulino, 2000.
- Cifuentes 2016 = *El receptari mèdic baix-medieval i renaixentista: un gènere vernacle*, in Lluís Cifuentes et alii (éd.), *Els manuscrits, el saber i les lletres a la corona d'Aragó, 1250-1500*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016: 103-60.
- Crisciani 2015 = Chiara Crisciani, *Ricette e medicina: tre zibaldoni nel Quattrocento*, «Doctor Virtualis» 13 (2015): (<https://doi.org/10.13130/2035-7362/6834>).
- Dardano 1994 = Maurizio Dardano, *I linguaggi scientifici*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994: 497-551.
- da Rocha Pereira 1973 = Maria Helena da Rocha Pereira, *Obras medicas de Pedro Hispano*, Coimbra, Por ordem da universidade, 1973.
- Fontanella 2000 = Lucia Fontanella, *Un volgarizzamento tardo duecentesco fiorentino dell'Antidotarium Nicolai* (Montreal, McGill University, Osler library 7628), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- García Ballester 2001 = Luis García Ballester, *La búsqueda de la salud: sanadores y enfermos en la España medieval*, Barcelona, Peñínsula, 2001.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Hunt 1990 = Tony Hunt, *Popular medicine in Thirteenth-Century England*, Cambridge, D. S. Brewer, 1990.
- Hunt 2000 = Tony Hunt, *Code-Switching in Medical Texts*, in Derek A. Trotter (ed. by), *Multilingualism in Later Medieval Britain*, Woodbridge, D. S. Brewer, 2000: 131-47.
- Hunt 2001 = Tony Hunt, *Three Receptaria from Medieval England. The Languages of Medicine in the Fourteenth Century*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2001.
- Kämmerer 2006 = Carmen Maria Kämmerer, *Code-switching in Predigten des 15. Jahrhunderts. Mittellatein–Frühneuhochdeutsch. Mittellatein–Altitalienisch/Altspanisch*, Berlin, Logos, 2006.
- Librandi 2003 = Rita Librandi, *Il lettore di testi scientifici in volgare*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, vol. 3, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2003: 125-54.
- Opsomer-Halleux 1989 = Carmélia Opsomer-Halleux, *Index de la pharmacopée du Ier au Xe siècle*, Hildesheim · Zurich · Nova York, Georg Olms · Weidmann, 1989.
- Pahta 2003 = Päivi Pahta, *On the structures of code-switching in medical texts from*

- Medieval England*, «Neuphilologische Mitteilungen» 104/2 (2003): 197-210.
- Pahta 2004 = Päivi Pahta, *Code-Switching in Medieval English Medical Writing*, in Irma Taavitsainen, Päivi Pahta (ed. by), *Medical and Scientific Writing in Late Medieval English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004: 73-99.
- Pahta 2012 = Päivi Pahta, *Code-switching in English of the Middle Ages*, in Terttu Nevalainen, Elizabeth Closs Traugott (ed. by), *The Oxford Handbook of the History of English*, New York, Oxford University Press, 2012: 528-37.
- Pahta–Nurmi 2006 = Päivi Pahta, Arja Nurmi, *Code-Switching in the Helsinki Corpus: A thousand Years of Multilingual Practices*, in Nikolaus Ritt et alii (ed. by), *Medieval English and its Heritage: Structure, Meaning and Mechanisms of Change*, Frankfurt, Peter Lang, 2006: 203-20.
- Paoli 1994 = Marco Paoli, *I codici di Cesare e Giacomo Lucchesini. Un esempio di raffinato collezionismo tra '700 e '800*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.
- Poplack 1980 = Shana Poplack, «Sometimes I'll start a sentence in English y termino en Español: toward a typology of code-switching», *Linguistics* 18 (1980): 581-616.
- Proietti 2006 = Domenico Proietti, *Giacomo Lucchesini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017.
- Rapisarda 2001 = Stefano Rapisarda, *Il «Thesaurus pauperum» in volgare siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2001.
- TB = Nicolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1861-1879, 19 voll.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, diretto da Paolo Squillaciotti e consultabile all'indirizzo: <http://tlio.ovvi.cnr.it/TLIO/>.
- Ventura 2011 = Iolanda Ventura, *La medicina e la farmacopea della Scuola Medica Salernitana e le traduzioni italiane: ipotesi di lavoro*, in Sergio Lubello (a c. di) *Volgarizzare, tradurre, interpretare nei secc. XIII-XVI*, Atti del Convegno internazionale di studio, Studio, Archivio e Lessico dei volgarizzamenti italiani (Salerno 24-25 novembre 2010), Strasbourg, Eliphi, 2011: 29-53.
- Vitale Brovarone 2006 = Alessandro Vitale Brovarone, *Intrecci di lingue nei testi scientifici volgari: casi paradigmatici*, in Rita Librandi (a c. di) *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI)*. Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004), Firenze, Sismel · Edizioni del Galluzzo, 2006: 47-62.
- Voigts 1996 = Linda Ehksam Voigts, *What's the Word? Bilingualism in Late-Medieval England*, «Speculum» 71 (1996): 813-26.
- Zamuner 2015 = Ilaria Zamuner, “*Aranea*” e la lessicografia medico-scientifica romanza, «Cultura Neolatina» 75/1-2 (2015): 177-97.
- Zamuner 2017 = Ilaria Zamuner, *Ruggero di Parma*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017: 223b-226a.
- Zamuner 2018 = Ilaria Zamuner, L’«*Antidotarium Nicolai*» volgarizzato del codice 52

- della Yale Historical Medical Library a New Haven (XIII sec. u.q.), «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano» 23 (2018): 85-105.
- Zamuner 2020 = Ilaria Zamuner, *Il glossario dell'«Antidotarium Nicolai» volgarizzato* (ms. New Haven, Yale University, Historical Medical Library, 52, ff. 86v-96ra), «Studi di lessicografia italiana» 37 (2020): 5-26.
- Zamuner–Ruzza 2017 = Ilaria Zamuner, Eleonora Ruzza, *I ricettari del codice 52 della Historical Medical Library di New Haven (13. sec. u. q.)*, Firenze, Olschki, 2017.
- Zarra 2018 = Giuseppe Zarra, *Il «Thesaurus pauperum» pisano: edizione critica, commento linguistico e glossario*, Berlin, De Gruyter, 2018.

**RIASSUNTO:** il contributo presenta un caso di studio esplorativo sui ricettari medici. A partire dalle tipologie principali dei ricettari medici individuate dagli studiosi, si proverà a inserire, se possibile, il gruppetto di ricette per gli occhi contenuto alle cc. 67r-80v del ms. 1408 della Biblioteca Municipale di Lucca in una delle categorie già individuate e studiate. Si propone, a seguito della descrizione del nostro ricettario, una nuova tipologia di ricettario medico, nato in ambito monastico e volto al soddisfacimento delle esigenze sanitarie e di conservazione della salute all'interno di piccole comunità monastiche.

**PAROLE CHIAVE:** ricettari medici, medicina medievale, oftalmoiatria, medicina monastica, cura degli occhi, code-switching.

**ABSTRACT:** In this paper I analyze a case-study about a little group of medical recipes content in a XV century manuscript (Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1480). The *receptarium* contains mostly recipes for the eyes care and maybe is a book belonged to a monk who lived in Tuscany in the XV century. I propose, therefore, to consider the existence of a third category of *receptaria (monastic receptaria)* in addition to *domestic* and *professional* ones already identified and described by Lluís Cifuentes.

**KEYWORDS:** medical *receptaria*, medieval medicine, ophtalmology, code-switching, monastic medicine.



V A R I E T À



# QUATTRO

## 1. PREMESSE INFERNALI E RIFLESSIONI CONVIVIALI

Primo tra i demoni incontrati da Dante, Caronte, come noto, conserva nella *Commedia*<sup>1</sup> i tratti fisici già delineati nell'*Eneide* virgiliana:<sup>2</sup>

Portitor has horrendus aquas et flumina servat  
terribili squalore Charon, cui plurima mento  
canities inulta iacet, stant lumina flamma,  
[...]  
iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.

(*En.* VI, vv. 298-300, 304)

Ed ecco verso noi venir per nave  
Un vecchio, bianco per antico pelo,  
[...]  
Quinci fuor quete le lanose gote  
al nocchier della livida palude,  
che 'ntorno alli occhi avea di fiamme rote.  
[...]  
Caròn dimonio, con occhi di bragia

(*If* III, vv. 82-83, 97-99, 109)

Dunque una figura umanizzata di anziano, o meglio di vecchio («senior» *En.* VI, v. 304 e «vecchio» *If* III, v. 83) canuto e dalla barba bianca («cui plurima mento / canities inulta iacet» *En.* VI, vv. 299-300 e «bianco per antico pelo», «de lanose gote» *If* III, vv. 83, 97) e dagli occhi fiammegianti («lumina flamma» *En.* VI, v. 300 e «di fiamme rote», «con occhi di bragia» *If* III, vv. 99, 109). Forse la più celebre rappresentazione dantesca della vecchiaia. Ma, lasciando il «nocchier della livida palude» (*If* III, v. 98) al suo tragico destino in fondo senza tempo, a quale scansione cronologica

<sup>1</sup> Citazioni tratte da *Commedia* (Inglese); d'ora in poi *If* o *Pg* o *Pd*.

<sup>2</sup> Citazioni tratte da Virgilio (Paratore); d'ora in poi *En.*

dobbiamo ricondurre il concetto stesso di vecchiaia nella visione dantesca? Una risposta, soltanto in apparenza immediata, giunge naturalmente dal celeberrimo *incipit* del poema, «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (*If* I, v. 1), tradizionalmente chiosato ‘A metà del corso della vita umana’, ovvero a trentacinque anni, vista la nascita del Poeta nel 1265 e la collocazione del viaggio infernale nel 1300 (cf. *If* XXI, vv. 112-114): da qui il calcolo semplicistico di  $35 \times 2 = 70$  anni a identificare il traguardo del cammino terreno. In verità, per una più compiuta lettura del medesimo *incipit*, occorre recuperare un altro testo dantesco, il *Convivio*,<sup>3</sup> e più precisamente i capitoli XXIII e XXIV del IV trattato, ove la questione viene definita con maggiori dettagli:

Là dove sia lo punto sommo di questo arco [della vita umana], per quella disaguglianza che detta è di sopra,<sup>4</sup> è forte da sapere; ma ne li piú io credo tra il trentesimo e quarantesimo anno, e io credo che ne li perfettamente naturati esso ne sia nel trentacinquesimo anno. (*Cv* IV XXIII 9)

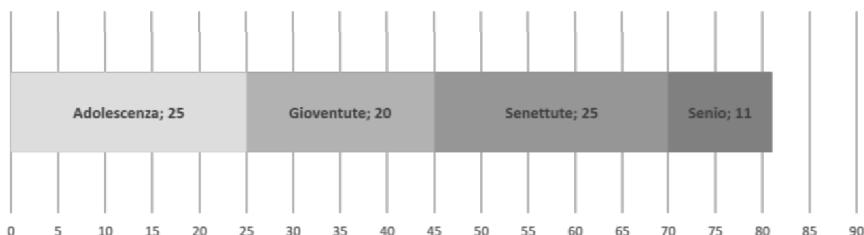
se 'l colmo del nostro arco è ne li trentacinque, tanto quanto questa etade [la gioventute] ha di salita tanto dee avere di scesa [...]. Avemo dunque che la gioventute nel quarantacinquesimo anno si compie. E sí come l'adolescenza è in venticinque anni che precede, montando, a la gioventute, cosí lo discendere, cioè la senetture, è [in] altrettanto tempo che succede a la gioventute; e cosí si termina la senetture nel settantesimo anno. Ma però che l'adolescenza non comincia dal principio de la vita, [...] ma presso a otto mesi dopo quella; e però che la nostra natura si studia di salire, e a lo scendere raffrena, però che lo caldo naturale è menomato, e puote poco, e l'umido è ingrossato [...], avviene che oltre la senetture rimane de la nostra vita forse in quantitate di diece anni, o poco piú o poco meno: e questo tempo si chiama senio. Onde avemo di Platone, del quale ottimamente si può dire che fosse naturato, e per la sua perfezione e per la fisonomia che di lui prese Socrate quando prima lo vide, che esso vivette ottantuno anno, secondo che testimonia Tilio in quello *Di Senetture*. E io credo che se Cristo fosse stato non crucifisso, e fosse vivuto lo spazio che la sua vita poteva secondo natura trapassare, ellì sarebbe a li ottantuno anno di mortale corpo in eternale transmutato. (*Cv* IV XXIV 5-6)

Dunque un’aspettativa di vita che giunge a 81 anni, quantomeno per coloro che sono “ottimamente naturati”, in assenza di una causa di morte

<sup>3</sup> Citazioni tratte da *Convivio* (Brambilla Ageno); d’ora in poi semplicemente *Cv*.

<sup>4</sup> Nelle righe precedenti Dante riconduce la differente durata della vita di ciascuno alla diversa quantità e qualità dell’umido radicale presente nel corpo (*Cv* IV XXIII 7).

violenta. Questo arco temporale asimmetrico, che vede il suo culmine ai 35 anni, ma che conosce una sorta di rallentamento in discesa fino agli 81, viene scandito da Dante in quattro età, le citate *adolescenza* (fino a 25 anni, a partire da 8 mesi dopo il concepimento dell'embrione), *gioventute* (fino a 45 anni), *senettute* (fino a 70 anni) e *senio* (fino a 81 anni nelle nature perfette):



Se questa è la progressione ideale dell'esistenza, a giustificare la sua variegata durata nei singoli individui interviene il rapporto tra l'umido radicale e il calore naturale:

Ed è da sapere che questo arco [di giù, come l'arco] di su sarebbe equale, se la materia della nostra seminale complessione non impedisse la regola della umana natura. Ma però che l'umido radicale [è] meno e più, e di migliore qualitade e [men buona], e più ha durare [in uno] che in uno altro effetto – lo quale [è] subietto e nutrimento del calore che è nostra vita –, avviene che l'arco de la vita d'un uomo è di minore e di maggiore tesa che quello dell'altro. (*Cv* IV xxiii 7)

Sull'argomento si è di recente soffermato con notevole acume Pasquale Porro (2019) indagando il rapporto tra nobiltà, complessione e durata della vita nella prospettiva dantesca; pare utile richiamare succintamente i suoi assunti principali:

se la nobiltà è qualcosa che risplende in *tutta* la vita del nobile, essa si rivela tuttavia in modi diversi nelle operazioni che sono proprie di ciascuna delle *quattro età* in cui la vita umana si suddivide. (165)

Dante non sembra avere dubbi nel porre che il maggiore o minore grado di perfezione dell'intelletto possibile (e dunque dell'anima razionale) dipenda dalla maggiore o minore purezza dell'anima sensitiva, e che quest'ultima dipenda a sua volta dalla bontà della complessione corporea [...]. (169-70)

La durata dell'esistenza di ogni uomo dipende dunque soprattutto dalla quantità e dalla qualità dell'umido radicale, che è un po' il combustibile che viene progressivamente bruciato dal calore innato proprio di ogni vivente. (179)

Ma di fatto, poiché è la complessione a determinare la durata *naturale* della vita, non è per Dante sensato dividere esattamente a metà la durata ideale per ottenere il «mezzo del cammin di nostra vita»: ha invece più senso la suddivisione della vita nelle quattro età, che corrispondono [...] alle quattro diverse combinazioni fondamentali delle qualità elementari [caldo, freddo, secco, umido], in cui consiste appunto la complessione di ogni corpo vivente. Il tema classico delle quattro età della vita riceve così una nuova giustificazione fisica o medica: non si tratta di una suddivisione arbitraria o estrinseca, ma di una partizione che rispetta il modo in cui cambia, nel corso della nostra esistenza, la nostra complessione corporea. (180)

Le quattro età dell'uomo vengono immediatamente connesse dal Poeta a una diversificata serie di elementi, che possiamo riassumere nella seguente *tabula*, restituendo i dati raccolti dallo stesso Porro secondo l'ordine dei luoghi danteschi:

<i>Età</i> (Cv IV xxiii 13)	<i>Qualità elementari</i> (Cv IV xxiii 13)	<i>Stagioni</i> (Cv IV xxiii 14)	<i>Parti del giorno</i> (Cv IV xxiii 14)	<i>Mitologia pagana</i> <sup>5</sup> (Cv IV xxiii 14)	<i>Segni/effetti della nobiltà</i> (Cv IV xxiv 11 - xxviii)
adolescenza	caldo/umido	primavera	fino all'ora terza	Eoo	obbedienza, soavitate, vergogna [stupore/pudore/verecundia], adornezza
gioventute	caldo/secco	estate	fino all'ora nona	Pirroi	temperanza, fortezza (magnanimitade), amore, cortesia, lealtade
senettute	freddo/secco	autunno	vespero	Eton	prudenza, giustizia, larghezza, affabilitade [autoritade]
senio	freddo/umido	inverno	«dal vespero innanzi»	Filogevo	[ritorno a Dio, benedizione del cammino fatto]

E un simile intreccio di rimandi, tutto giocato sul numero quattro, che significativamente prende avvio dalle qualità elementari di natura medioco-fisiologica (caldo, freddo, secco, umido), sollecita più estese riflessioni.

<sup>5</sup> I quattro cavalli del carro del sole.

## 2. UMOR NERO E CAPELLI IN FUMO

Un ulteriore passo credo debba essere compiuto ancora in direzione medica, verso la nota teoria ippocratica e galenica dei quattro umori, ovvero i quattro liquidi corporei – sangue, bile gialla, bile nera e flegma – depositari, nel loro equilibrio o nel loro eccesso, dello stato di buona o cattiva salute dell'uomo. In particolare, nel trattato *Della natura dell'uomo* (Hippocrates [Capparoni]), attribuito da Galeno a Ippocrate o al suo genero e allievo Polibo, sulla teoria di base si innesta una nutrita serie di corrispondenze, che coinvolgono tra l'altro le stagioni (primavera, estate, autunno e inverno), il clima (caldo e umido, caldo e secco, freddo e secco, freddo e umido), i quattro elementi cosmologici (aria, fuoco, terra, acqua), il gusto dei liquidi umorali (dolce, amaro, acido, salato) e gli organi artefici della loro produzione (cuore, fegato, milza, cervello).

Pur con denominazioni differenti, il collegamento con la quadripartizione della vita umana si riscontra invece, tra le altre occorrenze, in un passo dell'anonimo *De mundi constitutione* (*ante* 1135):

Sunt enim quattuor humores in homine, qui imitantur diversa elementa; crescent in diversis temporibus, regnant in diversis aetatibus. Sanguis imitatur aerem, crescit in vere, regnat in pueritia. Cholera imitatur ignem, crescit in aestate, regnat in adolescentia. Melancholia imitatur terram, crescit in autumno, regnat in maturitate. Phlegma imitatur aquam, crescit in hieme, regnat in senectute. Hi cum nec plus nec minus iusto exuberant, viget homo.  
(Klibansky–Panofsky–Saxl 1964: 3)<sup>6</sup>

Ancor più fitto il dedalo di correlazioni costruito da un Anonimo fiorentino nel trattatello *Περὶ τῶν τεօσάρων στοιχείων* rinvenuto da Jacques Jouanna alle cc. 26v-27r del ms. Laur. Plut. 75.19 (XIV secolo) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, degno di nota anche per la dichiarata finalità medica:<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Passo riportato in traduzione italiana in Ficino (Tarabochia Canavero): 22.

<sup>7</sup> Cito in traduzione italiana sulla base del testo originale greco e della traduzione francese dell'edizione Anonimo fiorentino (Jouanna): 77-9 e 79-80.

*Sui quattro elementi*

1. Diciamo che il mondo è costituito da quattro limiti, ovvero: l'oriente, l'occidente, l'orso<sup>8</sup> e il mezzogiorno.<sup>9</sup>
2. Allo stesso modo, l'uomo è costituito da quattro elementi, intendo di sangue, di flegma, di bile gialla e di bile nera, vale a dire di caldo, di freddo, di secco e d'umido, ovvero di fuoco, d'acqua, d'aria e di terra.
3. La terra è secca e fredda; l'aria è calda e umida; l'acqua è fredda e umida; il fuoco è caldo e secco. Analogamente il sangue corrispondente all'aria è caldo e umido; la bile gialla è calda, secca e amara, avendo origine dal fuoco; la bile nera è fredda, secca e acida, avendo origine dalla terra; il flegma è freddo, umido e salato, avendo origine dall'acqua.
4. Ancora il noto è caldo e umido, proveniente dall'aria; il libeccio è caldo e secco, proveniente dal fuoco; la borea è fredda e secca, proveniente dalla terra; l'euro è freddo e umido, proveniente dall'acqua.<sup>10</sup>
5. I periodi aumentano; si accrescono anche gli umori. Essi scandiscono il giorno e la notte. La predominanza del sangue corrisponde alla prima, alla seconda e alla terza ora del giorno e della notte; la quarta, la quinta, la sesta ora del giorno e della notte vedono la predominanza della bile gialla; la settima, l'ottava e la nona ora del giorno e della notte la predominanza della bile nera; la decima, l'undicesima, la dodicesima ora del giorno e della notte la predominanza del flegma.
6. Essi hanno un luogo proprio secondo ciascuna parte del corpo. Questa è la ragione per la quale essi fuoriescono così: il sangue esala dal naso, la bile gialla dalle orecchie, la bile nera dagli occhi, il flegma dalla bocca.
7. Come gli umori si distribuiscono nei quattro periodi (della vita). Nella prima età, il sangue predomina fino a quattordici anni; nella seconda età, è la bile gialla che predomina fino a ventotto anni; e nella terza età, è la bile nera che predomina fino a cinquant'anni; nella quarta età, è il flegma che predomina fino a ottant'anni e fino alla vecchiaia. Questi sono tutti gli elementi che diciamo accompagnare la vita dell'uomo.

<sup>8</sup> Riferimento all'Orsa Maggiore o Minore, costellazioni dei cieli boreali, dunque al nord.

<sup>9</sup> Naturalmente il sud.

<sup>10</sup> L'ordine interno ai punti 1-4 è variabile. I venti del punto 4 potrebbero essere connessi ai limiti del mondo del punto 1 sulla base della loro provenienza: il noto o austro spirava da sud, il libeccio da ovest, la borea da nord, l'euro da est (cf. Anonimo fiorentino [Jouanna]: 82); tuttavia, le loro caratteristiche (noto / caldo e umido / aria; libeccio / caldo e secco / fuoco; borea / fredda e secca / terra; euro / freddo e umido / acqua) li collegano rispettivamente alle stagioni primavera, estate, autunno e inverno, alle quali meglio corrisponde la sequenza est, sud, ovest e nord (così nella *tabula* estesa che propongo in seguito).

8. Dunque chi conosce compiutamente e precisamente le unioni e le mescolanze degli elementi, può anche prescrivere facilmente le cure dei malati.

La teoria dei quattro umori, con tutte le sue implicazioni, riemerge insistentemente in testi medievali ascrivibili a contesti variegati: limito l'esemplificazione ad alcune testimonianze volgari italiane due e trecentesche, corredate da due casi di persistenza quattrocentesca particolarmente significativi data la portata dei rispettivi autori.

Un buon punto di partenza può essere identificato in Taddeo Alderotti (1224-1295), fiorentino di nascita, ma cittadino bolognese dal 1289, tra i primi ad illustrare con ampi commenti Ippocrate e Galeno: Dante, che ne fu probabilmente auditore, lo ricorda come traduttore dell'*Ethica* di Aristotele («quelli che transmutò lo latino dell'Etica – ciò fue Taddeo ipocratista» *Cv* I x 10) e lo cita come uno dei più illustri maestri di medicina del suo tempo («s'affanna / di retro ad Ostiense e a Taddeo» *Pd* XII, vv. 82-83). Tra gli «amunimenti» di natura medica e igienico-dietetica che compongono il suo fortunato *Libello per conservare la sanità del corpo*, probabilmente composto in volgare e poi tradotto dall'autore stesso in latino, leggiamo:

Seghuita poi lo tempo autunnale, che comincia a mezo setembre e dura infino a mezzo dicembre. Questo tempo è molto contradio a' chorpi umani, per la ria pasione che ingienera di molta malinchonia e molta febre. E però ti conviene in chotal modo sapere guardare lo tuo chorpo e chotale dieta fare: inprima mangierai cibi legieri da smaltire presto, e che gienerano buon sanghue, e userai buon vini, e ghuardati di mangiare chavoli, charne di bue o di vacha, perché generano molta malinchonia e simile. Ti ghuarda da frutte che siano in quel tempo, perché gienerano pesime infermità. (Alderotti [Pazzini]: 34, con qualche ritocco)

Come noto, nella medicina ippocratica e galenica la «malinchonia», qui indotta dal tempo autunnale («ingienera di molta malinchonia») e da particolari cibi («chavoli, charne di bue o di vacha, perché generano molta malinchonia e simile»), sarebbe l'esito della sovrapproduzione di bile nera o atrabile, l'umor nero secreto dalla milza.

E alla «melanconia» dedica un intero capitolo della sezione sulle quattro qualità degli elementi Bartolomeo Anglico nell'opera encyclopedica *De proprietatibus rerum* (1250 ca.), volgarizzata in padano-mantovano sul finire del Duecento dal notaio mantovano Vivaldo Belcalzer. Ne

riporto alcuni estratti, il cui interesse, al di là della definizione “umorale” iniziale («Melanconia fi dita day fisich esser colara nigra [...]. Et è melanconia humor spesso e grosso»), risiede soprattutto nell’attenzione riservata dall’autore all’aspetto “psicologico” dell’affezione:

*Capitol de la melanconia*

Melanconia fi dita day fisich esser colara nigra, ché 'l so color declina a negreza. Et è melanconia humor spesso e grosso, incenerà da la feza e da la torbanza del sangue. Melanconia altra è natural e altra no natural. La natural è freda e secha, la quala fi il sangue, sí com' la feza s'incenera il vin; la soa sustancia è sapida e terrestra, et è lo so savor d'intre dolceça e ponticità. [...] La melanconia no natural no è a mod de residentia e de feza, ma per mod de la adustion e de cineracion. [...]

Onda tut quey ch'à quella passion senza alcuna caxon è temolez; e sovenza fiada è trist, e zo è per lo molt humor melanconich destrezant el cor. Onda se tu demand quey per que ey ha tristeza e cotanta tema e per que ey sospira e dolse cotant, ey no sa que ey se responda.

Altr melanconich è chi cre ch'ey mora incontenten né possa schivar la mort. Altr melanconich è chi tem de la altrú inimistà, veritevolment no habiant alcun inimig. Altr melanconich è chi ama la mort e desidra quella [...]. Ancora è de disposicion melanconica quand i homeng s'alegra de la colsa da contristarse, e de la colsa onda ey se devrave alegrar ey planz e sí se dol. Ancora cotai homeng durament tas lí ó serf da parlar, e desoltament parla là ó seraf de tasir. E altr melanconich è chi pensa ch'ey sia un vaxel de terra, fat com'è y orci, e tem a laxarse tocar, açò ch'ey no se rompa. (Belcalzer [Ghinassi]: 165-7)

La radicata importanza del tema è comprovata dalla sua ripresa in pieno XV secolo nel *De vita* di Marsilio Ficino, filosofo, letterato, traduttore, ma anche medico e “scienziato”, nonché appassionato studioso di Dante.<sup>11</sup> Nel capitolo x del I libro (*De vita sana*, 1480) l’autore offre l’enumerazione delle possibili cause di un male tipico degli uomini d’intelletto, «la pessima e dannosa atra bile», responsabile a sua volta dello stato d’animo malinconico:

<sup>11</sup> Insieme all’umanista Cristoforo Landino promosse un’interpretazione neoplatonica della *Commedia*, in particolare del *Paradiso*, mentre tra il 1467 e il 1468 si adoperò alla versione della *Monarchia*.

Le cose che fanno aumentare in noi la pessima e dannosa atra bile, da cui abbiamo messo in guardia nei capitoli precedenti, sono queste: il vino denso e torbido, soprattutto quello nero; i cibi duri, secchi, salati, acri, acuti, vecchi, bruciati, arrostiti, fritti; le carni di bue e di lepre, il formaggio vecchio, le salse, i legumi, soprattutto le fave, le lenticchie, la melanzana, la rucola, il cavolo, la senape, il ravanello, l'aglio, la cipolla, il porro, le more, le carote e tutti gli alimenti che riscaldano o raffreddano e insieme seccano, e tutti quelli di colore nero; l'ira, il timore, la misericordia, il dolore, l'ozio, la solitudine e tutto ciò che offende la vista, l'olfatto e l'uditivo, più di tutto invero le tenebre; inoltre un eccessivo prosciugamento del corpo, dovuto vuoi alle lunghe veglie, vuoi ad un eccessivo agitarsi o preoccuparsi della mente, o ai frequenti coiti e all'uso di cose molto calde e secche, o ad una eccessiva evacuazione in seguito ad una purga, o a faticosi esercizi fisici, o all'inedia, alla sete, al caldo o al vento troppo secco o troppo freddo. Perché invero l'atra bile è sempre molto secca, ed anche fredda, anche se non in egual misura, senza dubbio bisogna contrastarla facendo uso di cose moderatamente calde, ma soprattutto umide il più possibile, di cibi lessati con cura, che si possano digerire facilmente e producano sangue sottile e limpидissimo. (Ficino [Tarabochia Canavero]: 116-7).

Altre testimonianze si soffermano sul concetto generale di “complessione” richiamato anche da Dante, come nel caso della definizione di veleno posta dal medico e filosofo Pietro d'Abano (1250-1315) in apertura del trattatello di tossicologia *De venenis atque eorum remediis*, di seguito riportata secondo la lezione di un anonimo volgarizzamento quattrocentesco oggi conservato presso la Biblioteca Comunale di Siena:

Epperò il corpo nostro si tramuta in natura velenosa dal veleno sì come la palia si trasmuta dal fuoco. E per questa cagione i savi medici dissero che veleno era cosa mortifera e distruttiva della complessione e della compositione del corpo. (d'Abano [Pazzini]: 179, con qualche ritocco)

Oppure, come avviene nel secondo capitolo del I libro dei *Ruralium comodorum libri XII* composti dal bolognese Pietro de' Crescenzi (1230-1320 ca.) e tradotti in volgare fiorentino nel XIV secolo con il titolo di *Trattato della agricoltura*, pongono una stretta relazione tra la salute fisica, a sua volta legata principalmente agli «umori» corporei, e le condizioni climatiche e ambientali, la «bontà dell'aere», i cui termini corrispondono significativamente alle quattro qualità elementari:

*Dell'aria, e conoscimento della bontà e malizia sua.*

[...] Intorno alla cognizion della bontà dell'aere è da attendere che non sia

putrefatto o vero corrotto, né troppo caldo, né troppo freddo, né distemperatamente umido, o troppo secco. Imperocché l'aere putrefatto e corrotto corrompe gli umori, ed incomincia a corromper l'umore, il quale è d'intorno al cuore, perocché a lui piú si approssima. E l'aere fortemente riscaldato apre le giunture, e allarga e risolve gli umori, e accresce la sete, e risolve lo spirito, e debilita e ammorta le virtudi, e toglie la digestione, imperocché risolve il calore intrinseco, il quale è naturale strumento [...]. L'aere umido al piú delle complessioni è buono, perocché fa buon calore e buona cotenna, e falla molle e morbida, e lascia i pori aperti, ma dispone a corruzione. E l'aere secco è contrario a questo. Considerate adunque diligentemente le predette cose, è manifesto che sia da cercare lo temperato mezzanamente e chiaro quanto si puote. (Crescenzi [Nferigno]: 7-8)

L'esplicita menzione dei quattro umori si ritrova tra l'altro nella sezione farmacologica del trattato pseudo-aristotelico *Secretum secretorum*, vera e propria *summa* delle teorie pseudo-scientifiche antiche e medievali redatta nel X secolo in ambito medio-orientale, passata in Europa attraverso due differenti versioni latine del XII e del XIII secolo e volgarizzata in tutte le principali lingue, romanze e non; in particolare, in chiusura del capitulo «De la quinta medicina et dei suoi jovamenti», qui riportato secondo la redazione italiana I,<sup>12</sup> leggiamo:

Et questa è la quinta medicina, la cui proprietà è cacciare la malanconia, sottiliare la flemma, et la soperchia humidità tollere et consummare et lo stomaco dirizzare et recreare, et aprire le costipassione, cio sono le chiusure, le oppilattione, ciò sono li affanni, de le ventosità isspegnare et cacciare da la sottona parte. (*Secretum secretorum* [Milani 2012]: 87-8)

Piú curiosa la notazione tricologica contenuta nel «documento» XXIV della parte I dei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino (1264-1348), notaio fiorentino, appassionato letterato e apprezzabile pittore, amico di Cavalcanti e Dante:

Et dicas quod humanum corpus propter sui calorem et humiditatem absque fumo esse non potest. Et fumi proprium est adscendere; ratione totus evaporat calor. Superposuit Deus graneum quod pellicula vel cute cooperuit; ut tamen

<sup>12</sup> Classificazione proposta in Zamuner 2005, aggiornata in *Secretum secretorum* (Milani 2017).

superfluitates quedam possint exire, foramina quedam constituit et in graneo et in cute. Exiens igitur spissus fumus per foramina stricta cutis, ibi sua viscositate adheret ac exterioris aeris frigiditate spissatur et quoniam per rotundum accipit figuram. Fumus alius sequens illum expellit et viscositate sua coniungitur illi sicque crescunt in logum capilli.

Colores vero capillorum ex complexionum diversitate varia<n>tur: colerica quidem complexio colorem rubeum dat capillis, flematica album, melanconica nigrum, sanguinea temperatum, mixta vero mixtum. (da Barberino [Egidii]: I, 317)

All'origine dei capelli sarebbe dunque da porre l'addensarsi di un fumo spesso che esce attraverso i piccoli fori della cute («Exiens igitur spissus fumus per foramina stricta cutis»), fumo generato dall'interazione tra il calore e l'umidità interiori («humanum corpus propter sui calorem et humiditatem absque fumo esse non potest»), ovvero quei fattori fisiologici riconosciuti anche da Dante come sostanziali della vita dell'uomo («l'umido radicale [...] subietto e nutrimento del calore che è nostra vita», *Cv* IV xxiii 7).

Ma a corollario Francesco da Barberino precisa che la differente colorazione degli stessi capelli sarebbe da ricondurre alla ‘diversità delle complessioni’ («Colores vero capillorum ex complexionum diversitate varia<n>tur»; nuovamente un termine utilizzato anche da Dante, cf. *Cv* IV xxiii 7), ovvero alla prevalenza di un determinato umore/temperamento; su tale aspetto, mentre appaiono immediate la corrispondenza tra la complessione «melanconica» e il colore «nigrum» e quella tra la complessione «flematica» e il colore «album», desta qualche incertezza l'associazione tra la complessione «colerica», dovuta alla bile gialla, e il colore «rubeum», che obbliga l'autore a virare per la complessione «sanguinea» sul colore «temperatum», da intendere forse ‘castano’, anche se poi ricorre un non meglio definito colore «mixtum» per la complessione «mixta», evidentemente frutto dell'interazione tra i quattro temperamenti.

Ci conduce nel campo dell'oculistica un altro passo dei *Documenti d'amore*, contenuto nel «documento» VIII della parte VII, meno pregnante, ma degno di menzione per l'ulteriore riferimento a quattro umori, pur non meglio specificati, come una delle parti costitutive dell'occhio insieme a quattro (ancora) membrane («ex .iiij<sup>or</sup>. humoribus et .iiij<sup>or</sup>. tunicis constans»):

oculus est quedam orbiculata substantia, clara, in superficie aliquantulum plana, ex .iiij<sup>or</sup>. humoribus et .iiij<sup>or</sup>. tunicis constans: orbiculata ut possit melius huc illucque verti; in superficie plana ut melius formas et colores rerum accipiat lucens ex humoribus constans ut a visuali possit spiritu penetrari in medio eius quiddam quo splendor temperatur ne visum dissipet; ex tunicis constat ut superfluitates ne illum ledant expellat. (da Barberino [Egidii]: III, 112-3)

Non deve poi sorprendere riscontrare la teoria dei quattro umori anche tra le pieghe delle carte di Leonardo da Vinci (1452-1519), in particolare all'interno delle numerose riflessioni sparse dedicate alla natura, alle proprietà e ai moti delle acque, alle onde e ai vortici, ai fiumi, al mare, alle nuvole e alle precipitazioni, che nelle intenzioni dell'autore sarebbero dovute confluire nella stesura di un organico *Libro delle acque*, mai realizzato:

Onde diren che [l'acqua] 'n tante nature si trasmuta, quanto so' vari i lochi donde passa. E come lo specchio si transmuta nel colore del suo obietto, cosí questa si transmuta nella natura del loco onde passa. Salutifera, solutiva, stitia, sulfurea, salsa, sanguigna, malinconica, fremmatica, collerica, rossa, gialla, verde, azzurra, untuosa, grassa, magra. (Leonardo [Schneider]: 63-4)

«Come per gli antichi filosofi, il cosmo per Leonardo è un'unità compiuta dove tutto ciò che esiste è collegato attraverso le catene dei fenomeni» (Leonardo [Schneider]: 58): in questa «unità compiuta», che sul piano cosmologico come da tradizione identifica l'acqua in uno dei quattro elementi fondamentali (terra, acqua, aria e fuoco), posti in una scala di crescente «volubilità» («Che cosa è acqua. Acqua è infra i quattro elementi il secondo men grieve e di seconda volubilità», Leonardo [Schneider]: 59), tra le multiformi vesti assunte da tale elemento in rapporto alla «natura del loco onde passa» trovano quasi inevitabile spazio quelle «sanguigna, malinconica, fremmatica, collerica».

## 2. SOTTO IL SEGNO DI IPPOCRATE

Partiti da Dante e giunti a Leonardo, possiamo allora intessere di nuovi fili la *tabula* di corrispondenze proposta in precedenza per il solo *Convivio*:<sup>13</sup>

	<i>Età</i> ( <i>Cv</i> IV XXIII 13)	<i>Qualità elementari</i> ( <i>Cv</i> IV XXIII 13)	<i>Stagioni</i> ( <i>Cv</i> IV XXIII 14)	<i>Parti del giorno</i> ( <i>Cv</i> IV XXIII 14)	<i>Mitologia pagana</i> ( <i>Cv</i> IV XXIII 14)
1.	adolescenza	caldo/umido	primavera	fino all'ora terza	Eoo
2.	gioventute	caldo/secco	estate	fino all'ora nona	Pirroi
3.	senettute	freddo/secco	autunno	vespero	Eton
4.	senio	freddo/umido	inverno	«dal vespero innanzi»	Filogevo

	<i>Segni/effetti della nobiltà</i> ( <i>Cv</i> IV XXIV 11 - XXVIII)	<i>Elementi</i>	<i>Punti cardinali</i>	<i>Clima</i>	<i>Venti</i>
1.	obbedienza, soavitàde, vergogna [stupore/pudore/ verecundia], adornezza	aria	est	caldo e umido	- euro - noto
2.	temperanza, fortezza (magnanimitade), amore, cortesia, lealtade	fuoco	sud	caldo e secco	- noto - libeccio
3.	prudenza, giustizia, larghezza, affabilitade [autoritade]	terra	ovest	secco e umido	- libeccio - borea
4.	[ritorno a Dio, benedizione del cammino fatto]	acqua	nord	freddo e umido	- borea - euro

	<i>Umori</i>	<i>Organi di produzione</i>	<i>Organi di espulsione</i>	<i>Sapori</i>	<i>Temperamenti</i>
1.	sangue	cuore	naso	dolce	sanguigno
2.	bile gialla	fegato	orecchie	amaro	bilioso o colericco
3.	bile nera	milza	occhi	acido	malinconico
4.	flegma	cervello	bocca	salato	flemmatico

<sup>13</sup> Doppia indicazione per i venti: la prima in rapporto al punto cardinale di provenienza, la seconda sulla base delle caratteristiche intrinseche citate dall'Anonimo fiorentino (cf. *supra*).

Ma forse, lungo il tortuoso e ramificato sentiero intrapreso «seguendo le quattro combinazioni delle contrarie qualità che sono nella nostra composizione» (*Cv* IV xxiii 12), ci siamo spinti fin troppo avanti, anche perché occorre sottolineare che nei due, decisivi capitoli XXIII e XXIV del IV trattato del *Convivio*, ma anche nei passi successivi, non compare invero alcun riferimento esplicito alla teoria dei quattro umori. Eppure, la scelta stessa operata da Dante di scandire la vita terrena in quattro parti e soprattutto il ricorso a termini semanticamente connotati quali «caldo naturale» o «calore che è nostra vita», «umido radicale», «complessione» depongono certamente a favore di un'interpretazione medico-fisiologica, già opportunamente sollecitata da Porro nel rintracciare una «*fisiologia e fisiognomica della nobiltà*» (2019: 181) nell'ottica dantesca.

E del resto non possiamo dimenticare che ad Ippocrate, padre della medicina, ma anche della teoria dei quattro umori, Dante rivolge un duplice omaggio nella *Commedia*:

Eùlide geomètra e Tolomeo,  
Ipocràte, Avicenna e Galíeno,  
Averoís, che 'l gran comento féo.  
(*Jf* IV, vv. 142-144)

Appresso tutto il pertrattato nodo  
vidi due vecchi in abito dispari,  
ma pari in atto e onesto e sodo.  
L'un si mostrava alcun de' famigliari  
di quel sommo Ipocràte che natura  
ali animali fé ch'ell'ha piú cari.  
(*Pg* XXIX, vv. 133-138)

Si sa che i numeri fondamentali dell'aritmetica dantesca sono il 3 e il 9 (quadrato del primo); ma se il 3 è il numero celeste per eccellenza, il 4 è il numero terrestre per antonomasia. Il poema a cui han posto mano e cielo e terra forse ha bisogno di entrambi.<sup>14</sup>

Matteo Milani  
(Università degli Studi di Torino)

<sup>14</sup> Il presente contributo, nato da una variegata serie di considerazioni, ha poco di

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alderotti (Pazzini) = Adalberto Pazzini, *Crestomazia della letteratura medica in volgare dei due primi secoli della lingua*, Roma, a cura della Scuola di perfezionamento in Storia della medicina, 1971.
- Anonimo fiorentino (Jouanna) = Jacques Jouanna, *Anonyme, «Sur les quatre éléments» (Laur. Plut. 75.19, Fol. 26v-27r): publication d'un nouveau témoignage sur la chronologie quotidienne des quatre humeurs*, «Galenos: rivista di filologia dei testi medici antichi» 3 (2009): 75-89.
- Belcalzer (Ghinassi) = Gino Ghinassi, *Studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcalzer*, «Studi di Filologia Italiana» 23 (1965): 19-172.
- Commedia (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007 (I), 2011 (Pg), 2016 (Pd), 3 voll.
- Convivio (Brambilla Ageno) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, 3 voll.
- Crescenzi [’Nferigno] = Pietro de’ Crescenzi, *Trattato della agricoltura*, trasmesso nella favella fiorentina, rivisto dallo ’Nferigno, Milano, dalla Società dei Classici italiani, 1805.
- da Barberino (Egidì) = I «Documenti d’amore» di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali, a c. di Francesco Egidì, Roma, Presso la Società Filologica Romana, 1905-1927; rist. Milano, Arche, 1982.
- Ficino (Tarabochia Canavero) = Marsilio Ficino, *Sulla vita*, introduzione, traduzione, note e apparati di Alessandra Tarabochia Canavero, presentazione di Giovanni Santinello, Milano, Rusconi, 1995.
- Hippocrates (Capparoni) = Hippocrates, *Della natura dell'uomo*, traduzione e commento di Angelo Capparoni, Roma, Tip. E. Cossidente, 1960.
- Klibansky–Panofsky–Saxl 1964 = Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson, 1964.
- Leonardo (Schneider) = Leonardo da Vinci, *Delle acque*, a c. di Marianne Schneider, Palermo, Sellerio, 2001.
- Porro 2019 = Pasquale Porro, *Nobiltà, complessione e durata della vita: le età dell'uomo*

sistematico, almeno agli occhi del suo estensore: da qui la scelta di proporlo come “varietà” o, se si preferisce, di variazione su un tema noto, ma sempre gravido di spunti di approfondimento. In modo altrettanto inconsueto per un semplice articolo, mi prendo la libertà di dedicarlo *a mio padre*, uno «de’ famigliari / di quel sommo Ipocrate», a me così caro.

*nel «Convivio» di Dante*, in Elisabetta Berardi, Massimo Manca (a c. di), *Nascita, vita, morte tra microcosmo e macrocosmo*. Atti del Seminario Internazionale (Torino, 26-27 settembre 2019), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019: 165-84.

*Secretum secretorum* (Milani 2012) = Matteo Milani, *Letteratura scientifica medievale italiana*, Torino, Libreria Stampatori, 2012.

*Secretum secretorum* (Milani 2017) = Matteo Milani (a c. di), *Un volgarizzamento italiano del «Secretum secretorum» (versione I<sub>10</sub>, estratto I<sub>10a</sub>)*, Torino, Libreria Stampatori, 2017.

Virgilio (Paratore) = Virgilio, *Eneide*, a c. di Ettore Paratore, trad. di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1989.

Zamuner 2005 = Ilaria Zamuner, *La tradizione romanza del «Secretum secretorum» pseudo-aristotelico. Regesto delle versioni e dei manoscritti*, «Studi medievali» III serie 46/1 (2005): 31-116.

**RIASSUNTO:** La concezione della vecchiaia espressa da Dante nella *Commedia* e soprattutto la suddivisione della vita umana in quattro età proposta dal Poeta nel trattato IV del *Convivio* offrono lo spunto per una serie di riflessioni di natura medico-fisiologica legate alle quattro qualità elementari e più estesamente alla teoria ippocratica dei quattro umori, attraverso un'esemplificazione su testi in volgare italiano due e trecenteschi, con persistenze quattrocentesche.

**PAROLE CHIAVE:** Dante, *Commedia*, *Convivio*, quattro, qualità elementari, teoria dei quattro umori, Ippocrate.

**ABSTRACT:** Old age concept expressed by Dante in the *Commedia* and, mostly, the distinction of human life into four ages proposed by the Poet in tratise IV of the *Convivio* offer the starting point for a series of medical-physiological reflections related to the four elementary qualities and, more extensively, to the hippocratic theory of the four humors, through an exemplification of thirteenth and fourteenth-century texts in vulgar Italian, with fifteenth-century persistence.

**KEYWORDS:** Dante, *Commedia*, *Convivio*, four elementary qualities, theory of the four humors, Hippocrates.

## *CONTRA DANTEM: TRA ANTIDANTISMO E INDEBITE RIAPPROPRIAZIONI*

Nei giorni 16 e 17 novembre 2020 si è svolto in modalità telematica il convegno internazionale *Contra Dantem: tra antidantismo e indebite riappropriazioni*. L'iniziativa è frutto della collaborazione fra l'Università degli Studi di Milano (dove è attivo il gruppo di ricerca “Coordinate Dantesche”, composto da docenti del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici), l'Università di Friburgo (Dipartimento di Italiano) e il Centro Pio Rajna (del quale questo evento costituisce il XXXI convegno annuale internazionale). Il convegno si è articolato in tre sessioni che esplorano la tematica dell'antidantismo rispettivamente in epoca medievale, nell'arco cronologico che va dal XV al XVIII secolo e infine nell'età contemporanea.

La prima sessione è stata presieduta da Paolo Borsa (Université de Fribourg-Universität Freiburg) e ha ospitato gli interventi di Giuseppe Marrani (Università per Stranieri di Siena), Roberto Rea (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”), Sara Ferrilli (Universität Zürich), Andrea Tabarroni (Università degli Studi di Udine) e Giuliano Milani (Université Paris-Est Marne-la-Vallée). La seconda sessione è stata coordinata da Claudia Berra e Cristina Zampese (entrambe dell'Università degli Studi di Milano), con interventi di Gennaro Ferrante e Giancarlo Petrella (entrambi dell'Università degli Studi di Napoli “Federico II”), Paolo Procacioli (Università degli Studi della Tuscia), Giulia Dell'Aquila (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”), Francesca Fedi (Università degli Studi di Pisa) e William Spaggiari (Università degli Studi di Milano). La terza sessione è stata presieduta da Andrea Mazzucchi (Università degli Studi di Napoli “Federico II”) e ha accolto le relazioni di Guglielmo Barucci e Luca Bianchi (entrambi dell'Università degli Studi di Milano), Emma Giamattei (Università “Suor Orsola Benincasa” di Napoli) e Vittorio Celotto (Università degli Studi di Napoli Federico II). A causa di un problema tecnico, non è stato possibile ascoltare l'intervento di Emma Giamattei, che sarà tuttavia accolto in forma scritta negli atti. Questa cronaca

si propone di offrire una sintetica anticipazione del contenuto delle relazioni dei convegnisti intervenuti – che saranno pubblicate nel volume degli atti –, nonché di rendere conto dei principali momenti delle discussioni che hanno seguito le singole sessioni.

#### PRIMA SESSIONE

La prima giornata si è aperta con le parole di benvenuto del professor Enrico Malato, Presidente del Centro Pio Rajna. Malato ha sottolineato che nel vasto orizzonte di Dante e del dantismo – anche in vista del Centenario che sarà celebrato l'anno prossimo – non poteva mancare un momento di esplorazione del suo rovescio, quell’“antidantismo” manifestatosi in varie forme e per motivi ideologici differenti a partire dalla contemporaneità di Dante fino ai giorni nostri.

I lavori si sono quindi avviati con la relazione di Giuseppe Marrani intitolata *Il Dante lirico: primi critici e cattivi lettori coevi*. Marrani ha suggerito di ricercare la possibile influenza dantesca non solo tra gli autori di prima grandezza a lui contemporanei, ma anche nel panorama degli autori considerati minori. Dante mostra una tendenza continua a riorganizzare il significato della propria poesia e, in certa misura, a proiettare questa tendenza su quella altrui. Nel sonetto *Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io*, Dante reclama una comunione poetica e di concezione dell'amore con Lapo Gianni e Guido Cavalcanti. Cavalcanti percepisce tuttavia la propria distanza da Dante e si sottrae a questa appropriazione; lo fa attraverso il componimento, dedicato proprio a Dante, *S'io fosse quelli che d'Amor fu' degno*, in cui fa trapelare anche un giudizio latamente negativo sulla sua poesia, rimproverandogli una concezione d'amore che prevede ancora il guiderdone da parte della donna mossa da *merzè*. In realtà, come è noto, Dante stesso nella *Vita nova* ritratterà questa sua antica idea, ma Marrani ha segnalato che in tempi precoci nel panorama poetico attorno a Dante e Cavalcanti, proprio nel segno di un riassorbimento in questa concezione tradizionale d'amore, si giocava la ripresa delle proposte più innovative dei due poeti maggiori: lo si vede in diverse opere due e trecentesche, anche di autori noti come Lapo Gianni, Gianni Alfani, Sennuccio del Bene e Cino da Pistoia.

La relazione di Roberto Rea, intitolata *Antidantismo cavalcantiano? Qualche ulteriore riflessione su alcuni sonetti e una canzone di Guido Cavalcanti*, si è incentrata sull'analisi di quattro sonetti cavalcantiani. Il destinatario dei componimenti *S'io fosse quelli che d'Amor fu' degno* e *I' vegno l'giorno a te 'nfinite volte* è dichiaratamente Dante, mentre per *Certe mie rime a te mandar vogliendo* e *Certo non è de lo 'ntelletto acolto* è ragionevole supporlo. L'identificazione in Dante del destinatario per questi ultimi due testi, già intuita per primo da De Robertis, è stata sostenuta da Roberto Rea attraverso una fitta rete di rimandi testuali alle poesie dantesche. Attraverso questi testi, Cavalcanti rifiuta la comunione di intenti e di concezione amorosa che Dante aveva prospettato in *Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io* e misura la propria distanza da Dante proprio nel segno della impossibilità del raggiungimento della felicità nell'amore. E inoltre, in particolare nel sonetto *Certo non è de lo 'ntelletto acolto*, se è vero che al v. 6, nelle parole “da quella ch’è nel tondo sesto”, si può riconoscere Beatrice e la sublimazione che Dante ne fa nella *Commedia*, Guido Cavalcanti esprime i propri dubbi sull’operazione di rilettura dell’amore per Beatrice e di beatificazione della donna compiuta da Dante.

L’intervento di Sara Ferrilli (*Cocco d’Ascoli e il Dante lirico: la questione della nobiltà*) ha trattato la questione della nobiltà in Cecco d’Ascoli, a partire dall’analisi del capitolo de *L’Acerba* in cui il tema viene sviluppato (II 12). L’antidantismo di Cecco d’Ascoli, che ne condizionò l’intera produzione poetica, emerge fin dalla prima sestina, che richiama esplicitamente la canzone dell’Alighieri *Le dolci rime d’amor ch’i’ solia*. Viene ripresa in particolare l’argomentazione dantesca contro la nobiltà di lignaggio, la cui *pars destruens* è di fatto accettata. Nella quarta sestina, tuttavia, Cecco aggiunge un tassello originale, ossia la connotazione astrologica della nobiltà derivante dall’influenza del cielo di Mercurio, che predispone alla vita attiva. Ciononostante, l’importanza del lignaggio non è del tutto negata dall’autore. Ne *L’Acerba*, così come nel precedente trattato *De principiis astrologiae*, Cecco sostiene infatti che, a parità di influenza celeste, il figlio di un re possiede un grado di nobiltà più elevato rispetto al figlio di un fornaio. Considerate le numerose *captationes benevolentiae* che compaiono nel poema, si potrebbe pensare che la legittimazione della classe magnazia sia legata anche alla necessità di Cecco di trovare nuovi benefattori in un periodo di difficoltà dovuto alla prima condanna inquisitoriale subita nel 1324. Nello stesso capitolo si ravvisa inoltre un riferimento (vv. 31-

42) a un possibile scambio epistolare con Dante intorno a questioni embrionali e alle differenze nel grado di nobiltà fra gemelli. Cecco conclude la trattazione del tema riprendendo l'esortazione dantesca all'esercizio della virtù, presente soprattutto nel canto XVI del *Paradiso*.

Con una relazione intitolata «*Illud vile et derisibile argumentum: la critica di Vernani alla "regalità antropocentrica" di Dante*», Andrea Tabarroni ha proposto una riflessione sulla critica del domenicano riminese Guido Vernani al *De Monarchia* di Dante, espressa nel trattato *De reprobatione Monarchiae* (1327-29). L'opera dell'Alighieri aveva ricevuto in un primo momento un'accoglienza molto favorevole nell'ambiente bolognese insieme a chiari segnali di adesione politica (si pensi, ad esempio, all'epitaffio *Theologus Dantes* di Giovanni del Virgilio o al riscontro nel commento alla *Commedia* di Iacopo della Lana); ciononostante, con l'infiammarsi della situazione politica per la discesa di Ludovico il Bavaro, la sua incoronazione da parte dell'antipapa Niccolò V e la conseguente ripresa del conflitto tra guelfi e ghibellini, le tesi di Dante a sostegno del potere imperiale iniziarono a suscitare forti reazioni di opposizione ai vertici del partito guelfo. Quella di Vernani è una delle voci più esplicitamente antidantesche: la sua confutazione mira a demolire la *Monarchia* con argomenti razionali al fine di smuovere la competenza filosofica di Dante, considerata una minaccia dagli avversari per il pericoloso nesso fra filosofia e poesia. Tra le argomentazioni contestate dal domenicano, ciò che maggiormente suscitò il suo sdegno è l'affermazione che Ponzio Pilato doveva essere rappresentante di un potere legittimo, affinché Cristo potesse espiare, con la propria condanna, il peccato originale al posto degli uomini. Sostenere che la giustizia divina possa compiersi per tramite del potere temporale umano (rappresentato in questo caso dalla sua massima istituzione, l'Impero), sancisce radicalmente la distanza teologica tra Dante, con la sua visione non sacramentale della redenzione umana dal peccato, e Vernani, il quale al contrario esalta la virtù dell'obbedienza alla volontà divina e sostiene con convinzione che il riscatto dal peccato originale non possa sottostare alla giurisdizione terrena.

Giuliano Milani, nella sua relazione dal titolo *La Tenzone con Forese Donati*, si è concentrato sull'interpretazione di alcuni versi del primo sonetto della Tenzone, che a buon diritto può essere considerato un episodio di antidantismo, nonostante sia stato Dante stesso a dare l'abbrivio a uno

degli scambi di insulti fra i più interessanti della società comunale matura. Procedendo su una pista già battuta a suo tempo da Susan Noakes (2003) e raffinando ulteriormente l'analisi del contesto fiorentino in cui la Tenzone si inserisce, agli aspetti socioeconomici e storico-legali Milani ha aggiunto il contesto giudiziario come sintesi dei primi due, allo scopo di chiarire i riferimenti insultanti alla moglie di Forese, Nella Frescobaldi. Ripercorrendo alcuni episodi della storia matrimoniale dei Donati, che adottavano una politica nuziale spregiudicata con fini economici, Milani è giunto a sostenere che una prospettiva giudiziaria permette di risolvere la problematicità degli insulti contenuti nel sonetto. Tanto la povertà quanto l'impotenza sessuale risultano confermate come ipotesi interpretative forti, che Milani riesce a compenetrare: in quegli anni era infatti la potenza sessuale del marito ad abilitare legalmente l'atto matrimoniale. La mancanza di *affectio maritalis* prevista dal matrimonio poteva comportare l'annullamento e la restituzione dei beni dotali. Alla luce dell'analisi di Milani, la Tenzone è apparsa come un documento straordinario in cui due individui, in un momento di forte tensione sociale, denigrandosi a vicenda si ricordano le condizioni che rendono precarie le rispettive posizioni.

Nella discussione che è seguita, Marco Berisso ha riflettuto con Roberto Rea sulla frequenza degli interventi cavalcantiani come possibile compensazione in chiave polemica dell'ironia dei toni: i due studiosi hanno concordato nel perimetrare la definizione dell'atteggiamento di Cavalcanti nei confronti della costruzione del mito lirico di Beatrice fra la perplessità e il dissidio. Beatrice Mosca ha interrogato Sara Ferrilli in merito alla ricezione della complessa figura di Cecco D'Ascoli presso gli intellettuali coevi: se è vero che, dopo la condanna dell'autore, il suo antidantismo è diventato una sorta di leggenda, tuttavia presso i contemporanei la sua figura era legata in primis al ruolo di astrologo ben integrato nella cerchia colta; le motivazioni della sua condanna furono principalmente la politica inquisitoriale adottata ai suoi danni e il determinismo astrologico estremo, contrario alla concezione del libero arbitrio cristiano. Giuseppina Brunetti, rivolgendosi ad Andrea Tabarroni, ha notato come Guido Vernani usi nel prologo alla sua confutazione della *Monarchia* due immagini che Dante stesso impiega nella *Commedia*, chiedendosi dunque se esistano argomenti per sostenere una conoscenza da parte di Vernani di altre opere dantesche oltre alla *Monarchia*, nello specifico del *Purgatorio*.

e delle epistole. Secondo Tabarroni tali argomenti mancano, anche se è possibile supporre una certa conoscenza della *Commedia*: la questione andrebbe letta nella più generale dialettica che governa i rapporti tra poesia e filosofia in relazione al concetto di verità.

## SECONDA SESSIONE

Claudia Berra ha introdotto la sessione pomeridiana dando la parola a Gennaro Ferrante, che con la relazione intitolata *Dante nelle controversie religiose e letterarie del primo Quattrocento* ha offerto una panoramica della ricezione dell'opera dantesca tanto all'interno che all'esterno della letteratura esegetica, ponendo l'attenzione sulle implicazioni ideologiche di matrice politica e culturale che stanno alla base di un interesse nuovo, diffuso in diverse comunità testuali italiane (in particolare a Firenze) ed europee (in occasione del Concilio di Costanza). Il relatore si è soffermato inizialmente sulla prima fase della ricezione, per così dire apologetica, che arriva fino agli ultimi anni cinquanta del Trecento: tra i testimoni di questa stagione ha segnalato in particolare il ms. Cod.poet.et.phil.fol.19 della Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda, di *atelier* bolognese, in cui la *Commedia* precede l'*Acerba* di Cecco D'Ascoli. La seconda fase è invece 'scolastica', marcata dall'istituzionalizzazione di Dante tanto nelle letture pubbliche quanto nelle *lectiones* dei maestri: spicca qui anzitutto l'elogio di Dante e della *Commedia* in varie opere di Coluccio Salutati, a cui si opposero le resistenze di Leonardo Bruni e di Niccolò Niccoli, testimonianza di posizionamenti di matrice più propriamente politica. Dopo aver ricordato l'opera contro i detrattori di Dante di Cino Rinuccini e l'istituto delle letture pubbliche promosso dallo *Studium* fiorentino come strumento di propagazione dell'ideologia civile repubblicana, il relatore ha descritto il recupero dell'opera dantesca nelle comunità religiose dentro e fuori Firenze; all'interno di questa tempesta la riaffermazione dell'autorità dantesca si legò all'interesse del mondo conciliare di Costanza per la polemica di Dante contro Bonifacio VIII e contro la Donazione di Costantino, che aveva tra i suoi precedenti il *De consideratione* di Bernardo di Clairvaux. In conclusione, Ferrante ha passato in rassegna i vari testimoni danteschi presenti a Costanza e le opere di padri conciliari che mostrano punti di contatto con la *Commedia*.

Nel suo intervento, *Dai distinguo ai silenzi ai no. Casteveltro e Castravilla lettori e giudici di Dante*, Paolo Procaccioli ha messo in luce come il Cinquecento sia stato un secolo in cui il primato di Dante venne profondamente messo in discussione. Egli si trovò infatti implicato in due discussioni che coinvolsero tutti gli ambienti culturali della penisola: quella sull'imitazione nel 1525, a partire dalle *Le prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, e nel 1570 quella sulla poetica e lo statuto della poesia, aperta da Ridolfo Castravilla con il suo *Discorso nel quale si mostra l'imperfezione della Comedia di Dante contro il Dialogo delle lingue del Varchi*. Nel discorso di Castravilla, su cui Procaccioli ha concentrato l'attenzione, vennero messi a fuoco due obiettivi polemici: da un lato Dante e dall'altro la posizione espressa da Varchi, che aveva sostenuto la grandezza del poeta fiorentino, presentandola come superiore a quella di Omero. La provocazione di Castravilla suscitò una serie di contrapposizioni e riprese, tanto che nel giro di un paio di decenni si contarono 17 interventi a stampa, a cui sia aggiungono tutti quelli che circolarono manoscritti: richiamando i principali, Procaccioli ha menzionato Belisario Bulgarini, Jacopo Mazzoni, Alessandro Carriero, Girolamo Zoppio. L'acceso dibattito continuò per diversi anni, esaurendosi ai primi del Seicento, per perdita di interesse e spostamento del dibattito letterario su altre questioni. In conclusione è necessario, secondo il relatore, chiedersi se il *Discorso* di Castravilla e le opere che gli hanno fatto seguito siano stati in qualche modo la causa oppure il portato del ridimensionamento della presenza di Dante nel secondo '500: la risposta è che probabilmente sono vere entrambe le ipotesi.

Durante la discussione che è seguita, Sara Ferrilli ha segnalato la presenza della *Commedia* e dell'*Acerba* nel codice Additional 21163 della British Library, chiedendo se vi siano elementi iconografici che permetterebbero di collocarlo nello stesso ambito, e domandato se per il codice di Stoccarda la collocazione bolognese possa essere confermata anche a livello testuale. Ferrante ha confermato la forte prossimità del ms. londinese, esaminato nonostante non entrasse a far parte del corpus del suo progetto di ricerca, ribadendo che la retrodatazione del ms. di Stoccarda è quasi certa, e che i rilievi compiuti sulla lingua almeno in parte riconducono alla zona emiliano-romagnola, con alcune differenze per la parte relativa all'*Acerba*. Anche Andrea Mazzucchi è tornato sulla datazione del codice di Stoccarda, suggerendo come l'ipotesi del primo Trecento sia altamente probabile, alla luce di una serie di rilievi in corso nel quadro di una revisione

complessiva della datazione dei codici in *littera textualis* della *Commedia*; Mazzucchi ha poi discusso con Ferrante delle diverse tracce del *De Consideratione* di Bernardo nell'opera dantesca, a partire dall'*Epistola XIII* a Can Grande.

La relazione di Giancarlo Petrella (*Dante all'Indice. Un esemplare quattrocentesco della 'Commedia' espurgato*) ha dato conto di un episodio anomalo di pratica espurgatoria realizzata nel Seicento sulla *Commedia*. L'esemplare analizzato è un incunabolo stampato a Brescia nel 1487 e oggi conservato alla Biblioteca Teresiana di Mantova (INC 719): gli intensi e sistematici interventi censori vi sono stati realizzati da un frate cappuccino, Ignazio da Belluno, nell'estate del 1636. Il relatore ha ricostruito anzitutto il rapporto delle opere dantesche con gli Indici censori, rilevando che la *Commedia* non venne mai inserita ufficialmente negli Indici romani, apparendo unicamente in due liste preparatorie (1590, 1593), attraverso il celebre *Commento* quattrocentesco di Cristoforo Landino. La troviamo invece inserita nell'Indice spagnolo (1583, 1584) a cui evidentemente deve aver fatto riferimento il Padre Inquisitore mantovano mandante dell'emendamento della copia. Petrella ha infine ripercorso gli specifici interventi compiuti da Frate Ignazio sul testo, che sono andati ben oltre le prescrizioni dettate dagli Indici, giungendo a cassare non solo l'apparato di Landino, ma anche i versi danteschi, e persino una postilla lasciata da un lettore quattrocentesco. Tale autonomia è senz'altro stata possibile in virtù dell'ambiguità prescrittiva, ma rivela anche una lettura integrale dell'opera quasi certa da parte del censore. Petrella ha concluso ricordando che proprio l'episodicità di un caso come questo dovrebbe stimolare a proseguire la strada di un censimento ampio degli esemplari di tutte le edizioni dantesche, in modo da verificare la presenza di interventi analoghi sul testo dantesco e sui suoi commenti.

A seguire, la relazione di Giulia Dell'Aquila (*Antidantismo primosecentesco: Dante, "pessimo poeta", nel giudizio di Paolo Beni*) si è concentrata su una voce tra le più rappresentative dell'antidantismo “intenzionale e continuato”: severissimo e accanito censore della *Commedia*, Beni partecipò pienamente alle polemiche letterarie del suo tempo. Il suo accanimento nei confronti di Dante rientra nel quadro di una militanza continuativa in direzione modernista, con non pochi elementi di complessità e contraddizione; una militanza che, nello stile della *querelle* italiana, venne svolgendosi nella comparazione sistematica tra antichi e moderni. Le prime critiche

alla *Commedia* avvennero dunque all'interno delle disquisizioni comparatistiche sull'eccellenza epica, dove la strenua difesa beniana del primato del Tasso si reggeva sullo svilimento del poema dantesco, che fungeva da controeSEMPIO negativo – né poema, né eroico, variamente imperfetto. All'altezza del 1612, la difesa della *Liberata* arrivò a incrociarsi con la polemica anticruscante, e fu nuovamente Dante l'oggetto dei più feroci attacchi. Giudicato stilisticamente “aspro, rozzo, laido, sconcio e senza giudizio”, il poema appariva difettoso non solo nelle forme, ma pure nelle immagini e nella teoria. Tuttavia, l'analisi beniana si svolge con argomentazioni che rivelano una lettura per certi aspetti superficiale e pedantesca dei versi; se ne deduce che a quest'epoca, nella quale le edizioni della *Commedia* sono rarissime, ad entrare in crisi è soprattutto il commento al testo dantesco. La relatrice ha insistito quindi sulla complessità del contesto culturale e sulla molteplicità di voci che compongono il dibattito sull'opera dantesca nel primo Seicento.

Francesca Fedi ha dedicato la sua relazione, intitolata ‘Oscuro’, ‘barbaro’, ‘imperfetto’: varia sfortuna di Dante nel Settecento italiano, all'intrecciarsi del filone dell'antidantismo settecentesco con le polemiche che investono altre categorie e altri nodi del dibattito letterario. I due nuclei principali del discorso sono stati l'inclinazione a confinare Dante nel novero dei poeti barbari insieme ad altri che vengono di norma considerati classici (Omero su tutti) e il legame tra la sfortuna di Dante e la marginalizzazione subita dalla linea interpretativa gravianiana. La relatrice ha dapprima esaminato l'opera settecentesca in cui si trova l'accusa di oscurità e barbarie rivolta a Dante, ovvero il trattato *Della perfetta poesia italiana* di Muratori. È passata poi ad analizzare l'intersecarsi dell'insofferenza nei confronti di Dante con il dibattito su Omero tra la fine del XVII e gli albori del XVIII secolo; ciò che consente di mettere meglio a fuoco la specificità della critica dell'epoca rispetto alla tradizione già cinquecentesca di cui essa risente. Successivamente la relatrice si è concentrata sulla figura di Melchiorre Cesarotti, i cui giudizi negativi su Dante risultano evidenti nel suo *Saggio sopra la filosofia delle lingue*, e su quella di Saverio Bettinelli, altro autore cardine dell'antidantismo settecentesco, con le sue *Lettere virgiliane*. Fedi ha infine preso in considerazione l'Accademia dell'Arcadia e la figura del suo grande apostata, Gianvincenzo Gravina: responsabile della nuova valORIZZAZIONE dell'opera dantesca, questi fu iniziatore di una linea esegetica molto forte, ma rimasta quasi sotto traccia fino agli anni estremi del secolo

e all'istaurarsi del moderno culto dantesco; la matrice graviniana presenta infatti vari elementi di continuità con la rifondazione del mito di Dante in Vincenzo Monti e il dantismo ottocentesco di Ugo Foscolo.

L'intervento di William Spaggiari, intitolato “*Une divinité cachée*”: note sull'anti-dantismo del secondo Settecento, ha preso le mosse dalle posizioni antidantesche assunte da Voltaire nella sua *Lettre sur le Dante* (1757) e dalla replica più articolata a quest'ultimo, pubblicata nel 1781 da Giuseppe Torrelli: questi, traducendo quasi tutta la *Lettre*, ne denunciò le imprecisioni, la superficialità e il medesimo taglio sbrigativo adottato, a suo parere, da Saverio Bettinelli, nelle *Lettere virgiliane* (1757). Ne emerge una forte connessione tra l'antidantismo italiano e quello francese, suggellata dalla visita di Bettinelli a Voltaire nel novembre del 1758 e da un successivo carteggio. Spaggiari ha poi focalizzato l'attenzione su un'impresa editoriale che nell'ultimo scorso del secolo non poteva prescindere da una riconsiderazione dell'opera di Dante: nel 1791 si concludeva a Venezia la pubblicazione per cura di Andrea Rubbi dei 56 volumi del *Parnaso italiano*. La collezione era stata inoltre preceduta da 12 volumi di *Elogi italiani*, pubblicati nel 1783, nei quali Rubbi aveva lasciato al giovane Giuseppe Luigi Fossati, pressoché sconosciuto allievo di Cesarotti, la scrittura dell'elogio di Dante. Spaggiari ha individuato come cifra costante della trattatistica dantesca di quegli anni un intreccio di accuse e difese, di elogi e di riserve, anche da parte dei *laudatores* più convinti. Così anche Fossati, prendendo le distanze dalla tradizione oratoria-celebrativa, recepisce le sollecitazioni di alcuni degli esponenti francesi del dibattito sulla configurazione dell'elogio moderno: il rilievo che hanno nelle biografie degli uomini illustri i loro stessi limiti e le loro imperfezioni era stato appena stato messo in luce da D'Alembert, compilatore degli *Elogi degli accademici di Francia* (1779).

### TERZA SESSIONE

Andrea Mazzucchi ha aperto i lavori della seconda giornata presentando l'intervento di Guglielmo Barucci, dal titolo *Teratologie dantesche contemporanee: modelli e metodi di lettura abnormi della «Commedia»*, si è concentrato sull'esplorazione di alcune significative letture deformate o deformanti che, nelle scritture contemporanee, attingono a piene mani all'interpretazione esoterica otto-novecentesca del poema. L'analisi ha preso in esame *I custodi*

*del messaggio. Viaggio di Dante in Islanda sulle tracce del Graal* (2006) di Giancarlo Gianazza e Gian Franco Freguglia, narrazione in cui trovano spazio teorie che combinano una fantasiosa avventura occorsa al poeta nel 1319 in Islanda – dove avrebbe scoperto il Sacro Graal – a una «linea iniziatica», composta dalle figure di Botticelli, Leonardo, Raffaello. Barucci ha messo in evidenza le aporie sintattico-strutturali di questa «avventura di una mente»: dall'appiglio «filologico» fornito dalla data che Dante avrebbe occultato in *Pd. I* (l'equinozio di primavera del 1319) alle indicazioni per raggiungere il Graal (criptate nella *Commedia*), fino a casi di falsa sinonimia a scopo dimostrativo: celebre il caso della «pianta» del Paradiso Terrestre, interpretata come «mappa» per il Graal (accezione che il termine *pianta* assumerà solo nel Cinquecento). La lettura di altri versi (*Dorme lo 'n gegno tuo, se non estima*, Pd. XXXIII, 64, e *Cinquecento diece e cinque*, Pg. XXXIII, 43) risente degli effetti dell'estremizzazione analitica e iperbolica portata dalla critica numerologica (da Guénon a Benini). Barucci ha infine rilevato differenze significative tra l'esoterismo antico e le letture eterodosse moderne. Alla *neoplasia* osservata da Umberto Eco si contrappone infatti tutta la monodimensionalità dell'esempio “islandese”, che fissa un modello di ribaltamento nella concezione della poesia, non più «paradigma del velame», ma espressione diretta e camuffata della realtà, espressa attraverso commistioni di arcano e di specialistico.

Con l'intervento di Luca Bianchi – «*L'Alighieri è nostro*: la riappropriazione cattolica di Dante e la «leggenda» del suo tomismo» – l'attenzione si è spostata sullo studio della riappropriazione cattolica di Dante e della dimensione filosofica della sua poesia. Nel 1965, Paolo VI dichiarava che «Dante Alighieri è nostro [...]», eco della tesi enunciata da Benedetto XV che nel 1921 riconosceva alla Chiesa il diritto di reclamare l'Alighieri come proprio figlio. Tale riappropriazione si servì della costruzione della figura di un Dante cattolico, filosofo e teologo ortodosso in quanto seguace di Tommaso d'Aquino, anche se la tesi secondo la quale «quasi tutte le sue cognizioni filosofiche e teologiche» risalirebbero all'Aquinate stava già vacillando: proprio la lettura attenta e puntuale di Bruno Nardi aveva messo in luce il fatto che nel percorso intellettuale del poeta un approdo al tomismo mediato dall'albertismo e dall'averoismo. Significative di un approccio sono le ricerche di Pompeo Azzolino – secondo il quale Dante ha sintetizzato tradizioni diverse in una continuità ideale con Boezio – e di Antoine-Frédéric Ozanam, che riconobbe la pluralità di tradizioni che

ispirarono l'Alighieri, presentandolo come un «eclettico cristiano» influenzato sia da Bonaventura sia da Tommaso. Di Mauro Ricci è la proposta di vedere in Dante un novello Mosè d'Italia e un autentico riformatore della Chiesa, un antiluterano *ante litteram* a cui spetta il merito di aver iscritto in chiave poetica le opere di Tommaso («Dante, il San Tommaso della poesia»). Dante avrebbe diffuso in volgare la stessa filosofia elaborata da Tommaso anche secondo Francesco Palermo, che nel suo opuscolo su *Tommaso e Dante* del 1869 accostò il poeta a Galileo, nell'intento di accreditare il papato come istituzione progressista e promotrice del sapere scientifico.

L'accumulo critico che da secoli interessa Dante e la sua opera può catalizzare molti degli strali che sembrano indirizzati contro di essa, soprattutto nel corso del Novecento. Può accadere infatti che un episodio di antidantismo, se indagato nelle sue ragioni profonde, si riveli più complesso e ambiguo di quanto non appaia in prima istanza. L'intervento di Vittorio Celotto – *Il cosmo di Dante e il caos di Gombrowicz* – ha fatto chiarezza attorno a *Sur Dante* (1968), pamphlet polemico e di difficile lettura con il quale il grande romanziere Witold Gombrowicz attacca con furia «anarchica» e «iconoclasta» l'autore della *Commedia*. Dietro alle iperboliche affermazioni di Gombrowicz – lo stile dantesco, ad esempio, è definito goffo e raffazzonato – è possibile scorgere il più costruttivo invito a liberarsi dalla retorica troppo ossequiosa dei discorsi su Dante. Come Celotto ha osservato facendo riferimento a un episodio del primo romanzo dello scrittore polacco, *Ferdydurke*, per Gombrowicz è di cruciale importanza che le ragioni della bellezza della poesia siano ricercate solo nella poesia stessa e non si facciano, invece, vuoto ceremoniale. Gombrowicz tenta in realtà di scongiurare il pericolo che Dante venga «mummificato» dalle «superfetazioni retoriche» dei discorsi che lo riguardano. Ecco, dunque, che le pagine apparentemente *contro Dante* di Gombrowicz si rivelano uno sforzo di instaurare *con Dante* un dialogo vivo, libero da giudizi precostituiti. Non deve sorprendere, quindi, che il poeta appaia interlocutore fondamentale di Gombrowicz nell'analisi del rapporto tra caos e forma: Celotto ha ipotizzato, infatti, che proprio l'ordine metafisico rappresentato nella *Commedia* possa essere stato un modello per Gombrowicz nel tentativo di organizzare il caos che egli, insieme ai protagonisti, compie nel suo ultimo grande romanzo, *Cosmo*.

La lettura dantesca di Gombrowicz ha dato l'abbrivio a un ultimo dibattito tra i relatori e il pubblico. A Celotto è stato chiesto, innanzitutto, di ritornare sulla posizione dell'autore polacco, che non sembrerebbe tanto *contro Dante* quanto *contro i dantisti* e contro tutte le interpretazioni che offuscano la lettera del testo dantesco. Andrea Mazzucchi, a questo punto, ha colto l'occasione per ipotizzare che, forse, l'opuscolo di Gombrowicz, uscito a tre anni distanza dal settimo centenario della nascita di Dante, potrebbe essere visto come la reazione dello scrittore ai retorici discorsi svoltisi in quell'occasione. Si è inoltre discusso del complesso rapporto tra Gombrowicz e Borges, autori che condividono una sorta di teologia basata su un principio ordinatore. A Bianchi, invece, è stato domandato come le istanze da lui messe in luce si configurino nella produzione meno colta. Il relatore ha osservato, innanzitutto, che esistono testi legati ai centenari accanto a una produzione di livello meramente popolare in cui rifluisce l'idea della neutralizzazione del portato politico della *Monarchia*.

Terminata la discussione, le conclusioni del convegno sono state affidate a Roberto Tagliani, che, dopo aver ripercorso gli interventi dei relatori, ha brillantemente sottolineato l'efficacia della chiave dell'antidantismo come filo conduttore nella lettura di Dante. Tagliani in particolare ha osservato che la cultura occidentale si è sempre incontrata o scontrata con Dante, portando costantemente la sua opera nella contemporaneità. *Dante, nostro contemporaneo* non è allora solo il bel titolo di un libro di Marco Grimaldi, ma l'invito a continuare a studiare il poeta e a rileggerlo dalla spescola del presente.

Laura Antonietti, Camilla Bertoletti, Viola Bianchi,  
Massimiliano Cappello, Michele Farina, Eleonora Lanza,  
Andrea Maletto, Alice Nagini, Federico Prina  
(Università degli Studi di Milano)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gli autori della cronaca sono allievi del Dottorato in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale.



# L'ANGOLO DELL'ITALIANO



## UMBERTO ECO ONOMATURGO (SPOGLI PARZIALI DAI «DIARI MINIMI»)

«La Poziosezione...» Mi guardò, notando la mia curiosità. «La Poziosezione, lei m'insegna, è l'arte di tagliare il brodo. Ma no,» disse a Diotallevi, «la Poziosezione non è un dipartimento, è una materia, come l'Avunculogratulazione Meccanica e la Pilocatabasi, tutti nel dipartimento della Tetrapiloctomia». «Cos'è la tetralo...» azzardai.

«È l'arte di tagliare un cappello in quattro. Questo dipartimento comprende l'insegnamento delle tecniche inutili, per esempio l'Avunculogratulazione Meccanica insegna a costruire macchine per salutare la zia. Siamo incerti se lasciare in questo dipartimento la Pilocatabasi, che è l'arte di scamparsela per un pelo, e non pare del tutto inutile. No?»

Eco, *Pendolo*: 66-7

### 1. INTRODUZIONE

**N**on è da tutti creare parole nuove, per giunta argute: i Gadda non nascono ad ogni momento. Tuttavia l'onomaturgia è un grande capitolo di storia linguistico-letteraria che meriterebbe perlomeno una serie di tesi dottorali dedicate sia a diversi periodi storici (in particolare, ma non solo, il Quattrocento umanistico, il Seicento barocco e il Novecento delle varie avanguardie) sia agli autori meno studiati (non dico quindi i Dante, Leopardi, D'Annunzio, Landolfi, Gadda e altri ancora; o, fuori d'Italia, i Rabelais, Shakespeare, Quevedo ecc.), senza dimenticare l'opera importanzissima, in questo come in molti altri campi, dei nostri valenti traduttori e rinnovare così il prezioso, ma non più tanto recente, libro di Bruno Migliorini del 1975.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Si veda ora Fanfani 2011. Esistono contributi specifici di Gualberto Alvino su Stefano D'Arrigo e su Antonio Pizzuto. Ringrazio Carla Castelli (che ha controllato il mio greco), Beatriz Hernán-Gómez Prieto (prodiga di suggerimenti) e Giuseppe Polimeni (competentissimo nella materia) per aver avuto la bontà di leggere queste pagine.

Anche uno scrittore dalla *verve* prorompente e dalle capacità assimilatrici e mimetiche prodigiose come Umberto Eco merita un'attenzione maggiore. In esergo ho posto uno dei piú celebri e divertenti passaggi del *Pendolo di Foucault* (1988: 66-7), nel quale Eco presenta quattro neologismi giocosi: *poziosezione*, *avunculogratulazione*, *tetrapiloctomia* e *pilocatabasi*.<sup>2</sup>

Il primo è ottenuto da *pozione* + *sezione*, accorciando il primo componente, che peraltro è in omoteleuto col secondo: in verità *pozione* non è la stessa cosa che *brodo*, come sembra suggerire la glossa del romanzo, dato che indica normalmente una bevanda o un filtro con proprietà medicamentose o magiche. Non credo che in questo caso, malgrado la presenza di due componenti “facili”, il risultato sia dei migliori. Brodo in latino si dice *iūs* (*iūris*), omonimo della parola che significa ‘diritto’ (hanno persino la vocale lunga in comune); se ci rifacessimo quindi a *iūs*, avremmo qualcosa come *giurisezione* (o *giuresezione*), che chissà quali significati farebbe venire in mente agli italofoni candidi. In greco brodo si dice *ζωμός*, ma certo *ζomosezione* sarebbe ancora piú incomprensibile.

Quanto all’*avunculogratulazione*, la *grātūlātō* è piuttosto la manifestazione di gioia o di ringraziamento (ma può andar bene se si pensa a un saluto festoso indirizzato alla sorella della madre o del padre); invece non mi è chiaro perché la glossa faccia riferimento a una zia e non a uno zio (*avunculus* è lo ‘zio materno’); forse si poteva ricorrere alla parola latina *āmīta* (‘zia paterna’) o *māterterēra* (‘zia materna’) e inventare le parole *amitagratulazione* o *materteragratulazione*.

La *tetrapiloctomia* è ottenuta dal greco *τέτρα-*, elemento compositivo che significa ‘quattro, formato di quattro’ (il cardinale è *τέτταρες*, variante attica, o *τέσσαρες*), dal latino *pīlus* ‘pelo del corpo’ e anche, con valore collettivo ‘i capelli’ (come ancora succede al *pelo* spagnolo) e dal sostantivo *ectomía*, derivato dal greco *ἐντομή* ‘recisione’; sarebbe stato piú normale *tetrapilectomia*, visto che nelle parole composte con *ectomía* la *e* prevale (*enterectomia*, *gastrrectomia*, *vasectomia* ecc., mentre altrove abbiamo *enterocolite*, *gastroscopia* ecc.). Forse si poteva tentare un termine come *tetramerotrichlastica*, dove si notano: l’aggiunta di *μέρος* ‘parte’ (in botanica *tetràmero*

<sup>2</sup> Ma i termini erano già presenti nel pezzo intitolato *Progetto per una facoltà di irrilevanza comparata* (DM-2: 190). Per la sigla DM-2 si veda *infra* l’inizio del § 2.

si dice d'un organo costituito appunto da quattro parti o elementi), la sostituzione di *pilus* con θρίξ (gen. τρίχος), propriamente ‘capello’ e il ricorso al verbo κλάω ‘rompere, spaccare’ (preferibile a ‘tagliare’, dato che l'espressione di riferimento è “spaccare”, non “tagliare il capello in quattro”),<sup>3</sup> lo stesso che si trova in una parola come *iconoclasta*. Peraltro la parola *tetràpilo* (dal lat. tardo *tetrapylum*, a sua volta dal greco τετράπυλον, composto di τέτρα- e πύλη ‘porta’) significa ‘antico monumento romano in forma di arco quadrifronte’; quindi senza la glossa del romanzo si corre il rischio d'intendere *tetrapiloctomia* come il ‘taglio d'un antico monumento’.

Infine la *pilocatabasi* deriva dal succitato *pilus* piú la parola *catabasi* (dal lat. *catabasis*, a sua volta dal greco κατάβασις ‘discesa’), che, nella concezione greca dell'oltretomba, indica la discesa dell'anima del defunto nel mondo degli Inferi (celebre quella d'Ulisse nel canto XI dell'*Odissea*, e altresí, in latino, quella d'Enea nel VI dell'*Eneide*); ma può anche significare, in ambito militare, una ‘ritirata’ delle truppe. Quindi, ammettendo che in questo tipo di composizione il primo elemento abbia normalmente una funzione genitivale, bisognerebbe intendere qualcosa come ‘discesa dei peli’, forse ‘caduta dei capelli’ (per calvizie o alopecia, meno facilmente ‘ritirata dei capelli’, che però non sarebbe metaforicamente impossibile). Si poteva provare con *diamianrichébasi*, da διὰ μίαν τρίχα ἔκβασις (‘via d'uscita/scampo/fuga attraverso un capello’), anche se il termine può servire piuttosto per uno scioglilingua.

Credo che il lettore abbia facilmente compreso che ho scritto le righe precedenti in qualità di componente onorario del Dipartimento di Tetrapiloctomia, stando al medesimo gioco proposto dall'autore,<sup>4</sup> il quale

<sup>3</sup> Come correttamente è detto in *DM-2*: 190, in nota: «Per tetrapiloctomia si intende ovviamente la scienza che consente di spaccare un capello in quattro».

<sup>4</sup> Inutile negarlo: l'Umberto Eco dei *Diari minimi* è, con Jorge Luis Borges e qualche altro autore, uno degli scrittori che piú inducono all'emulazione. Confesso di rendermene conto solo adesso, ad anni di distanza, ma alcuni dei miei *divertissements* parzialmente contenuti in Longobardi 2011 (in particolare il sonetto *Ringo, i' vorrei che nui e Django e Tex*, attribuito a Dante e la “triquartina del tango” *A Lutezia ballai il diretan tango*, attribuita ad Arnaut Daniel e a Giacomo da Lentini), erano obiettivamente tributarí della memoria latente dei *Diari minimi* di Eco, letti moltissimi anni prima e assopiti in qualche teca neuronale del mio cervello. Trascurando le *nugae* del sottoscritto, un esempio divertente

sicuramente ha voluto creare delle parole nuove in stile maccheronico, senza preoccuparsi di tutte le legitimazioni linguistiche che qui si sono analizzate con finto cipiglio professorale e con reale spirito ludico. Vivaddio, Eco ha fatto giustamente quel che ha voluto e l'effetto comico è comunque assicurato di là da ogni pedanteria.

## 2. IL CORPUS

Questa nota cerca d'illustriare l'onomaturgia di Eco e alcune delle sue realizzazioni, limitandosi a esaminare, nella sua amplissima produzione, i due libri intitolati *Diario minimo* e *Il secondo diario minimo*, citati come *DM-1* e *DM-2*. Il titolo era quello d'una rubrica di «osservazioni di costume, parodie letterarie, fantasie e dissennatezze varie» (*DM-2*: 5), uscita dal 1959 al 1961 sul periodico «*Il Verri*», e affidata alle cure d'Umberto Eco dal direttore Luciano Anceschi. Alla rubrica contribuirono, fra gli altri, vari intellettuali e scrittori del calibro di Gillo Dorfles, Giuseppe Pontiggia, Furio Colombo, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Giovanni Giudici, Bruno Munari e altri ancora.

Non intendo (non è del resto nello spirito dell'*Angolo dell'italiano*) analizzare questi testi da un punto di vista letterario o stilistico: basti rammentare che fra gli strumenti più usati dall'autore si annoverano i seguenti: capovolgimento dei punti di vista tradizionali (spesso un *World Upside Down*, come quello dell'*Anopticon* [*DM-2*: 176]), una prigione esagonale dove i detenuti sono liberi d'andare e venire a loro piacimento e persino d'evadere, mentre il carceriere è all'oscuro di tutto quel che avviene attorno a lui); una particolare forma di ucronia, che potremmo chiamare *misticronia* (per es. quella del pezzo *La scoperta dell'America*, del 1968, nel quale Leonardo da Vinci, insieme con alcuni noti giornalisti della RAI di quegli anni, Ruggero Orlando, Tito Stagno e Sergio Telmon, commenta la scoperta dell'America del 1492; curiosamente o forse pro-

è costituito dal «saggio» anonimo *Pizza a chi non dice pizza. Una possibile sintesi di analisi semantica* (2005), pubblicato in linea (Anonimo 2005) e «liberamente ispirato a "Tre civette sul comò" di Umbro [sic, Umberto] Eco da "Il secondo diario minimo"»).

feticamente almeno due dei personaggi, Orlando e Stagno, saranno i celebri protagonisti della cronaca televisiva italiana dello sbarco americano sulla Luna l'anno successivo); travestimenti di vario tipo (Francesco de Sanctis che diventa «Franz von den Heiligen»; i titoli di alcuni periodici italiani traslitterati in caratteri greci, come il Κωροερη δηλλα Σηρα),<sup>5</sup> prelievi quasi letterali da saggi seri, che nel nuovo contesto paiono oltrepassare la soglia del ridicolo involontario (specialmente nel caso di alcuni filosofi tedeschi). Un altro strumento parodico consiste nel deformare in vario modo i nomi propri: per es. in *Dove andremo a finire* (DM-1), del 1963, pezzo «scritto in un periodo in cui, sulla scia della critica sociale di Adorno, si elaboravano da noi varie descrizioni apocalittiche della società di massa, in chiave pessimistica e aristocratica» (Eco 1975: 9) si presenta il mondo della Grecia antica come esempio, appunto, d'una società massificata e si citano autori come *Karlobotes* (Carlo Bo), *Montalides* (Eugenio Montale), *Ortegygassetos* (José Ortega y Gasset), *Zollofonte* (Elémire Zolla) e così via.

Un altro ricorso alquanto straniante consiste nello stipare in un testo un gran numero di parole pochissimo usate, in modo da renderlo particolarmente difficile: si pensi a *Lettera a mio figlio* (DM-1, 1964) in cui la “vertigine della lista” (come la chiamò lo stesso Eco nel titolo d'uno dei suoi ultimi libri, del 2009) alterna nomi d'armi largamente noti (*balestre*, *Colt*, *Winchester* ecc.) ad altri affatto rari (*azze*, *falariche*, *grappini di arrembaggio*, *passavolanti*, *verrettoni* ecc.),<sup>6</sup> quasi come nella *Passeggiata* di Tomaso Landolfi,

<sup>5</sup> Accenti a parte (che Eco omette), forse con maggior rispetto della prosodia italiana si sarebbe potuto scrivere Κοροιηρε δελλα Σηρα.

<sup>6</sup> Nel *GRADIT* la parola *azza* («antica arma bianca simile a una scure, con manico di legno e lama tagliente da una parte e a forma di martello dall'altra») è qualificata termine “TS arm.”, ossia “tecnico-specialistico riferito alle armi”; *falarica* («nel Medioevo, arma da getto simile a un giavellotto, che poteva avere un'estremità munita di materiale incendiario, e che veniva lanciata a mano o con apposite macchine») altrettanto; *grappino di arrembaggio* non è compreso, perché, a parte il bicchierino di grappa, *grappino* ha due significati non bellici, riferiti alla marineria o alla pesca («1. TS mar. piccola ancora a quattro marre, usata per ormeggiare le imbarcazioni o per rastrellare il fondo marino; 2. TS pesc. amo doppio o triplo per la pesca con la lenza»); *passavolante* ha tre significati, tutti guerreschi: «TS st. milit. 1. antica macchina militare che veniva utilizzata per scagliare pietre o altri piccoli proiettili di diverso materiale; 2. fino al sec. XVIII, sorta di lunga

da leggere vocabolario in mano se non si è lessicografi provetti. Questa ricognizione non esaurisce comunque la variegata tipologia degli strumenti impiegati dall'autore nei *Diari minimi*.<sup>7</sup>

Il grande successo dei due libri può suscitare una domanda ovvia: ma un lettore che non sia in possesso d'una cultura molto vasta può seguire tutte le allusioni, le parodie, le citazioni, i travestimenti disseminati a piene mani da Eco? Perché il grande semiologo era capace di scrivere a vari livelli di possibilità ricettive, ma è indubbio che richiedeva una complicità del lettore a partire da un'asticella molto alta. La risposta è: certamente no. Forse oggi, avendo a portata di mano un ordinatore elettronico ed essendo disposti a consultare strumenti linguistici o enciclopedici del *web* con una frequenza che però può disperdere alquanto il piacere della lettura, il pubblico può accostarsi con più facilità a questi pezzi di bravura. Ma negli anni in cui sono usciti, c'è da dubitare che un lettore fosse incline a compulsare ripetutamente un'enciclopedia o altre risorse lessicografiche cartacee. Solo per fare un esempio, nella splendida recensione “anomala” delle due banconote da cinquanta e centomila lire (*Tre recensioni anomale*, in *DM-1* [1967]), contenuta in poco più di tre paginette d'un libro di formato tascabile, si trovano allusioni alla bibliologia e alla tecnica di stampa, a «Benoit», citato insieme con Salgari (ossia Pierre Benoit, autore dell'*Atlantide*, 1919), a «Henry [rectius Henri] Michaux nel regno della mescalina» (cioè a un esponente della letteratura psichedelica), al «*Livre* di Mallarmé», con riferimento alla frase «le monde est fait pour aboutir à un beau livre» di Stéphane Mallarmé (vd. Benoit 1998), al «manieristico

colubrina che scagliava palle molto pesanti a grandi distanze; 3. sui bastimenti mercantili, cannone di legno montato su imbarcazioni mercantili per batterie simulate allo scopo di intimorire e dissuadere i nemici da eventuali assalti» (il *GRADIT* qualifica la parola come sostantivo maschile invariabile, ma Eco l'usa al plurale); quanto a *verrettone*, è così definito: «TS stor. grossa verretta [sorta di dardo] che veniva lanciata con la balestra». Sono tutti termini desueti, ripescati ogni tanto da autori come Pascoli o D'Annunzio e altri scrittori amanti di parole antiche.

<sup>7</sup> Meccanismi particolari, di tipo logico, presiedono la *Cacopedia* (*DM-2*: 157-97) e sono esplicitati nella Nota a p. 153. Alle pp. 154-5 si trovano svariate parole nuove, attribuite però ad altri autori (per es. *catamorfosi* a Omar Calabrese, *idiotrismo* ad Antonio Porta, *slipposizione* a Paolo Fabbri ecc.) per cui vengono omesse in questo sondaggio.

Tesastro» (il concettista Emanuele Tesauro, autore del *Cannocchiale aristotelico*, 1654) e così via. Nel divertentissimo quanto difficile pezzo intitolato *Tre civette sul comò* (DM-2: 164-75) l'autore riunisce nella stessa frase incipitaria parole come «una certa qual *umbratile peritanza* nel consacrarsene *dossografo*»; senza contare la valanga di false citazioni che coinvolgono molti degli studiosi più importanti dell'epoca, ma certo non alla portata di tutti (i primi sono Maria Corti, Massimo Cacciari, Cesare Segre, ma poi si fa spazio a Gianfranco Contini, Stefano Agosti, Julia Kristeva, Noam Chomsky, Jacques Lacan, Marie Bonaparte e così via).<sup>8</sup> Sembra in fondo che l'onnivoro Eco ammicchi (di preferenza o in esclusiva) ai suoi colleghi, agli intellettuali capaci di cogliere e apprezzare le molteplici sfaccettature della sua cultura, corrispondendo al piacere della scrittura con il piacere della lettura; non si tratta del gusto di *épater les bourgeois*, ma del felice incontro fra conoscenze amplissime e desiderio di comunicarle, approfittando di ogni modalità seria o ludica, a seconda dei casi. In fondo l'ha detto lo stesso autore: «Lo scrittore scrive per gli scrittori» (*Come mettere i puntini di sospensione* [1991], in DM-2: 147). Il che non toglie che la prosa di Umberto Eco possieda un *appeal* che riesce a intercettare il pubblico a vari livelli culturali. *Si parva licet componere magnis*, succede a Eco quel che capitava ai molti lettori (o uditori) trecenteschi culturalmente poco provveduti della *Commedia*: magari nel recitarlo distruggevano il testo dantesco come il fabbro del noto aneddoto sacchettiano,<sup>9</sup> ma pur ne conoscevano interi brani a memoria.

Per quanto riguarda DM-1, mi baso sull'ed. del 1975 priva, rispetto all'originale del 1963, di alcuni *minima moralia* troppo legati all'attualità, ma accresciuta di testi scritti dopo quella data: è una smilza collezione di pezzi

<sup>8</sup> Agli autori veri si sommano quelli inventati, quali ad es. «Fillcawley, Mc Jackendkoff, Klima-Toshiba and Gulp». Un altro accorgimento usato soprattutto in questo pezzo consiste nel deformare maliziosamente i titoli delle riviste citate, per es. *Alfabeat* (*Alfabeta*), *Strumenti Criptici* (*Strumenti Critici*), *Strumenti cratici* (*idem*), il periodico “cheyenne” *Augh-Augh* (*Aut-Aut*), *Il Culino* (*Il Mulino*), *Il Mulone* (*idem*), *Anales* (*Annales*), la rivista di “enologia” *Casabolla* (il magazine di architettura *Casabella*), *Lingua e Stele*, rivista di epigrafia egizia (*Lingua e Stile*) ecc.

<sup>9</sup> Aneddoto che in verità era tradizionale già all'epoca, trovandosi praticamente identico in un grande scrittore spagnolo di qualche decennio prima, Juan Manuel.

brevi di tipologia assai varia, ma spesso parodie o *pastiche* letterari, quasi tutti assai godibili, ma alcuni non facilissimi da decodificare; molto utili quindi risultano le brevi note premesse dall'autore. Per DM-2 mi baso sull'*editio princeps* del 1992.

Avverto che trascurerò parole come gli aggettivi ricavati da nomi propri, per es. «marce *capitiniane*», da Aldo Capitini (1899-1968) filosofo della nonviolenza e fondatore della marcia per la pace tra Perugia e Assisi. Aggettivi come questi sono a disposizione di chiunque, specialmente nel linguaggio politico e giornalistico: se un personaggio pubblico acquista una significativa notorietà (soprattutto uno che diventi un capo-partito), ci sarà sempre bell'e pronto a sua disposizione un aggettivo corrispondente: la *discesa in campo berlusconiana*, il *pubblico salviniano* (non si riferisce ad Anton Maria Salvini, 1653-1729), l'*esponente meloniano* o *renziano* o la *pax zingarettiana* e compagnia bella. Ometterò anche le parole contenute nel celeberrimo *Tre civette sul comò* (DM-2: 164-75), perché, per cosí dire, si tratta quasi sempre di deformazioni da consumarsi come *street-food*, cotte e mangiate. Per es. *cocare* (dal significato dichiaratamente oscuro: sarebbe l'infinito di *coccò* del verso «Ambarabà ciccì coccò») e *text-tura*. E, per la stessa ragione, non esaminerò i termini contenuti nell'elenco di materie del *Dipartimento di tetrapilostomia*, ripresi successivamente nel *Pendolo di Foucault*, alcuni dei quali sono già stati commentati *supra* nel § 1: gli altri sono, insieme con le glosse dell'autore, i seguenti: *Idrogrammatologia* («tecnica della scrittura su superfici idriche»), *Piropigia* («tecnica di appiccar fuoco alle natiche altrui»), *Perlocutoria della scatotecnica* («analisi di forme come “vaffanculo”»), *Tecnica delle soluzioni mentulopensili* («arte di attaccarselo al membro virile»), *Sodomocinesica* («ritmica della penetrazione a posteriori») e *Sceleropatomittenza* («arte dell'inviare qualcuno a morire ammazzato»).

Un po' al limite il termine **neg-ontologico** in DM-2: 179 (*The Wom*):

Se ne trae provvisoriamente la conclusione che, la *Wom* essendo impensabile, di essa non solo non si possa dimostrare l'esistenza (neppure in base all'argomento **neg-ontologico**) ma neppure la inesistenza.

Il luogo è un po' troppo complicato perché io ne possa fornire una spiegazione chiara e sintetica. La *Wom* è una *Without output machine* e si oppone alla *Wim*, che è una *Without input machine* (come spiegato a p. 177). La *Wim* per eccellenza è Dio; una *Wom* è una scatola nera che per quanti input riceva, non restituisce nessun output (in fondo una specie di “buco

nero”). «Il progetto di un pensiero che elegga la Wom a proprio oggetto rappresenta dunque l'esempio di una rifondazione del pensare che ora si sta inaugurando» (ivi: 180).<sup>10</sup> Il termine *neg-ontologico* dovrebbe far riferimento alla cosiddetta “prova non-ontologica”; cf. Bottiroli 2020, a cui rimando per un approfondimento della “teoria del nulla e del ‘non’”. Quindi *neg-ontologico* dovrebbe voler dire ‘(argomento) non ontologico’, e *neg* sarà la variante sonorizzata già latina di *nec* (presente in *negare* o *negligere*); ma sembra di cogliere anche il significato di negazione, ‘(argomento) che nega la prova ontologica’, con allusione alla dimostrazione di sant’Anselm dell’esistenza di Dio. Mi pare interessante, ma non saprei dire se si tratta d’una ripresa da Umberto Eco, il passaggio seguente del 2000:

Tenendo come *fil rouge* la seguente definizione: «da soggettività è tale soltanto nell’inseparabilità dei suoi “fenomeni”», ripetiamo con Masullo: «A partire da questo punto si pone il problema». Quale?

Un dato si staglia chiaro dalla disanima. La soggettività ha un suo ‘fondo soggettivo’ che ne consente, pur senza farla ‘ap-parire’, l’identificazione, e questo fondo è esattamente *il senso*, che non ha però nessun modo per essere pensato-detto se non “per negazione”. L’atmosfera del senso, *in quanto tale non ap-parendo*, ma in e a partire da essa potendosi costituire solo l’area dei suoi ‘oggetti’, più propriamente si ‘dice’ come “***negontologia***” (Papparo 2000: 183).

Si noti se non altro, nel saggio di Papparo, il corsivo nelle lettere *neg*, che costituisce l’equivalente della separazione con trattino delle stesse lettere nel termine usato in *DM-2*.

Il fatto è che a volte Eco dà la sensazione d’aver inventato una parola, che invece è la traduzione d’un termine straniero e che magari si trova nella versione già pubblicata d’un’opera di tipo specialistico (filosofia, logica, filosofia del linguaggio, meccanica, informatica, semiotica, psicologia ecc.) o di circolazione limitata. Così **nulleggiare** (*Il pensiero di Brachamutanda*, in *DM-2*: 181) è la traduzione del tedesco *nichten* («Il Nulla Nulleggia» = «Das Nichts nichtet») usato da Martin Heidegger, asserzione notoriamente criticata da Rudolf Carnap. Il testo di Heidegger, *Was ist*

<sup>10</sup> Umberto Eco è proprio il contrario di una *Wom*: riceve un numero incredibile di input e restituisce un pari numero di output.

*Metaphysik?* (1929) era stato tradotto da Enzo Paci fin dal 1942 (*Che cos'è la metafisica*). L'edizione accresciuta del 1949 ha avuto una nuova traduzione, di Armando Carlini, nel 1959.

E trascuriamo anche la ben nota polemica fra Umberto Eco e Gianni Brera, grande onomaturgo in campo calcistico (*abatino, centrocampista, Eupalla, libero, pretattica ecc.*), nella quale il semiologo definí direi ingenerosamente il giornalista sportivo come un Carlo Emilio Gadda spiegato al popolo.

Potrebbe essere anche interessante verificare la possibile retrodatazione di alcuni termini: per es. *meritocrazia*, parola che deriva dall'inglese *meritocracy*, coniata nel 1958 dal sociologo britannico Michael Young nel romanzo distopico *Rise of the Meritocracy*, è in genere datata al 1969 (così anche l'*Etimologico* di Alberto Nocentini, 2010; 1966 per lo Zingarelli), ma già nel 1963 (*Dove andremo a finire*, in DM-1: 102) si legge: «l'uomo attico vive in una società della *meritocrazia*». Credo che in Eco ci siano non pochi termini retrodatabili.

### 3. REGESTO

Ecco alcune delle parole inventate da Eco; ne ho scelte ventiquattro. Come vedremo facilmente, quando l'autore scrive un pezzo più o meno di carattere fantascientifico, la possibilità di creare parole nuove aumenta in modo significativo per la natura stessa dei campi semantici in gioco.

#### 1. **antivolto** (DM-1, *Nonita* [1959]: 11)

Il presente manoscritto ci è stato consegnato dal guardiano capo delle carceri comunali di un paesino del Piemonte. Le notizie incerte che l'uomo ci diede sul misterioso prigioniero che lo abbandonò in una cella [...] ci inducono ad accontentarci di ciò che sappiamo come ci appaghiamo di quel che del manoscritto rimane [...] e in base al quale pensiamo che il lettore possa farsi un'idea della straordinaria vicenda di questo Umberto Umberto (ma non fu forse, il misterioso prigioniero, Vladimiro Nabokov paradossalmente profugo per le Langhe, e non mostra forse questo manoscritto l'**antivolto** del proteico immoralista?) e possa infine trarre da queste pagine quella che ne è la lezione nascosta – sotto le spoglie del libertinaggio una lezione di superiore moralità.

Il testo intitolato *Nonita* è una parodia del romanzo *Lolita* di Vladimir Nabokov: il protagonista Umberto Umberto (corrispondente a Humbert Humbert e autoironicamente reduplicatore del nome di Eco, anzi prodotto dalla sua medesima eco) è sessualmente attratto, fin dall'adolescenza, non dalle *teenagers*, bensì dalle donne *plusquamagées*. La parola non è registrata nei lessici italiani. Il prefisso *anti-* ha una duplice origine: dal latino *ante* significa ‘davanti, prima’ e suggerisce che l'antivolto di Nabokov sia in qualche modo una maschera che si pone davanti alla faccia; dal greco ἀντί ‘contro’ ha varî significati, il piú appropriato dei quali, nel nostro caso, mi pare quello che implica una posizione contraria o speculare (come nel caso di *antipode*), per cui direi che in *Nonita* il termine suggerisce ‘la faccia nascosta’ dell'autore russo naturalizzato statunitense americano. Il neologismo è, direi, assai felicemente ambiguo.

## 2. chiodaglia (DM-1, *Lettera a mio figlio* [1964]: 116)

[...] e bocche da fuoco caricate a **chiodaglia**, da sparare coi denti fatti rossi dal betel [...]

Il caso di *chiodaglia* è particolare. È formato col suffisso *-aglia*, collettivo e con sfumatura quasi sempre negativa (per es. *anticaglia*, *brodaglia*, *gentaglia*; esempio di termine piú neutro: *boscaglia*). La parola piace a Eco, che la riprende nella “Bustina di Minerva” pubblicata sull’*Espresso* del 20 aprile 2004 («Gibson lo [= Gesù in croce nel film *The Passion of the Christ*, *La passione di Cristo* di Mel Gibson] fa prima battere con le canne, poi con cinghie irte di *chiodaglia*, infine con mazzapicchi») e nel *Pendolo di Foucault* del 1988 («riesci a riattivare un vecchio cannone dei tempi di Tippo Sahib, caricato a *chiodaglia*»). Manca nella Crusca (che registra, con lo stesso significato di «quantità di chiodi d'ogni specie», *chiodagine* e *chiodame*), nel *GDLI* e nel *GRADIT*. La si trova in verità (merito di Google), in Romani 1826-III: 336, *s. v. Attrazzo*, che, citando un esempio della IV Crusca, spiega *chiodagine* come, appunto, *chiodaglia*. Non credo molto probabile che Eco si sia ispirato a Giovanni Romani e non saprei dire se le ricorrenze di *chiodaglia* che si trovano in rete possano risentire dell'uso fattone da Eco. Cito la traduzione italiana d'un best seller, *La furia dell'azteco* (*Aztec Rage*, 2006), di Gary Jennings: «il cannone era carico di polvere e chiodaglia»,

coi chiodi anche qui nel senso di proiettili;<sup>11</sup> e un articolo di Serena Lotti su un sito che si chiama Rockon.it: l'articolo è dedicato a un cantante *hard rock* di nome Justin Hawkins, *frontman* del complesso musicale dei *Darkness*, i quali dal 2003 «in Italia contano un seguito di fedelissimi ed appassionati: noi ci siamo infilati fra orde di ragazze coi capelli decolorati in hot pants e reggiseni fluo, nostalgici metallozzi con tagli mullet e un po' di *chiodaglia* sparsa».<sup>12</sup> Qui evidentemente si tratta di chiodi come complemento d'un abbigliamento che segue una moda determinata.

### 3. **cisequatoriale** (*DM-1, Frammenti* [1959]: 20)

lo stato di avanzata civiltà cui erano pervenuti gli antichi terrestri prima dell'Esplosione, fa sì invece che sia impensabile una tale incuria, quando il panorama offertoci dagli altri paesi **cisequatoriali** rivela l'esistenza di avanzate tecniche di conservazione dei libri.

Il testo intitolato *Frammenti* è la spassosissima relazione d'un archeologo del futuro al *IV Congresso Intergalattico di Studi archeologici*. Il prof. Anouk Ooma, che vive e opera nella Terra del Principe Giuseppe (Artide) confuta alcune ipotesi sulla scomparsa delle vestigie di antiche civiltà sviluppatesi nelle zone temperate e tropicali della Terra dopo l'Esplosione del 1980. Fra queste la teoria per cui, all'epoca della catastrofe,

la Biblioteca Nazionale Italiana era, per circostanze imprecise, in uno stato di estrema decadenza, e gli scienziati italiani, ancorché intesi a fondare biblioteche per il futuro, erano seriamente preoccupati per quelle del presente e dovevano ingegnarsi ad impedir lo sfacelo dello stesso edificio contenente i volumi.

Il prefisso *cis-* (dal lat. *cis* ‘di qua da’) forma parole, sul modello latino, per indicare posizione geografica di qua da un determinato punto di riferimento (*cisalpino*, ‘sito di qua dalle Alpi’ o *Cisiordania*, ‘territorio sito al di qua del fiume Giordano’); esiste anche un’applicazione specialistica nella

<sup>11</sup> La parola ritorna altre due volte nel romanzo.

<sup>12</sup> Sito: <http://www.rockon.it/reportage-live/ad-ognuno-il-su Justin-il-concerto-dei-darkness-a-milano>, consultato il 17/10/2020.

terminologia chimica, che qui non interessa. Il prefisso *cis-* ha il suo contraltare in *trans-* (*transalpino*, *Transgiordania*),<sup>13</sup> ma i lemmi composti con questi prefissi (*cis-*) non sono molti: oltre a *cisalpino* e *Cisgiordania*, citerei *cislunare*, *cismarino*, *cismontano* e *cispadano*, nella cui polarità contraria si trovano *translunare*, *tra(n)smarino*, *tra(n)smontano* e *transpadano*. Se ne possono aggiungere pochi altri, quali ad es. il più raro *Cistevere* opposto a *Trastevere*. Si ha comunque l'impressione che il prefisso *cis-* resti come “a disposizione” di chi lo volesse usare (non molto tempo fa è stato introdotto *cisgender* come contraltare di *transgender*). Ogni regione geografica può, all'occorrenza, ricorrere a queste formazioni: così ad es. in spagnolo esiste l'aggettivo *tra(n)siprenaico* (con i due significati di *trans*: «Dicho de una región: Situada al otro lado de los Pirineos», oppure «Dicho del tráfico o de un medio de locomoción: Que atraviesa los Pirineos» – definizioni del *DLE*). In italiano l'uso di *transprenaico* è rarissimo e si riferisce solo al secondo dei significati sopra definiti. I paesi cisequatoriali di Eco sono quindi le nazioni dell'emisfero boreale, poste fra l'Equatore e la regione artica. L'invenzione linguistica non è particolarmente ricercata, ma è efficace.

#### 4. **controrealità** (*DM-1, Industria e repressione sessuale in una società padana* [1962]: 72)

[Dalla lettura del *Corriere della Sera*, i milanesi ricevono un messaggio ieratico a volte privo di riferimento con la realtà;] in altri casi il riferimento, come abbiamo potuto verificare, è apparente, così che all'indigeno viene prospettata una sorta di **controrealità** o realtà ideale nella quale egli presume di muoversi come in una foresta dalle viventi colonne, vale a dire in un mondo eminentemente simbolico e araldico.

*Industria e repressione sessuale in una società padana* è uno dei pezzi più diversi del primo *Diario minimo*, ed è costruito parodiando gli studi antropologici di Ruth Benedict e di Margaret Mead, oltre che i testi di Husserl e dei suoi continuatori (Eco 1975: 8). La parola *controrealità* è oggi

<sup>13</sup> Ovviamente mi riferisco solo a *trans-* ‘di là da’, non a *trans-* ‘attraverso’, come in *transatlantico*, *transiberiana*.

diffusa in ambito artistico, psicologico, sociologico o fantascientifico; un volume della serie *Urania* (periodico dedicato alla *Sci-Fi*, Arnoldo Mondadori Editore) s'intitola appunto *Controrealità* (2010) ed è la traduzione d'un'antologia americana del 2007, che raccoglie i "migliori racconti" del genere dell'anno precedente (*Year's Best FS 12*).<sup>14</sup> Sospetto che la *controrealità* di Eco derivi da una *Counter-Reality* anglosassone, che, almeno per il momento, non sono in grado di localizzare in epoca anteriore al 1962 e in un testo immaginabile fra le letture di Eco. E credo che la presenza nel lessico contemporaneo sia indipendente da *Diario minimo*.

### 5. criptobiblioteca (DM-1, *Frammenti* [1959]: 19)

[...] nel 1710 d. E. la spedizione del Prof. Ulak Amjacoa [...], facendo dei sondaggi nelle acque radioattive del lago di Lochness, reperiva quella che viene oggi comunemente indicata come la prima “**criptobiblioteca**” degli antichi terrestri. Murata in un enorme blocco di cemento stava una cassa di zinco recante incisa la scritta: “*Bertrandus Russel submersit anno hominis MCMLP*”. La cassa, come voi ben sapete, conteneva i volumi dell'*Encyclopædia Britannica*.

Per *Frammenti* si veda *supra* (*cisequatoriale*). Si noti che il neologismo è posto fra virgolette, a indicare maggior distanziamento dell'autore dalla parola. Il prefisso *cripto-* (o *critto-*), dal greco *κρυπτός* ‘nascosto, coperto’ (in lat. scientifico *crypto-*) è oggi usato sia per comporre termini scientifici o dotti, conferendo il significato di ‘nascosto, occultato’ (*crittografia*) sia per indicare persone che intendono celare la loro credenza religiosa o politica (*cripto-*

<sup>14</sup> Anno di nascita della fantascienza in Italia è considerato in genere il 1952 e come massimo responsabile del suo successo si può indicare la collana di romanzi della citata rivista *Urania* (Mondadori Editore), fondata e diretta da Giorgio Monicelli (eccellente traduttore, fratellastro del grande regista Mario; loro zio acquisito fu Arnoldo Mondadori), il quale fu pure l'inventore del termine italiano *fantascienza*. Anche nel caso di questo genere, come in quello del racconto poliziesco, esistono non pochi precursori, e non alludo solo ai sempre citati Luciano di Samosata (*La storia vera*), Cyrano de Bergerac (*L'autre monde ou Les états et empires de la lune*, 1657, *Les états et empires du soleil*, 1662), Jules Verne (*De la Terre à la Lune, trajet direct en 97 heures 20 minutes*, 1865) ecc., ma anche ad autori italiani quali ad esempio Paolo Mantegazza (*L'anno 3000: sogno*, 1897), Yambo, ossia Enrico Novelli (*Dalla terra alle stelle*, 1890; *Gli esploratori dell'infinito*, 1906; *La colonia lunare*, 1908 ecc.) ed Emilio Salgari (*Le meraviglie del Duemila*, 1907). Si veda Antonello 2008.

*comunista*). Qui evidentemente una *criptobiblioteca* è un insieme di libri custoditi in rifugi blindati, in modo da sopravvivere a una catastrofe nucleare o a una distruzione d'equivalente portata. Non ho trovato altre attestazioni di criptobiblioteca nella lessicografia italiana, mentre, per es., in quella spagnola indica (anche qui fra virgolette) un insieme di libri segretamente conservati per sfuggire all'Inquisizione. Criptobiblioteca si riferisce anche, almeno in spagnolo, a una serie di documenti elettronici protetti contro attacchi informatici. In questo campo il *cryptolibrary.dll* è un file dannoso per il computer.

#### 6. **decapire** (*DM-1, Dove andremo a finire?* [1963]: 100)

Assisteremo dunque al crescere di questi scolari che divenuti trentenni andranno nottetempo a **decapire** le Erme, come ha fatto un giovane intellettuale di nostra conoscenza.

Il testo intitolato *Dove andremo a finire?* è stato «scritto in un periodo in cui, sulla scia della critica sociale di Adorno, si elaboravano da noi varie descrizioni apocalittiche della società di massa, in chiave pessimistica e aristocratica» (Eco 1963: 9). Il giovane intellettuale è Alcibiade, uno degli accusati, il più celebre, della mutilazione delle Erme. Il verbo *decapire* è evidentemente sinonimo di *decapitare*. Entrambi sono denominali parasintetici, il secondo dal latino *caput*, il primo dall'italiano *capo*, ma con l'eccezionalità di creare un verbo di quarta classe, assai poco produttiva (la stragrande maggioranza delle neoformazioni verbali s'inquadra nella prima classe). Neologismo, quindi, morfologicamente originale, ma, a quanto pare, poco fortunato, perché non ne conosco altre attestazioni.

#### 7. **endosocioeconomia** (*DM-2, Lineamenti di critica quantistica* [ca. 1982]: 191)

Le varie discussioni sui best sellers [...] rivelano i limiti della sociologia della letteratura, intesa a studiare i rapporti tra autore e apparato editoriale (prima che il libro sia fatto) e tra libro e mercato (dopo che il libro è uscito). Come si vede, viene trascurato un altro importante aspetto del problema, e cioè quello della struttura interna del libro. Non nel senso, banalissimo, della sua qualità letteraria (problema che sfugge a ogni verifica scientifica), bensì in quello, ben più squisitamente materialistico e dialettico, di una **endosocioeconomia** del testo narrativo.

I *Lineamenti di critica quantistica* formano parte della *Cacopedia* e ironizzano su certe applicazioni della sociologia della letteratura. L'*endosocioeconomia*, parola dalla composizione trasparente (col greco ἔνδον ‘dentro’) considererebbe in questo: «Per ogni romanzo si possono calcolare le spese vive che l’autore ha dovuto sostenere per elaborare le esperienze di cui narra». Come si vede il termine “quantistico”, che si riferisce alla fisica dei quanti, qui allude scherzosamente a un *quantum* monetario, anche se in realtà si parla comicamente delle spese sostenute dai personaggi dei romanzi, come se corrispondessero a quelle affrontate dagli autori. Di qui il fatto che il *novel* realistico e borghese sia un genere economico, mentre il *romance* fantastico e aristocratico sia costosissimo. La fortuna del termine è legata alla citazione di questa pagina di Eco; così, ad es., in un libro dello scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas 2000.

#### 8. **euforione** (DM-1, *Dove andremo a finire?* [1963]: 97)

[...] intristiti assistiamo oggi al trionfo dell’uomo-massa. Se ancora il nostro animo non si sia inaridito, basta percorrere l’agorà in un giorno tra i tanti; se l’angoscia non ti prenderà prima alla gola (ma a qualcuno è dato questo ancora bene prezioso?) e se, vittima del mimetismo mondano, non ti assocerai agli **euforioni** che attorniano l’ultimo filosofiere di passaggio su tale pubblica piazza, potrai vedere quelli che furono un tempo gli uomini di Grecia, ora automi perfetti e soddisfatti, accalcarsi tra gli odori e le grida [...]

Per il testo intitolato *Dove andremo a finire?* si veda qui sopra *decapire*. Il termine *euforione* è un’antonomasia vossianica (“dal nome proprio al nome comune”). Euforione fu un poeta e grammatico greco (276 a. C. - 187 a. C.), attivo soprattutto in Atene, ma terminò la sua esistenza come bibliotecario di Antioco il Grande in Siria. Fu seguace di Callimaco e, ancor più di lui, in poesia faceva sfoggio di erudizione e cercava espressioni rare e oscure. Fu ammirato e imitato tra i Greci e in Roma, dai *poetae novi*, detti per questo da Cicerone, con ironia, *cantores Euphorionis*. Nel testo di Eco, che ha come obiettivo la critica dell’“uomo-massa” sembra che un *euforione* sia il seguace acritico (magari un po’ stolido) d’un filosofo da strapazzo e ciarlatano (vd. *infra, filosofiere*). In verità, come detto sopra, Euforione era seguace di Callimaco, del quale esasperava alcuni atteggiamenti poetici, e i *poetae novi* (o, alla greca, *neóteroi*) erano, a giudizio di Cicerone, i poeti che imitavano Euforione e indirettamente Callimaco, prediligendo *mugae* o temi

mitologici. Pertanto gli *euforioni* del filosofastro dovrebbero essere piuttosto dei filosofastri come lui e peggio di lui, mentre qui si ha la sensazione che l'immagine richiami piuttosto qualcuno come il «materialone» che «sta sulla piazza guardando al giocator di bussolotti» di manzoniana memoria (*I promessi sposi*, cap. 3º; come si rammenterà è una similitudine per descrivere l'atteggiamento di Renzo nei confronti del dottor Azzeccagarbugli, guardato «con un'attenzione estatica», simile a quella del balordo della piazza). E, in fondo, il filosofastro non è che un conta-frottole ingannatore come il giocator di bussolotti. In questo caso l'invenzione linguistica, malgrado il riferimento culturale elevato, è leggermente opaca.

#### 9. **fantantiquariato** (*DM-2, Nota alla prima sezione* [1992]: 9)

In questa prima sezione raccolgo storie che stanno tra la fantascienza (anticipazioni sul futuro) e il **fantantiquariato** (ricostruzioni del passato).

Il significato è chiarito dall'autore e la formazione è evidentemente ispirata al termine corrispondente *fantascienza*, contenuto nella stessa frase. Ovvia-mente l'espressione «ricostruzioni del passato» va intesa come «fantasiose ricostruzioni del passato». La modalità compositiva è molto comune (esiste, ben consolidato, *fantapolitica*, e si leggono occasionalmente parole come *fantacronaca*, *fantaeconomia*, *fantastoria* ecc.) e il termine mi pare assai efficace, ma non ho trovato altre attestazioni di *fantantiquariato*.

#### 10. **filosofiere** (*DM-1, Dove andremo a finire?* [1963]: 97)

È lo stesso luogo citato nel caso di *euforione* (vd. *supra*): «non ti assocerai agli euforioni che attorniano l'ultimo **filosofiere** di passaggio su tale pubblica piazza».

Il suffisso *-iere*, com'è noto, forma precipuamente nomi di mestiere (*barbiere*) e professione (*ingegnere*), come peraltro l'allotropo *-aio* (*macellaio*, *notaiò*); più raramente forma nomi d'oggetti (*candeliere*) o d'animali (*formichiere*). Il suo uso in *filosofiere* comporta una sfumatura spregiativa ben chiara nel contesto (come *filosofastro*; esiste anche *filosofaccio*), da associare probabilmente innanzi tutto al fatto stesso di trasformare l'attività filosofica in un mestiere come un altro, e poi di paragonarlo ai mestieri più umili. L'invenzione linguistica è semplice, ma decisamente efficace.

**11. fulgorante** (*DM-1, Nonita* [1959]: 13)

La vista **fulgorante** di quell'arto ingrossato [...].

Non è a lemma nei lessici italiani, ma sol perché si tratta di variante fonetica semiculta del comune *folgorante*. Nella pagina seguente Eco usa la parola *folgoratrice*.

**12. giovense** (*DM-2, Stelle e stellette* [1976]: 20)

Lei sa con quanto entusiasmo fu salutata la Legge Hefner che permetteva l'accoppiamento tra donne terrestri e pentapenidi di Giove (anche se tutti sappiamo quale tributo di sangue costò questo sfortunato esperimento pionieristico che poneva l'industre ma forse troppo energica popolazione **giovense** nelle condizioni di dover soddisfare cinque impulsi alla volta su una sola femmina monovulvare).

*Stelle e stellette* è un testo un po' prolioso costruito attraverso dispacci e rapporti riservati di autorità militari in un futuro lontanissimo che vede l'interazione fra terrestri ed esseri d'altri pianeti. *Giovense* ('del pianeta Giove') è una curiosa innovazione rispetto all'esistente aggettivo *gioviale*. Il fatto poi che si usi il più dotto suffisso *-ense* invece di *-ese* induce a pensare che, come nel caso delle altre parole tratte da questo passo e qui commentate (*monovulvare* e *pentapenide*), il tono voglia sembrare staccato e più "scientifico". Non ho trovato altre attestazioni.

**13. grovierizzazione** (*DM-2, Stelle e stellette* [1976]: 22)

[L'azione dei carotieri] sulla Luna aveva in breve condotto a quel processo che i tecnici hanno pittorescamente chiamato di "**grovierizzazione**" (comprendendo la stessa stabilità gravitazionale del satellite).

Per *Stelle e stellette* si veda *supra* il lemma *giovense*. Chiara formazione su base metaforica, che non sembra registrata dai lessici italiani. A quanto pare l'equivalente catalano *gruyerització* è stato usato dall'architetto Enric Miralles per indicare ironicamente lo sventramento urbanistico del centro storico della città di Barcellona negli anni Novanta del secolo scorso (Scarnato 2015: 154). Non escludo affatto che Miralles possa aver letto Eco, per non dire che lo considero probabile. La parola si trova oggi su internet in

contesti varî (grovierizzazione di una regione, del web ecc.). Difficile dire se in questi si tratta di coincidenza o se tutti s'ispirano al *DM-2*.

14. **inseinilire** (*DM-2, Il pensiero di Brachamutanda* [ca. 1982]: 181)

Ma, **inseinilendo** su queste dispute di scuola, i due filoni [quello dei filosofi tautologisti e quello degli eterologi] stavano ormai esaurendosi, sotto l'offensiva di quello che veniva ormai chiamato il Pensiero Dinoccolato.

*Il pensiero di Brachamutanda* appartiene alla *Cacopedia* ed è una felice parodia di alcune teorie gnoseologiche e di filosofia del linguaggio. La derivazione della parola è semplice, trattandosi d'un verbo parasintetico tratto dall'aggettivo *senile* per indicare un processo d'invecchiamento, alludendo in particolare a forme di deterioramento cerebrale o addirittura di demenza senile. Penso, senza esserne del tutto sicuro, che si tratti d'un'invenzione di Eco, magari per tradurre il tedesco *Vergreisung*. L'autore torna a usare il verbo in Carrère-Eco 2009: «[...] dobbiamo in un certo senso imporci questo esercizio quotidiano [imparare qualcosa a memoria], senza il quale rischiamo di *inseinilire* in anticipo». Non è registrato dai dizionari, ma si trova agevolmente sul web; per es. in Pessina 2002: 114: «Sposarsi... oltre i cinquanta? Un pre-*inseinilire!*» o Scalzo 2002: 532: «... Avrei voluto invecchiare con te, / non *inseinilire*, anzitempo, per te...».

15. **iperzona** (*DM-2, Stelle e stellette* [1976]: 36)

DA ESTREMO LIMITE UNIVERSO CONOSCIUTO SEGNALATA AVANZATA OGGETTI VOLANTI NON IDENTIFICATI ALT PATTUGLIA GUASTATORI VOLANTI DI CANOPO DISTRUTTA DA UNITÀ INVASORI ALT INVASORI SUPPOSTI PROVENIRE DA **IPER-ZONE** UNIVERSO ALT<sup>15</sup>

Per *Stelle e stellette* si veda *supra* il lemma *giorense*. Il prefisso *iper*, dal greco δύπερ (lat. scientifico *hyper*) è molto usato e indica qualcosa di molto grande, maggiore di *super* (si veda il caso di *supermercato* e *ipermercato*). Nel contesto forse deve qualcosa al termine *iperspazio* (spazio a più dimensioni), abbastanza diffuso. Non conosco altre attestazioni.

<sup>15</sup> Il maiuscolo e la mancanza di punto finale sono dell'autore.

**16. monovulvare** (*DM-2, Stelle e stellette* [1976]: 20)

[...] l'accoppiamento tra donne terrestri e pentapenidi [...] poneva l'industre ma forse troppo energica popolazione giovense nelle condizioni di dover soddisfare cinque impulsi alla volta su una sola femmina **monovulvare**).

Per *Stelle e stellette* si veda *supra* il lemma *giovense*; si tratta peraltro dello stesso passo, qui riprodotto in forma ridotta. Evidentemente s'intende una femmina terrestre normalmente dotata d'un'unica vulva (il problema sta nel fatto di doversi accoppiare con extraterrestri dotati di cinque membri virili ciascuno); il termine in verità esiste, ma con altro significato, essendo associato a un campo medico o bioetico, dove si parla di *generazione monovulvare*, *gemelli monovulvari* ecc., direi senza influenze dell'invenzione di Umberto Eco.

**17. parchette** (*DM-1, Nonita* [1959]: 12)

Amavo, amico lettore, e con la follia dei miei anni solerti, amavo coloro che tu chiameresti con svagato torpore “le vecchie”. [...] Per designare costoro, [...] adoprerò, lettore [...] un termine che non dispero esatto: **parchette**.

Per *Nonita* vd. *supra* (*antivolto*). Il significato di *parchette* è specificato nel testo ('vecchie'); le ragioni si leggono un po' dopo (p. 14):

Così per mesi ed anni corsi insaziato alla caccia illusa di adorabili parchette, teso ad una ricerca che, lo so, traeva l'indistruttibile sua origine dal momento ch'io nacqui, ed una vecchia dentata ostetrica – infruttuosa ricerca del padre mio che a quella ora di notte non fu capace di trovare altro che costei, un piede sull'orlo della fossa! – mi sottrasse alla prigionia vischiosa del grembo materno e mi mostrò alla luce della vita il suo volto immortale di *jeune parque*.

*La jeune parque* è un intenso e oscuro poema di Paul Valéry pubblicato nel 1917: si tratta del monologo notturno d'una giovane donna che crede d'essere in punto di morte per il morso d'un serpente; è in fondo un'originale e complessa variante della dialettica fra amore e morte, che Umberto Eco prende in prestito per inscenare ironicamente la passione erotica nei confronti d'un essere prossimo alla fine. Anche *parchetta* è ignoto alla lessicografia italiana. Il neologismo, che non ha avuto fortuna, è forse un po' troppo raffinato.

**18. pentapenide** (*DM-2, Stelle e stellette* [1976]: 20)

Lei sa con quanto entusiasmo fu salutata la Legge Hefner che permetteva l'accoppiamento tra donne terrestri e **pentapenidi** di Giove [...].

Per *Stelle e stellette* si veda *supra* il lemma *giovense*; peraltro si tratta dello stesso passo, qui riprodotto in forma ridotta. Si veda anche il lemma *monovulvare*. La parola *pentapenide* è trasparente, ottenuta da *πέντε* ‘cinque’, *penis* ‘pene, verga’, più il suffiso *-ide*, che si usa, fra l'altro, in antropologia per indicare ceppi umani (per es. *australide*). Il tono è neutro, quasi scientifico ed è il contesto a innescare un umorismo quasi nero. Comprensibilmente il termine non ha altre attestazioni.

**19. servocostruttore** (*DM-2, Conversazione a Babilonia* [1991]: 56)

Gli egizi per le piramidi avevano ancora bisogno del sistema Moses a dieci comandamenti, che richiedeva un link di diecimila **servocostruttori**.

Il pezzo *Conversazione a Babilonia* è di tipo *misticronico* (cf. *supra*): si svolge «tra il Tigri e l'Eufrate all'ombra dei giardini pensili, non molte migliaia di anni fa» (*ibidem*), ma i due interlocutori sono in qualche modo ispirati al modello dei *Flintstones* (serie televisiva d'animazione creata negli USA da William Hanna e Joseph Barbera ed emessa dal 1960; nota in Italia come *Gli antenati*): negli episodi si mescolano i dati socio-ambientali dell'età della pietra, nella quale vivono i personaggi, con invenzioni moderne come elettrodomestici, automobili, aeroplani, banche, centri commerciali ecc. Così Uruk e Nimrod parlano in fondo d'uno scriba egiziano della serie “Toth 3Megis-Dos”, che «consuma pochissimo, un pugno di riso al giorno, e scrive anche in geroglifico» (*ibidem*). Il breve testo è godibilissimo e gioca con un notevole intreccio di risorse: l'allusione, come dicevo, alla contemporaneità («Cos'è Un Apple Nominator della Eden Valley?»; dove la Valle dell'Eden allude alla Silicon Valley), con capovolgimenti referenziali («Perché non ti prendi un portatile?» «Cosa? Uno di quei visori caldei a cristalli liquidi? Roba da Magi». «No, un servoscrittore nano, un pigmeo africano adattato a Sidone. Sai come sono i fenici, copiano tutto dagli egizi, ma poi miniaturizzano. Guarda: laptop, scrive seduto proprio sui tuoi ginocchi»; a essere portatile, o portabile, è uno scriba nano,

miniaturizzato dai fenici che in questo si comportano come la *vox populi* dice che si comportano i giapponesi; il nano, in quanto scriba, sta sulle ginocchia del padrone ecc.). Interessante il fatto (voluto?) che a un *servoscrittore* univerbato segua «servo traduttore» separato («E poi devi comperarti anche un servo traduttore»), quasi a scoprire il gioco verbale.

Il prefissoide **servo** (dal sostantivo *servo*, a sua volta dal lat. *sĕrvus*) è usato in parole composte del linguaggio tecnico, di norma per i sistemi meccanici, e indica che il secondo elemento appartiene a un sistema “asservito” o controllato (*servoamplificatore*, *servofreno*, *servomotore*, *servosterzo* ecc.). Si veda l’articolo “*Servo o non servo? Questo è il problema*”, della rivista in linea *Automazione* (<https://www.automazionenews.it/servo-o-non-servo-questo-e-il-problema/>) pubblicato il 28 gennaio del 2015. Si rammenti che nel 1959 venne pubblicata, da Einaudi, l’ottima e famosissima antologia di *Science Fiction*, per lo più d’autori anglosassoni, intitolata *Le meraviglie del possibile*, curata da Sergio Solmi e Carlo Fruttero (Aa. Vv. 1959), che dette nuovo impulso all’editoria di fantascienza; orbene uno dei racconti ivi contenuti s’intitola in italiano *Servocittà* (l’originale suona *Dumb Waiter*; autore ne è Walter M. Miller Jr., traduttore Gilberto Tofano) e descrive una città del futuro, piena di robot, nella quale tutte le funzioni sono regolate e tutti i servizi sono forniti da un’unica “Centrale”. In un altro racconto della silloge, *Il costo della vita* (*Cost of living*, dell’eccellente scrittore di *Sci-Fi* Robert Sheckley, tradotto dal medesimo Tofano), c’è addirittura una lunga serie di elettrodomestici del futuro denominati (sono tutti scritti con la maiuscola iniziale) *Servoasciugatore*, *Servobarman*, *Servogovernante*, *Servoguardaroba*, *Servomemoria*, *Servoricettario*, che s’accompagnano a neologismi composti con altre formule, come *Autocuoco*, *Autogetto*, *Solidovisore* (inutile dire che alcune di quelle invenzioni previste si sono avverate). In *Conversazione a Babilonia* Eco fa ampio uso del prefissoide, combinandolo con vari sostantivi, per dare un’idea complessiva di modernità tecnologica. La parola *servocostruttore* non pare avere riscontri.

## 20. **servoformattatore** (*DM-2, Conversazione a Babilonia* [1991]: 55)

Però formatta mentre copia. Non hai più bisogno di un **servoformattatore** che prende l’argilla, ti modella la tavoletta, la fa seccare al sole, e poi un altro scrive. Lui modella, secca al fuoco e scrive direttamente.

Si veda *servocostruttore*. *Formattatore* sfugge alla lessicografia, ma non è altro che il *nomen agentis* dell'ormai usatissimo verbo *formattare*, prestito germanico d'origine neolatina, attestato dalla fine degli anni Ottanta (Sabatini-Coletti: 1988; *L'Etimologico*: 1990). Altrettanto sconosciuto il termine *servoformattatore*, che non pare abbia lasciato grandi tracce.

21. **servoscrittore** (*DM-2, Conversazione a Babilonia* [1991]: 55)

No, un **servoscrittore** nano ecc.

Si veda *servocostruttore*.

22. **servoscrittura** (*DM-2, Conversazione a Babilonia* [1991]: 55)

Ti piacciono questi cuneiformi? Il mio sistema di **servoscrittura** in una decina di ore mi ha composto tutto l'inizio del codice di Hammurabi.

Si veda *servocostruttore*. *Servoscrittura* è presente in verità nella rivista *MC microcomputer*, num. 79 del 1988 (leggibile anche in linea), ma non saprei dire se Eco l'abbia mutuata da lì; si ritrova poi nella pubblicità di cartucce per stampanti: per es. un pieghevole della Hewlett-Packard del 2004 (<http://www.dsp.it/approfondimenti/TAPE-CART.pdf>).

23. **Sessità** (*DM-1, Lo streat-tease e la cavallinità* [1959]: 29)

[...] metafisicamente lo strip-tease induce il contemplante a raffrontare i piaceri di cui dispone a quelli di cui per essenza non può disporre: la realtà al suo modello, le sue femmine alla Femminilità, la sua esperienza del sesso alla **Sessità**, i nudi che possiede alla Nudità iperurania che non avrà mai.

Come le altre parole associate nel discorso (Femminilità, Nudità) fanno agevolmente comprendere, la *Sessità* è qualcosa come l'idea platonica del Sesso. Il termine è costruito con un suffisso di facile riconoscibilità, ma non è registrato dai dizionari; si ritrova talvolta in linea, con sfumature semantiche diverse (sessualità, attrazione sessuale ecc.): per es. in una *Piccola nota su Genesi 1, 27* di Sergio Rostagno, del 2013 ([https://chiesavaldese.org/documents/rostagno\\_genesi%201\\_27.pdf](https://chiesavaldese.org/documents/rostagno_genesi%201_27.pdf)):

Se noi diamo alla reciprocità e quindi alla diversità (che può sussistere anche tra omosessuali) un valore primario, di cui la duplice *sessità* sarebbe solo una, per quanto la più diffusa, applicazione, allora ci si può chiedere se ciò che la Costituzione pretende essere ovvio, sia così ovvio, vista l'evoluzione del problema in Europa occidentale e in USA per esempio.

o in pubblicità di abbigliamenti muliebri capaci di esaltare la *sessità* (la femminilità) o di profumi e in altri siti ancora. Difficile dire se questi usi derivino dal modello di Umberto Eco.

#### 24. spaziovisore (*DM-1, Frammenti* [1959]: 23)

[...] oggi, quando gli **spaziovisori** riversano su di noi quotidianamente una tormenta di torbida musica orridamente scimmiesca [...].

Per *Frammenti* si veda *supra (cisequatoriale)*. Non è chiarissimo a che cosa si riferisca la parola *spaziovisore*, le cui evidenti componenti lessicali rimandano a varî possibili referenti, ma in fondo sembra si tratti d'un televisore con capacità di trasmettere attraverso lo spazio siderale (il prefissoide *tele-* è sostituito dal sostantivo *spazio*); l'altra caratteristica è quella di mandare in onda fondamentalmente della musica. Orbene, dagli anni Ottanta sono molto diffusi canali televisivi tematici (per es. *MTV*) dedicati alla trasmissione di videoclip, ma nel 1959 lo stesso vidoclip era un prodotto appena inventato (a parte i soliti precedenti, i cosiddetti *soundies* o i *video jukebox*, che però non erano normalmente trasmessi attraverso la TV e non credo che costituissero i palinsesti d'interi canali televisivi, ma non si sa mai). Il termine mi ricorda certi neologismi alla *Star Trek*, serie televisiva americana e poi anche cinematografica creata nel 1966, o alla *Ufo*, serie britannica del 1969, quindi nate sette o dieci anni dopo *Frammenti*. Ma romanzi e film di fantascienza sono di molto precedenti e quindi non è impensabile che uno *spaziovisore* si trovi in qualche libro che Umberto Eco abbia potuto leggere o in qualche pellicola che abbia potuto vedere. In verità almeno uno *spaziovisore* è citato nel romanzo di fantascienza *I ribelli dei 50 soli* scritto da uno degli autori più stimati, il canadese Alfred E. Van Vogt (ed. or., *The Mixed Men*, del 1945, trad. italiana di Pietro Leoni, 1954 [*Urania*, n. 34], a p. 40), ma si direbbe con un significato molto diverso, quello d'una specie di potentissimo telescopio:

A bordo dell'incrociatore spaziale della Terra, Sciamè delle Stelle, la onorevole

Gloria Cecilia, lady Laurr dei Nobili Laurr, seduta al suo scrittoio, sul ponte, guardava nello spazio ed esaminava la situazione. Di fronte a lei vi era uno *spaziovitore* multiplano, posto alla massima trasparenza. Al di là di esso non si vedeva che tenebra, con qualche rara stella. L'ingrandimento era zero, per cui solo pochissime stelle erano visibili, con zone di luce che indicavano la densità delle stelle in talune direzioni. La più vasta di quelle zone di luce si trovava alla sua sinistra. Era la galassia principale, di cui la Terra non era che un pianeta di un solo sistema, un granello di sabbia in un deserto cosmico.

La parola *spaziovitore* manca ai lessici italiani e non ne rammento altri usi.

Ovviamente per questa come per tutte le altre parole esaminate possono emergere citazioni a me del tutto ignote.

Concludo con l'auspicio che qualche studioso voglia proseguire l'indagine qui solo abbozzata, analizzando tutta la produzione letteraria di Umberto Eco.

Alfonso D'Agostino  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### SIGLE E ABBREVIAZIONI

*Crusca* = Accademia della Crusca. Lessicografia della Crusca in rete (<http://www.lessicografia.it/>).

*DLE* = Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española* ([www.rae.es](http://www.rae.es)).

*DM-1* = Eco 1975.

*DM-2* = Eco 1992.

Eco, *Pendolo* = Eco 1988.

*GDLI* = Salvatore Battaglia (a c. di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll. (supplementi 2004, 2009 a c. di Edoardo Sangiorgi).

*GRADIT* = Tullio De Mauro (a c. di), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 1999-2007, 8 voll.

*l'Etimologico*: Alberto Nocentini, con la collaborazione di Alessandro Parenti, *l'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2010.

Sabatini–Coletti = Francesco Sabatini, Vittorio Coletti, *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 2003.

Zingarelli = Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2012.

## LETTERATURA PRIMARIA

Aa. Vv. 1959 = *Le meraviglie del possibile*, a c. di Sergio Solmi e Carlo Fruttero, prefazione di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1959.

Anonimo 2005 = Anonimo, *Pizza a chi non dice pizza. Una possibile sintesi di analisi semantica* (2005), pubblicato in linea ([http://www.tarantonostra.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=210&Itemid=71](http://www.tarantonostra.com/index.php?option=com_content&task=view&id=210&Itemid=71)).

Carrère–Eco 2009 = Jean-Claude Carrère, Umberto Eco, *Non sperate di liberarvi dei libri* [2009], Milano, La Nave di Teseo, 2017.

Eco 1975 = Umberto Eco, *Diario minimo*, Milano, Mondadori, [1963], 1975.

Eco 1988 = Id., *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.

Eco 1992 = Id., *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992.

Papparo 2000 = Felice Ciro Papparo, *Intransitabile e immemore*, in *Genealogia dell'umanità. Saggi in onore di Aldo Masullo*, a c. di Giuseppe Cantillo e Felice Ciro Papparo, Napoli, Guida, 2000-I: 177-209.

Pessina 2002 = Anna Gertude Pessina, *Pensieri nel cappello*, Napoli, Lettere italiane, 2002.

Scalzo 2002 = Camillo Scalzo, *L'ombra di Thanatos*, Cosenza, Pellegrini, 2002.

Scarnato 2015 = Alessandro Scarnato, *Top Model Barcelona: 1979-2011. Un racconto urbano tra architettura, politica e società*, Firenze, Altralinea Edizioni, 2015.

Vila-Matas 2000 = Enrique Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, 2000, trad. it. di Natalia Cancillieri, *Dalla città nervosa*, Roma, Voland, 2008.

## LETTERATURA SECONDARIA

Antonello 2008 = Pierpaolo Antonello, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, in Jeffrey Schnapp, Emanuela Scarpellini (a c. di), *ItaliAmerica. Le origini dell'americanismo in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2008: 99-123.

Benoit 1998 = Eric Benoit, *Mallarmé et le Mystère du Livre*, Paris, Champion, 1998.

Bottiroli 2020 = Giovanni Bottiroli, *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del “non”*, Milano · Udine, Mimesis, 2020.

Colussi–Zublena 2019 = Davide Colussi, Paolo Zublena, *Parole d'autore*, Milano, RCS, 2019.

Fanfani 2011 = Massimo Fanfani, *Parole d'autore*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-II: 1055-6.

Longobardi 2011 = Monica Longobardi, *Vanvere. Parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Roma, Carocci, 2011.

Migliorini 1975 = Bruno Migliorini, *Parole d'autore: onomaturgia*, Firenze, Sansoni, 1975.

Romani 1826 = Giovanni Romani, *Dizionario generale de' sinonimi italiani*, Milano, Silvestri, 1826-III.

**RIASSUNTO:** Nel XX secolo letterario Umberto Eco è tra i più fecondi inventori di parole, quasi sempre gioco, soprattutto nei suoi brillanti *pastiches* letterari. In questo studio, che si limita a esaminare i due *Diari minimi* di Eco, si descrivono alcune strategie linguistiche e strutturali e si studiano alcune parole nuove nella loro genesi e nella loro composizione.

**PAROLE-CHIAVE:** Umberto Eco; onomaturgia; linguistica italiana; XX sec.

**ABSTRACT:** In the literary 20th century Umberto Eco is amongst the most prolific inventors of words, which are almost always playful, especially in his brilliant literary *pastiches*. In this study, which only examines the two *Diari minimi* by Eco, some structural and linguistic strategies are described, and the creation and composition of some new words are studied.

**KEYWORDS:** Umberto Eco; onomaturgy; italian linguistics; 20th century.



# «QUELLO CHE È...»: NUOVE RIFLESSIONI SU UN “MODISMO” RECENTE

## 1. INTRODUZIONE

Nel corso dei primi anni del secolo XXI l’italiano dell’uso si sta caratterizzando per una serie di tendenze innovative per effetto del rilievo esercitato, tanto negli usi orali quanto nella produzione scritta, da alcuni sottocodici: tra questi, in particolare, la lingua dei media tradizionali (televisione, cinema e giornali) e digitali (internet e social network). Buona parte di queste novità, riconducibili in larga misura (ma non soltanto) al dominio del lessico e della fraseologia, appartengono alla cosiddetta “lingua di plastica”, fortunata espressione con la quale Ornella Castellani Pollidori, a partire dall’ultimo decennio del Novecento,<sup>1</sup> ha qualificato una gamma eterogenea e in continuo aggiornamento di formule spesso considerate con avversione dai linguisti (in quanto riflettono usi meccanici e stereotipati di un «italiano men che mediocre»<sup>2</sup>), che tuttavia, beneficiando della pervasività acquisita nel linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa, sono divenute col tempo assai popolari.<sup>3</sup>

Tra i “plastismi”<sup>4</sup> del nuovo millennio che coinvolgono la nostra lingua sul piano strutturale<sup>5</sup> va riconosciuta senza dubbio la locuzione «quello che è...» (anche nella variante femminile «quella che è...») e nelle

<sup>1</sup> Cf. Castellani Pollidori 1995 e Castellani Pollidori 2002a.

<sup>2</sup> *Ibi*: 161.

<sup>3</sup> La bibliografia sull’argomento è ormai molto nutrita; si vedano almeno, oltre ai contributi già citati nella nota di apertura, Pistolesi 2004, Antonelli 2007, Renzi 2007: 177-200, Bonomi–Masini–Morgana 2008: 11-32, D’Achille 2010, Renzi 2012, Della Valle–Patota 2013, Antonelli 2016, Bonomi 2016: 396-416, Lubello 2016a, Gheno 2017.

<sup>4</sup> Anche questa è espressione tratta da Castellani Pollidori 1995 (e Castellani Pollidori 2002a).

<sup>5</sup> Sul mutamento strutturale nel complesso si vedano soprattutto Renzi 2000: 279-319, Renzi 2003: 37-52, D’Achille 2010 e Renzi 2012.

corrispondenti forme del plurale «quelli che sono...», «quelle che sono...»). Diversi sono gli studiosi che, da punti di osservazione differenti, l'hanno esaminata e valutata: tra gli altri, Stefano Bartezzaghi, che ha inserito il costrutto in un personale elenco di “tormentoni” accanto a formule quali «come dire», «voglio dire», «*è* piuttosto che *y* piuttosto che *k*»<sup>6</sup> e simili, e Andrea De Benedetti, che è giunto a domandarsi se il suo uso smodato in alcuni programmi televisivi, soprattutto di ambito calcistico, non sia «un comandamento imposto a tutti i giornalisti [...] come se fosse un'affermazione di appartenenza a un gruppo, una sorta di pendant linguistico di certe acconciature da catalogo o di certi sorrisi seriali».<sup>7</sup> Più recentemente Roberta Cella, riflettendo sulle trasformazioni in corso nella nostra lingua, ha rilevato l'inutilità dell'espressione («un ampliamento superfluo, perfettamente eliminabile»),<sup>8</sup> sottolineando però la sua capacità di generalizzarsi, di «essere cioè utilizzata anche al di fuori del contesto informale in cui è nata»;<sup>9</sup> Paolo D'Achille, infine, in un'articolata risposta a uno dei quesiti pubblicati nella rubrica di Consulenza linguistica dell'Accademia della Crusca ha tra l'altro ribadito come la formula sia, in virtù della sua diffusione capillare, tra i fenomeni più caratteristici dell'italiano di oggi.<sup>10</sup>

L'obiettivo di questo breve contributo è quello di proseguire nello studio di «quello che è...» attraverso alcune nuove riflessioni sulla sua diffusione nei diversi domini della nostra lingua; per comodità, l'indagine prende avvio da una serie di casi di recente impiego del sintagma (uno per ciascuna sua forma):

«Sono felice di riprendere a fare *quello che* è il mio mestiere e di farlo in una società gloriosa e ricca di storia» (Marco Giampaolo, allenatore del Torino F.C.; intervento nell'ambito della presentazione ufficiale della squadra piemontese in vista della nuova stagione calcistica, 8 agosto 2020).

«Anche oggi sul concorso per i precari della scuola, Azzolina è fatta bersaglio di attacchi insensati solo per aver detto *quella che* è la realtà dei fatti» (Bianca

<sup>6</sup> Bartezzaghi 2010: 11.

<sup>7</sup> De Benedetti 2015: 116-8.

<sup>8</sup> Cella 2015: 161.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Cf. D'Achille 2016.

Laura Granato, Senatrice della Repubblica, Movimento 5 Stelle; frammento tratto da un discorso pubblico riportato dal quotidiano *Repubblica*, 2 maggio 2020).

«Abbiamo ridotto il numero di persone che dovrà andare a lavorare e abbiamo chiarito *quelli che sono* i settori essenziali e le produzioni che invece [...] è utile sospendere» (Maurizio Landini, Segretario Nazionale CGIL; intervista riportata da *Repubblica*, 25 marzo 2020).

«Il Senato [...] non applicherà nessuna limitazione all'attività legislativa, nessuna restrizione *a quelle che sono* le prerogative parlamentari» (Elisabetta Casellati, Presidente del Senato della Repubblica; intervista a Rai News 24, 21 marzo 2020).

Dai pochi esempi riprodotti è facile osservare che a livello strutturale il paradigma è costituito, come rilevato da D'Achille, dal pronomo dimostrativo, sempre anticipato da un verbo (del quale è oggetto, diretto o indiretto) o da un sostantivo (al quale risulta legato mediante una proposizione, per lo più *a* e *d*), in funzione di testa di una proposizione relativa introdotta da *che* e seguita dal verbo *essere* (copula) + nome preceduto dall'articolo determinativo. Appare evidente che una simile costruzione non sia giustificata sul piano sintattico (dal momento che non assolve una specifica funzione nella strutturazione del testo) né su quello semantico (in quanto non trasmette uno specifico contenuto): in tal senso, la semplice unione del verbo o del sostantivo al nome della principale («Sono felice di riprendere a fare il mio mestiere» anziché «a fare *quello che è* il mio mestiere»; «abbiamo chiarito i settori essenziali» anziché «abbiamo chiarito *quelli che sono* i settori essenziali») rappresenta ovviamente la soluzione più idonea ed economica. Per usare, con De Benedetti, un efficace paragone calcistico, «da un punto di vista esclusivamente comunicativo, la formula ha lo stesso valore di un dribbling sul posto, di una piroetta sul nulla».<sup>11</sup>

Sul fronte pragmatico, d'altro canto, in analogia con altri meccanismi dell'oralità, si configura principalmente come ricorso strategico grazie al quale il parlante è in grado di rallentare, in un contesto tanto monologico quanto dialogico, il «dinamismo comunicativo»<sup>12</sup> e di compensare così un

<sup>11</sup> De Benedetti 2015: 117.

<sup>12</sup> D'Achille 2016.

eventuale vuoto di progettazione. Non va però dimenticato che in alcuni casi particolari la formula determina incongruenze a livello sintattico o altre irregolarità a livello testuale proprio per le complicazioni che il suo impiego può generare nell'atto dell'enunciazione.<sup>13</sup> In aggiunta andrà ancora segnalato che il modulo può rientrare nell'insieme delle tecniche della mitigazione (accanto ad altre componenti quali «in un certo senso», «in qualche modo», «come dire», «diciamo», ecc.) e trovare quindi impiego come formula che riduce la portata semantica di un enunciato, specie quando questo sia caratterizzato da tono ritenuto eccessivamente coercitivo o categorico.<sup>14</sup>

Sul piano diafasico (e, di riflesso, su quello diastratico), infine, «quello che è...» rientra nel raggruppamento di quei fenomeni dell'oralità non spontanea ritenuti funzionali per l'innalzamento stilistico di un enunciato. Si tratta quindi di uno “snobismo”<sup>15</sup> del parlato caratteristico degli ambienti colti (o con qualche pretesa di cultura) che va accostato ad altri numerosi tormentoni: dall'ormai consolidato «piuttosto che» con valore disgiuntivo, spesso attestato anche in combinazioni a cumulo,<sup>16</sup> al «quanto' altro» impiegato come locuzione avverbiale a chiusura di frase,<sup>17</sup> fino alla più recente costruzione fraseologica «andare a + infinito» con senso di “imminenzialità” (che colloca cioè un evento non ancora realizzato in un futuro prossimo),<sup>18</sup> oggi ampiamente documentata in primo luogo all'interno del cosiddetto “italiano gastronomico” di alcuni programmi televisivi dedicati al cibo e alla cucina.<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Si veda ad esempio il caso di mancata concordanza in «Ristoro *di tutte quelle che sono gli aiuti*» (intervista rilasciata a Sky TG24 da un ristoratore a seguito del DPCM del 25 ottobre 2020) o l'apparente accumulo (con uso finale anomalo) in «*Quello che viene fuori è quello che è accaduto in questi anni: si fa una battaglia contro la Tap, una battaglia ideologica, senza nessun fondamento, e quello che è il risultato è che la Tap si fa*» (Teresa Bellanova, Ministra per l'Agricoltura; intervento a Lecce nel corso della presentazione della lista di Italia Viva per le elezioni regionali pugliesi, 15 agosto 2020).

<sup>14</sup> Cf. D'Achille 2016.

<sup>15</sup> Sul concetto di “snobismo” alla base di una delle possibili modalità di cambiamento linguistico in atto cf. in particolare Renzi 2012: 93-4.

<sup>16</sup> Cf. soprattutto Castellani Pollidori 2002b.

<sup>17</sup> Cf. Castellani Pollidori 1995: 229-30 e Paoli 2008.

<sup>18</sup> Cf. Jansen 2010 e Frosini 2020: 84-6.

<sup>19</sup> Cf. Amenta–Strudsholm 2002: 11-29 e Frosini 2020: 84-6. Andrà a questo

## 2. LA DIMENSIONE ORALE

Risulta agevole riconoscere a livello generale la massima capacità di proliferazione del costrutto nell'oralità di alcune specifiche situazioni comunicative ascrivibili all'ambito del parlato non spontaneo: le più esposte sono senza dubbio le differenti realizzazioni di discorso di media o alta formalità in contesto monologico (conferenza, lezione, intervento pubblico, conduzione di telegiornale, telecronaca sportiva, ecc.). Sono inoltre ugualmente produttive ulteriori tipologie testuali, meno formali e controllate, principalmente dialogiche, in ogni caso non assimilabili ai registri più trascurati della gamma di variazione diamesica: l'intervista e il dibattito.

Di conseguenza, i soggetti che più hanno familiarizzato con il paradigma sono politici, giornalisti, conduttori televisivi e altre personalità con elevato livello di esposizione mediatica: tra queste si segnalano profili eterogenei legati professionalmente a discipline quali medicina, scienza e tecnologia, economia, commercio e sport (in particolare allenatori, dirigenti e presidenti di società di calcio):

«Ho chiarito *quella che è* la mia posizione» (Attilio Fontana, Presidente della regione Lombardia; estratto di un intervento durante la campagna elettorale per le elezioni regionali, 14 maggio 2019).

«C'è grande allarme per *quelli che sono* i dati ufficiali» (giornalista di Sky TG24, 25 ottobre 2020).

proposito segnalato che più recentemente, e con effetti ancora più tangibili sugli usi linguistici contemporanei, la formula si è diffusa in maniera capillare nella lingua assai stereotipata dei “tutorial” dei canali social Youtube e Instagram, con specifico riferimento all'attività promozionale degli “influencer” (alcuni esempi: «Lo spray può essere applicato anche dopo la piega, anche prima della piastra, quindi io adesso lo *andrò a riapplicare*»; «Non solo ve la consiglio, ma vi voglio anche dire cosa *vado a usare* frequentemente»; «Ho portato solo tre prodotti, e con questi tre prodotti *vado a fare* una skin care super semplice»; «Metto poi una spruzzatina di stylista e *vado a fare* questo movimento»). Parrebbe lecito ritenere che la percezione, su larga scala, del presunto valore estetico e dinamico delle strategie comunicative dei giovani “promoter” attivi in rete abbia contribuito a determinare il successo del costrutto, dotandolo di uno statuto particolarmente appetibile.

«Questo tipo di dati sarà strumentalmente utile a *quelli che sono* i meccanismi di circolazione del virus» (Franco Locatelli, Presidente del Consiglio Superiore di Sanità; intervento durante la conferenza stampa della Protezione Civile, 26 febbraio 2020).

«La fascia di capitano è dovuta al percorso che ha fatto, alle presenze, a *quello che è* il suo percorso naturale a Firenze» (Giuseppe Iachini, ex allenatore della Fiorentina; intervista a Radio Rai, 4 ottobre 2020).

«Lo strumento delle porte chiuse potrebbe essere l'unico per poter portare a termine il campionato alla luce di *quelle che sono* le restrizioni» (Giuseppe Marotta, Amministratore Delegato dell'Internazionale FC; intervento nell'ambito della riunione della Lega di Serie A, 4 marzo, 2020).

Per l'effetto di emulazione connaturato ai tormentoni più tenaci, si presume inoltre che il plastismo abbia saputo ampliare il proprio raggio d'azione diffondendosi in una più ricca varietà di registri e presso individui di diversa collocazione sociale.

Per l'acquisizione di documentazione utile in tal senso sono stati interrogati alcuni tra i principali corpora di italiano parlato contemporaneo oggi a disposizione: tra questi segnaliamo anzitutto i due recenti moduli KIParla e ParlaTO.<sup>20</sup> Il primo contiene le trascrizioni di numerose sessioni di registrazioni realizzate tra il 2016 e il 2019 nelle Università di Torino e Bologna in cinque diversi tipi di situazioni comunicative che coinvolgono docenti e studenti (attività didattica, esami, ricevimento studenti, interviste semistrutturate a studenti, conversazione libera); si tratta quindi di una risorsa che dimostra omogeneità dal punto di vista dell'estrazione dei parlanti, tutti in genere collocabili verso il polo alto della dimensione diastratica. Il secondo comprende invece circa cinquanta ore di parlato di soggetti contraddistinti da provenienza e posizionamento sociale differenziati acquisite nel capoluogo piemontese tra il 2018 e il 2020 grazie a conversazioni, interviste individuali e a discussioni di gruppo su temi variegati. Il corpus KIParla offre 10 attestazioni del sintagma, relative al biennio 2017-2018 e distribuite tra lezioni accademiche (6 casi),<sup>21</sup> esami

<sup>20</sup> I due strumenti sono consultabili al link <https://kiparla.it/>.

<sup>21</sup> Ad es.: [docente]: «io vi posso dare una... una panoramica su *quelli che sono* i dialetti arabi... mh... da dove vengono».

di profitto (2)<sup>22</sup> e ricevimento studenti (2);<sup>23</sup> solo 4, invece, le occorrenze in ParlaTO, derivanti da interviste semistrutturate di giovani universitari.<sup>24</sup>

Al fine di ottenere una rappresentazione dei dati maggiormente differenziata in base ai parametri sociodemografici degli individui coinvolti e alla situazione comunicativa è stata poi valutata la presenza della locuzione nel Perugia corpus (PEC):<sup>25</sup> la sezione del materiale orale del database è suddivisa tra parlato dialogico (conversazioni faccia a faccia e telefoniche) e parlato monologico (conferenze, lezioni, processi, istituzioni, politica, religione, testi di canzoni, ecc.), per un totale di oltre due milioni di *tokens* raccolti negli ultimi quaranta anni;<sup>26</sup> la risorsa si dimostra quindi in aggiunta redditizia per dotare la ricerca di maggiore profondità cronologica. Dall'interrogazione del PEC sono stati ottenuti 89 risultati, quasi tutti collocati negli ultimi due decenni: oltre il 96% delle forme raccolte appartiene a produzioni orali controllate e pianificate (lezioni, discorsi politici, conferenze di ambito accademico, discorsi istituzionali e arringhe); solo tre di contro sono i casi derivanti da situazioni di parlato spontaneo (conversazioni faccia a faccia e telefoniche).

Dalla lettura di tutti i risultati presentati si può pertanto sostenere con sufficiente certezza che la formula «quello che è...», pur manifestando una popolarità crescente nell'ultimo periodo, non ha avuto, almeno per ora, la capacità di radicarsi all'interno dei settori dell'oralità caratterizzati da maggiore marcatezza verso la polarità bassa della diastratia e della diafasia.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Es.: [studente]: «è formato insomma da tutte *quelle che sono* le registrazioni eh mh... bibliografiche dei vari eh mh dei vari documenti».

<sup>23</sup> Es.: [studente]: «ho poi controllato... allora in realtà tratta poco dei fabliaux perché si parla di varie fonti galloromanze... eh dei fabliaux semplicemente mh... specifica *quelle che sono* appunto [...] specifica *quelle che sono* le novelle che hanno dei modelli diciamo specifici».

<sup>24</sup> Es.: «opterò l'idea di rispostarmi in Spagna però a Valencia [...] ho constatato quelle che sono le... le mie passioni le... soprattutto quello che... che mi può convenire in un'età come questa senza avere un lavoro sicuro».

<sup>25</sup> Cf. il link <https://www.unistrapg.it/cqpwebnew/>.

<sup>26</sup> Anche grazie ai dati provenienti da corpora preesistenti, ad es. il LIP (*Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, cf. De Mauro *et alii* 1993 e il link <http://badip.uni-graz.at/it/>) e la sezione dei materiali orali del CLIPS (*Corpora e Lessici dell'Italiano Parlato e Scritto*, cf. il link <http://www.clips.unina.it/it/corpus.jsp>).

<sup>27</sup> Come ulteriore conferma in tal senso è ancora utile segnalare la sua assenza nel

### 3. NEL “PICCOLO SCHERMO”

Non va dimenticato che «quello che è...» è stato propagato in primo luogo attraverso il *medium* televisivo, che si conferma ancora oggi un “trampolino di lancio”<sup>28</sup> privilegiato di modelli linguistici alla moda di diversa natura. Come noto, non è sempre semplice seguire ed esaminare a fondo il comportamento dei fatti di lingua all’interno del piccolo schermo, dal momento che le varietà di italiano che lo costellano sono numerose e variano sia in relazione alla tipologia testuale del singolo programma (e allo stile comunicativo di uno specifico emittente, degli autori, dei conduttori, ecc.), sia in relazione al livello socioculturale e all’età del pubblico cui è rivolto.<sup>29</sup> Le occorrenze del sintagma reperite nel canale televisivo negli ultimi mesi sono tuttavia copiose, e paiono concentrarsi in settori determinati:<sup>30</sup> per confermare o meno questa impressione, pare

*database* di *Texto*, corpus contenente le trascrizioni di oltre trenta ore di registrazioni di parlato spontaneo giovanile torinese realizzate tra il 2016 e il 2018 da una cinquantina di studenti nell’ambito delle attività svolte in due laboratori di Linguistica Italiana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università degli Studi di Torino (cf. il link <http://unitexto.org/texto.php>).

<sup>28</sup> L’espressione, come di consueto, è presa a prestito da Castellani Pollidori 2002a: 161-2.

<sup>29</sup> Cf. almeno Rossi 2011 e Alfieri–Bonomi 2012: 11-2. Un fattore da considerare con particolare attenzione in via preliminare è inoltre rappresentato dall’opposizione tra i programmi costituiti a partire da testi scritti e successivamente letti o recitati e quelli che, pur eventualmente strutturati sulla base di una scaletta di riferimento, risultano maggiormente aperti all’improvvisazione.

<sup>30</sup> Si riproducono qui alcuni casi recenti: «abbiamo avviato collegialmente un approfondimento, perché abbiamo sempre detto [...] che la decisione deve essere presa insieme al di là di *quelli che sono i poteri* del Ministro delle Infrastrutture» (Paola De Micheli, Ministra dei Trasporti; intervista a Rai News 24, 14 giugno 2020); «ciascuno di noi tagli al massimo *quelli che sono gli spostamenti non necessari*» (Ilaria Capua; intervento nel corso della trasmissione *Di martedì*, 20 ottobre, 2020); «abbiamo sentito questo servizio che ci ha introdotto *quelli che sono i temi di attualità*» (frammento del discorso del conduttore di *Start*, programma di Sky TG24, 12 novembre, 2020); «il professore ha parlato di *quella che è la curva dei contagî*» (presentatore del notiziario Sky TG24, 24 novembre, 2020); «il periodo che ci accingiamo a vivere ha delle potenzialità di rischio troppo delicate per pensare a ulteriori abbassamenti di *quelle che sono* le misure di

nuovamente proficua l'osservazione del PEC. Il corpus perugino di riferimento è costituito da oltre mezzo milione di *tokens* ricavati da una pluralità di modelli che si caratterizzano per un'ampia divaricazione di contenuti con evidenti riflessi sulla confezione linguistica e stilistica dei messaggi: programmi di approfondimento (ad es. *Annozero e Report*), “talk show” di argomento più conviviale (ad es. *Parla con me* e *Le invasioni barbariche*), telegiornali, fiction, programmi sportivi, commerciali e di spettacolo (giochi a premi, rotocalchi di cronaca mondana e attualità).

Anche in questo caso la ricerca offre indicazioni chiare e avvalora le ipotesi di partenza: il 60% circa dei risultati ottenuti dal 2010 a oggi deriva infatti da “contenitori” di argomento politico, economico e – in misura minore – culturale (*In mezz'ora*, *Anno Zero*, *Matrix*, *Ballarò*, *Che tempo che fa*) caratterizzati in genere da dibattiti in presenza (e talvolta a distanza) di interlocutori diversi moderati da un conduttore, con tasso di progettualità variabile ma mai assimilabile a quello delle situazioni comunicative più spontanee; una percentuale superiore al 35% del totale va ricondotta invece ai telegiornali delle principali reti pubbliche e private di respiro nazionale.<sup>31</sup> Ad assumere particolare valore è soprattutto la concentrazione in questi ultimi: dall'analisi della sola sezione di conduzione delle principali edizioni dei programmi di informazione delle due reti Sky TG24 e LA7 (rispettivamente le edizioni delle 13:00 e delle 20:00 e delle 13:30 e delle 20:00) andate in onda nei mesi di ottobre e novembre 2020 abbiamo infatti registrato la presenza stabile del modulo, documentato in media poco meno di tre volte per notiziario, da un minimo di una sola attestazione a un massimo di cinque;<sup>32</sup> una conferma, in definitiva, dell'ingresso del tratto oggetto di studio nel formulario che contraddistingue lo stile comunicativo del giornalismo televisivo contemporaneo.

mitigazione» (Franco Locatelli, Presidente del Consiglio Superiore di Sanità; intervento a *Che tempo che fa*, 29 novembre, 2020).

<sup>31</sup> La quota restante delle attestazioni appartiene a programmi di spettacolo e a televendite.

<sup>32</sup> È ad esempio il caso dell'edizione delle 13:30 del Tg LA7 del 10 novembre, nella quale l'iterazione della sequenza acquisisce la dimensione di una personale (e probabilmente irriflessa) formula di routine, quindi di intercalare, del presentatore.

#### 4. DAL PARLATO ALLO SCRITTO

Nella scheda di Consulenza linguistica dell'Accademia della Crusca più volte citata, Paolo D'Achille ricorda che nella scrittura, che può beneficiare «di un più lungo tempo di pianificazione (nonché di una rilettura)»,<sup>33</sup> il paradigma sembra perdere di efficacia, in quanto il suo utilizzo appare meno giustificabile almeno (ma non soltanto) dal punto di vista pragmatico.<sup>34</sup>

Giunti quasi al termine di queste riflessioni è forse opportuno aggiungere che le forme in esame cominciano a comparire con una discreta frequenza all'interno della comunicazione digitata dei social network, dimensione nella quale la presenza di tratti dell'orality in genere assenti nei modelli scritti tradizionali – specie se percepiti come espressione dei gusti e delle consuetudini più moderne – si sta facendo via via più consistente;<sup>35</sup> dalle prime indicazioni di un'analisi in corso di svolgimento sulla lingua dei social network si rileva infatti che l'espressione si sta diffondendo soprattutto nei messaggi di Twitter e in alcune tipologie testuali di Facebook caratterizzate da una certa ambizione stilistica.

Non solo: questa disposizione pare trovare conferma anche in altre modalità di scrittura del web estranee alle piattaforme con funzione sociale. Nel *database* della versione italiana di Wikipedia si registrano ad esempio più di 700 occorrenze del sintagma (sono stati esclusi dal computo i risultati contenuti in brani riportati); si vedano almeno i seguenti casi (uno per tipologia):

La canzone che darà il titolo al disco nasce nel giugno del 1975, come lunga ballata [...] che descrive *quello che è* il mondo giovanile alternativo di quegli anni (voce *Ho visto anche degli zingari felici*);<sup>36</sup>

<sup>33</sup> D'Achille 2016.

<sup>34</sup> Non mancano i casi (poco numerosi) di impiego nella scrittura letteraria, nei quali tuttavia l'espressione «appare quasi sempre giustificata sul piano semantico e sintattico» (cf. *ibid*).

<sup>35</sup> Si vedano almeno Antonelli 2016: 199-239, Pistolesi 2016: 450-2 e Gheno 2017 31-102.

<sup>36</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Ho\\_visto\\_anche\\_degli\\_zingari\\_felici\\_\(1976\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Ho_visto_anche_degli_zingari_felici_(1976)).

Monitorare la malattia significa attuare *quella che è* la prima e piú efficace forma di terapia: la prevenzione (v. *Scoliosi*);<sup>37</sup>

Il sovrappopolamento maschile [...] rappresenta un grosso ostacolo per *quelli che sono* i fini dello Stato Islamico (v. *Stato islamico [organizzazione]*);<sup>38</sup>

Il tour, aggiornato continuamente da Guzzanti a *quelle che sono* le novità politiche e sociali degli ultimi tempi, è ripreso nella stagione autunnale 2009 (v. *Corrado Guzzanti*).<sup>39</sup>

Il numero complessivo delle forme ottenute all'interno dell'enciclopedia online, difficilmente valutabile in termini assoluti, assume particolare rilievo se vagliato alla luce della distribuzione dei risultati nel tempo: questi sono infatti tutti collocabili tra il 2015 e il 2020, con una concentrazione marcata nelle pagine realizzate (o modificate) nell'ultimo biennio.<sup>40</sup>

L'avanzata di «quello che è...» nelle voci di Wikipedia consente di riconoscere la tendenza in atto a nostro avviso piú interessante: la diffusione del modismo anche in una dimensione scritta piú tradizionale, di natura non spontanea e non necessariamente digitata. Una simile propensione è apprezzabile in particolare nella produzione giornalistica della stampa quotidiana: l'interrogazione dell'archivio digitale di *Repubblica* consente ad esempio l'acquisizione di 6904 testimonianze del modello nelle sue diverse realizzazioni tra il 1984 (prima annata interrogabile) e il 2019.<sup>41</sup>

Anche in questa circostanza si reputa meritevole di attenzione la stratificazione cronologica della locuzione: in estrema sintesi, nel quinquennio 1985-1989 si registrano 285 forme (in media, 47,6 per anno), che diventano 668 nel decennio successivo (1990-1999, con una distribuzione media

<sup>37</sup> <https://it.wikipedia.org/wiki/Scoliosi>.

<sup>38</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Stato\\_Islamico\\_\(organizzazione\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Stato_Islamico_(organizzazione)).

<sup>39</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Corrado\\_Guzzanti](https://it.wikipedia.org/wiki/Corrado_Guzzanti).

<sup>40</sup> Non andrebbe inoltre trascurato in questa direzione il rilievo che in età contemporanea lo strumento di libera consultazione ha raggiunto (al di là del suo valore intrinseco), per un'ampia fascia della popolazione, nella gerarchia dei modelli – anche linguistici – di riferimento.

<sup>41</sup> Il dato tiene conto di tutti i risultati, senza distinzione per tipologia di articolo e di testo.

di 66,8 casi per anno). La numerosità diviene considerevole a partire dal 2000, a dimostrazione di un *trend* volto all'incremento costante che si fa più deciso con il nuovo millennio: si segnala a tale proposito che le forme raccolte nella forbice 2000-2009 sono 2541 (in media 254,1 per anno), quelle appartenenti al segmento 2010-2019, 3377 (di queste, quasi un migliaio nel solo biennio 2018-2019, un numero, quest'ultimo, superiore a quello delle occorrenze complessivamente recuperate negli ultimi quindici anni del Novecento).

Sul piano qualitativo si rileva in primo luogo che le sezioni del quotidiano maggiormente coinvolte sono quelle di politica interna, di economia e di sport (a distanza seguono le pagine di cultura e spettacolo): poiché la lingua dei giornali si va via via caratterizzando per una sempre maggiore incertezza nei confini tra le diverse tipologie di articolo, andrà tuttavia specificato che il dato – riflesso di un orientamento già rilevato nella dimensione orale – è solo in parte significativo.<sup>42</sup>

A destare maggiore interesse è invece soprattutto il rapporto tra forme riconducibili al discorso riportato caratteristico delle interviste e quelle contenute nella componente testuale “originale” dal giornalista: se fino alla prima decade del secolo XXI l'elemento appariva – come prevedibile – quasi esclusivamente nei “virgolettati”, sorprende il suo considerevole incremento, nel quinquennio 2015-2019, anche nelle parti descrittive e narrative dei testi; da un esame condotto a campione sugli articoli dell'ultimo anno si stima infatti che la presenza di «quello che è...» in queste ultime corrisponda al 20-25% circa delle attestazioni complessive.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Cf. almeno Bonomi 2010 e Bonomi 2016: 401-4.

<sup>43</sup> Alcuni esempi: «Francesco enuclea *quelli che sono* i tratti distintivi della missione della Chiesa» (Paolo Rodari, *Papa: «Chiesa non è dogana, mai pesi inutili sulle vite delle persone»*, 20 maggio 2020); «La presidenza Trump [...] ha solamente portato alla luce e ampliato *quelli che sono* i mali atavici di una nazione a dir poco contradditoria» (Lorenzo Marone, *Io amo una certa America*, 31 maggio 2020; quest'ultimo caso è particolarmente interessante in quanto l'autore, oltre a collaborare con *La Repubblica* e altri quotidiani, è anche autore di romanzi); «Il piano presentato dal sindaco per risolvere *quella che è* la più grande vergogna di Palermo, con i feretri in attesa da gennaio, fa acqua da tutte le parti» (Arianna Rotolo, Sara Scarafia, *Palermo. Un milione sprecato e un piano fallito*, 28 agosto 2020).

<sup>44</sup> Cf. soprattutto Bonomi 2002: 47-8 e Gualdo 2007: 21-2.

Resta da capire se l'ampiezza quantitativa del costrutto sia prerogativa piú o meno esclusiva di un quotidiano ritenuto fin dalla sua origine modello di stile brillante ed espressivo proprio per l'espansione del discorso diretto e per la mimesi del parlato in tutti i suoi settori:<sup>44</sup> in tal senso, supplementi di indagine in un ventaglio piú ampio di testate saranno senz'altro portatori di indicazioni utili. È d'altra parte indiscutibile che «quello che è...» non è, o non è piú, un semplice fenomeno di moda passeggero, dal momento che si è ormai imposto in maniera pervasiva come manifestazione disinvolta (e talvolta incontrollata) ad ampio raggio, con una concentrazione maggiore in registri e ambiti comunicativi determinati: se i suoi sconfinamenti nei territori piú bassi della diafasia appaiono – almeno fino a oggi – limitati, la consistenza acquisita nei media, anche in quelli piú impegnati – almeno in linea di principio – nell'elaborazione formale dei messaggi, consente in ultima analisi di collocarlo nel voluminoso bagaglio<sup>45</sup> delle formule stereotipate con il quale la nostra lingua si sta inoltrando nel terzo millennio.

Luca Bellone  
(Università degli Studi di Torino)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri–Bonomi 2012 = Gabriella Alfieri, Ilaria Bonomi, *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- Amenta–Strudsholm 2002 = Luisa Amenta, Erling Strudsholm, «*Andare a + infinito*» in italiano. Parametri di variazione sincronici e diacronici, «Cuadernos de Filología Italiana» 9 (2002): 11-29.
- Antonelli 2007 = Giuseppe Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Antonelli 2016 = Giuseppe Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Bartezzaghi 2010 = Stefano Bartezzaghi, *Non se ne può piú. Il libro dei tormentoni*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>45</sup> Anche quest'ultima metafora proviene da Castellani Pollidori 2002a: 162.

- Bonomi 2002 = Ilaria Bonomi, *L’italiano giornalistico. Dall’inizio del ’900 ai quotidiani on line*, Firenze, Cesati, 2002.
- Bonomi 2010 = Ilaria Bonomi, *Lingua dei giornali*, in *Enciclopedia dell’Italiano Treccani* consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-dei-giornali\\_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-dei-giornali_(Enciclopedia-dell’Italiano)/).
- Bonomi 2016 = Ilaria Bonomi, *L’italiano e i media*, in Lubello 2016b: 396-416.
- Bonomi–Masini–Morgana 2008 = Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana, *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2008.
- Castellani Pollidori 1995 = Ornella Castellani Pollidori, *La lingua di plastica. Vezzi e malvezzi dell’italiano contemporaneo*, Napoli, Morano, 1995.
- Castellani Pollidori 2002a = Ornella Castellani Pollidori, *Aggiornamento sulla “lingua di plastica”*, «Studi linguistici italiani» 2 (2002): 161-96.
- Castellani Pollidori 2002b = Ornella Castellani Pollidori, *Uso di piuttosto che con valore disgiuntivo*, nella sezione *Consulenza linguistica* del sito dell’Accademia della Crusca consultabile al link <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/uso-di-piuttosto-che-con-valore-disgiuntivo/11Crusca>.
- Cella 2015 = Roberta Cella, *Storia dell’italiano*, Bologna, il Mulino, 2015.
- D’Achille 2010 = Paolo D’Achille, *Lingua d’oggi*, in *Enciclopedia dell’Italiano Treccani* consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-d-oggi\\_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-d-oggi_(Enciclopedia-dell’Italiano)/).
- D’Achille 2016 = Paolo D’Achille, *Rispondiamo a uno di quelli che sono i quesiti più frequenti...*, nella sezione *Consulenza linguistica* del sito dell’Accademia della Crusca consultabile al link <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/rispondiamo-a-uno-di-quelli-che-sono-i-quesiti-pi%C3%99frequent/1034>.
- De Benedetti 2015 = Andrea De Benedetti, *La situazione è grammatica. Perché facciamo errori, perché è normale farli*, Torino, Einaudi, 2015.
- De Mauro *et alii* 1993 = Tullio De Mauro, Federico Mancini, Massimo Vedovelli, Miriam Voghera, *Lessico di frequenza dell’italiano parlato*, Milano, Etaslibri, 1993.
- Della Valle–Patota 2013 = Valeria Della Valle, Giuseppe Patota, *Piuttosto che: le cose da non dire, gli errori da non fare*, Segrate (Mi), Sperling & Kupfer Editori, 2013.
- Frosini 2020 = Giovanna Frosini, Andiamo a... servire la risposta, «Italiano digitale» 13/2 (2020): 84-6.
- Gheno 2017 = Vera Gheno, *Social-linguistica. Italiano e italiani dei social network*, Firenze, Cesati, 2017.
- Gualdo 2007 = Riccardo Gualdo, *L’italiano dei giornali*, Roma, Carocci, 2007.
- Jansen 2010 = Hanne Jansen, *Verbi fraseologici*, in *Enciclopedia dell’Italiano Treccani* consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi-fraseologici\\_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi-fraseologici_(Enciclopedia-dell’Italiano)/).
- Lubello 2016a = Sergio Lubello (a c. di), *L’e-taliano. Scriventi e scritture nell’era digitale*, Firenze, Cesati, 2016.

- Lubello 2016b = Sergio Lubello (a c. di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2016.
- Paoli 2008 = Matilde Paoli, *Uso e abuso di e quant'altro*, nella sezione *Consulenza linguistica* del sito dell'Accademia della Crusca consultabile al link <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/uso-e-abuso-di-e-quantaltro/186>.
- Pistolesi 2004 = Elena Pistolesi, *Il parlar spedito. L'italiano di chat, e-mail e sms*, Padova, Esedra, 2004.
- Pistolesi 2016 = Elena Pistolesi, *Aspetti diamesici*, in Lubello 2016b: 442-58.
- Renzi 2000 = Lorenzo Renzi, *Le tendenze dell'italiano contemporaneo. Note sul cambiamento linguistico nel breve periodo*, «*Studi di lessicografia italiana*» 17 (2000): 279-319.
- Renzi 2003 = Lorenzo Renzi, *Il cambiamento linguistico nell'italiano contemporaneo*, in Nicoletta Maraschio, Teresa Poggi Salani (a c. di), *Italia linguistica anno Mille, Italia linguistica anno Duemila*. Atti del XXXIV Congresso Internazionale della Società di Linguistica Italiana (Firenze, 19-21 ottobre 2000), Roma, Bulzoni, 2003: 37-52.
- Renzi 2007 = Lorenzo Renzi, *L'italiano del 2000. Cambiamenti in atto nell'italiano contemporaneo*, in Antonella D'Angelis, Lucia Toppino (a c. di), *Tendenze attuali nella lingua e nella linguistica italiana in Europa*, Roma, Aracne, 2007: 177-200.
- Renzi 2012 = Lorenzo Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Rossi 2011 = Fabio Rossi, *Televisione e lingua*, in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani* consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/televisione-e-lingua\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/televisione-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

**RIASSUNTO:** Il contributo analizza uno dei tratti più caratteristici della “lingua di plastica” degli ultimi decenni, l’espressione «quello che è...» («quella che è...», «quelli che sono...», «quelle che sono...»), con specifica attenzione alle modalità di diffusione nel parlato (monologico, dialogico, trasmesso) e ai suoi successivi sviluppi nella scrittura.

**PAROLE CHIAVE:** italiano contemporaneo; italiano dell’uso; scritto e parlato; italiano televisivo; lingua dei giornali.

**ABSTRACT:** The contribution analyzes one of the most characteristic features of Italian language of the last years, the expression «quello che è...» («quella che è...», «quelli che sono...», «quelle che sono...»), by means of orality (monological, dialogic, transmitted) and writing.

**KEYWORDS:** contemporary Italian; language of use; written and spoken language; television language; journalistic language.



# RECENSIONI



Lorenzo Tomasin, *Il caos e l'ordine. Le lingue romanze nella storia della cultura europea*, Torino, Einaudi, 2019, XI+207 pp. («Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie. Saggistica letteraria e linguistica», 721)

Concepito come riflessione intorno ai fondamenti teorici e metodologici della linguistica romanza (e anzi, più generalmente, della *Romanistik*), *Il caos e l'ordine* di Lorenzo Tomasin è uno dei più originali contributi sull'argomento comparsi in Italia negli ultimi anni. Sorretto da uno spirito di argomentazione dialettica, il volume s'articola in sette capitoli, ciascuno dei quali presenta un titolo (quasi provocatoriamente) dicotomico, «prendendo a pretesto [...] una coppia di nozioni talora antitetiche, e più spesso complementari, che hanno interessato la riflessione sulle lingue, quelle romanze in particolare» (p. 3).

Il primo capitolo, *Lingue morte e lingue vive* (pp. 3-29), introduce la riflessione intorno al *mutamento* linguistico in una prospettiva di opposte ricorsività, che vedono – nel millenario dipanarsi dello sviluppo del linguaggio umano – fasi di diversificazione alternate a fasi di assestamento armonico:

Non sanno stare ferme, le lingue. Nel mutamento continuo, che interessa vari livelli della loro espressione parlata e scritta, esse danno l'impressione di conoscere fasi di quiete, di stabilità e di assestamento. Di raggiunto ordine, insomma, se l'ordine si intende come qualcosa di statico e di dinamico insieme, cioè di regolarmente e prevedibilmente dinamico. Ma tale ordine è di continuo insidiato da perturbazioni e riassetamenti, da rinegoziazioni e da nuove incertezze, sia pure all'interno di una cornice fisiologica e di una conseguente struttura computazionale che paiono stabilmente insediate ormai da alcune decine di migliaia di anni nel cervello della specie umana. Un ordine instabile, insomma. O un ordine che si accompagna al disordine, nel senso della non prevedibilità del mutamento (p. 5).

Il tema dell'alternanza tra stadi centrifughi e centripeti di tale sviluppo è – fin dalla scelta del titolo – una costante, e quasi un *Leitmotiv* del volume: il divenire storico (o storicamente descrivibile) del mutamento è, per Tomasin, un susseguirsi di momenti di massima diversificazione, ai quali s'oppongono (o con i quali, talora, convivono) tendenze omologatrici e selettive, che da versanti contrapposti e complementari lavorano in direzione di un ricercato e progressivo equilibrio tra mutamento e stabilità. Su questo crinale di opposti che confliggono e s'attraggono, l'autore si concentra nel capitolo esordiale sulla problematica (e storicamente discussa) definizione di *lingua morta* assegnata al latino e al suo rapporto dinamico con le lingue romanze. A guidare la discussione nell'intricata selva di posizioni assunte negli ultimi due secoli è lo sguardo storico, che ripercorre i fondamenti della linguistica romanza attraversando la fase prescientifica,

le acquisizioni della linguistica storico-comparativa, il pensiero di Saussure, le applicazioni strutturaliste, le critiche dell'idealismo, il tentativo di sintesi operato da Heinrich Lausberg e gli spunti della neurolinguistica. Riflessioni che – in questo come negli altri capitoli – s'intrecciano con alcune questioni nodali della riflessione linguistica: i modi e le forme della continuità e della cesura tra latino e lingue romanze, l'articolazione geografica delle lingue e l'efficacia delle tassonomie di classificazione diatopiche e diastratiche, la mai sopita dialettica tra le definizioni di lingua e dialetto, il dibattito tra la naturalità e/o l'artificialità delle norme linguistiche, l'evoluzione dei metodi d'indagine linguistica in rapporto con lo sviluppo delle scienze dure, la distinzione tra storia, diacronia ed evoluzione – e quella, conseguente, tra *Geschichte der Sprache* (storia della lingua) e *Sprachgeschichte* (storia linguistica) –, il dialogo oppositivo e complementare tra *sincronia* e *diacronia* prima e dopo la lezione di Saussure, i potenziali rischi del *presentismo* nell'indagine linguistica.

Il capitolo secondo, *Analogia e anomalia* (pp. 31-58), ripercorre le teorizzazioni intorno ai motori generativi del linguaggio, mostrando come i due opposti principi ordinatori guidino la riflessione linguistica fin dagli esordi ellenistici (in particolare, Aristarco di Samotracia e Cratete di Mallo) e siano stati, nella riflessione greco-latina, i parametri più agili per contrapporre rigore e innovazione (com'è avvenuto, ad esempio, nell'opposizione tra asIANESIMO e attICISMO). Il capitolo ripercorre le tappe di tale dialettica, toccando la Roma di Cesare e Quintiliano, più tardi la Spagna di Antonio de Nebrija, la Toscana di Gerolamo Ruscelli e la Francia Illuminista dell'*Encyclopédie*, per giungere ad analizzare con acuta finezza il ruolo dell'analogia nel pensiero dei Neogrammatici della scuola di Lipsia, sottolineandone la funzione eminentemente scientifica, quale strumento di spiegazione razionale del modificarsi delle lingue, la cui complessità può utilmente giovarsi, nella spiegazione scientifica dei fenomeni, di un'«inevitabile e quasi proficia combinazione dei principî di analogia e anomalia» (p. 45). La reinterpretazione saussuriana dell'antico concetto di analogia, che diviene «principio di rinnovamento e conservazione della lingua»<sup>1</sup> e rafforza la contrapposizione tra *analogia* e *opposizione* (dove la prima identifica un processo di omogeneizzazione e imitazione, mentre la seconda ipostatizza l'insieme delle spinte separate e distintive), è utilmente riletta, alcuni decenni dopo, da Heinrich Lausberg, nell'ampia *Introduzione* aggiunta all'edizione italiana della sua *Romanische Sprachwissenschaft (Linguistica romanza)*,<sup>2</sup> nella quale compare una nuova

<sup>1</sup> Saussure 1967: 235.

<sup>2</sup> L'ed. tedesca definitiva è Lausberg 1969<sup>3</sup>; la trad. it. accresciuta è in Id. 1971.

coppia oppositiva, *caos/struttura* che sostituisce quella saussuriana, dotandola di una nuova architettura concettuale:

La lingua [...] conosce una sistematicità interna, chiamata qui *circularità*, la quale grosso modo coincide con la dimensione della *sincronia* saussuriana: egli la definisce «simultaneità disponibile del materiale linguistico» [Lausberg 1971: 24-25]. Tale *circularità* si muove nel tempo secondo una *linearità* (così Lausberg: è a un dipresso la *diacronia* saussuriana) in cui un ruolo decisivo è giocato da una terza dimensione, che egli chiama «articolazione sociale dei parlanti», che recupera quell'aspetto di *socialità* che per Saussure è connaturato ai fenomeni linguistici. La riformulazione di tre concetti che dunque sono di fatto saussuriani è funzionale a una loro innovativa rivisitazione (p. 49).

Il recupero di una terza dimensione, per così dire, soggettiva, dà modo all'autore d'indagare l'apporto della stilistica spitzeriana, la quale ridetermina l'anomalia identificandola – o almeno parzialmente sovrapponendola – al concetto di *stile*, visto come il consapevole atto di eversione rispetto alla norma, in uno scarto che funge da motore tanto del mutamento linguistico quanto dell'accrescimento del valore estetico della scrittura letteraria.

L'opposizione *analogia/anomalia* è rimasta vitale anche nel pensiero linguistico contemporaneo, e accompagna quella che Bertinetto ha definito l'«inesauribile polemica tra ‘formalisti’ e ‘funzionalisti’» quasi una «moderna riproposizione del classico contrasto tra ‘analogisti’ ed ‘anomalisti’»;<sup>3</sup> ma interessa anche le ricerche di epistemologia (in particolare, sono ricordati Andrea Moro, Alan Turing, Douglas Hofstadter e Emmanuel Sander, pp. 56-57).

Come s'è accennato, l'autore valorizza e – giustamente – addita come luogo tra i più interessanti del pensiero lausberghiano l'*Introduzione* all'edizione italiana della *Linguistica romanza*, dedicandole ampio spazio nel capitolo terzo, *Diastole e sistole* (pp. 59-87), forse il più interessante del volume. L'autore inserisce questa ‘aggiunzione’ nella tempesta culturale della Romanistica tedesca del secondo dopoguerra, erede di una tradizione filosofica e linguistica solida e rigorosa che non intende rinunciare a offrire il proprio contributo alla ricostruzione intellettuale e morale dell'Europa dopo la tragedia del conflitto mondiale. Ne è prova lo straordinario successo ‘europeo’ del capolavoro di Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,<sup>4</sup> intimamente pervaso dal tema della riscoperta della cultura europea a partire dalle comuni

<sup>3</sup> Bertinetto 2009: 14; le citt. sono riprese da Tomasin 2019: 54-5.

<sup>4</sup> Curtius 1948; trad. it. Curtius 1992.

basi (latine) medievali. Il lavoro di Lausberg non solo risente, ma partecipa a questo afflato ‘ricostruttivo’, e – come osserva Tomasin – fa confluire nella lunga meditazione del trattato (nato ‘sul campo’, come manuale universitario, ma via via accresciuto da riflessioni di portata sempre più vasta) «la miglior parte del metodo ereditato dalla tradizione neogrammaticale, corroborato dallo strutturalismo [...], ossia quello che lo stesso Lausberg chiamava “Saussurismus”» (p. 69). In quest’opera – specie nella citata *Introduzione* – Lausberg descrive lo sviluppo delle lingue romanze come un susseguirsi di mutamenti mossi da spinte sociali opposte e progressive: la *diastole* (innovativa, caotica e progressista) e la *sistole* (repressiva, normalizzatrice, regolativa). Le opposte spinte di espansione e contrazione del corpo sociale hanno responsabilità dirette sull’organizzazione dei popoli, ma anche sulle forme della loro espressione linguistica. Dalla lezione di Lausberg discendono le riflessioni dedicate alla necessità di far convivere nella Romanistica (non solo tedesca) le due complementari dimensioni diacroniche dello studio di ciascuna lingua: quella *interna* (la grammatica storica, che s’identifica con la *Sprachgeschichte*) e quella *esterna* (coincidente con la *Geschichte der Sprache*, nella quale convergono gli apporti culturali, sociali e ideologici che costituiscono lo «svolgimento di uno ‘spirito dei popoli’», p. 73).

Il quarto e il quinto capitolo – rispettivamente *Lessico e grammatica* (pp. 89-117) ed *Eccezione e regola* (pp. 119-48) – danno corpo a una stimolante serie di riflessioni, costellata di esempi discussi e commentati, intorno ai metodi d’indagine delle lingue, sempre osservati nel loro costituirsi ‘storico’ nelle diverse esperienze della scienza linguistica romanza. Così, accanto alla rivalutazione dell’importanza del lessico – che, per dirla con le tesi del Circolo linguistico di Praga del 1929, «non è un semplice agglomerato di parole isolate, ma è un sistema complesso di parole che, in un modo o nell’altro, sono tutte coordinate e opposte le une alle altre»<sup>5</sup> – nello studio scientifico delle lingue, troviamo la conseguente ricaduta del lessico nell’indagine morfologica o nello sviluppo dell’etimologia, con le conseguenti implicazioni sugli studi di fonetica e fonologia storica, sulla scriptologia e sulla grafematica. Dall’altro lato, le indagini sull’evoluzione dei soggetti d’interesse della ‘grammatica’ (in accezione ben più vasta di quella comunemente intesa) portano a riscoprire la funzione pedagogica della norma linguistica, non coercitiva ma illustrativa del mutamento, del registro, dello stile. Dalla consapevolezza di tale rilevanza discende il (mai sopito) dibattito tra regola ed eccezione, nuovamente riscoperto attraverso la lunga diatriba che, almeno dal Cinquecento in poi, ha accompagnato l’accoglienza dei modelli

<sup>5</sup> Garroni–Pautasso 1966: 105, la cit. è ripresa da Tomasin 2019: 96.

nazionali di riferimento per la deduzione della norma grammaticale di riferimento per la lingua dell'uso (scritto e, parzialmente, orale). Dalla dimensione prescrittiva e stilistica a quella più propriamente descrittiva dell'uso prevalente, la norma e l'eccezione hanno attraversato (nel continuo alternarsi di fasi di *diaspole* e di *sistole*, sempre nell'accezione lausberghiana) l'intera storia della linguistica, per tornare a essere elementi di grande rilievo nei più recenti modelli d'indagine formale, strutturalisti e generativisti, che proprio dal tradizionale concetto di *regola* recuperano e assegnano nuove potenzialità valutative di questo universale linguistico, a partire dal cosiddetto *giudizio di grammaticalità*.

Il sesto capitolo, intitolato *Antico e moderno* (pp. 149-76), è invece dedicato più propriamente a osservare in senso comparato (constatata l'impossibilità di un approccio autenticamente unitario) le storie delle lingue romanze, cercando non già di ricavarne inattinibili – se non a prezzo di massicce forzature – linee di evoluzione parallela, quanto piuttosto entrando nella peculiarità esemplare di ciascuna, evidenziandone ora l'intraprendenza ora la passività nella progressione delle alterne fasi di espansione e sintesi che comunemente tali varietà hanno vissuto. In questa prospettiva, l'indagine sulle origini del francese, dello spagnolo a base castigliana, del catalano, dell'italiano dei primi secoli e l'interessante *excursus* sulle forme (linguistiche e non solo storiche) della periodizzazione interna delle varietà nazionali conducono a due interessanti riflessioni di carattere metodologico: la prima è dedicata alla sincerità dei testi – o forse, più precisamente, dei *testes* – su cui s'informa ogni periodizzazione e la seconda è sui rischi dell'attualismo – pratica comune e perniciosa nell'indagine del passato – che può essere evitato valorizzando le differenze tra le lingue riconoscendole nella loro essenzialità storica. Qui il linguista cede il passo al filologo, o per meglio dire ne indossa le vesti, consapevole del fatto che concedere

una fiducia incondizionata al pur produttivo modello attualista espone infatti, oggi forse più che in passato, a un rischio che alcuni aspetti della cultura odierna rendono forse più concreto, cioè al pericolo di una forma particolare d'anacronismo contro cui la filologia e i suoi metodi rappresentano un presidio indispensabile. Valorizzare le differenze (non solo quelle superficiali, ma anche quelle di funzionamento, cioè strutturali) tra presente e passato, fino al punto di ammettere l'incommensurabilità di alcune situazioni, significa esercitare in campo linguistico uno dei più sani esercizi cui lo studio della storia, anche linguistica, può predisporre.

Si tratta di osservare ciò che nel passato non può essere ridotto, se non a costo di intollerabili forzature, a situazioni proprie del presente per via dell'intervenuto mutamento di categorie mentali, oltreché di decisivi condizionamenti esterni o contestuali. Accanto agli elementi di innegabile continuità e quasi ripetitività delle vicende umane che saltano subito all'occhio dell'osservatore di qualsiasi aspetto della storia, vi sono in effetti tratti di discontinuità la cui

osservazione aiuta a superare l'istintivo e indebito allargamento al passato di categorie che valgono per il presente (p. 173).

Insomma, parafrasando una ben nota affermazione di Carlo Tagliavini, secondo la quale «nessuna ricerca filologica è possibile senza solide basi linguistiche»,<sup>6</sup> Tomasin sembra dire – e siamo ovviamente d'accordo con lui – che è vera anche l'opzione contraria, vale a dire che ogni ricerca linguistica degna di tale nome richiede un atteggiamento filologicamente attivo, acceso e vigile.

L'ultimo capitolo, *Natura e storia* (pp. 177-202), torna su un problema centrale negli studi linguistici – non solo romanzo – relativi all'origine del linguaggio umano. Ridiscutendo il confine tra preistoria e storia umana, che normalmente è tracciato al comparire delle prime tracce della scrittura – confine culturale, quindi, non biologico – l'autore affronta il delicato rapporto tra linguistica e neuroscienze, nelle sue più diverse e recenti manifestazioni. Dalla ‘resa’ della discussione ottocentesca della Société de Linguistique de Paris del 1866 a proposito delle origini ‘scientifiche’ del linguaggio al riconoscimento della funzione cognitiva e di trasmissione del sapere propria di ogni espressione linguistica, Tomasin descrive il lento avvicinarsi – dapprima del lessico poi di taluni approcci metodologici – tra scienze biologiche e scienze linguistiche, riconoscendo un’insanabile aporia, che ci pare fondamentale per stabilire con ragionevole certezza la funzione dello studio delle lingue:

I modelli della biologia evolutiva, utilissimi per spiegare l'origine e le dinamiche del linguaggio nei suoi fondamenti fisiologici, appaiono sostanzialmente fuorvianti se estesi al tentativo di descrivere o di comprendere il mutamento delle lingue intese come oggetti storici. Insomma, se le lingue non si comportano nella loro storia come gli organismi biologici, in fin dei conti è proprio per l'ovvia ragione che esse *non sono* organismi biologici, né componenti fisiche o organi (sebbene di organi e componenti fisiche esse abbiano bisogno per fondare le proprie strutture). Naturalmente, dire che il mutamento linguistico, così come si svolge nel corso del tempo, non può essere ricondotto ad altre forme di mutamento che a prima vista appaiono simili non significa affermare che esso sia totalmente privo di qualsiasi logica interna puntualmente ricostruibile. Il mutamento linguistico, in altri termini, non è certo immotivato, e quando pure sia sottratto alla coscienza – anche sociale – dei parlanti, la causalità che lo spinge può certo avere tratti di somiglianza con altre forme di divenire (p. 192).

<sup>6</sup> Tagliavini 1982<sup>6</sup>: 1-2.

Tale convinzione rende non soltanto sensata, ma necessaria la funzione sociale – saremmo tentati di dire *politica*, nel senso più alto del termine – del filologo linguista (o del linguista filologo): studiare le lingue con la consapevolezza che esse permettono d’indagare in modo esemplare il tratto caratterizzante della specie umana che più di ogni altro aiuta a comprendere le *culture umane*.

Lo studio delle lingue romanze, che sono espressione di una delle diverse pluralità di quelle culture, fornisce – grazie all’apporto di una disciplina che, non a caso, si definisce “filologia e linguistica romanza”, con l’imprescindibile congiunzione coordinante che ne rappresenta un tratto costitutivo essenziale – una via del pari privilegiata all’indagine di quella «storia della cultura europea» che giustamente campeggia nel sottotitolo di questo bel volume, per il quale saremo per lungo tempo grati all’autore: grati per la lucidità della sua analisi, per l’ampiezza e la ricchezza del dettato esemplificativo e per le condivisibili conclusioni, che ci lasciano sperare in un futuro di non completa irrilevanza del nostro settore di studi nel mondo intellettuale contemporaneo.

Roberto Tagliani  
(Università degli Studi di Milano)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bertinetto 2009 = Pier Marco Bertinetto, *Adequate imperfezioni*, Palermo, Sellerio, 2009.  
Curtius 1948 = Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948.  
Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a c. di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Roma 1992.  
Garroni–Pautasso 1966 = Emilio Garroni, Sergio Pautasso (a c. di), *Il Circolo linguistico di Praga. Le tesi del '29*, Silva Editore, Milano 1966.  
Lausberg 1969 = *Romanische Sprachwissenschaft. I. Einleitung und Vokalismus*, Berlin, De Gruyter, 1969<sup>3</sup>.  
Lausberg 1971 = Heinrich Lausberg, *Linguistica romanza. I. Fonetica*, Milano, Feltrinelli, 1971.  
Saussure 1967 = Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento a c. di Tullio De Mauro, Roma · Bari, Laterza, 1967.  
Tagliavini 1982<sup>6</sup> = Carlo Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine. Introduzione alla filologia romanza*, sesta ed. interamente rielaborata ed aggiornata, Bologna, Pàtron, 1982.  
Tomasin 2019 = Lorenzo Tomasin, *Il caos e l’ordine. Le lingue romanzate nella storia della cultura europea*, Torino, Einaudi, 2019.



## NOTIZIE SUGLI AUTORI

ARMANDO ANTONELLI si è diplomato in Archivistica, Paleografia e Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Bologna nel 1993 e si è addottorato in Filologia romanza presso l'Università di Siena nel 2006; è stato assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Ferrara (2008-2011). Dirige la rivista «*Documenta. Rivista internazionale di studi storico-filologici sulle fonti*». È autore di una decina di libri dedicati a edizioni di fonti e di numerosi contributi pubblicati in riviste nazionali e internazionali o in atti di convegno. Attualmente è dipendente della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, per la quale, tra l'altro, è responsabile del progetto “Una città per gli archivi”, del portale “archIVI” e dell’Archivio Storico (secc. XIV-XX).

LUCA BELLONE è Professore Associato di Filologia e Linguistica Italiana presso l'Università degli Studi di Torino; ha collaborato al *Lessico Etimologico Italiano* (LEI) (Universität des Saarlandes–Saarbrücken) sotto la guida di Max Pfister ed è stato redattore del *Repertorio Etimologico Piemontese* (Torino, Centro Studi Piemontesi – Ca dë Studi Piemuntèis, 2015, direzione scientifica di Anna Cornagliotti). I suoi interessi di ricerca sono attualmente volti all'analisi e all'edizione di testi italiani quattro-cinquecenteschi di area nord-occidentale e allo studio sociolinguistico e linguistico del dialetto piemontese e di alcune varietà dell’italiano contemporaneo.

MARIA COLOMBO TIMELLI (maria.colombotimelli@gmail.com) insegna la storia della lingua francese e la letteratura francese medievale presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche riguardano in particolare il medio francese e le riscrittture in prosa dei secoli XV e XVI: in questi ambiti, oltre a numerosi articoli, ha pubblicato alcune edizioni critiche (*Erec et Enide*, Genève, 2000; *Cligès*, Genève, 2004; *La Manequine* di Jean Wauquelin, Paris, 2010; *Perceval le Gallois* (1530), 3 voll., Paris, 2017-2019; quarto volume in uscita (2021), quinto e ultimo volume in preparazione), e ha coordinato il *Nouveau répertoire des mises en prose* (Paris, 2014).

ALFONSO D'AGOSTINO è stato, dal 30 di ottobre del 1986 al 28 di febbraio del 2019, ordinario di Filologia romanza nell'Università degli Studi di Milano, dove ha insegnato per molti anni anche Filologia italiana. È membro effettivo dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere. Ha scritto vari libri e molti saggi, dedicati a diversi aspetti della disciplina (letterature romanze, linguistica, ecdotica). S'è occupato di prosa, epica, lirica, teatro. Tra i suoi ultimi titoli: *Gli*

*antenati di Faust: il patto col demonio nella letteratura medievale*, Milano-Udine, 2016, *Istorietta troiana con le Eroidi gaddiane glossate* (con L. Barbieri), Milano, 2017. Attende, con Ilaria Tufano, a un nuovo commento del *Decameron*. Ha inoltre in progetto l'edizione del “ramo italico” del *Libro dei sette savî di Roma*, una nuova edizione critica del *Cantar de Mio Cid* e l'aggiornamento del suo manuale di filologia testuale.

MICHELA DEL SAVIO è archivista di Stato e Dottoressa di ricerca in Filologia Romanza. Si occupa soprattutto di scritture tecniche e scientifiche tra Medioevo e Rinascimento, campo di ricerca che tocca anche il tema degli interessi e della circolazione del sapere nel ceto popolare e artigiano. Attualmente è impegnata presso l'Università di Torino per il progetto CHISIAMO (Contemporary and Historical Stories and Idioms of Alpine Migrations Observation); collabora con il Romanisches Seminar di Zurigo per un progetto di edizione di fonti per le tecniche artistiche; fa parte del gruppo di ricerca ArTerm – *La terminologie artistique (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, France-Italie)*, Sorbonne Nouvelle Paris 3-École française de Rome.

LUCA DI SABATINO (luca.disabatino2@unibo.it) è ricercatore presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna; i suoi studi vertono sulla produzione e circolazione della narrativa di materia classica tra Francia e Italia, sulle prose storiografiche e sui volgarizzamenti.

LUCA GATTI è attualmente assegnista di ricerca presso la Sapienza Università di Roma, dove si è addottorato nel 2016 in Filologia romanza. È stato titolare di assegni di ricerca presso l'Università di Napoli “Federico II”, la Sapienza Università di Roma e l'Università di Padova. Nel 2019 ha pubblicato il *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica* (Sapienza Università Editrice). Si occupa, fra le altre cose, di lirica galloromanza e dei *romans d'antiquité*.

MARCO GRIMALDI insegna Filologia italiana alla Sapienza, Università di Roma. Si occupa prevalentemente di letteratura medievale. Ha pubblicato su alcune delle principali riviste internazionali di filologia e letteratura italiana e romanza e ha scritto un libro sui trovatori (*Allegoria in versi*, 2012), un commento alle *Rime* di Dante (2015-2019), un saggio divulgativo sulla *Commedia* (*Dante, nostro contemporaneo*, 2017) e un manuale di filologia dantesca (*Filologia dantesca. Un'introduzione*, i.c.s.).

MARCELLA LACANALE (mlacanale@yahoo.it) è stata assegnista di ricerca presso l'Università di Chieti-Pescara. Si è occupata di letteratura medievale gallo-romanica, di accenti nei codici anglonormanni e di volgarizzamenti di testi medico-

scientifici. Collabora col progetto ReMediA e con il progetto CAO dell'Opera del Vocabolario Italiano. Ha pubblicato un volume sul *Roman de Renart* (Viella 2020) e ha curato l'edizione del Canz. Prov. Q per il *Corpus dell'Antico Occitano*.

Claudio Lagomarsini insegna Filologia romanza all'Università di Siena. I suoi principali ambiti di studio sono la narrativa francese in prosa, con speciale attenzione per la materia arturiana, e i volgarizzamenti dal latino nelle lingue romanze medievali. Ha curato l'edizione critica delle *Aventures des Bruns* attribuibili a Rustichello da Pisa (Firenze, Ed. del Galluzzo, 2014), dei *Lais* e dei testi in versi citati nel *Guiron le Courtois* (Paris, Garnier, 2015), dell'*Eneide* volgarizzata da Ciampolo Ugurgieri (Pisa, Ed. della Normale, 2018) e della prima parte del *Roman de Guiron* (Firenze, Ed. del Galluzzo, 2020). È autore, infine, di una guida su *Il Graal e il cavalieri della Tavola Rotonda* (Bologna, il Mulino, 2020).

Matteo Milani (matteo.milani@unito.it) è professore ordinario di Filologia e linguistica romanza presso l'Università degli Studi di Torino, dove ha insegnato anche Linguistica italiana e Filologia italiana. Ha curato l'edizione critica del *Sollazzo* di Simone Prodenzani e del volgarizzamento I<sub>10</sub>-I<sub>10a</sub> del *Secretum secretorum* e la pubblicazione dell'antologia *Letteratura scientifica medievale italiana*; si è dedicato inoltre allo studio delle prime grammatiche latino-volgari della Penisola e di diversificati argomenti di onomastica letteraria. Entro il più ampio orizzonte romanzo, si è occupato di letteratura francese (Rutebeuf, Mamerot), provenzale e francoprovenzale.

Nicola Morato insegna Filologia e Letteratura francese medievale all'Université de Liège, dove è co-direttore del centro di ricerche *Transitions*. I suoi lavori riguardano soprattutto la cultura testuale in lingua d'oïl, la tradizione plurilingue della materia di Bretagna e le forme della narrativa cavalleresca europea tra Medioevo e Rinascimento.

Nicolò Premi, Università degli Studi di Verona, laureatosi in Filologia e linguistica romanza presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia e linguistica romanza presso l'Università degli Studi di Verona in cotutela con l'École pratique des hautes études (Université Paris, Sciences & Lettres). È docente a contratto di *Introduzione alla filologia romanza* presso il dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Verona. Si occupa principalmente di lirica trobadorica e italiana con qualche incursione nella letteratura d'oïl. È di prossima pubblicazione il suo volume *Il trovatore Pons de la Guardia* per l'editore ELiPhi di Strasburgo (2020). Insegna lettere al liceo.

CARLO RETTORE è attualmente dottorando di ricerca presso l'Università degli Studi di Cagliari e membro dell'Associazione Culturale Dante Alighieri. Ha conseguito presso l'Università degli Studi Padova sia la laurea triennale in Lettere Moderne (tesi dal titolo *Le rime di Airas Paez. Edizione critica e commento*) che la magistrale in Filologia Moderna (tesi dal titolo *Il Tesoro contenuto nel codice Palatino Panciatichiano 28 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Saggio di edizione critica*).

SILVIA ROZZA (silvia.rozza90@gmail.com) ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia e Critica (curriculum in Filologia romanza) presso l'Università degli Studi di Siena. Il lavoro di tesi, svolto in cotutela con la *Universidade de Santiago de Compostela*, è stato dedicato allo studio del sistema dei generi lirici nella letteratura romanza medievale, con particolare attenzione per le tradizioni occitanica, oitanica e galego-portoghese. Si è inoltre occupata di cantari, di ricezione dei romanzi arturiani in Italia e di tradizione favolistica medievale.

## LIBRI RICEVUTI

- Josep Antoni Aguilar, Sadurní Martí, Xavier Renedo (ed. por), *Dits, fets e veres veritats. Estudis sobre Ramon Muntaner i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019.
- Zygmunt G. Barański, Theodore J. Cachey jr., Luca Lombardo (a c. di), *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- Giuseppina Brunetti (a c. di), *Per i romanzi di Alessandro Magno. Storie, incontri, tradizioni testuali*, Bologna, Bononia University Press, 2018.
- Paolo Canettieri, Giovanna Santini, Rosella Tinaburri, Roberto Gamberini (a c. di), *La Filologia Medievale. Comparatistica, critica del testo e attualità*. Atti del Convegno (Viterbo, 26-28 settembre 2018), Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2019.
- Alberto Casadei (a c. di), Elisa Orsi, Marco Signori (con la collaborazione di), *Nuove inchieste sull'Epistola a Cangrande*. Atti della giornata di studi (Pisa, 18 dicembre 2018), Pisa, Pisa University Press, 2020.
- Jacopo Cecchi, *Rime*, a c. di Benedetta Aldinucci, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- Paolo Cherchi, *Petrarca maestro. Linguaggio dei simboli e delle storie*, Roma, Viella, 2018.
- Chrétien (de Troyes?), *Guglielmo d'Inghilterra*, a c. di Gian Carlo Belletti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Michele Colombo, Paolo Pellegrini, Simone Pagnolato (a c. di), *Storia sacra e profana nei volgarizzamenti medioevali. Rilievi di lingua e di cultura*, Berlin, De Gruyter, 2019.
- «Dooth de la Roche». *Chanson de geste de la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Nathalie Reniers-Cossart, Paris, Champion, 2019.
- Joëlle Ducos, Christofer Lucken (éd. par), *Richard de Fournival et les sciences au XIII<sup>e</sup> siècle*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2018.
- Due testi medievali sull'amor cortese: «En aquel temps c'om era jays» e «Frayre de Joy e Sor de Plazer», a c. di Claudia Rossi, Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- La follia di Tristano. Redazione del manoscritto di Berna*, a c. di Chiara Concina, Roma, Carocci, 2020.
- Gérard Gouiran, *From «Chanson de Geste» to Epic Chronicle. Medieval Occitan Poetry of War*, Translated from the original French and ed. by Linda M. Paterson, London, Routledge, 2020.

- Marcella Lacanale, «*S'en est de branche en branche alez*». *Il «Roman de Renart» tra raccolta e ciclo*, Roma, Viella, 2020.
- Claudio Lagomarsini, *Il Graal e i cavalieri della Tavola Rotonda. Guida ai romanzi francesi in prosa del secolo XIII*, Bologna, il Mulino, 2020.
- Gaetano Laloma, Daniela Santonocito (ed. por), *Literatura Medieval (Hispánica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, La Rioja, Cilengua · Fundación San Millán de la Cogolla, 2018.
- «*Las Leyes d'Amors*». *Redazione lunga in prosa*, edizione critica a c. di Beatrice Fedi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019.
- Giuseppe Ledda (a c. di), *Poesia e profezia nell'opera di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 11 novembre 2017), Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2019.
- «*Libro della natura degli animali*». *Bestiario toscano del secolo XIII*, edizione critica a c. di Davide Checchi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- Donatella Manzoli, Patrizia Stoppacci (a c. di), *Schola cordis. Indagini sul cuore medievale: letteratura, teologia, codicologia, scienza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- Franziska Meier, Enrica Zanin (a c. di), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*, Ravenna, Longo, 2019.
- Antonio Montefusco, Giuliano Milani (a c. di), *Le lettere di Dante. Ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*, Berlin, De Gruyter, 2020.
- María de las Nieves Muñiz Muñiz, *La descriptio puellae nel Rinascimento: percorsi del topos fra Italia e Spagna. Con un'appendice sul locus amoenus*, Firenze, Cesati, 2018.
- Thomas Persico, *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla «Vita nuova» alla «Divina Commedia»*, Roma, Aracne, 2019.
- Rossano Pestarino, *Tra amori e armi. Sulla lirica di Luigi Tansillo*, Napoli, Loffredo, 2018.
- Giuseppe Polimeni (a c. di), *Il «Sermone» di Pietro da Bargegapè. Indagini sul codice AD 13. 48 della Biblioteca Nazionale Braidaense*, Roma, Artemide, 2018.
- Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*, a c. di Marco Limongelli, Roma, Viella, 2019.
- Roberto Rea, Justin Steinberg (a c. di), *Dante*, Roma, Carocci, 2020.
- Franco Suitner (a c. di), *Nel Duecento di Dante: i personaggi*, Firenze, Le Lettere, 2020.
- Maria Antonietta Terzoli, Muriel Maria Stella Barbero (a c. di), *I «Trionfi» di Petrarca. Indagini e riconoscimenti*, Roma, Carocci, 2020.