

Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

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

Anno 12/1 - 2024

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 12/1 (2024)

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 Alteni, Elisabeth Schulze-Busacker, † Cesare Segre,
Francesco Tateo, Maurizio Virdis, † Maurizio Vitale

Comitato Editoriale

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

Direttore Responsabile

Anna Cornagliotti

Redazione

Davide Battagliola, Attilio Cicchella, Giulio Cura Curà,
Luca Di Sabatino, Cesare Mascitelli, Marco Robecchi

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

Realizzazione grafica

Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

12/1 (2024) – INDICE DEL FASCICOLO

Alfonso D'Agostino, <i>Alberto Del Monte. Ritratto in piedi a cent'anni dalla nascita</i>	5
---	---

Testi

Rachele Fassanelli, <i>Le cantigas di Roi Martinz d'Ulveira: edizione critica con commento</i>	25
Margherita Quaglino, Eleonora Colla, <i>Il ricettario di Ambrogio di Ser Pietro da Siena: edizione e commento linguistico</i>	63

Saggi

Antonella Negri, <i>Annotazioni sul «Buef d'Aigremont» (prologo del «Renaut de Montauban») nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z. 16 (=229)</i>	115
Matteo Luti, <i>L'episodio di Saladino nei «Diç des sages» del ms. Paris BnF, fr. 821 e i «Conti di antichi cavalieri»</i>	141
Ilaria Zamuner, <i>Sui virelais di Guillaume de Machaut (Con una nuova edizione di Douce dame jolie)</i>	177
Alfonso D'Agostino, <i>Diorama lessicale d'un volgarizzatore dugentesco: il caso dei «Fiori di filosafi»</i>	205
Antonio Scolari, <i>Re Lear in città: un exemplum del «Ludus scaccorum» di Iacopo da Cessole nel contesto (Tubach 965)</i>	245

Nicola Esposito, <i>Frustoli gnomici e paremiaci del “senno del ditto Dante” nei novellieri toscani dei secoli XIV-XV</i>	275
Calogero Giorgio Priolo, <i>Schizzi di esegesi secentesca. Alfonso Gioia e i battezzatori (lf XIX, 13-21), fra immagini e apologia</i>	307

Varietà

Paolo Rosso, <i>Circuiti subalpini di cultura e di istruzione prossimi alla letteratura valdese medievale</i>	351
---	-----

L'angolo dell'italiano

Carolina Tundo, <i>La paura (e non solo) di Montalbano. Su alcune locuzioni dialettali legate alla sfera sensoriale ed emotiva nei polizieschi di Andrea Camilleri</i>	387
--	-----

Anna Cornagliotti, <i>Pane, casa, gatto: la linguistica collabora con la neurologia</i>	407
---	-----

Recensioni

Amalia Salvestrini, recensione a Donato Pirovano, <i>La nudità di Beatrice. Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti e l'iconografia della carità</i> , Roma, Donzelli, 2023, 229 pp.	411
---	-----

Notizie sugli autori	417
----------------------	-----

Libri ricevuti	419
----------------	-----

ALBERTO DEL MONTE.
RITRATTO IN PIEDI
A CENT'ANNI DALLA NASCITA*

Alberto del Monte nacque a Napoli nel 1924, il 1 di gennaio, il giorno in cui, per tradizione, si considerano nati i purosangue nell'emisfero boreale. Ignoro se, come talora succedeva in quegli anni, quella fosse la data in cui la sua nascita era stata, come si diceva, "rivelata", ossia denunziata all'anagrafe, magari per far guadagnare al neonato un anno utile in futuro, mentre forse era approdato *in luminis oras* nel mese di dicembre del 1923. Tutto ciò poco importa, perché del Monte fu, in ogni caso, un vero purosangue della Filologia Romanza. La sua prematura scomparsa, il 1 di dicembre del 1975 (mancava giusto un mese al compimento dei suoi cinquantadue anni, rimasti imperfetti), m'impedì d'approfondire particolari interessanti della sua biografia, che potei molto parzialmente recuperare grazie all'amicizia della vedova, la squisita signora Maria Boffa detta Mariolina (deceduta nel 2013), di cui serbo un gratissimo ricordo. La signora Boffa fece dono della biblioteca personale del marito, quasi integrale, all'allora Istituto di Filologia Moderna, che si arricchì di molti testi importanti, liberamente consultabili dagli studiosi.

Nei confronti di Alberto del Monte, il mio Maestro, quella data fatidica ha trasformato in me il profondo affetto nutrito nei suoi confronti, in una specie di culto: ne sono consapevole e posso dire d'andarne fiero. Un giorno, nel presentare Cesare Segre in occasione d'una sua conferenza ai miei alunni, m'avvenne di citare Jorge Luis Borges, asserendo che non mi vantavo dei libri che avevo scritto, bensì di quelli che avevo letto (mi

Come di norma in questa sezione, il presente contributo non è stato sottoposto a procedure di revisione tra pari.

* Questo scritto, oltre che rendere un omaggio devoto e affettuoso al mio grande Maestro, intende anche, sia pure in minima misura, ricostruire alcuni passaggi della storia dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Milano. Inoltre il curioso lettore potrà trovare alla fine due lettere inedite di grandi personaggi in rapporto con del Monte.

riferivo ovviamente alle opere del compianto Maestro di Verzuolo); or-bene, parlando di del Monte, non posso che ripetere le stesse parole, aggiungendo: non mi vanto di quello che ho potuto fare nella mia vita come filologo romano (saranno gli altri, se mai, a giudicare), bensì d'essere stato allievo d'uno studioso così insigne e d'un uomo così pieno di qualità e di valori, in modo particolare di onestà intellettuale.

Questo ritratto non vuole affrontare, se non in modo molto rapido, la metodologia e la caratura scientifica dello studioso; si appunerà piuttosto sul lato biografico e umano, soprattutto attraverso il ricordo molto parziale di chi scrive e gl'intrecci delle due vite nei pochi anni in cui entrarono in contatto. Eviterò di dare informazioni non sicure e userò pure la breve voce che io stesso gli ho dedicato su Wikipedia.

*

Alberto del Monte era nato nel seno di una famiglia della buona borghesia partenopea; il padre era un importante funzionario del Comune; aveva perlomeno un fratello, Aldo, che conobbi, professore di Liceo e uomo coltissimo. Studiò nell'Università di Napoli, dove fu allievo di un altro grande studioso, il catanese Salvatore Battaglia (1904-1971), maestro anche del palermitano Alberto Vàrvaro (1934-2014) e del perugino Francesco Bruni (1943-). Si laureò nel 1946 con una tesi su Dante, destinata a diventare, tre anni dopo, un libro pubblicato dalla prestigiosa casa editrice Laterza: *La poesia popolare nel tempo e nella coscienza di Dante*. Quest'opera suscitò alcune recensioni astiose (che nel nostro mondo, di norma per livida invidia, purtroppo non difettano mai), che mettevano in luce qualche ingenuità, solamente procedurale, d'uno studioso venticinquenne. L'anno successivo (1950) conseguì la libera docenza in Filologia Romanza e andò a insegnare nell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Poco dopo, nel 1953, vinse la cattedra a soli ventinove anni e fu chiamato a Cagliari, dove restò per una decade circa, fino al 1962, e dove fu anche preside di Facoltà. Nei primi anni Sessanta, l'ordinario di Filologia Romanza dell'Università degli Studi di Milano, il veneziano Antonio Viscardi (1900-1972) lo chiamò alla Statale come Ordinario di Lingua e Letteratura Spagnola, con l'intesa che, al suo pensionamento, ne sarebbe diventato il successore. Detto fra parentesi: *aurea aetas* quella in cui un vecchio liberale come Viscardi sceglieva come proprio successore un marxista come del Monte e contava tra i suoi alunni prediletti Maurizio Vitale (1922-2021), grande storico della lingua italiana, che nei miei anni trascorsi come studente universitario

votava PSIUP (Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria, collocato a sinistra del PCI e ormai noto solo agli studiosi di Storia dei Partiti Politici in Italia); Viscardi soleva chiamare Vitale “il bolscevico”. Tornando alle vicende di del Monte, nel 1970, dopo otto anni d'insegnamento di Spagnolo, al quale aggiunse pure l'incarico di Letteratura Latina Medievale, divenne professore ordinario di Filologia Romanza nella Statale, ma poté gestire la titolarità di quella cattedra per poco più d'un lustro, perché morì all'inizio del suo sesto corso, quando aveva appena avviato le lezioni sulla leggenda di *Tristano e Isotta*.

Credo di poter dire d'essere stato uno dei pochissimi alunni di del Monte in senso pieno, perché mi sono laureato con lui il 13 di novembre del 1973 e ne sono divenuto successore, come cattedratico di Filologia Romanza, il 30 di ottobre del 1986, dopo undici anni dalla sua scomparsa, che hanno visto avvicinarsi nell'insegnamento della materia le milanesi Anna Maria Finoli,¹ Carla Cremonesi² e Marina Fumagalli.³ Un'altra allieva di del Monte è Maria Carla Marinoni (1950-), laureatasi col Maestro nel 1974, divenuta poi professoressa associata della materia fino al suo pensionamento. Ma del Monte ebbe al suo fianco come giovani collaboratori (benché laureati con altri docenti) studiosi ben più prestigiosi del sottoscritto: alludo soprattutto, nel periodo sardo, al sassarese Paolo Cherchi (1937-), ora emerito dell'Università di Chicago, dove ha insegnato soprattutto Letterature Italiana e Spagnola; e, in quello lombardo, al milanese,

¹ Anna Maria Finoli (1923-2020), laureata con Viscardi e sua assistente ordinaria, era incaricata di Storia della Lingua Francese (della quale divenne cattedratica nel 1981) quando completò il corso interrotto di del Monte. Cf. il mio *Ritratto di signorina: Anna Maria Finoli [1923-2020]*, di prossima pubblicazione sugli «Studi Francesi».

² Carla Cremonesi (1913-1987), laureata a Milano col grande romanista cremonese Angelo Monteverdi (1886-1967), era ordinaria a Venezia, quando venne chiamata a ricoprire la cattedra milanese di Filologia Romanza, che mantenne dal 1976 sino al collocamento fuori ruolo, nel 1983. Cf., di chi scrive: *Carla Cremonesi Mastrangelo (1913-1987)*, in *Annuario. Anni Accademici 1985-86 1986-87*, Milano, Università degli Studi di Milano, 1987: 394-6.

³ Marina Fumagalli (1942-), laureata con Viscardi, fu assistente ordinaria di del Monte, associata dal 1982 fino alla pensione. Tenne corsi di Filologia romanza dapprima per gli studenti di Lingue e poi, dopo il collocamento fuori ruolo di Carla Cremonesi (1983), per tutti gli studenti della facoltà di Lettere e Filosofia sino al 1986. Successivamente tornò a essere la docente di riferimento del corso in Lingue.

di famiglia d'origine svizzera, Giovanni Orlandi (1938-2007),⁴ ordinario di Letteratura Latina Medievale e Umanistica nell'Università degli Studi di Milano.

In gioventù si recava con assiduità nell'Istituto Italiano per gli Studi Storici di Benedetto Croce (che, come gli altri frequentatori, chiamava "Senatore" o "don Benedetto"), del quale subì inevitabilmente l'influenza, ma dipoi abbandonò l'originaria matrice idealista e crociana per aderire al pensiero marxista, con significative innervature gramsciane. Era uno dei pochi marxisti dichiarati ad aver letto integralmente il *Capitale*.

À la manière dei grandi romanisti italiani e stranieri, del Monte era capace di analisi puntuali e di grandi affreschi storici; di edizioni critiche ricche di acribia e di penetranti letture di testi letterari. Tra le edizioni critiche non si può non ricordare quella di uno dei trovatori occitani più difficili, Peire d'Alvernha (1955), poeta del *trobar clus*, che vanta un'edizione precedente (di Rudolf Zenker, 1900) e una successiva (di Aniello Fratta, 1996); pur riconoscendo che in qualche dettaglio anche il testo critico di del Monte, come ogni opera dell'ingegno umano, è senz'altro migliorabile, quello del mio Maestro mi pare decisamente preferibile agli altri due. Altrettanto importanti l'edizione dei *Conti d'antichi cavalieri* (1972), non ancora sostituita, e quella del *Volgarizzamento senese delle «Vies des pères»* (1966): il testo è noto anche come *Conti morali senesi* (o più precisamente *Dodici conti morali d'anonimo senese*), titolo attribuitogli dal primo editore, Francesco Zambrini, nel 1862, ma l'edizione di del Monte è più completa e nettamente superiore, e non solo perché uscì un secolo dopo.

Del Monte fu tra i più fini lettori di poesia, alla stregua, per esempio, d'un Emilio Bigi (1916-2009), per limitarmi a uno dei grandi professori dell'Istituto di Filologia Moderna: basti ricordare i suoi *Studi sulla poesia ermetica medievale* (1953), contenenti, dopo robuste pagine teoriche, contributi sui trovatori Arnaut Daniel, Gavaudan, Bernart Marti e su Guittone e i

⁴ Orlandi si era in realtà laureato in Storia Medievale con Giuseppe Martini, ma presto si dedicò alla letteratura latina medievale. Cf. la mia *Commemorazione di Giovanni Orlandi (1938-2007)*, in Silvio Beretta e Rota Pezzola (ed.), *Maestri. Commemorazioni tenute presso l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere (1998-2018)*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2022: 353-72.

guittoniani; o i saggi su Guglielmo IX (1955), Dante (1949, 1958, 1965, con l'eccellente edizione delle sue *Opere minori*, del 1960) e Jorge Manrique (1965) per quanto riguarda il Medioevo. Ma, alla pari di quei romanisti che, di là dell'insegnamento universitario, estendevano ed estendono i loro interessi anche a posteriori periodi cronologici, si dedicò pure a Salvatore di Giacomo (per le novelle, 1973), ad Antonio Machado (soprattutto per le poesie, 1971), a Federico García Lorca (per il teatro, 1965) e ad altri autori moderni e contemporanei. Si occupò anche di altri capolavori romanzeschi, come la *Chanson de Roland* (1957) e il romanzo di *Tristan* (1952), o di ricerche tematiche e di taglio più marcatamente storiografico come gli studi sul Dolce Stil Novo (1956), sul diavolo nel Medioevo (1954), sull'umanesimo nell'Età di mezzo (1955), sulla "novella del tempo fallace" (1954), su quella "dei tre anelli", sulla tolleranza religiosa nel Medioevo (1955) e così via.

Un altro aspetto dei suoi interessi scientifici riguarda, come si diceva, la realizzazione di sintesi storico-letterarie: in questo caso si dovranno citare il volume *Le Origini* della letteratura italiana (1958), la splendida silloge del Duecento per l'*Antologia della letteratura italiana* della Rizzoli (1965) e la *Storia della letteratura provenzale moderna* (1958).

Tra i suoi capolavori si conta l'*Itinerario del romanzo picaresco spagnolo* (1957), tradotto anche in castigliano (1971), punto di snodo della ricerca storico-letteraria sull'argomento, utilizzato, anche se non sempre in forma dichiarata, da quasi tutti gli studiosi successivi. Oggi forse lo si ritiene un po' troppo "storicista", ma senza comprendere che lo storicismo integrale di matrice gramsciano-marxista di del Monte era tra i più raffinati e adeguati all'oggetto di studio: in effetti il Maestro non tollerava il marxismo dozzinale e meccanico che imperversava in molte pubblicazioni dell'epoca e a un certo punto si accostò alle posizioni originalmente materialiste e controcorrente d'un filosofo come Galvano della Volpe (1895-1968), la cui *Critica del gusto* (1960) mi spinse a leggere, cosa che feci con grande profitto. Al disegno storico della picaresca del Monte aggiunse una splendida antologia (*Il romanzo picaresco*, 1957) per la quale tradusse da par suo il *Lazarillo de Tormes* e il *Buscón* di Quevedo.

Fu anche divulgatore e autore di testi didattici, come la *Piccola guida dantesca* (1957) o il manualetto *Retorica Stilistica Versificazione* (1955); rammento con piacere come un grande amico e insigne critico letterario, teorico della letteratura e italianista, Franco Brioschi (1945-2005) considerasse

quel manualetto come uno strumento prezioso. Oltre che autore di edizioni critiche e di saggi di filologia testuale come quello sul *De Remediis* petrarchesco (1953), del Monte scrisse degli efficacissimi *Elementi di ecdotica* (1975, l'anno della sua morte), pensato come strumento didattico, ma leggibile anche come la summa del suo pensiero in questioni di critica testuale. Ho confessato a suo tempo d'esser partito proprio da quel manualetto per scrivere il mio *Avviamento alla critica testuale* (2021), frutto della mia pluridecennale pratica, sempre ispirata all'insegnamento del Maestro, oltre che a quello, per me pure importantissimo, di Cesare Segre (1928-2014).

Per finire, un altro capolavoro suo fu la *Breve storia del romanzo poliziesco* (1962), la prima scritta in italiano (oggi disponiamo di varie sintesi). Realizzata in un momento difficile della sua vita, prima di approdare a Milano, dividendosi tra Cagliari e Roma (dove la consorte aveva problemi di salute), la *Breve storia* fu scritta tutta giovandosi della passione per il genere letterario e di una prodigiosa memoria, e poco o nulla della possibilità di consultare bibliografia specializzata, un po' come *Mimesis* (1946) di Erich Auerbach (1892-1957), redatta a Istanbul in precarie condizioni bibliografiche. In verità vi si trova qualche errore d'informazione facilmente spiegabile, ma il disegno storico è straordinariamente nuovo, preciso ed efficace, con la trattazione dei prodromi del romanzo poliziesco e uno sguardo attento alle sue svariate forme dall'Ottocento alla fine degli anni Cinquanta. Un giorno mi disse che era stato contattato da non rammento più chi, per produrre una nuova versione della *Breve storia* in collaborazione con Roman Jakobson: il grande linguista russo si sarebbe occupato degli aspetti strutturali del romanzo poliziesco e del Monte, che non era di tendenze strutturaliste, pur conoscendo alla perfezione quel modo di far critica, di quelli storico-letterari; ma l'iniziativa non andò in porto, non so dire perché. Comunque, quante cose ho appreso da quel magnifico volume, che fu tradotto (credo piratescamente) in spagnolo nello stesso 1962! E quante scoperte si fanno ancora, malgrado il tempo passato! Una chicca per tutte: l'unico, eccellente romanzo dello scrittore franco-belga Fernand Crommelynck (1886-1970, più noto per l'opera teatrale *Le cocu magnifique*), intitolato *Là est la question* nel manoscritto autografo del 1949, e *Monsieur Larose est-il l'assassin?* nella *princeps* del 1950; tradotto in italiano

come *Questo è il problema*, Bompiani, 1950 e ripubblicato, col titolo *La martingala rovesciata*, da Sellerio nel 1986.⁵

*

Del Monte era un uomo di statura piuttosto bassa, ma, come diceva Omero di Ulisse (che non poteva vantare le misure di Achille), quando era seduto, era così autorevole che sembrava molto più alto di quanto in realtà non fosse. Suo fraterno amico fu un importantissimo filologo classico e papirologo, Marcello Gigante (1923-2001), alto più meno quanto lui: se si aggiunge un altro grande studioso di Filologia Romanza, Giuseppe Edoardo Sansone (1925-2003, detto, per suggestione ariostesca, Sansonetto), si trattava del trio più ossimorico che si possa immaginare tra altezza fisica da un lato e cognome, unito ad altissimo valore scientifico, dall'altro. Non era affatto un bell'uomo, ma esercitava un indubbio fascino grazie alla sua intelligenza, il suo eloquio (se si esclude la sua incantevolmente terribile pronunzia partenopea delle lingue straniere) e lo sguardo penetrante dei suoi occhi scuri.

Portava i capelli rasati come un caruso siciliano e fumava, secondo si diceva un tempo, come un turco. Quando arrivava in Istituto, verso le 10 del mattino (aveva lezione alle 10,30, nell'aula 111, al pian terreno di Festa del Perdono), aveva già dato fondo a un pacchetto di Marlboro e stava attaccando il secondo; lo testimoniavano le dita ingiallite, l'indice e il medio

⁵ Chi volesse leggere una bibliografia completa del mio Maestro può ricorrere a: *Bibliografia degli scritti di Alberto del Monte*, a c. di Mariateresa Cattaneo e Alfonso D'Agostino, *Lavori ispanistici*. Serie IV, Messina-Firenze, D'Anna, 1979: 7-16. Questo contributo apre una serie di brevi ma importanti interventi d'illustri studiosi, intitolata *In memoria di Alberto del Monte*, dove si possono leggere testi di Paolo Cherchi (*Profilo di Alberto del Monte*), Giorgio Chiarini (*Alberto del Monte studioso dei trovatori*), Roberto Paoli (*Del Monte ispanista*), Rinaldo Froldi (*Ricordo di Alberto del Monte*) e Oreste Macrí (*La lezione di del Monte*). Non credo che mi sia sfuggito molto di quanto scritto dal mio Maestro, anche perché ebbi l'aiuto della vedova nel reperire il materiale. Di recente ho trovato il ritaglio d'un trafiletto di giornale napoletano non identificato, firmato da del Monte e intitolato *Le corti d'amore* per la rubrica *Libri nuovi*: si allude al libro di Jacques Lafitte-Houssat, *Troubadours et cours d'amour*, Paris, [PUF], 1950, data quindi *post quem*.

della mano destra, con cui reggeva quella che Emilio Salgari, parlando di Yanez, avrebbe definito «l'ennesima sigaretta».

A lezione portava una piccola busta per documenti di similpelle nera, dove riponeva il libro di testo, sempre di formato tascabile (le liriche di Guglielmo IX o i *Lais* di Marie de France nei *CFMA*, i *Conti di antichi cavalieri* ecc.), alcuni fogli contenenti degli appunti scritti a mano, che usava raramente, perché aveva, come già ho detto, una memoria prodigiosa ed era in grado di snocciolare numerosi esempi linguistici in ordine alfabetico o di citare testi, date e segnature di manoscritti senza consultare alcuna nota. Faceva lezione stando sempre in piedi (secondo i maligni per via della statura) e ogni tanto andava alla lavagna dove scriveva con lettera chiarissima.

Dal 16 novembre 1973 al 31 gennaio 1975 fui suo assistente (ero incaricato supplente sul posto di Anna Maria Finoli, non ancora ordinaria di Storia della Lingua Francese) e poi trascorsi un decennio presso la cattedra di Lingua e Letteratura Spagnola, inizialmente come assegnista e successivamente come ricercatore confermato, finché nel 1986 tornai come professore straordinario a Filologia Romanza. Nel periodo in cui fui suo assistente ebbi come colleghe Marina Fumagalli e Anna Maria Raugei, entrambe laureate con Viscardi, ma entrate anche loro nell'orbita delmontiana (come, in parte, la stessa Finoli). Tutti e tre alle 10 l'attendevamo in Istituto e ci riunivamo con lui nella sua stanza, per fargli firmare proposte di acquisti di libri o per discutere di questioni che riguardavano la cattedra, dopo di che andavamo a seguire le sue lezioni. In quell'epoca l'intero Istituto di Filologia Moderna, con accesso dal lato destro del Cortile d'Onore del Filarete, si sviluppava in pochi metri quadrati, dove ancora si trovano alcuni locali dell'attuale Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici. Era un corridoio (presidiato dal bidello Antonino Candela) che aveva a sinistra il cortile della Farmacia e a destra unicamente tre studi: di Letteratura Italiana, Storia della Lingua Italiana e Filologia Romanza, più una saletta per gli assistenti e una sala un po' più grande per la biblioteca. *C'était tout*. Fra lo studio di Storia della Lingua Italiana e il nostro c'era la toilette, e Vitale aveva fatto insonorizzare la sua stanza per sottrarsi a sgradevoli rumori, poco consoni alla dignità del luogo. Quando eravamo in riunione con del Monte, la sua conversazione era così piacevole e divertente che spessissimo Marina, Anna ed io scoppiavamo a ridere; in particolare Anna emetteva cachinni di notevole potenza acu-

stica. Imitando lo stile d'un narratore del Settecento, direi: la persona che si fosse trovata a passare di fronte agli studi dell'Istituto di Filologia Moderna, avrebbe sentito dapprima, in corrispondenza con lo studio di Storia della Lingua Italiana, un silenzio da convento trappista, sia per l'insonorizzazione della stanza, sia per il natural decoro del docente e dei suoi assistenti; e poi, in corrispondenza col nostro, uno scrosciare di risate. Beninteso, Maurizio Vitale era dotato di un fine umorismo; solamente lo riservava a situazioni non accademiche.

*

Essere conformista era, per del Monte, poco meno che essersi venduta l'anima al diavolo. Per questo e per l'intransigenza con cui difendeva la dignità del suo ufficio, patì varie amarezze durante il "Sessantotto", a dire il vero più che da parte degli studenti, da alcuni colleghi che, aderendo al partito opportunisto e conformista (che in ogni periodo conta moltissimi iscritti, dagli scilinguagnoli disonestamente pretestuosi), si rendevano colpevoli di una *trahison des clercs* diversa da quella descritta nel 1927 da Julien Benda e più modesta, ma pure molto spiacevole per il mio Maestro. Purtroppo la prematura scomparsa gl'impedì di vedere anche gli aspetti meno avventurosi ed effimeri e quindi alcune delle buone conseguenze della ribellione studentesca, che nel giro di qualche anno si andò spegnendo; le nuove generazioni, con le debite e splendide eccezioni da curva gaussiana nelle sue frequenze minori, sono diventate nel tempo vittime d'un nuovo conformismo, conseguenza d'involutivi e deleteri modelli di società, dettati da pericolosi padroni del vapore e diffusi, quando non imposti, soprattutto attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Quelle amarezze e quei disincanti produssero in lui una forma di sgomento, di scoramento e di rigetto, che l'allontanarono da quella parte della vita universitaria che non fosse la ricerca, praticata con passione e acribia sino all'ultimo giorno di vita, e l'insegnamento, che svolgeva con estremo rigore, ma anche con piena comprensione delle giuste esigenze degli studenti. Soleva dire, ricorrendo all'iperbole, che avrebbe bocciato anche sua madre a un esame di Filologia Romanza, se non fosse stata preparata a dovere. Adoprando un paio di espressioni sue, del Monte decise a un certo punto di ritirarsi come «Achille sotto la tenda» e dipoi disse di sentirsi come «un santino nella nicchia». Traducendo: come chi vede lo sfacelo e non può e, a quel punto, non tenta nemmeno d'intervenire al di là dei suoi cogenti doveri,

sempre compiuti col massimo senso di responsabilità. Quest'atteggiamento, all'epoca, mi parve rinunciatario e controproducente, ma la vita accademica vissuta per tanti decenni mi ha mostrato a usura quanto esso sia giustificabile, in determinate circostanze, e quanto possa essere valida, sempre per ricorrere a parole sue, la «pedagogia del silenzio».

Nel mio primo anno d'università, pur essendo iscritto a Lettere Classiche, per le quali sostenni esami di Letteratura Greca (con Dario del Corno), oltre che Latina (con Alberto Grilli), di Filologia Classica (con Ignazio Cazzaniga) e di Glottologia (con Enzo Evangelisti), declinata in Indoeuropeistica, seguii le lezioni di Filologia Romanza di Antonio Viscardi, che era al suo ultimo anno d'insegnamento: certo brillanti e piene di contenuto, specialmente attente alla storia della cultura letteraria e della cultura generale. Ma devo confessare che, sicuramente per mia colpa, non ne fui attirato e quindi decisi che un anno di quella materia sarebbe bastato. Ma nell'anno accademico seguente (1970-1971), avendo un'ora "buca" tra la lezione di Latino Medievale di Giovanni Orlandi (alle 9,30) e quella di Storia della Lingua Italiana di Maurizio Vitale (alle 11,30), materia che invece avevo biennalizzato, a un certo punto decisi d'impiegarla per appurare come fosse il successore di Viscardi. Le lezioni di del Monte furono per me una rivelazione: le tre ore settimanali erano divise in Linguistica romanza, Filologia testuale e Parte letteraria, più (a carico delle assistenti) le esercitazioni di grammatica storica della lingua romanza nella quale erano scritti i testi della parte letteraria. Una materia complessa e multiforme, che, nel comune sfondo storico, per il quale lo studioso doveva realizzare profonde e acute ricerche della documentazione opportuna, riusciva a fondere la tendenza alla precisione richiesta dalla linguistica, la necessità della logica postulata dall'ecdotica e l'esercizio della finezza interpretativa inerente all'analisi letteraria. Il testo, l'oggetto primario d'investigazione e di delibazione, abbisognava di un comportamento oggi forse definibile *multitasking*, nel quale lo studioso legge un'opera nella simultanea consapevolezza dell'importanza di tutti i fattori in gioco e nell'attivazione di molteplici competenze: linguistica, ecdotica, storico-culturale (col fondamento della storia della tradizione e le conoscenze biografiche, nel caso di autori noti) che rendono concreto e non meramente soggettivo l'apprezzamento artistico e letterario. Questo mi affascinò, solleticando molte delle mie curiosità di studio; mi decisi quindi a seguire i corsi di del Monte e a chiedergli la tesi di laurea; tuttavia non

detti l'esame del 1970-1971, perché mi sembrava irrispettoso verso quello che speravo sarebbe diventato il mio relatore, dato che non avevo presenziato alle sue lezioni fin dall'inizio.

Del Monte si rivelò un grande Maestro, per più d'una ragione: la prima perché sapeva insegnare la Filologia Romanza in un modo affascinante, alternando altresì corsi che prevedevano come lingua e letteratura da approfondire la francese, l'occitana e l'italiana; metodo che imitai, allargando la rotazione anche allo spagnolo antico, di modo che lo studente che aveva inserito nel suo piano di studi un solo esame della disciplina, essendo previamente informato, poteva attendere l'anno in cui avrebbe affrontato la lingua romanza più interessante per lui. La seconda ragione era il modo di presentare la materia, con una *verve* assai poco comune: appena possibile coglieva l'occasione per commenti giocosi che rendevano leggerissimi i quarantacinque minuti della lezione. La terza ragione era che, in classe e nei colloqui privati, del Monte era uno zampillare continuo di suggerimenti culturali volti ad ampliare le conoscenze dell'alunno e a determinarne una più ricca e solida formazione: dall'antropologia culturale alla linguistica strutturale (comunque da conoscere), dalla filosofia alla sociologia e ad altro ancora. Vedevo in del Monte, "filologo" della seconda metà del "secolo breve", quello che nell'Umanesimo era piuttosto il "filosofo", inteso non solo come il pensatore teoretico, ma anche come il simbolo di un'unità del sapere che nel mondo d'oggi è ovviamente impossibile da raggiungere se non da parte di pochissime menti eccelse (o *cráneos privilegiados*, come dice, sia pure *esperpénticamente*, il grande drammaturgo spagnolo Ramón del Valle-Inclán in *Luces de Bohemia*). Non che nel Cinquecento le menti eccelse pullulassero ovunque, ma c'era per lo meno l'idea dell'unità della cultura, quella che oggi sembra comunque in costante declino, come già testimoniava Charles Percy Snow nel suo fondamentale testo intitolato *Le due culture* (1959). E stendiamo un velo pietoso sul tema della cultura, oggi, in Italia.

Alle doti descritte s'aggiungano le grandi qualità umane, ben celate sotto una scorza di rigidità e di apparente volontà di tener distanti le persone. Al contrario era apertissimo a ogni richiesta degli studenti, ovviamente quelle ammissibili, e agli assistenti diceva che potevamo chiamarlo fino alle 11 o anche alle 12 di notte. Soleva anche chiacchierare con noi su argomenti letterari e artistici al di fuori della Filologia Romanza; a lui devo molti raffinati suggerimenti, che hanno dato luogo a grandi passioni:

dal romanzo poliziesco, appunto (anche se in verità leggevo gialli fin da quando ero adolescente – scelta allora dai benpensanti considerata diseducativa per un lettore giovane – ma lui m’insegnò una maniera seria d’affrontare il genere letterario), al cinema di Pietro Germi, alla narrativa di Tommaso Landolfi e così via. Non sempre, è chiaro, la pensavamo allo stesso modo: per esempio lui considerava *Arancia meccanica* di Stanley Kubrik un film totalmente fascista, io pensavo al contrario che la violenza e il fascismo fossero esibiti dal regista perché fossero condannati, insieme con l’ipocrisia dei politici.

Quando preparai la mia tesi di laurea, scegliendo, dopo una falsa partenza, l’edizione critica dei *Fiori di filosafi*, del Monte mi seguì con una pazienza pari solo alla sua competenza. Basti questo: lui e la moglie erano soliti trascorrere l’estate in montagna, a Moena; all’epoca (1973) non c’era internet, né la posta elettronica e la possibilità d’inviare parti di tesi al relatore come allegato di una mail e così via. A un certo punto sentii la necessità di sottoporre al giudizio del mio maestro quanto avevo scritto sulla classificazione dei numerosi manoscritti dell’opera. Mi dette appuntamento a Moena venerdì 10 di agosto, giorno di San Lorenzo. Io allora abitavo a Bergamo: presi l’Autostradale, arrivai a Moena nel primo pomeriggio, stetti a colloquio con lui per varie ore, la signora Mariolina mi offrì tè e pasticcini, lui mi risolse ogni dubbio, andai a dormire, col cuore più leggero, in un alberghetto economicissimo, dopo aver visto qualche stella cadente, e il giorno dopo ero di nuovo a Bergamo, pronto per continuare il mio lavoro. Fino alla consegna della tesi restai sveglio e operativo quasi tutte le notti fino alle 3 del mattino per recuperare il tempo perduto a causa della prima scelta fallita e terminare il tutto senza dover andare fuori corso, cosa che m’ero ripromessa per non far pagare le tasse del nuovo anno ai miei e per approfittare della possibilità ventilata di diventare assistente del mio Maestro. Rischiai quasi l’esaurimento nervoso, ma ce la feci: come ho già detto, mi laureai martedì 13 di novembre e tre giorni dopo, il 16, prendevo servizio come assistente incaricato supplente di Filologia Romanza.

Sentivo che del Monte nutriva nei miei confronti un affetto che certo non meritavo, ma che ricambiavo triplicato; se la prese molto quando seppe non da me che avevo un problema di salute e mi redarguì moltissimo per non averglielo comunicato. Probabilmente avrei potuto continuare a fare l’assistente incaricato supplente di Filologia Romanza, ma lui

mi fece optare, agli inizi del 1975, per un “assegno biennale di formazione scientifica e didattica” presso la cattedra di Lingua e Letteratura Spagnola, nell'Istituto di Lingue e Letterature Neolatine, dove insegnava una sua ex assistente. Compresi che considerava quello il modo migliore di aiutarmi a rimanere in Università e non pensai minimamente che volesse allontanarmi da lui; ero convinto (come lo era lui stesso, del resto) che gli sarei rimasto ugualmente legato, continuando a essere il suo affezionato allievo, bisognoso dei suoi consigli, anche se logisticamente dislocato. E così fu, in verità, anche se per troppo poco tempo.

Del Monte dichiarava di essere un disperato allegro, sia per le amarezze di cui ho detto sopra, sia (questo è un mio sospetto) per il fatto di non aver avuto quel figlio che la coppia tanto desiderava. La mattina di lunedì 1° di dicembre del 1975 la moglie lo trovò morto sul pavimento della cucina. Fu per me, allora ventiquattrenne, il dolore più grave che sino a quel momento avessi provato per la perdita d'una persona cara. Lo vidi nell'Obitorio civico di Piazzale Gorini, anche per effettuare il riconoscimento della salma insieme con la vedova. Del Monte voleva essere cremato. Mio fratello, allora avvocato, che conosceva il mio affetto per il Maestro e la mia pena, aiutò la vedova nelle pratiche del caso, io l'accompagnai al Cimitero Monumentale di Milano in un giorno d'inverno livido e squassato da un vento gelido e tagliente; e ne ritornai con un vuoto nel cuore che mai s'è potuto colmare.

L'avevo visto, ancora in vita, pochi giorni prima, perché nel mese di novembre ero stato a Parigi per i miei studi e “don Alberto” (così lo chiamavo, perché lui, come ho già scritto, chiamava Croce “don Benedetto”) mi aveva chiesto di acquisire materiali e fotocopie sul *Tristano*, per l'aggiornamento d'un suo vecchio libro del 1952, mentre a Paolo Cherchi, che insegnava già negli USA, aveva chiesto altra bibliografia sul romanzo poliziesco, in vista di un rifacimento della sua *Breve storia* del 1962. In realtà del Monte aveva accumulato nei suoi cassetti una gran quantità di materiali successivi a quella data, liste bibliografiche, fotocopie e altro, segno che si trattava di un'intenzione covata a lungo. Inoltre il 19 di maggio del 1975 scrisse al famoso psicoanalista Emilio Servadio una lettera non conservata, mentre possego la risposta, dattiloscritta, con firma di pugno dell'autore:

Roma, 21 maggio 1975

Caro del Monte,

rispondo alla Sua del 19. Purtroppo mi manca il tempo per una ricerca sistematica, ma cercherò comunque di aiutarla. Di Bergler può veder il cap. VIII dell'opera "The Writer and Psychoanalysis" (R. Brunner, New York, 1954), recentemente apparsa anche in italiano (credo, da Guaraldi). Per gli altri, Le consiglio di consultare, presso l'Istituto Milanese di Psicoanalisi (Via F. Corridoni 1), l'"Index of Psychoanalytic Writings" del Grinstein, dove troverà non solo la bibliografia sotto i nominativi dei singoli Autori, ma anche un Indice analitico per materie, che Le permetterà di "risalire" a ciò che essi hanno scritto in tema di detective stories.

Cordialmente,

Suo E. Servadio
(Emilio Servadio)

E l'11 di ottobre del 1975 riceveva una lettera di Leonardo Sciascia, che trascrivo in parte (anche in questo caso si tratta di un dattiloscritto, con firma autografa):

Palermo, 11.X.1975

Caro del Monte,

mi scusi se rispondo con tanto ritardo alla Sua lettera. L'ho vista soltanto ora, tra le tante che si sono accumulate nei quasi quattro mesi della mia assenza da Palermo. Intanto, per quanto riguarda le cose sul "giallo", la mia risposta è ormai inutile. Comunque, recentemente, in due puntate su "Epoca", ho rifiuto quel che prima avevo scritto. Probabilmente, Lei le avrà viste.

La ringrazio molto del saggio machadiano. È molto bello. Ormai soltanto dai filologi si può avere della buona critica. Ma forse è stato sempre così: le cose più importanti – almeno per me – la critica italiana le ha dette con De Lollis e il gruppo de "La cultura"; e con altri di estrazione filologica [...].

Sarò a Milano nei primi di novembre. Spero, tramite la signorina Padoan, di poterla incontrare.

Con i saluti più cordiali,

Suo
Leonardo Sciascia

Era un uomo, dunque, in pieno fervore d'attività su almeno due campi di ricerca a lui molto cari.

*

Del Monte, in verità, aveva i cassetti colmi non solo di appunti sul romanzo poliziesco, ma anche di testi dattiloscritti e manoscritti dedicati a

molti altri argomenti. Aveva iniziato imprese che non riuscì a condurre a termine, per esempio un'edizione degli *Hecatommiti* di Giovan Battista Giraldi (Cinzio), per la quale aveva trascritto varie pagine della *princeps* (*De gli Hecatommiti di M. Giovambattista Gyraldi Cinthio nobile ferrarese*, nel Monte Regale, appresso Lionardo Torrentino, 1565); un'antologia dei mistici spagnoli, per la quale aveva tradotto una serie di brani di Santa Teresa de Ávila; una collezione di doine romene tradotte; un'altra silloge di teatro spagnolo pre-barocco, con l'*Auto de los reyes magos*, Gómez Manrique, Lope de Rueda ecc. Tra le sue dispense cagliaritanne c'è un'intera versione in prosa della *Chanson de Roland*.

Inoltre aveva scritto, per la RAI, un “romanzo sceneggiato” giallo in varie puntate, ispirato in parte ad Agatha Christie (*Dieci piccoli indiani*, ovvero *E poi non rimase nessuno...*) e a John Dickson Carr, con i suoi “delitti della camera chiusa”, nonché una serie televisiva di taglio didattico sul racconto poliziesco in sei puntate, intitolata *Il giallo muove e vince*, che prevede l'intervento, sulla scena, di attori che rappresentano grandi autori come Edgar Allan Poe, Agatha Christie, Ellery Queen e così via. Purtroppo non mi risulta che queste brillanti iniziative abbiano mai visto la luce.

*

Quella data maledetta, il 1 di dicembre del 1975, mi ha privato d'una persona cara e di una guida sicura; ho dovuto fare tutto da me, *self made philologist*, ma avrei preferito rinunciare a diventare ordinario della materia nel 1986 (quando il mio Maestro, se non fosse prematuramente scomparso, avrebbe avuto sessantadue anni e sarebbe stato in cattedra ancora per altri otto) pur di saperlo in vita.

Del Monte non era il tipo di professore che, pur pensionato, pretende che i suoi allievi seguano alla lettera i suoi consigli, quando non si tratta di ordini, creando imbarazzo e talora anche dissapori duraturi. Lo vidi nel caso del citato Orlandi (ordinario dal 1975) o di Rinaldo Froldi (1924-2011), ispanista in realtà suo coetaneo, ma anche suo collaboratore, che vinse la cattedra nel 1968; con Froldi entrai in contatto perché fui cooptato come membro del collegio didattico del Dottorato di ricerca in Iberistica dell'Università di Bologna, dove lui insegnava. Del Monte non chiese e men che meno impose mai nulla a nessuno dei due e sicuramente si sarebbe comportato nello stesso modo con me, così come io mi comporto con i miei allievi.

Sono certo contento d'esser stato, dopo l'intervallo di Carla Cremonesi, il successore (spero non del tutto indegno) del mio Maestro; ma, se avessi potuto godere della sua amicizia e della sua guida per un tempo maggiore, avrei certamente scritto cose migliori e forse sarei stato un professore migliore.

Discorsi vani. Quel che conta è il ricordo d'un uomo di piccola statura, ma di grande cuore e di grande ingegno, un uomo dritto come un fuso, in piedi, che non si piegò mai, e che solo la crudeltà del destino poté spezzare e schiantare sul pavimento della cucina a cinquantun anni e undici mesi; un uomo capace di gettare un'ombra lunga e buona non soltanto su di me, ma su intere generazioni di studenti e di studiosi.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)



Alberto del Monte a Moena

A close-up photograph of a handwritten signature in blue ink. The signature is written in a cursive style and reads "Alberto del Monte".

Firma di Alberto del Monte

TESTI

LE *CANTIGAS* DI ROI MARTINZ D'ULVEIRA: EDIZIONE CRITICA CON COMMENTO

1. INTRODUZIONE

La notevole fioritura di studi e indagini filologico-critiche che la lirica profana galego-portoghese ha conosciuto, dentro e fuori la penisola iberica, negli ultimi decenni, ha lasciato talvolta ai margini alcuni autori definiti ‘minori’ non tanto per qualità artistica quanto per l'esiguo numero di componimenti trasmessi sotto il loro nome dai testimoni manoscritti.¹ Solo recentemente, nella ferma convinzione che per l'esatta e completa comprensione di una stagione poetica non possano sussistere zone d'ombra o quantomeno poco indagate, l'attenzione di riconosciuti specialisti del settore si è rivolta proprio a qualche trovatore peninsulare meno conosciuto, con il dichiarato obiettivo di gettare luce sulla sua biografia, esaminarne in modo complessivo l'opera e, in definitiva, procedere ad una sua più efficace caratterizzazione e contestualizzazione all'interno della scuola trobadorica galego-portoghese.² In tale direzione si iscrive anche il presente contributo che intende fornire un'edizione critica e un puntuale commento al ridotto ma significativo *corpus* lirico attribuito dai codici a Roi Martinz d'Ulveira:³ quattro *cantigas*, una *de amor* e tre *de amigo*, che finora

¹ Per la problematicità di questa categoria, lontana da criteri estetici o sociali, si rimanda per l'area galego-portoghese alle essenziali riflessioni metodologiche esposte in Gonçalves 2016: 593-4.

² A mero titolo esemplificativo si segnalano i lavori di González 2016, Eirín 2022 e, sempre di quest'ultima, alcune comunicazioni convegnistiche tra cui «As cantigas de amigo de Pero Gonçalves de Portocarreiro», presentata al Coloquio internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval *Editar textos medievales en el siglo XXI* (Madrid, 5-7 settembre 2022) e in corso di stampa negli atti dell'evento.

³ Come si avrà modo di vedere più nel dettaglio in seguito, l'opera di Roi Martinz d'Ulveira, come la maggior parte della lirica profana galego-portoghese, è tradata dagli apografi cinquecenteschi *B* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 10991; ant. Colloci-Brancuti) e *V* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4803).

non hanno goduto di uno studio specificatamente dedicato, ma hanno al massimo trovato spazio in edizioni collettive (cf. Nunes 1926-1928, Nunes 1932, Cohen 2003, Lopes 2016), banche dati online (cf. *CMGP*, *MedDB*, *UC*) o, in forma sparsa, in raccolte antologiche (cf. Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996a, Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996b, Mongelli 2009). L'accurata revisione testuale di questa produzione, il suo studio integrale e, dunque, la messa in risalto di determinati tratti contenutistici e formali dell'opera del trovatore portoghese – alcuni più convenzionali come il ricorso insistito, a livello tematico, al *tòpos* della morte per amore e, a livello retorico, alle diverse figure di ripetizione, altri più caratteristici come la ripresa dell'*escondit* provenzale, il peculiare atteggiamento quasi di sfida assunto dalla voce poetica femminile nei confronti della madre, preoccupata per la reputazione della figlia, oppure il motivo del 'possessione' dell'amico – non possono che fornire un altro, seppur piccolo, tassello alla corretta conoscenza e interpretazione dell'esperienza trobadorica nell'occidente iberico.

2. L'AUTORE

Allo stato attuale delle ricerche possediamo poche notizie certe sul trovatore Roi Martinz d'Ulveira, generalmente classificato nei dizionari e nelle banche dati come *cabaleiro* portoghese attivo nell'ultimo quarto del XIII secolo. L'esame della collocazione delle sue poesie all'interno della tradizione manoscritta e il riferimento ad alcuni documenti notarili, infatti, permettono appena di abbozzare un generico inquadramento spazio-temporale e lo stesso vaglio di elementi interni al suo *corpus* lirico non offre ulteriori appigli che ci consentano di definire con sicurezza, ad esempio, i circoli cortigiani da lui frequentati. Se, da un lato, Oliveira (1995: 180) ricorda che la sua attività si situa cronologicamente durante la prima fase

Accanto a questi testimoni, inoltre, va almeno nominato il manoscritto allestito tra fine Cinquecento e inizio Seicento noto come *K*, generalmente non considerato dagli editori in quanto copia lacunosa di *V* e conservato alla Bancroft Library, University of California, Berkeley (MS UCB 143 vol. 131).

del regno di Don Denis, dall’altro lato, più recentemente, Ron Fernández (2021: 236) avvicina il nostro trovatore alla corte di Sancho IV di Castiglia, ponendolo a cavallo tra XIII e XIV secolo, nello specifico «entre 1286 e 1312», per la presenza del suo nome nei registri della cancelleria regia. Roi Martinz d’Ulveira si colloca dunque nella parabola conclusiva della stagione trobadorica peninsulare di cui la sua pur esigua produzione, come per molti autori tardi, dimostra di ripetere con minimi sforzi innovativi le grandi linee tematiche e formali, a cominciare dall’adusato *cliché* della ‘morte per amore’ e dalla ben nota tendenza iterativa.

Nella rubrica attributiva del codice *B* e nella *Tavola Colocciana* il nome del poeta è accompagnato dal riferimento geografico al luogo d’origine che tuttavia non sembra semplificare l’indagine biografica, vista la frequenza del toponimo e la presenza nella documentazione medievale dell’occidente iberico di vari lignaggi con questa designazione. Resende de Oliveira (1994: 433) al riguardo ricorda, tra altre, la figura di Martinho Perez de Oliveira, arcivescovo di Braga alla fine del Duecento, e quella del figlio (o nipote) Rodrigo de Oliveira, vescovo di Lamego nel secondo decennio del secolo successivo. Secondo lo studioso portoghese,⁴ il nostro trovatore è probabilmente da identificare col Rui Martins de Oliveira menzionato nel *Livro de Linhagens* del Conte Don Pedro per il suo matrimonio con Sancha Anes de Sandin, cugina del trovatore Martin Perez Alvin con cui dunque l’autore qui in esame sarebbe entrato in parentela. Un documento del 1280 lo vede testimone di una donazione a Guimarães (nell’odierno distretto di Braga) ed è probabilmente sempre il nostro autore a figurare nel 1288 come proprietario di beni a Santa Maria de Oliveira, nel comune portoghese di Arcos de Valdevez di cui potrebbe essere quindi originario (distretto Viana do Castelo).

La scarsità dei dati fino ad oggi disponibili non permette purtroppo di tracciare un quadro biografico più completo ed esauriente su Roi Martinz d’Ulveira, tanto che nemmeno è dato conoscere con esattezza fino a che punto la sua attività si spinse oltre le soglie del XIV secolo.

⁴ Sono diversi gli studi in cui A. Resende de Oliveira, esponendo i risultati delle sue ricerche storico-documentarie sui *trobadores*, fa il punto sulla situazione del nostro autore: tra gli altri, si vedano almeno Oliveira 1988: 750 e Oliveira 1994: 433.

3. LA TRADIZIONE MANOSCRITTA

L'esiguo canzoniere del trovatore Roi Martinz d'Ulveira si compone, come anticipato, di una *cantiga de amor* e tre *cantigas de amigo*, trãdite dagli apografi italiani cinquecenteschi della lirica profana galego-portoghese, vale a dire i Canzonieri conservati presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona (*B*) e la Biblioteca Apostolica Vaticana (*V*).⁵ L'attribuzione indicata dalle rubriche vergate in entrambi i codici dall'umanista jesino – *Roy Mõtijz Dulueyra* (*B* c. 216v col. a), *Roy mõtijz* (*V* c. 93v col. b) – e ancora dall'entrata *Roy Matijz dulueyra* presente nella *Tavola Colocciana* (*C*) al n° 999 (c. 303v)⁶ non lascia dubbi sull'assegnazione dei quattro componimenti all'autore.

Entrando piú nel dettaglio, andrà innanzitutto segnalato che del trovatore portoghese *B* riporta, alla c. 216v (coll. a-b), solo tre testi, a cui sono assegnati i nn° 999-1001, e che dell'ultimo vengono trascritti appena i primi tre versi: dopo questa carta, infatti, inizia una breve lacuna, com'è evidente anche dai lacerti di due fogli strappati, sul secondo dei quali si legge l'inizio di alcuni versi di Johan Airas tratti da *Par Deus, mia madr', o que mi gran ben quer* (LPGP 63,56).⁷ Nella *Tavola Colocciana* all'autore successivo al nostro, Don Pero Gomez Barroso, è conferito il n° 1003, segno che anche nel codice, probabilmente *B*, di cui *C* doveva costituire l'indice,⁸ a Roi Martinz d'Ulveira erano attribuite quattro canzoni.

In *V* i testi del trovatore portoghese occupano la serie numerata da 588 a 591 e iniziano ad essere copiati nella c. 93v (col. b), sotto la corrispondente rubrica attributiva, per poi continuare nella c. 94r (coll. a-b).

Le poesie si susseguono nello stesso ordine in entrambi i manoscritti, precedute da un gruppo di componimenti di Vasco Rodriguez de Calvelo

⁵ Cf. nota 3.

⁶ Per l'edizione e lo studio della *Tavola Colocciana*, il riferimento d'obbligo è a Gonçalves 1976.

⁷ Si precisa che i testi galego-portoghese sono citati a partire dai volumi di LPGP, aggiornati e rivisti nel database online *MedDB*.

⁸ Molto si è discusso sulla possibilità che la *Tavola* costituisca l'indice di *B*, o comunque di un canzoniere suo affine nel ramo italiano della tradizione manoscritta della lirica profana galego-portoghese, cf. Tavani 1969, D'Heur 1974, Tavani 1979, Ferrari 1991, Gonçalves 1995, Tavani 1999, Tavani 2000, Gonçalves 2007.

e seguite, in *V*, da un sirventese morale di Pero Gomez Barroso (*LPGP* 127,4), mentre allo stato attuale *B*, dopo la lacuna, riprende alla c. 217r col terzo verso di *Meu amigo, vós morredes* di Johan Airas de Santiago (*LPGP* 63,37).

Il breve *corpus* di Roi Martinz d'Ulveira è inserito nella sezione che, in base alle regole organizzative originarie delle compilazioni collettive rappresentate da *B* e *V*,⁹ doveva ospitare liriche vincolate al genere *de amigo*. Come noto, l'arricchimento progressivo della tradizione comportò la perturbazione di tali criteri con conseguente inserimento di materiale eterogeneo, tra cui piccoli canzonieri individuali non suddivisi per tipologia generica. È questo il caso della produzione che qui interessa, incorporata nel cosiddetto secondo livello di formazione delle antologie collettive confezionate nell'occidente peninsulare, in una fase cioè di aggiunta di nuovi autori e nuovi componimenti alle prime raccolte, nel tentativo di salvaguardare la maggior parte possibile di una stagione poetica che pian piano andava perdendo in vitalità e attualità. Nonostante l'esiguità del *corpus* riduca la rilevanza di qualsiasi considerazione in merito all'ordinamento testuale, si osserverà comunque che apre la serie l'unica *cantiga de amor* del poeta e seguono le canzoni di donna, probabile riflesso del criterio estetico dei generi lirici che presiedeva originariamente alla strutturazione delle sillogi.

⁹ Due, in sintesi, i parametri fondamentali che la critica ha riconosciuto alla base dei primi progetti di antologie collettive della poesia galego-portoghese di argomento profano: la ripartizione dei testi in tre macrosettori corrispondenti ai generi canonici di tale produzione lirica (*cantigas de amor*, *cantigas de amigo*, *cantigas de escarnio e maldizer*) e, all'interno di questi, la disposizione degli autori in un ordine cronologico ascendente. Oliveira (1994: 112-3, 229) cita, inoltre, un terzo criterio di natura 'sociologica' probabilmente soggiacente all'allestimento di queste raccolte, ovvero il rango sociale: come si evince, in effetti, tanto dagli autori presenti nel *Cancioneiro da Ajuda* (*A*), quanto dai nomi registrati nel primo livello della tradizione manoscritta, i compilatori delle prime antologie tendevano a privilegiare, o quanto meno a dar la precedenza, alla produzione di trovatori di provenienza aristocratica. L'ampliamento delle compilazioni, intercorso tra la fine del Duecento e la prima metà del secolo successivo, provocò il relativo abbandono di tali principi organizzativi: sulla costituzione dei livelli della tradizione manoscritta del trobadorismo peninsulare rinvio a Tavani 1969, Tavani 1980: 33-46, D'Heur 1974 e, soprattutto, alle indagini esposte in Oliveira 1994.

4. LE *CANTIGAS*: EDIZIONE E STUDIO

Il ridotto canzoniere di Roi Martinz d'Ulveira sviluppa temi e motivi fortemente tradizionali, a cominciare da quello tipico della lirica galego-portoghese della sofferenza e della morte d'amore, ma talvolta innervati da qualche sfumatura contenutistica meno usuale che ci induce a mitigare il severo giudizio di Tavani (1980: 149) che lo colloca nel novero dei poeti «del tutto privi di rilevanza artistica». Nel primo componimento, ad esempio, l'unico dei quattro afferente al genere *de amor*, l'io lirico deve discollarsi di fronte alla dama dall'infamante accusa di non morire per amore:¹⁰ la malignità, diffusa da indefiniti maldicenti, tocca le stesse basi ideologiche del trobadorismo peninsulare dove la gravità della *coita* si presenta come cartina di tornasole per misurare l'intensità del sentimento amoroso. Riprendendo, con una posa però assai peculiare, la modalità dell'*escondit* provenzale, l'uomo non nega le calunnie mosse a suo danno, ma con un abile gioco linguistico le allontana da sé ribadendo allo stesso tempo che morirà se non otterrà l'amore della sua signora. Il testo, dunque, pur presentando qualche spunto originale, si allinea pienamente agli schemi canonici della *cantiga de amor* e della tradizione letteraria da cui questa discende.

La seconda poesia, l'unica qui raccolta a non accennare nemmeno al *tòpos* della morte d'amore, sviluppa motivi altrettanto convenzionali – specie all'interno della canzone di donna – come quello della reputazione della fanciulla, indirettamente presente anche nelle altre due *cantigas de amigo*, e del suo fermo desiderio di incontrare l'amato. Anche in questo caso tra i versi di Roi Martinz d'Ulveira si inseriscono risvolti tematici meno adusati come il 'possesso' dell'amico da parte della giovane¹¹ che, una strofa dopo l'altra, esprime ad una amica silente la propria fiducia nei sentimenti e nelle buone intenzioni del proprio innamorato.

¹⁰ Sul tema, lessicalmente veicolato in questa prima lirica dal verbo *matar* e, nelle successive, da *morrer* e dalla più rara espressione *perder o corpo*, cf. almeno Vilhena 1977, Souto Cabo 1993, Meneses 2000, Martínez Pereiro 2007 e Corral Díaz 2008.

¹¹ L'argomento è stato approfondito da Leticia Eirín nella comunicazione «*Ca ja todas saben que sodes meu. A "posesión" do amigo na poesía profana galego-portuguesa*», presentata al Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario* (Córdoba, 2-4 settembre 2021).

Le ultime due liriche sviluppano una tematica affine che si riflette in simili scelte formulari e lessicali, tanto da far sospettare una possibile continuità tra le stesse, da leggere tuttavia in ordine inverso rispetto a quello riportato dai testimoni: la situazione di partenza è costituita da una madre che vieta ai giovani innamorati di incontrarsi, destinando così entrambi ad una tragica fine.¹² La prima delle due, ossia la terza poesia attribuita dai codici a Roi Martinz d’Ulveira, racchiude un breve dialogo tra madre e figlia in cui la ragazza espone le drammatiche conseguenze dell’interdetto che non riguarderanno soltanto l’amico ma anche le due donne, per la catena di morti che unicamente la condiscendenza materna può evitare. All’interno di una situazione fortemente stereotipata risalta il sottile ricatto emotivo con cui l’amica tenta di manipolare e convincere il genitore a permettere l’incontro tra gli amanti, e dunque l’arguzia della giovane che non si arrende passivamente all’interdizione materna.

Meno ricercata la scena ritratta dalla quarta e ultima *cantiga*, con l’amica che, rivolgendosi alla madre, si lamenta per il divieto di vedere il suo innamorato con una conseguente sofferenza che condurrà entrambi alla morte. Preludio, si direbbe, alle considerazioni velatamente intimidatorie contenute nel ritornello del testo precedente.

Le liriche di Roi Martinz d’Ulveira si muovono nell’ambito del formulario tradizionale anche dal punto di vista retorico, caratterizzandosi per il frequente ricorso alle diverse tecniche di ripetizione, con una predilezione particolare per i giochi poliptotici e le iterazioni del parallelismo semantico e verbale, come d’abitudine centrati sui concetti e i termini chiave dei singoli componimenti. Fenomeni di *repetitio* e *derivatio* si registrano infatti numerosi nel ridotto lascito poetico del trovatore portoghese, sia all’interno del testo, sia in posizione rimica, dove possiamo osservare artifici quali il *dobre* (I), la rima derivativa (I, II, III) e la parola rima (III). Il gusto per i meccanismi iterativi coinvolge anche il piano delle sonorità, visti, ad esempio, gli echi fonici che talora impreziosiscono l’apparato di rime (cf. in particolare II) e l’insistenza nel dettato su alcune sequenze allitteranti (I, II, IV).

¹² Sulla figura della madre nelle *cantigas*, qui ritratta come vigile custode dell’onore della fanciulla innamorata, si rimanda alla dettagliata analisi di Sodré 2008.

Per un'analisi più puntuale dei tratti stilistici dei componimenti qui raccolti, si rinvia ai rispettivi commenti e alle note esplicative ai versi; solo si aggiungerà che anche il vocabolario impiegato attinge a quel repertorio espressivo assunto ormai a formulario comune in seno alla tradizione lirica galego-portoghese (ad eccezione di alcune, poche, tessere lessicali di più scarsa frequenza, come la locuzione *quant'é semelbar* o i sostantivi *dano* e *perda*, cf. rispettivamente II vv. 4, 6 e III v. 5).

Quanto alla metrica, la produzione di Roi Martinz d'Ulveria si articola in due *cantigas de meestria* (I, IV) e due *cantigas de refran* (II, III), ma al di là di tale classificazione tipologica si noterà anche a questo livello una spiccata tendenza all'iterazione: nei primi due testi, infatti, il parallelismo letterale che interessa l'ultimo verso delle strofe è talmente intenso da sfiorare, specie nella *cantiga* IV, la modalità del *refran con variación* (cf. IV vv. 6 e 12: «pois el morrer por mí, por el logu'i», «pois el morrer por mí, por el de pran»)¹³ e da indurre in equivoco lo stesso Colocci che appone in testa al componimento I la nota *tornel* (per cui cf. commento relativo). Il modulo strofico dominante è quello delle *coblas singulares*, tanto che si registra appena una rima *unissonans* nel testo III (rima *c*), e l'unica tipologia versale adottata è il decasillabo maschile, metro principale della tradizione trobadorica peninsulare.¹⁴ Le strofe, formate da sei (I, IV) o sette (II, III) versi, sono seguite solo nel secondo componimento dalla *fiinda* e presentano formule rimiche sempre differenti: tra di esse, si segnala la rarità dello schema metrico del testo III (*abbacbC*, Tavani 1967: n° 159), con appena due attestazioni nella poesia galego-portoghese.

Infine, prima di presentare l'edizione critica e il commento ai singoli componimenti, è doveroso segnalare che, quanto alla trascrizione e alla veste grafica, si seguono i criteri pressoché abituali nella prassi editoriale della lirica galego-portoghese (enucleati in Ferreiro *et alii* 2007).¹⁵ Fondamentale,

¹³ Sul ritornello con variazione nelle *cantigas* galego-portoghese e sulla difficoltà, talvolta, a distinguere tale modalità dal parallelismo, cf. almeno Correia 1992 e González 2009.

¹⁴ Per approfondimenti sulla struttura abituale della *cantiga* galego-portoghese, ed eventuali sue variazioni, si rinvia all'analisi fornita da Tavani 1980: 45-55.

¹⁵ Fanno eccezione a queste norme – per motivi, a mio avviso, di maggiore perspi-

inutile dirlo, il confronto facilmente esperibile con la riproduzione digitale dei manoscritti disponibile nelle banche dati *CMGP* e *MedDB*.

La riproduzione delle *cantigas* nel presente contributo segue l’ordine dei testimoni *B* e *V*; la seguente tavola di concordanza servirà unicamente ad agevolare eventuali raffronti tra le diverse numerazioni di edizioni e manoscritti:

Testo	<i>B</i>	<i>V</i>	<i>LPGP</i>	<i>UC</i>	Nunes 1926-28	Nunes 1932	Cohen 2003	Lopes 2016
I	999	588	146,2	1003	-	pp. 396-7	-	p. 459
II	1000	589	146,3	1004	pp. 300-1	-	p. 342	pp. 459-60
III	1001	590	146,4	1005	p. 301	-	p. 343	p. 460
IV	/	591	146,1	1006	pp. 301-2	-	p. 344	pp. 460-1

1. *Dis[s]eron-vos, fremosa mia senbor*

Manoscritti: *B* 999, c. 216v, coll. a-b; *V* 588, c. 93v, col. b.

Repertori: Tavani 1967: 504, n° 146,2 (= *LPGP*); D’Heur 1975: 70, n° 1003 (= *UC*).

Edizioni critiche: Nunes 1932: 396-7; Lopes 2016, II: 459 (= *CMGP*); *UC*: n° 1003.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 210; Braga 1878: 113; Paxeco Machado–Machado 1949-1964, IV: 392.

Altre edizioni: Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996b: 216 (testo Nunes, con modifiche); *LPGP*, II: 907 (= *MedDB*: n° 146,2; testo Nunes, con modifiche); Mongelli 2009: 58 (testo Nunes).

cuità – l’utilizzo dell’accento finale nei futuri dei verbi, anche irregolari (*estará, querrá*), e il mantenimento (o l’aggiunta, qualora i manoscritti presentino la grafia semplice *c/g*) della /u/ nella sequenza velare + *e, i* (*digu’eu, logu’i*).

Dis[s]eron-vos, fremosa mia senhor,
 que me non mat'a mí o voss'amor,
 e non o negu'eu, pois eu sabedor
 faço quen quer que o queira saber
 5 ca me non mat'a min o voss'amor,
 mais mata-me que o non poss'aver.

Ca ben sei que vos disseron por mí
 que me non mata voss'amor, assi
 com'alguen cuida; e digu'eu tant'i
 10 a vós, que o non posso máis negar:
 ca me non mata voss'amor as[s]i,
 mais mata-me que mi-o non quer Deus dar.

E os que cuidan que mi buscarán
 per i mal vosco, dizen-o de pran,
 15 e non mi-o negu'eu (poi-lo saber an,
 des i entendo que non poderei):
 que me non mata voss'amor de pran,
 mais mata-me, senhor, que o non ei.

3. eu] en *V* 4. faço] faco *BV*; quen] queu *B* 7. Ca] E a *B* 10. máis]
 mays mays *V* 11. voss'amor] uoscam^r *B*, uosañ *V* 14. vosco] uosque
B, uos q̄ *V* 18. senhor] *om. B*
 9. eu] en *Nunes* 13. buscarán] buscaran *Nunes* 14. vosco] vosc'e *UC*;
 dizen-o] dizem-no *Lopes* 15. saber an] saberám *Lopes* 16. entendo] en-
 tend'o *Lopes*

Traduzione

I. Vi dissero, mia bella signora, che il vostro amore non mi uccide, e io non lo nego, poiché io rendo noto a chiunque voglia saperlo che non mi uccide il vostro amore, ma mi uccide il non poterlo avere.

II. Perché so bene che vi dissero di me che non mi uccide il vostro amore, così come pensa qualcuno, e su questo tanto vi dico, ché non posso

piú negarlo: non mi uccide il vostro amore, ma mi uccide che Dio non me lo voglia dare.

III. E coloro che pensano che per questo mi arrecheranno del male con voi, lo dicono davvero, e io non lo nego – poiché hanno intendimento, per questo so che non potrò (negarlo) –: non mi uccide di certo il vostro amore, ma mi uccide, signora, il non averlo.

Rubriche e note marginali

In *B* Colocci verga la rubrica attributiva *Roy Mâtijz Dulueyra* e assegna alla *cantiga* il numero 999, ponendo la cifra in alto a sinistra della maiuscola del verso iniziale. Sopra l'*incipit*, a destra, si trova l'annotazione *to(r)nel*, cui si accompagna nel sesto verso di ogni strofa il caratteristico tratto a forma di angolo leggermente ottuso che generalmente delimita, sulla sinistra, i versi di *refran*. Il testo, tuttavia, non presenta propriamente il ritornello, ma è piuttosto interessato dal procedimento del parallelismo letterale nella prima parte dell'ultimo verso delle tre *coblas*. La struttura probabilmente ingannò anche il copista, viste alcune delle correzioni presenti. La seconda parte del v. 12, l'intero v. 17 e le ultime parole del v. 18 sono infatti scritti sopra rasura; una croce posta nel margine sinistro e, nell'ultimo caso, nel margine destro indica il luogo da emendare. Un'altra croce, più piccola, si rileva sulla sinistra del v. 4.

Il codice *V* presenta la rubrica attributiva di mano collociana, sottolineata con un tratto orizzontale, *Roy mâtijz* e, alla sua sinistra, nell'intercolumnio, il numero 188. Il copista dimenticò inizialmente di trascrivere il v. 12 che venne palesemente aggiunto una volta copiato l'inizio della terza strofa, nell'esiguo spazio lasciato tra i versi.

Metrica

Cantiga de meestria di tre *coblas singulares*, formate da sei decasillabi maschili (Tavani 1967: 54, schema 13:27).

	10a	10a	10a	10b	10a	10b
I	or			er		
II	i			ar		
III	an			ei		

Il secondo e il quinto verso di ogni strofa registrano il ricorso al *dobre* in posizione rimante (I: *amor*, II: *assi*, III: *de pran*). Rime derivative tra i vv. 3-4 (*sabedor-saber*) e 6-15-18 (*aver-an-ei*); rime desinenziali 4:6, 10:12; rima ricca 13:14/17. Nel componimento si osservano numerose corrispondenze interstrofiche in cui il procedimento delle *coblas capdenals* e quello del *dobre* si incrociano al parallelismo letterale, da cui le vistose riprese che interessano il v. 2 della I e II strofa, il v. 3 della I e III strofa e, soprattutto, i vv. 5 e 6 di tutte le *coblas*. *Enjambements* ai vv. 3-4, 8-9, 9-10, 13-14. Sinalefi ai vv. 12 e 15 (*mi-o*).

Da notare che gli editori di *UC* avanzano la possibilità di interpretare il testo come un particolare tipo di *cantiga atebuda*, per il *continuum* sintattico che si originerebbe segnalando tipograficamente un legame interstrofico tra le prime due *coblas*, unite dalla subordinazione causale, a cui segue il collegamento copulativo tra le ultime due.

Commento

Il componimento rientra nel ridotto ma significativo gruppo di *cantigas* galego-portoghesi che riflettono, in generi differenti e con differente intensità, la tematica dell'*escondit* provenzale (cf. Brea 1993), per cui il poeta innamorato si difende nei suoi versi dalle accuse mosse a suo danno dagli infidi maldicenti, talvolta invocando su di sé una serie di maledizioni qualora sia lui a dichiarare il falso. Nel testo di Roi Martinz d'Ulveira, in realtà, l'io lirico non cerca di giustificarsi dalle calunnie di quanti intendono screditarlo agli occhi della dama, anzi nemmeno le nega e, al contrario, rovescia tali malignità a sua discolpa con acutezza ingegnosa.

Di fronte alla signora, infatti, i *lausengiers*, la cui insidiosa presenza traspare dietro l'incipitario *disseron-vos*, sostengono che a uccidere il poeta non sia *o vosso amor*, insinuando in tal modo non tanto – a mio avviso – che lui muoia per l'amore di un'altra, quanto piuttosto che i sentimenti per la donna non siano abbastanza forti da condurlo alla morte. Accusa, questa, fortemente infamante, in un universo ideologico, come quello del trobadorismo peninsulare, governato dall'identità tra *amor* e *coita* per cui la gravità della sofferenza patita è direttamente proporzionale alla forza degli affetti. Facendo buon viso a cattivo gioco, l'uomo allontana da sé la chiacchiera malevola con un abile escamotage linguistico racchiuso negli

ultimi due versi di ogni strofa: non lo uccide il ‘vostro amore’ – da intendersi come ‘l’amore provato dalla donna’ e non, come d’abitudine, nel senso di ‘l’amore per lei’ – perché di fatto lui questo non lo possiede, ed è esattamente tale mancanza il vero motivo della morte che incalza il trovatore. Pur condividendo alcuni luoghi tipici della modalità dell’*escondit*, dunque, come l’incipitario riferimento al *dizer* calunnioso dei *miscradores* o l’insistenza sulla colpa attribuita all’amante, allo stesso tempo la canzone in esame se ne discosta per l’atteggiamento dell’io lirico che pare quasi cedere inizialmente ad un’ammissione di colpevolezza, salvo poi sovvertire abilmente il rimprovero, giocando sulle possibili interpretazioni del sintagma *voss’amor*. Lungi dall’incrinare i canoni della *cantiga de amor* e la convenzionale dichiarazione di amore e sofferenza che la contraddistingue, la lirica di Roi Martinz d’Ulveira si struttura a tutti gli effetti come ennesima, ma efficace, riproposizione del motivo abusato della morte del poeta in nome di una reciprocità amorosa irraggiungibile, che nemmeno Dio aiuta a conquistare (v. 12).

La retorica dell’ossessione e dell’angoscia amorosa si centra in questo caso sull’opposizione tra cause presunte e cause reali del metaforico venir meno dell’innamorato, e dunque sull’iterazione anaforica (e antitetica) *me non mat’a min / mais mata-me* che organizza, tramite il procedimento del parallelismo letterale, l’intero componimento, assegnandogli, si direbbe, una struttura a metà strada tra *cantiga de meestria* e *de refran*. Le notevoli corrispondenze interstrofiche, infatti, oltre ad interessare principalmente il secondo e quinto verso delle prime due *coblas* e, per il consueto gioco di ripetizione e variazione, solo il quinto della terza, culminano nell’ultimo verso di ogni strofa, di cui viene ripetuto identico il primo emistichio. Danno corpo e si intrecciano a questo meccanismo iterativo, ovviamente, anche le riprese anaforiche dei vv. 3 e 15 (in linea col procedimento delle *coblas capdenals*), l’artificio del *dobre* in sede rimica e, in generale, le numerose replicazioni che, a contatto o a distanza, in posizione rimante o a interno di verso, costellano il testo secondo un regime di *repetitio* o di *derivatio*, insistendo spesso, ma non esclusivamente, sulle parole chiave del dettato (*dizer* vv. 1, 7, 9, 14; *matar* vv. 2, 5, 6, 8, 11, 12, 17, 18; *negar* vv. 3, 10, 15; *saber* 3, 4, 7, 15; cf. poi i poliptoti su *querer* v. 4; *poder* vv. 6, 10, 16; *aver* in rima derivativa ai vv. 6, 15, 18; *cuidar* vv. 9 e 13). A livello sintattico risaltano alcuni casi di inarcatura e la costante posposizione del soggetto *voss’amor* al sintagma verbale, mentre, a livello fonico, l’attenzione alle sonorità si

rivela, oltre che in sede rimica, nelle sequenze allitteranti delle serie *me non mat'a mí / me non mata, quen quer que o queira, mais mata-me* (ulteriormente arricchito al v. 12 da altri ritorni consonantici).

Note

1. All'interno della lirica profana galego-portoghese si registrano oltre una cinquantina di *incipit* sul verbo 'dire': vicino al nostro è senz'altro *Disseron vos, meu amigo* di Pedr'Amigo de Sevilha (LPGP 116,6), *cantiga* sempre vincolata alla modalità dell'*escondit*, dov'è però la donna a dover allontanare da sé l'accusa di aver parlato con un altro per far soffrire il suo amico.

2. *mat(a)*: sulle sfumature semantiche del verbo *matar*, di origine tuttora incerta, e sul suo impiego soprattutto ad opera di autori del secondo Duecento, cf. Corral Díaz 2004. — *o voss'amor*: come anticipato nel commento, la 'difesa' — se così si può definire — dell'amante calunniato gioca intorno all'interpretazione del sintagma in analisi che nelle accuse dei maldicenti avrà il significato più abituale di 'l'amore per voi', mentre il poeta lo intende letteralmente 'il vostro amore', riferendosi cioè ai sentimenti (non) provati dalla dama.

7. La lezione *E a* di *B* si spiega con la frequente confusione *e / c* negli apografi italiani, specie a inizio di verso.

9-10. Interpreto *tanto* come pronome con valore simile al dimostrativo (cf. ad es. «mais tanto vos direi én» LPGP 125,23 v. 4) e il *que* del verso successivo come congiunzione causale; diversamente, *UC* elenca nel glosario la costruzione tra le locuzioni consecutive e nella parafrasi al testo assegna piuttosto al *que* un valore relativo («tanto vos digo a vós, a quen non o podo negar máis»). — *i*: avverbio pronominale di largo uso nelle *cantigas* con sfumature semantiche differenti, qui col senso di 'su questo', 'in relazione a questo', riferito a quanto detto in precedenza; frequente anche in associazione ad altri elementi, a formare locuzioni congiuntive (*per i* v. 14) o avverbiali (*des i* v. 16). Cf. DDGM e UC, Glosario s. v. *i*.

13-14. Ben attestata nei testi la costruzione *buscar mal vosco* col senso di 'nuocere nei vostri confronti', cf. in ambito *de amigo* l'esordio dionigino «Amiga, sei eu bem d' unha molher / que se trabalha de vosco buscar / mal a voss' amigo polo matar» LPGP 25,10 vv. 1-3.

14. Nonostante la lezione di *UC* abbia il pregio del totale rispetto dei manoscritti («E os que cuidan que mi buscarán / per i mal vosc’ (e dizen-o de pran / e non mi-o neg’eu) poi-lo saber an»), riprendo la correzione *vosco* di Nunes che a mio avviso rende più fluida la sintassi ripristinando una necessaria frase principale. – *de pran*: locuzione avverbiale col valore di ‘senza dubbio’, ‘certamente’, ‘in verità’, registrata esclusivamente nei testi poetici e penetrata nel linguaggio dei *trobadores* verosimilmente tramite il provenzale *de plan* (lat. *PLĀNUM*; cf. Michaëlis, 1920: 70; García-Sabell 1991: 269-71).

15. *poi-lo*: la forma contratta della congiunzione *pois* col pronome atono maschile singolare rivela il processo di assimilazione delle parole terminanti in *-r* o *-s* all’antico allomorfo dell’articolo o del pronome di terza persona (*ILLUM* > *lo*, con posteriore caduta della laterale iniziale per fonetica sintattica; cf. Huber 1933: 120-1, 175-6; Maia 1986: 670-1; Ferreira 1999: 249-50, 254-5; Marcenaro 2019: 157). – *saber an*: possibile la lettura univerbata in veste di forma futura *saberám*, proposta da Lopes (2016, II: 459), ma pare qui più probabile il riferimento al ‘sapere’, sostantivo dunque, dei maldicenti.

16. Leggendo i primi quattro versi dell’ultima strofa si ha l’impressione che qualcosa non torni nel senso (e, quindi, nella lezione testimoniale), in particolar modo in questo verso dove, secondo la lettura proposta, andrà presumibilmente recuperato il complemento sottointeso: il poeta, di fronte a quanto fanno i diffamatori, non può ‘negare’ (o ‘evitare’) la situazione, cioè di essere ucciso dal non avere l’amore della sua signora. La segmentazione *entend’o* di Lopes (2016, II: 459) cerca evidentemente di ristabilire un senso al passo che, nonostante questo, permane opaco.

II. *Oimaís, amiga, quer’eu ja falar*

Manoscritti: B 1000, c. 216v, col. b; V 589, c. 94r, col. a.

Repertori: Tavani 1967: 504, n° 146,3 (= *LPGP*); D’Heur 1975: 70, n° 1004 (= *UC*).

Edizioni critiche: Nunes 1926-1928, II: 300-1; Cohen 2003: 342; Lopes 2016, II: 459-60 (= *CMGP*); *UC*: n° 1004.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 211; Braga 1878: 113; Paxeco Machado–Machado 1949-1964, IV: 393.

Altre edizioni: LPGA, II: 908 (= *MedDB*: n° 146,3; testo Nunes, con modifiche).

Oimais, amiga, quer'eu ja falar
 con meu amigo quanto x'el quiser,
 vedes por que: ca tan gran ben mi quer
 que ben vos digu'eu, quant'é semelhar,
 5 [per] quant'eu sei, que non ei de cuidar:
*non querria meu dano por saber
 que podia per i meu ben aver.*

Falarei con el, que non m'estará
 mal nulha ren, e mesura farei
 10 de lhi falar, ca, per quant'eu del sei,
 que mi quer ben e sempre mi-o querrá;
 que vejades o grand'amor que mi á:
*non querria [meu dano por saber
 que podia per i meu ben aver].*

Falarei con el, pois está [a]ssi,
 par Deus, amiga: ca sempre punhou
 de me servir, des i nunca m'errou
 des que meu fui, per quant'eu aprendi,
 e máis vos direi que del entendi:
 20 *non querria [meu dano por saber
 que podia per i meu ben aver].*

E, pois m'el quer, com'oídes dizer,
 de sa fala non ei ren que temer.

1. Oimais] O(o ?)y mays B 6. querria] queiria B 7. meu] men V 9. ren]
 tē V 11. querrá] q̄ira B 12. o grand'amor] ogñ damor V 13. querria]
 queiria B 17. m'errou] meirou B, mem ni V 18. meu] meu(i ?) V 20.
 querria] queiria B 23. ren] tē V

5. [per] quant’eu sei] quant’eu [d’el] sei *Nunes* 15. Falarei con el, pois está [a]ssi] Falarei [eu] con el, pois est assi *Nunes*, Falarei com el, pois ést[e] assi *Lopes* 18. meu] m’eu *Nunes*; per] por *Nunes* 19. entendi] entend’i UC

Traduzione

I. D’ora in poi, amiga, voglio parlare col mio amico quanto lui vorrà, vedete perché: mi ama tanto che davvero vi dico, a mio avviso, che non devo preoccuparmi, per quanto ne so: *non vorrebbe il mio danno pur sapendo che così potrebbe ottenere il mio bene.*

II. Parlerò con lui, poiché non ne avrò alcun male e nel parlargli dimostrerò cortesia, perché, per quanto so di lui, mi ama e sempre mi amerà; vedete il grande amore che mi porta: *non vorrebbe il mio danno pur sapendo che così potrebbe ottenere il mio bene.*

III. Parlerò con lui poiché è così, per Dio, amica: sempre si sforzò di servirmi e, per quanto intesi, mai commise un torto verso di me da quando fu mio, inoltre vi dirò quello che ho saputo su di lui: *non vorrebbe il mio danno pur sapendo che così potrebbe ottenere il mio bene.*

F. E, poiché mi ama, come sentite dire, nel parlare con lui non ho nulla da temere.

Rubriche e note marginali

Nel codice Colocci-Brancuti l’umanista marchigiano numera il componimento con la cifra 1000, ponendola leggermente a sinistra rispetto allo specchio di scrittura e in parte sopra la maiuscola iniziale. Sulla destra si trovano le note collociane (*con*)ged(o), sopra l’ultima parola del verso di *incipit*, e a fianco, *to(r)nel*, trascritto nel margine destro; a queste annotazioni corrispondono, rispettivamente, la linea verticale posta a sinistra dei due versi che compongono la *fiinda* e il caratteristico angolo ottuso, normalmente utilizzato per distinguere il ritornello (qui abbreviato, come in V, dopo la prima strofa).

Metrica

Cantiga de refran composta da tre *coblas singulares* di sette decasillabi maschili ciascuna, secondo lo schema 5+2, e da una *finda* di due versi che, come d'abitudine, riprende la misura sillabica e la rima del ritornello (Tavani 1967: 142, schema 139:11).

	10a	10b	10b	10a	10a	10C	10C
I	ar	er				er	
II	a	ei					
III	i	ou					

Sul piano dei legami interstrofici, si evidenzia la ripresa di tipo *capdenals* tra la seconda e la terza strofa (vv. 8 e 15; più debole tra i vv. 10 e 17) e i procedimenti delle *coblas capcaudadas* e *capfinidas* (*direi* v. 19 – *dizer* v. 22) tra la terza strofa e il ritornello. Le rime sono quasi tutte desinenziali; rima ricca 8:11 e 18:19; *derivatio* in sede rimica ai vv. 2-3-11 (*quiser-quer-querra*), 6/13/20-10 (*saber-sei*), 7/14/21-12 (*aver-â*). Degni di nota, inoltre, la consonanza tra le rime della prima strofa, il richiamo interno ai versi di *refran* *querria:podia* e la rima al mezzo imperfetta al v. 22 (*-er:-er*). Infine, si segnalano la forte inarcatura tra i vv. 8-9 e le sinalefi ai vv. 11 (*mi-o*) e 12 (*mi â*).

Commento

L'onore della fanciulla e l'opportunità, o meno, del suo parlare con l'amico costituiscono il nucleo tematico di questo monologo femminile, in cui l'io lirico, rivolgendosi ad una confidente, insiste sull'eccezionalità dei sentimenti provati dal suo innamorato che, per l'appunto, la mettono al riparo da qualsiasi preoccupazione. La *cantiga*, infatti, si apre sulla decisione perentoria della giovane di conversare con l'uomo *quanto x'el quiser*, perché lui la ama a tal punto, come ripete il ritornello, da anteporre il bene dell'amata all'ottenimento dell'agognato *guiderdone*. Sulla questione della reputazione sociale prende avvio anche la seconda strofa dove la donna ribadisce che tale conversazione non le arrecherebbe alcun danno, ma al contrario metterebbe in luce la sua cortesia, specie di fronte all'amore dell'amico, convenzionalmente dipinto nei vv. 11-12 come grande ed

eterno. Con una minima *variatio*, la terza *cobla* non riprende il motivo del *querer ben* maschile o, meglio, lo declina nei termini dell’impeccabile servizio amoroso e della lealtà sempre dimostrata per cui la fanciulla, nella *fiinda*, non può che concludere la sua ‘arringa’ riassumendo quanto detto in precedenza all’amica silente: i sentimenti dell’uomo sono già di per sé garanzia di convenienza e la rispettabilità femminile non verrà intaccata dal semplice chiacchierare.

L’insistenza, lungo le strofe, sulle medesime tematiche coinvolge le strutture formali, riverberandosi in particolar modo nei diversi congegni di ripetizione, tra cui si contano i numerosi poliptoti (sui verbi *querer*, *falar*, *estar*, *dizer*, *aver*, *saber*, anche in sede rimica), la figura etimologica a distanza *falarei-fala* (vv. 8, 15, 23), la ripresa parallelistica della formula *per quant’eu sei/aprendi* (vv. 5, 10, 18 a cui si aggiunge il *quanto* del v. 4) e l’iterazione di *ben*, avverbio (v. 4) o sostantivo (nell’accezione di ‘amore’ al v. 3 e di ‘ricompensa amorosa’ al v. 7). L’opposizione tra desiderio e decoro sociale che sostanzia il testo è evidente nel parallelismo antitetico *meu dano – meu ben* veicolato dai versi di *refran*, con precedenza, a fini persuasivi, alla negazione del primo, a rimarcare quanto espresso anche dal risoluto *non m’estar mal*, fratto da *enjambement* tra i vv. 8-9. Notevoli, infine, gli echi fonici interni, in parte originati da questi giochi iterativi, che insistono specialmente sui suoni *que* (ad es. vv. 3-4, 11-12), *ei* (v. 5), *fa-* (vv. 9-10) e *de* (vv. 17-18).

Note

1. *Oimais*: ‘ormai, d’ora in avanti’, provenzalismo ben attestato nelle *cantigas*, anche all’interno delle locuzioni avverbiali *des oimas / des oje-mais*, che si registra in *incipit* di componimento in altri quattro testi, tutti, a differenza di quello in esame, afferenti al genere *de amor* (cf. *LPGP* 7,9; 7,10; 25,60; 149,1).

2. $\propto(e)$: forma proclitica atona del pronome riflessivo di terza persona (con valore di norma espletivo), nata probabilmente dalla combinazione della base etimologica *se* coi pronomi atoni *o*, *a* che originò la *i* semiconsonantica responsabile della palatalizzazione della fricativa iniziale: $*seo > *sio > \propto o$, da cui per analogia la forma regressiva $\propto e \sim \propto i$ (cf. Huber 1933: 176; Ferreiro 1999: 252; Larson 2018: 53). – *quiser*: terza persona singolare

del congiuntivo futuro di *querer*. Questo tempo verbale, procedente dalla confluenza tra il futuro anteriore e il congiuntivo perfetto del latino, è di uso frequente nel galego e nel portoghese medievali all'interno di subordinate condizionali, causali, temporali e in varie forme di relative (come in questo caso), a marcare essenzialmente l'eventualità nel futuro (cf. Ferreira 1999: 299-300; Larson 2018: 74-5).

3. *vedes*: frequente nelle *cantigas* l'uso del presente indicativo di *veer* con valore presentativo e velatamente imperativo.

4. La parentetica *quant'è semelhar* ha qui il senso di 'secondo me', 'a quanto sembra' («pelo que me parece», Lapa 1965: 40).

5. L'integrazione, suggerita da Lapa (1965: 40, nella forma *por*), trova ragione nel parallelismo coi vv. 10 e 18 e pare preferibile alla proposta *quant'eu [d'el] sei* avanzata in precedenza da Nunes (1926-1928, II: 300), comunque fondata sulle simili costruzioni dei vv. 10 e 19.

6. *dano*: 'danno', 'male', 'detrimento', sostantivo attestato in poco più di venti *cantigas* ma ampiamente documentato nella prosa di tipo storico e giuridico-notarile (cf. *DDGM* e *TMILG ad vocem*). – *por*: in questo caso la preposizione introduce, a mio avviso, una subordinata con valore concessivo: l'uomo non vuole mettere l'amata in una situazione che ne pregiudichi la reputazione, nonostante sappia che così potrebbe ottenere i suoi favori.

10-12. L'intelligenza del passo risulta complicata dal succedersi di tre congiunzioni e dalla sua apparente sconnessione con il ritornello: nella lettura proposta il primo *que* ripete, dopo parentetica, il precedente *ca* con valore causale, mentre il v. 12 si configura come una proposizione indipendente, con il congiuntivo esortativo (*vejades*, in parallelo poliptotico con *vedes* v. 3) ad esprimere, come d'abitudine, «un comando, un consiglio o una preghiera» (Larson 2018: 67; cf. «Ay boa dona, se Deus vos perdom, / que vos non pes d' o que vos eu direy» *LPGP* 33,1 vv. 1-2). Diversa l'interpretazione degli editori di *UC* che assegnano valore consecutivo al *que* iniziale del v. 12, e di Nunes (1926-1928, III: 287), secondo il quale, oltre a dover sottintendere *vos digu'eu* della strofa precedente «para reger o refram», è questa congiunzione a ripetere il *ca* del v. 10.

15. Tra le ipotesi avanzate per sanare l'ipometria del verso riprendo quella messa a testo da Cohen (2003: 342) che vanta senz'altro il merito dell'economicità, fronte a *Falarei [eu] con el* (Nunes, 1926-1928, II: 300), *Falarei con el[e]* (Lapa 1965: 40) e *pois ést[e] assi* (Lopes 2016, II: 460), mentre

di minor peso, mi pare, la motivazione del parallelismo, ben leggero, con l’*estará* del v. 8.

18. In merito alla prima parte di questo verso si osserva qualche incertezza in alcune edizioni critiche precedenti. Nunes (1926-1928, II: 300, 470 e III: 287) mette infatti a testo la lettura *m’eu fui* (‘me ne andai’), salvo poi suggerire nell’*errata corrige* finale la grafia unita *men* e commentare di conseguenza il verso come segue: «Ord. dir.: *des que fui men* (isto è, namorado)»; a sua volta, la traduzione dell’emistichio fornita da UC, «desde que marcheï», è evidentemente un refuso, visto che nelle note finali si giudica scorretta la segmentazione di Nunes, in nome di un contenuto testuale centrato su «a ‘posesión’ do amigo». Quest’ultima è senz’altro l’interpretazione corretta, sebbene la presenza della forma *fui*, di solito prima persona del perfetto di *seer* (o *ir*) «in ragione della metaforesi generata da ï» (cf. Marcenaro 2019: 164) ma in qualche caso – come quello in esame – utilizzata per la terza singolare, possa ingenerare il dubbio. L’uso indifferenziato delle varianti *fui/foi* per entrambe le persone è registrato lungo tutta l’epoca medievale, anche se lo studio dei manoscritti trobadorici, da un lato, e dei documenti non letterari, dall’altro, indica che tale coesistenza si osserva soprattutto al livello della lingua letteraria e, in generale, con un indice di frequenza maggiore in area galega rispetto al Portogallo (oltre a *ibid.*, cf. i rilievi di Maia 1986: 819-26 e Ferreiro 1999: 80).

19. Ammissibile, benché non necessaria, la segmentazione *entend’i* adottata da UC per mantenere il tempo presente come negli altri versi che introducono il ritornello (*ei* v. 5, *vejades* v. 12): nonostante la validità dell’ipotesi (cf. III v. 12), si noterà tuttavia la netta predominanza del perfetto indicativo in quest’ultimo corpo strofico.

III. *Ūa á que diz que morrerá d’amor*

Manoscritti: B 1001, c. 216v, col. b; V 590, c. 94r, coll. a-b.

Repertori: Tavani 1967: 504, n° 146,4 (= LPGP); D’Heur 1975: 70, n° 1005 (= UC).

Edizioni critiche: Nunes 1926-1928, II: 301; Cohen 2003: 343; Lopes 2016, II: 460 (= CMGP); UC: n° 1005.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 211; Braga 1878: 113; Paxeco Machado–Machado 1949-1964, IV: 394.

Altre edizioni: Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996a: 228 (testo Nunes, con modifichie); *LPGP*, II: 908 (testo Nunes, con modifica); *MedDB*: n° 146,4 (testo Cohen).

- Ûa á que diz que morrerá d'amor
o voss'amigo, se vo-lo veer
non faço, filha; mais quer'eu saber
que perç'eu i, se por vós morto for.
5 – Direi-vos, madr', as perdas que á i:
perder-s'-á el e poss'eu [i] perder
o corp', e vós, madr', o vosso por mí.
- Ai mia filha, entenderá quen-quer
que vós teedes por el sa razon;
10 mais dized'ora, se Deus vos perdon,
que perç'eu i, se x'el morrer quiser.
– Direi-vos, madre, quant'eu entend'i:
perder-s'-á el e perderei enton
o corp', e vós, madr', o vosso por mín.

1. Ûa á] D unha B, Dunha V; morrerá] moirera B 4.-14. om. B 11.
perç'eu] perzeu V

1. Ûa á] Un' á Nunes, Muit' á Cohen, Muit'há CMGP, Don'á UC 6. poss'eu
[i] perder] poss[o] eu perder CMGP 8. mia filha] minha filh' Nunes 9.
vós] vos Nunes, UC; teedes] tēdes Nunes 12. entend'i] entendi Cohen 14.
min] mi Nunes, CMGP

Traduzione

I. – Una donna dice che il vostro amico morirà d'amore, se non vi permetto di vederlo, figlia; ma voglio sapere cosa ci perdo io, se morirà per voi. – Vi dirò, madre, le perdite che vi sono: lui si perderà e io posso perdere *la vita, e voi la vostra, madre, per me.*

II. – Ah, figlia mia, chiunque capirà che voi difendete la sua causa;

ma dite ora, che Dio vi perdoni, cosa ci perdo io, se lui vorrà morire. – Vi dirò, madre, quanto so su questo: lui si perderà e allora io perderò *la vita, e voi la vostra, madre, per me*.

Rubriche e note marginali

In *B* Colocci assegna al testo il numero 1001 e sopra il verso iniziale, nel margine destro, appone la nota *to(r)nel* ad indicare la presenza del *refran*. Della *cantiga* rimangano in questo codice solo i primi tre versi, trascritti nella parte finale della colonna b della carta 216v, dopo i quali inizia una lacuna: rimangono i lacerti di due fogli strappati, in particolar modo del secondo dove, nel *recto*, si legge l’inizio dei versi che corrispondono all’ultima strofa e alla *fiinda* di *Par Deus, mia madr’, o que mi gran ben quer* di Johan Airas (LPGP 63,56).

Metrica

Cantiga de refran formata da due *coblas singulares* di sette decasillabi maschili (con rima *c unissonans*), articolati sullo schema 6+1 e secondo una formula che conta appena due attestazioni nella lirica galego-portoghese (cf. Tavani 1967: 153, schema 159:1).

	10a	10b	10b	10a	10c	10b	10C
I	or	er			i		
II	er	on			i		

Gli inizi anaforici in regime di *coblas capdenals* sono generati dal forte parallelismo letterale che interessa il testo, come si osserva ai vv. 4/11, 5/12, 6/13. Rime desinenziali 2:3:6 e derivativa 8:11 (*quer:quiser*); da notare, inoltre, la parola rima *i* ai vv. 5:12, certo risultante dalla segmentazione testuale qui proposta, e l’oscillazione in sede rimica del ritornello tra la forma etimologica del pronome personale e quella nasalizzata *min*. La coesione tra strofe, già assicurata dalle riprese parallelistiche, è ulteriormente rafforzata dalla rima *c* che si mantiene identica nel quinto e settimo verso, essendo l’uscita del *refran*. *Enjambements* tra i vv. 1-2, 2-3, 6-7/13-14.

Commento

Cantiga de amigo dialogata che vede due voci femminili dividersi lo spazio poetico, occupando la domanda della madre la prima quartina e la risposta della figlia gli ultimi due versi del corpo strofico e il ritornello. La tematica sviluppata recupera stereotipi di larga frequentazione fra i trovatori peninsulari, come la morte d'amore e l'interdizione, sebbene la struttura dialogica e la fine arguzia dimostrata dalla giovane vivacizzino senz'altro l'esposizione della vicenda sentimentale. La madre, avuta notizia che l'amico morirà di pena se non acconsentirà ad un incontro con la figlia, chiede quale perdita possa mai venirle dal proprio divieto; a questo cinico disinteresse, la fanciulla risponde prontamente con una sorta di ricatto emotivo (cf. Tavani 1980: 104): se l'uomo perirà, ne seguirà la sorte lei e, subito dopo questo terribile lutto, anche il genitore stesso che ha posto l'impedimento. Nella seconda strofa la madre aggiunge che tutti capiranno perché la giovane prende le parti dell'amato e ripete la domanda, a cui questa oppone la medesima risposta, forse ancor più risoluta, visto il passaggio – pur in obbedienza al gioco di *iteratio* e *variatio* richiesto dal parallelismo letterale che struttura il componimento – dal potenziale *posso perder* (*o corpo*) del v. 6 al categorico *perderei* del v. 13.

L'esiguo materiale lessicale che dà corpo al testo gioca sulla ripetizione, in forme flessive differenti, dei verbi chiave *morrer* (vv. 1, 4, 11), *perder* (vv. 4, 6, 11, 13 cui va aggiunto il sostantivo *perdas* v. 5, in figura etimologica) e *dizer* (vv. 1, 5, 10, 12). In particolare, la ripresa di *perder*, spesso al centro di sequenze iterative nelle *cantigas* galego-portoghesi, si caratterizza per una certa *gradatio* espressiva: al quarto verso di entrambe le strofe il vocabolo possiede infatti il significato base di 'restare privo di qualcosa', mentre nelle due occorrenze registrate in ogni verso precedente il *refran* fa riferimento alle conseguenze mortali della proibizione materna, con apice nell'espressione *perder o corpo*, ossia 'morire'. A questi poliptoti – figura cara, come si è potuto vedere, a Roi Martinz d'Ulveira – si aggiungono la *derivatio* in sede rimica su *querer* (8:11) e, all'interno dei vv. 8 e 12, sul verbo *entender*. Infine, in questa trama di richiami e parallelismi non sfugge l'*explicit por mí* del ritornello che fa evidentemente eco al *por vós* del quarto verso: così come la madre aveva accennato alla morte dell'amante a causa della figlia (o, meglio, dell'amore ostacolato per lei), allo stesso modo questa addossa a sé la causa della possibile tragedia materna qualora

la donna perseverì nel suo interdetto. Del resto, è *por el*, come ribatte la madre nella strofa successiva, che parteggia la ragazza e questo è chiaro a *quen-quer* (‘chiunque’, v. 8), pronomi forse contrapposti all’indefinita presenza femminile evocata nell’*incipit*: una donna ha avvertito la madre, probabilmente una sua amica, ma tutti possono agevolmente comprendere che la figlia difenda le ragioni del suo innamorato.

Note

1. La lezione incipitaria *Dunha*, chiaramente leggibile nei manoscritti, ha suscitato non poche perplessità e diverse sono state, negli anni, le soluzioni proposte dagli specialisti. Recentemente, gli editori di *UC* hanno avanzato la congettura *Don’á* che, oltre a donare senso al passo, si dimostra ben spiegabile paleograficamente e confortata dalla presenza dell’espressione in altre *cantigas*, sebbene non sia chiaro dove sia documentato «o erro <dunha> por *dona* en B» poiché il verso indicato nella pagina *online* dedicata al testo è esemplificativo del costruito ma non dell’errore testimoniale (cf. «don’ á que á de Don Fernando torto» *LPGP* 160,10 v. 14, B: *Dona*). Cohen (2003: 343) e Lopes (2016, II: 460) riprendono l’emenda *Muit’ á*, suggerita da Lapa (1965: 40), con l’inserimento dunque dell’indicazione temporale e l’interpretazione di *o voss’amigo* come soggetto del *diz* precedente: se la formula è d’uso comune nel *corpus* trobadorico peninsulare, pare però soluzione meno giustificabile considerando la meccanica della copia. Di fronte a questo *locus criticus*, credo che la lettura *Un’ á* di Nunes (1926-1928, II: 301, nell’*errata corrige* a p. 470: «leia-se ã’á, isto è, ãa á») sia ancora quella preferibile, nonostante da più parti respinta perché definita, in modo in realtà abbastanza generico, ‘anomala’ e ‘dubbiosa’ (cf. Lapa 1965: 40; Cohen 2003: 343 n. 1; *UC*). L’uso dell’indefinito *ũa* con valore pronominale, e nella fattispecie con sottinteso il sostantivo ‘donna’, non è affatto raro, infatti (cf. ad es. «sabhades / que unha que Deus maldiga, / vo-lo tem louqu’ e tolheito» *LPGP* 25,67 vv. 3-5; «des que “el vira” hũa que quer ben» 38,5 v. 12; «hunha que me non quer» *LPGP* 157,34bis/97,25 v. 2 ecc.), e un’analoga costruzione, pur col verbo posposto, si trova in Pero d’Armea: «á ãu que i vosso par ouvesse» (*LPGP* 121,8 v. 5; cf. al riguardo le osservazioni di Fernández Campo 2012: 168). Come si ricorderà, per il celebre e discusso finale del ritornello di Meen-

dinho, Arias Freixedo (1997a e 1997b) aveva ipotizzato una lettura simile, e un *á*, pur giudicandola lui stesso insoddisfacente a causa della «rareza da propia expresión» e, soprattutto, per la peculiare rappresentazione grafica (*ũ*) che i manoscritti avrebbero presentato del supposto pronome indefinito («nunca parece escrito cun só *u* con til de nasalidade», *ibid.*: 14; cf. anche Ferreira 2007: 64-5). Tornando al nostro caso, si noterà, da un lato, che l'attestazione della costruzione nella lirica dei *trobadores* è senz'altro eccezionale ma non nulla, e, dall'altro, che qui la soluzione è paleograficamente accettabilissima (*Dunba* per *bunba* > *ũa*), vista anche la possibile confusione generata dalla decisa somiglianza in alcuni contesti tra *H* iniziale, in questo caso la *b*-inorganica dell'articolo, e *D*: si veda a mero titolo esemplificativo nello stesso *B* la lettera capitale di *LPGP* 24,2; 25,130; 25,131; 88,17; 114,26 ecc. A mio avviso, dunque, il verso iniziale fa riferimento ad una non meglio definita presenza femminile che avverte la madre, co-protagonista del testo, della *coita* che attanaglia il giovane innamorato di sua figlia.

4. *perç(o)*: prima pers. sing. dell'indicativo presente di *perder*, procedente dal lat. volg. *pěrdēō: il gruppo -dj- in posizione postconsonantica mostra la consueta evoluzione fonetica, dalla quale deriva l'affricata dentoalveolare sorda. Nel galego moderno si assesta l'etimologico *perdo*, mentre *perco* è la forma che si documenta in portoghese (cf. Ferreira 1999: 311; Marcenaro 2019: 73).

5. Nel *corpus* profano galego-portoghese si registra appena una decina di occorrenze del sostantivo *perda* ('perdita', 'danno') e, ad eccezione dei due casi documentati in contesto satirico, sempre in figura etimologica col verbo *perder*, come nel componimento in esame (cf. ad es. «¿Vedes, amigos, que de perdas ei, / des que perdi, por meu mal, mia senhor?» *LPGP* 9,15 vv. 1-2; «E gram preda per fazedes, / u tal amigo perdedes.» *LPGP* 25,21 *fiinda*).

6. *perder-s'-á*: terza singolare del futuro indicativo del verbo riflessivo *perder-se* con pronome mesoclitico (cf. Larson 2018: 76). – [*i*]: l'integrazione di Nunes (1926-1928, II: 301), volta a sanare l'ipometria versale e accolta da tutti gli editori successivi, si basa sulla ripetuta presenza dell'avverbio pronominale ai vv. 4, 5, 11 (e 12, giusta la segmentazione finale proposta dallo stesso filologo portoghese).

7. L'espressione *perder (o) corpo*, franta da inarcatura, equivale a 'perdere la vita', 'morire', come accennato nel cappello introduttivo (nelle tredici

attestazioni rinvenibili soltanto in un caso comparire senza articolo: cf. «Como perdeu, na guerra que passou, / corp’ e amigos» *LPGP* 56,17 vv. 10-11).

9. Nell’ampio ventaglio semantico del verbo *teer* si ascrivono diverse perifrasi, tra le quali *teer razon (por)* ha il valore di ‘difendere’, ‘intercedere per’, ‘sostenere la causa di qualcuno’.

10. *se Deus vos perdon*: l’interiezione, documentata anche nella poesia provenzale, è la più frequente tra le formule asseverative impiegate dai trovatori galego-portoghesi e si caratterizza per una marcata restrizione posizionale, dato che appare sempre nel secondo emistichio e, pertanto, in posizione di rima (cf. Sáez Durán–Víñez Sánchez 1995: 264).

12. La validità della segmentazione *entend’i*, oltre che per la sistematica ripresa dell’indicazione avverbiale, pare comprovata dal frequente ricorso al presente indicativo lungo il testo.

14. *min*: dal dativo latino *mīhī*, il pronome personale tonico di prima persona con funzione complemento presenta nelle *cantigas* l’alternanza tra la forma etimologica *mī* e quella nasalizzata *min*, mantenuta dagli editori moderni anche in posizione di rima (cf. almeno Gonçalves 1991: 19-20, 34). Nel galego moderno si utilizza la forma *min*, ottenuta per progressiva nasalizzazione causata dalla consonante nasale iniziale (Maia 1986: 666; Ferreira 1999: 245; Marcenaro 2019: 151).

IV. *Ai madr’, o meu amigo morr’assi*

Manoscritti: V 591, c. 94r, col. b.

Repertori: Tavani 1967: 504, n° 146,1 (= *LPGP*); D’Heur 1975: 70, n° 1006 (= *UC*).

Edizioni critiche: Nunes 1926-1928, II: 301-2; Cohen 2003: 344; Lopes 2016, II: 460-1 (= *CMGP*); *UC*: n° 1006.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 211; Braga 1878: 113; Paxeco Machado–Machado 1949-1964, VII: 79.

Altre edizioni: *LPGP*, II: 907 (testo Nunes); *MedDB*: n° 146,1 (testo Cohen).

Ai madr’, o meu amigo morr’assi
 come quen morre de coitas que á
 grandes d’amor, e non queredes ja

5 que me veja, e el morr', eu o sei,
 por mí d'amor; mais eu morta serei,
 pois el morrer por mí, por el logu'i.

 E amores tantas coitas lhi dan
 por mí, madre, que non pode guarir,
 pero sei eu que guarrá, se me vir,
 10 e jaz morrend'assi por mí d'amor;
 mais eu morrerei, madr'e mia senhor,
 pois el morrer por mí, por el de pran.

2. quen] queu *V* 4. me veja] u9 ueia *V*; o sei] e sey *V* 6. logu'i] logo hy
V

4. que me veja] que o veja *Nunes, UC* 6. logu'i] logo i *UC*

Traduzione

I. Ah, madre, il mio amico muore così come muore chi ha grandi pene d'amore, e non volete che mi veda e lui muore, io lo so, di amore per me; ma io presto morirò per lui, dopo che lui sarà morto per me.

II. E la pena d'amore lo fa soffrire tanto per me, madre, che non può salvarsi, però so che si salverà, se mi vedrà, e sta così morendo d'amore per me; ma io di certo morirò per lui, madre e mia signora, dopo che lui sarà morto per me.

Rubriche e note marginali

La *cantiga* è trasmessa dal solo *V* poiché, come accennato nell'analisi del testo precedente, il codice *B* soffre in questo punto di una breve lacuna. Il manoscritto della Vaticana non presenta alcuna nota o numerazione: solo si rileva una qualche incertezza nella *mise en page* per alcuni a capo della prima strofa che non coincidono con la corretta delimitazione versale.

Metrica

Cantiga de meestria, costituita da due *coblas singulares* di sei decasillabi maschili (Tavani 1967: 254, schema 189:12).

	10a	10b	10b	10c	10c	10a
I	i	a		ei		
II	an	ir		or		

La ripresa del sintagma *por mí* all’inizio dei vv. 5 e 8 determina la connessione strofica delle *coblas capdenals*, cui possiamo accostare anche la forte correlazione parallelistica presente negli ultimi versi delle due strofe che sfuggono all’identità assoluta del ritornello solo per la studiata *variatio* finale (cf. scheda seguente). *Enjambements* tra i vv. 2-3, 7-8 e, di minor rilievo, 4-5.

Commento

La poesia, come una ventina di altre *cantigas*, si apre sull’apostrofe alla madre, a cui la giovane si rivolge per chiedere, più o meno indirettamente, di poter vedere l’infelice innamorato. Il monologo femminile, infatti, è totalmente incentrato sul motivo della morte per amore dell’amico, inevitabile e imminente se la madre non permetterà che i due si incontrino: in un crescendo drammatico, gli ultimi versi delle strofe si chiudono sull’eventualità che anche la fanciulla muoia, se questo è il destino del suo amico. La seconda *cobla* ripete quanto già dichiarato nella prima, insistendo sulla *visio* (*se me vir* v. 9) come unica possibilità di salvezza del ragazzo e, dunque, dello stesso io lirico che morirà ‘di sicuro’ (*de pran* v. 12) se questa non si realizzerà, con conseguente e implicita colpevolezza materna. Tematicamente, la lirica è assai affine alla *cantiga* dialogata tra madre e figlia che la precede nella tradizione manoscritta (tanto che per *CMGP* potrebbero essere in sequenza una all’altra, con ordine erroneamente invertito nella *lectio* testimoniale): identica insistenza sul motivo (pur convenzionale) della sofferenza e della morte d’amore dell’amico e, soprattutto, identico riferimento – quasi una sorta di ricatto emotivo al genitore-guardiano – all’ineluttabile morte della giovane, se la madre continuerà a non lasciare

che i due innamorati si vedano. La vicinanza tematica si ripercuote, ovviamente, su determinate scelte lessicali e retoriche, a cominciare dall'insistenza iterativa rilevabile in entrambi i testi sul verbo *morrer*, in forme flessive differenti (nella poesia in esame ai vv. 1, 2, 4, 5, 6, 10, 11, 12), e sul sintagma *por mí* (qui ai vv. 5, 6, 8, 10, 12), ad evidenziare la centralità dell'amica come soggetto e agente tragico allo stesso tempo: particolare, in questo componimento, l'accostamento 'per me, per lui' dei vv. 6 e 12 con l'evidente scopo di insistere, a fini persuasivi, sulla catena di potenziali morti generata dal divieto materno.

Nel complesso gioco di riprese e variazioni che domina il testo, animato appena sul piano sintattico da alcuni incisi e fenomeni di inversione, spiccano, accanto a quanto già rilevato, i poliptoti, rispettivamente a distanza e a contatto, su *veer* (vv. 4, 9: *veja – vir*) e *guarir* (vv. 8, 9: *guarir – guarrá*), e le iterazioni di *coitas* (vv. 2, 7), *d'amor* (vv. 3, 5, 10 cui possiamo aggiungere il sostantivo *amores* v. 7) e del verbo *sei* (vv. 4, 9 con chiasmo *eu... sei – sei eu*), poste all'interno di più ampie correlazioni parallelistiche. Degna di nota, inoltre, la particolare costruzione delle strofe dove il distico finale, o per lo meno l'ultimo verso, rasenta lo *status* di *refran*, cui sfugge soltanto la variazione in *explicit* con espressioni che vanno ad insistere, in modo tutt'altro che gratuito, sull'imminenza (*logu'i* v. 6) e sulla certezza (*de pran* v. 12) della morte della giovane, stante l'atteggiamento interdittivo della madre. Una certa attenzione si rileva, infine, per la musicalità del componimento, con la frequente allitterazione, ad esempio, sul suono nasale, certo sostenuta dalle numerose ripetizioni di cui si è già dato conto.

Note

2-3. Da notare l'iperbato che interessa questi versi con l'allontanamento dei determinanti *grandes* e *d'amor* dal sostantivo cui si riferiscono, *coitas*.

4. La lezione *que vos veja* di *V* non trova senso nel contesto ed è stata finora corretta in due modi differenti, in base alla possibilità di interpretare il verbo come prima o come terza persona singolare del congiuntivo presente di *veer*. Nunes (1926-1928, II: 302) e gli editori di *UC* concordano nella lettura *que o veja*, mentre Cohen (2003: 344) e Lopes (2016, II: 460)

ipotizzano piuttosto *que me veja*: nonostante l’attestazione dell’errore 9/o nei testimoni, propendo per la seconda emenda visto il parallelismo che si instaura con il v. 9 (*se me vir*) e la possibilità che l’errore non derivi tanto dalla confusione grafica nella lettura del modello, ma dalla frequenza dell’espressione *vos veja* (e simili) che può aver ingannato il copista nel complesso processo di lettura-memorizzazione-autodettatura-scrittura. – *o sei*: necessaria la correzione della *lectio* manoscritta (*e sey*) per garantire il senso del passo.

5. *por mĩ*: si osservi l’enfatico spostamento in *rejet* del complemento (cf. anche, in parallelo, v. 8), a sottolineare le cause dell’imminente morte dell’amico: la donna e l’amore.

6. *logu’r*: si interviene sulla lezione trasmessa da *V* (*logo hy*) poiché sarebbe l’unico caso in cui l’incontro tra i due termini non si risolve in elisione.

7. Identica espressione con medesima inarcatura si registra in Gonçal’Eanes do Vinhal («E amores tantas coytas lhy dan / por min» *LPGP* 60,9 vv. 15-16) in una *cantiga de amigo* sempre imperniata sul motivo della morte d’amore dell’amante, di fronte alla quale però la donna, al contrario del testo in esame, si dimostra quasi compiaciuta. Nonostante sorprenda la perfetta identità del passo tra i due componimenti (a cui pare, però, di non poter associare altre significative somiglianze), si dirà che l’espressione torna anche in Don Denis («Coitas lhe davam amores / que nom lh’ eram se nom morte» *LPGP* 25,129 vv. 15-16), sempre col sostantivo plurale *amores* nella particolare accezione di ‘sofferenza d’amore’ (cf. almeno Tavani 1964: 67 e *UC*, Glosario *s. v. amor*), in sinonimia dunque con le *coitas d’amor* della strofa precedente (e si noti il consueto gioco di *iteratio* e *variatio*: *lí grandes* v. 3, qui *tantas* v. 7).

8. *guarir*: ‘guarire’, ‘salvare’, ‘sopravvivere’, da collegarsi chiaramente al *tòpos* metaforico della malattia d’amore che conduce alla morte, tema chiave del testo.

10. *jaç*: sul relativo processo di desemantizzazione di *jaçer* (< IACĒRE), qui parte di una perifrasi aspettuale imperfettiva col verbo principale al gerundio (per altri es. cf. *UC*, Glosario *s. v. jaçer*), si vedano i rilievi di Magán Muñoz (1994: 112-3).

11. *madr’e mia senhor*: terza apostrofe alla madre in appena due strofe, in questo caso arricchita – come in un’altra dozzina di luoghi nelle *cantigas*

– dal sintagma ‘(mia) signora’, quasi a rimarcare il potere della donna nella sopravvivenza della figlia e del suo innamorato.

Rachele Fassanelli
(Università degli Studi di Padova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Braga 1878 = Teófilo Braga, *Cancioneiro português da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle, acompanhada de um glossário e de uma introdução sobre os trovadores e concioneiros portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- CMGP = Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira *et alii*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas. Base de dados online*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais · FCSH/NOVA, 2011-, consultabile all'indirizzo <http://cantigas.fcsh.unl.pt> [cons. 20.07.2023].
- Cohen 2003 = Rip Cohen, *500 cantigas de amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- Eirín 2022 = Leticia Eirín, *Sobre un trovador “menor”: Nuno Treenz*, in Ricardo Pichel (ed. por), «Tenb’eu que mi fez el i mui gran ben». *Estudos sobre cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*, Madrid, Sílex, 2002: 151-81.
- Fernández Campo 2012 = Francisco Fernández Campo, *As cantigas de Pero d’Armea. Edición crítica e estudo*, Tese de Doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996a = Manuel Ferreiro Fernández, Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amigo. Antoloxía*, Vigo, AS-PG · A Nosa Terra, 1996.
- Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996b = Manuel Ferreiro Fernández, Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amor. Antoloxía*, Vigo, AS-PG · A Nosa Terra, 1996.
- Gonçalves 1991 = Elsa Gonçalves, *Poesia de Rei: Três Notas Dionisinas*, Lisboa, Cosmos, 1991.
- González 2016 = Déborah González, *As cantigas de Pero Velbo de Taveirós. Edición e estudo*, in Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradién (ed. por), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 441-51.

- Lopes 2016 = Graça Videira Lopes (ed. coord.), *Cantigas medievais galego-portuguesas*. *Corpus integral profano*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2016, 2 voll.
- LPGP = Mercedes Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia · Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996, 2 voll.
- MedDB = *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa, versión 3.11*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, consultabile all’indirizzo: <http://www.cirp.gal/meddb> [cons. 20.07.2023].
- Monaci 1875 = Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della biblioteca Vaticana*, Halle, Niemeyer, 1875.
- Mongelli 2009 = Lênia Márcia Mongelli, *Fremosos Cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*, São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- 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, voll. I e II 1926, vol. III 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.
- 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, vol. I 1949, vol. II 1950, vol. III 1952, vol. IV 1953, vol. V 1956, vol. VI 1958, vol. VII 1960, vol. VIII 1964.
- Tavani 1964 = Giuseppe Tavani, *Le poesie di Ayra Nunes*. Edizione critica con introduzione, note e glossario, Milano, Ugo Merendi Editore, 1964.
- UC = Manuel Ferreiro (dir.), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2018-, consultabile all’indirizzo: <http://universocantigas.gal> [cons. 20.07.2023].

LETTERATURA SECONDARIA

- Arias Freixedo 1997a = Xosé Bieito Arias Freixedo, *Eu atend’end’o meu amig[u], e un á. ¿É posible unha nova lectura da cantiga de Meendinho?*, «Boletín Galego de Literatura» 18 (1997): 119-23.
- Arias Freixedo 1997b = Xosé Bieito Arias Freixedo, *Sobre o refrán da cantiga de Meendinho. Análise das varias hipóteses de lectura*, in Aa. Vv., *Actas do Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997: 5-18.

- Brea 1993 = Mercedes Brea, *El escondit como variante de la cantigas de amor y de amigo*, in Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (coord.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, 1-5 Outubro 1991, Lisboa, Cosmos, 1993, IV: 175-87.
- Corral Díaz 2004 = Esther Corral Díaz, *Pero sei que me quer matar... aquel matador: a conceptualización de matar no Cancioneiro da Ajuda*, in Mercedes Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois*. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 261-76 (pubbl. anche in Mercedes Brea [coord.], *Estudos sobre léxico dos trovadores*, «Verba», Anexo 63 [2008]: 181-96).
- Correia 1992 = Ângela Correia, *O refram nos cancioneiros galego-portugueses (Escrita e tipologia)*, Dissertação de mestrado em literatura portuguesa, Universidade de Lisboa, 1992, 4 voll.
- DDGM = Ernesto González Seoane (coord.), *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, <https://ilg.usc.gal/ddgm/index.php> [cons. 20.07.2023].
- D'Heur 1974 = Jean Marie D'Heur, *Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie générale et au Corpus des troubadours*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 8 (1974): 3-43.
- D'Heur 1975 = Jean Marie D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Contribution à l'étude du «Corpus des troubadours»*, Lièges, Université de Lièges, 1975.
- Ferrari 1991 = Anna Ferrari, *Le chansonnier et son double*, in Madelaine Tyssens (éd.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991: 303-37.
- Ferreiro 1999 = Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega. I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1999⁴.
- Ferreiro 2007 = Manuel Ferreiro, *Sobre a edição dos textos trovadorescos galego-portugueses. Novamente Meendinho*, «Crítica del Texto» 10/2 (2007): 47-67.
- Ferreiro et alii 2007 = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, Laura Tato Fontaíña, *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2007.
- García-Sabell 1991 = Teresa García-Sabell Tormo, *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo, Galaxia, 1991.
- Gonçalves 1976 = Elsa Gonçalves, *La tavola collociana. Autori portughesi*, «Arquivo do Centro Cultural Português» 10 (1976): 387-448 (ora in Ead., *De Roma*

- ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 5-87).
- Gonçalves 1995 = Elsa Gonçalves, *Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa*, in Yara Frateschi Vieira (ed.), *Actas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais*, Universidade de São Paulo, 4-6 Julho 1995, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1995: 36-51 (ora in Ead., *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 283-301).
- Gonçalves 2007 = Elsa Gonçalves, *Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades*, «Humanista» 8 (2007): 1-27 (ora in Ead., *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 501-33).
- Gonçalves 2016 = Elsa Gonçalves, *Trovadores ‘menores’ no Cancioneiro da Ajuda*, in Maria Ana Ramos, Teresa Amado (coords.), *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio “Cancioneiro da Ajuda” (1904-2004)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda: 183-202 (ora in Ead., *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 593-612).
- González 2009 = Déborah González, *Unha aproximación ao estudo do paralelismo e o refrán na lírica galego-portuguesa*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006, Padova, Unipress, 2009, II: 509-30.
- Huber 1933 = Joseph Huber, *Gramática do português antigo* (1933), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- Lapa 1965 = Manuel Rodrigues Lapa, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro Ministério da Educação e Cultura, 1965.
- Larson 2018 = Pär Larson, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2018.
- Magán Muñoz 1994 = Fernando Magán Muñoz, *Algunas consideraciones sobre “u non jaz al” y otros grupos fraseológicos análogos en gallego medieval*, in Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades · Xunta de Galicia, 1994: 107-16.
- Maia 1986 = Clarinda de Azevedo Maia, *História do Galego-Português. Estado Lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
- Marcenaro 2019 = Simone Marcenaro, *La lingua dei trovadores. Profilo storico-linguistico della poesia galego-portoghese medievale*, Roma, Viella, 2019.

- Martínez Pereiro 2007 = Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Por volta da retoricidade do trovadorismo profano galego-português: Amor e/ou Morte*, in VI Encontro Internacional de Estudos Medievais (EIEM) *Medievalismo: Leituras Contemporâneas*, Londrina (Paraná), Universidade Estadual de Londrina, 2007, I: 138-52.
- Meneses 2000 = Paulo Meneses, *Fenomenologia da morte-por-amor: do influxo das teorias médicas antigo-medievais na actividade poética trovadoresca*, in José Luís Rodríguez (ed. por), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, II: 491-506.
- Michaëlis 1920 = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*, «Revista Lusitana» 23 (1920): 1-95 (rist. in appendice al vol. I dell'ed. anast. di Ead., *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Niemeyer, 1904, 2 voll. [Lisboa 1990]).
- Oliveira 1988 = António Resende de Oliveira, *Do cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do conte D. Pedro. Análise do acréscimo a secção das cantigas de amigo de ω*, «Revista de História das Ideias» 10 (1988): 691-752.
- 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.
- Oliveira 1995 = António Resende de Oliveira, *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo, Xerais, 1995.
- Ron Fernández 2021 = Xabier Ron Fernández, *Parentelas aristocráticas galegas na corte de Castela e León desde Alfonso X. Os Churrichao e os Rodeiro*, in Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín (ed. por), *Afonso X e Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2021: 209-58.
- Sáez Durán-Víñez Sánchez 1995 = Juan Sáez Durán, Antonia Víñez Sánchez, *Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas*, in Juan Paredes (ed. por), *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993, Granada, Universidad de Granada, 1995, IV: 261-71.
- Sodré 2008 = Paulo Roberto Sodré, *Cantigas de madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2008.
- Souto Cabo 1993 = José Antonio Souto Cabo, *Do bom parecer à morte de amor: considerações sobre a contemplação da “senhor” na cantiga de amor*, in Aurora Marco (coord.), *Simpósio Internacional Mulher e Cultura*, Compostela, 27-29 de fevereiro de 1992, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993: 25-42.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1969.
- Tavani 1979 = Giuseppe Tavani, *A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, «Medioevo Romanzo» 6/2-3 (1979): 372-418.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg. von), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II *Les genres lyriques*, t. I, fasc. 6, Heidelberg, Winter, 1980.
- Tavani 1999 = Giuseppe Tavani, *Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)*, «Rassegna Iberistica» 65 (1999): 3-12.
- Tavani 2000 = Giuseppe Tavani, *Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesei*, «Estudis Romànics» 22 (2000): 139-53.
- TMILG = Xavier Varela Barreiro (dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Língua Galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Língua Galega, <http://ilg.usc.es/tmilg> [cons. 20.07.2023].
- Vilhena 1977 = Maria da Conceição, *A morte por amor na lirica galego-portuguesa*, «Cahiers d’études romanes» 3 (1977): 1-20.

RIASSUNTO: Il saggio propone l’edizione critica delle quattro *cantigas*, una *de amor* e tre *de amigo*, di Roi Martinz d’Ulveira, trovatore portoghese attivo presumibilmente nell’ultimo quarto del XIII secolo. L’edizione è corredata da un’agile introduzione sull’autore e sulla tradizione manoscritta del suo ridotto canzoniere, dalla traduzione dei componimenti e da un puntuale commento, suddiviso in scheda metrica, cappello introduttivo e note esplicative ai versi.

PAROLE CHIAVE: lirica galego-portoghese; Roi Martinz d’Ulveira; *cantigas*; edizione critica.

ABSTRACT: The essay proposes the critical edition of four *cantigas*, one *de amor* and three *de amigo*, by Roi Martinz d’Ulveira, a Portuguese troubadour presumably active in the last quarter of the 13th century. The edition is accompanied by an introduction on the author and the manuscript tradition of his work, the translation of the poems and a detailed commentary, divided into metrical analysis, an introductory presentation and explanatory notes to the verses.

KEYWORDS: Galician-Portuguese Lyric; Roi Martinz d’Ulveira; *cantigas*, critical edition.

IL RICETTARIO DI AMBROGIO DI SER PIETRO DA SIENA: EDIZIONE E COMMENTO LINGUISTICO¹

Il ricettario di Ambrogio di Ser Pietro da Siena, contenuto alle cc. 99r-106r del codice I.II.19 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, presenta alcune caratteristiche che ne fanno un testo di grande rilievo nell'ambito della storia del genere in Italia:² anzitutto conosciamo il nome del copista, il luogo e il periodo di stesura, dato davvero singolare se confrontato alla usuale assenza di simili indicazioni nei ricettari oggi noti; in secondo luogo, possiamo collegare la copia del ricettario a un contesto storico e artistico che ne motiva la compilazione e che la sostanzia con una prassi artistica reale; in terzo luogo, la collocazione geografica di provenienza del ricettario trova riscontro con l'analisi della patina linguistica del testo, definita nettamente dalla presenza di tratti riferibili all'area senese.

¹ L'articolo è stato ideato e discusso insieme dalle due autrici; i §§ 1; 2; 3; 4.2; 5.1, 5.4; 5.5 sono da attribuire specificamente a Eleonora Colla; i §§ 4.1; 5.2; 5.3 a Margherita Quaglino.

² Per un inquadramento del genere dei ricettari artistici si rimanda a: Thompson 1935; Clarke 2001; Tolaini 2001; Tosatti 2007; Clarke 2012; Clarke 2013; Dupré 2016. Sono rappresentative della prima stagione di studi improntata a orientare concretamente il lavoro degli storici dell'arte e dei restauratori le seguenti edizioni: Merrifield 1844; Merrifield 1849; Eastlake 1847; Hendrie 1847. Il valore culturale e documentario di questi scritti è stato sottolineato negli ultimi trent'anni da numerosi studi sull'argomento condotti principalmente da storici dell'arte interessati a divulgare i più importanti ricettari noti e le loro prescrizioni: Baraldi on-line (a); Baraldi on-line (b); Tosatti 1991; Laskaris 2008; Cornagliotti 2008; Pasqualetti 2011; *Manoscritto bolognese* (Muzio); Brambilla-Hayez 2016; Travaglio 2016a. Le edizioni di storici dell'arte che si sono in particolar modo concentrati sugli aspetti lessicali dei testi sono: Frezzato 2003; Bensi 2011; Cerasuolo 2022; Ravaud 2022; Rinaldi 2023. Il recentissimo interesse emerso per lo studio dei testi artistici dal punto di vista linguistico e filologico è rappresentato da: *De Pictura* (Bertolini); Ricotta 2013; Rinaldi 2016; Ricotta 2019; Del Savio 2019; Del Savio 2020; Del Savio–Quaglino 2022; Artale 2023.

1. IL MANOSCRITTO

Il codice I.II.19 della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena (d'ora in poi: BCS), cartaceo, è composto da 106 fogli e ha dimensioni 215 × 140 mm; tutte le carte sono scritte in carattere semigotico e sono riconducibili a un'unica mano. Gli ampi margini bianchi che circondano lo specchio di scrittura (145 × 85 mm), che separano un brano o una ricetta dall'altra e che, in forma quadrata, segnalano l'inizio di ogni capoverso con lo spazio per una grande iniziale verosimilmente miniata portano a supporre che ci troviamo di fronte a una bella copia, allestita per un destinatario di riguardo. Il manoscritto è occupato fino alla c. 97r dalla copia dell'*Omnis mortalium cura*, un trattato sui peccati capitali scritto intorno al 1428 e attribuito a sant'Antonino, vescovo di Firenze; l'ultimo paragrafo del trattato è relativo ad alcuni precetti riconducibili a sant'Ambrogio e sant'Agostino.³ Il trattato presenta le stesse caratteristiche di impaginazione del ricettario, con ampi margini bianchi e spazi per le iniziali decorate. Alle cc. 99r-106r sono contenute le «ricepte da ffare piú colori»,⁴ un insieme di prescrizioni di carattere tecnico-artistico che riguardano la preparazione di colori e inchiostri ottenuti a partire da pigmenti e coloranti di origine animale, vegetale e minerale. L'incipit del testo affronta immediatamente il contenuto tecnico della prima ricetta: «El cinabro si vuole temperare con chiara d'uovo rocta» (99r 1).⁵ Dall'explicit apprendiamo il nome del copista di entrambi i testi, Ambrogio di ser Pietro da Siena, e il tempo e il luogo della copia: «Finito el libro della confessione et le ricepte da ffare piú colori. Scripto per mano di me, Ambruogio di ser Pietro da Siena nel castello di Chiusure. Cominciato a dí XIII d'aprile MCCCCLXII et finito a dí XVIII di giungno anno sopradecto» (c. 106r, rr. 3-8).

Tornerò sul particolare del Castello di Chiusure (presso Asciano, nel senese) piú avanti: l'explicit in ogni caso sembra lasciare pochi dubbi sul fatto, già rilevato da Daniel Thompson, che Ambrogio fosse non un pit-

³ Torresi 1993: 18.

⁴ Il ricettario è stato edito in Thompson 1933 e Torresi 1993. È stato recentemente oggetto di attenzione in Baroni-Travaglio 2016 e Travaglio 2016b.

⁵ Cito il testo dalla mia trascrizione. Per i criteri, vedere sotto, § 4.1.

tore, ma un amanuense di professione.⁶ Il rilievo si accorda bene con la sicura *mise en page* dell'intero codice, che assegna la stessa dignità grafica alla copia del trattato religioso e al ricettario, fatto davvero inusuale nella tradizione di questi testi.⁷

Alcune ricette sono introdotte o concluse da una breve indicazione che dichiara esplicitamente l'esito del procedimento descritto:

- 99r, rr. 1-9: «El cinabro si vuole temperare con chiara d'uovo rocta...»;
- 99r, rr. 10-16: «L'açurro si stempera con acqua ghomata...»;
- 100r, rr. 15-27: «...così l'açurro n'escirà fuore facto»;
- 101r, r. 12-101v, r. 28: «Quando volessi assoctigliare l'açurro dela Magna...»
- 102v, rr. 1-24: «Se vuoi fare porporino...» e termina ribadendo: «trovarrai el porporino facto. Experimento provato»;
- 103r, rr. 16-26: «...Allora levala dal fuoco et troverai nell'ampolla perfectio cinabro».

La maggior parte delle ricette, invece, non dichiara esplicitamente in apertura o in chiusura l'esito della prescrizione: il tema della singola ricetta, in questi casi come anche nei precedenti, doveva forse essere dichiarato dalle rubriche mai realizzate negli spazi bianchi che precedono l'esposizione. I principali argomenti trattati in queste ricette sono:

- preparazione dell'azzurro (100v, rr. 1-22; 100v r. 23-101r, r. 11);
- lavorazione del cinabro (99r, r. 17- 99v, r. 18; 103v, rr. 1-28), modalità di utilizzo del cinabro e dell'oro per istoriare le lettere (99v, r. 19-100r, r. 2), tecniche per cancellare i colori menzionati già stesi sulla carta (100r, rr. 3-12). Sempre all'utilizzo del cinabro sembra essere legata la brevissima ricetta: «Tolle gusci di mandorle et ardele, et poi le macina et stempera coll'acqua della gomma, et è facto» (100r, rr. 12-14);

⁶ «Ambrogio seems to have been primarily a penman, not a painter. His chief concern is with the materials and methods of pen craftsmanship: the making of ornamental capitals and their flourishing; chrysography of various sorts; removing old writing from parchment, taking out grease-spots; the manufacture of ink, colors, grounds and vehicles for illumination, with brush or pen, but chiefly with the latter» (Thompson 1933: 341).

⁷ Di questo fatto inusuale si è tenuto conto anche nell'impostazione dell'edizione, come si dirà.

- realizzazione di colori distinti per l'utilizzo con la penna o col pennello (102r, rr. 1-14); a questo argomento sembra essere legata anche la ricetta successiva, incentrata sull'uso del verzino (102r, rr. 15-27);
- preparazione di composti con la gomma arabica (103r, rr. 1-10);
- preparazione dell'oro (105v, rr. 2-16) e di colori per istoriare le lettere (103r, rr. 11-15; c. 105v, r. 22-106r, r. 2);
- preparazione dell'inchiostro più durevole (104r, rr. 1-13; 104r, r. 14-105r, r. 4; 105r, rr. 7-18). A questo argomento è forse collegata la brevissima ricetta: «Tolle calcina spenta trita et vernice da invernicare et macina insieme, macinasi con la chiara dell'uovo bene rocta» (c. 105r, rr. 18-22);
- preparazione di composti per cancellare le lettere già scritte (c. 105r, r. 23-105v r. 1).

2. IL CONTESTO DI COPIA

Il ricettario sembra riguardare le tecniche di scrittura e rubricatura più che di miniatura.⁸ Questa caratteristica lo rende affine a un altro trattato sempre conservato alla BCS, anch'esso riconducibile con certezza a un copista senese: il ricettario del frate certosino Bartolomeo da Siena, contenuto nel codice L.XI.41 e risalente alla prima metà del XV secolo.⁹ Gli studi sui ricettari non si sono a oggi preoccupati di motivare la copia di questi testi inserendoli nel contesto storico-artistico in cui venivano prodotti. È

⁸ Nella grande varietà tematica che caratterizza il contenuto dei ricettari artistici oggi noti, un particolare sottoinsieme, individuato da Sandro Baroni e Paola Travaglio, è costituito dai trattati di rubricatura; questi testi comprendono generalmente ricette sulla preparazione di un numero limitato di colori, da utilizzarsi prevalentemente con la penna per realizzare i titoli, le rubriche e i capilettera dei manoscritti. Per i due studiosi, il ricettario di Ambrogio apparterebbe a questa più specifica categoria di ricettari (Baroni-Travaglio 2016: 68). Altri esempi di ricettari incentrati sulle tecniche di rubricatura, segnalati in *ibi*: 69, sono: *Capitulum de coloribus ad scribendum* (Londra, British Library, ms. Additional 41486); una parte del *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (Londra, British Library, ms. Sloane 1754); *Tractatus aliquorum colorum* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861); *Modus preparandi colores pro scribendo* (Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1939).

⁹ Torresi 1993: 39-64.

però necessario considerare che i ricettari sono compilazioni tecniche, che tramandano un sapere altamente specializzato oggetto di interesse di una cerchia ristretta, e non sono testi destinati a una diffusione di largo consumo. Indagare il retroterra storico-culturale che si cela dietro la produzione di un ricettario può dunque offrire informazioni preziose a proposito della motivazione per cui quello specifico testo è stato ritenuto degno di copia e può fornire importanti indizi sull'uso delle ricette. Nel caso dei due ricettari senesi, essi appartengono a un'epoca successiva alla grande fioritura di codici miniati a Siena, che gli studi collocano tra la seconda metà del Duecento e i primi anni del Quattrocento.¹⁰ Tuttavia, agli anni Sessanta del XV secolo appartiene un'ampia produzione di antifonari e corali che vengono miniati negli *scriptoria* monastici circostanti a Siena; questi testi, anche se meno considerati dagli studi,¹¹ esprimono un punto di vista privilegiato per osservare il dialogo tra i due poli opposti che animano la produzione figurativa di quel secolo, contesa tra il passato, rappresentato dalla tradizione gotica, e il presente, già caratterizzato dalla diffusione dei nuovi canoni rinascimentali. Sono quattro i cicli corali realizzati nel Quattrocento in area senese e pervenuti fino a noi: oltre a quelli appartenenti alla libreria di coro dell'eremo agostiniano di Lecceto, della basilica di San Bernardino all'Osservanza e del duomo di Siena, particolare rilevanza assumono in questa sede i libri di coro dell'Archicenobio di Monte Oliveto Maggiore.¹² Questo complesso monastico si trova infatti nelle immediate vicinanze del castello di Chiusure, sede indicata da Ambrogio per la sua attività di copia del ricettario. Dal 1333 il castello e i terreni circostanti erano stati acquistati dalla potente famiglia senese dei Tolomei. E proprio Bernardo Tolomei, insieme a Patrizio Patrizi e Ambrogio Piccolomini, aveva fondato pochi anni prima, nel 1319, l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore; i tre uomini avevano abbracciato la Regola di san Benedetto e dato vita alla Congregazione Benedettina di Santa Maria di Monte Oliveto. Dalla metà del XIV secolo la comunità olivetana

¹⁰ Per un'analisi sistematica della miniatura senese tra il 1270 e il 1420 rimando a Labriola *et alii* 2003.

¹¹ Dal Poggetto 1984: 111-4.

¹² *Ibì*: 118.

realizzò numerose serie di libri di coro; l'importanza di questa tipologia di testi, utilizzati quotidianamente dai monaci nell'esercizio comunitario della liturgia, le buone disponibilità finanziarie dell'ordine e il frequente contatto con ambienti artistici e culturali di alto livello garantirono la produzione di corali caratterizzati da preziose miniature e ornamenti di finissima qualità.¹³ Tra il 1456 e il 1473 l'abbazia intraprese l'ambizioso progetto di realizzare una serie di ventidue volumi composta da quattordici antifonari, sei gradualì e due salteri.¹⁴ In questi codici, la miniatura non aveva una funzione esclusivamente esornativa, ma contribuiva a chiarire la gerarchia nella struttura dei testi, segnalando i versi di inizio di un nuovo ciclo di preghiere: le iniziali istoriate rappresentavano il contenuto dei salmi e degli antifonari copiati nelle righe successive.¹⁵ Questa particolare prassi di organizzazione dell'apparato decorativo degli antifonari sembra rispecchiare esattamente il progetto mai realizzato di decorazione delle pagine del ricettario di Ambrogio: anche in questo testo, come già accennato, l'inizio di ogni singola ricetta sarebbe dovuto essere segnalato dalla presenza della prima lettera miniata. Le coordinate geografiche e temporali di produzione di questi preziosissimi volumi coincidono con quanto indicato nell'explicit del ricettario di Ambrogio: era probabilmente necessario che le ricette per la produzione di colori e inchiostri circolassero tra i calligrafi e i miniatori impegnati in questa raffinata impresa. Non solo: all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, Arie Wallert ha confrontato piccoli campioni di colori e inchiostri prelevati dai libri corali prodotti dalla comunità olivetana con campioni da lei realizzati secondo le procedure indicate nelle ricette di Ambrogio.¹⁶ Le analisi scientifiche¹⁷ hanno

¹³ Canova 2020: 324.

¹⁴ *Ibì*: 328.

¹⁵ Wallert 2013: 108

¹⁶ Wallert 1991: 190.

¹⁷ *Ibì*: 190-1: «Analysis has been done on very small samples to identify pigments, organic colorants and binding media. To accomplish the analysis a variety of analytical techniques has been used. For the identification of inorganic pigments, light microscopy, microchemical tests, a combination of scanning electron microscopy (SEM) and energy dispersive analysis of X-rays (EDS), and in a few cases X-ray diffraction (XRD) were used. Natural organic colorants were identified by the use of solution absorption spec-

confermato una netta corrispondenza tra le miniature dei libri corali e i contenuti delle ricette. Sebbene sia necessario considerare oggi che questo esperimento è stato condotto secondo metodologie che negli ultimi trent'anni si sono necessariamente aggiornate, è comunque notevole che il testo di Ambrogio e i contemporanei corali olivetani offrano la possibilità, non comune né usuale nel panorama della letteratura artistica, di confrontare le tecniche prescritte in un ricettario con miniature riconducibili con certezza allo stesso contesto storico-artistico.

3. LE EDIZIONI

Alcune prescrizioni del ricettario di Ambrogio furono pubblicate per la prima volta nel 1866 nel manuale di Ulisse Forni,¹⁸ pittore, trattatista e restauratore senese. La prima pubblicazione completa e organica dell'opera risale però a Daniel Thompson, che studiò e divulgò il testo sulla rivista «Archeion» nel 1933. Come accennato, in questo ricettario non c'è alcun dubbio rispetto alla divisione del contenuto testuale nelle singole prescrizioni, delimitate graficamente da un rigo bianco: nonostante questo, Thompson decise di trascrivere le ricette inserendo una numerazione romana progressiva per ogni paragrafo accompagnata da titoli esplicativi in inglese che ne riassumono il contenuto. Se tale procedimento ha il pregio di rendere più immediata la ricezione della materia del ricettario, l'operazione è filologicamente invasiva; inoltre la trascrizione di Thompson è poco controllata dal punto di vista linguistico, con conseguenze talvolta di rilievo sulla comprensibilità del testo: i criteri di trascrizione non sono dichiarati; segni diacritici come accenti o apostrofi sono assenti o inseriti in modo incongruo; il raddoppiamento fonosintattico è scritto in modo univocabo (*daffare*, nel titolo del ricettario). Ma le conseguenze della trascuratezza linguistica non sono solo di ordine grafico: possono creare incertezze sulla collocazione del testo (*temparalo*, tratto tipico senese, è

trometry and by three-dimensional fluorescence spectrometry. [...] Scientific analysis showed a correspondence between illuminations of the choral books and the contents of the recipe books».

¹⁸ Forni 1866.

trascritto *temperalo*) e persino sull'interpretazione (per esempio nello scambio *gomma* > *gemma*). Si riportano nelle seguenti tabelle alcuni esempi tratti dall'edizione Thompson, affiancati dalla trascrizione adottata nella presente edizione.

Tabella 1 – Imprecisioni grafiche

	Ed. Thompson	Ed. Colla
100v, r. 25	stacciò	staccio
100v, r. 16	mezo	meço
102r, r. 22	mettevi	mectevi
104v, r. 25	se gli è	s'egli è

Tabella 2 – Imprecisioni fonomorfologiche

	Ed. Thompson	Ed. Colla
105v, r. 11	temperalo	temparalo

Tabella 3 – Imprecisioni lessicali

	Ed. Thompson	Ed. Colla
103v, r. 12	ne	non
105r, r. 4	gemma	gomma

Il ricettario è stato ripubblicato da Antonio Torresi nel 1993:¹⁹ il pittore, restauratore e critico d'arte italiano fu tra i primi a interessarsi in maniera sistematica ai trattati e ai ricettari conservati nella Biblioteca degli Intronati di Siena. Oltre all'edizione dei ricettari di Ambrogio e di san Bartolomeo da Siena, Torresi fornì anche la trascrizione, corredata da un breve com-

¹⁹ Torresi 1993: 75-82.

mento, del trattato di calligrafia «Modo di perfettamente scrivere del Maestro Fra Cherubino Ghirardacci Bolognese Eremitano» (Biblioteca comunale degli Intronati, H. VII. 39) e della raccolta di ricette databili al XV secolo stese in basso latino in calce a un codice di Vitruvio (Biblioteca comunale degli Intronati, C.V.24). Questa nuova edizione del ricettario ha avuto il merito di trasmettere un assetto più conservativo del testo: lo studioso decise infatti di eliminare i titoli introduttivi dei paragrafi inseriti da Thompson. Le ricette sono delimitate, così come avviene nel manoscritto, dalla presenza di un rigo bianco precedente e successivo alla singola prescrizione; sono inoltre individuate da numeri romani progressivi. La trascrizione Torresi è più sorvegliata rispetto a quella di Thompson ma anche in questa edizione la tendenza normalizzante esclude alcuni fenomeni di carattere grafico, fonetico e morfologico che sono invece interessanti per la localizzazione geografica, storica e culturale del testo, come la conservazione del nesso *ngn* per la nasale palatale (§ 5.1), il passaggio *er > ar* negli infiniti dei verbi di III classe (§ 5.2.1), la tendenza all'assimilazione consonantica (§ 5.2.3); nella *Tabella 6* segnalo inoltre altre sviste o refusi.

Tabella 4 – Imprecisioni grafiche

	Ed. Torresi	Ed. Colla
104v, r. 5	pignatto	pingnatto
104v, r. 24	cognosce se gli	congnosce s'egli

Tabella 5 – Imprecisioni fonomorfologiche

	Ed. Torresi	Ed. Colla
99r, r. 9	col	con il
99v, r. 19	Abbi	Abi
101r, r. 11	piglierà	pigliarà
102r, r. 1	mectere	mectare
102r, r. 15	quarto	quarro

Tabella 6 – Refusi

	Ed. Torresi	Ed. Colla
99v, r. 24	piglia um poco di cinabro et mescola insieme, et con <i>quelle</i> scrive	piglia um poco di cinabro e mescola insieme, e con <i>quello</i> scrive
102v, r. 9	rompe el solfo e sale in uno mortaio di bronzo, di poi <i>nel</i> cava	rompe el solfo et sale in uno mortaio di bronço, dipoi <i>n'el</i> cava

Le due precedenti edizioni sono dunque improntate a un'attenzione tecnica e documentaria più che linguistica e testuale: a questa carenza intende rimediare il testo critico che qui si propone.

4. LA PRESENTE EDIZIONE

Nella consapevolezza della necessità di una restituzione testuale precisa sia dal punto di vista filologico, sia da quello linguistico e lessicale, la presente edizione riproduce anzitutto la modalità originaria di scansione delle ricette attraverso un rigo bianco, senza aggiungere titoli o numerazioni progressive.

4.1. *Criteri di edizione*

La trascrizione conserva tutti i grafemi dell'originale, a eccezione delle alternanze tra *u/v* e *i/j* che sono riportati all'uso moderno, così come la separazione delle parole, l'uso delle maiuscole, l'inserimento di accenti e apostrofi, la punteggiatura.²⁰

Le abbreviazioni di valore certo sono sciolte tacitamente; l'uso delle parentesi tonde è limitato allo scioglimento dei casi non univoci.²¹

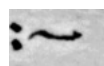
²⁰ Castellani 1952: 11-8.

²¹ Si è scelto di adottare il sistema di scioglimento delle abbreviazioni suggerito da

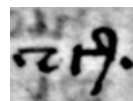
Poiché la forma più frequente della congiunzione copulativa è *et* anche davanti a consonante, si è sciolta in questo modo la nota tironiana.

Considerando che nel testo la forma più frequente dell'articolo è *el*, si è scelto di seguire i criteri tradizionali per la divisione dei gruppi *chel*, *se*: *che* /, *se* / per *che*, *se* + articolo; *ch'el*, *s'el* per *che*, *se* + pronome.²²

Per quanto riguarda la punteggiatura, quella dell'originale non accompagna in genere la scansione sintattica degli enunciati. Sono inseriti in modo frequente e coerente all'uso coevo: la *virgula* (/), che precede e segue le congiunzioni coordinanti *et* e *o* e talvolta la III sing. pres. ind. del verbo *essere* (ad es.: *et quando / è / rasciutto mectelo*, 99v 12); il punto fermo, per circoscrivere l'indicatore di quantità (ad es.: *Ragia di pino .oncie. sei*, 100r 16). Nel manoscritto compaiono poi più volte due diversi segni:



sembra indicare la fine della ricetta; esso ricorre quasi costantemente al termine dei paragrafi in cui è diviso il ricettario, tranne in alcune eccezioni (105r 4; 105v 21).



compare talvolta da solo (100v 22) e talvolta prima del simbolo precedente (100r 11) ed è stato sciolto in “eccetera”.

Le correzioni dell'editore sono promosse direttamente a testo; per ognuna di esse, è riportata come di consueto la corrispondente lezione originaria in apparato. In questa sede si segnalano anche le lezioni emendate dal copista, intervenuto in un numero esiguo di casi per sanare gli errori meccanici commessi durante l'atto di scrittura.²³

Frosini (2016: 612-32) per «garantire il rispetto dei caratteri dell'originale – che una edizione ai fini dell'analisi linguistica richiede – e insieme le esigenze di leggibilità del testo» (Frosini 2021: 115).

²² La scelta è condivisa in Papi 2016a: 100, una delle più recenti edizioni di un testo di area senese, il volgarizzamento del *Livro del governmento dei re e dei principi* nella redazione trasmessa dal ms. II IV 129 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Com'è noto, l'inserimento dell'apostrofo davanti all'enclitica segue una pura convenzione grafica, per cui Castellani (1982: I, XVII) aveva proposto l'alternativa *-l*, «giacché la *l* enclitica può rappresentare *lo* e non *il* o *eb*».

²³ Dato che il testo è molto breve, e nel complesso il numero di correzioni del copista e di congetture dell'editore è esiguo, si è scelto di inserire le lezioni emendate in un'unica fascia di apparato.

Dato che, come segnalato in precedenza, le iniziali miniate non sono mai state realizzate, è promossa direttamente a testo la lettera-guida indicata nel manoscritto.

Il fine rigo del manoscritto è stato indicato con una barretta e il fine carta con due barrette; il passaggio da una ricetta all'altra è individuato da un rigo bianco. Le righe sono numerate a due a due.

4.2. *Il testo*

99r El cinabro si vuole temperare con |² chiara d'uovo rocta. A scrivere | ovvero a ffare i corpi vuole esse |⁴ re il terço cinabro et le due parti chi | ara. A ffiorire vuole essere tanto cina |⁶bro quanto chiara. A dargli el lustro | abbi tuorlo d'uovo, et macina insieme |⁸ col cinabro et poi stempera colla chia | ra.

¹⁰ L'açurro si stempera con acqua | ghomata et vuole essere l'açurro |¹² quanto la tempera. Et se l'açurro | è pieno di colore la tempera vuole |¹⁴ essere piú dolcie di goma. Et se l'açur | ro fusse chiaro la tempera vuole |¹⁶ essere piú forte di goma.

Tolle ghuschia d'huova bene trite |¹⁸ et lavalì tanto che quelli pennelli | n'eschino fuore. Et chi volesse |²⁰ farne assai si vogliono lassare stare | tanto che sieno molto bene asciutti, dipoi |²² macinarli soctilmente in sula pietra | da colori et stemparare coll'acqua ch |²⁴iara, et poi li ricoglie et pogli ' asciuga | re molto bene in sulla decta pietra et |²⁶ poi lo riduce in polvere. Et abbi una
99v scu | della che non abbi auto si non una cocta, | | dipoi tolle per ogni sei guschia una oncia |² di verçino tagliato con vetro, et mettelo | in uno pignattelo invetriato, metrendovi |⁴ dentro allume di roccho pesto, che sia del | le tre parti le due di guscio. Et fallo bulli |⁶re con ranno dolce tanto che torni per me | ço, et poi pone la cola sopra 'l decto guscio |⁸ premendolo forte, et quando

mecti su del | continuo si vuole rimenare et poi lassar | ¹⁰lo asciugare. Et se ll'acqua non ne volesse | uscire tucta cavala con una spogna et | ¹²quando è rasciutto mectelo in sur una | pietra da macinare colori et incorpora | ¹⁴lo bene insieme et lassalo asciugare. Poi | quando ne vuoi adoperare pigliane quan | ¹⁶to vuoi et stempera colla goma insieme | sopra la decta pietra poi mectela nel | ¹⁸cornello et puola adoperare.

Abi lactifiggio di fico di quello del pedo | ²⁰ne et colalo con una peçça bianca mo | lto bene, dipoi pigliane um poco et | ²²mectelo in uno cornello di vetro o nicchio | et poi piglia um poco di cinabro et mescola | ²⁴insieme, et con quelle scrive. Et quando le lecta | re sono asciutte et tu con la bocca vi mecte su | ²⁶l'alito et subito vi mecte su la pannella del | l'oro, la quale s'apiccarà, et così piglia un | ²⁸poca di banbagia et con essa adgrava in su | la lectara dove ài messo l'oro, et il resto del | l'oro che intorno

100r avança per sé
medesimo | ²si spiccarà.

Vuolsi avere gomerabica et così farai | ⁴agli altri colori. Et anco quando i colo | ri volessi levare, abbi acqua o | ⁶vero ranno et mele et colalo, et la colatu | ra del decto mele mecte nell'acqua so | ⁸pra il decto verde et rimena insieme, | et lassalo stare um peçço. Poi el rilava | ¹⁰coll'acqua chiara una volta o due o | tre et così l'adopera colla gomma eccetera.¹²

Tolle gusci di mandorle | et ardele, et poi le macina et stempera col | ¹⁴l'acqua della gomma, et è facto.

100v Tolle lapis laçari una libra; | ¹⁶ragia di pino oncie sei; mastice | oncie una et meço; oncenso on | ¹⁸ce meça; cera nuova oncie una; | olio di seme lino oncie quatro. Somma | ²⁰in tucto di peso libre due oncie una, di | poi tolle un meçço quarto d'acqua et, on | ²²cie

una di mele et mescola insieme. Et abi | una catinella di terra invetriata et mec |²⁴tevi questa acqua et poi questo pastello, | et viello tanto rimenando et stropicciando con |²⁶mano che in mano si riscaldi, et così l'açur | ro n'escirà fuore facto. | |

Rompe la roccia in sul marmo bene |²trita et macinata. Et stempera | gomarabica con acqua di gomma, una |⁴parte di gomma et dodici d'acqua et stem | paralo in sulla pietra. Et quando l'acqua |⁶et la gomma è bene stemperata tolle | ranno di sermenti et lava l'açurro et |⁸lassalo seccare, et è facto. Et se vedessi | che l'açurro fusse carico di roccia mec |¹⁰telo in sulla pietra. Et abbi savone et | sevo di montone duro et quivi lo mescola |¹²insieme et dipoi lavalo con ranno di viti | tanto che il ranno sia scarico dall'açurro, |¹⁴è facto. Se volessi fare im pastello, pi | glia sevo di montone, et olio d'oliva per |¹⁶meço, et macina insieme coll'açurro en | sula pietra. Et quello che s'apicca ala pi |¹⁸etra di sopra, quello mecte in una scu | della di terra et lavalo con ranno di viti |²⁰tanto che n'esca chiaro. Se fusse troppo | carico di grasso piglia vino agro et lava |²²lo et troverrai questo essere fino eccetera.

Piglia la pietra dell'açurro et pestala |²⁴bene, et dipoi mectela in uno staccio et | soctilmente la staccia, et abbi orina
101r d'h |²⁶uomo et dalle uno bollore poi la leva da | | fuoco et lassala fredare et con questa lava |²l'açurro tanto che sia bene necto. Et poi | lo macina in sur una pietra et mectelo in u |⁴na scudella vetriata et rilavalo un'altra | volta con la medesima orina tanto che l |⁶l'orina torni chiara, et così l'açurro vie | ne fino. Dàgli il colore et è facto. Et se vo |⁸lessi el preducto açuro lavare, abbi schi | uma nela quale si tengono e drappi bian |¹⁰chi quando essi sono in caldaia et con questa la | va l'açurro et pigli(ar)à el colore che vorrai.¹²

100v, 14: è facto] o facto è possibile che o facto dipenda da un lat. HOC FACTO, ma questa sarebbe l'unica occorrenza residua nel ricettario

Quando volessi assoctigliare l'açur | ro dela Magna abbi tre once
 di me | ¹⁴le del piú bianco che truovi et stempa | ralo cor uno poco
 di ranno caldo che non | ¹⁶sia troppo forte. Et poi vi mecte una
 libra | d'açurro et mescola insieme, fa che sia | ¹⁸stemperato
 acciò che lo possi macinare. | Dapoi piglia um poco del decto
 açurro, | ²⁰mectelo in sul porfido et macinalo bene, | et mecte
 tucto el macinato in una scudel | ²²la vetriata di per sé, et mectevi
 dentro | ranno caldo in modo che vi possa patire la | ²⁴mano.
 Et fa che ll'açurro stia bene al lar | go et con mano molto bene
 lo rimena e | ²⁶stripiccia, dipoi lassalo riposare tanto che | tucto
 101v l'açurro sia nel fondo. Cavane poi | ²⁸tucta l'acqua et se vedessi
 che ll'acqua fus | se carica d'açurro mectela in un'altra | ²scudella
 et lassalo bene riposare, e poi | abbi dell'acqua calda et mectela
 in sul'a | ⁴çurro rimenandola con mano nel mo | do sopra decto
 sí che el mele n'esca per | ⁶fectamente fuore. Et poi il divide in
 que | sto modo. Abbi dell'acqua tiepita et mec | ⁸tene in sul'açurro
 e rimenala con mano | come è decto, poi lassalo um poco
 ripo | ¹⁰sare, et subito mecte quella acqua | cosí tinta in un'altra
 scudella et tucta la | ¹²sustantia dell'açurro grosso che sarà | ri-
 masto nel fondo tiella di per sé che è | ¹⁴la prima sorta, cioè lo
 piú grosso. Et | cosí fa dela seconda scudella che è ripo | ¹⁶sato
 un poco, mecte quella acqua tenta | in un'altra scudella, et questa
 sorta sa | ¹⁸rà lo migliore. Et a cquesto modo fa | del sicondo,
 terço et quarto. Diviso che | ²⁰ài cosí l'açurro, cavalo delle scu-
 delle | et pollo asciugare in sur una lastra che sia | ²²necta overo
 tavoletta bene pulita, | et sappi che 'l sicondo sarà biadecto, el
 qua | ²⁴le è buono a fiorire a penna agiontovi | una peçuola. El
 quarto è di poco valo | ²⁶re ma è buono a ffare verde con l'ar | çica
 quando lavorassi a pennello et a | ²⁸penna. | |

102r Quando lavori a pennello si vuole | ²mectare la sera um poca
 d'acqua | in sul nicchio dentro et la mactina gic | ⁴tarla fuore et
 mectarvi um poca di tem | pera, ecepto el verçino. El gruogo non
 si | ⁶vuole innacquare. Similmente, quan | do lavori a penna,
 mecte la sera um poca | ⁸d'acqua nel cornello et mescola insieme
 | col colore, et la mactina gicta fuore l'ac | ¹⁰qua et tempera el
 colore. Questo si fa di sta | te, di verno li puoi lassare l'acqua due

|¹² dí nel cornello dell'aççurro. In quello del | cinabro si può lassare tre o quatro dí |¹⁴ innançi che 'l mescoli, o lavi.

Tolle el verçino raschiato un quar|¹⁶ro et mettelo inn uno bicchiere, et tol|le chiara di huovo rocta cola spogna, |¹⁸ et stato otto dí nell'ampolla con peçuoli | di risalgallo et mescolata insieme alquan|²⁰ti dí, poi colata. Et mettene in quello bi|cchiere tanta che chuopra el verçino |²² et lassala stare un dí et una nocte, et mec|tevi tanto allume quanto una cicierchia. |²⁴ Poi tolle una peçça lina bianca overo | çondado et colalo, et mettelo a sec-care |²⁶ in una scudella vetriata in luogo che non | abbi sole. Lassalo stare tanto che sia secco. | |

102v Se vuoi fare porporino tolle ariento |² vivo et stangno tanto dell'uno quanto | dell'altro, et fallo struggiare insieme et |⁴ lassalo fredare, poi lo macina in sul por|fido soctilissimamente. Tolle solfo vivo |⁶ et sale armoniaco dell'uno quanto dell'a|ltro, a misura quanto fu l'argento et lo sta|⁸gno, et rompe el solfo et sale in uno mor|taio di bronço, dipoi n'el cava et macinalo |¹⁰ in sul porfido. Poi mescola insieme ogni cosa | et un'altra volta lo rimacina. Dapoi ab|¹²bi una ampolla impastita di terra da ffa|re orciuoli et sievi mescolata cimatu|¹⁴ra di panni, et lassa seccare questa ter|ra in sull'ampolla in luogo che non abbi so|¹⁶le. Poi vi mette questa polvare et abbi | una teglia piena di carboni accesi et |¹⁸ mettevi dentro questa ampolla insino | al collo. Et lassala fumare et guarda che 'l |²⁰ fumo non turi la bocca dell'ampolla. Et quan|do l'ampolla resta di fumare et tu non li da|²²re piú fuoco et lassala rifredare, poi rom|pe l'ampolla pianamente et trovarrai |²⁴ el porporino facto. Experimento provato. | |

103r Tolle la gommarabica et mettelo in u|²no bicchiere, la quantità che tu vuo|li, et lavala coll'acqua ghiaccia due o tre |⁴ volte tanto

102v, 5: solfo vivo] solfo vino

che doventi biancha. Poi la | mecte nell'ampolla et mectevi dentro |⁶ dell'acqua tiepida et lassala disfare, poi | vi mecte su della fresca et ponla al sole. |⁸ Se tolli un meço bicchiere di gomma vuole | essere il bicchiere pieno d'acqua, questa è |¹⁰ la misura.

Abbi gesso soctile macinato colla chia |¹²ra et um poco di mele, um poca di ce | ra d'orecchia, um poca di colla et lavora co |¹⁴n esso poi lassa seccare. Dapoi alitavi su | con bocca et mecte l'oro et brunisi et è facto.¹⁶

Tolle una parte d'ariento vivo, et solfo | bianco o giallo due parti, et mecte |¹⁸ in una ampolla la quale sia bene intrisa | di terra da ffare orciuoli mescolata con |²⁰ cimatura di panni. Dapoi mectela a ffuo | co leggiere et cuopre con la tegola la bocca |²² dell'ampolla, et quando tu vedi uscire dell'am | polla el fumo giallo, tiella tanto cuperta |²⁴ che tu vegghi escirne el fumo rosso et quasi | (ver)miglio. Allora levala dal fuoco et troverai |²⁶ nell'ampolla perfectio cinabro. | | _____

103v Tolle el cinabro sodo che sia bene rosso |² et macinalo in sul porfido a secco coll'ac | qua piovana che sia raccolta all'aiera, |⁴ non è buona quella della grondaia però | che fa il cinabro bruno, et così coll'acqua el |⁶ macina et lassalo seccare in sul porfido due | o tre volte. Et l'ultima volta el macina um |⁸ poco sodecto et tolle poi la stecca, et con essa pi | glia el cinabro così macinato et mectelo |¹⁰ in sur uno mactone nuovo che non sia stato | bagnato. Mectelo su in questo modo: percuo |¹²te la stecca in sul mactone sicchè non facci | panetti piccini et lassalo in sul mactone ben |¹⁴ seccare in capo di tre overo quatro dí, et | tu il mecte in uno bossolino che sia necto, |¹⁶ et è facto. Quanto piú sta nel bossolino piú | doventa bello, quando ne vuoi adoperare |¹⁸ pigliane quello che ti pare et macina col | la chiara. Et se volessi fare i corpi mecte |²⁰vi um poco di tuorlo d'huovo; ma quando | il volessi per fiorire macinalo sença tuor |²²lo. Et sappi che quando lo temperi vuo | le essere due tanto la tempera che 'l ci |²⁴nabro a ffare corpi delle lectere, et a | scrivere et a fflorire vuole essere tanto |²⁶ l'uno quanto l'altro. Ogni volta che

ma | cini el cinabro con la chiara mectevi un |²⁸ poca di cera
d'orecchia. | |

104r Tolle la chiara dell'uovo fresco et me |²ctela in una scudella ve-
triatà et | abbi una spogna necta. Et viene pre |⁴mendo la chiara
insieme tanto ch'ell'e | schi et entri della spogna a modo d'acqua,
|⁶ et la schiuma si consumi. Et poi la mecte in una | ampolla
mectendovi dentro alcuno peç |⁸ço di risalgallo et lassa stare tre
o quatro | dí tanto che si riposi al fondo ogni bructura. |¹⁰ Poi
la cola et mectela in una ampolla ne | cta et tiella in luogo che sia
fresco et asciutto, |¹² et tiene l'ampolla scuperta cioè la bocca et
| manterrassi a questo modo longo tempo.

14 Tolle una libra di galluçça e schiac | ciala um poco, et mectela
in dieci lib |¹⁶re d'acqua piovana overo di citerna. | Et falla bollire
in un pignatto che non sia ado |¹⁸perato ad altro e sia vetriato in-
fino a | tanto che torni per meço, et poi sí lla cola et |²⁰gipta la
sustanza della galluçça et la | va il pignatto. Et rimectevi dentro
que |²²lla acqua libre cinque di vino bianco | del piú soctile che
trovi, et rimectelo a fuo |²⁴co. Et quando comincia a bollire mec-
tevi | dentro oncie sei di gommarabica octima |²⁶mente spolve
104v riççata. Abbi avertentia di | | mectervela suso a poco a poco del
conti |²novo mestando con una canna fessa et | questo fa salda-
mente per infino che la go |⁴mma sia distructa. Et facto questo
leva | el pingnatto dal fuoco et lassalo freda |⁶re tanto che sia
tiepido, poi vi mecte | su oncie sei di vetriuolo romano bene |⁸
spolvariççato et mestia tanto che sia | presso a fredo, poi cuo-
prelo acciò che |¹⁰ non ci vada dentro polvare et lassalo sta | re
tre o quatro dí. Et se fusse sere |¹²no ponvelo una nocte però ch'
el fa piú | bello et piú nero dappoi il cola con una |¹⁴ stamigna
sença isforçarlo et cosí mec | telo in uno fiasco overo vaso di terra

104v, 1: di mectervela] di di mectervela 104v, 26: sta che sia chiara] sta che sia che sia
chiara 105r, 4: gomma] gemma 105r, 5: di corna di becco] di corna di corna di
becco 105r, 8: corno] collorno, *con llo cassato* 105r, 16: quando] questo quando, *con*
questo *espunto*

ve | ¹⁶triato. Et se vuoi che basti assai fa | che infra quindici dí el
 coli tre volte. Et | ¹⁸ se non potessi avere del vino bianco pi | glia
 del vermiglio che sia brusco | ²⁰ chiaro et soctile et quanto meno
 è co | lorito tanto è migliore. La bontà | ²² della gomma si cogno-
 sce quando è lucida | et dura a rompare ma molto miglio | ²⁴re è
 la minuta. El vetriuolo romano | si congnoce s'egli è cilestro et
 sodo et grom | ²⁶moso et la bontà dell'acqua sta che sia | chiara
 105r et soctile et sia piova | | na o di fiume, ma è meglio di ci | ²terna.
 La galluçça vuole essere mi | nuta et crespata et dentro soda et non
 | ⁴ polverosa.

Tolle gomma di corna di | ⁶ becco o di castrone, overo di bu' |
 cioè el mirollo spognoso che sta dentro | ⁸ al corno et fanne pol-
 vare. Vuolsi scal | dare la decta polvere in sur una teglia | ¹⁰ et poi
 metela in sull'olio. Et vuolsi sopra | ssare et lassare stare cosí un
 dí et poi pie | ¹²namente necta, et se non fusse ito via | rifà da
 capo. Anco polvere d'osso di | ¹⁴ vitello che sia arso e spolvari-
 çato | metelo in sull'olio et scaldalo un poco. Et | ¹⁶ quando
 ell'osso è nero et tu lo rinnuo | va, et tanto fa cosí che ll'olio se
 ne vada.

¹⁸ Tolle calcina spenta trita et ver | nice da invernicare et macina
 | ²⁰ insieme, macinasi con la chiara dell' | uovo bene rocta.

²² Tolle salnitro et vetriuolo ro | mano di ciascuno una libra et sia
 | ²⁴ chiaro. Poi tolle una spogna et bagna | la di questa acqua, et
 105v metela in sulla | | carta et levaranne le lectare.

² Abi le pannelle d'oro la quantità che | tu vuoi et macinale in
 sula pietra | ⁴ da colori con mele che sia ben necto. Et | dipoi
 metelo in uno vaso di vetro et m | ⁶ectevi dentro dell'acqua fre-
 sca, et me | scola insieme molto bene. Et quando l'oro | ⁸ è ito al
 fondo gicta quella acqua et a | giugnevi della nuova, et cosí fa
 tanto | ¹⁰ che ill'oro sia molto bene necto dal me | le. Quando
 l'aopari temparalo con l'acqua | ¹² della gomma et fa le lectere et
 lassale | seccare, poi abbi la pietra da bruni | ¹⁴re, et scaldala un
 poco et brunise il la | vorio.

¹⁶ Tolle fiori di ghuado et amido di | grano, et impasta insieme
con l'orina | ¹⁸ et aceto et fanne un migliaccio. Et secca | lo al sole,
et se biancheggia mectevi | ²⁰ piú fiori di ghuado et rimpasta
tanto | che sia al tuo colore.

²² Tolle sale armoniaco et tritalo | sença acqua, poi tolle succhio
| ²⁴ d'aglio et macina el decto armoniaco | insieme. Poi vi mecte
106r um poco di bolo | | et lavora con esso, et lassa seccare, poi ali | ²ta
con bocca e mecte l'oro et è facto.

Finito el libro della confessione et le ricep | ⁴te da ffare piú colori.
Scripto per mano | di me, Ambruogio di ser Pietro da Siena | ⁶
nel castello di Chiusure. Cominciato | a dí XIII d'aprile
MCCCCLXII et finito | ⁸ a dí XVIII di giungno anno sopra-
decto. | |

5. COMMENTO LINGUISTICO

La veste linguistica del ricettario è solidamente senese; la regolarità, notevole in un testo di carattere pratico, dei fenomeni caratteristici di questa varietà (assenza di anafonesi, passaggio *-er-* > *-ar-*, chiusura delle vocali atone, *-ss-* da KS in *lassare*, art. det. masc. *el*, imperativo in *-e*) va di pari passo con la tendenza alla conservazione di alcuni tratti che, tra Quattro e Cinquecento, si presentano in modo oscillante anche in fiorentino (come il dittongamento di *Ö*) o sono ormai sostituiti da altri (come gli infiniti di III classe in *-ar-*, ricondotti a *-er-*, e le desinenze del cong. in *-i*, *-ino*, soppiantate da quelle in *-e*, *-eno*).²⁴ In terzo luogo va rilevata la presenza di

²⁴ Una buona bibliografia è ormai disponibile sul senese del Quattrocento, a partire dallo studio del 1982 di Arrigo Castellani sulla lingua delle lettere di Bernardino da Siena (ora in Castellani 2009c) e di Biffi 1998 sulla lingua della traduzione del *De architectura* di Vitruvio a opera di Francesco di Giorgio Martini, a cui sono seguiti Marchi 2010-2011, Zarra 2020, Quaglino 2022; ancora utile come termine di confronto, per il primo Cinquecento, Trovato 1994. Sul senese delle origini, oltre alla sintesi di Castellani 2000: 350-62, è di riferimento anche per la bibliografia precedente l'ampio studio di Papi 2018.

una componente meno controllata, propria delle scritture pratiche, che consente «di cogliere per approssimazione il livello più vicino alla lingua della conversazione e alla *Umgangssprache*»²⁵ e che si esprime nella frequenza dell'indicazione grafica del raddoppiamento fonosintattico, nelle assimilazioni all'interno di parola o in fonetica di frase, nelle dissimilazioni.

5.1. *Grafia*

Fatta eccezione per la rappresentazione dell'affricata alveolare, per la quale il copista preferisce di norma la variante più antica, la grafia risulta, per un testo di quest'altezza cronologica, generalmente stabile e aggiornata.

Occlusiva velare. Davanti a vocale non palatale, l'occlusiva velare sonora è rappresentata da <g> o da <gh>, con prevalenza del primo tipo. Si riscontrano infatti un'unica occorrenza di <gho>: *ghomata* (99r 11) e tre occorrenze di <ghu>: *ghuado* (105v 16, 105v 20), *ghuscia* (99r 17). L'occlusiva velare sorda, davanti a vocale non palatale, è rappresentata prevalentemente dalla grafia <c>. Il digramma <ch> compare soltanto in: *biancha* (102r 24, 103 4), *chuopra* (102r 21), *roccho* (99v 4). Davanti a vocale palatale non ci sono eccezioni alle grafie <gh> e <ch>.

Affricata palatale. L'affricata palatale sorda viene rappresentata normalmente da <c> davanti a vocale palatale; solo in pochissimi casi compare il digramma <ci>: *cicierchia* (102r 23), *dolcie* (99r 14), *oncie* (104v 7). In una sola occorrenza compare il digramma <gi> davanti a vocale palatale: *leggere* (103r 21).

Affricata alveolare. L'affricata alveolare è prevalentemente rappresentata dal grafema <ç>: *açurro* (99r 10), *peçuola* (101v 25), *terço* (99r 4), *verçino* (99v 2). Il grafema <z> compare infatti un'unica volta: *sustanza* (104r 20). L'affricata alveolare sorda intensa è rappresentata da <çç>: *aççurro* (101r 23), *meçço* (100r 21), *peçça* (99v 20).

²⁵ Folena 1991: 201.

Nasale palatale. È di norma rappresentata dalla grafia <gn>: *Magna* (101r 13), *pignattelo* (99v 3), *spogna* (102r 17) ecc. Compare in tre occorrenze il trigramma <ngn>: *giungno* (106r 8), *pingnatto* (104v 5), *stangno* (102v 2).

Latinismi grafici.

Casi di *b* etimologica o pseudoetimologica iniziale: *buomo* (100v 25), *buova*, *buovo* (99r 17, 102r 17, 103v 20). Controesempi: *uovo* (99r 2, 7, 17; 104r 1, 105r 21).

Si riscontra la presenza dell'inserimento del nesso <ct> latino per analogia in: *assoctigliare* (101r 12), *cocta* (99r 27), *gicta* (105v 8), *lectere* (105v 12), *mactina* (102r 3), *mactone* (103v 10), *mectelo* (100v 8), *mectevi* (102v 18), *necta* (104r 3; 105r 12), *octimamente* (104r 25), *rimectevi* (104r 21), *rocta* (99r 2), *soctilissimamente* (102v 5), *soctilmente* (99r 22; 100v 25), *sodecto* (103v 8), *tucta* (99v 10).

Conservazione nesso <ct>: *decta* (99r 25), *distructa* (104v 4), *facto* (102v 24), *nocte* (104v 12), *perfectamente* (101v 5), *sopradecto* (106r 8). Controesempi: *asciutto*, *asciutte* (99r 21, 25; 104r 11), *otto* (102r 18), *rasciutto* (99v 12).

Conservazione nesso <pt>: *ecepto* (102r 5), *ricepte* (106r 3), *scripto* (106v 4).

Inserimento del nesso <pt> per analogia: *gipta* (104r 20).

Dei suffissi *-ANTLA*, *-ENTLA* è conservata la forma latina in *aver-tentia* (104r 26), *sustantia* (101v 12), di contro a *sustanza* (104r 20).

Conservazione dei prefissi latini *AD* e *EX* in *adgrava* (99v 28), *Expe-rimento* (102v 24).

5.2. Fonetica

5.2.1. Vocalismo

Dittongamento toscano. È regolare per *Ö* tanto in contesti non marcati²⁶ quanto in forme destinate alla riduzione analogica (*chuopra* 102r 21, *cuopre*

²⁶ *buona* 103v 4, *buono* 101v 24, 26, *fuoco* 101r 1, 102v 22, *buomo* 100v 26, *buova* 99r 17, 102r 17, *luogo* 102r 26, 102v 15, *nuova* 100r 18, 105v 9, *percuote* 103v 11, *rinnuova* 105r 16, *tuorlo* 99r 7, 103v 21, *vuoi* 99v 15, 16, *vuole* 99r 1, 99r 3, 99r 5 e ss., *vuolsi* 100r 3, *novo* 99r 2, 99r 7, 104r 1.

103r 21, *cuoprelo* 104v 9); dopo palatale e in presenza del suffisso *-olo* (*orciuoli* 102v 13, 103r 19, *peçuola* 101v 25, *peçuoli* 102r 18); dopo consonante + *r* (*Ambruogio* 106r 5, *gruogo* 102r 5, *truovi* 101r 14, *vetriuolo* 104v 9, 24, 105r 23; unica eccezione *trovi* 104r 23). Se in quest'ultima condizione la conservazione del dittongamento appare, dopo la metà del Trecento, distintiva del senese di contro al fiorentino,²⁷ l'assenza di oscillazioni negli altri casi è indice di tendenza conservativa in un'epoca in cui il monotongo si sta diffondendo, a quanto appurato dagli studi, da Pisa e Volterra verso Firenze e Siena e dalle fasce basse della popolazione a quelle più alte.²⁸

Per quanto riguarda il dittongamento di Ę, mancano nel testo esempi utili dopo consonante più *r*; è costante *pietra* (100v 10, 17, 23 e ss.) di contro a *mele*, normale nella lingua antica²⁹ (100r 6, 7, 22 e ss.).

Anafonesi. Prevalgono le forme prive di anafonesi, con oscillazioni che riguardano il fenomeno fin dai testi senesi delle origini e che si mantengono nel Quattrocento³⁰ sia davanti a palatale (*spogna* 99v 11, 102r 17, 104r

²⁷ Già Castellani 2000: 355 rileva l'opposizione in senese tra *uo* (conservato) ed *e* (poco o nulla attestato) dopo consonante + *r*; il dato, che trova riscontro negli studi dai testi antichi fino a fine '400 (Biffi 1998: 59; Cella 2009: 183; Papi 2018: 90, 93; Quaglinò 2022: 291) sembra possa assumersi come caratteristico del senese e contrastivo rispetto al fiorentino, dove *ie* è invece originario in questa posizione e sembra sopravvivere più a lungo (Frosini 1990: 167; Frosini 2014; Frosini 2021: 45).

²⁸ Castellani 2009b descrive il diffondersi del monotongo a Firenze dalla seconda metà del Quattrocento, per influsso del pisano-volterrano e con esiti che toccano strati di condizione sociale sia umile sia elevata (complice, per questi ultimi, anche l'ascesa del modello latino durante l'Umanesimo); prima di lui Folena 1953: 363, notando il fenomeno nei *Motti e facezie del piovano Arlotto*, ipotizzava l'origine di queste forme da «influssi di lingua parlata, provenienti forse dal contado». In effetti, stando almeno agli ultimi studi, il fenomeno non sembra sfiorare la lingua di Machiavelli neanche nella *Man-dragola* (Giovanardi 2022: 43), mentre, tornando indietro verso il '400, è confermata una certa frequenza negli autografi di Leonardo (Fanini 2018: 163-64). A Siena il fenomeno è attestato dalla fine del Quattrocento e, in testi di vario livello diastratico, nel primo Cinquecento (Biffi 1998: 59-61; Trovato 1994: 70 e 91-2; Quaglinò 2022: 290-2; Quaglinò 2023: 542-3).

²⁹ Castellani 1980: 124-5.

³⁰ Castellani 2000: 351-4; Papi 2018: 79-84; Quaglinò 2022: 293-5.

3 e ss., *spognoso* 105r 7 di contro a *stamigna* 104v 14; il francesismo *vermeglio* 104v 19 si alterna alla forma *vermiglio* 103r 24, preferita a Firenze) sia davanti a *n* velare (*agiontovi* 101v 24 di contro ad *agiugnevi* 105v 8, *longo* 104r 13, *tenta* 101v 16 di contro a *tinta* 101v 11).

ar intertonico e postonico. Come in altri testi senesi quattro e cinquecenteschi, è conservato *ar* etimologico in posizione intertonica e postonica (*appiccarà* 99v 27, *levaranne* 105v 1, *pigliarà* 101r 12, *spiccarà* 100r 2, *trovarrai* 102v 23 di contro a *troverai* 103r 24, *troverrai* 100v 22), mentre è notevole la frequenza del passaggio da *er* a *ar* negli infiniti dei verbi di terza classe (*mectare* 102r 2, *mectarvi* 102r 4, *rompare* 104v 23, *scrivere* 99r 2, *struggiare* 102v 3, senza controesempi; *essere* rimane invariato) e nei sostantivi (*lettara* 99v 28, *lectare* 99v 24, 105v 1 di contro a *lectere* 103v 24, 105v 12; *polvare* 102v 16, 104v 10, 105r 8, *tempara* 99r 15 di contro a *tempera* 99r 13, 102r 4), con una regolarità che a quest'altezza cronologica si riscontra solo in testi pratici di livello medio basso;³¹ sono oscillanti le forme derivate (*aopari* 105v 11 di contro ad *adopera* 100r 10, *adoperare* 99v 15, 18, 103v 17, *adope-rato* 104r 17; *spolvariççata* 104r 26, *spolvariççato* 104v 8, 105r 14 di contro a *polverosa* 105r 4; *steparalo* 100v 4, 101r 15, *stempurare* 99r 23 di contro a *stemp-pera* 99r 8, 99v 16, 100r 13, 100v 2, *stemperato* 101r 18; *te(m)paralo* 105v 11 di contro a *tempera* 102r 10, 103v 23, *temperare* 99r 1, *temperi* 103v 22).

Altri fenomeni notevoli. Sono costanti: la chiusura delle vocali atone al di là del tipo fiorentino (*sicondo* 101v 18, 23; *bullire* 99v 5, *cuperta* 103r 23, *scuperta* 104r 12; *scudella* 99r 26, 100v 18, 101r 4, 21, 104r 2, *scudelle* 101v 20);³² la preferenza per il suffisso *ri-* in *ricoglie* 99r 24, *ricolta* 103v 3; il tema *esc-* in *eschi* 104r 4, *escirà* 100r 27, *escirne* 103r 24; le forme labializzate di *diventare* (*doventa* 103v 17, *doventi* 103r 4).³³

³¹ Si vedano gli spogli in Quaglini 2022: 295-9, con bibliografia precedente; per il Due e Trecento Castellani 2000: 354; Papi 2018: 95-102.

³² Sono costanti anche le forme etimologiche *sustantia* 101v 12, *sustanza* 104r 20.

³³ Per questi fenomeni, oltre alle rassegne già citate (Papi 2018: 114-35; Quaglini 2022: 299-304), si vedano in particolare Cella 2009: 184-7; Cella 2023: 159-60.

5.2.2. *Consonantismo*

Scempie e doppie. È senese la forma *subbito* 99v 26, 101v 10. Prevale la forma etimologica *açuro* 101r 8, *açurro* 99r 10, 12, 14 e ss. di contro ad *aççurro* 100v 23; non condizionate le scempie in *goma* 99r 14, 99v 16, *ghomata* 99r 11 di contro a *gomma* 100r 14; *fredare* 104r 5, *fredo* 104v 9; *pignattelo* 99v 3, *quatro* 100r 19, 103v 14 e ss.³⁴ Per analogia con forme come *morranno*, in cui «la sincope della vocale intertonica produce la sequenza -rr-», la stessa sequenza si estende a «forme in cui non è fonologicamente giustificata»: *trovarrai* 102v 23, *troverrai* 100v 22 di contro a *troverai* 103r 24.³⁵

Sorde e sonore. Da segnalare la sonora in *lactifiggio* 99v 19 e la sorda in *tiepita* 101v 7 di contro a *tiepida* 103r 6 e *tiepido* 104v 6. Non ci sono esempi delle sonorizzazioni segnalate negli studi come *gattivo* o *fadiga*, ma è caratteristica senese la forma *gruogo* ‘croco’ 102r 5 (con prime attestazioni nel senese *Libro di Mattasalà di Spinello*, 1233-43, cf. TLIO s. v.); si segnalano inoltre *savone* 100v 10, *sevo* 100v 11, 15.

Esito di -KS- > -ss- e altri fenomeni notevoli. Caratteristico del senese e dei dialetti occidentali, è costante nel ricettario: *lassala* 101r 1, *lassalo* 99v 14, 100r 9, 100v 8, *lassare* 99r 20, *lassarlo* 99v 10. La riduzione del nesso palatale -sc- da -SK- si ha in *brunise* 105v 14, *brunisi* 103r 15 (mentre da -SJ- si ha sempre esito -sc-: *asciugare* 99r 24, *guscia* 99v 1 ecc.).³⁶ Dal diminutivo non

³⁴ La scempia in posizione postonica, relativamente meno frequente sebbene attestata nelle varietà sud-orientali, nel borghigiano e nel castellano antichi, in *fredo* e *goma* può essere influenzata dalle occorrenze in posizione protonica *fredare* e *ghomata*; *quatro* è costante in castellano e frequente anche in fiorentino antico (cf. Castellani 2000: 403, 406; Mattesini 2013: 69).

³⁵ Frosini 1990: 203; il fenomeno è comune in testi toscani del Quattro e Cinquecento e si estende anche al condizionale. Per i testi pratici e artistici si vedano gli esempi nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (Ricotta 2019: 97) e negli autografi di Leonardo da Vinci (Felici 2020: 270); per i testi letterari e in particolare le commedie, si vedano gli esempi raccolti in Machiavelli da Scavuzzo 2003: 12, 23, 48, 78 e Giovanardi 2022: 45-6.

³⁶ Esempi di «s» per «sc» sono attestati in area mediana e in particolare in fabrianese e in ascolano antico, prevalentemente in protonia ma con esempi anche in posizione po-

attestato *SŪCULUS proviene probabilmente la forma *succhio* 105v 23, attestata a Siena, Pisa e Lucca.³⁷

Rimandano a un livello di lingua meno controllato o più vicino all'uso vivo quattrocentesco fenomeni come l'esito "argenteo" -*sti*- da -*ski*-³⁸ in *mestia* 104v 8; il passaggio *d > r* in *mirollo* (105r 7).³⁹

5.2.3. Fenomeni generali

Su questa componente si allineano anche altri fenomeni come le frequenti indicazioni grafiche del raddoppiamento fonosintattico (*a ffare* 99r 3, 101v 26, 103v 24, *a fflorire* 99r 5, 103v 25, *a ffuoco* 103r 20, *da ffare* 102v 13, 103r 19, 106r 4; *se ll'acqua* 99v 10, *che ll'açurro* 99v 4, *che ll'acqua* 99v 28, *si lla cola* 104r 19, *che ll'olio* 105r 17); le assimilazioni all'interno di parola o in fonetica di frase (*stripiccia* 101r 26 di contro a *stropicciando* 100r 25; *quarro* 102r 15 di contro a *quarto* 100r 20, 101v 19, 24, *pogli* 99r 24, *pollo* 101v 21, *tiella* 101v 13, 103r 23, 104r 11, *viello* 100r 25 di contro a *ponla* 103r 7), le dissimilazioni (*gomerabica* 100r 3 di contro a *gomarabica* 100v 3, *gom(m)arabica* 103r 1, 104r 25), le aferesi (*state* 102r 11, *verno* 102r 11), le forme agglutinate (*oncenso* 100r 17). Da rilevare inoltre le sincopi (*aopari* 105v 11 di contro ad *adopera* 100r 10; *auto* 99r 27; *carca* 101v 1, *carco* 100v 9, di contro a *carico* 100v 21) e l'epentesi in *aiera* 103v 3.⁴⁰

5.3. Morfologia

Nomi. Nella morfologia del nome da rilevare solo il pl. *ghuscia* 99r 17, *guscia* 99v 1 rifatto sul pl. dei neutri latini in -a.

stonica: forme come *consientia*, *encressie*, *resusitante* sono interpretate dagli studi come «scrizioni inverse» che «suggeriscono la possibilità che «s(i)» indichi per ipercorrettismo una fricativa postalveolare sorda» (cf. Stussi 1967: 132 e, per un'interpretazione più generale del fenomeno, Maggiore 2018: 210-11).

³⁷ Cf. Castellani 2009d.

³⁸ Cf. Manni 1979: 123; Frosini 2021: 46.

³⁹ Esito popolare lucchese secondo Rohlfs 1966-1969: I, § 216, è attestato nel Corpus Ovi (<http://www.ovi.cnr.it/>) in testi pisani e senesi, di contro alla forma con la dentale che occorre soprattutto in testi fiorentini.

⁴⁰ Si tratta di fenomeni frequenti nella lingua della commedia del Cinquecento e in testi di carattere pratico: si vedano per la *Mandragola* i già citati Scavuzzo 2003: *ad indicem*; per i ricettari artistici Ricotta 2019: 97-102; nelle lettere di Michelangelo D'Onghia 2014: 98-100; per la *Vita* di Benvenuto Cellini Hoppeler 1921: 21-31.

Articoli. La forma debole dell'articolo det. masc. sing. è in larghissima misura *el*, come di norma a Siena dall'inizio del Trecento: nel testo conta 23 occorrenze, più 4 della forma aferetica *l* (dopo *e*, *che*), di contro 9 occorrenze di *il* e 3 della forma forte *lo*, davanti a *s* implicata (*lo stagno* 102v 7) e in funzione dimostrativa (*cioè lo piú grosso* 101v 14; *sarà lo migliore* 101v 18); la forma elisa *l'* occorre 28 volte. La forma integrale, caratteristica senese, è limitata a due occorrenze (*ell'osso* 105r 16, *ill'oro* 105v 10). Al pl., pur se le occorrenze sono poche, prevale *i* (3) su *e* (1).⁴¹

Preposizioni. L'alternanza nelle preposizioni articolate tra *l* scempia davanti a consonante e *l* doppia davanti a vocale sia tonica sia atona e a *s* impura, descritta da Castellani⁴² come caratteristica dei testi senesi, cede nel testo all'adozione generalizzata della doppia (36 occorrenze davanti a vocale, 20 davanti a consonante di contro a una occorrenza della scempia davanti a vocale, 7 davanti a consonante). La prep. *su* è sovente rafforzata da *in* (*in sul* 101r 20, 102r 3, *in sula* 99r 20, *in sulla* 99r 25); sono presenti la forma dissimilata *cor* e quella epitetica *sur* davanti all'art. indet. (*cor uno* 101r 15, *in sur una* 101r 3, 101v 21, *in sur uno* 103v 10).⁴³

Pronomi. Il pronome sogg. piú frequente, data la natura di testo di istruzioni del ricettario, è naturalmente *tu*; si registrano casi singoli del pron. sogg. di III sing., masc. (*egli* 104v 25, *ch'el fa* 104v 12) e femm. (*ch'el-leschi* 104r 4). Per il compl. diretto, *el* e *il* occorrono 4 volte ciascuno, *l* 2 (dopo *e*, *che*), *lo* 10, *l'* 2. Notevoli alcuni casi di estensione delle forme masc. del compl. diretto e indiretto: «Tolle ghuscia d'huova bene trite et lavalì» 99r 17-18; «Et quando l'ampolla resta di fumare et tu non li dare piú fuoco» 102v 21-22; di contro, si registra un caso di concordanza del pron. femm. con sost. masc.: «Tolle gusci di mandorle et ardele, et poi le macina»

⁴¹ La forma, originaria in senese e fiorentino, è attestata come alternativa (a *e* e a *ei*) a Siena nel corso del Trecento e continua a circolare, anche se in misura minoritaria, nei testi senesi della prima metà del Quattrocento (cf. Quaglinò 2022: 323).

⁴² Castellani 2000: 357-8, da integrare con Castellani 2009e: 932-3.

⁴³ Si vedano altre occorrenze di queste forme nella *Mandragola* (Scavuzzo 2003: 107n), nelle commedie rusticali senesi (Persiani 2004: 296), nella *Vita* di Benvenuto Cellini (Hoppeler 1921: 42-3).

100r 12-13, dove la forma femm. si giustifica evidentemente per la contiguità con il femm. *mandorle*.

Avverbi e congiunzioni. Sono costanti e caratteristiche del senese le forme *fuore* (99r 19, 100r 27) di contro al fior. *fuora*, *sença* (103v 21, 104v 14) di contro al fior. *sança*, *si non* (99r 27).⁴⁴

Verbi. Posto il carattere prescrittivo del testo, la maggior parte dei verbi è coniugata al congiuntivo e all'imperativo. Per il congiuntivo presente dei verbi di II, III e IV classe prevalgono le desinenze *-i*, *-ino* alla II e III sing. e III pl., attestate dalla seconda metà del XIII secolo e più ampiamente nel XIV sia in fiorentino e in senese sia in altre varietà toscane, mentre mancano del tutto le desinenze *-e*, *-eno* tipiche del senese quattro e cinquecentesco:⁴⁵ II sing. *vegghi* 103r 24; III sing. *abbi* 99r 27, *eschi* 104r 4, *facci* 103v 12 di contro a *esca* 100v 20, *vada* 104v 10; III pl. *eschino* 99r 19. Per il verbo *essere* prevalgono le forme con assimilazione parziale *sieno* 99r 21, *sievi* 102v 13 di contro a *sia* 99v 5, 103v 1.⁴⁶

All'imperfetto la II sing. esce in *ì*; non ci sono esempi della desinenza *-e* caratteristica del senese quattro-cinquecentesco:⁴⁷ *lavorassi* 101v 26, *vedessi* 100v 8, *volessi* 100r 5, 101r 7; il verbo *essere* conserva come in fiorentino argenteo⁴⁸ la forma etimologica (*fusse* 99r 15, 100v 9, 101r 28, 104v 11).

⁴⁴ In particolare per *fuore* Manni 1979: 168, Biffi 1998: 97, Castellani 2000: 359; per *sença* Castellani 1952: I, 53-7; vd. anche Castellani 2000: 293.

⁴⁵ Manni 1979: 156-8; Trovato 1994: 54-5 e n. 30; Biffi 1998: 106-7; Persiani 2004: 293; Castellani 2009c: 402; Quaglini 2023: 548.

⁴⁶ La distribuzione nel senese quattrocentesco (cf. Quaglini 2022: 303) ricalca quella del fiorentino e anche del valligiano, dove «l'*a* preceduta da *i* tonica si muta in *e* se è seguita da un'altra sillaba», come in *dieno* o *sieno*, mentre «rimane intatta se finale», come in *dia* o *sia* (Castellani 2009a: 828).

⁴⁷ Manni 1979: 159-61; Trovato 1994: 58-9, 73-4, 106-7; Biffi 1998: 107; Quaglini 2023: 549.

⁴⁸ Per il fiorentino Manni 1979: 143; Frosini 2021: 46-7. La forma è attestata anche a Siena dopo la metà del Trecento (cf. Quaglini 2023: 533 e la bibliografia precedente ivi citata).

All'imperativo è costante la desinenza *-e* tipica del senese:⁴⁹ *arde* 100r 13, *cuopre* 103r 21, *cuoprelo* 104v 9, *mecte* 99v 25, *mectelo* 99v 2, 12, 22 e ss., *percuote* 103v 11, *pone* 99v 6, *ricoglie* 99r 24, *riduce* 99r 26, *rompe* 100v 1, 102v 8, *scrive* 99v 24, *tolle* 99r 17, 99v 1, 100r 12 e ss., *viene* 104r 3 di contro ad *abbi* 99r 6.

5.4. Sintassi

Legge Tobler-Mussafia. I pronomi atoni sono di norma enclitici secondo la legge Tobler-Mussafia dopo congiunzione coordinante; quando la congiunzione è seguita da un avverbio, il pronome risulta generalmente in posizione proclitica: *et poi li ricoglie* (99r 24); *et poi lo riduce* (99r 25); *et poi le macina* (100r 12); *et poi vi mecte* (101r 16); *et poi il divide* (101v 6) ecc., con pochi esempi contrari: *et poi lassarlo* (99v 9); *et dipoi lavallo* (100v 12); *et dipoi mectela* (100v 24). Sequenza 'se + ne' in: *fa così che ll'olio se ne vada* (104r 17). Enclisi del pronome atono al verbo modale nelle costruzioni modale + infinito: *pogli 'asciugare* (99r 24); *puola adoperare* (99v 18).

Indicatori di quantità. Quando viene elencata una lista di ingredienti in successione, le quantità sono presentate secondo l'ordine determinato-determinante seguendo la formula ingrediente + unità di misura + aggettivo numerale: *ragia di pino oncie sei* (100r 16); *mastice oncie una et meço* (100r 16) *cera nuova oncie una* (100r 18); *olio di seme lino oncie quatro* (100r 19); l'aggettivo *mezzo* è posposto in *oncenso once meça* (100r 17). Altrove, l'aggettivo numerale compare preposto all'unità di misura: *lapis laçari una libra* (100v 15); *una libra d'açurro* (101r 16); *una libra di galluçça* (104r 14); *dieci libre d'acqua piovana* (104r 16).

Coordinazione. L'esposizione dei contenuti procede secondo la struttura sintattica più caratteristica del genere,⁵⁰ ossia la successione di frasi

⁴⁹ Quaglinò 2022: 331; Castellani 2000: 359.

⁵⁰ Per l'analisi delle strutture sintattiche ricorrenti nel genere ricettari si veda Ricotta 2019: 115; Ricotta 2022: 23-31; Del Savio–Quaglinò 2022: 41-6; De Roberto 2022.

iussive collegate da una prevalente paratassi per polisindeto esplicitata dall'insistita ripetizione di *e/et*. Nell'elencazione degli ingredienti della ricetta, la coordinazione avviene principalmente per giustapposizione:⁵¹ *Tolle lapis laçari una libra; ragia di pino oncie sei; mastice oncie una et meço; oncenso once meça; cera nuova oncie una; olio di seme lino oncie quatro. So(m)ma in tucto di peso libre due oncie una, dipoi tolle un meço quarto d'acqua et oncie una di mele et mescola insieme* (100r 15-22). La coordinazione disgiuntiva è resa con *o* in 11 occorrenze e con *overo* in 7 occorrenze; quella avversativa con *ma* in 4 occorrenze.

Uso dell'infinito. Si registra una ingente presenza di formule *a + infinito* con valore deontico-finale, ad es.: *A scrivere overo a ffare i corpi vuole essere* (99r 2); *A ffiorire vuole essere* (99r 5); *A dargli el lustro* (99r 6); *a ffare verde* (101v 26); *a scrivere et a ffiorire* (103v 25). Tali costruzioni sono caratteristiche del genere e sono ampiamente attestate anche in ricettari medici.⁵² Si registra la presenza di *da + infinito* nella formazione di collocazioni in cui il verbo specifica il fine o la funzione che un determinato oggetto o ingrediente ha nello svolgimento della ricetta: *pietra da macinare colori* (99v 13); *terra da ffare orciuoli* (102v 12); *vernice da invernicare* (105r 18); *le ricette da ffare più colori* (106r 4).

Costruzioni accusativo + infinito: *troverrai questo essere fino* (100v 22).

*Uso di strutture passivanti e impersonali.*⁵³ Tra le diverse strategie di segnalazione del passaggio successivo della ricetta è frequente la formula com-

⁵¹ L'analisi delle strategie di coordinazione non tiene conto della punteggiatura, che è stata inserita secondo criteri moderni dall'editore.

⁵² Artale 2023: 18: «Proprio il calco del costrutto latino della finale espressa da *ad* + gerundio o gerundivo è una delle strutture più diffuse nelle diverse tipologie di ricette, a prescindere dal contenuto».

⁵³ Sulla progressiva diffusione nei trattati quattrocenteschi delle strutture passivanti riporto le parole di De Roberto 2022: 108-9: «Progressivamente nei trattati quattrocenteschi l'io enunciativo dalla concretezza dell'esperienza personale è rifunzionalizzato su un piano più astratto: nelle parti espositive la trattazione della materia non appare più legata all'esperienza e all'autobiografia dell'autore-artista, così da favorire una maggiore concentrazione di strutture passivanti e impersonali [...] Si coglie il ricorso a una diversa struttura eventiva: il passaggio dall'attivo al passivo mette al centro l'oggetto del discorso

posta dall'indicazione del materiale o del pigmento da utilizzare posto nella posizione di soggetto preceduto o seguito dal modale *volere* in forma *vuolsi* \ *si vuole*: *El cinabro si vuole temperare* (99r 1); *Et chi volesse farne assai si vogliono lassare stare* (99r 19); *quando metti su del continuo si vuole rimenare* (99v 8); *Vuolsi avere gomerabica* (100r 3); *El gruogo non si vuole innacquare* (102r 5); *Vuolsi scaldare la decta polvare [...] et vuolsi sopressare* (c. 105r, 9-10). La stessa struttura ricorre anche in assenza del verbo modale: *L'açurro si stempera* (99r 10); *per sé medesimo si spiccarà* (100r 1); *che in mano si riscaldi* (100r 26); *si tengono e drappi bianchi* (101r 9); *et la schiuma si consumi* (104r 6); *La bontà della gomma si cognosce quando è lucida* (104v 21); *El vetriuolo romano si cognosce s'egli è cilestro* (104v 25). Compare frequentemente in posizione di chiusura, a segnalare l'esito del procedimento o la conclusione della prescrizione, l'espressione *è facto*: *stempera coll'acqua della gomma, et è facto* (100r 13); *lassalo seccare, et è facto* (100v 8); *lavallo con ranno di viti tanto che il ranno sia scarico dall'açurro, è facto* (100v 12); *Dàgli il colore et è facto* (101r 7); *mecte l'oro et brunisi et è facto* (103r 15); *mecte in uno bossolino che sia necto, et è facto* (103v 15); *poi alita con bocca e mecte l'oro et è facto* (106r 1).

Proposizione temporale. Le subordinate temporali esplicite vengono di norma anteposte alla principale: in questo costrutto, la subordinata, introdotta da *quando*, indica generalmente la successiva azione da compiere nello svolgimento della ricetta (spesso introdotta dal verbo *volere*); la principale riporta invece l'indicazione delle modalità in cui svolgere tale azione ed è introdotta dall'imperativo o dal verbo in forma impersonale:⁵⁴ *quando metti su del continuo si vuole rimenare* (99v 8); *quando ne vuoi adoperare pigliane quanto vuoi* (99v 14); *Quando volessi assoctigliare l'açurro dela Magna abbi tre once di mele* (101r 13); *Quando lavori a pennello si vuole mectare la sera um poca d'acqua*

più che il soggetto che ne fa esperienza». Se questo vale, nell'esposizione della studiosa, per le ricette di Leonardo, l'assenza di un io enunciativo forte nel trattato è a maggior ragione dovuta al fatto che, come detto, Ambrogio fu probabilmente un copista di professione, e non l'autore-sperimentatore delle ricette elencate.

⁵⁴ L'uso di subordinate implicite anteposte nella struttura sintattica della ricetta è attestato anche nelle ricette di Leonardo: «Le subordinate implicite e le protasi descrivono il procedimento, mentre la principale esprime il risultato, l'esito» (Del Savio–Quaglinò 2022: 46).

(102r 1); *quando il volessi per fiorire macinalo [...] quando lo temperi vuole essere due tanto la tempera che 'l cinabro* (103v 21-22); *Quando l'aopari te(m)paralo con l'acqua della gom(m)a* (105v 11). In un numero minore di casi, la subordinata temporale anteposta indica lo stato presente della preparazione e la principale introduce la fase successiva: *quando è rasciutto mectelo in sur una pietra* (99v 12). Per esprimere anteriorità è presente la locuzione *innanzi che* in un'unica attestazione: *In quello del cinabro si può lassare tre o quatro di innanzi che 'l mescoli, o lavi* (102r 12). Per esprimere la posteriorità vengono frequentemente usati gli avverbi *poi* e *dipoi*: *dipoi macinarli soctilmente* (99r 21); *et poi li ricoglie* (99r 24); *et poi piglia um poco di cinabro* (99v 23). Registro inoltre la presenza di subordinate temporali implicite al participio passato, ad es.: *stato otto di nell'ampolla con peçoli di risalgallo et mescolata insieme alquanti di, poi colata* (102r 20).

Proposizione finale. Le proposizioni finali esplicite sono espresse in due occorrenze dalla congiunzione *acciò che*, seguita dal verbo al congiuntivo presente: *acciò che lo possi macinare* (101r 18); *acciò che non ci vada dentro* (104v 9). *Acciò che* si specializza in senso finale negli ultimi anni del Trecento, mentre in precedenza era utilizzato soprattutto in senso causale.⁵⁵ In una occorrenza la finale è introdotta dalla congiunzione *sicché*: *sicché non facci panetti piccini* (103v 12).

Periodo ipotetico. Un altro costrutto ricorrente per segnalare il passaggio a una fase successiva della ricetta è costituito dalla forma *se* + *volessi* nella protasi seguita dall'imperativo nell'apodosi:⁵⁶ *Se volessi fare im pastello, piglia*

⁵⁵ Ricotta 2019: 120.

⁵⁶ Il costrutto è segnalato anche in Del Savio–Quaglino 2022: 45. Artale nota anche la ricorrenza della forma *se vuoi* + infinito usata «sia per introdurre una ricetta (è tipico delle ricette di cucina), sia per introdurre una variante, sia per suggerire una sorta di verifica» (Artale 2023: 22-3). Il modulo è infatti ampiamente attestato nei ricettari di ambito gastronomico: «Il tema dell'enunciato (...) è introdotto immediatamente dopo la formula fissa, ripetuta per tutti gli incipit del ricettario, composta dalla protasi di un'ipotesi *Se vuoi fare* + il nome della vivanda, per esempio *se vuoi fare tinche in brodetto*, a cui segue la quantità dei commensali (...) l'uso dell'imperativo di seconda persona singolare è costante; l'allocutivo implicito indica il destinatario delle istruzioni (...) In maniera pres-

sevo di montone (100v 14); *Et se volessi el predecto auro lavare, abbi schiuma* (101r 7); *Et se volessi fare i corpi mectevi um poco di tuorlo* (103v 19). L'apodosi compare talvolta formata dal costrutto *volere + essere*: *se l'auro è pieno di colore la tempera vuole essere più dolcie di goma* (99r 13); *Et se l'auro fusse chiaro la tempera vuole essere più forte di goma* (99r 15); *Se tolli un meço bicchiere di gom(m)a vuole essere il bicchiere pieno d'acqua* (103r 9).

Ordine delle parole. Generalmente l'ordine delle parole segue la sequenza non marcata SVO; il verbo occupa la posizione finale in *quando i colori volessi levare* (100r 4); *et la colatura del decto mele mecte* (100r 6). Altrove, ma più raramente, è il soggetto a occupare l'ultima posizione nella frase: *tanto che si riposi al fondo ogni bructura* (104r 9).

Perifrasi progressive. Riscontro l'uso della costruzione *venire + gerundio* come ulteriore strategia di segnalazione della fase successiva del procedimento descritto dalla ricetta: *viello tanto rimenando et stropicciando* (100r 25); *viene premendo la chiara* (104r 3).

5.5. Lessico

Il lessico è il principale veicolo del sapere artigianale e tecnico trasmesso dai ricettari: il repertorio del ricettario di Ambrogio si compone di voci dedicate ai colori e ai pigmenti da cui derivano, ai leganti, alle resine e alle vernici; ad altri materiali di origine vegetale, animale e minerale; a recipienti e strumenti da utilizzare nel corso delle preparazioni. Per quanto riguarda il lessico dei colori, la codificazione scritta delle ricette porta alla «creazione di una sorta di dizionario cromatico dove, aristotelicamente, il nome di ciascun colore indica al tempo stesso il pigmento impiegato in bottega e la tinta percepita, senza possibilità di equivoco o necessità di ulteriori precisazioni».⁵⁷

soché sistematica la ricetta si chiude con il modulo ipotetico incipitario per segnalare la possibilità di calibrare le quantità degli ingredienti per meno convitati: *Se vuoi fare p(er) più o p(er) meno p(er)sone, | togl le cose a questa medesima ragione* (Alba–Ricotta 2023: 87).

⁵⁷ Castiglione *et alii* 2023: 7. Il concetto è ribadito anche in Rinaldi 2023: 41: «I nomi

Colori-pigmenti	azzurro	azzurro azzurro della Magna biadetto cilestro
	rosso	cinabro vermiglio
	verde	verde
Coloranti		arzica verzino
Materiali organici	animali	chiara d'uovo cera d'orecchia guscio d'uovo tuorlo d'uovo mirolo pennello d'uovo sevo
	vegetali	amido bambagia cicerchia galluzza gommarabica guado gomma lattificio di fico lino mastice miele ragia di pino ranno seme di lino sermenti
Materiali inorganici		porporino risalgallo

dei colori presenti nella letteratura artistica non sono mai generici o avulsi dal volgare utilizzato nelle botteghe artistiche, ma sono vocaboli solidamente ancorati ai materiali pittorici, così che quando è impiegato il termine *minio* non si intende un qualsiasi rosso-aranciato, ma quel preciso pigmento con la sua specifica tinta e la sua peculiare manifattura nota a tutti gli artisti mediante il riscaldamento della biacca».

Contenitori	ampolla bossolino cisterna cornello fiasco nicchio scodella teglia vaso
Strumenti	canna mortaio pietra da colore staccio stamigna stecca spugna zendado
Forme verbali notevoli	brunire colare macinare mescolare mestiare ridurre rimenare rimpastare sopressare spiccare stacciare stemperare struggere tritare

Così nel ricettario troviamo, nella duplice accezione di colore-pigmento:
 - per le tonalità di azzurro: *azzurro* (*açurro*: 99r 10 e ss.), *azzurro della Magna*⁵⁸ (*açurro dela Magna*: 101r 13 e ss.), *biadetto*⁵⁹ (*biadecto*: 101v 23), e *cilestro*⁶⁰ (104v 25);
 - per le tonalità di rosso: *cinabro*⁶¹ (99r 1 e ss.) e *vermiglio*⁶² (*vermeglio*: 104v 19; 103r 25);

⁵⁸ L'*azzurro della Magna*, o d'*Alemagna*, è il pigmento azzurro più usato nell'Europa medievale. I giacimenti più sfruttati di azzurrite, il minerale da cui era ricavato, si trovavano in Ungheria, Francia e Germania, da cui l'espressione *azzurro della Magna*. In virtù del costo elevato dell'azzurrite, il pigmento era frequentemente contraffatto: Cennino dedica una intera ricetta (LXI) alla contraffazione dell'azzurro della Magna ricorrendo all'indaco (cf. Frezzato 2003: 239-40; Ricotta 2013: 44; Ricotta 2019: 183); l'espressione è attestata nel corpus OVI nella gran parte delle varietà della penisola, compresa l'area senese: la prima attestazione in quest'area compare nel *Breve dell'Arte de' Pittori Senesi e Aggiunte* (1356-68) (Milanesi 1854: 7.14).

⁵⁹ Il *biadetto* (dim. di *biavo*) indica il colore azzurrognolo-celeste simile all'indaco. Il termine *biavo* e i suoi derivati (*biavetto*, *biadetto*, *blaveto* ecc.) sono riconducibili al lat. tardo *BLAVUS* (già documentato in glosse dell'VIII sec.: cf. DEI s. v. *biavo*) che condivide la stessa base germanica del francese *bleu* (*blēwa-) (cf. D'Achille-Grossmann 2017: 121; cf. anche LEI VI.272 § 1.b.: *blad-* 'di color azzurro', deriv. *biadetto* 'azzurrognolo'). La prima attestazione di *biadetto* in area senese compare in forma di glossa nel già citato Milanesi 1854: «biadetto ovvero indico per azzurro» (cf. TLIO s. v. *biavetto* § 2).

⁶⁰ La forma *cilestro* per *celeste* a indicare «il colore simile a quello del cielo sereno» (cf. TLIO s. v. *celeste*), «azzurro chiaro» (cf. LEI IX.598-9 § 1.d), è ampiamente attestata nel corpus OVI in documenti fiorentini, pisani e senesi; la prima attestazione, di area senese, compare nelle *Rime* di Ruggeri Apugliese (Sanguineti 2013). Il termine *celeste* deriva dal lat. *caelestis* (cf. DEI s. v. *celeste*), ma «l'aggettivo non aveva nel latino classico significato cromatico. Si tratta di uno sviluppo semantico che risale già all'italiano antico. Le prime attestazioni del termine con questo significato si datano al sec. XIII e sono sostanzialmente coeve a quelle in cui *celeste* significa 'del cielo', 'divino'» (D'Achille-Grossmann 2017: 122). Tra le tante forme diverse in cui il termine è attestato in italiano antico (cf. TLIO s. v. *celeste*) «*cilestro* (formato per analogia con *terrestre* e poi inserito nella classe degli aggettivi in -o) assume presto un significato solo cromatico, documentato in Dante e in Boccaccio, ma oggi è in disuso» (*ibid.*).

⁶¹ Il *cinabro* è un pigmento composto da solfuro di mercurio largamente utilizzato per creare il colore rosso aranciato da utilizzarsi su tavola e in miniatura: se in un primo tempo veniva ricavato dal minerale naturale, la trattatistica tardomedievale si riferisce a *cinabro* per intendere quello ottenuto artificialmente da un processo di sintesi, oggi chiamato *vermiglione* (cf. Frezzato 2003: 247-9; Pasqualetti 2011: 216; Ricotta 2013: 50). Ricotta nota che questo pigmento era sicuramente utilizzato per formare l'inchiostro per l'ese-

- per il colore verde, l'unica forma *verde* (100r 8; 101v 26).

Oltre ai pigmenti citati, nelle ricette trovano largo spazio anche i coloranti.⁶³ Tra questi, l'*arżica*⁶⁴ (*arżica*: 101v 26), citata nel ricettario per formare, unita all'azzurro, il colore verde, è un colorante vegetale giallo destinato alla tintura dei panni e come lacca gialla per dipingere. Gli studi discordano sull'etimologia del termine: mentre Frezzato fa risalire *arżica* al greco *arsenikon*,⁶⁵ il nome dato dai Greci all'orpimento,⁶⁶ secondo il DEI l'etimologia risale all'arabo *zarqa*. Rinaldi tuttavia mette in dubbio questa derivazione, osservando che *zarqa* veniva usato per indicare la tonalità azzurra degli occhi, e nell'arabo moderno il termine *arżaq\arżuq* è tutt'oggi

cuzione delle rubriche del trattato di Cennino (Ricotta 2019: 201). Voce dotta, il lat. *cinnabaris*, attestato in Plinio, deriva dal gr. *kinnábari(s)* (cf. DEI *s. v. cinabro*; LEI XIV.410-411 § 1.b). La prima attestazione di *cinabro* è rilevata proprio in area senese nello *Statuto della gabella e dei passaggi dalle porte della città di Siena. Addizioni* datato p. 1303 (Banchi 1871: 62.33) (cf. TLIO *s. v. cinabro*).

⁶² Il *vermiglio* indica il color rosso vivace (cf. GDLI *s. v. vermiglio*; Ricotta 2013: 88); il termine deriva dal francese antico *vermeil* e provenzale *vermelh*, derivati dal lat. *vermiculus* (cf. GDLI *s. v. vermiglio*), utilizzato nella tarda latinità per indicare la cocciniglia della quercia (*Kermes vermilio* P.), un parassita dalla cui macinazione era prodotto il colorante rosso (cf. Frezzato 296); il termine passò quindi per estensione a indicare il color 'rosso cupo, scarlatto' (cf. DEI *s. v. vermiglio*). La prima attestazione in area senese risale al *Libro del governo dei re e dei principi* (Papi 2016b).

⁶³ La distinzione tra pigmenti e coloranti è ripresa in questa sede così come è presentata in Frezzato 2003: 237: i pigmenti sono «sostanze colorate, che si trovano allo stato solido, insolubili in solventi come l'acqua, che per essere utilizzate vengono macinate più o meno finemente e disperse in sospensione con opportuni leganti». Come detto, spesso la stessa denominazione di un pigmento veniva utilizzata per indicare il colore prodotto dalla sua lavorazione. I coloranti invece sono «sostanze organiche solubili in acqua, alcol o altri solventi, da sempre usate soprattutto nella tintura dei tessuti» (*ibid.*). Alcuni colori prendono il nome dalla sostanza di origine animale o vegetale che sta alla base della preparazione dei coloranti da cui derivano: così dalla femmina del *Kermes vermilio* si produce il rosso *carminio*, o *vermiglio* (*ibi*: 266; cf. nota 50), dalla resina di *Dracaena* orientale si produce il *sangue di drago* (*ibi*: 275).

⁶⁴ Per la diffusione del termine nei ricettari e nei trattati artistici si veda Ricotta 2013: 42.

⁶⁵ La derivazione dal greco è affermata in Vitruvio VII, 7: «Auripigmentum quod arsenicon graece dicitur» cf. Ricotta 2019 *s. v. arżica*.

⁶⁶ *ibi*: 238.

usato per indicare blu e azzurro; la studiosa ipotizza dunque una possibile derivazione da *zirk*, termine persiano che si riferisce alla *Berberis vulgaris*, pianta dalla quale fuoriesce un pulviscolo giallo che si usa come colorante.⁶⁷ Per Cennino, l'uso dell'arzica deve essere limitato alla miniatura (Ricotta 2019: 179). Oltre al *verzino*⁶⁸ (*verçino*: 99v 2; 102r 5, 15, 21), altri coloranti potevano essere estratti dalla *cimatura di panni*⁶⁹ (102v 13; 103r 20). I coloranti organici venivano conservati con l'utilizzo delle *peçzuole* (*peçuola* 101v 25), stracci di lino bianco imbevuti di queste sostanze e poi lasciati asciugare; per utilizzarli, gli stracci venivano poi immersi in un legante a cui cedevano il colore.⁷⁰

⁶⁷ Rinaldi 2023: 29. La studiosa prosegue: «in dizionari persiani del Seicento che contengono parole più antiche compare un *zirk/zerk* con il significato di *Berberis vulgaris*. [...] se si taglia orizzontalmente un rametto della *Berberis vulgaris* fuoriesce subito un pulviscolo giallo che si usa come colorante. Tra le lingue iraniche più antiche *zirk* compare una sola volta (sembra con il significato di 'giallo') in un frammentario testo sogdiano, lingua iranica orientale che si è estinta nel X secolo, ma che è stata certamente la lingua franca dei mercanti centroasiatici che nella seconda metà del primo millennio dell'era cristiana portavano in Occidente prodotti attraverso le vie cosiddette della seta. Poiché spesso le carovane erano organizzate da cammellieri arabi, è altamente probabile (anche se non dimostrato, finché non si trovi una lista delle mercanzie trasportate da una di queste carovane) che un materiale tintorio proveniente dall'Asia centrale (dove ancora oggi la *Berberis vulgaris* si chiama *zirk*) sia giunto in Europa con l'articolo arabo *al*, quindi *al-zirk*, da cui è facilissimo ipotizzare un passaggio ad *arçicc-o/a*».

⁶⁸ Uno dei più diffusi coloranti del Medioevo derivato dal legno di diverse piante leguminose esotiche che contengono la brasilina, una sostanza che ossidandosi diventa di colore rosso-bruno (cf. Frezzato: 275; TLIO s. v. *verzino*; Ricotta 2013: 89). Il termine deriva dall'arabo *wars*, una pianta gialla simile al sesamo dalla quale si ricavava un'acqua contro le efelidi e un colore giallo (cf. DEI s. v. *verzino*). Il termine è attestato nel corpus OVI esclusivamente in area fiorentina (cf. TLIO s. v. *verzino*), e compare per la prima volta nel *Conto delle mercanzie di Pisa tenuto da Stefano Soderini* (Castellani 1952: 469.4).

⁶⁹ La *cimatura dei panni* indica il prodotto dell'omonima operazione di rasatura e finitura dei tessuti: allo scopo di rendere omogenea la superficie, i panni venivano rasati del pelo formato dai filamenti che componevano la stoffa (cf. TLIO s. v. *cimatura*). Il termine è attestato nel Corpus OVI esclusivamente per indicare l'operazione; in ambito artistico, e soprattutto nel *Libro dell'arte*, *cimatura* si riferisce principalmente alla raditura e ai ritagli di panno prodotti che venivano bolliti nella lisciva per formare la *lacca di cimatura* (cf. Frezzato 2003: 255-6; Ricotta 2019: 300).

⁷⁰ Pasqualetti 2011: 232; Ricotta 2013: 77. Il termine non è attestato nel corpus OVI

Tra i materiali organici citati nel trattato, quelli di origine animale derivano prevalentemente dall'uovo: *chiara* o *chiara d'uovo* (99r 2 e ss.), *guscio* o *guscio d'uovo* (99v 1 e ss.), *tuorlo d'uovo* (99r 7 e ss.). Nel passo «Tolle ghuscia d'huova bene trite et lavalì tanto che quelli pennelli n'eschino fuore» (99r 17-19) la forma *pennelli* fa riferimento al sottile rivestimento posto tra l'uovo e il guscio che deve essere eliminato prima di procedere alla successiva fase di macinazione del composto; questa accezione del termine è attestata esclusivamente in area senese nel *Vocabolario senese* di Ubaldo Cagliaritano «*ovo con pennello*: uovo col guscio molle e trasparente»⁷¹ e negli *Assempri* di Filippo degli Agazzari «(...) venne un callina et accovolossi in terra e fece un uovo col pennello senza guscio».⁷²

Compagno anche *mirolo* (105r 7) e *sevo* (100v 11, 15). La *cera d'orecchia* (103v 28) è ugualmente indicata per la preparazione del cinabro nel trattato di Ambrogio e nel *Libellus ad faciendum colores* (XXIII 4, XXXIV 2: Pasqualetti 2011).

I materiali di origine vegetale sono i più numerosi: oltre ai più comuni *amido* (105v 16), *bambagia* (*banbagia* 99v 28), *gommarabica*⁷³ (*gomerabica* \ *gommarabica*: 100r 3 e ss.), *gomma* (*goma* 99r 14 e ss.), *lattificio di fico*⁷⁴ (*lactifiggio di*

in area senese: la prima attestazione di *pezzuola* risale al duecentesco *Ricordi rurali di casa Guicciardini* (Castellani 1982: I 476.13).

⁷¹ Cagliaritano 1975: 113.

⁷² cf. GDLI s. v. *pennello* § 13.

⁷³ Si tratta di una gomma vegetale viscosa che affiora dalle incisioni sui fusti e sui rami di alcune specie di acacia; queste piante si trovano in particolar modo nella penisola arabica, e da ciò deriva la denominazione; è solubile in acqua, ed è per questo usata fin dall'antichità come legante per la tempera dei pigmenti, come mordente per le dorature o come schiarente (cf. LEI s. v. *arabicus*; Pasqualetti 2011: 221; Ricotta 2013: 64). Il frequentissimo uso di questo materiale, largamente diffuso nel Medioevo, si riflette nelle numerose attestazioni in ricettari artistici (*ibid.*) e anche in testi medici e cosmetici: la prima attestazione del termine risale infatti al volgarizzamento duecentesco del trattato di farmacopea *Antidotarium Nicolai* (Fontanella 2000: cf. TLIO s. v. *gommarabica*).

⁷⁴ Il lattice prodotto da alcune specie vegetali, in particolare dai rami, dalle foglie e dai frutti acerbi dell'albero di fico usato per ritardare l'essiccazione dei colori a tempera (cf. Frezzato 2003: 299). Per Baldinucci 1681: 49: «[...] fu il rosso dell'uovo battuto, al quale poi fu aggiunto il lattificio del fico, pigliando un rametto tenero di quel frutto, e tagliandolo in più pezzi, per fargli mandar fuori quell'umore, il quale aggiunto all'uovo, fa una molto buona tempera per dipigner sopra tela o tavola, e anche sopra muro

fico: 99v 19), *lino* (*lina*: 101r 24), *mastice* (100r 16), *miele* (*mele*: 100r 6 e ss.), *ragia di pino*⁷⁵ (100r 16), *ranno*⁷⁶ (99v 6 e ss.), *seme di lino* (*seme lino*: 100r 19), *aglio* (*succhio d'aglio*: 105v 23), compaiono anche materiali meno noti. La *cicierchia* (102r 23), ad esempio, è una pianta leguminosa simile al cece e alla lenticchia coltivata per il suo frutto; il termine indica anche lo stesso frutto della pianta,⁷⁷ e in questa accezione compare nel ricettario: «Et metene in quello bicchiere tanta che chuopra el verçino et lassala stare un dí et una nocte, et metevi tanto allume quanto una cicierchia» (102r 20-1). Per *ghuado* (105v 16, 20) si intende invece l'*Isatis tinctoria*, una crucifera da cui si poteva ricavare l'indaco,⁷⁸ mentre la *galluça* (104r 14, 20; 105r 2) è la piccola escrescenza gialla che si forma sulla superficie delle piante a seguito dell'attacco dei parassiti: dalla sua lavorazione erano estratte sostanze utili alla tintura e anche alla formazione di decotti a uso medico.⁷⁹

asciutto». Il *lactificio* era utilizzato anche per scopi medici e agricoli, e in questa tipologia di attestazioni compare nel TLIO *s. v. lattificio* e nel GDLI *s. v. lattificio*. Il termine deriva dal latino volg. **lacte ficeum* 'latte' di 'fico' (cf. DEI *s. v. lattificio*).

⁷⁵ La *ragia di pino* è la resina vegetale che distilla dalle diverse varietà di pino (cf. Frezzato 2003: 307; GDLI *s. v. ragia*): questo ingrediente compare nella ricetta per produrre l'azzurro ultramarino, oltre che nel ricettario di Ambrogio, anche nel *Libro dell'arte* (Ricotta 2019: 354). Il termine *ragia* deriva dal lat. tardo *rasia* 'resina' (GDLI *s. v. ragia*).

⁷⁶ Il *ranno* è la soluzione alcalina che si ottiene mettendo a bollire la cenere di legna in acqua (cf. Frezzato 2003: 300 e TLIO *s. v. ranno*). Il termine deriva dal longobardo *rannjá* (mezzo per rammollire); da segnalare anche il gotico *ur-rannjan* 'rendere liquido', latinizzato in *ranna* e successivamente volto al maschile (cf. DEI *s. v. ranno*²). Il termine è attestato nel corpus OVI esclusivamente in testi d'area fiorentina: la prima attestazione, in forma di glossa, compare nel *Quaresimale fiorentino* di Giordano da Pisa (Delcorno 1974: 198.20): «Ma vedi che 'l ranno si è acqua ch'è passata per cenere e è fatta ranno?» (cf. TLIO *s. v. ranno*).

⁷⁷ Cf. TLIO *s. v. cicierchia* § 1; LEI XIV.123 § 1.a.α. La prima attestazione del termine compare in area senese nello *Statuto della Società del Piano del Palude d'Orgia* (Banchi 1971: 125.2).

⁷⁸ Cf. Frezzato 2003: 254. Il termine compare infatti nel ricettario esclusivamente a indicare la pianta del guado e i suoi fiori, e non nell'accezione proposta dal TLIO, secondo cui *guado* indica «la sostanza colorante azzurra estratta dall'erba omonima». Il termine deriva dal longobardo **waid* (cf. DEI *s. v. guado*²). La prima attestazione del termine in area senese compare nel *Libro dell'entrata e dell'uscita di una Compagnia mercantile senese del secolo XIII* (Astuti 1934: 298.2; cf. TLIO *s. v. guado* (2)).

⁷⁹ Cf. TLIO *s. v. galluça*: il termine non è attestato nei ricettari artistici più noti; la

Più delicato il caso di *migliaccio* (105v 18), attestato in questa sede con il significato, non segnalato dal TLIO o dal GDLI, di ‘impasto corposo di più elementi’:⁸⁰ il termine compare in questa accezione in una serie di ricette incentrate sulla preparazione dell’indaco che sono sostanzialmente identiche dal punto di vista contenutistico e che sono state per questo ricondotte da Michela Del Savio alla medesima tradizione testuale.⁸¹

I *sarmenti* (*sermenti*: 100v 7) sono i rami secchi della vite recisi durante la potatura: la prima attestazione del termine compare in forma assimilata nel volgarizzamento di area senese delle *Collazioni dei SS. Padri* di Giovanni Cassiano.⁸²

Tra i materiali inorganici, particolare attenzione merita il *porporino* (102v 1, 24), detto anche *oro musivo*, costituito da solfuro stannico⁸³ e utilizzato nella miniatura come sostituto dell’oro negli sfondi; la denominazione deriva probabilmente dal fatto che era adottato anche per la scrittura

prima attestazione si trova nel volgarizzamento risalente al XIII secolo dell’*Antidotarium Nicolai* (Fontanella 2000: 10.33).

⁸⁰ Il termine è ampiamente attestato nel linguaggio gastronomico con il significato di “torta confezionata con il sangue di maiale (o di altri animali), stemperato con farina, pangrattato, uova, latte e altri ingredienti (...)”; sanguinaccio” (cf. GDLI s. v. *migliaccio* § 1) oppure di torta a base di miglio (cf. TLIO s. v. *migliaccio* § 1) o di castagne (TLIO s. v. § 2); Frosini (1993: 150) distingue l’accezione appena citata dall’occorrenza di *migliaccio* come “torta di formaggio e uova frita nel lardo (cf. GDLI s. v. § 2). In ambito metallurgico, il GDLI (s. v. § 4) segnala “massa metallica che non si miscela con gli altri componenti o che solidifica inopportunitamente (...)”, di cui anche Baldinucci 1681: 98: «far migliaccio, dicono i gettatori di metallo, quando per inavvertenza di chi opera, il metallo già fuso viensi a raffreddare, e si rappiglia, per la similitudine che allora egli à con tal vivanda».

⁸¹ Del Savio 2020: 32-35. Del Savio dimostra la sostanziale somiglianza contenutistica e la grande affinità testuale tra la ricetta dell’indaco presentata negli scritti di Leonardo (n. 72 in *ibi*: 66-7), nel *Manoscritto bolognese* (Muzio: 77), nel memoriale di Francesco Bentaccordi (Brambilla–Hayez 2016: c. 135r), nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, pal. 916 (c. 71v), nel ms. Genova, Biblioteca Universitaria, F VI 4 (c. 179v). Oltre a questa serie di ricette, evidentemente connesse tra di loro, non è stato possibile riscontrare la presenza di questa accezione del termine in altri ricettari artistici o in altri glossari specialistici noti. Muzio riporta in nota ‘Migliaccio, farinata. Voce toscana’ (*Manoscritto bolognese* (Muzio): 77).

⁸² Cf. TLIO s. v. *sarmento*.

⁸³ Per l’analisi chimica del materiale rimando a Frezzato 2003 s. v. *Porporina* (*oro musivo*); cf. anche Ricotta 2013: 78.

su rilegature purpuree.⁸⁴ Cennino dedica al porporino l'intera ricetta CLIX, sconsigliandone l'uso per la pittura su tavola (Ricotta 2019: 244). Il termine compare nei dizionari⁸⁵ riferito all'utilizzo della porpora e al colore rosso violaceo tipico di questo materiale: è attestato con il significato di *oro musivo* nei lessici artistici di Frezzato 2003, Pasqualetti 2011, Ricotta 2019,⁸⁶ prova significativa dell'esclusivo uso artistico di questa accezione.

Il *risalgallo* (102r 19, 104r 8), denominato in altri ricettari *sandracca*, è solfuro di arsenico scarsamente considerato da Cennino a causa della sua elevata tossicità:⁸⁷ la sostanza era comunque utilizzata anche come rimedio medico.⁸⁸ Dalla macinazione del risalgallo si otteneva una polvere di colore rosso aranciato (Pasqualetti 2011: 233); Cennino lo inserisce invece tra i gialli (Ricotta 2019: 178: «Della natura d'un giallo ch'è chiamato risalgallo»). Il termine deriva dal latino medievale *resalgarum* (cf. TLIO s. v. *risalgallo*).

Tra i contenitori, oltre alle comuni *ampolla* (102r 18 e ss.), *fiasco* (104v 15), *scodella* (*scudella*: 99r 26 e ss.), *teglia* (102v 17; 105r 9), *vaso* (104v 15, 105v 5), da rilevare la forma *citerna* per *cisterna* (104r 16; 105r 2): per Cella la «consistente presenza in testi documentari e statuari, l'esistenza di varie forme dialettali e di alcuni toponimi, presso Perugia, Campiglia e Parma, induce a ritenere *citerna* indigeno almeno in Toscana sudorientale e in Umbria: così il DEI, che parla di «forme dissimilate per 'ciserna', mentre Faré 1951 e il DELI chiamano in causa il fr. *citerne*».⁸⁹ Per *bossolino* (103v 15,

⁸⁴ *Ibi*: 265. I codici purpurei sono manoscritti in cui il testo è scritto in oro e argento su pergamena tinta di porpora con una mistura di carminio e azzurro: erano considerati codici di lusso a causa del considerevole costo che richiedeva la loro realizzazione (Enciclopedia dell'Arte Medievale s. v. *codici purpurei*, a c. di H. L. Kessler, 1994).

⁸⁵ Cf. TLIO s. v. *porporino* e GDLI s. v. *porporino*.

⁸⁶ Per l'elenco completo dei contesti in cui compare il termine cf. Pasqualetti 2011 s. v. *Oro musivo*.

⁸⁷ Frezzato 2003 s. v. *risalgallo* (*realgar*); GDLI s. v. *risigallo*.

⁸⁸ Cf. TLIO s. v. *risalgallo*: nella *Masalcia* di Giordano Ruffo volgarizzata compare infatti «da pulviri di lu risalgaru si ponu curari killi glanduli in illu modu ki è dictu di supra» (De Gregorio 1905: 579.44).

⁸⁹ Cella 2003: 229-30. Cf. TLIO s. v. *cisterna*.

16), a indicare un piccolo vaso dotato di coperchio, il TLIO riporta un'unica attestazione, di area senese.⁹⁰ Il *nicchio* (99v 22, 102r 3) compare nel ricettario nel senso di recipiente in cui inserire e mescolare gli ingredienti per formare l'inchiostro rosso e stemperare con l'acqua i colori:⁹¹ in una occorrenza l'uso del *nicchio* appare alternativo a quello del *cornello* (99v 21-24: «dipoi pigliane um poco et metelo in uno cornello di vetro o nicchio»). *Cornello* non è attestato nell'accezione di recipiente nel corpus OVI, nei dizionari noti e nei lessici artistici finora citati: il termine è da ricondursi a *corno*, attestato invece dai dizionari nel senso di recipiente per contenere unguenti e sostanze ricavato dal corno degli animali.⁹²

Infine, tra gli strumenti, oltre a *canna* (104v 2), *mortaio* (102v 8), *pennello* (101v 27; 102r 1), *pietra da colore* o *colori*⁹³ (99r 22 e ss.), *spugna* (*spogna*: 99v 11 e ss.), *staccio* (100v 24), *stamigna*⁹⁴ (104v 14), *stecca* (103v 8, 12), da rilevare la forma *condado* (102r 25) per *zendado* a indicare una particolare stoffa sottile di cotone, lino o seta usata come supporto pittorico.⁹⁵

⁹⁰ *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati di Siena* (Banchi 1866: 75.13).

⁹¹ Tra i dizionari, soltanto il GDLI riporta tale accezione del termine: «Recipiente o oggetto (destinato per lo più a contenere o avvolgere qualcosa) di forma più o meno simile a quella di una conchiglia» (cf. GDLI s. v. *nicchio*).

⁹² Cf. TLIO s. v. *corno* § 2 e GDLI s. v. *corno* § 24.

⁹³ Per *pietra da colori* si intende un mortaio per macinare i colori o un sasso o ciottolo usato come strumento di lavoro in luogo del pestello (cf. GDLI s. v. *pietra* § 4,14); la collocazione compare anche nel *Libro dell'arte*: «Sono di più ragioni pietre da macinare colori, sí come proferito, serpentina e marmo» (Ricotta 2019: 171).

⁹⁴ La *stamigna* è un particolare tessuto di tela dalla trama piuttosto rada che veniva usato per setacciare i composti (cf. TLIO s. v. *stamigna*). Era utilizzata anche per filtrare altre tipologie di preparazioni e infatti il termine è attestato in ricettari medici (*Thesaurus Pauperum* volgarizzato: Rapisarda 2001), culinari (*Ricette d'un libro di cucina*: Pregnolato 2019) e trattati di mascalcia (*Mascalcia di Lorenzo Rusio*: Aurigemma 1998). La prima attestazione in area senese compare nel *Libro di Mattasala di Spinello*: 17r.14, 1233-43, cf. TLIO s. v.

⁹⁵ Cf. GDLI s. v. *zendado*. Il termine è usato da Cennino (Ricotta 2019: 388) e compare in Baldinucci 1681 nella voce *pannaggiare*: «Secondo la diversità de' panni o drappi, diverse anche sono le piegature o increspature loro [...] e nella drapperia di seta, vi corre una gran differenza fra 'l dommasco velluto, o zendado». L'etimo è incerto: il DEI riporta l'attestazione a Padova nell'829 del lat. *zendatum* 'trapunto e ricamato' e segnala il contatto con il greco *sindón* 'mussolina' di origine orientale, venuto per tramite dell'arabo (cf. DEI

Di particolare rilevanza anche le forme verbali che indicano le operazioni da compiere e che sono spesso oggetto di un processo di risemantizzazione o specializzazione del significato in senso tecnico: *brunire* (103r 15; 105v 13, 16), ovvero levigare l'oro con una pietra dura, secondo Cella derivato dal fr. antico *brunir*;⁹⁶ *stemperare* (99r 9 e ss.) e *temperare* (99r 1 e ss.), ovvero diluire una sostanza con un liquido o un solido;⁹⁷ *struggere* (*struggiare*: 102v 3), ovvero far fondere una sostanza con il calore.⁹⁸ Altri esempi sono: *colare* (99v 20 e ss.) – da cui deriva la forma sostantivata *cola* (99v 7), il prodotto della colatura; *macinare* (99r 7 e ss.), *mescolare* (99v 23 e ss.), *mestiere* (104v 8), *ridurre* (99r 26), *rimenare* (99v 9 e ss.), *rimpastare* (105v 20), *sopressare* (105r 10), *spiccare* (100r 2), *stacciare* (100v 25), *tritare* (105v 23).

Eleonora Colla
(Scuola Normale Superiore di Pisa)
Margherita Quaglinò
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Altissimi 2022 = Elisa Altissimi, *Il trattato de' colori de gl'occhi di Giovan Battista Gelli*, Firenze, Accademia della Crusca, 2022.
Aurigemma 1998 = Luisa Aurigemma, *La «Mascalcia» di Lorenzo Rusio nel volgarizzamento del codice Angelicano V.3.14*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.
Baraldi *et alii* 2002 = Pietro Baraldi, Roberta Baroni Fornasiero, Cecilia Baraldi,

s. v. zendado e GDLI *s. v. zendado*). La prima attestazione segnalata dal GDLI *s. v.* compare nei *Nuovi testi fiorentini* (Castellani 1952: 293): «È de dare Caniccio per gendado».

⁹⁶ Cella 2003: 353; cf. Ricotta 2013: 47.

⁹⁷ Ricotta 2019 *s. v. stemperare*; cf. Ricotta 2013: 83.

⁹⁸ TLIO *s. v. struggere*.

- Elisabetta Sgarbi, *Antico ricettario modenese di mano femminile per miniare e dorare*, in «Atti della Società Naturalisti e Matematici di Modena», 133 (2002): 101-37.
- Baraldi on-line (a) = <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/i-mo-beu-stru-archeo-gamma.r.5.17.pdf>>.
- Baraldi on-line (b) = <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/i-mo-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.
- Cornagliotti 2008 = Soledad Mamani Cornagliotti, *Un anonimo trattato dei colori. Yale University Library, ms. Beinecke 986*, «La parola del testo» 12/1 (2008): 165-92.
- De Pictura* (Bertolini) = Leon Battista Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, ed. critica a c. di Lucia Bertolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.
- Del Savio 2020 = Michela Del Savio, *Le ricette tecniche per l'arte negli autografi di Leonardo da Vinci: raccolta e edizione dei testi*, «Carte Romanze» 8/2 (2020): 29-93.
- Frezzato 2003 = Fabio Frezzato, *Il «Libro dell'arte» di Cennino Cennini*, Vicenza, Neri Pozza, 2003.
- Laskaris 2008 = Caterina Zaira Laskaris, *Il ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*, Saonara, Il Prato, 2008.
- 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.
- Pasqualetti 2011 = Cristiana Pasqualetti, *Il «Libellus ad faciendum colores» dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del «De arte illuminandi»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Rapisarda 2011 = Stefano Rapisarda (a c. di), *Il «Thesaurus pauperum» in volgare siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2001.
- Ricotta 2019 = *Il «Libro dell'arte» di Cennino Cennini*, ed. critica a c. di Veronica Ricotta, Milano, Franco Angeli, 2019.
- Thompson 1933 = Daniel V. Thompson, *The «Ricepte daffare più colori» of Ambrogio di Ser Pietro da Siena*, «Archeion» 15 (1933): 339-47.
- Tosatti 1991 = Silvia Bianca Tosatti, *Il manoscritto veneziano*, Milano, Acanthus, 1991.
- Torresi 1993 = Antonio P. Torresi, *Tecnica artistica a Siena. Alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella biblioteca degli Intronati*, Ferrara, Liberty House, 1993.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alba–Ricotta 2023 = Monica Alba, Veronica Ricotta, “Togli... Togli... E metti”: *ripetizione e variazione nei testi di cucina*, in D. Mastrantonio *et alii* (a c. di), *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, Siena, Edizioni dell’Università per Stranieri di Siena, 2023: 85-96.
- Artale 2023 = Elena Artale, *Per una lingua delle ricette, tra medicina e arte (secoli XIII-XV)*, «Studi di Memofonte» 30 (2023): 12-26.
- Astuti 1934 = Guido Astuti (a c. di), *Libro dell’entrata e dell’uscita di una Compagnia mercantile senese del secolo XIII*, Torino, Lattes, 1934.
- Baldinucci 1681 = Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell’arte del disegno*, Firenze, per Santi Franchi, 1681.
- Banchi 1866 = Luciano Banchi (a c. di), *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati di Siena*, Siena, Gati, 1866: 73-7.
- Banchi 1871 = Luciano Banchi (a c. di), *Statuti senesi scritti in volgare ne’ secoli XIII e XIV*, Bologna, Romagnoli, 1871, vol. II: 3-71.
- Baroni–Travaglio 2016 = Sandro Baroni, Paola Travaglio, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell’arte e dell’artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, «Studi di Memofonte» 16 (2016): 25-74.
- Bensi 2011 = Paolo Bensi, *Le materie coloranti del «Libellus»*, in Cristiana Pasqualetti, *Il «Libellus ad faciendum colores» dell’Archivio di Stato dell’Aquila. Origine, contesto e restituzione del «De arte illuminandi»*, Firenze, SISMELE, 2011: 181-206.
- Biffi 1998 = Marco Biffi, *Osservazioni sulla lingua di Francesco di Giorgio Martini: la traduzione autografa di Vitruvio*, «Studi di grammatica italiana» 37 (1998): 37-116.
- Cagliaritano 1975 = Ubaldo Cagliaritano, *Vocabolario senese*, Firenze, Barbera, 1975.
- Canova 2020 = Giordana Mariani Canova, *I corali miniati di Santa Maria di Monte Oliveto: nuovi documenti e nuove considerazioni*, in Giancarlo Andenna (a c. di), *Bernardo Tolomei e le origini di Monte Oliveto*. Atti del Convegno di studi per il VII centenario di fondazione dell’abbazia, Monte Oliveto Maggiore, 9-10 maggio 2019, Cesena, Badia di santa Maria del Monte, 2020: 323-96.
- Caprotti 2008 = Gaia Caprotti, «*Liber de coloribus qui ponuntur in carta*»: *un trattato inedito di miniatura del XIII secolo*, «Quaderni dell’Abbazia. Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo e Museo dell’Abbazia di Morimondo» 15 (2008): 67-101.
- Castellani 1952 = Arrigo Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, Firenze, Sansoni, 1952, 2 voll.
- Castellani 1980 = Arrigo Castellani, *La diphtongaison des E et O ouverts en italien* (1962), in Id., *Saggi di linguistica e di filologia italiana e romanza (1946-1976)*,

- Roma, Salerno Editrice, 1980, 3 voll., vol. I: 123-38.
- Castellani 1982 = Arrigo Castellani, *La prosa italiana delle origini*. I. *Testi toscani di carattere pratico*, Bologna, Pàtron, 1982, 2 voll.
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000.
- Castellani 2009a = Arrigo Castellani, *Gli statuti dell'arte dei merciai, pizzicaioli e speciali di Colle di Valdelsa* (1994), in Id., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a c. di Valeria Della Valle *et alii*, Roma, Salerno Editrice, 2009, 2 voll., vol. II: 809-42.
- Castellani 2009b = Arrigo Castellani, *Il monottongamento di uo a Firenze* (1993), in Id., *Nuovi saggi cit.*, vol. I: 247-86.
- Castellani 2009c = Arrigo Castellani, *Osservazioni sulla lingua di S. Bernardino da Siena* (1982), in Id., *Nuovi saggi cit.*, vol. II: 611-22.
- Castellani 2009d = Arrigo Castellani, *Sugo, succhio, suco, e il misterioso succo* (2003), in Id., *Nuovi saggi cit.*, vol. I: 596-609.
- Castellani 2009e = Arrigo Castellani, *I più antichi ricordi del primo libro di memorie dei frati di penitenza di Firenze, 1281-7*, in Id., *Nuovi saggi cit.*, vol. II: 924-48.
- Castiglione *et alii* 2023 = Julia Castiglione, Margherita Quaglino, Simona Rinaldi, Anna Sconza, *Introduzione*, «Studi di Memofonte» 30 (2023): 6-11.
- Cella 2003 = Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Cella 2009 = Roberta Cella, *La documentazione Gallerani-Fini nell'Archivio di Stato di (1304-1309)*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Cella 2023 = Roberta Cella, *Frammenti contabili senesi (Parigi, 1332 circa)*, in Barbara Fanini (a c. di), «*La sua chiarezza seguita l'ardore*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023: 145-64.
- Cerasuolo 2022 = Angela Cerasuolo, *I procedimenti della pittura negli scritti di Leonardo: per una storia del lessico tecnico*, in Anna Sconza, Margherita Quaglino (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 223-40.
- 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 alii* (a c. di), *Transmission of artists' knowledge*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2012: 19-24.
- Clarke 2013 = Mark Clarke, *Late medieval artists' recipes books (14th-15th centuries)*, in Ricardo Córdoba (ed. by), *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013: 33-53.

- Corpus Ovi* = *Corpus dell'italiano antico* elaborato dall'Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del CNR con sede a Firenze, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.oivi.cnr.it/> [data di ultima consultazione 7.8.2023]
- D'Achille–Grossmann 2017 = Paolo D'Achille, Maria Grossmann, *I termini di colore nell'area AZZURRO-BLU in italiano: sincronia e diacronia*, «AION-Linguistica» 6 (2017): 109-43.
- Dal Poggetto 1984 = Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, *La libreria di coro dell'Osservanza e la miniatura senese del Quattrocento*, in Cecilia Alessi, (a c. di), *L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1984: 111-54.
- De Gregorio 1905 = Giacomo De Gregorio, *Il codice De Cruyllis-Spatafora in antico siciliano, del sec. XIV, contenente la Mascalcia di Giordano Ruffo*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 29 (1905): 566-606.
- De Roberto 2022 = Elisa De Roberto, «Parlar come pittore». Parametri sintattico-testuali per lo studio dei trattati di pittura del XV e XVI secolo, in Anna Sconza, Margherita Quaglini (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 99-124.
- Delcorno 1974 = Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino (1305-1306)*, ed. critica a c. di Carlo Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974.
- 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.
- Del Savio–Quaglini 2022 = Michela Del Savio, Margherita Quaglini, *Leonardo e la tradizione dei ricettari: note testuali e linguistiche*, in Anna Sconza, Margherita Quaglini (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 35-47.
- D'Onghia 2014 = Luca D'Onghia, *Michelangelo in prosa: sulla lingua del Carteggio e dei Ricordi*, «Nuova rivista di Letteratura italiana» 17/2 (2014): 89-114.
- Dupré 2016 = Sven Dupré, *Early Modern Color Worlds*, Leiden, Brill, 2016.
- Eastlake 1847 = Charles Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, London, 1847.
- 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 (a c. di), «L'alitare di questa terestre machina». Il codice Leicester di Leonardo da Vinci. Edizione e studio linguistico, Firenze, Accademia della Crusca, 2020.
- Folena 1953 = Gianfranco Folena (a c. di), *Motti e facezie del piovano Arlotto*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1953.
- Folena 1991 = Gianfranco Folena, *L'espressionismo epistolare di Paolo Giovio* (1985), in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati

- Boringhieri, 1991: 200-41.
- Fontanella 2000 = Lucia Fontanella, *Un volgarizzamento tardo duecentesco fiorentino dell'«Antidotarium Nicolai»*, Montréal, McGill University, Osler Library 7628, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Forni 1866 = Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze, Le Monnier, 1866.
- Frosini 1990 = Giovanna Frosini, *Appunti linguistici*, in Matteo Franco (a c. di), *Lettere*, Firenze, Accademia della Crusca, 1990: 155-236.
- Frosini 1993 = Giovanna Frosini, *Il cibo e i signori. La mensa dei priori di Firenze nel quinto decennio del sec. XIV*, Firenze, Accademia della Crusca, 1993.
- Frosini 2014 = Giovanna Frosini, *Lingua*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 2014, consultabile in rete all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_machiavelliana/V [data di ultima consultazione 7.8.2023].
- Frosini 2021 = Giovanna Frosini, *La lingua di Machiavelli*, Bologna, il Mulino, 2021.
- Giovanardi 2022 = Claudio Giovanardi, *Sulla lingua della «Mandragola» di Machiavelli*, «Lingua e stile» 57/1 (2022): 39-70.
- Hendrie 1847 = Robert Hendrie, *An Essay Upon Various Arts in Three Books, called also Rugerus, Priest and Monk, Forming an Encyclopaedia of Christian Art of the Eleventh Century, translated with notes by Robert Hendrie*, London, Murray, 1847.
- Hoppeler 1921 = Carlo Hoppeler, *Appunti sulla lingua della Vita di Benvenuto Cellini*, Trento, Stabilimento tipografico-litografico tridentino, 1921.
- Labriola et alii 2003 = Ada Labriola, Cristina De Benedictis, Gaudenz Freuler, *La miniatura senese. 1270-1420*, Milano, Skira Editore, 2003.
- Maggiore 2018 = Marco Maggiore, *Glosse in volgare marchigiano in un codice di Prospero d'Aquitania (post 1425)*, «Studi di filologia italiana» 76 (2018): 161-312.
- Manni 1979 = Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana» 8 (1979): 115-71.
- Marchi 2010-2011 = Monica Marchi, *Le novelle dello Pseudo-Sermini: un novelliere senese? Il Marciano Italiano VIII.16*, «Studi di grammatica italiana» 29-30 (2010-2011): 53-90.
- Mattesini 2013 = Enzo Mattesini, *La lingua di due statuti trecenteschi di Borgo San Sepolcro*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana» 27 (2013): 5-100.
- Merrifield 1844 = Mary Philadelphia Merrifield, *A treatise written by Cennino Cennini in the year 1437; and first published in Italian in 1821, with an introduction by Signor Tambroni: containing practical directions for painting in Fresco, Secco, Oil and Distemper, with the Art of Gilding and Illuminating Manuscripts adopted by the Old Italian Masters*, London, 1844.
- Merrifield 1849 = Mary Philadelphia Merrifield, *Original treatises, dating from the*

- XIIth to XVIIIth centuries on the arts of painting in oil, miniature, mosaic and on glass; of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems*, London, Murray, 1849.
- Milanesi 1854 = Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, Porri, 1854: 1-28.
- Papi 2016a = *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II. IV. 129*, ed. critica a c. di Fiammetta Papi., vol. I. *Introduzione e testo critico*, Pisa, ETS, 2016.
- Papi 2016b = *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II. IV. 129*, ed. critica a c. di Fiammetta Papi., vol. II, *Spoglio linguistico*, Pisa, ETS, 2016.
- Persiani 2004 = *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, testi e studio linguistico a c. di Bianca Persiani, Siena, Betti, 2004.
- Pregnotato 2019 = Simone Pregnotato, *Il «più antico» ricettario culinario italiano nel codice Riccardiano 1071. Appunti preliminari, nuova edizione del testo e Indice lessicale*, «StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana» 8 (2019): 219-323.
- Quaglinò 2022 = Margherita Quaglinò, «Con la parola viva vel dirò». *La lingua delle lettere di Caterina da Siena nel codice 3514 della Biblioteca nazionale di Vienna*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo» 124 (2022): 267-336.
- Quaglinò 2023 = Margherita Quaglinò, *Lettere senesi della metà del Cinquecento*, in Barbara Fanini (a c. di), «La sua chiarezza séguita l'ardore». *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023: 523-51.
- Ravaud 2022 = Élisabeth Ravaud, *Du texte à la peinture: des carnets aux techniques picturales*, in Anna Sconza, Margherita Quaglinò (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 241-60.
- Ricotta 2013 = Veronica Ricotta, *Per il lessico artistico del Medioevo volgare*, «Studi di lessicografia italiana» 30 (2013): 27-92.
- Ricotta 2022 = Veronica Ricotta, *Dal «Libro dell'Arte» al «Libro di Pittura»: considerazioni linguistiche tra Cennino e Leonardo*, in Anna Sconza, Margherita Quaglinò (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 17-34.
- Rinaldi 2016 = Simona Rinaldi, *Per una filologia dei trattati e ricettari di colori*, «Studi di Memofonte» 16 (2016): 1-15.
- Rinaldi 2023 = Simona Rinaldi, *I nomi dei colori. Identificazione ed etimologia nella letteratura artistica tra XIV e XVII secolo*, «Studi di Memofonte» 30 (2023): 28-53.
- Rohlf's 1966-1969 = Gerhard Rohlf's, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, I vol. 1966, II vol. 1968, III vol. 1969.
- Sanguineti 2013 = Ruggeri Apugliese, *Rime*, ed. a c. di Francesca Sanguineti,

- Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Scavuzzo 2003 = Carmelo Scavuzzo, *Machiavelli*, Roma, Carocci, 2003.
- Stussi 1967 = Alfredo Stussi, *Sette lettere mercantili fabrianesi (1400-1403)*, «L'Italia dialettale» 30 (1967): 118-37.
- Thompson 1935 = Daniel V. Thompson, *A trial index for medieval craftsmanship*, «Speculum» 10 (1935): 410-31.
- Tolaini 2001 = Francesca Tolaini, *Breve storia dello studio dei ricettari di tecniche artistiche medievali*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia» 6 (2001): 11-38.
- Tosatti 2007 = Silvia Bianca Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Travaglio 2016a = Paola Travaglio, «*Tractatus aliquorum colorum*». *Un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*, «Studi di Memofonte» 16 (2016): 341-82.
- Travaglio 2016b = Paola Travaglio, *Ad faciendum azurum: alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare*, «Studi di Memofonte» 16 (2016): 232-56.
- Trovato 1994 = Paolo Trovato, *Sull'evoluzione del senese letterario*, in Luciano Giannelli et alii (a c. di), *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*. Atti del Convegno, Università di Siena, 12-13 giugno 1991, Siena, La Nuova Italia, 1994: 41-90.
- Wallert 1991 = Arie Wallert, *Kookboeken en koorboeken. Techniek en productie van boekvervluchting in koorboeken van het klooster Monte Oliveto Maggiore. Technische bronnen, archiefdocumenten, materieel onderzoek*, Groningen, 1991: 188-91.
- Wallert 2013 = Arie Wallert, *Recipes for iniziali filigranate in manuscripts: a separate tradition*, in Ricardo Córdoba, *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013: 107-13.
- Zarra 2020 = Giuseppe Zarra, *Osservazioni linguistiche sull'autografo dell'«Itinerarium anni» di Bernardino da Siena*, «Studi linguistici italiani» 46 (2020): 201-25.

RIASSUNTO: Il contributo propone una delle prime edizioni critiche con commento linguistico di un ricettario artistico, la raccolta di *ricette da ffare più colori* copiata da Ambrogio di Ser Pietro da Siena nel 1462 e conservata nel cod. I.II.19 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena. Il testo è collocato nel contesto storico e artistico che ne ha promossa la copia; l'analisi linguistica non solo restituisce pienamente la patina senese originaria, ma fa emergere anche l'insieme delle caratteristiche proprie della tradizione dei ricettari in quanto testi pratici, valorizzandone il lessico tecnico e artigianale.

PAROLE-CHIAVE: lessicografia storica, lessici settoriali, pittura, ricettari.

ABSTRACT: The contribution proposes one of the first critical editions with linguistic commentary of an artistic recipe book, the collection of *ricette da ffare più colori*, copied by Ambrogio di Ser Pietro da Siena in 1462 and preserved in the cod. I.II.19 of the Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena. The text is placed in the historical and artistic context that promoted its copying; the linguistic analysis not only fully restores the original Siennese patina, but it also brings out other characteristics typical of the recipe book tradition as practical texts and it enhances the technical and artisanal lexicon.

S A G G I

ANNOTAZIONI SUL *BUEF D'AIGREMONT*
(PROLOGO DEL *RENAUT DE MONTAUBAN*)
NEL MS. VENEZIA, BIBLIOTECA
NAZIONALE MARCIANA, FR. Z. 16 (= 229)

1. *BUEF D'AIGREMONT* / *RENAUT DE MONTAUBAN*

Le vicissitudini del ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 16 (= 229), anche detto V16,¹ codice franco-italiano di materia epica appartenuto alla Biblioteca dei Gonzaga,² partono dalla sua menzione nel *Capitulum librorum in lingua francigena* del 1407 dove è correttamente indicato come il *Raynaldus de Montalbano*.³ Nei secoli successivi, quando sarà acquisito dalla Marciana figurerà invece nei vari inventari come il *De Obsidione civitatis Agremontis* o l'*Assedio della città di Agremont*, il *Romanzo dell'assedio della città d'Agramonte* o il *Buovo d'Agramonte* o ancora i *Quatre Fils Aymon*.⁴

Solo a partire dal 1741, per un proficuo confronto a livello internazionale fra il bibliotecario della Marciana, Anton Maria Zanetti, e Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, V16 verrà riconosciuto come una

¹ Cf. l'inventario online: <http://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/cataloghi/cataloghi-sede-di-manoscritti/lista-delle-segnature-di-tutti-i-codici-11> (ultimo accesso: 23-3-2023). D'ora in poi, il manoscritto marciano viene indicato in forma abbreviata con la sigla V16.

² Cf. Braghirolli–Meyer–Paris 1880: 498. La corte dei Gonzaga è uno dei centri più attivi per prestiti e scambi di codici nei primi decenni del Trecento. È noto, infatti, che il casato possedeva un numero di manoscritti fra antico-francesi e franco-italiani di molto superiore a quello delle biblioteche viscontea e estense. Sulle motivazioni addotte prima da Braghirolli e poi da Novati circa la presenza e la provenienza in tale biblioteca dei codici francesi si veda da ultimo Veneziale 2017.

³ L'inventario venne redatto alla morte di Francesco I. Per ripercorrere la storia del codice dalla Biblioteca dei Gonzaga alla Biblioteca Nazionale Marciana e oltre, rimando a Negri 2017.

⁴ Per le vicende che interessano i vari inventari dal Quattrocento alla metà del Settecento si veda la tesi dottorale di Reynolds 2010.

delle numerose redazioni del *Renaut de Montauban*. Successivamente al catalogo di Zanetti nel quale il manufatto è incluso, viene costituito il Fondo francese antico. Ma la fisionomia di tale fondo, come collezione di codici omogenei per tematica e per lingua, viene identificata nella sua unitarietà solamente a partire dal 1966.⁵ Con lo studio di Sebastiano Bisson del 2008, si arriva quindi a comprendere che questo Fondo francese era, ed è, da intendersi come un «corpus codicologico» nel quale l'«unitarietà della collezione»⁶ della Biblioteca gonzaghesca doveva essere concepita nella sua complessa organicità anche in relazione agli orizzonti europei e alla ostentazione delle lingue straniere voluti dal Casato.⁷

Date queste premesse, risulta comprensibile che V16 non abbia ricevuto fino ad ora la necessaria attenzione. Ed è altrettanto giustificabile il rammarico di Günter Holtus e Peter Wunderli in quanto tale codice «contient une version franco-italienne du *Renaut de Montauban* qui n'a pas encore été publiée de façon intégrale jusqu'à présent».⁸ Tuttavia, se si volge lo sguardo all'intera storia della tradizione rinaldiana,⁹ assai articolata, si

⁵ Ubaldo Meroni identifica taluni manufatti superstiti della Biblioteca gonzaghesca e ipotizza che tale lascito fosse stato costituito all'origine sulla base di una riconoscibile coesione interna. Infatti, il bibliofilo veneziano Giovanni Battista Recanati alla sua morte aveva lasciato in eredità alla Repubblica di Venezia 309 codici, di cui 24 francesi. Cf. Meroni 1966: 27 e la tavola n. 71. Nel catalogo di Meroni è ancora presente la bipartizione del ms. V16 in (1) *Buef d'Aigremont* e (2) *Quatre Fils Aymont*. A proposito di quest'ultima denominazione data alla *chanson de geste*, si precisa che essa venne adottata dopo il XVI secolo per le redazioni in prosa del *Renaut de Montauban*, anche se poi verrà estesa anche a talune redazioni in versi come V16. Cf. Suard 2000: 17-49.

⁶ Bisson 2008: XIV-XV.

⁷ Di tali orizzonti europei sarebbe testimonianza «in particolare la lingua francese, sia pure venata di italianismi, di questi manoscritti, significativa anche nella prospettiva socio-culturale indicata da Thorstein Veblen, che tra i caratteri distintivi della «classe agiata» indicò non a caso l'ostentata conoscenza di lingue straniere»: cf. Morlino 2016: 105.

⁸ Holtus–Wunderli 2005: 203. Per quanto riguarda il contenuto, il fatto che il manoscritto V16 non sia ancora stato pienamente analizzato nel suo assetto testuale è dipeso a mio parere dalla numerosità delle versioni attestate dalla tradizione manoscritta e da una catalogazione del codice non priva di errori.

⁹ La tradizione manoscritta delle redazioni in versi del *Renaut de Montauban* è composta dai mss. A (Paris, Bibliothèque de Arsenal, 2990), B (London, British Library, Royal

deve ammettere che più di uno studioso aveva avvertito la necessità, nel corso dei decenni, di avviare ulteriori approfondimenti sulla redazione marciana. Nel 1909 Ferdinand Castets, nella sua edizione *La Chanson des Quatre fils Aymon*, ravvisa come peculiarità di V16 la presenza di un prologo sensibilmente diverso da quello delle redazioni tradizionali e del manoscritto da lui editato.¹⁰ Nel 1913 è la volta di Karl Triebel, che nella dissertazione dottorale *Der Bués d'Aigremont nach der Venediger Handschrift (V)*, concentrata appunto sul prologo di V16, il cosiddetto *Buef d'Aigremont*, ribadisce l'innovatività del codice marciano rispetto all'intera tradizione manoscritta in quanto «einen vollkommen eigenen Weg geht».¹¹ Sempre nello stesso anno anche Karl Kaiser, nella sua edizione *Der erste Teil des Buef d'Aigremont* (basata sui mss Mz, M, A, P e D), commentando l'andamento dell'intreccio dichiara che rispetto all'intera tradizione manoscritta i mss. V16 e O,¹² già a partire dall'inizio, prendono una loro peculiare direzione.¹³ Chiude la riflessione l'edizione di Ernst Geipel, *Der zweite Teil des Buef d'Aigremont (Streit zwischen Renaut und Bertolais) nach den hss. Mz, M der Quatre Fils Aymon*,¹⁴ nella quale emergono interessanti confronti con il

16 G II), C (Paris, BnF, fr. 775), D (Oxford, Bodleian Library, Douce 121), H (Oxford, Bodleian Library, Hatton 59), L (Paris, BnF, fr. 24387, detto anche *La Vallière*), M (Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section médecine, H 247), N (Paris, BnF, fr. 766), O (Oxford, Bodleian Library, Laud. Misc. 637), P (Cambridge, University Library, 2.0.1), R (Paris, BnF, fr. 764) e Z (Metz, Bibliothèque Municipale, 192, distrutto durante la Seconda guerra mondiale). D'ora in poi i vari testimoni verranno indicati unicamente con le rispettive sigle.

¹⁰ *Quatre fils Aymon* (Castets). Tali considerazioni erano peraltro già state espresse in un precedente contributo dello stesso autore (Castets 1887: 49-58).

¹¹ *Buef d'Aigremont* (Triebel): 6.

¹² Kaiser in realtà parla della versione Ld, sigla con la quale lo studioso designa il ms. O.

¹³ Così infatti «V wie Ld gehen von Anfang an ganz für sich»: cf. *Buef d'Aigremont* (Kaiser): 9. Interessante è la sua *Tiradentabelle*, in sostanza una sinossi delle lasse, nella quale si evidenzia quando e dove i mss. siano omogenei nella narrazione. Come base per la propria edizione Kaiser opta per il ms. Z che si configura a suo parere come la redazione più corretta.

¹⁴ *Buef d'Aigremont* (Geipel): XII-XV. È interessante l'accurata descrizione del ms. Z che compare nella prefazione. Lo studioso afferma che il testo è buono e che presenta una narrazione molto più ampia di quella del ms. M. Infatti, mentre nel ms. M il prologo

manoscritto perduto di Metz e con la redazione M di Montpellier. A queste, si aggiunga l'edizione del prologo del ms. O fatta da Friedrich Quegwer nel 1914, *Der erste Teil der Chanson der III Fils Aymon nach der Oxforder Handschrift Laud 637*.¹⁵

Nel 1962 è la volta di Jacques Thomas, che nella sua complessiva ricognizione della tradizione manoscritta del *Renaut de Montauban*, pur limitatamente all'episodio ardennese – il primo della *chanson*, che si legge subito dopo il prologo –, documenta, attraverso le evidenze della tabella sinottica delle lasse, un andamento di V16 divergente per le prime trenta lasse dal resto della tradizione.¹⁶ In ben altro contesto, ma comunque con una sottolineatura al carattere innovativo di V16, anche Henning Krauss menziona esplicitamente questo manufatto come un «rimaneggiamento del *Renaut de Montauban*».¹⁷

In definitiva, la questione di fondo che la storia della tradizione di ambito rinaldiano pone da decenni, è se la redazione marciana sia realmente innovativa, così come ipotizza la maggior parte degli studiosi.

Un ulteriore tratto che riguarda la versione V16, e al quale si vuole fare qui solo un breve cenno, è se essa figuri o meno come un “anello di congiunzione” fra la tradizione francese e quella italiana costituita dalla redazione toscana dei *Cantari di Rinaldo*, decisamente innovativa sul piano del contenuto. Ma da una verifica effettuata, fra le due versioni non pare intercorrano diretti rapporti a livello di trasmissione manoscritta.¹⁸ Come

risulta essere di 677 vv., nel ms. Z è di 1430 vv. Entrambi i mss. sarebbero comunque apparentati strettamente. L'importanza delle tesi di Kaiser e Geipel risiede nel fatto che fanno luce su un manoscritto che è stato distrutto, come già indicato *supra* (nota 9), nel corso della Seconda guerra mondiale.

¹⁵ *Quatre Fils Aymon* (Quegwer).

¹⁶ Cf. *Renaut de Montauban* (Thomas 1962): 139 (vol. I). Lo studioso parla nello specifico della versione V16 che amplificherebbe appunto il prologo. L'analisi tocca in realtà solo tangenzialmente questa parte in quanto inizia da c. 13b del codice, all'altezza cioè della lassa 64 dell'edizione Triebel. Di conseguenza, Thomas non analizza il prologo.

¹⁷ Krauss 1980: 8. Partendo dalla considerazione che l'epica franco-italiana non sia stata direttamente influenzata dalle aspirazioni della nobiltà, lo studioso menziona la solitaria ripresa della *Chevalerie Ogier* e di questo «rimaneggiamento» di cui «sappiamo solo da testimonianze indirette».

¹⁸ Cf. Negri 2020. La questione era stata affrontata da Elio Melli che, in risposta

per la *Chanson de Roland*, anche per il *Renaut* si riesce dunque a provare ben poco del passaggio fra la tradizione francese e quella italiana, e anche in questo caso non si può che parlare di «vuoto documentario».¹⁹

2. FRA ANALISI MATERIALE E STRUTTURA DEL CODICE

Per la descrizione del manufatto, ricordo qui solo gli elementi che comportano dati di interesse per la successiva analisi del contenuto.²⁰ Il codice è un pergameneo di 100 fogli con una *mise en page* su due colonne (360 × 250 mm). La scrittura è una gotica libraria di una sola mano. Dalla precedente ricerca si evince che il manoscritto può essere collocato fra gli anni 1330 e 1360 in ragione del suo aspetto araldico e che l'area di esecuzione è quella dei primi Gonzaga. Sul dorso della rilegatura è presente il titolo *BUEUES/D'AGREM/ROM*.²¹ Sul foglio di guardia dall'alto a sinistra si trova la scritta che tanto ha contribuito alla non corretta agnizione dell'opera in esso contenuta: «CIV.3. / Codice XVI in foglio, di carta pecora, di fogli 100. / *Bvovo d'Agramonte, Romanzo in versi. / Rinaldo da Montalbano in versi*». Probabilmente, come ha osservato Bisson, l'indicazione di due diversi poemi *Renaut de Montauban* e *Buef d'Aigremont* viene «dall'errata interpretazione dello stacco a f° 39, il quale separa semplicemente due sezioni della stessa opera».²² Sul foglio di guardia si legge il titolo,

alle tesi di Pio Rajna, di Ferdinand Castets e di Florence Callu-Turiaf sul fatto che il manoscritto marciano fosse un testo di congiunzione fra la tradizione francese e quella italiana, sosteneva invece che fra il *Renaut* ed i *Cantari* vi fosse unicamente un «vuoto» che avrebbe potuto solo «essere colmato da congetture e illazioni». Cf. *Cantari di Rinaldo* (Melli): VII.

¹⁹ Palumbo 2013: 128.

²⁰ Rimando alla descrizione di Negri 2017: 138-41 da cui riprendo in gran parte le informazioni sull'analisi materiale del codice. Meriterebbe un ulteriore approfondimento il fatto che la separazione, anche su un piano materiale, fra il *Buef* e il *Renaut* venga riscontrata solo nelle redazioni più recenti, come accade per la versione marciana.

²¹ Preme osservare che se tutte le redazioni in versi, tranne due, si compongono di un prologo – il *Buef* – e di una parte centrale – il *Renaut* –, tuttavia nessuna di esse arriva a prendere il nome dal prologo, come accade invece per V16.

²² Bisson 2008: 72.

sopra menzionato, *Bovo d'Agramonte, Romanzo in versi.* / *Rinaldo da Montaubano in versi.*

Il testo comincia a c. 1r e termina a c. 100v. L'ultimo verso del ms. corrisponde al v. 13435 (lassa 393) dell'ultima edizione di Thomas, di conseguenza si ipotizza che la redazione sia mutila di circa un migliaio di versi.²³ L'elemento da sottolineare, come ricordato poc'anzi, è che anche da un punto di vista materiale il testo che occupa le prime 38 cc. del codice figura quasi come se fosse "separato" dal *Renaut*. Infatti, se osserviamo il ms. vediamo che fra le cc. 38-39 viene interposto un foglio bianco, cosa questa che ha contribuito nei secoli a far credere a molti studiosi che il manoscritto contenesse due opere distinte, il *Buef d'Aigremont* e il *Renaut de Montauban*. La seconda parte del ms., quello che convenzionalmente viene ritenuto il vero e proprio *Renaut*, va infatti da c. 39r a c. 100v.

L'*atelier* di produzione e i committenti di V16, unica versione conservata nell'Italia del Trecento del *Renaut de Montauban*, sono dati di primaria importanza per comprendere le modalità con cui si è costituita nel *bel paese* la tradizione rinaldiana. Se, come pare, questo manufatto è stato trascritto e miniato a Mantova, è la corte dei Gonzaga²⁴ a fornirci gli indizi sul peso

²³ *Renaut de Montauban* (Thomas 1962): 132 (vol. I), *Renaut de Montauban* (Thomas 1989): 579. L'editore, nella sua edizione sinottica, precisa che il prologo e l'epilogo sono le sole parti del *Renaut* che si presentano come differenti rispetto all'uniformità degli altri episodi, che si snodano sempre nella stessa successione in tutte le redazioni in versi. Sulla questione del *Buef d'Aigremont*, visto ora come il prologo del *Renaut de Montauban*, ora come una *chanson de geste* distinta, Thomas propende decisamente per la prima tesi, sottolineando che sono solo due i manoscritti del *Renaut* che non contengono il *Buef*, mentre non si conserva nessuna versione del *Buef* senza il *Renaut*. Inoltre, rispetto alla teoria di due canzoni di gesta distinte, il *Buef* e il *Renaut*, lo studioso belga ricorda che «des deux prétendues chansons sont, à l'origine, étroitement unies, et c'est dans les versions remaniées que Beuves tend progressivement à se distinguer de Renaud»: cf. *Renaut de Montauban* (Thomas 1962): 143 (vol. I). Questa opinione è stata accettata e consolidata dagli studiosi successivi. Per i contenuti del prologo nelle sue principali sequenze narrative, sia nelle redazioni in versi che in quelle in prosa, si veda la sinossi dei vari episodi in Weifenbach 2014: 148.

²⁴ Lo stemma dei Gonzaga, con le sei fasce alternate e la cornice composita polilobata all'interno della quale si trova lo scudetto, è una decorazione di natura araldica che può oscillare fra gli anni Trenta e Sessanta del Trecento. Tuttavia, attribuire con esattezza una committenza piuttosto che un'altra esclusivamente tramite elementi araldici può es-

che l'immaginario epico carolingio poteva avere nell'area padana del XIV secolo, un'area in cui Mantova figurava alternativamente come «'centro' o 'periferia', luogo di progettazione o solo di acquisizione di immagini programmate altrove, area di 'resistenza' alle nuove strutture comunicative, provincia facilmente colonizzabile dalle medesime o struttura propositiva».²⁵

3. *MOUVANCE* E *MACROVARIANCE* NEL PROLOGO DEL *RENAUT DE MONTAUBAN*

Per testare l'innovatività di V16 rispetto alle versioni tradizionali, è necessario calarsi nella specifica *mouvance* del testo epico, nelle rielaborazioni dinamiche di copia.²⁶ La difficoltà in questo caso è trovarsi di fronte a un testo di oltre quattordicimila versi ripartiti in versioni anche molto differenti fra loro e decidere quale sia la scala con cui si possa ritenere rilevante il grado di rielaborazione.²⁷

Relativamente alle modalità di indagine per confrontare le redazioni di un testo epico, si può procedere con la sinossi delle lasse, qualora siano identiche o assimilabili per lunghezza e assonanza, oppure con la disamina

sere problematico, in quanto tale tipo di stemma si rintraccia negli anni di governo di ognuno dei quattro capitani dei Gonzaga, Luigi (1328-1360), Guido (1360-1369), Ludovico I (1369-1382) e Francesco I (1382-1407). Di conseguenza, i dati disponibili non sembrano deporre univocamente per nessuno di loro.

²⁵ Cf. Zanichelli 1997: 36. Per utili approfondimenti e nuove prospettive di indagine si rimanda a Canova 2010: 39-66 e a Veneziale 2017.

²⁶ Si considerano nello specifico la «*mouvance phrastique*» e quella «*transphrastique*»: cf. Varvaro 2004: 303. Lo studioso ricorda che rispetto alla *microvariance*, la *macrovariance* «*modifie les dimensions et souvent la progression même du récit, qui investit en définitive le niveau transphrastique*». Secondo Varvaro, per la *variance transphrastique* «*il faut concéder aux copistes quelques chose de plus*» rispetto agli automatismi che si registrano nel lavoro di copia (ivi: 306). In tal modo, ogni redazione viene a possedere «*une logique et une lisibilité propres*» (ivi: 307).

²⁷ In particolare, in questo confronto non saranno considerate le redazioni A R che sono posteriori a V, e la versione B in prosa. Come già osservava Thomas, le versioni dei mss. B e R sono totalmente differenti dalle altre; cf. *Renaut de Montauban* (Thomas 1962): 181 (vol. I). Per le sigle dei mss. si veda *supra*, nota n. 9.

del contenuto, qualora il primo procedimento non risulti possibile.²⁸ In questo caso, ad una prima verifica è subito apparso chiaro che per tutta la lunghezza del prologo, appunto il cosiddetto *Buef d'Aigremont*, la sinossi fra la versione marciana ed il resto della tradizione non era effettuabile in quanto si registravano difformità nell'estensione e nell'assonanza delle varie lasse. Dall'episodio ardennese, al guascone e fino all'epilogo, tale disamina potrà invece tornare utile in quanto si assisterà, a partire dalla lassa 29 dell'episodio ardennese (edito nel terzo volume dell'edizione sinottica di Thomas), al complessivo accordo fra tutte le versioni della tradizione manoscritta.²⁹ Per procedere in questo raffronto, si intende privilegiare in primo luogo il confronto sistematico fra la redazione marciana e la versione considerata più antica.³⁰ A lato ci si potrà avvalere, per conclusioni il più possibile complete, di confronti saltuari con un'altra edizione integrale, quella del manoscritto L,³¹ pressoché contemporaneo di V16. E ancora, si potranno consultare, pur episodicamente, le edizioni di Kaiser, Geipel, Triebel e Quegwer che hanno editato parti del prologo di V16 o di altri manoscritti che abbiano con esso qualche rapporto. Infine, per una verifica conclusiva, non si potrà comunque prescindere dalle deduzioni formulate da Thomas per la breve sezione fra il prologo e l'episodio ardennese, compresa nella sua edizione sinottica.³²

Nel prologo, dunque, si potrà procedere col solo confronto della prossimità testuale delle versioni, valutando in particolare la consistenza della *macrovariance*. Inoltre, e preliminarmente, è bene chiarire che limitare l'analisi ad un solo settore di testo non implica affatto conferire ad esso autonomia, ma semplicemente vagliare segmenti precisi di una narrazione

²⁸ Così ad esempio Palumbo 2013: 259-63 per l'analisi della macrostruttura e delle sequenze narrative nelle cosiddette *Spagna 'maggiore'* (siglata R12) e *'minore'* (siglata R8).

²⁹ Per una disamina generale si veda la tabella delle lasse in *Renaut de Montauban* (Thomas 1962): 139 (vol. I) relativamente all'episodio ardennese, mentre per l'episodio guascone cf. *Renaut de Montauban* (Negri): 38-9.

³⁰ Si intende infatti quella trasmessa dal ms. Douce di Oxford, designato con la sigla D: cf. *Renaut de Montauban* (Thomas 1989).

³¹ Si tratta del manoscritto utilizzato da Castets per la sua edizione del 1909.

³² L'edizione sinottica di *Renaut de Montauban* (Thomas 1962) contiene solo un piccolo tratto del prologo, cioè le lasse corrispondenti a Triebel 64-88, ma si concentra di fatto sull'episodio ardennese.

così estesa.³³ Ad ogni modo, l'importanza del prologo in ambito epico è fuori discussione, in quanto figura come tipico ed emblematico “momento forte”³⁴ della testualità epica e, in particolare nella tradizione rinaldiana, si caratterizza per la sua non trascurabile vitalità anche nelle redazioni in prosa.³⁵ A ciò si aggiunga che, ancor più nella tradizione franco-italiana, sembra essere variamente documentata una «funzione pedagogica del prologo» che pare rimandare ad una «prassi scrittoria consolidata»,³⁶ prassi di cui la redazione marciana del *Renaut* potrebbe, previa verifica, costituire un'ulteriore testimonianza.

Per quanto riguarda la redazione in oggetto, il testo cui si può fare riferimento, dato che è l'unico limitato al prologo, è l'edizione del 1913 di Karl Triebel, *Der Bués d'Aigremont nach der Venediger Handschrift (V)*, un lavoro dottorale con molte inesattezze formali, fatalmente incompleto, data l'epoca in cui lo studioso ha potuto prendere visione del ms., ma che comunque risulta degno di considerazione. Nella versione considerata più antica del *Renaut de Montauban*, quella del ms. D, il prologo, di circa 2332 versi e di 65 lasse, viene appunto identificato come il *Buef d'Aigremont*, dal nome del vassallo che si ribella allo strapotere di Carlo. Nella redazione marciana, la parte delimitabile come prologo è invece composta da circa 3252 versi e da 88-89 lasse.³⁷ Di fatto, confrontando fra loro contenuti simili ma non identici, fissiamo la fine del prologo nel momento in cui i quattro fratelli decidono di rifugiarsi nelle Ardenne, cioè al v. 2332 dell'edizione Thomas, che corrisponderebbe circa al v. 3178 del ms. V16.³⁸

³³ A livello esemplificativo si veda l'analisi sinottica fra le versioni D ed L di De Combarieu du Gres 2000: 67-82.

³⁴ Sulla centralità del prologo nella disposizione della materia, valgano ancora le pagine datate, ma centrali, di Hirdt 1975 (cap. VIII).

³⁵ Per un'analisi del prologo nelle versioni in prosa si veda Suard 2013: 129-42. Anche in queste versioni il *Buef* è la parte della narrazione che, più delle altre, mescola tradizioni letterarie di diverse *chansons de geste*.

³⁶ La tesi contestualizzata in ambito franco-italiano è sostenuta da Mascitelli 2023: 1152, da cui prendo entrambe le citazioni.

³⁷ Nonostante la diversità nel numero dei versi e delle lasse, i riscontri fra le due redazioni sia in termini di assonanza che di contenuto risultano relativamente simili, fatte salve le analogie di fondo che si evincono dall'intreccio di seguito sintetizzato.

³⁸ Naturalmente, non essendo del tutto sovrapponibile il contenuto delle due ver-

Prima di passare ad esaminare il prologo, intendo ricordare a grandi linee l'intreccio complessivo in riferimento all'edizione di controllo, basata appunto sul manoscritto D e integrata, per i vv. 1-704, dal ms. P.³⁹ Questa redazione, che risale alla prima metà del XIII secolo, si presenta come un testo di 14310 versi formato da un prologo e da sei episodi in successione fra loro. Il prologo, detto *Buef d'Aigremont*, narra la vicenda dell'omonimo vassallo accusato dall'imperatore di insubordinazione per non avergli tributato omaggio feudale e aiuto militare. Fra accuse di tradimento da parte imperiale e di abuso di potere da parte vassallatica, si arriverà in un primo momento all'uccisione del figlio di Carlo, Lohier, e poi alla successiva vendetta dell'imperatore, che farà uccidere Buef. Dall'episodio ardennese si snoderà la sezione del cosiddetto *Renaut de Montauban*, con la presenza centrale dei nipoti di Buef, i quattro figli di Aimone, che prenderanno fatalmente le parti dello zio contro l'imperatore, anche per l'offesa generata da una partita di scacchi condotta in modo proditorio dal nipote di Carlo, Bertelai. A questa offesa l'imperatore si rifiuterà di porre rimedio e ciò preluderà all'uccisione con uno scacchiere dello stesso Bertelai da parte di Renaut. In una logica che vedrà fronteggiarsi imperatore e vassalli ribelli, legame di sangue e legame vassallatico, prenderà vita la lunga guerra fra Carlo, re orgoglioso e prepotente, e i quattro figli di Aimone, affiancati dal cugino e "ladro-mago" Maugis, tutti valorosi vassalli, coraggiosi ed eroici. All'episodio ardennese seguirà l'episodio guascone, nel corso del quale i quattro fratelli assediati rischieranno di essere catturati dall'armata imperiale a causa del tradimento che il pavido re Ivone procurerà a loro danno. Sfuggiti dalla cattura dei cavalieri di Carlo, con l'episodio renano si arriverà a vedere risolti i conflitti fra le due parti, grazie agli interventi fra l'eroico e il magico di Maugis. L'epilogo porterà, oltre alla pacificazione raggiunta fra l'imperatore e i vassalli ribelli, anche il pellegrinaggio di Renaut e la finale santificazione dell'eroe.

sioni, la forbice dei versi conclusivi della redazione V16 oscilla appunto fra il v. 3178 e il v. 3252.

³⁹ Nella parte iniziale, visto che il ms. D è acefalo, Thomas si è fondato sul ms. ad esso più prossimo, P, della seconda metà del XIII secolo.

3.1. *Il prologo del Renaut, ovvero il Buef d'Aigremont*

Per la numerazione delle lasse e dei versi si procede in ordine progressivo con la narrazione, in analogia con l'edizione di Triebel. Le parti sottolineate sono relative ai segmenti di *macrovariance* della redazione marciana rispetto alla versione considerata più antica.

L'autore richiama l'attenzione sulla sua bella *chanson*, che narrerà la guerra fra Carlo e Buef, l'uccisione di Buef stesso, che a sua volta aveva ucciso Lohier, figlio dell'imperatore, e infine di Bertelais, che verrà ucciso invece da Renaut. L'esordio si svolge nel mezzo della corte plenaria a Parigi, nel giorno di Pentecoste, quando l'imperatore si rammarica che alcuni baroni, fra cui Buef d'Aigremont, non siano andati a porgergli l'omaggio feudale. Buef, invitato precedentemente da Carlo a raggiungerlo in Spagna (lassa 1, vv. 30-34), si era rifiutato di prestargli soccorso ed aveva così contribuito alla disfatta dell'esercito imperiale e alla distruzione delle città e del regno in Spagna. L'imperatore decide allora di mandargli un messaggero intimandogli di assoggettarsi, pena l'assedio della sua città, Aigremont, e la sua successiva impiccagione. A quel punto Carlo chiede ai suoi chi potrà essere messo a capo di una tale spedizione (lassa 2); interviene Namo che designa come persona adatta a compierla un uomo di grande valore e nobile combattente: Lohier, il figlio stesso di Carlo: o lui .C. chevalier de la geste Francour (lassa 3, vv. 75-77). Carlo non può certo rifiutarsi ma ha il cuore in pena, e rivolgendosi al figlio si rammarica con lui che Namò l'abbia designato per questa ambasciata: *Esleü vos a ci Naines [Na]*⁴⁰ *li gentis hom* (lassa 4, v. 94), presagendo un funereo mancato ritorno. Lo mette poi in guardia da come parlerà a Buef, vassallo crudele e traditore, e si raccomanderà di rivolgersi a lui in modo saggio e con tono misurato affinché non incorra nelle sue ire (lassa 4, vv. 94-101). Lungo è l'addio fra Carlo e il figlio, e l'imperatore arriva persino a dolersi di avere lui stesso designato il figlio per questa ambasciata pericolosa: *Nel vousisse avoir dit por l'or de Montpeslier*, (lassa 6, v. 142).

Quando Lohier giunge finalmente nella città di Aigremont, dà in escandescenza all'idea di trovarsi di fronte al vassallo ribelle, ma viene ammonito da un certo Savari, che gli intima di essere prudente con Buef e di non aggredirlo verbalmente per non provocarlo (lassa 9). Lohier, giunto davanti alla porta della città di Aigremont, si rivolge al *portier* e gli ordina di aprirgli la porta, mentre un messaggero del posto va subito a riferire la cosa al duca Buef (lassa

⁴⁰ Per una migliore intelligenza del testo e della versificazione si sciolgono le abbreviazioni dei nomi – qui racchiuse tra parentesi quadre – che in *Buef d'Aigremont* (Triebel): 38 sono invece accolte a testo («die Kürzungen für Eigennamen [...] sind beibehalten»).

10). A quel punto Buef si mostra subito molto irritato dalla prepotenza di Lohier e minaccia di tagliargli la testa nel caso *Li dissoit une chose q'i li tort à domage* (lassa 11, v. 295). La duchessa, moglie di Buef, interviene allora pesantemente richiamando il marito ai suoi doveri di obbedienza verso l'imperatore e redarguendo il suo comportamento orgoglioso (*Tiel orgueil ne vaut mie vailescant un fromage! / Servez vostre seignor, Si ferez mont qe sage*) (lassa 11, vv. 312-313). Ma l'insistenza della donna in tal senso irrita a tal punto Buef da spingerlo a rimproverare la moglie per il fatto che *N'est mie droit à prince à qui grant terre apant / Qe de femme le cossuet; q'il ne li valt noiant* (lassa 12, vv. 326-327).

A quel punto Lohier fa il suo ingresso nella corte e comincia a discutere con Buef. I suoi modi sono molto aggressivi⁴¹. Si rammarica che per colpa sua Carlo avesse avuto dei problemi quando era stato in Spagna ed avesse combattuto contro Marsilio (lassa 13, vv. 391-392). Ma a un certo punto esplode la battaglia fra gli opposti schieramenti, Dont mainte gentilz dame perdi son compeignon (lassa 13, v. 421). Buef per fermare Lohier e per difendersi non potrebbe fare altro che ucciderlo, e così farà (lassa 13, v. 429).

È allora che i baroni di Buef capiranno di doversi preparare alla vendetta di Carlo, il quale, a sua volta, ancor prima di ricevere la ferale notizia, vede in un sogno premonitore Buef che ferisce e infine uccide Lohier. Arriva poi un messaggero che gli comunica la morte del figlio (lasse 14 e 15). Giungono i baroni con la bara di Lohier, e proprio da parte loro matura l'idea della vendetta contro Buef (lassa 16)⁴². Carlo manda a chiamare un messaggero, *Engueran*, che si reca a sua volta da Buef (lasse 18 e 19). Giunto ad Aigremont, egli riferisce al vassallo ribelle che Carlo lo richiama a Parigi e che, se obbedirà, otterrà una tregua di un anno, così come richiesto da Ogier e Namò (lassa 20, v. 722). Allora parla Buef, raccontando come e perché abbia ucciso il figlio dell'imperatore: l'aggressività e la tracotanza di Lohier non gli potevano essere risparmiate. Ma se Carlo promette che lo perdonerà, Buef è ben disposto a chiedergli scusa in quanto lui stesso è molto dispiaciuto di aver ucciso Lohier (lasse 21 e 22).

Frattanto Buef si muove da Aigremont con spirito pacificatore, innalzando una preghiera a Dio e rivelando a Savari, suo fedele consigliere, che di notte aveva fatto un sogno. In questo sogno, un orso, un leone ed un grifone assalivano i baroni al loro seguito, ma non tutti loro riuscivano a salvarsi (lassa 28).

⁴¹ Nel ms. D(P) compare la figura di Maugis, sul quale il copista-autore si sofferma a lungo, ritraendolo come personaggio dotto nelle arti del quadrivio e come esperto nella magia (vv. 540-550, ed. Thomas). Anche quando Lohier proferisce le sue minacce, coinvolge fra le varie azioni l'imprigionamento di Maugis e della madre, nonché moglie di Buef (v. 573, ed. Thomas).

⁴² Nella redazione antica, Aimone e i suoi figli si ritrovano a corte dopo la morte di Lohier e decidono di andarsene e di rifugiarsi in Dordogna (cf. le lasse 23-29 dell'edizione Thomas, v. 1053).

Dalla corte di Carlo partono i traditori per tendere l'imboscata: Buef se ne accorge, tuttavia decide di non tornare indietro, nonostante preveda la sconfitta, perché non vuole essere tacciato di disonore (lassa 29). La battaglia infuria fino a che Folco di Moriglione non arriva a uccidere Buef (lasse 30-33). Un messaggero annuncia alla duchessa, moglie di Buef, l'uccisione del marito (lasse 34 e 35). Frattanto i baroni di Carlo tornano alla corte con la testa di Buef come trofeo (lassa 36, v. 1290). In seguito, la reazione dei parenti di Buef non si fa attendere e Carlo comincia a rammaricarsi dei danni perpetrati dalle armate di Doon de Nantuel, di Aymes de Dordone e di Girart che sono entrate nella Champagne (lasse 37-38).

Ricomincia la battaglia nella quale intervengono in particolare Girart de Roussillon e Ogier le Danois (lasse 43-51). Nel pieno svolgimento del combattimento, interviene Folco di Moriglione che propone di chiudere le ostilità promettendo a Carlo la subordinazione dei vassalli ribelli (lasse 52-60). A questo punto Aimone si dirige nella sua terra, la Dordogna, dove trova la duchessa che gli chiede conto della battaglia. Lui e i suoi figli si organizzano per andare insieme da Girart de Rossillon e Doon de Nantuel alla corte di Carlo. Giunti alla pacificazione finale, Carlo torna a Parigi (lassa 61). Fra i quattro fratelli comincia a serpeggiare il dubbio che qualcosa non vada nei rapporti con Carlo, e, in cuor loro, essi nutrono un forte risentimento per la morte, perpetrata a tradimento, dello zio Buef d'Aigremont. La loro madre Aie, moglie di Aimone, per rendere più duratura la riappacificazione fra i figli e l'imperatore, anche in nome della tutela del marito stesso, li sprona all'obbedienza verso Carlo (lassa 63). Renaut *in primis* si ribella alla resa incondizionata al potere di Carlo appellandosi al senso di giustizia della madre e rivendicando la legittimità di un sistema di valori che privilegia il legame di sangue su quello del lignaggio: *Dame, ce dist Richart (errore per Renaut), ne seroit pas reison: / Kalle ocist mon oncle par mortel traison. / En sauf conduit l'ocist si que bien le savon. / Jamés ne l'amerai, foi que nos vos devon* (lassa 65, vv. 2265-2268). Comunque, i quattro fratelli vengono persuasi a recarsi alla corte di Carlo per l'investitura, e l'imperatore li accoglie con premura; un'anticipazione dell'autore renderà la tragedia della morte di Bertelais come annunciata: Carlo si pentirà di averli accolti (lassa 72).

Segue infatti l'episodio in cui Renaut e Bertelais giocano a scacchi, ove si vede Bertelais insultare Renaut, dargli con tono di arroganza del *garçon* e ferirlo con un pugno (lassa 77, vv. 2634-2635). Poi Renaut chiede soddisfazione a Carlo dell'insulto che gli ha fatto il nipote, quand'ecco che l'imperatore, per risposta, lo colpisce sul naso: *Tes toi - dist Kalle - malves garçon enflez! / Sour le nes le fiert Karle d'un de ses gans parez / Qe le sanc en fila sor le non del baudrez* (lassa 78, vv. 2655-2657). La reazione di Renaut non si fa attendere: torna da Bertelais e gli rompe in testa lo scacchiere.

A questo punto i quattro fratelli e Maugis vengono catturati e imprigionati, ma vengono poi liberati da un incantesimo di Maugis (lasse 79-86). Infine, i valorosi ribelli riescono a fuggire e si rifugiano in Dordogna.

3.2. Prime valutazioni sulla macrovariance in V16

Dalla sinossi fra le prime sessanta lasse di V16 e di D(P),⁴³ emerge che il prologo conserva gli stessi snodi dell'intreccio e presenta analogha progressione narrativa che si realizza in lasse fra loro diversificate sia per l'assonanza, sia per la lunghezza e ancor più per la rielaborazione e la disposizione dei contenuti. Ad esempio, risulta molto evidente nei versi dell'esordio come la redazione marciana entri in *medias res* con forza, anticipando in forma di riepilogo le due principali cause del conflitto fra i vassalli ribelli e l'imperatore (vv. 6-8), l'uccisione di Lohier da parte di Buef e la conseguente uccisione di Bertelai perpetrata da Renaut.⁴⁴

Seignors, oés chançon de grant nobilité,
 – Elle est de voire estoire sanç point de fausseté,
 Ains n'oïstes meilor en trestot vostre aé –
 Si com Karles [.Karl'.] de France li fort roi coroné
 Gueroia li dus Bués d'Aigremont la cité!
Karles [.Karl'.] le(s) fist ocire le fort roy coroné;
Quer li dus Bués ocist Lohier li aduré,
Renaut ocist après Bertelais le membré
Dont la guerre fu grant e la mortalité.

(V16, vv. 1-9)

In questo modo, nella versione V16 l'orizzonte d'attesa degli avvenimenti che stanno per svolgersi si prospetta sin dall'inizio come drammatico e quasi fatalistico.

Fra le cause che rendono subito cupo il clima di scontro fra le due parti, V16 aggiunge inoltre una nuova motivazione: Carlo Magno, per in-

⁴³ In questo caso, come si diceva, si tratta della versione P, perché D è acefalo fino al v. 704: cf. *Renaut de Montauban* (Thomas 1989): 109.

⁴⁴ *Buef d'Aigremont* (Triebl): 39. Va detto, comunque, che queste informazioni si leggono anche in P, ma in posizione più avanzata (vv. 14-21): *Que Karles fist ocirre a .i. jor de Noel / Le duc Buef d'Aigremont que il avoit mandé; / Ou conduit l'empereur fu li duz deviez; / Puis en fu granç la guerre et la mortalitez, / Et tant preudome morç, ociz et afolez. / Renaus li filz Aimon qui tant ot de bontez / Occit puis Bertolai d'un eschac pointuré, / Le neveu Karlemaigne, dunt li rois fu irez.* Inoltre, qui V16 non menziona i rapporti di parentela fra Buef, Girart de Roussillon, Doon de Nanteuil e Aymes de Dordogne (in P si legge che sono fratelli: *Cil .iiii. furent frere et d'un pere engentré*, v. 11).

colpare Buef del mancato omaggio, sottolinea che la sua assenza è stata causa della sconfitta imperiale nel regno di Spagna (v. 30):

Ge ai conq[ui]s les terres desi qu'en Duresté,
 Nus n'est mès contre moi – ce sachiés de verté! –
 Fors Bueves d'Aigremont q'i tant a poësté;
 Ne me deigne servir, ains m'a le dous torné
 Pour l'amour de Doon qe il a tant amé,
 A moi ne veilt venir, e si li ai mandé
Qu'il venist en Espaigne cel estraigne reigné.
Le dus Bués d'Aigremont – ce sachiés par verté! –
Ne vout onques venir, si'n ai le cuer enflé.
Q'en Espaigne perdi li miex de mon reigné.

(V16, vv. 21-30)

L'accento, forse dovuto ad un'eco dell'*Entrée d'Espagne* o del *Roland*, non si ritrova nel resto della tradizione (anche se ai vv. 376-393 di D(P) si parla vagamente della Spagna attraverso le parole di Savari), ove è invece centrale la guerra contro i Sassoni (oggetto della *Chanson des Saisnes*).⁴⁵ Questo conflitto è infatti rievocato due volte da Lohier;⁴⁶ in corrispondenza di questo punto del racconto, V16 (vv. 383-396) racconta invece di nuovo, al posto della guerra contro i Sassoni, quella di Spagna (con anche corrispondenze *verbatim* in alcuni dei primi emistichi):

Sez qe te mande Karles [Kall?] à la clere fachen:
 Que le voises servir à Paris sa meison

⁴⁵ Il cenno alla guerra di Spagna è reperibile anche nella lassa 1 dei mss. CLN; qui, però, è limitato al ricordo delle conquiste iberiche di Carlo, e non si menziona l'assenza di Buef che l'imperatore lamenta in V16.

⁴⁶ Cf. *Renaut de Montauban* (Thomas 1989): 104-5: «Sez que te mande Karles o le grenon ferrant? / Que voises a Paris ou a Loon le grant / S'aies en ta compagne de chevaliers .v.c. / Dont tu le serviras sanz nul delaïement, / Et si reçoif de lui trestot ton tenement. / Ne fuz pas en Sessaigne ou il ot le torment : / La fu morz Baudoinz qui tant ot herdement, / Et Gaifiers de Bordelle i fu morz ensement» (vv. 562-569); «Sez que te mande Karles li rois de Monloon? / Que tu voises a lui a Rains ou a Soissons / Et maines avec toi .v.c. de tes barons / Adobez de lor armes sor les destriers gascons, / .iiii. deniers li ren dou chief et dou menton. / Tel guerredon avras, pas nel te celerons, / Por ce que tu ne fuz sor Sarrazins felons / En Sessaigne la grant ou fu l'ocisions, / Ou Baudoinz fu morz dont nos parlé avons» (vv. 583-591).

ot tot .IIII.C. hommes del mielz de ton roion,
 E soient bien armé d'aubers (e) d'eomes enson!
 Là li fetes hommage voiant tuit si baron [...]
 "Di la raison por qoi!" ce dist le dus Buevon.
 E Lohier li respont: "Mout bien le vos diron:
Qant ala en Espaigne Karles [.Kall'.] le gentis hon,
Il amena grant ost desus Marsirion;
Il vos manda par letres seelees de ploun
Qe alissiez à lui à cuite d'esperon
N'i deignastes aler, ce fu grant mesprison.
De ceu vos vult Karlon [.Kall'.] re[n]dre le guereudon.
 (V16, vv. 383-396)

Altro importante fattore da considerare è che CNLOV (a differenza di D(P)AMMz) esordiscono con un'unica lassa in *-é* (con anche significative analogie di dettato fra CLN e, più staccato, O). Questa peculiarità è dunque da considerare come un dato della tradizione recepito (e verosimilmente rielaborato in maniera autonoma) anche dal codice marciano.

Quando si deve poi decidere chi debba recarsi presso Buef per intimargli l'obbedienza a Carlo, Namò suggerisce di mandare il figlio dell'imperatore, Lohier (lassa 3, vv. 75-77), mentre nella redazione antica è lo stesso Carlo a designare il proprio figlio per tale missione (vv. 139-141 ed. Thomas).⁴⁷ In V16 è dunque Namò il personaggio che riveste un ruolo di prim'ordine, tale da superare, in questo specifico momento, anche la figura imperiale sul piano decisionale. D'altra parte, si può osservare che, se di rifacimento si è trattato, in V16 prende corpo una tendenza ben consolidata nell'epica, che fa di Namò il consigliere privilegiato di Carlo.⁴⁸

A latere, si riscontrano altri minuti dettagli innovativi, come l'accento al famoso seguito di Lohier, i cento *cevaliers de la geste Francour* (v. 78). Sem-

⁴⁷ Nella redazione del ms. L, invece, risulta essere in prima battuta Carlo Magno a designare come ambasciatore un messaggero, tale Enguerran (v. 167, ed. Castets; così anche in CN, dove però il suggerimento parte da Namò), mentre successivamente è Namò a chiamare in causa il figlio dell'imperatore (v. 364, ed. Castets). Ritroveremo Enguerran nella redazione V16 unicamente alle lasse 18 e 19, dopo la tragica spedizione di Lohier, con il compito di comunicare al duca l'invito a recarsi da Carlo per farsi perdonare il delitto.

⁴⁸ Ne ha scritto di recente, a proposito dell'*Aspremont*, Constantinidis 2020.

pre in prossimità di questo snodo narrativo si aggiunge un interessante elemento di V16, proprio perché contraddittorio, relativo al rammarico che Carlo dimostra per aver designato il proprio figlio in quella pericolosa ambasciata (lassa 6, vv. 141-142), mentre, come si è detto, era stato piuttosto Namo ad averlo fatto. Sempre a livello di questo momento drammatico si osserva la particolare insistenza di Carlo nel fare calde raccomandazioni a Lohier su come dovrà agire nei confronti di Buef (lassa 4). Tutta questa premessa narrativa fa prefigurare come ancor più trascinante l'approccio di Lohier nei confronti di Buef, in quanto si traduce in un'ulteriore deroga dalle preziose raccomandazioni paterne.

Un approfondimento di notevoli dimensioni narrative riguarda la figura della duchessa, moglie di Buef, che si fa carico di uno dei più lunghi monologhi dell'intera *chanson* (lassa 11, vv. 302-313), nel corso del quale richiamerà con sollecitudine il marito ai suoi doveri di obbedienza verso l'imperatore. Anche nella lassa successiva, la dama riformulerà il suo accorato invito, ma senza successo (lassa 12, vv. 314-323). Seguirà la reazione di Buef, che non gradendo l'interferenza della moglie su questioni di ambito politico, giunge a mortificarla con parole dure (lassa 12, vv. 324-328); nella redazione più antica, invece, la risposta di Buef non risulta essere così sprezzante (vv. 329-333, ed. Thomas).⁴⁹ La tendenza complessiva che si osserva nella versione V16 continua a confermare la linea di una drammatizzazione degli eventi, delle colpe e degli errori, tale da conferire alla narrazione un tono intenso ed emotivamente impattante, con chiare ricadute anche sotto il profilo didattico e edificante un po' in tutto il prologo.

Ulteriori parentesi narrative soggette a rielaborazione riguardano la figura di Buef, a proposito del quale la redazione V16 sembra procedere verso una caratterizzazione maggiormente positiva del personaggio, in special modo sul piano dell'eroismo personale. Infatti, il vassallo decide di rappacificarsi con Carlo, parte da Aigremont innalzando una preghiera a Dio e rivelando a Savari⁵⁰ il suo sogno premonitore che non fa sperare

⁴⁹ Anche nella redazione L la risposta di Buef (vv. 484-491, ed. Castets) è decisamente forte, ma non così estrema come la si vede in V16.

⁵⁰ La figura di Savari risulta in V16 con tratti ambivalenti, in quanto nelle versioni D(P) e L è un fidato di Carlo, mentre nel codice marciano sembra ricevere l'attenzione e le confidenze anche di Buef d'Aigremont.

nulla di buono (lassa 28). La successiva decisione di Buef di proseguire nell'azione, pur essendosi accorto dell'imboscata nella quale sta per cadere, conferma l'aura di onorabilità del personaggio, un'aura che nella versione antica è molto meno accentuata (lassa 29).

Un altro dato significativo è poi il totale silenzio di V16 sulla figura di Maugis, figlio di Buef.⁵¹ L'aspetto parodico ed eversivo di cui si caratterizza questo personaggio, soprattutto nelle fasi narrative successive, poteva forse sembrare non opportuno in un contesto così serio, ed è quindi possibile che il copista-autore abbia voluto eliminare tale segmento narrativo, non ritenendolo congruo con lo spirito della narrazione.

Dopo le prime sessanta lasse, a seguito della guerra provocata dalla morte di Buef, Aimone ritorna in Dordogna, e solo in V16 si riscontrano ben sei lasse innovative (lasse 63-69).⁵² Nello specifico, osserviamo la duchessa che, a seguito della richiesta di Aimone ai figli di riappacificarsi con Carlo, cerca di convincerli della legittimità della posizione paterna e della necessaria obbedienza che essi devono al padre. I figli, al contrario, vogliono smuovere la madre richiamandola ad un sistema di valori che privilegia la giustizia piuttosto che la cieca obbedienza al genitore. Alla fine dello snodo narrativo, la donna, quasi complice e consapevole della legittima posizione dei figli, prima di congedarsi da loro li riempie di averi e tesori che essi stessi potranno elargire ai cavalieri poveri. Anche l'insistenza sul ruolo dei personaggi femminili, rispettive mogli di Buef e Aimone (lasse 11-65), è un elemento che caratterizza in senso innovativo l'elaborazione della redazione marciana.⁵³

⁵¹ La situazione è radicalmente diversa in D(P), ove si legge che Carlo si vendicherà di Buef e della sua famiglia, formata dalla moglie e dal figlioletto Maugis (vv. 140-154, ed. Thomas), se non giungerà a sottomettersi a lui. Nessun cenno vien fatto nella redazione marciana di questa precisa e articolata situazione di Maugis. Sempre nella versione antica, all'altezza dell'arrivo di Lohier presso il duca Buef (cf. D(P), vv. 540-550, 573), la narrazione su Maugis compare di nuovo in modo assai analitico. Forse, per i suoi *tour* magici, tale personaggio poteva essere percepito come una figura poco in linea con gli abituali valori cavallereschi.

⁵² Qui Thomas ipotizza alcune similarità di V16 col ms. O, ma non tali, a mio parere, da giustificare che i due codici condividessero il medesimo modello (cf. anche *infra*, nota 56).

⁵³ Come si è evidenziato, Renaut *in primis* si ribella alla resa incondizionata al potere

I quattro fratelli, finalmente persuasi a rappacificarsi con Carlo, lasciano la Dordogna e si recano insieme al padre alla corte imperiale, decisi a trovare un accordo e a farsi dare l'investitura come cavalieri. Dalla lassa 70 di V16 in poi le redazioni tornano di nuovo a coincidere fra loro almeno nella maggior parte dei nuclei che segnano la progressione narrativa. Dalla lassa 70 alla 77 si rinnova la pace fra i quattro figli di Aimone e Carlo, quand'ecco che alla corte dell'imperatore scoppia un altro conflitto cruciale per l'intera narrazione: Renaut e Bertelai giocano a scacchi, e Bertelai finisce per insultare Renaut con arroganza, apostrofandolo *garçon*. Renaut chiede allora soddisfazione a Carlo dell'insulto fattogli dal nipote, gli rinfaccerà la morte fraudolenta dello zio e a quel punto l'imperatore, per risposta, lo colpirà sul naso (lassa 78). Nella redazione più antica, invece, Carlo minaccia solo di dargli un pugno (v. 2188, ed. Thomas), ma non lo fa.⁵⁴ Anche in queste lasse risulta chiara l'elaborazione in senso più estremo della narrazione, che viene piegata in taluni passaggi verso squarci drammatici e di effetto: il ritratto dell'imperatore viene notevolmente incupito.⁵⁵

Da questo punto in poi si innesta un nuovo passo, molto significativo perché presente solo in V16 (lasse 79-87), in C ed in N (e con un accenno in O), nel quale viene raccontato l'imprigionamento dei quattro fratelli, messi *en zartre n'en prison* (v. 2759), i quali, aiutati dal cugino Maugis, verranno però liberati. Anche l'aggiunta di questo episodio concorre ad amplificare l'aspetto drammatico del testo trattandosi, come è noto, dei valorosi vassalli ribelli, ingiustamente condannati. La fuga dei quattro e di Maugis verso le Ardenne (lassa 88), con la costruzione del castello di Montessor, porterà ad una nuova rimodulazione degli equilibri familiari all'interno della casata dei figli di Aimone. Quando poi in V16 la madre di Renaut convince lui e i suoi fratelli a recarsi a corte, la coincidenza si avrà solo con CLN e non con O.⁵⁶ Dalla lassa 89 di V16 si potrà seguire in pa-

di Carlo, appellandosi al senso di giustizia della madre e rivendicando un sistema di valori che privilegia il legame di sangue su quello del lignaggio: vi sono poche ma precise analogie solo con CN.

⁵⁴ In L, Carlo lo minaccia con il suo guanto e lo ferisce (v. 1935, ed. Castets).

⁵⁵ Lo avevano notato già Holtus-Wunderli 2005: 203.

⁵⁶ Per giustificare le differenze fra O e V16, lo studioso belga fa derivare quest'ultimo non direttamente da O, ma da un antigrafo intermedio.

rallero l'allineamento con la prima lassa dell'episodio ardennese che si legge nel terzo volume dell'edizione di Thomas (lassa 65). Nelle prime ventinove lasse di quest'ultima (corrispondenti alle lasse 65-94 di V16) continueranno a registrarsi talune peculiarità della versione marciana rispetto alle altre redazioni. A partire dalla lassa 30, invece, e fino alla lassa 61 (e qui l'edizione Triebel non ha più alcuna corrispondenza con Thomas, in quanto il prologo è concluso), la versione V16 comincerà a mostrarsi omogenea col resto della tradizione.⁵⁷

In definitiva, l'esame finora condotto sul prologo di V16 fa pensare che il copista-autore abbia amplificato in maniera spesso autonoma il contenuto del suo antigrafo, rimanendo tuttavia all'interno di una *macrovariance* che troverebbe giustificazione nel comune modello a cui potrebbero aver attinto sia CLN che O, in particolare per le corrispondenze delle lasse 64-70 (dove si ritrova il ruolo della duchessa, molto amplificato)⁵⁸, mentre per le lasse 79-87, dove compare l'imprigionamento dei fratelli, l'accordo sarebbe solo fra CNO e V16. La parentela fra CN e V16 è dunque un dato assai solido, confortato dalla convergenza di tali codici in entrambe le situazioni. Tuttavia, le forti analogie con O e la fusione delle lasse 1-2 di D(P) (si vede una sola lassa in V16, in -*el*) sembrano indicare, a monte di V16 almeno, un lavoro di "collazione" di più esemplari. Ciò confermerebbe le valutazioni stemmatiche di Thomas, che aveva notato come l'episodio ardennese sia sostanzialmente suddiviso in due parti: la prima, con notevoli differenze fra le varie redazioni, e la seconda, in cui i manoscritti presentano pressappoco la medesima redazione.⁵⁹ Ma ancor di più si con-

⁵⁷ È da segnalare che l'edizione sinottica di Thomas, che intitola il testo di V16 «la version franco-italienne», riferisce la narrazione a partire dalla lassa 64 dell'edizione Triebel, cioè dal momento in cui Aymes torna in Dordogna e incontra i figli e la moglie. Di conseguenza, dalla lassa 64 di Triebel alla lassa 89 abbiamo la possibilità di un comune riscontro fra le due edizioni. L'imprigionamento dei fratelli corrisponde dunque alle lasse 79-87 dell'edizione Triebel e alle lasse 16-24 dell'edizione Thomas.

⁵⁸ Si aggiunge un'osservazione marginale, ma che completa il quadro della tradizione manoscritta del *Renaut*. Dall'esame dell'edizione di Geipel, si può notare che il ms. Z presentava molte analogie con la redazione V16: in particolare, anch'esso assegnava alla duchessa un ruolo centrale che via via si registra un po' ovunque nelle versioni rimanegiate. Ma su questo punto, purtroppo, non è dato ipotizzare oltre.

⁵⁹ Nella valutazione che Thomas fa dei rapporti fra CNO e V16 risulterebbe che

fermerebbe anche una tendenza, notata da Thomas solo posteriormente alla curatela della sua edizione del ms. D, alla contaminazione fra esemplari diversi che pare configurarsi come un tratto costante del *Renaut*.⁶⁰ E anche se da queste annotazioni l'ipotesi dell'innovatività di V16 nell'ambito della tradizione manoscritta del *Renaut de Montauban* esce in qualche misura ridimensionata, c'è da credere che solo una valutazione del manoscritto nella sua totalità possa dirimere in modo definitivo la questione della “complessità” di questo gruppo di codici, e in particolare della relazione che V16 intrattiene con essi.⁶¹

Antonella Negri
(Università di Urbino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Buef d'Aigremont (Geipel) = *Der zweite Teil des Buef d'Aigremont (Streit zwischen Renaut und Bertolais) nach den hss. Mz, M der Quatre Fils Aymon*, hrsg. Ernst Geipel, Greifswald, Adler, 1913.

Buef d'Aigremont (Kaiser) = *Der erste Teil des Buef d'Aigremont (Lohier-Episode) nach den Hss. Mz M A P D der Quatre Fils Aymon*, hrsg. Karl Kaiser, Greifswald, Adler, 1913.

sarebbero CN a derivare da O e V16 e non il contrario. Lo proverebbero i tratti più “evoluti” di CN rispetto a quelli che lo studioso nota, sempre nell'episodio ardennese, per O e V16. In questa direzione potrebbe infatti essere letta l'introduzione di un messaggero che precede l'arrivo di Lohier presso Buef. Inoltre, curiosamente N, a c. 92, presenta un *explicit* erroneo che dividerebbe il *Buef d'Aigremont* dal *Renaut de Montauban*, esattamente come vediamo accadere materialmente in V16, tanto da dare l'idea ai catalogatori di due testi fra loro separati.

⁶⁰ Cf. anche *Renaut de Montauban* (Negri): 38-9.

⁶¹ *Renaut de Montauban* (Thomas 1962): 157 (vol. I): «OVLNC posent des problèmes plus complexes, sur lesquels il serait peut-être imprudent de vouloir porter un jugement définitif: il se peut qu'un examen complémentaire des textes fournisse l'une ou l'autre indication déterminante. Essayons cependant de nous former une opinion à la lumière des documents dont nous disposons».

- Buef d'Aigremont* (Triebel) = *Der Bués d'Aigremont nach der Venediger Handschrift (V)*, hrsg. Ernst Triebel, Greiswald, Druck von Emil Hartmann, 1913.
- Cantari di Rinaldo* (Melli) = *I Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a c. di Elio Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.
- Quatre Fils Aymon* (Castets) = *La Chanson des Quatre Fils Aymon d'après le manuscrit La Vallière*, éd. Ferdinand Castets, Montpellier, Coulet, 1909.
- Quatre Fils Aymon* (Quegwer) = *Der erste Teil der Chanson der IIII Fils Aymon nach der Oxforder Handschrift Laud 637*, hrsg. Friedrich Quegwer, Greifswald, Buchdruckerei Hans Adler, 1914.
- Renaut de Montauban* (Negri) = *L'episodio di Vaucouleurs nelle redazioni in versi del "Renaut de Montauban"*. Edizione diplomatico-interpretativa con adattamento sinottico, a c. di Antonella Negri, Bologna, Pàtron, 1996.
- Renaut de Montauban* (Thomas 1962) = *L'épisode ardennais de "Renaut de Montauban"*. *Édition synoptique des versions rimées*, éd. Jacques Thomas, Brugge, De Tempel, 1962, 3 voll.
- Renaut de Montauban* (Thomas 1989) = *Renaut de Montauban. Édition critique du manuscrit Douce*, éd. Jacques Thomas, Genève, Droz, 1989.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bisson 2008 = Sebastiano Bisson, *Il fondo francese della Biblioteca Marciana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- Braghirolli–Meyer–Paris 1880 = Willelmo Braghirolli, Paul Meyer, Gaston Paris, *Inventaire des manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga I capitaine de Mantoue mort en 1407*, «Romania» 9 (1880): 497-514.
- Canova 2010 = Andrea Canova, *Le biblioteche dei Gonzaga nella seconda metà del Quattrocento*, in Guido Arbizzoni, Concetta Bianca, Marcella Peruzzi (a c. di), *Principi e Signori. Le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*. Atti del Convegno di Urbino, 5-6 giugno 2008, Urbino, Accademia Raffaello, 2010: 39-66.
- Castets 1887 = Ferdinand Castets, *Note sur deux manuscrits des Fils Aymon*, «Revue des langues romanes» 31 (1887): 49-58.
- Constantinidis 2020 = Anna Constantinidis, *Un parangon de vertus chevaleresques: Naimes de Bavière dans la 'Chanson d'Aspremont*, «Medioevo romanzo» 44/1 (2020): 125-44.
- De Combarieu du Grès 2000 = Micheline De Combarieu du Grès, *Les deux morts de Renaut (d'après les manuscrits Douce et La Vallière)*, in Miren Lacassagne (éd.), *Ce nous dist li escriis... Che est la verite. Études de littérature médiévale offertes à André Moisan*, Aix-en-Provence, CUER MA, 2000 (= *Senefiance* 45): 67-82.

- Hirdt 1975 = Willi Hirdt, *Studien zum epischen Prolog. Der Eingang in der Erzählenden Versdichtung Italiens*, München, W. Fink, 1975.
- Holtus–Wunderli 2005 = Günter Holtus, Peter Wunderli, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. III. Les épopées romanes. Tomus 1-2 (Fascicule 10): C. Franco-italien et épopée franco-italienne*, Heidelberg, Winter, 2005.
- Krauss 1980 = Henning Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlo Magno in Italia*, Padova, Liviana, 1980.
- Mascitelli 2023 = Cesare Mascitelli, *Questioni attributive e attualizzazione del testo nell'epica franco-italiana: appunti su Huon d'Auvergne e Gui de Nanteuil*, in Dolores Corbella, Josefa Dorta, Rafael Padrón (éd. par), *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes. Textes choisis par la Société de linguistique romane*, 2 voll., Strasbourg, ELiPhi, 2023, II: 1145-54.
- Meroni 1966 = Ubaldo Meroni, *Mostra dei codici gonzagheschi. La Biblioteca dei Gonzaga da Luigi ad Isabella. Catalogo*, Cuneo, SASTE, 1966.
- Morlino 2016 = Luca Morlino, *Nuove acquisizioni al fondo francese della biblioteca dei Gonzaga*, in Luca Morlino, Daniela Sogliani (a c. di), *Gli archivi digitali dei Gonzaga e la cultura letteraria in età moderna*, Milano, Skira, 2016: 105-30.
- Negri 2017 = Antonella Negri, *Un codice del Renaut de Montauban in Italia: dalla Biblioteca dei Gonzaga alla Biblioteca Marciana*, «Quaderni di Filologia Romanza» 25 (2017): 133-49.
- Negri 2020 = Antonella Negri, *Thématiques épiques entre persistances et variations. Du Renaut de Montauban aux Cantari di Rinaldo da Montalbano: le prologue*, in Anna Constantinidis, Cesare Mascitelli (éd. par), *La Matière épique dans l'Europe romane au Moyen Âge. Persistances et trajectoires*, Paris, Classiques Garnier, 2020: 181-95.
- Palumbo 2013 = Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno, 2013.
- Reynolds 2010 = Kevin B. Reynolds, *Influssi della lingua e della letteratura francesi medievali nell'Italia settentrionale e il Fondo Francese Antico della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, PhD Thesis, University of Toronto, 2010.
- Suard 2000 = François Suard, *Renaut de Montauban: Enjeux et problèmes de la chanson du XIII^e siècle*, in Danielle Quérueu (éd. par), *Entre épopée et légende: Les Quatre Fils Aymon ou Renaut de Montauban*, 2 tt., Langres, Guéniot, 2000, I: 17-49.
- Suard 2013 = François Suard, *Les prologues en prose de Renaut de Montauban: le Maugis imprimé et la prose bourguignonne*, «Le Moyen français. Revue d'études linguistiques et littéraires» 72 (2013): 129-42.
- Varvaro 2004 = Alberto Varvaro, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004: 285-350 [già in «Romania» 119 (2001): 1-75].

Veneziale 2017 = Marco Veneziale, *Nuove acquisizioni al fondo francese della biblioteca dei Gonzaga*, «Romania» 135 (2017): 412-31.

Weifenbach 2014 = Beate Weifenbach, *Renaut de Montauban ou le cycle dans le cycle. Les manuscrits en vers et en prose*, in Dominique Boutet (éd. par), *La Geste de Doon de Mayence dans ses manuscrits et dans ses versions*, Paris, Champion, 2014: 137-49.

Zanichelli 1997 = Giuseppa Zanichelli, *Miniatura a Mantova nell'età dei Bonacolsi e dei primi Gonzaga*, «Artes» 5 (1997): 36-71.

RIASSUNTO: Il ms. V16 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 16) contiene una versione franco-italiana del *Renaut de Montauban* che Ferdinand Castets, Karl Triebel, Karl Kaiser, Ernst Geipel e Jacques Thomas hanno ritenuto innovativa, rispetto alle altre dodici redazioni in versi, in particolare per quanto riguarda il prologo, denominato *Buef d'Aigremont*. Per testare tale pretesa innovatività vengono confrontate sistematicamente le versioni del ms. L editato da Castets (1909) e del ms. D pubblicato da Thomas (1989) con il testo di V16. Da questo raffronto che incrocia sia la sinossi delle lasse che quella del contenuto, risulterebbe un notevole ridimensionamento dell'originalità di V16, che tuttavia non intaccherebbe l'auspicio di Günter Holtus e Peter Wunderli che finalmente vedesse la luce, in edizione critica, l'unica versione del *Renaut de Montauban* prodotta in Italia.

PAROLE CHIAVE: *Renaut de Montauban*, epica franco-italiana, prologo, *macrovariance*.

ABSTRACT: The manuscript V16 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 16) contains a Franco-Italian version of *Renaut de Montauban* that Ferdinand Castets, Karl Triebel, Karl Kaiser, Ernst Geipel, and Jacques Thomas have considered innovative compared to the other twelve versions in verse, particularly regarding the prologue called *Buef d'Aigremont*. To verify this claimed innovation, the versions of ms. L edited by Castets (1909) and ms. D published by Thomas (1989) are systematically compared with the text of V16. From this analysis, which intersects both the synopsis of the *laisses* and the contents, there would be a significant reassessment of the originality of V16. However, this reevaluation does not affect the hope of Günter Holtus and Peter Wunderli that the only version of *Renaut de Montauban* produced in Italy might finally see the light in a critical edition.

KEYWORDS: *Renaut de Montauban*, Franco-Italian epics, prologue, *macrovariance*.

L'EPISODIO DI SALADINO NEI *DIZ DES SAGES* DEL MS. PARIS BNF, FR. 821 E I *CONTI DI ANTICHI CAVALIERI**

1. I *DIZ* E LE SUE FONTI: STRATEGIE DI RISCrittURA

Il ms. Paris BnF, fr. 821, testimone d'eccezione della diffusione della lingua e della letteratura francese in area padano-veneta, è un poderoso codice realizzato tra il primo e il terzo quarto del XIV sec., che si presenta come una raccolta di storia e saggezza antica;¹ i testi compresi nella silloge

* I risultati di questa ricerca sono stati esposti in forma e con risultati parzialmente diversi nel corso del Seminario di Filologia romanza 2021 della Fondazione Ezio Franceschini di Firenze e al Convegno di Studi: *Fiori, fioretti, detti e sentenze. Letteratura gnomica tra tardo medioevo romanzo e rinascimento*. Masarykova univerzita, Brno, 14-15 settembre 2023.

¹ Il manoscritto è stato vergato da almeno due mani in *littera textualis*; è ornato da capilettera filigranati in blu e rosso e da iniziali figurate. La provenienza del codice resta ancora dibattuta: Giannini (2002-2003: 117-8) lo localizza tra Pavia e Vercelli sulla scorta di un'antica nota di possesso, mentre Avril-Gousset (2012: 119-20), nel loro catalogo, collocano il manufatto a Padova sulla base della decorazione delle iniziali filigranate attribuite a un maestro di formazione bolognese, ma attivo probabilmente in un *atelier* della città veneta. Nel catalogo si legge che la mano del miniatore sarebbe stata riconosciuta da Federica Toniolo in alcuni antifonari oggi conservati nella Biblioteca Antoniana di Padova; nella perduta *Promissione* del doge Andrea Dandolo (già Archivio di Stato di Venezia) e nel Codex Italicus 1 (= Lat. 33) della Biblioteca Universitaria di Budapest, celebre testimone veneto della *Commedia* splendidamente miniato, ma non abbiamo trovato altri riscontri di questa identificazione (cf. Fossaluzza 2006). Ponchia (2017) ha inoltre notato alcune somiglianze con la decorazione del ms. Padova, Biblioteca Universitaria, 618. Il nostro codice dovette comunque circolare ben presto in Lombardia, come testimonia la sua registrazione nell'inventario del 1426 e del 1489 della biblioteca dei Visconti nel Castello di Pavia. Descrizioni del codice in Jung 1996: 194-9; Avril-Gousset 2012, n. 57: 119-20; Giannini 2002-2003: 117-8; Cambi 2020: 33-4, 54-5. Si veda anche la scheda relativa al manoscritto sulla banca-dati RIALFrI - Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana: <https://www.rialfri.eu/manoscritti/paris-bibliotheque-nationale-de-france-francais-821> (consultato 08/01/2024). Per col-

appartengono essenzialmente a tre categorie: romanzi di materia troiana, brevi estratti e compendi storici (evidentemente a corredo e integrazione dei primi) e testi filosofico-morali ed edificanti.²

Più nel dettaglio, le opere appartenenti a questa terza categoria si trovano raccolte in un'unica sezione, compresa tra le cc. 17-75 e isolata da due fogli bianchi, che vede in ordine: la traduzione dei *Disticha Catonis* di Adam de Suel, rimaneggiata da Macé de Troyes (cc. 17a-25c); l'*Epistola ad Raymundum dominum Castri Ambuosii* (o *Optimum documentum de regimine familie*) dello pseudo Bernardo di Chiaravalle, l'unico testo interamente in latino della raccolta (25d-26c); la traduzione in prosa di Bonaventura da Demena del *De consolatione philosophiae* di Boezio (27a-52b) e una *Passion dou nostre seignor Jhesu Crist* in versi (52c-60d); troviamo infine alle cc. 61a-75d, a chiusura di questa parte, due brevi testi che, privi di rubrica introduttiva ed *explicit*, si presentano in visibile continuità tra loro (il passaggio da uno all'altro è segnato da 7 righe lasciate in bianco come stacco): il primo (cc. 61a-66a), a cui Anna Maria Babbi, che ne ha curato l'edizione, ha assegnato il titolo convenzionale di «*Amaestramens*» di *Aristotele ad Alessandro*, è un estratto del *Secretum Secretorum*, tradotto in francese sulla base della versione latina di Filippo di Tripoli (1230-1240) della redazione lunga del testo arabo;³ il secondo (cc. 66a-75d), ancora inedito, si presenta a prima vista come una collezione di sentenze di autori del mondo antico e della letteratura medievale, ed è noto anch'esso con un titolo conven-

locare il nostro ms. nel contesto della ricezione letteratura francese in Italia settentrionale si vedano: Peron 1989; Morlino 2015.

² Questo il contenuto: *Roman d'Hector et Hercule* (cc. 1a-12c); *Histoire ancienne*, sez. IV (Greci e Amazzoni) (cc. 12d-15b); cc. 15v-16v bianche; *Distiques de Caton* (cc. 17a-25c); ps. Bernardo di Chiaravalle, *Optimum documentum de regimine familie* (cc. 25d-26c); Bonaventura da Demena, *Consolatio Philosophiae* (cc. 27a-52b); *Passion* franco-veneta (cc. 52c-60d); *Amaestraments d'Aristote* (cc. 61a-66a); *Diz des sages* (cc. 66a-75d); c. 76 bianca; Compendio di storia antica sui regni che hanno tratto origine da Troia e dai Greci (cc. 77a-80d); Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie* (cc. 81a-249d); cc. 250 bianca; *Histoire ancienne*, sezz. V-VII (Troia, Enea, Roma I), (cc. 251a-265c); c. 266 bianca; *Roman de Landomata* (cc. 267a-269a); *Histoire ancienne*, sez. IX (Alessandro), (cc. 269b-290a).

³ Il testo degli *Amaestramens* si legge in Babbi 1984. Per i rapporti degli *Amaestramens* con il *Secretum Secretorum* cf. Zamuner 2005: 52; Milani 2018: 58-9. I confronti con il testo latino si basano su *Secretum Secretorum* (Steele).

zionale: *Diṣ des sages*, per il ricorrere frequente nel testo di formule del tipo «selonc que li sages nos moustrent / dient», «selonc ce que nos poons antandre por les dits des sages» che introducono le citazioni attribuite alle varie *auctoritates*. L'operetta è una libera riscrittura di parte del secondo libro del *Tresor* di Brunetto Latini, come è stato recentemente messo in luce da Gianfelice Peron.⁴

La natura compilatoria e derivativa degli *Amaestramens* e dei *Diṣ* e la loro collocazione in calce alle sezione che li ospita ne rendono manifesto il carattere accessorio e sussidiario. Le due compilazioni, stilate in una lingua caratterizzata da una densa patina franco-italiana, che si ritrova in altri testi del codice,⁵ appaiono *grosso modo* della stessa lunghezza e simili sembrano essere i criteri che ne hanno guidato la composizione: dalle due opere-fonte, rispettivamente il *Secretum secretorum* e il *Tresor*, sono state estrapolate solo le parti di argomento prettamente morale e poi liberamente ricombinate.

Gli *Amaestramens*, che contano complessivamente 26 capitoletti, condensano nei capp. I-XXIII (seguiamo la numerazione dell'ed. Babbi 1984: 209-21) la materia che nella *pars prima* della redazione latina occupa i capp. 3-21 (*Secretum Secretorum*: 40-60), tagliando il prologo e la lettera prefatoria di Filippo di Tripoli; a questo primo estratto viene aggiunta una trattazione sulla virtù della giustizia – *Iustise* – che occupa gli ultimi tre capitoli del testo francese (dal XXIV al XXVI) (Babbi 1984: 222-3) e che corrisponde a quanto si legge nel cap. 5 della *pars tercia* del testo latino, prima che inizi la trattazione *De creacione primordialis materie* (*Secretum Secretorum*: 123-6). La parte sulla *Iustise* inaugura un nuovo assetto testuale negli *Amaestramens*: si interrompe il dialogo tra Aristotele e il suo allievo, marcato dal frequente ricorrere dell'allocuzione «O Alexandres» in apertura dei capitoli, per pas-

⁴ Peron 2021. Secondo Zampaolo 2022-2023 anche il compendio di storia antica delle cc. 77a-80d sarebbe tratto dal *Tresor* (I.19-36). Si comporta in modo simile anche un altro testo (che esula dal ms. di cui ci stiamo occupando), il *Chapelet des vertus* (sec. XIV), seconda versione francese del *Fiore di virtù*, che si distacca dalla lezione del modello, attingendo ampiamente ad altre fonti, tra cui proprio il *Tresor* da cui sono mutuati interi capitoli (cf. Divizia 2022: 86-92). Le citazioni e i raffronti con l'opera di Brunetto Latini sono sempre tratti da *Tresor* (Beltrami).

⁵ Cf. Babbi 1982.

sare alla trattazione organica di una specifica virtù. Alla nuova conformazione assunta dagli *Amaestramens* sembrano collegarsi direttamente i *Diç*, che appaiono come un'ideale prosecuzione della prima operetta al fine di continuare la trattazione sistematica delle virtù, completandone la serie: al capitolo sulla *Iustise* ne seguono infatti altri 26 (numerazione nostra): 1 (*Castitez*); 2 (*Vergoigne*) e così via fino a 26 (*Enseignement*) con cui si chiude il testo.⁶

Come abbiamo anticipato, i *Diç* selezionano e riorganizzano la materia che si trova nel secondo libro del *Tresor*, in cui Brunetto fa seguire al *Livre de Aristote* (capp. 1-49) – ossia la traduzione della redazione abbreviata latina dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele nota come *Compendium Alexandrinum* – gli *Enseingnemenç de vices et de vertus* (capp. 50-132): un commento ad Aristotele che di fatto è una compilazione da più fonti.⁷ È proprio a questa seconda parte del libro che l'autore dei *Diç* intende richiamarsi, mutuando dal modello il riferimento a «les dis des anciens saiges» e alle opere di «mainz autres saiges» che viene poi ossessivamente moltiplicato attraverso le formule cui abbiamo accennato.⁸ In particolare

⁶ Questa la serie completa: 1. *Castitez* (c. 66a); 2. *Vergoigne* (cc. 66b); 3. *Espar<a>nbletez et Astinence* (c. 66c); 4. *Force* (c. 66d); 5. *Magnanimitez* (c. 67a); 6. *Les offices de magnanimitez en couses de pes* (c. 67b); 7. *Les offices de magnanimitez en afeires de guerre* (c. 67b); 8. [séguito:] *Qainç homes anprandent guerre...* (c. 68b); 9. *Fiance* (c. 68c); 10. *Seurtez* (c. 68c); 11. *Pormanance* (c. 69a); 12. *Soufrance* (c. 69b); 13. *Iustice* (c. 69d); 14. *Li home iustes* (c. 69d); 15. *Cruantez* (c. 70b); 16. *Liberalitez* (c. 70d); 17. *Proveance* (c. 72b); 18. *Garde* (c. 72b); 19. [séguito:] *Ausi come des ovres...* (c. 72c); 20. [séguito:] *Sour ce qe tu viaus dire...* (c. 73b); 21. *Aprés restuet gardier...* (c. 74a); 22. [séguito:] *Autresi dois tu gardier...* (c. 74c); 23. [séguito:] *Encore te convient gardier...* (c. 75a); 24. [séguito:] *Finalement doit l'en garder...* (c. 75c); 25. *Eschivement* (c. 75c); 26. *Enseignement* (c. 75c).

⁷ Qui le sentenze degli autori che sono citate continuamente come *auctoritates* sono governate dal Maestro (l'autore) che gestisce il discorso. La compilazione morale di Brunetto che costituisce la seconda parte del libro II ricorre principalmente a cinque fonti mediolatine: il *Moralium Dogma Philosophorum* di Guglielmo di Conches, la *Doctrina dicendi e tacendi* di Albertano che occupa in blocco i capp. 62-67; la *Formula vitae honestae* di Martino di Braga; la *Summa virtutibus* di Guglielmo Peraldo e i *Sententiarum libri tres* di Isodoro.

⁸ *Tresor*, II.49: «4. [...] Mes, por ce que nos cuidons consirrier toutes humanes choses par guise de philosophie, si metrons tot avant les dis des anciens saiges, et en ce

il compilatore dei *Diṣ* si concentra *grosso modo* sui materiali offerti dai capp. 57-95, seleziona cioè dalla sua fonte le parti riguardanti le virtù principali, mentre tralascia la trattazione del resto della filosofia pratica ed etica.⁹

Una generale tendenza al compendio caratterizza le due operette di cui ci stiamo occupando: come negli *Amaestramens* «è addirittura omesso con un riassuntivo *et cetera* (I.1) un passaggio evidentemente ritenuto di poco conto»,¹⁰ così nei *Diṣ* il testo di Brunetto viene talvolta fortemente scorciato, come ad esempio accade alla fine del cap. 10. (*Seurtez*) (c. 69a) che corrisponde a *Tresor*, II.84, dove l'ampia porzione di testo compresa tra i §§ 14-15 che segue nel modello la sentenza di Seneca («Seneques dit: Il est plus de choses qui nos espoient que de ceaus qui nos grievent»), qui ripresa, viene liquidata in modo assai sbrigativo: «Seneques dit: Il sont plus d'els q̄i nos espaventent sans avenir qe celles q̄i nos grievent. En soume selonc ce qe nos poons entendre por les diz des sages paors en aucun bien ne conforte l'ome».¹¹ Ma i *Diṣ* sono più che un semplice rias-

penserons nos queles [des]ordenees manieres de euvre corrompent les bons usaiges de cités et [que]les covenables les drecent; et qui est l'achoisons de male vie dedenz la cité et de la bone, et por quoi la loi est semblable as costume». *Ibi*, II.50: «1. Après ce que li maistre ot mis en romanz le livre de Aristote qui est autresi come fondement de cest livre, viaut il porsivre sa matire sor les enseingnemenz de moralité por miauz descovrir le diz de Aristote, selonc ce que l'en trueve par mainz autres saiges. Car de tant come l'en amasse et ajoste plus de bones choses ensemble, de tant croist celui bien, et est de plus haute vaillance».

⁹ Sono tralasciati i capitoli sull'amicizia, sui beni della fortuna (ricchezza, servi, potere, gloria) i beni del corpo, e i capitoli finali sulle tre virtù teologali e la religione e il culto dei santi che, tratti dalle *Sententie* di Isidoro erano stati inseriti da Brunetto per dovere di completezza espositiva, ma rivestivano un ruolo chiaramente marginale nell'economia dell'insieme.

¹⁰ Babbi 1984: 204-6 e n. 28.

¹¹ Questa la parte tagliata: «et nos sumes plus sovent en paor par penser que par euvres; et por ce ne soies chetis devant le tens, car ce que tu criens n'avendra par aventure jamais. 15. Contre la paor de morir nos aseurent .vi. choses. Une est la mort dou cors, qui est enemy de vertus, la seconde est que ele met fin au peril dou siecle; la tierce est la necesité de morir; la quarte est que nos veons morir les autres; la quinte est que Dieu morut; la sesime est la perpetuel vie qui vient après. Mes ci se taist li contes parler de paor et de seurté, de quoi il a longuement parlé et mostré maintes bones raisons qui sont a avoir en memoire, et si tornera a l'autre partie de force, ce est magnificence».

sunto del *Tresor*, configurandosi piuttosto come una sua disinvolta riscrittura. Il rimaneggiatore, che mostra una conoscenza approfondita dell'opera di Brunetto,¹² fa della libera ricombinazione dei materiali a sua disposizione il principio strutturante della sua operetta, procedendo alla dislocazione di intere sezioni o al minuzioso intarsio di singole sentenze, di volta in volta adattate ai nuovi contesti.

Un esempio per tutti: il cap. 7 (*Les offices de magnanimité en affaires de guerre*) è costruito assemblando i materiali da *Tresor*, II.86 e II.82 a cui viene unita una singola sentenza di *Ambrogio* proveniente da *Tresor*, II.101.¹³

Dits des sages, 7. *Les offices de magnanimité en affaires de guerre* (cc. 67b-c)

Entre les offices de magnanimité que s'affierent as affaires de guerre et de bataille selonc ce que un sage nos moustre: la premiere est que a guerre et bataille nos mueve l'entencion de feire ce por quoi nos vivons en pes sanz onte; le segont offices est d'aprestre soi l'ome de necessaires couses davant l'amprise de sa guerre et de la besoigne de combatre. Et cest aprestement selonc que nos poons entendre en ces couses si pormaint en homes en armes et en chevaus en fortices et en vitailles. Et por aprestre ces couses besoigne al home necessairement avoir. **Seneques dit:** Loing aprestement de bataille fait tostaine victoire. **Ambrosies dit:** Bataille quant elle est anprise por comune volentez aqiert victoire. **Terences dit:** Li sages doivent toutes couses esprover sanz armes avant q'il se combatre ou les armes, car miaus vaut gardier soi de vant que rechoivre onte ne damage et puis vengier. **Tulles dit:** Qui follement court as assemblees a combatre de sa main contre ses anemis est semblables as fieres bestes et ensuit lor folle fiertez. Selonc ce que li sages nos moustrent en affaires de guerre et de bataille se doit l'en pacifiquement porveoir et conseilier davant l'ovre.

Tresor, II.86

1. Au tens de la guerre, quant il lor covient bataille faire, il doivent tot premierement comencier la guerre a cele entencion que, après la bataille, il puissent vivre en pais, sens [tort] faire. 2. Après, doivent il garder que, avant que il envaissent l'estrif, il soient apareilliez diligemment de totes choses qui beseingnent a soi defendre et assaillir ses henemis. Senequa dit: Longue apareillement de bataille fait [tosteinne] victoire; et cest apareillement est en bataillier et en forterescs, par despens et par armes.

Tresor, II.101

3. [...] Ambroxius dit: Bataille, quant ele est emprise par comune volenté, aqiert victoire. Por ce, donques, [portent] les uns les encharge des autres.

Tresor, II.86 Terences dit: Le saige home doit esprover totes choses avant que il se combatre, car miaus v[au]t porveoir que recevoir le damage et puis vengier.

Tresor, II.828. Li tiers vice [*scil.* della magnanimità] est fol hardement, ce est a dire quant un home est hardi a faire une folle meslee, car ce n'est pas proesce, ainces est follie. Tulles dit: Qui solement cort as assemblees a combatre de sa main contre ses henemis il est semblables as bestes sauvages et ensit lor folle fierté.

Non mancano tasselli recuperati dal compendio aristotelico della prima parte del libro, spesso segnalati dall'esplicito riferimento ad Aristotele attraverso formule del tipo «selonc ce qe Aristoutes dit» o «selonc ce que Aristotes nos moustre», come si vede per esempio nel cap. 4 (*Force*), dove il compilatore, che segue *Tresor*, II.81, a un certo punto richiama la classificazione tra i vari tipi di forza che era stata esposta nel cap. 19, per poi tornare nuovamente al cap. 81 e proseguire così la trattazione della materia.

Dits des sages, 4. *Force* (cc. 66d-67a) Force selonc ce qe li sages nos moustrent est celle vertuz por cui l'ome constraste les asaus des aversitez e soustient fermement les travailles e le perils que raisnablement sont a soustenir. Maintes manieres sont de force selonc ce que **Aristotes nos moustre**. Homes sont qī font ovre de fortece en sa citez seulement plus por vergoigne e poi eschiver onte et reproce que por autre chouse et eslissent miaus a soustenir les grans perils que vivre vergoignoisement. La force des fieres bestes est celle qe l'en ovre por furor... [[...]] **Salamons dit**: La main dou fort aqiert richesse et touz poreceus son en povretez. Et la main dou fort a seignorie en la main dou choart autrui...

Tresor, II.81

1. Force est une vertu qui fait les homes fors contre les asauz d'aversité et done cuer et hardement de faire les granz choses; de cui li contes a dit ça en erriers qu ele garde l'ome a senestre come un escu contre le maus qui viennent...

Tresor, II. 19

Et il sont .v. autres manieres de force. L'une est citiene, por ce que les homes des citez oevrent force par le comandement de la loi...

[[...]] Home sont qui huevrent de force en sa cité soulement par vergoigne et por eschiver honte et reproce...

Tresor, II.81

Salemon dit: La main dou fort aqiert richescs, et touz pereceus sont en povreté. La main des fors a seignorie et la main des cohars sert a treu.

¹² Per esempio una citazione che Brunetto attribuisce a Virgilio (*Tresor*, II.82.3): «A ceste vertu nos amoneste Vergile, quand il dist: Ordenez vos coraiges a granz euvres de vertu et a grandisme travail», viene correttamente riferita a Lucano nel testo dei *Diṣ* (5. *Magnanimité*, c. 67a): «A l'office de ceste vertuz nos conforte Lucans la ou il dit: Ordenez vestres corages a soustenir les vertuosees ovres et les hautes travailles».

¹³ Traiamo i passi direttamente dal ms. sciogliendo le abbreviazioni, introducendo la punteggiatura e regolarizzando l'uso delle maiuscole. Si riproducono in neretto le iniziali di capitolo e le parole tracciate con inchiostro rosso.

L'autore dei *Diṣ* si serve anche di altri testi per arricchire la sua compilazione, spesso attingendo direttamente alle stesse fonti di cui aveva già fatto uso Brunetto, come a voler integrare le citazioni presenti nel modello. Molte *auctoritates* sono dichiarate esplicitamente (si potrebbe dire esibite) grazie all'accorgimento grafico di usare l'inchiostro rosso per tracciarne i nomi, molte altre restano invece celate dalla generica formula «un sage dit». Viene anzi messa in atto un'artificiosa moltiplicazione di rimandi riattribuendo a non meglio identificati sapienti (sempre celati dietro il generico appellativo di *sage*) brani che nel *Tresor* hanno una paternità ben definita o frazionando alcune citazioni per aumentarne il numero complessivo.

Mi piace mettere in evidenza come l'autore, oltre ai testi canonici della tradizione morale classica e scritturale si sia servito in due occasioni di due trattati mediolatini composti nel corso del XIII secolo, di grande diffusione, ma raramente citati in modo esplicito: i *Trattati morali* (1238-1246) di Albertano da Brescia e il *De regimine principum* (1277-1280) di Egidio Romano; può essere significativo notare che si tratta di opere disponibili, a quell'altezza cronologica, anche in versioni francesi circolanti in Italia, per il legittimo sospetto che il compilatore dei *Diṣ*, che mostra una grande familiarità con la letteratura in lingua *d'oïl*, abbia fatto ricorso alle traduzioni piuttosto che agli originali latini.

Del *Liber de doctrina dicendi et tacendi* (1245), il secondo dei trattati di Albertano in ordine di composizione, si era già servito lo stesso Brunetto che ne aveva inserito nel *Tresor* una traduzione pressoché completa all'interno dell'ampia trattazione della *Garde* (*Tresor*, II.61-67), come una digressione ampia e ragionata sulla custodia e la regolamentazione della parola che di certo rivestiva particolare interesse agli occhi dell'autore fiorentino. Le parti del *Tresor* estratte da Albertano confluiscono pressoché integralmente nei *Diṣ*, occupando i capp. 18-24 (cc. 72b-75c), senza che venga menzionato l'autore originario dell'opera, già taciuto nel modello; il nome di «Albertains» compare invece a sorpresa nel cap. 7 (*Les offices de magnanimitex qe s'afierent as afeires de guerre*) (cf. *Tresor*, II.86 e II.82), in cui viene inserita una citazione – si tratta da Publilio Siro (*Sententiae*, 646) – che viene utilizzata da Albertano in due diversi trattati: nel *Liber de amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae* (1238)¹⁴ e nel suc-

¹⁴ Può essere significativo notare che nel ms. Budapest, Biblioteca Universitaria,

cessivo *Liber consolationis et consilii* (1246). Riportiamo come confronto il testo dei trattati sia nell'originale latino sia nella versione francese, ma realizzata in Italia, del ms. BnF, fr. 1142.

Dits des sages, 7 *Les offices de magnanimitéz qe s'afierent as afeires de guerre*, c. 67c

Selonc ce qe li sages nos moustrent en afeires de guerre et de bataille se doit l'en pacifiquement porveoir et conseilier davant l'ovre. Car les armes sont de petite vailance dehors se le conseil n'est acee dedenz. Sor ce nos moustre **Albertains**: Qe l'ome sage qant il panse porte bones armes contre ses enemis.

Albertano, *Liber de amore* (Hiltz), IV.6 *De sapientia*: 251

Sapiencia [[...]] Hominem sapientem facit, ita ut a philosopho dicatur, «Sapiens contra omnes fert arma, cum cogitat».

Albertano, *Traité moraux* (Mariotti), *Livre de l'amor et dilecion de Dieu*, LII [IV.6] *De sapience*: 154

La sapience [[...]] L'om fet sage, ensi que par le phylosophe est dit: «Le sage porte armes encontre tous lorsqu'il pense».

Albertano, *Liber consolationis et consilii* (Sundby), XVII *De consilio ab aliis petendo*: 43

De sapientibus et peritis ideo dixi, quia verum est, quod dici consuevit: «Sapiens contra omnes fert arma, cum cogitat».

Albertano, *Traité moraux* (Mariotti), *Livre dou consolement et dou conseil*, XXII [XVII] *De demander conseil d'as autres*: 60

Des sages dis je pour ce, car il est voir ce qui se suelt dire: «Le sage porte armes encontre tous, lors qu'il pense».

Con un gioco involontario di rimandi proprio in uno dei capitoli che fanno parte della sezione dei *Diṣ* che corrisponde alla parte del *Tresor* estratta dalla *Doctrina dicendi et tacendi* di Albertano, il cap. 20 (cf. *Tresor*, II.63), troviamo menzionato Egidio Romano. Il compilatore sembra parafrasare liberamente una sequenza proveniente dal primo capitolo della quarta parte del libro primo del *De regimine principum*, (I IV I) dove le considerazioni generali sulla moralità che deve essere osservata dai giovani, espresse nella

Codex Italicus 1 (= Lat. 33), in cui si è riconosciuta la mano del medesimo miniatore del nostro codice (vd. supra n. 1), a seguito del testo della *Commedia* troviamo un estratto bilingue latino/volgare di sentenze da Albertano tratte dai primi quattro capitoli del primo libro del *De amore* (cf. Domokos 2006).

prima parte del capitolo, sono applicate alla condotta dei re e dei principi. Da notare che, nel passo in questione, Egidio Romano ricorre alla medesima sentenza di san Paolo (I *Cor* 15:33 «corrumpunt bonos moros colloquia prava et mala») che il compilatore dei *Ditz* leggeva anche nel capitolo del *Tresor* che stava riscrivendo; forse è stata proprio la sentenza paolina ad aver fatto da ponte tra il *Tresor* e il *De Regimine*, spingendo il compilatore a recuperare il brano di Egidio Romano per glossare la sentenza di Paolo del suo modello. A scopo di confronto riportiamo sia il testo latino del *De Regimine* sia la versione francese di Henri de Gauchy, quella di più ampia circolazione.

Dits des sages, 20 [*Garde de la parole*] c. 73cA-
pres dit un sage: Garde qe ta paroule soit
belle et bone. Car l'**Apostres dit**: Males pa-
roules corrompent les bones moures. Por
ce dit un sage **frere Egides**: Qi as jounes
doit estre veez d'oïr aucune laide couse por
ce qe l'oïr est pres dou feire. **Seneques dit**:
Astien toi de laides paroules car elles noi-
rissent folle.

Tresor, II.63

9. Après garde que ta parole soit bone et
belle, non pas male et laide, car le Apostre
dit que males paroles corrompent bones
moures. Et aillors dit il meesmes: Nul mal
mot isse de vostre boche. Encor dit il, en
autre leuc, que bon hom ne doit pas
amante[v]oir laidure ne fols dis. Senequa
dit: Abstien toi de laides paroules, car elle
norrissent folies.

Egidio Romano, *De regimine principum* (Za-
netti), I IV I *Quot sunt mores iuvenum laudabi-*
les

Sic, licet verecundari sit laudabile in iuveni-
bus, quia ratione aetatis se continere non
possunt quin commitant aliqua turpia, de
quibus decet eos verecundari, reges tamen
et principes, quos decet esse quasi semi-
deos, non solum quod turpia committant
sed abominabile eis esse debet quod au-
diant turpia nominari quia corrumpunt
bonos mores colloquia prava.

Henri de Gauchy, *Livre du gouvernement des*
roys et des princes (Molenaer), I IV I: 125

Et est assavoir que ja soit cen que vergoi-
gne face a loër as enfanz, quer il sont en
aage de jennesce, la ou il ne se puent mie
conoistre du tot que il ne facent aucuns
maus et aucunes violences de quoi il doi-
vent avoir honte et vergoigne, toutes voies

les rois et les princes ne doivent pas estre vergondous, quer il doivent estre mult familiars (/senblanz) a Dieu et ne se doivent pas soulement souffrir de fere maux et vileines, ainz doivent avoir granz abhominations et granz horribletez d'oïr les vileines choses et les mauveses [paroles], por cen que les mauveses paroles corrumptent les bones mours.

Tra le fonti introdotte dal compilatore sono senza dubbio quelle romanze a suscitare il maggior interesse, perché offrono un'ulteriore preziosa testimonianza del successo della letteratura francese (e franco-italiana) e provenzale presso il pubblico dell'Italia settentrionale. Tali inserzioni sono state attentamente vagliate dal contributo di Peron 2021 a cui abbiamo accennato e a cui rimandiamo. Per riassumere: troviamo due citazioni, celate dalla generica formula «un troveor dit», la cui paternità va attribuita ad Aimeric de Pegulhan, di cui si cita una massima desunta dalla canzone *En greu pantais m'a tengut longamen* che viene inserita nel cap. 10 (*Seurtez*) (cc. 68d-69a) (cf. *Tresor*, II.84), e a Gausbert de Poycibot, di cui sono ripresi due versi della canzone *Una grans amors corals*, inseriti nel cap. 12 (*Soufrance*) (c. 69d) (cf. *Tresor*, II.89). La presenza più illustre è quella del trovatore mantovano Sordello, che compare con cinque ampi estratti, tutti tratti dal suo *Ensenhament d'onor* che figurano ai capp. 10 (*Seurtez*) (c. 68d); 12 (*Soufrance*) (c. 69c); 16 (*Liberalitez*) (c. 71c; 71d-72a) (cf. *Tresor*, II.94-95) e al cap. 20 (*Garde*) (c. 73c), che corrisponde alla sezione del *Tresor* mutuata da Albertano.¹⁵ Alla produzione franco-italiana in lingua *d'oil* fanno riferimento le citazioni tratte da le *Quatre âges de l'homme*, o *Des .iiij. tenz d'aage d'ome* (ca. 1265) di Filippo da Novara, inserite rispettivamente al cap. 12.

¹⁵ Può essere significativo sottolineare che tutti i testi occitani cui si fa riferimento sono tramandati dal canzoniere trobadorico G: Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup. (sec. XIV prima metà) che per l'*Ensenhament* è l'unico testimone diretto (su cui cf. Carapezza 2005). Peron (2021: 22), basandosi sui brani tratti da Sordello, esclude una derivazione diretta da questo testimone; è comunque suggestivo ipotizzare la circolazione in area veneta di un'antologia con una composizione analoga a quella del canzoniere G di cui si potrebbe essere servito il nostro compilatore.

(*Souffrance*) (c. 69c); al cap. 16. (*Liberalitez*) (c. 71a) – su cui ci soffermeremo sotto – e in uno dei capitoli dedicati alla *Garde*, il 22 (c. 74d).

2. L'EPISODIO DI SALADINO

Nel capitolo 16 (*Liberalitez*), il compilatore dà prova di una singolare perizia di riscrittura, allontanandosi dal suo modello (*Tresor*, II.94 e 95) per elaborare in maniera autonoma una sequenza in cui la virtù della liberalità viene esemplificata attraverso l'assemblaggio di moduli narrativi di diversa provenienza, posti in dialogo tra loro.

Diz des sages, 16. *Liberalitez* c. 71a

Filippe de Navare dit qe un roi de Jerusalem voloit doner un <un doner> don a un sien riche home. Et il dist: Sire vos me donez troup, donez as autres car je sui bien vostre senz ceste don. Et le rois respondi: Prenez mon don, car a moi semble qe de novel don doit novel amor naistre et de vielz amor nouvelle remembrance. Un sage dit: Garde qe ton don ne face grant demorance, car le dons n'est mie de grant merite qi demore longement entre les mains au doneor. Tant come tu demores a doner le don tant pert de ta grace. **Yesus Syrac dit**: En ton don soit lee ta chiere. **Catons dit**: Ce qe tu pois doner tu le dois conceoir agraablement au demander. Et ce fist mout bien le bon rois Saladins une foiz selonc ce qe l'en dit en tiel maniere: Un chevalier besoignous ala a lui et li dist: Je sui venuz a vos por dire la plus vergoignouse paroule dou monde, car demander l'autrui est celle paroule q'antre les autres est tenue la plus vergoignouse. Et je sui venuz por requerre vostre valor en aide de ma besoigne. Le rois respondi: Je en sai une autre tres plus vergoignouse. – Et qiele poroit celle estre? – dist le chevalier. Li rois respondi: Endignes [a] qi convenablement

Filippo da Novara, *Quatre âges de l'homme* (Melani), [71] 2.33: 298

1 Et ainsis doivent faire li riche large qui vuelent avoir les cuers de lor serveörs, 2 et avoir en remembrance un dit que uns rois de Jherusalem dist a .j. sien riche home, 3 qui refusa .j. don que li rois li donoit disant: 4 «Sire, vos me donez trop! Donez as autres!» 5 Li rois li respondi: «Prenez mon don, car a moi samble que *de noviau don, novele amor*, ou novele remembrance d'amor.» 6 Et einsis doit il estre.

Albertano, *Liber de amore* (Hiltz), II.19 *De beneficiis et muneribus*: 148

Et sive beneficium alii dederis sive ab alio acceperis, semper yla rem te ostendas. Dixit enim Ihesus filius Sirac, “In omni dato yla rem fac vultum tuum, et in exultatione sanctifica decimas tuas.” *Albertano, Traité des moraux* (Mariotti), *Livre de l'amor et dilecion de Dieu*, XXVII [II.19] *Des benefices et des dons*: 92 Et tostens te moustre lié, se tu as doné benefice ou se tu l'as receü. Car Jesus Sirac dit: «En tous don fai liee chiere, et envoies saintefié tes dimes».

Disticha Catonis (Boas), IV, 8: Quod donare potes gratis, concede (| ne vende) roganti, / nam recte fecisse bonis, in parte lucrum est.

puet satisfaire la besoigne dire de non as besoignox (*oppure*: Endignes [est], qi convenablement puet satisfaire la besoigne, dire de non as besoignox). Et li dona. Et fist grand bien selonc qe sa seroit a la besoigne de son estre.

Macé de Troyes, *Disticha Catonis* (c. 24ra)
Ce que doner puez de legier / done a autrui
por toi avancier. / Qant il le demande et
prie / qi bien fait il ne'l pert mie.

Il brano in apertura è la seconda delle citazioni di Filippo da Novara, a cui abbiamo accennato (*Quatre âges de l'homme*, [71] 2.33):¹⁶ un inserto narrativo che vede come protagonista un «roi de Jerusalem», non meglio specificato, nell'atto di elargire spontaneamente un dono a un suo fedele suddito, già ricco, la cui ritrosia ad accettare viene prontamente dissipata dal sovrano che mostra la sua perfetta cortesia pronunciando una sentenza da manuale sulla topica correlazione tra amore e dono: «de novel don doit novel amor naistre et de vielz amor novelles remembrance». Seguono tre sentenze: la prima attribuita a un generico «sage», non identificato, che insiste sull'auspicabile prontezza nel donare; la seconda di Gesù figlio di Sirac (*Ecclesiasticus*, 35.11) – ma verosimilmente tratta da Albertano, di cui si serve lo stesso Brunetto per le sentenze tratte dal *Libro del Siracide*, – e la terza dai *Disticha Catonis* (IV, 8), opera presente nello stesso codice in traduzione francese (che abbiamo riportato). A questo punto viene inserita una nuova sequenza narrativa, sempre incentrata sul tema della liberalità di un sovrano, che vede questa volta come protagonista Saladino, la cui fama di guerriero valoroso e signore cortese e munifico è spesso ricordata nella tradizione letteraria;¹⁷ il sultano si trova a dover accogliere la supplica

¹⁶ La sentenza pronunciata dal re: «de noviau don, novele amor, ou novele remembrance d'amor» appare in forma leggermente diversa nella precedente edizione Filippo da Novara, *Quatre âges de l'homme* (Fréville): 41, dove l'editore ha creduto di dover integrare «de noviau don [vient] novele amor ou novele remembrance d'amor».

¹⁷ Le imprese belliche di Saladino e la sua generosità verso i Cristiani alla caduta di Gerusalemme (in seguito alla battaglia di Hattin, del 1187) lo resero celebre e contribuirono al formarsi di una serie di leggende in cui il Saraceno, che nei testi più antichi era presentato come un vile artefice di tradimenti e stragi, si accosta progressivamente alla tipologia del condottiero valoroso e nobile. Sulla leggenda di Saladino nel Medioevo occidentale, è un classico il saggio di Paris 1893; offre ancora una panoramica di ampio respiro con i dovuti aggiornamenti Jubb 2000. Per un approfondimento sulla tradizione

rivoltagli con vergogna da un cavaliere male in arnese e, come il suo omologo cristiano, riesce prontamente a togliere d'imbarazzo il questuante con una frase ad effetto: «Endignes [a] qi convenablement puet satisfaire la besoigne dire de non as besoignox». I due quadretti formano un dittico di sapore novellistico in cui i personaggi sono perfettamente speculari ed è soprattutto la caratterizzazione dei due protagonisti a essere in vistosa opposizione: all'interno di una cornice comune, che rimanda alle vicende della Terrasanta delle Crociate, sono infatti evocati i campioni dei due schieramenti avversari: il re cristiano di Gerusalemme (forse Baldovino IV o Guido di Lusignano?)¹⁸ e il sultano musulmano d'Egitto.

Alla ricerca della possibile fonte del nostro episodio di Saladino abbiamo notato una precisa corrispondenza con una delle novelle presenti nei *Conti di antichi cavalieri* (sec. XIII, ultimo quarto).¹⁹ Il dato più sorprendente è che nei *Conti* l'episodio non vede come protagonista Saladino: si tratta infatti del XVII *Conto del Re giovane*, ossia il primo dei quattro racconti (XVII, XVIII, XIX, XX) dedicati a Enrico Plantageneto (1155-1183), figlio secondogenito di Enrico II d'Inghilterra e di Eleonora di Aquitania, soprannominato *Reis joves* dal trovatore Bertran de Born, allorché fu nominato erede al trono e incoronato per volontà del padre nel 1170. Il sovrano è protagonista di numerosi episodi della letteratura medievale, soprattutto italiana, in cui viene spesso ricordato per la sua smisurata mu-

specificamente italiana (con una ricca bibliografia) rimandiamo ai due contributi di Rinoldi 2003 e 2004.

¹⁸ Baldovino IV, re di Gerusalemme (1161-1185), fronteggiò più volte Saladino in battaglia; Guido di Lusignano (1150-1194) venne fatto prigioniero dal sultano nella battaglia di Hattin, nel luglio del 1187, che diede l'avvio alla disfatta di Gerusalemme stessa, la cui caduta avvenne tre mesi dopo (2 ottobre 1187).

¹⁹ Si tratta, com'è noto, di una breve raccolta di storie cavalleresche realizzata sulla scorta di fonti latine e volgari (in particolar modo francesi), composta nell'ultimo trentennio del '200 nella Toscana orientale, probabilmente ad Arezzo, di cui ci è giunta una versione in italiano, giudicata originaria, e una traduzione franco-italiana. Citiamo il testo italiano da *Conti* (Del Monte). La versione francese, i cosiddetti *Six contes* (fr. 686), è disponibile in una nuova edizione sulla banca-dati RialFri <https://www.rialfri.eu/rialfriPHP/public/testo/testo/codice/rialfri%7CsixContes%7C001> (consultato l'11/01/24), da cui citiamo con minime modifiche frutto del controllo della riproduzione del ms.; la precedente edizione del testo si legge in Bertoni 1912; cf. anche Sicardi 1912.

nificenza, per le sue doti di arguto motteggiatore e per i continui contrasti e le azioni rivoltose ai danni del padre:²⁰ il giovane Enrico, non disponendo di potere effettivo, si rifugiò in Francia dando avvio a una ribellione che sarebbe stata fomentata proprio dai consigli di Bertran de Born, secondo la tradizione ricordata anche da Dante (*If*, XXVIII, vv. 118-142)²¹ e da Giovanni Villani nella *Nuova Cronica*.²²

Il conto XVII è la più antica attestazione di questo episodio di cortesia del Re giovane; esso è tramandato dai due testimoni più antichi (dei tre complessivi) della tradizione italiana dei *Conti*: M = Firenze, Biblioteca Laurenziana, Martelli 12 (sec. XIII ex.), S = Messina, Biblioteca Universitaria, F.V. 35 (sec. XIII ex.) – non è invece presente in F = Firenze, Biblioteca Nazionale, II. IV. 196 (sec. XV ex.), che omette interamente il ciclo dedicato al Re giovane – e dall’unico testimone della successiva redazione franco-italiana: P = Parigi, Bibliothèque nationale de France, fr. 686 (sec. XIV, terzo quarto).

Fino ad ora, si conosceva solamente un’altra attestazione di questo episodio, nella sua forma completa, che si trova nella redazione definitiva del *Comentum* alla *Commedia* di Benvenuto da Imola (1375-80), in cui viene citato per glossare il passo dell’*Inferno* che abbiamo ricordato.²³ Benvenuto,

²⁰ Sulla figura del Re giovane nella letteratura si vedano i contributi di Moore 1913; Moore 1914; Moore 1915, poi raccolti in Moore 1925 e il più recente saggio di Puccetti 2008.

²¹ Dante, *Commedia* (Petrocchi), *If*, XXVIII, vv. 118-142: «Io vidi certo, e ancor par ch’io ’l veggia, / un busto senza capo andar sí come / andavan li altri de la trista greggia / “[...] E perché tu di me novella porti, / sappi ch’i’ son Bertram dal Bornio, quelli / che diedi al re giovane i ma’ conforti. / Io feci il padre e ’l figlio in sé ribelli; / Achitofel non fé più d’Absalone / e di David coi malvagi punzelli. / Perch’ io parti’ così giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso!, / dal suo principio ch’è in questo troncone. / Così s’osserva in me lo contrapasso.”».

²² Villani, *Nuova Cronica* (Porta), vol. I, VI.4: 234: «dopo Stefano regnòe un altro Arrigo, il quale ebbe due figliuoli, il re Giovane e lo re Ricciardo. Questo re Giovane fue il più cortese signore del mondo, e ebbe guerra col padre per indotta d’alcuno suo barone, ma poco vivette, e di lui non rimase reda».

²³ Facciamo riferimento, qui e nelle successive citazioni, a Benvenuto da Imola *Comentum* (Lacaita), II: 375-76. Su questo passo si vedano in particolare Suitner 1980: 593-607; Pulsoni 2003: 137-46; Resconi 2008: 347-63.

che manifesta nel suo commento uno spiccato gusto per gli episodi e per gli aneddoti di sapore novellistico, è infatti il primo tra i commentatori danteschi che mostra di avere una conoscenza adeguata delle leggende cortesi sul Re giovane.²⁴

Di seguito le principali attestazioni dell'episodio, che sono 4, se si isola anche la versione francese dei *Conti*:

<i>Dix des sages</i> , 16 <i>Liberalitez</i> , c. 71a	<i>Conti di antichi cavalieri</i> , XVII <i>Conto del Re giovane</i>	<i>Six contes</i> , V, c. 447b	Benvenuto da Imola, <i>Comentum</i>
Et ce fist mout bien le bon rois Saladins une foiz selonc ce qe l'en dit en tiel maniere: Un chevalier besoignous ala a lui et li dist: Je sui venuz a vos por dire la plus vergoignouse paroule dou monde, car demander l'autrui est celle paroule q'antre les autres est tenue la plus vergoignouse. Et je sui venuz por requerre vostre valor en aide de ma besoigne. Le rois respondi: Je en sai une autre tres plus	Un dí stando el Re giovane con altri cavaliere denanzi al padre, ed era anche giovane sí che cavalieri non era, uno cavalieri venne denanze al padre e temorosamente li domandò un dono. El re non rispondendo, el cavaliere molto temorosamente la risposta aspectando stava avante lui. E' cavalieri ch'erano collo Re giovane 'lora dissero tucti: «Vero è che la maiure ver-	Un çor demorant le roi Johans con autres cevaliers devant suen pier, il estoit jounne, ond che il n'estoit ancor chevalier, un chevalier molt cremosemant demanda un don a roi. Le roi ne respondoit, ond le chevalier atendant la respo[n]se se vergogna davant lui. E li chevaliers che estoient au roi Johans li distrent tous ensamble: Voir est che la gregnor vergogne dou monde est a cherir l'autru. Le roi Johans re-	Fuit igitur quidam nobilis miles de Anglia, vel ut alii dicunt, de Vasconia, nomine Beltrandus de Bornio, datus et deputatus ad curam et custodiam Johannis filii Henrici regis Angliae, qui Johannes cognominatus est Juvenis. Hic Juvenis, dum puer educaretur in aula regis Franciae, accidit, quod quidam nobilis petivit certam gratiam a rege Franciae, cui rex omnino denegavit: ex quo ille erube-

²⁴ Cf. Suitner 1980: 602. Sulla scorta del testo di Benvenuto, l'episodio del Re giovane viene ripreso nei successivi commenti danteschi dell'Anonimo Fiorentino (1400[?]), di Giovanni Bertoldi da Serravalle (1416-1417) e di Cristoforo Landino (1481). Da notare che nella *lectura* pubblica tenuta da Benvenuto da Imola a Bologna nel 1375, che costituisce la prima versione del più vasto *Comentum*, l'episodio non è citato e Bertran de Born viene ricordato semplicemente come «unum militem qui vocabatur dominus Beltralmus de Borgno» al séguito del Re giovane (Benvenuto da Imola, *Lectura Dantis* [Pasquino]: 303-4).

vergoignouse. - Et qiele poroit celle estre? - dist le chevalier. Li rois respondi: Endignes [a] qi convenablement puet satisfaire la besoigne dire de non as besoignox. Et li dona. Et fist grand bien selonc qe sa seroit a la besoigne de son estre.

gogna ch'al mondo sia è d'adimandare l'altrui». E 'l Re giovane rispose: «Maggiur vergogna è a cui bisogna non darlo».

spondi: Gregnor vergogne est a non doner a cui bisogno.

scens recedebat confusus. De quo rex perpendens, convertens se ad circumstantes, dixit: Est ne aliquid tam grave et molestum, sicut petere et negare? Tunc Juvenis reverenter respondit: Certe, inclyte princeps: negare est molestius egregio animo. Rex admiratus grave verbum, quod prodierat ex ore Juvenis, commendavit magnifice puerum, asserens ipsum futurum verum a g n a n i m u m : quod cuncti audientes confirmaverunt. Revocato itaque illo, qui petiverat gratiam, fecit sibi libere, quod petebat, contemplatione pueri. Beltrandus autem ex tunc captus amore pueri, decrevit vivere et mori cum Juvene, et numquam dimittere ipsum usque ad mortem.

Come si nota anche a una prima lettura, i testi presentano alcune differenze; procediamo a un confronto a partire dall'episodio dei *Conti*. Questo si mostra sostanzialmente identico nelle sue due versioni, italiana e francese, eccetto che per il nome del protagonista che nel testo francese viene ad ogni occorrenza «Roi Johans», secondo un'oscillazione tra

giovane/Giovanni che si trova frequentemente nella tradizione italiana,²⁵ ma che in questo caso, come nota Dardano (1968: 117), compromette il gioco di parole tra l'epiteto del re e la sua condizione di fanciullo, in apertura del racconto: «Un dí stando el Re giovane con altri cavaliere denanzi al padre, ed era anche giovane sí che cavalieri non era».

La prima e più vistosa differenza tra i *Conti* e l'episodio dei *Diz* è ovviamente la presenza del «bon rois Saladins» in sostituzione del Re giovane. Il cambio di protagonista si accompagna a una serie di altre modifiche, in parte conseguenza di questa prima: dal momento che le figure dei due regnanti sono unificate nel personaggio di Saladino, scompare la dialettica contrastiva tra il padre, il sovrano in carica che causa l'imbarazzo del cavaliere questuante, e il Re giovane che pungola il genitore con il suo motto salace. Scompaiono anche i membri della corte, e la frase di biasimo da loro pronunciata («vero è che la maiure vergogna ch'al mondo sia è d'adimandare l'altrui») viene messa in bocca al povero cavaliere, che prende la parola e così si autocommisera: «Je sui venuz a vos por dire la plus vergoignouse paroule dou monde, car demander l'autrui est celle paroule q'antre les autres est tenue la plus vergoignouse». Prende avvio a questo punto un dialogo tra i due personaggi: il sultano, sollecitato dalla mestizia del cavaliere, afferma di conoscere un'altra affermazione ancor più vergognosa («Le rois respondi: Je en sai une autre [*scil.* paroule] tres plus vergoignouse») e di fronte allo scetticismo di questi, fa proprie le parole con cui il Re giovane stigmatizzava nei *Conti* la mancata cortesia del padre e che concludevano la narrazione con una *pointe* breve e pregnante («E 'l Re giovane rispuse: "Magiur vergogna è a a cui bisogna non darlo"»); in bocca al Saladino il motto perde ogni carattere di mordacità e serve invece a rincuorare il gentiluomo, che difatti ottiene prestamente quanto chiedeva. La vicenda si chiude con un lieto fine: «Li rois respondi: Endignes [a] qi convenablement puet satisfere la besoigne dire de non as besoignox. Et li dona. Et fist grand bien selonc qe sa seroit a la besoigne de son estre».

²⁵ Cf. Moore 1914: 49-54; Resconi 2008: 351, n. 12. Il tratto si trova anche in uno dei testimoni della redazione italiana dei *Conti*, il ms. S che riporta sempre la lezione: «giovanne».

Anche la testimonianza offerta da Benvenuto da Imola presenta alcune differenze rispetto ai *Conti*. La più vistosa consiste nel fatto che nel *Comentum* l'episodio non è più ambientato alla corte plantageneta, ma alla corte del re di Francia alla presenza di Bertran de Born, che inoltre figura qui nell'inedita veste di precettore del giovane principe e non di suo semplice consigliere;²⁶ questi assiste alla scena e, ascoltando ammirato le parole dell'adolescente, decide di legare indissolubilmente il suo destino a quello del suo protetto «Beltrandus autem ex tunc captus amore pueri, decrevit vivere et mori cum Juvene, et numquam dimittere ipsum usque ad mortem». L'introduzione di Bertran potrebbe in effetti essere stata un'innovazione operata da Benvenuto per adattare l'episodio a quanto si legge nei versi di Dante: l'atto di generosità del Re giovane è visto infatti come l'origine del nefasto sodalizio «usque ad mortem» tra il sovrano e il suo consigliere, che porterà alla rivolta contro il padre di questi e costerà a Bertran la dannazione eterna. Forse è stata proprio la necessità di introdurre il personaggio del trovatore che è definito, seppur con qualche dubbio «de Vasconia», a portare Benvenuto a situare in Francia un episodio che riguarda evidentemente la fanciullezza del sovrano.²⁷ Non mancano altre differenze: più netto e categorico diviene l'atteggiamento del re che non si limita a tardare la grazia tenendo sulle spine il questuante, ma op-

²⁶ Da notare che solo in *Conti* XII, ossia nella prima delle novelle dedicate a Saladino, Bertran viene indicato per la prima volta come «maestro del Re giovane». La notazione è poi introdotta da Benvenuto da Imola nella redazione definitiva del suo *Comentum* contestualmente all'episodio del Re giovane (cf. *supra* n. 24): la coesistenza di questi due dati potrebbe far pensare all'utilizzo da parte di Benvenuto proprio dei *Conti* come fonte per queste informazioni; è di questo stesso avviso Moore 1925: 68-9. Della qualifica di Bertran come precettore del Re Giovane si trova un'unica altra attestazione nel commento dantesco del Maramauro (1369-73): «Qui D. introduce miser Beltramo de Pera Gorga dicto dal Bornio, omo nobilissimo, sapientissimo e astultissimo, il qual fo dato per maestro al figlio de re Errigo de Inglitera, como el più saputo cavaliere che fossi in quel tempo», cf. Maramauro, *Expositione* (Pisoni-Bellomo): 425. Sulla questione cf. Moore 1913: 7-8; Suitner 1980: 605-6. Per le differenti qualifiche attribuite di volta in volta dai commentatori danteschi a Bertran si veda Resconi 2008: 357-8.

²⁷ Il riferimento ad un'eventuale origine guascona del trovatore è presente anche nella prima redazione del commento di Pietro Alighieri e nello Pseudo-Boccaccio. Cf. Pulsoni 2003: 140, n. 47.

pone un categorico rifiuto («omnino denegavit») ed è lui stesso, chiamando in causa gli astanti, a formulare la riflessione, attribuita nei *Conti* ai cavalieri della corte, su come non esista cosa più fastidiosa del chiedere e del rifiutare. La replica del fanciullo, che ha qui il sapore di un quesito logico, è assai più garbata rispetto ai *Conti* e non chiude l'episodio, ma è preliminare al felice epilogo in cui il povero gentiluomo ottiene finalmente soddisfazione della sua richiesta, in modo simile a quanto si legge nei *Diç*.

Per essere valutato in maniera adeguata, questo nostro episodio va inserito nella complessa trama di riferimenti alle vicende del Re giovane e di Bertran de Born, di cui è parte, che comprende in varia misura (oltre i *Conti* e Benvenuto da Imola) anche il *Novellino*, le *Chiose Selmiane* e la *Commedia* stessa e su cui gli studiosi si sono interrogati a lungo. Difficile è determinare i rapporti che legano questa costellazione di testi e difficilmente risolvibile è la questione delle fonti a monte della tradizione, quelle stesse a cui sembra alludere l'autore del *Novellino*, nella novella 25 (redaz. panciatichiana): «Leggesi della bontà del Re Giovane, guereando col padre per lo consiglio di Beltrame del Borno. Lo quale Beltrame si vantò ch'elli avea più senno che nessuno altro. Di ciò nacquero molte sentenzie, delle quali sono scritte quie alquante».²⁸ Se infatti i richiami alla biografia di Bertran de Born trovano un parziale riscontro con quanto si legge nelle *vidas* e nelle *razos* dedicate al trovatore,²⁹ assai più sfuggente è la materia che riguarda il Re giovane, che si presenta come un florilegio di cortesie non altrimenti attestate.³⁰ La questione sembra destinata per la sua stessa natura a non trovare soluzione, come nota lucidamente Suitner (1980: 604):

²⁸ Questa e le successive citazioni sono tratte da *Novellino* (Conte). La novella 25 della redaz. panciatichiana corrisponde alla XIX, prima parte, della redaz. vulgata.

²⁹ Santangelo (1921: 168-83) e Favati (1961: 50-8) prendendo in considerazione tutto il complesso dei riferimenti a Bertran de Born e al Re Giovane distribuiti in misura diversa nei *Conti*, nel *Novellino* e in Benvenuto da Imola sono giunti sostanzialmente alla medesima conclusione, ossia che le testimonianze italiane derivano indipendentemente da una medesima fonte, probabilmente una perduta biografia provenzale di Bertran de Born che riuniva i dati disseminati nel complesso delle *vidas* superstiti sul trovatore. Hanno ripreso la questione: Pulsoni 2003; Suitner, 1980; Conte 1997; Resconi 2008. Cf. anche Moore 1925: 53-7, 68-9.

³⁰ Cf. *Conti* (Del Monte): 36-7; *Novellino* (Conte): 322-4, Pulsoni 2003: 140-1. Puccetti (2008: 173-4) invece propone di individuare la fonte di questi aneddoti in un perduto

sembra opportuno – in casi come questi – guardarsi dall'eccesso di sottigliezza classificatoria. Difendendosi dunque dalla tentazione di costruire stemmi delle fonti che si rivelano un poco azzardati quando si abbia a che fare con tradizioni del genere. Tradizione novellistica e sentenziosa riguardante fatti ancora relativamente recenti, attinti alla storia contemporanea, non alla mitologia e alla storia antica. Dei quali dunque più difficile risulta precisare, tra Provenza e Italia, l'esatto rapporto di trasmissione attraverso le raccolte di novelle e detti.

Nell'incertezza che comunque avvolge il problema, un indizio a favore dell'origine provenzale, o comunque transalpina, dell'episodio che ci riguarda, potrebbe essere offerto da una sua ulteriore attestazione, per così dire “minore”, che si trova nei *Documenti d'Amore* (1309-1313) di Francesco da Barberino, che com'è noto frequentò i circoli culturali di Francia e attinge a piene mani alla letteratura provenzale per la sua opera.³¹ Nella *pars secunda* del *Documentum primum sub industria*, l'episodio è infatti ricordato in forma molto stringata (è privo della dimensione drammatica degli altri esempi e non si fa cenno alcuno a Bertran de Born) nelle *glossae* latine a commento del passo in cui si celebra la virtù della *Largheça/Largitas* (vv. 1900-1904):

Ancor, a ciò che meglio intrar tu possa,
mena teco Largheça,
ordinata Prodeça, e fa' honesta
ogni tua chesta,
con Provedença davanti a la mossa.

Insuper, autem ut sit facilius ad introitum tibi via, tecum ducas etiam Largitatem, ordinatam insuper Probitatem, et tuam petitionem quamlibet precedente motum providentia fac honestam.³²

Liber facetiarum che Gervasio di Tilbury, autore degli *Otia imperialia*, aveva dedicato proprio all'illustrissimi regis Anglorum Henrici iunioris», forse per le sue qualità di motteggiatore superbamente conciso e implacabile, tratto esaltato anche da Walter Map nel *De nugis curialium* (su questo punto cf. Moore 1925: 26). L'arguzia nelle pronte risposte che caratterizza il Re giovane è una qualità ricordata nello stesso commento di Benvenuto da Imola, dove si parla in questi termini del sovrano: «Et hic nota quod Juvenis fuit quasi alter Titus Vespasiani filius, qui teste Svetonio dictus est amor et deliciae generis humani. Et fuit liberalissimus ut ille, et placidissimus, pulcherrima schomata semper faciens» (Benvenuto da Imola, *Comentum* (Lacaita): 379).

³¹ Sulla questione si veda il saggio di Thomas 1883.

³² Francesco da Barberino (Egidi), II: 24-5.

De ista etiam largitate habes satis ibidem et de extremis eiusdem, vide ibi; tamen audi aliqua super hoc. Interrogatus Rex iuvenis olim regis Anglie filius, qui sic propter patrem viventem nominabatur, si aliquid verecundius esset homini quam beneficium petere ubi meritum non precessit, respondit: «Ita, beneficium negare».³³

Facendo adesso ritorno al testo dei *Diṣ*, da cui abbiamo preso le mosse, mi pare che in questo caso proprio la problematica presenza di Saladino come figura sostitutiva del Re giovane potrebbe renderne probabile la derivazione da una versione dei *Conti* circolante in Italia settentrionale.

Nella tradizione dei *Conti* infatti il blocco narrativo che ha come protagonista il Re giovane (conti XVII, XVIII, XIX, XX) è sempre preceduto da quello dedicato a Saladino (conti XII, XIII, XIV, XV, XVI), formando nei testimoni una sezione sicuramente delimitata dedicata alla liberalità e ai “bei motti”; dunque il conto che ci interessa, il XVII, inaugurando la serie dedicata al Re giovane si trova a diretto contatto con l’ultimo dei racconti che riguardano il Saladino, posizione che potrebbe aver facilitato un’eventuale interferenza.³⁴

Il testo dei *Diṣ* sembra inoltre conservare qualche spia del contesto da cui potrebbe essere stato estratto: in primo luogo gli epiteti con cui viene definito Saladino «bon rois» e «rois» (x2) sono assai insoliti per il sovrano musulmano, che viene abitualmente appellato «signore»/«segnor» o «soldano»/«souden», mentre il Re giovane è ovviamente sempre definito «re»/«roi».³⁵ Estendendo lo sguardo agli altri racconti della serie, notiamo inoltre che la qualifica di «besoignous» con cui viene descritto il cavaliere nei *Diṣ* (nei *Conti* si parla semplicemente di «uno cavaliere»/«un chevalier») ricalca quanto si legge nel conto successivo, il XVIII, in cui troviamo una scena simile:

³³ *Ibi*: 29-30.

³⁴ In questo insieme fa eccezione il testimone siglato F che, come abbiamo detto, omette interamente il ciclo dedicato al Re giovane, mentre S e P omettono il conto XIX e il XX.

³⁵ La stessa situazione si riscontra nel *Novellino*, dove il Saladino viene appellato «soldano», «nobilissimo signore» o «signore», mentre si parla della «bontà del Re Giovane» e Riccardo cuor di Leone viene definito «Il buono re Ricciardo».

Conti di antichi cavalieri, XVIII *Conto del Re giovane*

Essendo el Re giovane in età de .X. anni, uno dente sovra l'altro avea, el quale per alcuna proferta né losinga del padre né de la madre non s'avea lasciato far trarre. Un dì un cavaliere venne davante al padre e li demandò un dono, e lo cavaliere era cortese e bisognoso molto. Lo re non li donava...

Six contes, V, c. 447b Le roi Johans en la açe de .X. ans avoit un dant sor li autres, le chiel por aucune proferte ne por aucune proiere dou per ne de la mer ne se voloit le dens laser trer. Un çor un chevalier vint davant aou roi suen per et li demanda un don: le chevalier estoit cortois et mout bisognous. Le roi ne li donoit le don...

Venendo a questo punto a un confronto più serrato tra le due versioni dei *Conti*, notiamo che il testo dei *Diḡ* presenta alcune, seppur labili, affinità con la versione francese del ms. P in cui si manifesta una tendenza di allontanamento dal testo originario, condivisa per alcuni aspetti anche dal ms. S della tradizione italiana.³⁶ Al di là della perturbazione del nome del protagonista che diviene «Johans»/«Giovanne», a cui abbiamo accennato sopra, un primo elemento forse significativo è l'assenza in questa versione delle rubriche introduttive ai racconti che, facendo fluire il testo senza soluzione di continuità, potrebbe aver favorito eventuali sovrapposizioni tra un racconto e l'altro. Inoltre entrambi i testimoni, S e P, in corrispondenza dell'occorrenza dell'avverbio «temorosamente» in «el cavaliere molto temorosamente la risposta aspectando» leggono «el cavaliere molto vergognosamente la risposta aspectando stava avante lui» S e «le chevalier attendant la respo[n]se se vergogna davant lui» P, che corrisponde meglio al modo in cui nei *Diḡ* si descrive il carattere della richiesta del cavaliere che non è per lui fonte di timore quanto, piuttosto, di vergogna: «Je sui venuz a vos por dire la plus vergoignouse paroule dou monde, car demander l'autrui est celle paroule q'antre les autres est tenue la plus vergoignouse».

Non è infine un elemento di poco conto per il nostro discorso il fatto che la redazione francese dei *Conti* sia trasmessa proprio dal ms. P: Paris, BnF, fr. 686 (sec. XIV, terzo quarto/fine), proveniente verosimilmente

³⁶ Del Monte (1963: 56-7) giudica deteriore la redazione francese nel suo complesso dal momento che avrebbe «dissipato, prodigandosi in dettagli superflui, la parsimonia espressa dal testo italiano, violandone l'ideale stilistico di brevità, peculiare a tutti i *Conti*».

dall'area veneta, ossia da un codice che attesta la circolazione della raccolta di novelle in tempi e luoghi affini a quelli in cui ha visto la luce il ms. fr. 821 in cui sono tramandati i *Diŕ*.³⁷

3. SALADINO E IL RE GIOVANE

Se assai probabile ci appare la derivazione del nostro episodio da una versione dei *Conti*, lo scambio tra Saladino e Re giovane che vi si verifica risulta meno peregrino e insolito di quanto potrebbe apparire in un primo momento. Alcuni punti di contatto tra gli universi letterari dei due personaggi si collocano infatti su un piano differente rispetto a quello indagato finora: quello narrativo.

Nel conto XII dei *Conti di antichi cavalieri*, il primo ad aprire la sezione dedicata a Saladino, il sultano è visitato nientemeno che da Bertram de Born, esplicitamente nominato con la qualifica di «maestro del Re giovane»;³⁸ nel racconto il trovatore esercita la sua funzione di guida e “maestro”, ma questa volta in materia d'amore, nei confronti di Saladino, invaghitosi di una bella cristiana.

Questo l'inizio, nella versione italiana e francese:

³⁷ Il codice contiene: *Histoire ancienne*, sezz. I-XI (Genesi, Oriente I, Tebe, Greci e Amazzoni, Troia, Enea, Roma I, Oriente II, Alessandro, Roma II, Cesare) (cc. 3a-424a); *Faits des Romains* (cc. 424a-442a); *Conti di antichi cavalieri*, trad. franco-italiana detta *Six contes* (cc. 442a-448c), *Leggendario A* (cc. 448d-555c). Il manoscritto sembra frutto di un coerente progetto editoriale e presenta un ricco apparato illustrativo realizzato da un'*équipe* di cinque maestri il cui stile si caratterizza per una forte influenza della miniatura bolognese; il codice era stato attribuito alla produzione bolognese da Oltrogge (1989: 285) e Jung (1996: 346) ma è stato successivamente localizzato in area veneta dal catalogo Avril-Gousset (2012: 177-81); quest'ultima proposta è ripresa anche in Zinelli (2016: 119), che ha dedicato un contributo specifico al codice studiandone la fisionomia complessiva e rinvenendo alcune spie linguistiche riconducibili ad un antigrafo d'Oltremare. Si veda anche Cambi 2020: 32-3.

³⁸ Vd. supra, n. 26.

Conti di antichi cavalieri, XII *Conto del Saladino* El Saladino fo sí valoroso, largo e cortese signore e d'anemo gentile, che ciascuno ch'al mondo era en el suo tempo dicea che senza alcuno difecto era onne bontà in lui compiutamente. Unde meser Bertram dal Borgno, che maestro del Re giovane foe, entendendo d'onni omo del Saladino sí dire, per savere ciò, a lui a vedere andòe, el quale dal Saladino fo, co' devea, veduto.

Six contes, IV, c. 446ra Le Saladin fu valoros et larçe et cortois segnor et de cuer jentils, che cescun che au mond estoit in cil tens, disoit che sens aucune teche, en lui demeroit cescune bonté compliemant. Und M. Bertram dau Bors, che fu metre au roi Johans, intendant de cescun la bonté dou Saladin, s'en ala a lui por savoir la verté.

Anche nel *Novellino* troviamo una serie di brevi narrazioni dedicate al Re giovane e al Saladino, presenti nella redazione panciatichiana, il cosiddetto *Ur-Novellino* (sec. XIII, ultimo ventennio) e poi passate nella successiva redazione *vulgata* (1315 ca.). Nella prima stesura, quella in cui si conserva l'ordinamento originario della raccolta, in modo simile a quanto si verifica nei *Conti* i blocchi dedicati ai due personaggi si presentano in continuità tra loro: le novelle 25-28 dedicate al Re giovane (che corrispondono, unite a due a due, alle novelle XIX e XX della *vulgata*) sono seguite dalla novella 29 del Saladino (che corrisponde alla prima parte della novella XXV della *vulgata*), formando con questa una macro-sezione incentrata sulla liberalità e sulla cortesia in cui non mancano corrispondenze testuali con i *Conti*.³⁹

Altri notevoli casi di interferenza si verificano nel *Novellino* sul piano narrativo. I due personaggi sono nominati assieme nella novella 38, testimoniata unicamente dalla redazione panciatichiana, nella quale si stila un catalogo di personaggi illustri, come monito contro la superbia, secondo il *tópos* della morte che vanifica ogni cura mondana:

³⁹ Sono state notate le corrispondenze tra il conto XIII *del Saladino* e la novella 29 della redazione panciatichiana (= XXV, prima parte, *vulgata*). Ancora il conto XVIII *del Re giovane* è legato alla novella 25 della redazione panciatichiana (= XIX, prima parte, *vulgata*) e il conto XX *del Re giovane* alla novella 28 della redazione panciatichiana (= XX, seconda parte, *vulgata*). Slegata da questa sezione nel *Novellino* troviamo un'altra novella che ha come protagonista il Saladino: la 75 (= XXV, seconda parte, *vulgata*); troviamo ancora il Saladino protagonista di due novelle tramandate dalla sola *vulgata*: la LXXIII e la LXXVI che richiama il conto XIV *del Saladino*. Cf. Conte 1997; Dardano 2000.

Parlava uno giorno uno fiorentino, rispondendo ad alchuno di superbia, e lodando la sapienza, dicendo cosí: – Mort’è Saladino che fue cosí poderoso signore. Mort’è lo Giovano re d’Inghilterra che donò tutto. Mort’è Allexandro singnore, ch’ebbe tributo da t<utt>o il mondo... –⁴⁰

Assai significativo è quanto avviene ancora nel *Novellino*, in cui un medesimo episodio dedicato alla virtù della liberalità, esemplificata dal motivo della “donazione raddoppiata”, viene narrato in due differenti novelle, ma con un cambio di protagonista: si tratta del Re giovane nella novella 26 della redazione panciaticiana (= XIX, seconda parte, *vulgata*) e di Saladino nella novella 29 della redazione panciaticiana (= XXV, prima parte, *vulgata*).⁴¹

Riportiamo entrambe le novelle, ciascuna nelle sue due redazioni per apprezzarne le differenti declinazioni del medesimo episodio:

[26] [<i>Item delle cortesie dello Re Giovane</i>][1] Anco avvenne che lo detto Re Giovano donava a uno giovane homo .CC. marchi. [2] E lo siniscalco, overo tesoriere, prese quelli marchi, e mise uno tappeto su la sala e	XIX <i>Della grande libertà e cortesia del Re Giovane</i> .[...] [11] E uno altro giorno avvenne ch’elli donava a uno gentile dugento marchi. [12] El siniscalco, overo tesoriere, prese quelli marchi, e mise uno tappeto	[29][1] Saladino fue soldano e fue nobilissimo signore, prode e larggo. [2] Avenne che a una battaglia prese uno cavaliere francescho con altri assai, lo quale francescho li venne in grande grazia tra gli altri, e	XXV <i>Come il soldano donò a uno dugento marchi, e come il tesoriere li scrisse, veggente lui, ad uscita</i> . [1] Saladino fu soldano, nobilissimo signore, prode e largo. [2] Un giorno donava a uno dugento marchi, che l[i] avea
--	--	---	---

⁴⁰ L’elenco di personalità illustri con valore esemplare è sfruttato nel *Novellino* anche nella novella 20, testimoniata unicamente dalla prima redazione, ma in cui compaiono altre personalità che esemplificano il vizio della lussuria (Davide, Amnon, Salomone, Achille, Lancillotto ecc.). Elenchi di questo tipo, in cui vediamo susseguirsi una teoria di personaggi esemplari erano assai diffusi; celebre è la lista che si legge in *Convivio* (IV, XI), in cui figurano come esempi di liberalità il Saladino e Bertran de Born. Questo il passo, Dante, *Convivio* (Ageno) IV, XI: «E cui non è ancora nel cuore Alessandro per li suoi reali benefici? Cui non è ancora lo buono re di Castella o il Saladino o il buono Marchese di Monferrato o il buono Conte di Tolosa o Beltramo dal Bornio o Galasso di Montefeltro? Quando delle loro messioni si fa menzione, certo non solamente quelli che ciò farebbero volentieri, ma quelli [che] prima morire vorrebbero che ciò fare, amore hanno alla memoria di costoro».

⁴¹ Cf. Dardano 2000: 1193-6; Rinoldi 2003: 174-5.

versòli suso, e sotto li danari mise uno viluppo del tappeto, perché lo monte de l'argiento paresse maggiore. [3] Et andando lo Re per la sala, sie li mostrò lo tesoriere, e disse: - Or guarda, messer, come doni! [4] vedi quanti sono .CC. marchi, che li ài cosie per neente -. [5] Lo Re li avisò, e disse: - Piccola quantitate mi pare questa a donare a cosí valente homo. [6] Dandeli .CCCC., ché troppo credea che fossero piú, e di maggiore vista, li .CC. marchi -.

in una sala e versolivi suso, e uno luffo di tappeto mise di sotto, perché il monte paresse maggiore. [13] E andando il Re Giovane per la sala, li le mostrò il tesoriere, dicendo: - Or guardate, messere, come donate! [14] vedete quanti sono dugento marchi, che li avete cosí per neente -. [15] E quelli avisò, e disse: - Piccola quantitate mi sembra a donare a cosí valente uomo. [16] Dar[a] line quattrocento, ché troppo credeva che fossero piú i dugento marchi, che non mi sembrano a vista -.

amavalo sopra tutte le cose del mondo: gli altri tenea in pregione e costui di fuori con secho, e vestialo nobilemente; et non pareva che llo Saladino sapesse stare senza lui, tanto l'amava. [3] Uno giorno avvenne che questo cavaliere pensava fortemente fra sé medesimo; lo Saladino si n'avidde: fecelo chiamare e disse che volea sapere di che istava cosí pensoso. [4] Et quelli non volendo dire, lo Saladino disse: - Tu pure il dirai -. [5] Lo cavaliere vedendo questo, che non potea fare altro, dissegli: - Messer, a me soviene di mia gente, di mio paese -. [6] Et lo Saladino disse: - Poi che tu non vuoi dimorare con mecho, sí ti farò grazia e lascierotti -. [7] Fecie chiamare suo tesoriere e disse: - Dalli .MM. marchi d'argiento -. [8] Lo tesoriere li scrivea in uscita dinanzi da lui; la pena li corse e scrisse .MMM. [9]

presentato uno panier di rose di verno a una stufa. [3] E 'l tesoriere suo dinanzi da lui li scrivea ad uscita: scorseli la penna, e scrisse .CCC. [4] Disse il Saladino: - Che fai? - [5] Disse il tesoriere: - Messere, errava -; e volle dannare il sopra piú. [6] Allora il Saladino parlò: - Non dannare; scrivi .CCCC. [7] Per mala ventura se una tua penna sarà piú larga di me -.

Allora disse lo Saladino: - Che fai? -
 [10] Lo tesoriere disse: - Io erava -.
 [11] Volse danare le .M. [12] Lo Saladino per non da[n]nare li disse: -
 Scrivi .IIII.M. -. [13] E disse: - Per mala ventura se una tua penna sarà p[i]ue larga di me -.

Le due versioni della novella del Re giovane sono equivalenti: il Re ordina al tesoriere di prelevare 200 marchi d'argento da donare a un nobiluomo della corte, ma parendogli che il mucchio delle monete facesse magra figura – nonostante il tesoriere le avesse disposte sopra un lembo di stoffa per far apparire l'insieme più voluminoso – ne fa aggiungere altre 200 alla cifra precedente. Qualche differenza nelle due versioni della novella del Saladino: nella prima redazione si racconta di come il sultano, decisi a liberare un cavaliere che teneva in ostaggio presso di sé e a cui si era molto affezionato, chiami il tesoriere per fargli consegnare 2000 marchi d'argento; questi scrive per errore 3000, allora il sovrano gli impone di scrivere 4000, raddoppiando la cifra stanziata all'inizio. La novellina ritorna nella XXV della *vulgata* in cui si ripristina quella che doveva essere la forma originaria dell'apologo, in accordo con le altre versioni: viene eliminato l'antefatto, sostituendo il cavaliere francese con un non meglio specificato cortigiano, ricompensato per aver omaggiato il sovrano di un cesto di rose, e anche l'ammontare della donazione viene riportato alla cifra di 200 marchi.

Proprio come è avvenuto nel caso dei *Conti* e dei *Diz*, un medesimo aneddoto esemplare sul tema della liberalità viene riferito sia al sultano che al re plantageneto, mostrando la possibile permeabilità tra le vicende dei due personaggi.⁴² Ci confortano su questo punto le parole di Dardano

⁴² Cf. Moore 1913: 13; Dardano 2000: 1190-1, 1195.

(2000: 1190-1, 1195), che notava come «l'integrazione della figura del Saladino nel repertorio dei "narrabili" è tale che a lui possono essere riferiti fatti e detti che in altre opere appartengono ad altri attanti»; e ancora: «mediante la consueta prassi del rifacimento e della variante, la figura di Saladino è integrata nel repertorio dei "narrabili" medievali, adeguandosi a temi e a situazioni note. L'individualità del personaggio è affidata al nome, non alla vicenda narrata». Si conferma quindi anche l'intuizione di Moore (1913: 20) che così aveva definito il nostro l'episodio della cortesia del Re giovane, anche senza conoscere l'attestazione dei *Diṣ*: «One of the best-known of the tales regarding the Young King is probably invented to explain a maxim of courtesy, no doubt put into the mouths of various philanthropists», come di fatto è avvenuto. Del resto il nostro episodio si accorda perfettamente sia al Re giovane, ricordato in *Conti*, XX per i «grandi espendei che faceva», sia a Saladino che in *Conti*, XII viene definito come «sí valoroso, largo e cortese signore e d'anemo gentile»; è curioso notare inoltre che Roberto d'Auxerre nella sua *Chronologia* traccia del sultano un ritratto che corrisponde perfettamente all'episodio dei *Diṣ*, descrivendolo come: «vir magnanimus et tanta liberalitate profusus, ut vix negaret cuicumque quod petisset».⁴³

Per concludere, la testimonianza dei *Diṣ des sages* ci sembra doppiamente significativa: se da un lato costituisce un ulteriore tassello della circolazione dei *Conti di antichi cavalieri* in Italia settentrionale, affiancandosi alla testimonianza offerta dal ms. fr. 668, dall'altro conferma la vitalità della leggenda di Saladino come signore magnifico e cortese, così presente nel nostro Medioevo.

Matteo Luti
(CNR-OVI)

⁴³ Roberto d'Auxerre, *Chronologia* (MGH): 250: «Id sane Salaadini liberalitatem commendat, quod nullum gravari sustinuit, qui ei vellet se subdere et degere sub tributo. Ita vero suorum erat tenax dictorum suique custos integer iuramenti, ut quicquid iurasset nullatenus pateretur infringi; vir magnanimus et tanta liberalitate profusus, ut vix negaret cuicumque quod petisset».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Albertano, *Liber consolationis et consilii* (Sundby) = Albertani Brixiensis, *Liber consolationis et consilii, ex quo hausta est fabula de Melibee et Prudentia*, edidit Thor Sundby, Haunia, A. F. Høst, 1873.
- Albertano, *Liber de amore* (Hiltz) = Albertano da Brescia, *Liber de amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae*, ed. a c. di Sharon. L. Hiltz, Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1980.
- Albertano, *Traité moraux* (Mariotti) = *La première traduction française d'Albertano de Brescia d'après le manuscrit unique Paris, Bnf, fr. 1142: translaitier por se trere hors de chartre (Gênes, 1284-1299)*, ed. a c. di Viola Mariotti, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2017, 3 voll., vol. 2.
- 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.
- Babbi 1984 = Anna Maria Babbi, *Il testo franco-italiano degli «Amaestramens» di Aristotele a Alessandro (Parigi, B.N., ms. 821 del fondo francese)*, «Quaderni di lingue e letterature» 9 (1984): 201-69.
- Benevenuto da Imola, *Comentum* (Lacaïta) = Benevenuti de Rambaldis de Imola *Comentum super Dantis Aldigberij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaïta, Florentiae, G. Barbèra, 1887, 5 voll.
- Benvenuto da Imola, *Lectura Dantis* (Pasquino) = Benvenuto da Imola, *Lectura Dantis Bononiensis*. Edizione critica a c. di Paolo Pasquino, Ravenna, Longo, 2017.
- Bertoni 1912 = Giulio Bertoni, *Il testo francese dei Conti di antichi cavalieri*, «Giornale storico della letteratura italiana» 59 (1912): 69-84.
- Conti* (Del Monte) = *Conti di antichi cavalieri*, ed. a c. di Alberto Del Monte, Milano, Cisalpino–Goliardica, 1972.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67, 4 voll., II, *Inferno*.
- Dante, *Convivio* (Ageno) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, 3 voll.
- Disticha Catonis* (Boas) = *Disticha Catonis*. Recensuit et apparatus critico instruxit Marcus Boas; opus post M. Boas mortem edendum curavit H. J. Botschuyver, Amsterdam, North-Holland Publ. Co., 1952.

- Egidio Romano, *De regimine principum* (Zanetti) = Aegidii Columnae Romani [...] *De Regimine Principum Lib. III*, ed. per F. Hieronymum Samaritanum, Romae, apud Bartholomeum Zannettum, 1607.
- Favati 1961 = *Le biografie trovadoriche. Testi provenzali dei secc. XIII e XIV*. Edizione critica a c. di Guido Favati, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1961.
- Filippo da Novara, *Quatre âges de l'homme* (Fréville) = *Les quatre âges d'homme*. Traité moral de Philippe de Navarre, publié pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Londres et de Metz par Marcel de Fréville, Paris, SATF, 1888.
- Filippo da Novara, *Quatre âges de l'homme* (Melani) = Filippo da Novara, *Le .iiii. tenz d'aage d'ome*, testo, traduzione e note a c. di Silvio Melani, Padova, Dipartimento di studi linguistici e letterari, 2020 («Quaderni di Francigena, 1»).
- Francesco da Barberino (Egidi) = «*I documenti d'amore*» di Francesco da Barberino secondo i mss. originali, a c. di Francesco Egidi, Roma, Società filologica romana, 1927, 4 voll.
- Henri de Gauchy, *Livre du gouvernement des roys et des princes* (Molenaer) = *Li livres du gouvernement des rois, a XIIIth century French version of Egidio Colonna's treatise De regimine principum*, ed. a c. di Samuel Paul Molenaer, New York · London, MacMillan, 1899.
- Maramauro, *Expositione* (Pisoni–Bellomo) = Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a c. di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova, Editrice Antenore, 1998.
- Novellino (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- Roberto d'Auxerre, *Chronologia* (MGH) = Roberti Canonici S. Mariani Autissiodorensis *Chronicon* ed. a c. di Oswald Holder-Egger in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XXVI, Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1882: 219-87.
- Secretum Secretorum* (Steele) = «*Secretum Secretorum*», cum glossis et notulis. Tractatus brevis et utilis ad declarandum quedam obscure dicta fratris Rogeri, nunc primum edidit Robert Steele, Oxford, Clarendon Press, 1920.
- Six contes* (fr. 686) = *I "Six contes" del ms. Parigi, Bibliothèque nationale de France, fr. 686*, ed. a c. di Serena Modena <https://www.rialfri.eu/rialfriPHP/public/testo/testo/codice/rialfri%7CsixContes%7C001>
- Tresor* (Beltrami) = Brunetto Latini, *Tresor*, edizione critica a c. di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri, Sergio Vatteroni, Torino, Einaudi 2007.
- Villani, *Nuova Cronica* (Porta) = Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a c. di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo · Ugo Guanda Editore, 1990-1991, 3 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Avril–Gousset 2012 = François Avril, Marie-Thérèse Gousset, *Manuscripts enluminés d'origine italienne. III. XIV^e siècle, 2. Emilie, Vénétie*, Paris, Bibliothèque nationale, 2012.
- Cambi 2020 = Matteo Cambi, *L'Histoire ancienne jusqu'à César in Italia. Manoscritti, tradizioni testuali e volgarizzamenti*, Pisa, Pacini, 2020.
- Carapezza 2005 = Francesco Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2005.
- Conte 1997 = Alberto Conte, *Bertran de Born tra liberalità ed eccesso. Appunti su alcune sequenze del Novellino*, «Filologia e critica» 22 (1997): 81-97.
- Dardano 1968 = Maurizio Dardano, *Analisi dei "Conti di antichi cavalieri"*, «Studi medievali» 9 (1968): 807-56 [poi in Id., *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969: 90-147 (da cui si cita)].
- Dardano 2000 = Maurizio Dardano, *La figura del Saladino dal «Novellino» al «Decameron»*, *Mutamenti e persistenze*, in Luigi Ballerini, Gay Bardin, Massimo Ciarvella (a c. di), *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*. Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I., Pisa, Edizioni Cadmo, 2000, 2 voll., II: 1187-202.
- Del Monte 1963 = Alberto Del Monte, *L'archetipo dei "Conti di antichi cavalieri"*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963: 48-66.
- Divizia 2022 = Paolo Divizia, *Le versioni francesi del Fiore di virtù*, «Romania» 140 (2022): 80-99.
- Domokos 2006 = György Domokos, *Il volgarizzamento veneto del Liber de Amore di Albertano da Brescia in appendice al codice dantesco*, in Marchi–Pál 2006, II, *Studi e ricerche*: 99-116.
- Fossaluzza 2006 = Giorgio Fossaluzza, *Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature*, in Marchi–Pál 2006, II, *Studi e ricerche*: 51-78.
- Giannini 2002-2003 = Gabriele Giannini, *Produzione e circolazione manoscritte del romanzo francese in versi dei secoli XII e XIII in Italia*, Tesi di dottorato, Università di Roma 'La Sapienza', A.A. 2002-2003.
- Jubb 2000 = Margaret Jubb, *The Legend of Saladin in Western Literature and Historiography*, Lewiston · Queenston · Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2000.
- Jung 1996 = Marc René Jung, *La légende de Troie en France au moyen âge: analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel · Tübingen, Francke, 1996.
- Marchi–Pál 2006 = Gian Paolo Marchi, József Pál (a c. di), *Dante Alighieri, Com-*

- media, *Biblioteca universitaria di Budapest, codex italicus I*. 2 voll, Università degli Studi di Verona, 2006.
- Milani 2018 = Matteo Milani, *Un volgarizzamento italiano del «Secretum secretorum» (versione I₁₀, estratto I_{10a})*, Torino, Libreria Stampatori Torino, 2018.
- Moore 1913 = Olin Harris Moore, *The Young King, Henri Plantagenet (1155-1183) in Provençal and Italian Literature*, «The Romanic Review» 4/1 (1913): 1-26.
- Moore 1914 = Olin Harris Moore, *The Young King, Henri Plantagenet (1155-1183) in Provençal and Italian Literature*, «The Romanic Review» 5/1 (1914): 45-54.
- Moore 1915 = Olin Harris Moore, *The Young King in the Recits d'un Menestrel de Reims, and related Chronicles*, «The Romanic Review» 6/1 (1915): 103-10.
- Moore 1925 = Olin Harris Moore, *The Young King, Henry Plantagenet (1155-1183): in History, Literature and Tradition*, Ohio State University, 1925.
- Morlino 2015 = Luca Morlino, *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana*, «Francigena» 1 (2015): 5-81.
- Oltrogge 1989 = Dazu Doris Oltrogge, *Die Illustrationszyklen zur Histoire ancienne jusqu'à César*, Frankfurt · New York, Peter Lang, 1989.
- Paris 1893 = Gaston Paris, *La légende de Saladin*, Paris, Imprimerie Nationale, 1893 [poi Id., *La leggenda del Saladino*, a c. di Massimo Gialdroni. Introduzione di Franco Cardini, Roma, Salerno editrice, 1999].
- Peron 1989 = Gianfelice Peron, *Cultura e pubblico del Boèce franco-italiano (Paris, B. N., ms. fr. 821)*, in Günter Holtus, Henning Krauss, Peter Wunderli (a c. di), *Testi, contesti e contesti del franco-italiano*, Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987), In memoriam Alberto Limentani, Tübingen, Niemeyer, 1989: 143-60.
- Peron 2021 = Gianfelice Peron, «Sordel dist». *Auctoritates romanze nel Tresor abbreviato (Diz des sages) del ms. Paris, BnF, fr. 821*, «Medioevo letterario d'Italia» 18 (2021): 9-25.
- Ponchia 2017 = Chiara Ponchia, *Scheda del ms. Padova, Biblioteca Universitaria, 618*, in Federica Toniolo, Lavinia Prosdocimi, Nicoletta Giovè Marchioli, Pietro Gnan, Chiara Ponchia (a c. di), *La bellezza nei libri: cultura e devozione nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova*, Padova, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Universitaria di Padova, 2017: 165.
- Puccetti 2008 = Valter Leonardo Puccetti, *Un fantasma letterario. Il «Re Giovane» del Novellino*, Bologna, Clueb, 2008.
- Pulsoni 2003 = Carlo Pulsoni, *I versi provenzali della Commedia e le loro traduzioni antiche*, in Giuseppe Tavani, Carlo Pulsoni (a c. di), *Studi sulle traduzioni di testi letterari 95/97*, L'Aquila · Roma, Japadre, 2003: 115-73.
- Resconi 2008 = Stefano Resconi, *Le conoscenze trobadoriche dei commentatori trecente-*

- schì della Commedia (con tracce della circolazione di materiali occitanici in Italia nel secolo XIV)*, «Rivista di studi danteschi» 8/2 (2008): 346-88.
- Rinoldi 2003 = Paolo Rinoldi, *Il Saladino in Italia: materiali per la storia del mito e il racconto dell'Adoubement. I*, «Studi Mediolatini e Volgari» 49 (2003): 151-77.
- Rinoldi 2004 = Paolo Rinoldi, *Il Saladino in Italia: materiali per la storia del mito e il racconto dell'Adoubement. II*, «Studi Mediolatini e Volgari» 50 (2004): 225-50.
- Santangelo 1921 = Salvatore Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Vincenzo Giannotta editore, 1921.
- Sicardi 1912 = Enrico Sicardi, *A proposito del testo francese dei "Conti di antichi cavalieri"*, «Rassegna critica della letteratura italiana» 17 (1912): 1-11.
- Suitner 1980 = Franco Suitner, *Due trovatori nella Commedia (Bertran de Born e Folchetto di Marsiglia)*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche» 24 (1980): 579-643 [poi in Id., *Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo, 2005: 29-46].
- Thomas 1883 = Antoine Thomas, *Francesco Da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen Âge*, Paris, Ernest Thorin, 1883.
- Zampaolo 2022-2023 = Angelo Zampaolo, *Un testimone misconosciuto del "Tresor" di Brunetto Latini. I capitoli 19-36 del primo libro traditi dal manoscritto della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, fr. 821, cc. 77ra-80rb*. Tesi di laurea, Università di Padova, A.A. 2022-2023.
- Zamuner 2005 = Ilaria Zamuner, *La tradizione romanza del Secretum Secretorum pseudo aristotelico. Regesto delle versioni e dei manoscritti*, «Studi medievali» 46/1 (2005): 31-116.
- Zinelli 2016 = Fabio Zinelli, *Au carrefour des traditions italiennes et méditerranéennes: un légendier français et ses rapports avec l'Histoire ancienne jusqu'à César et les Fait des romains*, in Elisa De Roberto, Raymund Wilhelm (a c. di), *L'agiografia volgare: tradizioni di testi, motivi e linguaggi*. Atti del congresso internazionale (Klagenfurt, 15-16 gennaio 2015), Heidelberg, Winter, 2016: 63-132.

RIASSUNTO: Nei *Diṣ des sages*, una libera riscrittura del secondo libro del *Tresor*, tramandata dal ms. Paris, BnF, fr. 821, si legge un breve episodio di carattere narrativo di cui è protagonista il Saladino. Il medesimo aneddoto si trova attestato per la prima volta nei *Conti di antichi cavalieri*, ed è presente anche in altri testi, ma viene sempre riferito ad Enrico Plantageneto, detto il Re giovane. Il contributo esamina la tecnica compilatoria dell'anonimo autore dei *Diṣ* e indaga i rapporti che legano l'episodio di Saladino con le sue altre attestazioni.

PAROLE CHIAVE: Saladino, Re giovane, *Tresor*, *Conti di antichi cavalieri*, *Novellino*, Benvenuto da Imola.

ABSTRACT: In the *Diḡ des sages* (Paris, BnF, fr. 821), a free rewriting of the second book of the *Tresor*, there is a brief narrative episode featuring Saladin. The same anecdote is first documented in the *Conti di antichi cavalieri* and is also present in other texts, but it is always attributed to Henry Plantagenet, known as the Young King. The contribution examines the compiling technique of the anonymous author of the *Diḡ* and investigates the relationships that link the episode of Saladin with its other attestations.

KEYWORDS: Saladin, The Young King, Henry Plantagenet, *Tresor*, *Conti di antichi cavalieri*, *Novellino*, Benvenuto da Imola.

SUI *VIRELAIS* DI GUILLAUME DE MACHAUT (CON UNA NUOVA EDIZIONE DI *DOUCE DAME JOLIE*)

1

Il *virelai*, genere destinato alla musica e alla danza, raggiunge con Guillaume de Machaut lo statuto di “forma fissa” (fr. *forme fixe*) o forma chiusa così come la *ballade* e il *rondeau*. Guillaume¹ scrisse 42 *virelais*,² denominati *chansons baladées*.³ La maggior parte di questi, 36, vanno a costituire la sezione in musica; uno si trova nel *Remède de Fortune*; uno fa parte della *Loange des Dames* e 9 sono contenuti nel *Livre du Voir Dit*, l’opera più ambiziosa di Guillaume.⁴

Per un’analisi approfondita dei *virelais*, verranno presi in considerazione soprattutto i codici idiografi, vale a dire quei manoscritti che, secondo la critica più accreditata (in particolare gli studi di François Avril e di Lawrence Earp), sono stati vergati sotto il diretto controllo del poeta/musico.⁵ Si tratta dei codici C, copiato tra il 1350 e il 1356;⁶ Vg, ri-

¹ Si preferisce chiamare Guillaume de Machaut con l’antroponimo Guillaume e non con il toponimo d’origine Machaut o Machault (comune del dipartimento delle Ardenne).

² Per un elenco dei testi e loro collocazione all’interno della tradizione manoscritta qui presa in esame, cf. *infra*, *Appendice*. Si veda, inoltre, Cremona 2014-2015: 72-124.

³ Per Guillaume il *virelai* era una forma destinata ad accompagnare la danza (cf. Earp 1991). Il nome stesso, *chanson baladée*, utilizzato in maniera esclusiva da Guillaume per definire il *virelai*, richiama la funzione principale di questo genere (cf. *infra*, § 3).

⁴ Cf. Imbs 1999: 21, e Lotti 2016: 136. Scrive Cohen 1947: 99: «un texte extraordinaire, unique dans notre littérature et peut-être dans tout les littératures».

⁵ Cf. in particolare Avril 1982; Huot 1987: capp. 8-9; Earp 1989 e Earp 1995: 77-94. Non si tiene conto del ms. M, perché privo del corredo musicale (per lo scioglimento delle sigle dei manoscritti, vedi, *infra*, *Riferimenti bibliografici*). Su M, Earp (1995: 95) scrive: si tratta di «a copy of a manuscript probably of the late 1360s, representing a stage of the collection of the works between MSS Vg and A» (cf. anche Earp 1983: 93-6).

⁶ Su questa datazione, vedi, *infra*, § 4. A lungo si è ritenuto che C risalisse al XV sec.

salente al 1370 ca. (e strettamente collegato al ms. B);⁷ B, vergato nel 1370-1372 (copia di Vg, ma necessitano ulteriori indagini);⁸ A, vergato prima del 1377 (anno di morte di Guillaume)⁹ e F-G, codice oggi diviso in due unità codicologiche indipendenti e forse postumo (Avril e Earp lo collocano nel 1390 ca.), ma facente capo alla tradizione manoscritta in vita di Guillaume. Ai codici citati, va aggiunto, come codice di controllo, il ms. Paris, BnF, fr. 9221 (= E), risalente alla fine del 1300¹⁰ e contenente l'opera di Guillaume de Machaut, forse copia parziale di B (cf. Earp 1995: 93): a differenza di F-G, sicuramente legato alla produzione idiografa di Guillaume, E è una copia che risente della volontà del copista/compilatore (e forse anche delle fonti), basti osservare che 1) la *chanson baladée* viene definita *virelay balade* a f. 159r¹¹ e *chanson balade* a f. 174vc, contrariamente a quanto avviene nella tradizione manoscritta idiografa; 2) la sezione in mu-

in base soprattutto agli studi di Hoepffner 1909: XLIV e XLVII-XLVIII, e Ludwig 1926-1929, II: 10. Avril (1972: 113-4) avanzò per la prima volta la datazione 1350-1356, in base all'identificazione dell'artista N della *Bible moralisée*, artefice delle illustrazioni nei ff. 285 e 290 del ms. Paris, BnF, fr. 167 (in rete su *Gallica*), nel ms. London, Victoria and Albert Museum, A.M. 1346-1891, vergato nel 1350 (in rete sul sito del museo) e nel fr. 1586 (= C): «[s]es évocations de la nature dans Guillaume de Machaut et le Missel de Saint-Denis en font en outre un véritable précurseur du style dit “aux boqueteaux” qui s'épanouit sous Charles V» (*ibid.*: 114). Uno dei due collaboratori di N è forse identificabile, nel ms. C, con «l'enlumineur de Charles V que nous appelons le Maître du Livre du Sacre [...], dont les peintures dans le fr. 1586 constituent les oeuvres les plus anciennes» (*ibid.*: 114, n. 1).

⁷ Günther (1963: 97) riteneva che Vg risalisse tra il 1365 e il 1369. È ora disponibile un facsimile del codice Vg, con ampia introduzione, a cura di Lawrence Earp, Domenic Leo, Carla Shapreau e Christopher De Hamel (cf. Earp *et alii* 2014).

⁸ Cf. Avril 1982: 126; Earp 1995: 86. «B was copied from Vg in an unbound and unilluminated state (Bent 1983: 57, 79) and copied quickly, probably for use as an unauthorized exemplar (Earp 1989: 477), and it indeed served as an exemplar for portions of MS E (Bent 1983: 62-82)» (*ibid.*); Bent (1983) e Earp (1983, 1995) ritengono che la *Prise d'Alexandre* è copiata in Vg da B.

⁹ Cf. Avril 1982: 126-7 e Earp 1995: 88.

¹⁰ Earp 1983: 125-6; Earp 1995: 93: «[t]he musical notation shows signs of late fourteenth-century practice».

¹¹ «Cy co(m)mancent les virelays balades et la messe machaut» (rubrica che apre la sezione delle *chansons baladées*).

sica dedicata ai *rondeaux*, generalmente collocata dopo quella delle *ballades*, in E la precede (cf. *infra*, § 4); 3) i *virelais* nnⁱ 4 e 10 (cf. *infra*, *Appendice*) presentano il rigo musicale, ma i testi sono trasmessi privi della notazione nel resto della tradizione manoscritta; e 4) i *virelais* nnⁱ 23 e 39 (cf. *infra*, *Appendice*) presentano il rigo musicale vuoto, ma i testi sono trasmessi con musica nel resto della tradizione. I rapporti tra E e gli altri codici vanno pertanto approfonditi.¹²

2

Nell'*Art de dictier* Eustache Deschamps, allievo di Guillaume, descrive la forma del *virelai*. Secondo Deschamps, la *chanson baladée* è costituita da un *refrain*, il cui numero di versi può variare da tre a sette, e da tre strofe o *couplets*, divise in tre parti (*vers*): due simmetriche, *ouvert* e *clos* (primo e secondo piede della fronte), la cui melodia e talvolta anche le rime differiscono da quelle del *refrain*, e la *tierce* (la sirma), che invece riprende la struttura metrico-sillabica e la melodia del ritornello.¹³

¹² E sembra dipendere da un affine di A; vedi ad es. l'errore congiuntivo nell'*incipit* del *virelai* n° 20: *Soy per Foy* (corretto da un'altra mano – quella di Guillaume? – in A); tuttavia manca in E il *virelai* n° 34, presente in AGVg. Per i rapporti stemmatici tra i manoscritti, cf. Lagomarsini 2012: 115-33, che, dopo aver sintetizzato le proposte di Hopffner 1909 (con le modifiche di Wimsatt-Kibler 1988), Chichmaref 1909, Keitel 1982 e Bent 1983, giunge alla seguente conclusione: «sembrano saldi due grandi gruppi dei piani bassi (*A Pm F-G M*; *Vg B, E Pa*); l'oscillazione di E è compatibile con le contaminazioni che Margaret Bent gli ha attribuito; quanto a C (la cui posizione è discorde, peraltro, anche negli stemmi vigenti) non sarà improbabile ipotizzare, ancora, qualche perturbazione» (*ibi*: 132). Pa è forse copia di E (cf. Earp 1989: 492, n. 56, e Earp 1995: 115-6) e Pm non trasmette la sezione dei *virelais*. Si veda anche Collura 2021: 4-10 (soprattutto p. 10 per le conclusioni); per entrambi, Lagomarsini e Collura, il *corpus* narrativo ha seguito un *iter* diverso rispetto al *corpus* lirico e lirico-musicale; di ciò bisogna tener conto in sede ecdotica.

¹³ L'unità senza *refrain* del *virelai* è organizzata in *Barform*, vale a dire la successione $\alpha\alpha\beta$, tipica della maggior parte delle forme strofiche (α =I piede/ α =II piede/ β =sirma). Cf. Daolmi 2019: 137 (scheda 7).

Après s'ensuit l'ordre de faire *chançons baladées*, que l'en appelle *virelais*, lesquelz doivent avoir trois couples comme une *balade*, chascune couple de deux vers, et la tierce semblable au refrain, dont le derrain ver doit, et au plus près que l'en puet, estre servant a reprendre ledit refrain, ainsi comme le penultime vers d'une couple de *balade* doit servir a la rebriche d'icelle. Et est assavoir que *virelais* se font de plusieurs manieres, dont le refrain a aucune fois .iiii. vers, aucune fois .v. aucune fois .vii., et est la plus longue forme qu'il doye avoir, et les deux vers après, le *clos* et l'*ouvert*, doivent estre de .iii. vers ou de deux et demi, brisieiz aucunefoiz, et aucunefoiz non. Et le ver après doit estre d'autant et de pareille rime comme le refrain (vol. VII: 281).

Per maggior chiarezza, possiamo leggere e analizzare uno dei più noti ed eseguiti *virelai* di Guillaume, *Douce dame jolie*, già presente nella sezione in musica del ms. C, vergato (ricordo) tra il 1350 e 1356.¹⁴

Il componimento sviluppa, nelle consuete tre strofe, uno dei temi più cari alla lirica cortese: la reiterata richiesta dell'amante devoto di un atteggiamento più pietoso da parte della donna amata che si dimostra invece indifferente o persino contenta delle sofferenze d'amore causate da lei stessa al poeta:

Refrain

*Douce dame jolie,
Pour Dieu ne pensés mie
Que nulle ait signorie
Seur moy fors vous seulement.*

ouvert

- 5 Qu'adés sans tricherie
Chierie
Vous ay et humblement

clos

Tous les jours de ma vie
Servie

- 10 Sans villain pensement.

tierce

Helas! et je mendie
D'esperance et d'aïe;
Dont ma joie est fenie,
Se pitié ne vous en prent.

*Dolce Signora graziosa,
per Dio siate certa
che nessun'altra ha potere
su di me all'infuori di voi.*

Sempre senza inganno
amata
vi ho e umilmente

tutti i giorni della mia vita
servita
senza meschini pensieri.

Ahimé! elemosino
la speranza e l'aiuto;
dunque la mia gioia è finita
se pietà da voi non ottengo.

¹⁴ Cf. *Appendice*, *virelai* n° 16.

refrain

15 *Douce dame jolie,
Pour dieu ne pensés mie
Que nulle ait signorie
Seur moy fors vous seulement.*

*Dolce Signora graziosa,
per Dio siate certa
che nessun'altra ha potere
su di me all'infuori di voi.*

Mais vo douce maistrie
20 Maistrie
Mon cuer si durement
Qu'elle le contralie
Et lie
En amour tellement
25 Qu'il n'a de riens envie
Fors d'estre en vo baillie;
Et se ne li ottrie
Vos cuers nul aligement.
*Douce dame jolie,
30 Pour dieu ne pensés mie
Que nulle ait signorie
Seur moy fors vous seulement.*

Ma il vostro dolce potere
domina
il mio cuore sí duramente
che lo tormenta
e lo sottomette
a tal punto ad Amore
che nulla desidera
all'infuori di essere in vostra balía,
anche se non gli concede
il vostro cuore alcun sollievo.
*Dolce Signora graziosa,
per Dio siate certa
che nessun'altra ha potere
su di me all'infuori di voi.*

Et quant ma maladie
Garie
35 Ne sera nullement
Sans vous, douce anemie,
Qui lie
Estes de mon tourment,
A jointes mains deprie
40 Vo cuer, puis qu'il m'oublie,
Que temprement m'ocie,
trop languì longuement.
*Douce dame jolie,
Pour dieu ne pensés mie
45 Que nulle ait signorie
Seur moy fors vous seulement.*
(Chichmaref 1909, II: 584-5)

Quando la mia malattia
non sarà
in alcun modo guarita
senza voi, dolce nemica,
che lieta
siete del mio tormento,
a mani giunte prego
il vostro cuore, poiché mi ignora,
che tosto mi uccida:
troppo a lungo ho sofferto.
*Dolce Signora graziosa,
per Dio siate certa
che nessun'altra ha potere
su di me all'infuori di voi.*
(traduzione mia)¹⁵

¹⁵ È prevista, a cura di chi scrive, l'edizione commentata con traduzione dei *virelais* di Guillaume de Machaut.

Il *virelai* è costituito da un *refrain* iniziale di 4 versi con schema AAAB, dove il verso A è di 6 sillabe con uscita femminile e il verso B di 7 sillabe con uscita maschile, e una strofe composta da due parti: la fronte di due piedi (*ouvert* e *clos*), a6' a2' b6 | a6' a2' b6, e la sirma (o *tierce*) che ricalca sotto il profilo metrico-sillabico (e musicale) il *refrain*, a6' a6' a6' b7. Quest'ultimo, come di consueto, viene ripetuto dopo ogni strofe. Pertanto lo schema sarà il seguente:

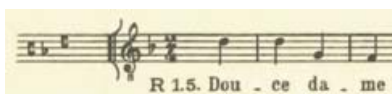
A6' A6' A6' B7 || a6' a2' b6 | a6' a2' b6 | a6' a6' a6' b7 || *refrain*
a: -ie, b: -ent

Oltre all'edizione del componimento a cura di Chichmaref (1909), possediamo tre edizioni della veste musicale: di Ludwig (1926: 71), di Schrade (1956a: 168) e di Leguy (1977: 3).¹⁶ Tuttavia per tre ragioni in particolare, nessuna delle tre edizioni si è dimostrata affidabile ed è stato dunque necessario tornare sulla tradizione manoscritta per rifare una nuova edizione della parte musicale. Vediamo nel dettaglio.

Per quel che riguarda l'inserimento di segni di misura, la scelta di Schrade di organizzare il testo musicale in battute di 2/4¹⁷ e quello di Ludwig e Leguy di 4/4 appaiono infelici se si considera che in questo *virelai* Guillaume adotta un ritmo, come dirò poi, misto.



Ludwig (1926: 71)



Schrade (1956a: 168)

¹⁶ Prendo qui in considerazione le sole edizioni integrali delle opere di Machaut.

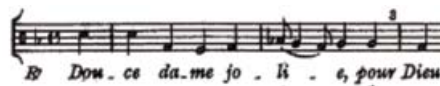
¹⁷ Nel caso di *Douce dame*, inoltre, il ritmo incalzante mal si adatta al contenuto malinconico del testo.



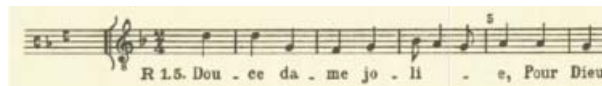
Leguy (1977: 3)

Inoltre, a parte Leguy, sia Ludwig che Schrade non registrano la pausa a inizio testo¹⁸ e tutti e tre gli editori cominciano il *virelai* in levare, facendo cadere il tempo forte sulla seconda sillaba di *don-ce* e di *da-me*.

Nella tradizione manoscritta, come avviene generalmente in buona parte della tradizione musicale trecentesca e non solo d'area francese, è instabile la corrispondenza tra sillabe e notazione. Nella resa dunque del v. 1 le scelte degli editori divergono: nel caso di Ludwig e Schrade la *-e* di *jolie* cade sotto il La, nel caso invece di Leguy sotto il Sol precedente. Si vedano le edizioni Ludwig, Schrade e Leguy.



Ludwig (*ibid.*)



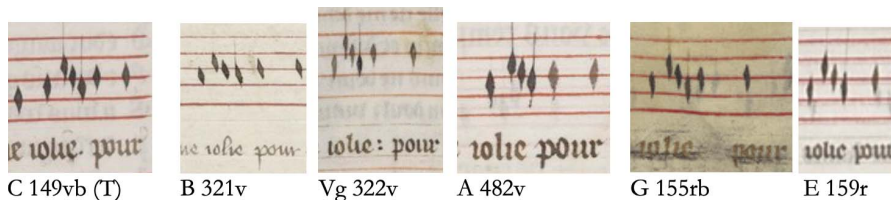
Schrade (*ibid.*)



Leguy (*ibid.*)

Dal confronto con la tradizione manoscritta si evince infatti una certa oscillazione nel rapporto tra testo e notazione (chiave di tenore):

¹⁸ Ludwig (*ibid.*) e Schrade (1956b: 137) segnalano la pausa in apparato al testo edito.



La questione in realtà gioca un ruolo importante nell'analisi sotto il profilo poetico-musicale del testo. Il *refrain* comincia con il Re e chiude con il Sol; ciascun verso con rima A trova corrispondenza in una sorta di “rima (o assonanza) musicale” rappresentata dalla linea melodica Si-La-Sol-(La) (cf. *infra*, l'edizione). Il *refrain*, così come l'intero *virelai*, è dunque costruito sul primo modo gregoriano (*protus* o dorico), dove la *finalis* è il Re e la *repercussio* il La, modo che può essere trasposto alla quarta superiore, con *finalis* Sol, soprattutto in presenza del Si $\flat$ in chiave (come nel nostro caso).¹⁹ Il testo musicale potrebbe essere così rappresentato:

refrain *fronte* *sirma*
 (La)_o (Sol)_c || (Re)_o | (Sol)_c | (La)_o (Sol)_c
 (o = *ouvert* e c = *clou*)

A un piano intermedio, si potrebbe inoltre proporre uno schema che tenga maggiormente conto del rapporto tra testo e musica:

<i>refrain</i>		<i>strofe</i>				<i>refrain</i>	
(La) _o	(Sol) _c	(Re) _o	(Sol) _c	(La) _o	(Sol) _c	R	
α	α'	γ	δ	γ	δ'	α	α'
A6'	A6'	A6' B7	a6' a2' b6	a6' a2' b6	a6' a6'	a6' b7	R

sottolineando così che

1) le linee melodiche α α' corrispondono ai primi tre versi del *virelai* (e della *tierce*) con rima A sulle quali parole-rima vengono intonate le identiche chiuse musicali (vedi, *infra*, edizione, bb. 3-4, 9-10);

¹⁹ Cf. Reaney 1982: 295, e Meier 2015: 132. Gallo (1999: 69) suggerisce, in base alla trattatistica filosofica coeva, che la *finalis* in Sol «ha l'effetto di disporre gli animi degli ascoltatori “a compassione”».

- 2) γ prevede una doppia uscita che insiste a livello musicale sulle rime ricche inclusive *tricherie* : *chierie* (vv. 5-6) e *vie* : *servie* (vv. 8-9);
 3) la linea melodica del *refrain*/*tierce*, diversa rispetto a quella dell'*ouvert*/*clos* (fronte), segue un andamento a gradi congiunti rispetto alla presenza di salti di quinta discendente (Re-Sol) e ascendente (Sol-Re), e quarta ascendente (La-Re) nel *refrain*/*tierce*.

Di seguito l'edizione del testo:²⁰

Ms. di base A, con correzione della b. 11 in base a B²¹

α Dou-ce da-me jo - li - e Pour Dieu ne pen - sés mi -
 He - las et je men - di - e D'es - pe - ran - ce et d'a - i -
 α'
 α e Que nul - le ait si - gno - ri - e Seur moy fors vous seu - le - ment
 e Dont ma joi - e est fe - ni - e Se pi - té ne vous en prent
 β
 γ Qu'adés sanstri - che - ri - e Che - ri - e Vous ay et hum - ble - ment
 δ
 γ Tous les jours de ma vi - e Ser - vi - e Sans vil - lain pense - ment
 δ'

²⁰ Ringrazio Claudia Caffagni e Davide Daolmi che, mettendomi generosamente a disposizione le loro preziose conoscenze in ambito paleografico musicale, mi hanno aiutata a chiarire le idee qui espresse.

²¹ Si sceglie il codice A come ms. base perché probabile latore dell'ultima volontà di Guillaume. In una fase posteriore di trascrizione dei testi in B, una mano – forse dello stesso copista o di un altro amanuense (o di Guillaume? Manca ad oggi uno studio sugli interventi seriori sui codici vergati in vita di Guillaume) – interviene all'altezza dell'attuale b. 11, benché la lezione originale fosse sostanzialmente accettabile e comune a tutti i codici consultati; tale intervento (qui accolto) consente di passare da un originale ritmo binario a un ritmo ternario, recuperando la struttura 3+3+2 già presente nelle frasi musicali α α' .

Le alternanze di battute ternarie e binarie sono suggerite dalla prosodia dei versi.²² In testi dallo stile sillabico, tipico delle composizioni per danza come i *virelais*, l'accento tonico, sistematicamente in 3a e 6a posizione, diventa vincolante nel ritmo musicale:

<i>Douce <u>d</u>ame <u>j</u>olie,</i>	
<i>Pour Dieu <u>n</u>e pensés <u>m</u>ie</i>	
<i><u>Q</u>ue nulle <u>a</u>it signorie</i>	
<i><u>S</u>eur moy fors <u>v</u>ous seulement.</i>	
Qu'adés <u>s</u> ans triche <u>r</u> ie	5
Chier <u>i</u> e	
Vous ay <u>e</u> t humble <u>m</u> ent	
Tous les <u>j</u> ours de ma <u>v</u> ie	
Serv <u>i</u> e	
Sans vill <u>a</u> in pense <u>m</u> ent.	10
Helas! <u>e</u> t je mend <u>i</u> e	
D'esper <u>a</u> nce et d'aïe;	
Dont ma <u>j</u> oie est fen <u>i</u> e,	
<u>S</u> e pitié ne <u>v</u> ous en pre <u>n</u> t.	
<i>Douce <u>d</u>ame <u>j</u>olie,</i>	15
<i>ecc.</i>	

(Chichmaref 1909, II: 584-5)

Solo il v. 41 *Que temprement m'ocie* sembra richiamare preferibilmente una scansione binaria, ma il numero di versi esclusivamente a ritmo ternario è di gran lunga maggioritario, a partire – emblematicamente – proprio dall'*incipit*, che, in quanto primo verso del *refrain*, torna percussivamente lungo tutto il *virelai*:

1	<i>Douce <u>d</u>ame <u>j</u>olie</i>
10	Sans vill <u>a</u> in pense <u>m</u> ent
12	D'esper <u>a</u> nce et d'aïe
19	Mais vo <u>d</u> ouce maistr <u>i</u> e
22	Qu'elle <u>l</u> e contral <u>i</u> e

²² Scrive Maw (2002: 73): «The interdependence of music and poem is stronger in these songs [= *virelais*]; their basically syllabic word setting produces a closer-knit connection of musical phrase and poetic line than is generally found in the polyphonic songs».

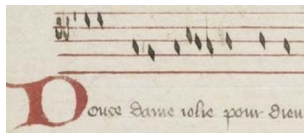
24 En amour tellement
 35 Ne sera nullement
 39 A jointes mains de prie
 42 trop languis longuement

L'uso del tempo imperfetto, malgrado l'attacco ternario (che suggerirebbe quindi una perfezione), si spiega proprio dall'esigenza di Guillaume di creare un avvicendamento fra 3 e 2 adottando il fenomeno, noto fin dal Trecento, dell'*emiolia*, vale a dire di un mutamento della scansione ritmica tipica delle forme per danza.²³ Dal momento che la scansione iniziale, adottata in *Douce dame*, è 3+3+2, sarebbe stato impossibile gestire questo ritmo con un tempo perfetto.

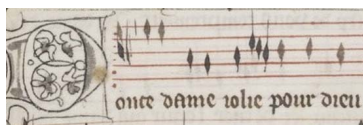
L'attacco in ritmo ternario è inoltre suggerito dalla disposizione nei codici della cellula ritmico-melodica iniziale (pausa + due brevi), quasi staccata dal resto del testo (tale particolare spicca soprattutto nei mss. Vg, B e A: cf. immagini sotto) e dal salto di quinta discendente (Re-Sol):



Vg 322v



B 321v



A CDLXXXIIv

La presenza di artifici retorici (vedi in particolare l'“amplificazione” delle rime) e il rispetto degli ictus testuali a livello musicale ci permettono di sottolineare la peculiare sensibilità poetica e musicale di Guillaume, che

²³ Sull'*emiolia*, cf. Rushton 2001.

costruisce l'architettura testuale considerando i due livelli, versificazione e struttura musicale, come un'unica dimensione espressiva.²⁴ La questione merita di essere approfondita riguardo all'intero *corpus* dei *virelais* di Guillaume, ma anche, più in generale, in relazione ai testi a tessitura prevalentemente melodico-sillabica dell'epoca mensurale.

3

Si può ora allargare l'analisi del genere all'intera produzione dei *virelais* di Guillaume, coinvolgendo a tal proposito anche un genere prossimo, il *rondeau*.

Scrivendo Daniel Poirion (1965: 327) in merito:

par rapport au rondeau les traits distinctifs du virelai sont: 1) l'absence de refrain à l'intérieur de la strophe; 2) l'indépendance relative de l'*ouvert* et du *clos* par rapport au refrain (musique et parfois rimes différentes).

Sullo scorcio del Duecento il *rondeau* e il *virelai* – dopo aver condiviso parte della propria storia e della tradizione manoscritta²⁵ – presero gradatamente strade differenti. Infatti, “i tratti distintivi” tra *virelai* e *rondeau* sono ben più numerosi di quelli indicati da Daniel Poirion e coinvolgono tutti i livelli del componimento: quello testuale, quello musicale e quello coreutico.

²⁴ Un esempio significativo è rappresentato dal *rondeau* *Ma fin est mon commencement*, «in cui la *mise en page* del *refrain*, in entrambi i codici A e G che lo trasmettono, riproduce visivamente il contenuto. Il *refrain* del *rondeau*, infatti, recita: *Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin*. In A e G questo *rondeau* presenta il testo e la notazione musicale del *refrain* trascritti al contrario, in modo che la fine sia all'inizio e l'inizio alla fine, mentre i versi restanti sono copiati nel “senso” corretto» (Lotti 2016: 138).

²⁵ Come proposto in Zamuner 2011 e Zamuner in preparazione, l'origine del *virelai* è strettamente collegata a quella del *rondeau*. Si attende un articolo, annunciato in occasione del Convegno *Musica e poesia in Italia e in Francia tra Duecento e Trecento* (Certaldo, 20-21 dicembre 2019), sulle origini del *virelai* francese, a cura di Christelle Chaillou-Amadiéu e Federico Saviotti, che mira a dimostrare che il *virelai* deriva dalla *dansa* occitanica. È inoltre in corso un progetto a cura di chi scrive sui generi del *rondeau* e del *virelai* attraverso gli autografi/idiografi di Guillaume de Machaut, Christine de Pizan e Charles d'Orléans; escono da questo progetto le seguenti tesi magistrali: Lotti 2013-2014, Cremona 2014-2015, Di Chiro 2015-2016, Sanvito 2015-2016, e gli articoli Lotti 2016 e Lotti 2020.

Sotto il profilo metrico, Guillaume tende a privilegiare il *rondeau* isometrico e a utilizzare più spesso il *décasyllabe*, in linea pertanto con la tendenza evolutiva del genere a partire dalla fine del XIII sec.; mentre il *virelai* è, o resta, prevalentemente plurimetrico e organizzato su versi tendenzialmente brevi: dal bisillabo all'eptasillabo, ma anche, sebbene meno frequentemente, all'ottosillabo. Inoltre, se nel Duecento le due forme, con o senza *refrain* intrastrofico, erano tendenzialmente monostrofiche, in Guillaume il *rondeau* manterrà la forma duecentesca, mentre la *chanson balladée* si articolerà su tre stanze (come le *dansas* occitaniche),²⁶ ridotte a due nei *virelais* di Christine de Pizan e nelle *caroles* di Charles d'Orléans.²⁷

Dal punto di vista musicale, si nota in Guillaume l'uso regolare del melisma e della polifonia nel *rondeau* di contro a una tessitura prevalentemente melodico-sillabica e monodica nel *virelai*.²⁸ Tale esito del *rondeau* si lega probabilmente alla perdita della componente danzante a favore di un genere più "alto",²⁹ e quindi anche (se vogliamo) "virtuosistico", destinato al canto o alla lettura (ricordo che solo 21 *rondeaux* su 106 hanno ricevuto la veste musicale);³⁰ al contrario, come vedremo meglio dopo, il *virelai* manterrà la dimensione coreutica, ereditando dalle forme duecentesche la coreografia "a carola" suggerita anche dalla circolarità del testo e della

²⁶ Cf. Radaelli 2004: 27-36 (in partic. pp. 31-2).

²⁷ Per Charles d'Orléans, si veda ora Lotti 2020.

²⁸ Già Gilbert Reaney aveva diviso le melodie di Guillaume tra melismatiche (*ballades* e *rondeaux*) e sillabiche (*lais* e *virelais*), ponendo i mottetti in una posizione intermedia. Cf. Reaney 1955: 40, e Reaney 1956: 96. È nota la preferenza di un andamento melodico-sillabico per le forme destinate alla danza: cf. Chaillou-Amadieu-Saviotti 2020, § *Le rôle de la musique face aux anomalies textuelles*.

²⁹ Scrive Dante, *De vulgari eloquentia* (Mengaldo), II.3: «Adhuc: quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget: sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt: indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt; ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate excellant».

³⁰ La questione poesia cantata vs poesia letta è dibattuta (a questo proposito si legga l'efficace scheda 8 di Daolmi 2019). Ciò che si vuole qui sottolineare è che, se da un lato l'assenza della musica non sta a significare che i testi non venissero intonati, dall'altro però si cominciò nel Trecento a scrivere poesia anche per il semplice piacere di leggerla, come già si faceva da quasi due secoli con il romanzo in versi. La questione verrà ripresa in Zamuner in preparazione.

musica.³¹ Ancora nel XV sec., anche i *virelais* di Charles d'Orléans, che lui definisce in maniera significativa *caroles*, erano presumibilmente destinati a essere intonati e ad accompagnare il ballo, sebbene privi della notazione musicale:³² il fatto che nel ms. autografo – Paris, BnF, fr. 25458³³ – non sia presente lo spazio per l'inserimento della musica, non vuol dire che i testi non venissero poi intonati.³⁴

4

Un'analisi più approfondita della tradizione manoscritta idiografa, ci permette di valutare più da vicino sia il rapporto che Guillaume instaura con il genere del *virelai* e sia il ruolo da esso svolto all'interno del progetto editoriale della propria opera.

³¹ «In Machaut's chansons of the mid-fourteenth century, [...] we have two very distinct functions for the fixed-form chansons. One is a highly contrived successor to the old *grand chat courtois*, the polyphonic ballade and the rondeau. The other is a successor to the old dance song, also contrived and complex, but still in the service of the dance, the *virelai*. In particular, the twenty-eight *virelais* transmitted in Machaut MS C (F: Pn fr. 1586, ca. 1350-1356) may be considered candidates for *virelais* that may have functioned as dance songs» (Earp 1991: 136). Tuttavia Earp nota che i *virelais* composti più tardi, tendenzialmente melismatici come le *ballades* e i *rondeaux*, «are no longer suitable for the dance» e ipotizza che a partire dalla seconda metà del XIV sec. divengano prevalenti le danze puramente strumentali (*ibid.*). Ursula Günther aveva osservato che solo il *virelai* polifonico *Tres bonne et bele, mi oueil* (26; vedi *infra*, *Appendice*, n° 41) si avvicina allo stile maturo caratteristico delle *ballades* e dei *rondeaux*, concludendo: «[d]ies ist wohl darauf zurückzuführen, daß der mit seinen zahlreichen Kurzzeilen ohnehin altertümlich anmutende Strophenbau der *Virelais* für das neue Kompositionsideal des melismenreichen Sologesanges nicht sonderlich geeignet war und der alternde Machaut sein Interesse mehr den anderen Liedformen zuwandte» (Günther 1963: 110).

³² Cf. Earp 1991: 138: «*Meliador* [di Jean Froissart] provides evidence that *carole* refers only to the sung dance» e Lotti 2020: 84-5, n. 21.

³³ Charles d'Orléans ha composto 413 *rondeaux* e 22 *virelais* trasmessi dall'unico codice parzialmente autografo Paris, BnF, fr. 25458 (= O), consultabile in *Gallica*. Cf. Lotti 2020 e bibliografia ivi citata.

³⁴ Era di questa opinione Champion 1907: 36, n. 1, partendo tuttavia da fragili presupposti codicologico-paleografici e pertanto avversato da Poirion 1965: 348, Wilkins 1991: 269, e Lotti 2020: 86-8. In chiusura dell'articolo, Lotti scrive, in merito all'uso di Charles d'Orléans di denominare i *rondeaux*, oltre che con il termine proprio, con *chansons* e i *virelais* con *caroles*, che è ipotizzabile «una esecuzione musicale (esecuzione ma non necessariamente la trascrizione della musica nel codice)» (*ibi*: 97).

Guillaume ha ben chiaro che collocare ordinatamente il repertorio lirico in raccolte manoscritte implichi un rapporto di reciprocità tra produzione e fruizione del testo, in quanto l'ordine stabilito dall'autore indica un percorso di lettura del libro medievale.³⁵ Analizzare pertanto le modalità compilative delle sillogi idiografe consente di stabilire una cronologia, sebbene di massima, dei testi; di delineare i rapporti di gerarchizzazione dei generi, tracciando così il canone poetico alla base della forma-libro progettata dal poeta/musicista, e infine di misurare il grado di reciprocità tra atto creativo e ricezione dei testi.

L'analisi avrà come oggetto soprattutto le sezioni in musica, che, come vedremo, sono preferibilmente ordinate per generi.

C raccoglie la produzione poetica di Guillaume anteriore al 1349, anno di compilazione del *Jugement dou roi de Navarre* che non compare in questa silloge.³⁶ Si tratta, pertanto, del testimone più antico delle opere di Guillaume ivi contenute. Secondo James Wimsatt e William Kibler (seguiti da Lawrence Earp), questo codice sarebbe stato commissionato da Bonne de Luxembourg, consorte del futuro re Jean le Bon (allora Duca di Normandia), data la presenza, in apertura della silloge, del *Jugement dou roi de Beaigne* composto nel 1342 in onore del padre Jean de Luxembourg re di Boemia.³⁷ Sempre secondo Earp, alla morte di Bonne l'11 settembre 1349 a causa della peste,³⁸ Jean le Bon, che nell'agosto 1350 era diventato re, fece presumibilmente completare il libro in memoria della moglie.³⁹

C contiene: il *Jugement dou roi de Beaigne*, il *Remède de Fortune*, *Le dit de l'alerion*, *Le dit dou verger*, *Le dit dou lyon*, *La loange des dames* e la sezione in musica. Quest'ultima occupa i ff. 148vb-225r e raccoglie i *virelais* (26 in

³⁵ A ciò possiamo aggiungere che, con l'emergere di una nuova e dinamica classe sociale, la borghesia cittadina, cambia gradualmente il sistema di produzione del libro in volgare, limando via via l'autorialità dello scrittore (cf. Bologna 1993: 48-57). Tali istanze avranno senz'altro interagito con lo sviluppo dell'idea di libro di Guillaume, che, non dimentichiamo, è vissuto in uno dei centri più vivaci socialmente dell'epoca, la città di Reims, non lontana dalle ricche e contese Fiandre. Per ulteriori e approfondite notizie sulla vita di Guillaume, rinvio a Earp 1995: 3-51.

³⁶ Per quest'opera, si veda la recente edizione in Palmer *et alii* 2016.

³⁷ Cf. Wimsatt-Kibler 1988: 34; Earp 1991: 141, e Earp 1995: 25-6.

³⁸ La notizia che sia stato Jean le Bon a uccidere la moglie, a causa di una relazione adulterina con Raoul de Brienne, non ha per ora alcun fondamento storico: cf. Earp 1995: 24.

³⁹ *Ibi*: 26.

tutto, di cui 22 monodici, 1 polifonico e tre senza notazione), le *ballades*, i *lais* (lirici),⁴⁰ i *rondeaux*, i mottetti e la *Messe de Nôtre Dame*. Da f. 148vb a f. 197vb, Guillaume raggruppa i testi in maniera omogenea in base al genere, trascrivendo in questo ordine 18 *virelais* monodici, seguiti da 2 *virelais* privi della notazione, 16 *ballades* polifoniche e 15 *lais* (9 monodici, 1 polifonico e 5 senza musica). Segue una sezione, piuttosto disordinata, nella quale trovano spazio 9 *rondeaux* (= Rn) polifonici incastonati tra *ballades* (= Bl) e *virelais* (= Vr):

<i>Incipit</i>	foglio	genere	voci
<i>Foy porter</i>	197v	Vr	1
<i>Tuit mi penser</i>	198r	Vr	1
<i>Sans cuer m'en vois dolens et esplourés</i>	198r-v	Bl	1
<i>Amis, dolens, mas et desconfortés</i>	198v	Bl	1
<i>Dame, par vous me sens reconfortés</i>	199r	Bl	2
<i>De petit peu de nient volonté</i>	199r-v	Bl	2
<i>Je sui aussi com cilz qui est ravis</i>	199v-200r	Bl	3
<i>De Fortune me doy plaindre et loer</i>	200r-v	Bl	3
<i>Se quanqu'amours puet donner a amy</i>	200v-201r	Bl	3
<i>Helas, pour quoy se demente et complaint</i>	201v	Rn	2
<i>Tres douce dame que j'aour</i>	201v-202r	Bl	2 ⁴¹
<i>Se vous n'estes pour mon guerredon née</i>	202r	Rn	2
<i>Quant j'ay l'espart</i>	202r-v	Rn	3
<i>Tant doucement me sens emprisonnéz</i>	202v-203r	Rn	4
<i>Doulz viaire graciens</i>	203r	Rn	2
<i>Cinc, un, trese, vuit, neuf d'amour fine</i>	203r-v	Rn	2
<i>C'est force, faire le vueil</i>	203v-204r	Vr	1
<i>Il m'est avis qu'il n'est don de Nature</i>	204r-204v	Bl	1 ⁴²
<i>Mercy vous pri, ma douce dame chiere</i>	204v	Rn	2
<i>Sans cuer, dolent, de vous departiray</i>	204v	Rn	2
<i>Liement me deport</i>	205r	Vr	1
<i>Mors sui, se je ne vous voy</i>	205v	Vr	1 ⁴³
<i>Rose, lis, printemps, verdure</i>	206r	Rn	3

⁴⁰ Il *lai* viene definito 'lai lirico' «lyric lai» per distinguerlo dal 'lai narrativo' «narrative lai» e corrisponde al *descort* occitanico (su quest'ultimo e sui rapporti tra il genere provenzale e il *lai* francese, cf. Canettieri 1995). Su questo genere in Guillaume, si rinvia a Reaney 1955–1956 e Fallows 1977.

⁴¹ Nel ms. è segnalata una terza voce (*triplum*) ed è stato vergato un doppio pentagramma, ma la notazione è assente.

La prima parte (ff. 148vb-197vb) sembra seguire un determinato progetto editoriale, nel quale il *virelai*, posto ad apertura della sezione, pare svolgere un ruolo determinante. Se si considera la committenza del codice, tale sezione sembra rispondere alle esigenze artistiche della corte di Bonne de Luxembourg,⁴⁴ dedicata ai canti e alle danze così come l'allegra brigata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, sfuggita alla peste che dilagava nella città di Firenze.

Com'è noto, la peste del 1348 aveva cambiato il volto alle città e mutato il modo di pensare degli uomini del tempo, i quali, consapevoli della fugacità della vita, avevano maturato, subito dopo il contagio, il gusto fine a sé stesso del lusso e del divertimento. Il gruppo di *virelais* in apertura dei testi per musica e danza sembra dunque svolgere un ruolo di *accessus* alla silloge, suggerendo un senso di leggerezza e spensieratezza necessarie per dimenticare il dolore, la miseria e il degrado che permeava ogni cosa tra il 1347 e il 1350 nella ricerca al contrario del benessere e dell'appagamento estetico. Tuttavia, le istanze che avevano improntato inizialmente la silloge sembrano venir meno con la morte di Bonne de Luxembourg nel 1349:⁴⁵ l'evento drammatico pare allontanare Guillaume dal progetto iniziale e a partire da f. 197v il poeta/musico inserisce, senza un ordinamento pre-stabilito, 23 testi (tra i quali i 9 *rondeaux* polifonici) nel nuovo e urgente intento di raccogliere l'intera sua opera.⁴⁶ Da "libro di corte", dunque, C pare diventare "libro della memoria" dell'autore.

⁴² Nel ms. sono segnalate le voci di *tenor* e *contratenor*, è stato vergato il rigo musicale, ma la notazione è assente.

⁴³ Nel ms. è segnalata una terza voce (*triplum*), ma rigo musicale e notazione sono assenti.

⁴⁴ Scrive Earp (1991: 141): «The early virelais, most of which have stylistic characteristics absolutely comparable to "Dame, a vous sans retollir", form a special repertory of dance songs. The style, not seen in other fourteenth-century virelais, may be associated with the court of Bonne of Luxembourg». Earp (1995: 26) ha inoltre suggerito che «[t]he artistic patronage of the rather mysterious Bonne of Luxembourg would seem to provide an interesting direction for further research, in particular, the question of a possible connection between Bonne's patronage and Machaut's development of the polyphonic fixed forms, as well as his early cultivation of the monophonic virelai as a dance song».

⁴⁵ Anche per Ursula Günther (1963: 100), nessun testo presente nella sezione musicale C1 (fino a f. 197v) risale a dopo il 1349.

⁴⁶ «It is further possible that the extraordinary activity of organizing his oeuvre into a book may have had an external stimulus: the Black Death had reached northern France

C rappresenta pertanto un *work in progress* che permetterà a Guillaume di riflettere sulla propria idea di forma libro d'autore;⁴⁷ di conseguenza l'ordine dei testi riscontrato in C non verrà più riproposto nei codici idio-grafi successivi. Già a partire dai mss. B, codice di *atelier*, e Vg, Guillaume stabilirà un ordine dei componimenti che verrà rispettato in tutta la tradizione posteriore (A e il modello di G).

La produzione musicale verrà divisa in due blocchi autonomi: da un lato, i *lais*, i mottetti e la *Messe*, e, dall'altro, in quest'ordine, le *ballades*, i *rondeaux* e, in chiusura, i *virelais*. Relativamente ai *lais*, l'anonimo autore delle *Règles de la seconde rhétorique* scrive: «Après vint maistre Guillaume de Machaut, le grant retthorique de nouvelle fourme, qui commencha toutes tailles nouvelles, et les parfaits lays d'amours».⁴⁸ Earp (1983: 46) commenta così il passo: «The mention of *lais* is important. Machaut himself had high regard for this genre». Infatti, non è casuale che nei mss. Vg (più B), A e G, siano proprio i *lais* ad aprire la sezione in musica, attribuendo al genere un ruolo di assoluto prestigio all'interno della raccolta, in accordo anche con le nuove tendenze della letteratura francese.⁴⁹ La scelta invece di aprire il gruppo dei testi lirici con le *ballades* e i *rondeaux*, relegando pertanto all'ultimo posto i *virelais*, va ricondotta a fattori poetici e culturali: la posizione preminente è data principalmente ai componimenti polifonici che mettono maggiormente in risalto l'abilità compositiva dell'autore. Va inoltre notato che all'interno di ciascuna sezione viene generalmente rispettato un ordine cronologico dei componimenti: infatti, le composizioni più recenti vengono per lo più collocate di seguito ai testi già presenti nelle collezioni precedenti. Nel caso particolare dei *virelais*, si nota che quelli polifonici, frutto di sperimentazione, invece di essere collocati in testa alla raccolta, vengono posti alla fine, mantenendo così, anche questa

in 1349, an event chronicled so exactly in the opening segment of the Jugement dou roy de Navarre (vv. 143-458) that the description of the devastation caused by the plague has value to historians [...]. Could the fear of his own death have moved Machaut to “publish” his complete works?» (Earp 1989: 464).

⁴⁷ Non si condivide pertanto la conclusione a cui giunge Earp (1989: 469), che «Machaut had not yet found a final solution to the question of the organization of the music section of his manuscript [= C]».

⁴⁸ Langlois 1902: 12.

⁴⁹ Il *lai* è anche il primo testo musicato inserito nel *Remède de Fortune*.

volta, l'ordine cronologico. Da ciò si evince l'importanza data da Guillaume alla macrostruttura (ordine delle sezioni di genere) rispetto alla microstruttura (ordine dei componimenti all'interno delle singole sezioni).

5

In conclusione, riprendo nuovamente Daniel Poirion (1965: 327) che, in merito alla fronte della strofe del *virelai*, scriveva:

L'ouvert et le clos sont comme une *vire-volte* hors de la ligne tracée par le *prélude-refrain*. Le poète s'évade un instant hors de son cadre dans le double mouvement d'une ouverture et d'une fermeture symétriques mais excentriques. Et on peut se demander si cette "sortie" hors de la ligne du chœur ne correspond pas à la figure de danse dont nous supposons l'existence. Quoi qu'il en soit, nous pouvons faire d'emblée une constatation: la structure du *virelai* semble plus favorable que celle du rondeau à l'invention. Elle permet au soliste de briller en face du chœur. Elle offre à l'artiste l'occasion de déployer son talent en marge de la tradition. Elle laisse le poète se libérer un instant du contrôle voulu par le refrain.

L'autonomia della fronte, rispetto al *refrain*/sirma, è un dato già noto e spesso reso, dal punto di vista musicale, da un cambio di registro. L'idea di Poirion che la fronte corrisponda a un particolare spazio, nel quale il solista esibisce la propria capacità virtuosistica, trova conferma nell'iconografia che accompagna il *virelai Dame, a vous sans retollir*, incastonato nel *Remède de Fortune* (vv. 3451-3496), nel ms. C.⁵⁰ L'immagine mostra un gruppo di danzatori girare in tondo in senso orario e, fuori dalla carola, Guillaume de Machaut (con altre due figure maschili) nell'atto di osservare, come un regista/spettatore, i danzatori. Il *virelai* è preceduto dai versi «En commençay ce virelay | Que on clai(m)me chanson balladée | Ainssi doit elle estre clamée» e in C, in corrispondenza della miniatura, si legge: «Comment l'amant | Chante emprés | Sa dame». L'immagine di Guillaume con le braccia conserte non sembra certo quella di un cantore, ma nel testo di C è scritto chiaramente 'come l'amante canta vicino alla sua

⁵⁰ Vedi fig. 1 in calce all'articolo.

dama' (da notare inoltre il fatto che la didascalia di C sottolinea in questo modo che Guillaume non partecipa al ballo).⁵¹

L'assenza del canto e dei musicisti non sorprende: si tratta di un'immagine artefatta e costruita in modo raffinatissimo per far risaltare l'aspetto che la committenza voleva mettere in luce, non per raffigurare realisticamente l'evento qui rappresentato. Dunque, il miniatore ha messo in scena la danza sottolineando l'ambientazione (un giardino), ma non ha avuto alcun interesse di (di)mostrare la presenza della musica e del canto, perché forse già avvolgevano tutt'intorno l'immagine.⁵²

Alla luce di ciò, si può concludere che, nonostante il testo e la didascalia di C indichino Guillaume in veste di cantore intonare un *virelai* per la sua dama, la miniatura mette in risalto un aspetto che non si poteva cogliere né attraverso il testo né attraverso la musica, vale a dire la rappresentazione coreutica del *virelai*; inoltre, il fatto che Guillaume/cantore assista "come un regista" alla *performance* danzante, contribuisce ad avvalorare l'ipotesi che il cantore era un solista e che molto probabilmente non faceva parte della carola dei danzatori.

Infine, così come nella trascrizione dei mottetti e delle forme polifoniche (*ballade*, *rondeau* e *virelai*), le voci vengono vergate singolarmente e giustapposte, così anche nella *mise en page* del *virelai Dame, a vous sans retollir* nel ms. C le tre dimensioni, testuale, musicale e coreutica, trovano uno spazio autonomo sulla pagina, rinviando al momento della *performance* la polifonia delle arti.⁵³

Ilaria Zamuner

(Università di Chieti-Pescara · Opera del Vocabolario Italiano)

⁵¹ Domenic Leo (2017) parla in questi casi di «iconography of exclusion»: «[t]he balletic position of his feet and his stance, with arms crossed over his chest, bar him from participating in the central scene, rendering him a bystander».

⁵² Come sottolinea Leo (2017), sulla scorta di Chia (2002: 257), l'iconografia paratestuale nei manoscritti idiografi di Guillaume può fornire ulteriori informazioni assenti o sottintese nel testo. Secondo Sylvia Huot (1987: 272), infatti, l'apparato iconografico del *Remède de Fortune* nel ms. C gioca un ruolo fondamentale per la codificazione del testo e pertanto «the book becomes not just a repository of texts, but a visual rendering of an integrated poetic system». In questa direzione va anche lo studio sul *Dit dou lyon* di Alessio Collura (2021).

⁵³ Rinvio al volume in preparazione per un'analisi approfondita dell'intero *corpus* dei *virelais* di Guillaume.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SIGLE DEI MANOSCRITTI⁵⁴

- A = Paris, BnF, fr. 1584, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444/>>.
 B = Paris, BnF, fr. 1585, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449032x/>>.
 C = Paris, BnF, fr. 1586, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449043q/>>.
 E = Paris, BnF, fr. 9221, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000795k/>>.
 F = Paris, BnF, fr. 22545, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007997/>>.
 G = Paris, BnF, fr. fr. 22546, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000793r/>>.
 M = Paris, BnF, fr. 843, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90591729/>>.
 Pa = Philadelphia, University of Pennsylvania Library, Ms. Fr. 15 (Codex 902), <<https://openn.library.upenn.edu/Data/0002/html/mscodex902.html#a1r>>.
 Pm = New York, Pierpont Morgan Library, M 396.
 Vg = Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, Ferrell 1, <<https://www.diamm.ac.uk/sources/3774/#/images>>.

LETTERATURA PRIMARIA

- Chichmaref 1909 = Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques. Édition complète en deux parties, avec introduction, glossaire et facsimilés*, publiée par Vladimir Chichmaref, Paris, Champion, [1909], 2 tomi (rist. Genève, Slatkine, 1973).
 Dante, *De vulgari eloquentia* (Mengaldo) = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore, 1968.

LETTERATURA SECONDARIA

- Avril 1972 = François Avril, *Un chef-d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon: la Bible Moralisée manuscrit français 167 de la Bibliothèque nationale*, in Aa. Vv., *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972 («Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 58): 91-125.
 Avril 1982 = François Avril, *Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut*, in

⁵⁴ L'ultima consultazione dei siti in rete risale al 27.04.2024.

- Jacques Chailley *et alii* (éd. par), *Guillaume de Machaut: poète et compositeur*. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims (Reims 19-22 avril 1978), Paris, Klincksieck, 1982 («Actes et Colloques», 23): 117-33.
- Bent 1983 = Margaret Bent, *The Machaut Manuscripts «Vg», «B» and «E»*, «Musica disciplina» 37 (1983): 53-82.
- Bologna 1993 = Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani. I. Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi, 1993.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, «Descortz es dictatz mot divers». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995.
- Chaillou-Amadiéu-Saviotti 2020 = Christelle Chaillou-Amadiéu, Federico Saviotti, *Les dansas du Chansonnier du Roi (Paris, BnF, fr. 844): à la recherche de fautes dans un corpus d'«unica»*, «Textus & Musica» 1 (2020): <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=245>.
- Champion 1907 = Pierre Champion, *Le manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Paris, Champion, 1907 (rist. Genève, Slatkine, 1975).
- Chia 2002 = Lucille Chia, *Text and «Tu» in Context. Reading the Illustrated Page in Chinese Blockprinted Books*, «Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient» 89/1 (2002): 241-76.
- Cohen 1947 = Gustave Cohen, *Le «Voir Dit» de Guillaume de Machaut*, «Lettres Romanes» 1 (1947): 99-111.
- Collura 2021 = Alessio Collura, *Approssimazioni a una «filologia per immagini». Ipotesi di lavoro per il «Dit dou lyon» di Guillaume de Machaut*, «Ticentre» 16 (2021): 1-30.
- Cremona 2014-2015 = Federica Cremona, *I «virelais» di Guillaume de Machaut*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Chieti-Pescara, 2014-2015.
- Daolmi 2019 = Davide Daolmi, *Storia della musica. Dalle origini al Seicento*, Firenze, Le Monnier, 2019.
- Di Chiro 2015-2016 = Mariacristina Di Chiro, *Il genere del «virelay» in Christine de Pizan*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Chieti-Pescara, 2015-2016.
- Earp 1983 = Lawrence M. Earp, *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France: the Manuscripts of Guillaume de Machaut*, PhD Thesis, Princeton University, 1983.
- Earp 1989 = Lawrence Earp, *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Works*, «Journal of the American Musicological Society» 42 (1989): 461-503.
- Earp 1991 = Lawrence Earp, *Genre in the Fourteenth-Century French Chanson: the Virelai and the Danse Song*, «Musica Disciplina» 45 (1991): 123-41.
- Earp 1995 = Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*, New York, Garland, 1995.
- Earp *et alii* 2014 = *The Ferrell-Vogüé Machaut Manuscript Facsimile*, Introduction by Lawrence Earp with Domenic Leo and Carla Shapreau, Oxford, DIAMM

- Publication, 2014, 2 voll.
- Fallows 1977 = David Fallows, *Guillaume de Machaut and the Lai. A new source*, «Early Music» 5/4 (1977): 477-83.
- Gallo 1999 = Francesco Alberto Gallo, *Trascrizione di Machaut. «Remède de Fortune» - «Ecu bleu». «Remède d'Amour»*, Ravenna, Longo Editore, 1999.
- Günther 1963 = Ursula Günther, *Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts*, «Acta Musicologica» 35/2-3 (1963): 96-114.
- Hoeppfner 1909, 1911, 1921 = Ernest Hoeppfner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, Paris, Champion, vol. I, 1909, vol. 2, 1911, vol. 3, 1921.
- Huot 1987 = Sylvia Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- Imbs 1999 = Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir dit*, édition critique et traduction par Paul Imbs, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- Keitel 1982 = Elizabeth A. Keitel, *La tradition manuscrite de Guillaume de Machaut*, in Jacques Chailley *et alii* (éd. par), *Guillaume de Machaut: poète et compositeur. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims* (Reims 19-22 avril 1978), Paris, Klincksieck, 1982 («Actes et Colloques», 23): 75-94.
- Lagomarsini 2012 = Claudio Lagomarsini, *Il «Roman de Cardenois» e la tradizione manoscritta di Guillaume de Machaut*, «Romania» 130 (2012): 109-33.
- Langlois 1902 = *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, publié par M. E[rnest] Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.
- Leguy 1977 = Guillaume de Machaut, *Oeuvres Complètes, Les Virelais*, transcription par Sylvette Leguy, Paris, Le Droict Chemin de Musique, 1977.
- Leo 2017 = Domenic Leo, *The Empty Bower and the Lone Fountain. Exploring Visual Paratextuality in Two Illuminated Guillaume de Machaut Manuscripts*, «Perspective médiévales» 38 (2017): <http://journals.openedition.org/peme/12917>.
- Lotti 2013-2014 = Marzia Lotti, *I «rondeaux» di Guillaume de Machaut*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Chieti-Pescara, 2013-2014.
- Lotti 2016 = Marzia Lotti, *Sui «rondeaux» di Guillaume de Machaut*, «Studi Medio-latini e Volgari» 62 (2016): 135-66.
- Lotti 2020 = Marzia Lotti, «*Rondeaux*» e «*caroles*» nel codice autografo di Charles d'Orléans, «Critica del Testo» 23/1 (2020): 79-98.
- Ludwig 1926-1929 = Friedrich Ludwig, *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926-1929, 4 voll.
- Maw 2002 = David Maw, *Meter and word setting: Revising Machaut's monophonic virelais*, «Current musicology» 74 (2002): 69-102.
- Meier 2015 = Bernhard Meier, *I modi della polifonia vocale classica. Descritti secondo le fonti*, Edizione italiana a c. di Alberto Magnolfi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015.
- Palmer *et alii* 2016 = Guillaume de Machaut, *The Complete Poetry & Music*, ed. by

- R. Barton Palmer and Yolanda Plumley, *Volume 1: The Debate Poems*, edited and translated by R. Barton Palmer, with Domenic Leo and Uri Smilansky, Kalamazoo, Medieval Institute Publications (Western Michigan University), 2016.
- Poirion 1965 = Daniel Poirion, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Grenoble, Imprimerie Allier, 1965.
- Radaelli 2004 = «*Dansas*» *provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, a c. di Anna Radaelli, Firenze, Alinea, 2004.
- Reaney 1955 = Gilbert Reaney, *The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form*, «*Acta Musicologica*» 27 (1955): 40-58.
- Reaney 1955-1956 = Gilbert Reaney, *The lais of Guillaume de Machaut and Their Background*, «*Proceedings of the Royal Musical Association*» 82 (1955-1956): 15-32.
- Reaney 1956 = Gilbert Reaney, *Voices and Instruments in the Music of Guillaume de Machaut*, «*Revue belge de Musicologie*» 10/3-4 (1956): 93-104.
- Reaney 1982 = Gilbert Reaney, *La tonalité des ballades et des rondeaux de Guillaume de Machaut*, in Jacques Chailley et alii (éd. par), *Guillaume de Machaut: poète et compositeur*. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims (Reims 19-22 avril 1978), Paris, Klincksieck, 1982 («*Actes et Colloques*», 23): 295-306.
- Rushton 2001 = Julian Rushton, *Hemiola*, in *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012768>>.
- Sanvito 2015-2016 = Federica Sanvito, *I «rondeaux» di Charles d'Orléans*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Chieti-Pescara, 2015-2016.
- Schrade 1956a = *Poliphonic Music of the Fourteenth Century*, ed. by Leo Schrade, vol. III, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956.
- Schrade 1956b = *Poliphonic Music of the Fourteenth Century. Commentary to volumes II & III*, ed. by Leo Schrade, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956.
- Wilkins 1991 = Nigel Wilkins, *Charles d'Orléans: avec musique ou non?*, «*Romania*» 112 (1991): 268-72.
- Wimsatt-Kibler 1988 = Guillaume de Machaut, «*Le Jugement du Roy de Bebaigne*» and «*Remède de Fortune*», ed. and transl. by James I. Wimsatt, William M. Kibler, Athens (GA) · London, University of Georgia Press, 1988.
- Zamuner 2011 = Ilaria Zamuner, *Pour une histoire du rondeau (XIII^e-XIV^e s.). Étude du genre, répertoire des auteurs et des textes, et brèf panorama de la réception*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers · Università di Verona, 2011.
- Zamuner in preparazione = Ilaria Zamuner, *Il rondeau da Jean Renart a Guillaume de Machaut*, in preparazione.

RIASSUNTO: In quest'articolo si fa il punto sul genere del *virelai* in Guillaume de Machaut, mantenendo al centro dell'analisi la tradizione manoscritta idiografica del noto autore di Reims. Inoltre, sulla base della stretta interdipendenza tra testo poetico e musica, si è proposto una nuova edizione del *virelai Douce dame jolie*.

PAROLE CHIAVE: *virelai*, *rondeau*, *carole*, Guillaume de Machaut, Charles d'Orléans, *Douce dame jolie*.

ABSTRACT: In this article we study the genre of *virelai* in Guillaume de Machaut, maintaining the idiographic manuscript tradition of the well-known author at the center of the analysis. Furthermore, based on the close interconnection between poem and music, it was proposed a new edition of the *virelai Douce dame jolie*.

KEYWORDS: *virelai*, *rondeau*, *carole*, Guillaume de Machaut, Charles d'Orléans, *Douce dame jolie*.

Appendice⁵⁵

	Incipit	C	Vg	B	A ⁵⁶	F	G	E ⁵⁷
1	<i>Aym! dame de valour</i>	149vJ	322rJ	321rJ	482rJ		155rJ	161vJ
2	<i>C'est force, faire leueil</i>	203v-204rJ	326vJ	325vJ	486vJ		158rJ	160rJ
3	<i>Cent mille fois esbahie</i>				299r-v	194r		207rc
4	<i>Cilz ha bien jole pensee</i>	157v	328v	327v	489r 237v-238r	149v	159v	162v-163r≡ 179ra
5	<i>Comment qu'à moy lointaine</i>	150r-150vJ	322v-323rJ	321v-322rJ	483rJ		155vJ	159rJ
6	<i>Dame, à qui</i>	153r-153vJ	325rJ	324rJ	485vJ		157rJ	163vJ
7	<i>Dame, a vous sans retollir</i>	51r-51vJ	114v-115rJ	131v-132rJ	74r-vJ	59rJ		
8	<i>Dame, je vueil endurer</i>	152ra-bJ	324rJ	323rJ	484rJ		156vaJ	163vJ
9	<i>Dame, mon cuer emportes</i>		332rJ	330rJ	492vJ		162ra-bJ	162vJ
10	<i>Dame, le dous souvenir</i>	156vb-157ra	328ra	327ra	488ra/b-v		159ra-b	163v-164r≡
11	<i>Dame, vostre dous viaire</i>	154va/b-155raJ	326v-327rJ	325v-326rJ	486v-487rJ		158rbJ	160r-vJ
12	<i>De bonté, de valour</i>	152rb-va/bJ	324vJ	323vJ	484v-485rJ		156va-bJ	163rJ
13	<i>Des que premiers oï retraire</i>				239ra	150va-b		179va
14	<i>De tout sui si confortée</i>						163va-bJ	
15	<i>Diex, Biauté, Douceur, Nature</i>	155va/b-156raJ	327vJ	326vJ	487rJ		158va-bJ	160vJ
16	<i>Douce dame jolie</i>	149vb-150ra/bJ	322vJ	321vJ	482v-483rJ		155rbJ	159rJ
17	<i>Douce, plaisant et debonnaire</i>				238vb-289ra		150rb-va	179rc
18	<i>Dou mal qui m'a longuement</i>	151va/b-152raJ	323v-324rJ	322v-323rJ	484rJ		156rbJ	163vJ
19	<i>En mon cuer ha un descort</i>		330rJ	329rJ	490vJ		160va-bJ	162rJ
20	<i>Foy porter</i>	197vJ	329rJ	328rJ	489vJ ⁵⁸		160ra-bJ	162r-vJ ⁵⁹
21	<i>Hél dame de vaillance</i>	148vb-149ra/bJ	321vJ	320vJ	482rJ		154ra-bJ	159rJ
22	<i>Hél dame de valour</i>	152vb-153raJ	324v-325rJ	323v-324rJ	485rJ		156vb-157raJ	163rJ
23	<i>Helas! et comment arrie</i>	155ra/b-155vaJ	327rJ	326rJ	487r-vJ		158vaJ	160v≡

⁵⁵ La J indica la presenza della notazione, il segno ≡ indica la presenza del solo rigo musicale.
⁵⁶ La foliazione nel ms. è in cifre romane; qui, per comodità, sono state convertite secondo la numerazione araba.
⁵⁷ *Idem*.
⁵⁸ A v. 1, *Soy*: iniziale errata, *f* aggiunta in margine (altra mano).
⁵⁹ Ms. *Soy p*.

24	<i>Je ne me puis saouler</i>				330va-b	229rb-va 493ra-b	143vb	162va-b	174vc-175rb
25	<i>Je viroie liement</i>	156va-b ^f	328v ^f	327v ^f	489r ^f	491v ^f		159v ^f	162v ^f
26	<i>Liement me deport</i>	205r ^f	331r ^f		481v ^f	492v ^f		161rb-va ^f	161r ^f ⁶⁰
27	<i>Loyauté vueil tous jours maintenir</i>	149rb-149va ^f	321v-322r ^f	320v-321r ^f	228v-b	228va-b		154vb-155ra ^f	161v ^f
28	<i>L'neil qui est le droit arhier</i>		332vb-333ra	330vb-331ra	493rb-va	491r ^f	143rb-va	162vb-163ra	174va
29	<i>Mors sui, se je ne vous voy</i>	205v ^f	330v-331r ^f	329v ^f				161ra ^f	161r ^f
30	<i>Moult sui de bonne beure née</i>							163r-163v	
31	<i>Ne vous estuet guermenter</i>				231vb		145va-b		176ra
32	<i>Onques si bonne journee</i>				255va-b		163ra-b		178ra
33	<i>Plus belle que le biau jour</i>		333ra-b	331ra-b	228vb-229ra/b 493v		143va-b	163ra	174vb
34	<i>Plus dure qu'un dyamant</i>		331v ^f		491v-492r ^f			161va-b ^f	
35	<i>Puis que ma dolour agréé</i>	151ra/b-151va ^f	323v ^f	322v ^f	483v-484r ^f			155vb-156ra/b ^f	159v ^f
36	<i>Se d'amer me repentoie</i>	156ra-b ^f	327v-328r ^f	326v-327r ^f	488r ^f			158vb-159ra ^f	160v-161r ^f
37	<i>Se je souspir parfondement</i>		334v ^f		492r-v ^f			162rb-va ^f	
38	<i>Se Loyauté m'est amie</i>	157ra/b-157va	328r	327rb	488va-b			159rb-va	164r
39	<i>Se ma dame m'a guerpi</i>	150va/b-151ra ^f	323r ^f	322r ^f	483v ^f			155v ^f	159v [≡]
40	<i>Se mesdisans en acort</i>	154ra/b-154va ^f	325v-326r ^f	324v-325r ^f	486r-v ^f			157va-b ^f	159v-160r ^f
41	<i>Tres bonne et bele, mi oueil</i>		28va/b-29ra	45vb-46ra	205rb-va			160rb-va ^f	161v-162r ^f
			329v ^f	328v ^f	489v-490r ^f				
42	<i>Tuit mi penser</i>	198r ^f	330v ^f	329v ^f	490r-v ^f			160vb-161ra ^f	161r ^f

⁶⁰ Manca la notazione del *tenor*.

51

E li respudi sans te mouir.
 A dame lo comuement
 Deul faire mais pechieur
 A e sau de chair ennuement
 Or es cest chose qui comuement est
 Plus qui uis plant lors cas de lay

En comuement ce duc lay.
 Or ne on claiue chuncon uillat
 A nist dir elle entre clamee.
E ommant lauant
E haut en pres
Sa tme.

Dame a wus sans retollir. Dms cuer. pntre. de fir. corps. t. andur.
 Comme a toute la nullour quon puit chypar. Or qui dunt
 ne mozt. puit a ce Jour. Si ne me voir a folour courner.
 Wue pntz en nulour courre.

Fig. 1: Paris, BnF, fr. 1586, f. 51r © Paris, BnF

DIORAMA LESSICALE D'UN VOLGARIZZATORE DUGENTESCO: IL CASO DEI «FIORI DI FILOSOFI»

1. PREMESSA*

I *Fiori e vita di filosofi e d'altri savi e d'imperadori* (=FF) sono il volgarizzamento toscano, realizzato fra il 1271 e il 1275, di alcuni brani dei *Flores historiarum* (1270) del domenicano Adamo di Clermont, che a sua volta compendia, ma al tempo stesso qua e là modificava o integrava, servendosi soprattutto del *Chronicon* di Geraldo di Frachet, il testo dello *Speculum historiale* del più illustre confratello Vincenzo di Beauvais (ca. 1264); quest'ultima opera è una monumentale e fortunata enciclopedia storica letta, ampiamente usata e ripetutamente tradotta in varie lingue nel Medio Evo. Il libro italiano, abbastanza breve (nella mia edizione del 1979 sono circa un migliaio di righe di testo), dovette riscuotere un notevole successo, visto che è stato tramandato da un numero cospicuo di mss., esemplati dall'ultimo quarto del XIII sino al XV secolo; all'epoca della mia edizione ne conoscevo 27; successivamente alcuni studiosi: Cesare Segre (1978, ma da me conosciuto troppo tardi, avendo consegnato il manoscritto all'editore anni prima), Concetto del Popolo (1994, 2016), Paolo Divizia (2007, 2021), Sara Ferrilli (2017), Luca Di Sabatino (2019) hanno segnalato altri mss. e io stesso ne ho scoperto alcuni (D'Agostino 1988 e ulteriori ricerche non pubblicate); ora probabilmente il totale noto (ma destinato ad aumentare) ascende a 47 unità, fra testi completi e molti frammentari e salvo ulteriori verifiche autoptiche.¹ Ricordo che il manoscritto di base

(*) Questo contributo costituisce una rielaborazione e un ampliamento della relazione presentata al convegno *Fiori, fioretti, detti e sentenze. Letteratura gnomica tra tardo medioevo romanzo e rinascimento*. Masarykova univerzita. Brno, 14-15 settembre 2023. Un sentito ringraziamento ai revisori.

¹ Ecco il dettaglio (i codici frammentari sono contraddistinti da un asterisco). 1) Bologna, Biblioteca Universitaria: 2643 [B]; 2) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica

della mia edizione dei *FF*, Firenze, B. Nazionale Centrale II.IV.111, è il codice di maestro Fantino da San Friano, insigne per antichità (1274-75) e importantissimo dal punto di vista linguistico, essendo scritto in puro fiorentino. Inoltre dai *Fiori* traggono parziale ispirazione alcune opere (*Conti di antichi cavalieri*, *Novellino*, *Libro di sentenze* ecc.) e frasi tratte dal nostro testo si trovano negli autori più disparati, dall’«Ottimo commentatore della *Commedia* (vd. *infra*, § 4) a Ludovico Guicciardini a Giordano Bruno.²

Vaticana: Chig. L.VII.267* [Va]; 3) Urb. lat. 697* [Vb]; 4) Dresden, Sächsische Landesbibliothek: O^b 44 [D] (Secondo); 5) Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana: Gaddi rel. 193 [La, uno dei codici del *Novellino*]; 6) Martelli 12 [Lb, uno dei mss. più importanti della *Vita Nuova*]; 7) 40.49 [Lc]; 8) Conv. soppr. 148^{bis} [Ld, Zibaldone Andreini]; 9) Ashb. 540* [Le]; 10) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale: II.II.15* [Nl]; 11) II.II.72 [Nb]; 12) II.II.125* [Nq] (Secondo); 13) II.IV.111 [Nc, il ms. di Fantino da San Friano, *codex vetustissimus* dei *FF*]; 14) II.IV.127 [Nd]; 15) II.IV.136 [Ne]; 16) II.VIII.16 [No] (sentenze); 17) Magl. VII.845 [Np]; 18) Magl. IX.61 [Nf]; 19) XXI.116 [Ng]; 20) XXI.146 [Nh]; 21) XXI.155* [Nn]; 22) Pal. 631* [Nm]; 23) Panc. 32* [Ni, *codex vetustissimus* del *Novellino*]; 24) Conv. Soppr. F.IV.776 [Na, contiene anche il canzoniere occitanico J]; 25) Firenze, Biblioteca Riccardiana: 1094 [Ra] (gemello di Lc); 26) 1126* [Rg]; 27) 1272* [Re]; 28) 1317 [Rf]; 29) 1475* [Rh]; 30) 1642 [Rb]; 31) 1661* [Ri]; 32) 2280 [Rc] (*descriptus* di Nc); 33) 2795 [Rd]; 34) 1311 [Rj] (di Sabatino 2019); 35) London, British Library: Sloane 416* [LO] (Del Popolo 1994); 36) Milano, Biblioteca Trivulziana: 80* [T]; 37) Modena, Biblioteca Estense: α.P8.20 = It. 95 [E]; 38) Oxford, Bodleian Library: Canon. italico 279* [O]; 39) Padova, Biblioteca Comunale: C.M.615* [PD]; 40) Paris, Bibliothèque Nationale de France: It. 557 (Divizia 2021) [PBN]; 41) Roma, Biblioteca dell’Accademia Nazionale dei Lincei, Corsiniana: Rossi 67 [RCa] (affine a Nd); 42) Rossi 180* [RCb]; 43) Roma, Biblioteca del Collegio Sant’Alessio Falconieri: Alexianus 56 (I, 3)* [RAF] (Secondo); 44) Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati: I.VI.5 (Segre 1978: 418)* [S]; 45) Verona, Biblioteca Capitolare: 820* [VR]; 46) Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek: Aug. Fol. 83 10 [W], cc. 96r-108v (Ferrilli 2017); 47) Firenze, Biblioteca Marucelliana, C 150 (Divizia, di prossima pubblicazione; ringrazio l’autore per la segnalazione e per aver riletto con ogni scrupolo il mio manoscritto: non c’è bisogno di dire che mia è la responsabilità di ogni eventuale errore). Alcuni dei codici nuovi sono da controllare. Quattro dei mss. citati (La, Lb, PBN, Rc), sono descritti altresì, con particolare interesse per le sezioni liriche, in *Mirabile*.

² Per questi e altri problemi del testo (oltre gli studi già segnalati di Segre, Del Popolo, Divizia, Ferrilli e Di Sabatino) si veda innanzi tutto lo Studio introduttivo all’edizione dei *Fiori di filosofia* (D’Agostino); inoltre Tartaro 1984: 623-33, D’Agostino 1995, 1998 e 2001b. Si veda anche Garosi 2022. Per un inquadramento generale della traduzione nella Toscana medievale si veda Bischetti *et alii* 2021.

Nell'itinerario della prosa toscana che porta al capolavoro boccacciano i *FF* costituiscono una tappa importante soprattutto dal punto di vista stilistico, per la grande varietà di toni e di soluzioni linguistiche che il volgarizzatore ha saputo impiegare, dal comico al tragico al didattico. Sul versante ideologico, l'autore dei *FF* sembra aver voluto costituire un libretto utile e dilettevole, indirizzato a ogni cittadino del Comune e soprattutto ai governanti, come farà, qualche anno dopo, ma in uno stile meno duttile, l'anonimo autore dei *Conti di antichi cavalieri*. In questa sede ci occuperemo di alcune scelte lessicali che dovrebbero dimostrare quanto si è detto finora.

Si noti che in una recensione uscita nel 1983 sulla «Zeitschrift für romanische Philologie» il grande romanista svizzero Max Pfister, uno dei massimi lessicografi e studiosi di lessicologia storica, mi faceva notare che avrei dovuto analizzare la ricca serie di retrodatazioni di parole comuni offerte dai *FF*, testo letterario d'epoca molto alta, preceduto in area toscana dai volgarizzamenti di Andrea da Grosseto dei trattati di Albertano da Brescia, da alcune opere di Brunetto Latini (per es. la *Rettorica*) e da non molto altro. Aveva ragione, ovviamente. Posso solo invocare, all'altezza del 1979, la mia scarsa esperienza: il libro era il risultato della revisione della mia tesi di laurea del 1973, revisione che non aveva potuto giovare dell'ulteriore aiuto del mio indimenticato maestro, Alberto del Monte, morto prematuramente nel 1975. L'ottimo Pfister lavorava però esclusivamente coi dati dei primi tre tomi del *DELI* (il *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli), mentre ora possiamo avvalerci di strumenti più nuovi e molto affidabili, come lo stesso *LEI*, il non ancora compiuto *Lessico Etimologico Italiano*, ideato e diretto per molti anni dallo stesso Pfister e ora diretto da Wolfgang Schweickard ed Elton Prifti, il *TLIO* (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*) e il Corpus OVI (*Opera del Vocabolario Italiano*) del CNR, entrambi in linea, e la maggior parte delle retrodatazioni da lui segnalate sono state ulteriormente anticipate dai documenti contenuti nella banca dati dell'OVI.³ In ogni caso,

³ Per es. il primo lemma discusso da Pfister è *abbracciamento*, a proposito del quale scrive: «m., “abbraccio lungo e ripetuto” XXVIII, 62 (DELI: ca. 1336, Boccaccio)». Or bene, nell'esempio dei *FF* il significato non è quello indicato (come sapeva bene lo stesso

come si sa, spesso le retrodatazioni lasciano il tempo che trovano, perché possono essere sconfessate da ulteriori ricerche e da più opulente banche di dati. E poi, soprattutto nei cultismi, occorre distinguere un cultismo occasionale che magari è datato al secolo XIII e che non si trova più sino al Sei-Settecento, dai cultismi che in un livello alto del linguaggio sono usati senza soluzione di continuità da una certa data in poi; nel primo caso possiamo parlare, mutuando il titolo d'un bel romanzo di Giuseppe Pontiggia, di "nati due volte". È il caso, giusto per fare un esempio, dello spagnolo *germen*, che, sempre nel 1979, ho trovato nell'*Astromagia* di Alfonso X el Sabio (primi anni Ottanta del Duecento), ma che non è altrimenti attestato per cinque secoli, fino a quando rinasce nella seconda metà del Settecento (Terreros 1778, s. v.).

Procediamo quindi a esaminare alcuni capitoli dei *FF*, dopo di che dedicheremo un cenno alle retrodatazioni.⁴

Pfister, che si limitava a citare quanto scritto da Cortelazzo e Zolli, in corretto riferimento al Boccaccio), bensì quello di «Atto dell'abbracciare, del cingere, dello stringere qsa o qno (senza sfumature affettive)» (*TLIO*), come s'intende dal contesto: «"Che è il mare?" E quelli scrisse: "Abbracciamento del mondo, termine coronato ecc."». Nel senso indicato dal *DELI* (e da Pfister) la documentazione più antica è offerta dal *Pamphilus* volgarizzato (ca. 1250), mentre i *FF* offrono in effetti la prima attestazione dell'altro significato, e sono seguiti, sessant'anni dopo, dal Simintendi. Così *abbondanza* si trova già in Giacomo da Lentini (ca. 1230/1250), *accecare* in Andrea da Grosseto (1268), *accomiatare* in una lettera senese del 1262, *adomandagione* (nella forma *domandagione* – il *TLIO* non registra, nella Lista forme, quella con *a-*, che abbonda nel Corpus OVI, dove in effetti la prima documentazione è quella dei *FF*) in Guido Faba (1239/1248). Nel caso di *affrettare*, secondo Pfister «*afrettarsi di + inf. v. rifl.*, "sollecitare" VII, 28 (*DELI*: av. 1363, M. Villani)» appare per la prima volta nei *FF*, ma direi che nel luogo citato («Chi s'afretta di consigliare sí s'afretta di pentere») il significato sia piuttosto quello di 'precipitarsi' (a fare qlcs), cf. il lat. *velox consilium sequitur penitencia*, mentre nel senso indicato da Pfister il primo caso si riscontra nel *Ritmo lucchese* (1213) e così via.

⁴ Il testo latino è quello dei *FH*, con la numerazione dello *SH* (cf. *infra*).

2. I CAPITOLO, PITTAGORA

(III, 23) [a] Anno Cambisis VIII Pythagoras physicus philosophus habetur clarus. Solinus. In Samo nichil nobilius quam Pitagoras civis, qui mox offensus fastu tyrannico, Bruto consule, relicta patria Ytaliā advectus est. Ytaliā genus philosophorum, i. e. illius partis Ytalie que quondam Magna Grecia dicebatur, auctorem habuit Pythagoram Samium.

[b] A quo etiam ferunt ipsum philosophie nomen exortum. Nam cum antea sapientes appellarentur qui modo quodam vite laudabilis aliis prestare videbantur, ille interrogatus quid profiteretur, philosophum se esse respondit, i. e. studiosum vel amatorem sapientie, quoniam profiteri sapientem arrogantissimum videbatur.

(III, 24) [c] Pitagore tanta veneratio ab auditoribus tributa est, ut que ab eo acceperant, in disputatione dedicere nefas existimarent. Quin etiam interpellati ad reddendam causam, hoc solum respondebant: eum dixisse.

[a] Pittagora fue lo primo filosofo e fue d'uno paese che avea nome Samo. Nel quale paese regnava uno prencipe che sí come tiranno istruggeva la terra; la cui crudeltade e la cui superbia offendeva tanto l'animo di questo filosofo ch'elli lasciò il suo paese e venne in Italia, ch'iera chiamata in quel tempo la Grande Grecia, per non vedere cosí malvagia segnoría.

[b] In questo Pittagora sí cominciò il nome de la filosofia, ché in prima erano appellati savi quelli ch'erano innanzi alli altri per costumi e per nobile vita. E Pittagora, adomandato quello ch'elli si tenesse, rispuose ch'era filosofo, cioè studioso e amatore di sapienza, ché nominarsi l'uomo savio è vizio di grande arroganza.

[c] Pittagora fue di tanta autoritate che li uditori ciò che li udiano dicere si scriveano per sentenza e quando disputavano non rendeano altra ragione ne' loro argomenti, se non che Pittagora l'avea detto.

Qualche osservazione generale sul *modus operandi*. Si tenga presente che non esiste ancora un'edizione critica dello *Speculum historiale* (SH), opera gigantesca e tramandata da un numero molto elevato di manoscritti, cosí che il testo va letto o in un incunabolo (come l'ed. strasburghese di Mentellin del 1466, usata da Varnhagen o in quella di Koberger, Norimberga 1483) o nella secentina (Douai 1624) curata dai Maurini e ristampata in fotostatica nel secolo scorso (Graz 1965);⁵ dei *Flores historiarum* (FH) non esiste alcuna edizione, né antica né moderna,⁶ per cui il testo si dovrà leg-

⁵ L'incunabolo di Norimberga e l'edizione dei Maurini si possono ora leggere in linea; cf. i Riferimenti bibliografici.

⁶ Tranne pochissimi *excerpta* pubblicati da Holder-Egger 1882. Ma ora si può leggere in linea un manoscritto dell'Estense; cf. i Riferimenti bibliografici.

gere in uno dei mss. dell'opera; dopo averne saggiato alcuni (Paris, BnF, f. lat. 4907, 4907A, 4908, 4908A) ho scelto di leggere il codice Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana Plut. 21 sin., 8, del XIV sec.

Ovviamente, ignorando quale fosse il ms. dei *Flores historiarum* realmente usato dal traduttore toscano, può darsi che alcune osservazioni risultino alla prova dei fatti, ovvero in caso di scoperta di tale codice, fatalmente arbitrarie. Inoltre è possibile che alcune traduzioni si debbano a cattiva interpretazione del testo latino. Per es., di Democrito (cap. II) Vincenzo di Beauvais e, sulla sua scia, Adamo di Clermont dicono che secondo Aulo Gellio (*Noctes Atticae*), il filosofo era *nacione Abderites et ditissimus*; secondo i *FF* (cap. II) «Democrito [...] fue gentilissimo di sangue e richissimo d'avere». Quindi un nome che indica la città d'appartenenza (Abdera, *polis* dell'antica Tracia, famosa nel mito per via delle feroci cavalle di Diomede, catturate e domate da Ercole nell'ottava delle sue dodici fatiche, e celebre nella letteratura moderna per un racconto dell'argentino Leopoldo Lugones, intitolato *Los caballos de Abdera*) è reso come aggettivo che indica la grande nobiltà del casato del filosofo, e "gentile" è, in questa accezione, termine squisitamente medievale. Non riesco a vedere, come causa di questo cambiamento, una trappola paleografica o un reale corto circuito nella competenza culturale e linguistica del volgarizzatore. Si noti che Jean de Vignay, autore del *Miroir historial* (MH), traduzione trecentesca (anni 20-30) dello *SH*,⁷ scrive: «il fut de nation des Abderites».

L'anonimo toscano ripete spesso, nei varî capitoli, uno schema incipitario, che consiste nel prendere l'avvio con il nome del personaggio, del quale specifica la professione o il profilo pubblico (*piuvico*, direbbe il volgarizzatore, con un bel termine che però si trova già in un documento pisano di dieci anni prima, secondo dati del Corpus OVI), seguito da una coordinata che dichiara il luogo di appartenenza o una sua caratteristica peculiare. Nel cap. I: «Pittagora fue lo primo filosofo e fue d'uno paese che avea nome Samo». Come si vede questa struttura non corrisponde al testo latino e si ripete per es. nel cap. II: «Democrito fue molto grande filosofo e fue gentilissimo di sangue e richissimo d'avere»; cap. VIII: «Pla-

⁷ Si vedano i numerosi studi di Mattia Cavagna e l'edizione dei primi quattro libri del *Miroir* a cura dello stesso studioso (2017).

tone fue alto filosofo e fue discepolo di Socrate e nacque abiando Socrate .xliij. anni»; cap. XVI: «Stazio fue grande poeta e fue di Francia e fece due grandi libri» eccetera. Sospetto che il volgarizzatore possa aver avuto in mente lo schema delle *vidas* provenzali, che sono solite iniziare con formule fisse, del tipo: «Jaufres Rudels de Blaia si fo mout gentils hom, princes de Blaia», «Bertrans de Born si fo uns castellan de l'evescat de Peiregors, seingner d'un castel que avia nom Autafort» e così via.

[a] Primo comma. Si noti ancora l'eliminazione di alcuni particolari; per es. il riferimento temporale (*Anno Cambisis VIII*), che altre volte diventa generico, per es. cap. VII: «Socrate fue grandissimo filosofo in quel temporale [‘tempo’]», oppure si collega al capitolo precedente, come nel caso di Cicerone, cap. XX: «Tullio fue, al tempo di questo imperadore, grande filosofo», dove “questo imperadore” è Giulio Cesare, di cui si parla nel capitolo precedente. Si badi che nello *SH* e nei *FH* le parti dedicate a Cicerone precedono in realtà quelle dedicate a Giulio Cesare, segno che il volgarizzatore interviene anche per dare una sequenza cronologica riformata secondo il suo punto di vista. Il nome Tullio è normale per Cicerone (quando addirittura non si reputavano due persone distinte, cf. Crespo 1973) e il dato che Cesare fosse stato il primo imperatore è una deformazione storica risalente addirittura a Svetonio e ripetuta costantemente nel Medio Evo.

A monte di Vincenzo di Beauvais ci sono: i *Collectanea rerum memorabilium* di Solino (come dichiara lo stesso autore), Agostino, *De Civitate Dei*, VII, 2 e Valerio Massimo, *Dicta et facta memorabilia*, VIII, 15, Ext. 1. Il primo autore (Solino) scrive le parole: *In Samo nil nobilius quam Phytagoras civis, qui mox offensus fastu tyrannico Bruto consule relictis patria Ytaliā advectus est*. Nel secondo (Agostino) si parla di due tipi di filosofo greco: uno ionico (Talete di Mileto) e uno italico, della Magna Graecia, appunto Pitagora:

unum Italicum ex ea parte Italiae, quae quondam magna Graecia nuncupata est; alterum Ionicum in eis terris, ubi et nunc Graecia nominatur. Italicum genus auctorem habuit Pythagoram Samium, a quo etiam ferunt ipsum philosophiae nomen exortum. Nam cum antea Sapientes appellarentur, qui modo quodam laudabilis vitae aliis praestare videbantur, iste interrogatus, quid profiteretur, philosophum se esse respondit, id est studiosum vel amatorem sapientiae; quoniam sapientem profiteri arrogantissimum videbatur.

Nel terzo (Valerio Massimo) si dice:

Pythagorae tanta veneratio ab auditoribus tributa est, ut quae ab eo acceperant, in disputationem deducere nefas existimarent. Quin etiam interpellati ad reddendam causam hoc solum respondebant: ipsum dixisse.

Da un punto di vista generale, notiamo che il volgarizzatore, oltre ad oscurare il dettaglio cronologico e il riferimento alla persona di un non meglio identificato Bruto, ha eliminato anche il fatto che si debba a Pitagora l'introduzione della filosofia nella penisola italiana. D'altra parte ha amplificato, rendendolo più espressivo, almeno un punto del discorso, perché trasforma il *fastu tyrannico* nella notazione che il *prencipe*, «sí come tiranno istruggeva la terra». Per il *TLIO*, che riporta il nostro luogo, *struggere* in questo caso significa 'devastare (una città o un territorio)' ed è appaiato a "distuggere (un edificio)"; direi che più probabilmente significa qualcosa come 'rovinare', 'impoverire (la città)', magari imponendo tasse per pagare la vita lussuosa e fastosa del signore; oggi potremmo dire, in metafora, "spolpare la città". Sempre nello stesso luogo del testo l'anonimo volgarizzatore amplifica il dettato originale con l'accento alla *crudeltade* e alla *superbia*, parole non problematiche e, benché dotate della loro ricchezza semantica, non specialmente degne di nota nella nostra prospettiva; l'isotopia negativa è poi ripresa nella frase «per non vedere così malvagia signoria», assente in latino. Ancora: dal punto di vista lessicale diamo per scontato il fenomeno normalissimo e diffusissimo dell'attualizzazione medievale di concetti del passato (del tipo *cavaliere* per *miles*): *tyrannus* (nel testo *fastu tyrannico*) è reso con *tiranno*, ma il termine *prencipe* sembra rispondere al *consule* in una nebulosa allusione a un'alta dignità. Notiamo poi che la parola *patria* è resa con *paese* nell'espressione *relicta patria* («lasciò il suo paese»), ma il termine italiano è usato anche quando non c'è, in latino, un lessema equivalente (né *patria* né altro), per es. all'inizio («Fue d'uno paese», «nel quale paese»).

[b] Nel secondo comma il latino *modo quodam vite laudabilis* è reso con «per costumi e per nobile vita», con una scelta lessicale interessante: «costumi» fa riferimento a comportamenti improntati a una severa condotta morale (ritroveremo la parola più avanti, nel cap. XXVII [Adriano]: «Primeramente son da nudrire e d'amaestrare i figliuoli in virtude e in costumi...»); «nobile vita» traduce *vita laudabilis*, con un rinnovato investimento semantico nell'aggettivo *nobilis*, profondamente legato alla società del tempo, indicando il valore intrinseco e il grado sociale, a scapito di *laudabilis*, 'degno di lode, pregevole'.

[c] Interessante anche il terzo comma. Dapprima la *veneracio* del latino viene sostituita dall'*autorità* del toscano, togliendo quell'aura di sacralità che legittimamente possedeva il termine originale (il pitagorismo era anche una forma di religione) e inserendo il concetto non certo esclusivo, ma molto sentito nel Medio Evo occidentale, di *auctoritas*, che si vede poi esemplificato nel ricordo dell'espressione *ipse dixit*, la quale pure secondo Cicerone nasce nella scuola pitagorica, anche se poi il suo riferimento più comune diventa quello ad Aristotele. Significativo anche il fatto che la proposizione *que ab eo acceperant* (grosso modo “gli insegnamenti ricevuti da lui”), resa con «ciò che li udivano dicere», non è più l'oggetto di *in disputatione dedicere nefas existimarent* (“ritenevano che fosse empio discutere”) ma diventa l'oggetto di «si scriveano per sentenza», ancora una volta laicizzando e in fondo modernizzando la situazione; non che le *sententiae* mancassero nel mondo classico (tutto al contrario; basterebbe dare un'occhiata al monumentale *Dizionario delle sentenze latine e greche* di Renzo Tosi, 2017), ma l'uso intensissimo di questa fattispecie didattico-letteraria e del lessico inerente è senza dubbio fenomeno che caratterizza l'Età di Mezzo.

Quali conclusioni del tutto provvisorie possiamo trarre da questo primissimo assaggio? Direi che il volgarizzatore, nel rimontare l'originale latino, riesce a sfruttare molto bene il patrimonio lessicale, orchestrandolo al servizio d'un effetto maggiormente coeso rispetto ai *FH* (e allo *SH*) e procedendo spesso, in questo caso, con lo strumento dell'amplificazione. Ne derivano effetti d'un'insistenza concettuale che verosimilmente si può spiegare con la più generale *intentio auctoris*, il quale compone i *FF* anche al servizio dell'ideologia civile o, se si vuole, comunale, sia nel richiamo ripetuto al *paese*, sia nella censura del tiranno o del cattivo governante. Uno degli esempi più cristallini di questo atteggiamento si trova nel III capitolo («Valerio»), dove il volgarizzatore rende la frase seguente: *Valerius [...] adeo pauper mortuus est, ut sumptu publico sepeliretur*, con un testo molto più ampio: «E questo Valerio fue sí giusto e guardò sí le mani da' presenti e da' mali guadagni, che divenne povero per questo officio del comune, lasciando tutte l'utilitadi sue; sí che quando morìo no li si trovò tanto, onde si potessero fare le spese de la sepultura». Il testo di Vincenzo di Beauvais, ripreso da Adamo di Clermont, ha alle spalle il *Breviarium* di Eutropio: *Quinto anno L. Valerius ille, Bruti collega et quater consul, fataliter mortuus est, adeo pauper, ut, collatis a populo nummis, sumptum habuerit sepulturae*. A parte le solite attualizzazioni (per es. il termine *comune*), il testo italiano descrive

il comportamento d'un amministratore dalle "mani pulite" che tutti vorremmo avere.

3. II CAPITOLO, DEMOCRITO

Del secondo capitolo, dedicato a Democrito, abbiamo già visto qualcosa. Trascurerò (tranne che in un caso) le piccole amplificazioni, ma aggiungerò che, stando ai dati del Corpus dell'OVI, il verbo *abbacinare* («D. sí s'abacinò degli occhi ['si accecò'] per avere piú sottile ingegno e piú forti pensieri») è attestato per la prima volta proprio qui (questa retrodatazione manca alla recensione di Pfister). «Piú sottile ingegno e piú forti pensieri» è struttura bimembre, non propriamente sinonimica (nei limiti in cui si può parlare di vera e propria *iteratio synonymica*), ma assai solidale sul piano semantico; in latino solo *vegeciores cogitationes*, col comparativo di *vegetus*. Mi soffermerò sull'aggiunta: «E di ciò sí ne fue contenzione tra altri savi», perché introduce il tema della disputa tra i sapienti che, se non è esclusiva, è però fortemente caratterizzante dei testi d'origine o d'ambientazione orientale, dove spesso si assiste a dispute tra i saggi, che di norma non portano a nessuna conclusione (un esempio per tutti: l'*enxiemplo* L del *Conde Lucanor*). Infine si noti che *excecavit se ipsum, quia mulieres sine concupiscentia aspicere non poterat* è tradotto: «s'era cieco, perché non potea guardare le femine senza carnale desiderio di peccare». Tre parole (piú la preposizione *di*: «carnale desiderio di peccare») per tradurre un solo termine, tenendo conto che *concupiscenza* è già in Andrea da Grosseto e si trova pure negli stessi *FF*, paiono troppe. In verità negli altri luoghi del nostro testo la parola *concupiscenzia* ha il significato di 'brama, avidità (di ricchezza e beni materiali)' [*TLIO*], mentre qui la brama si specifica nel "desiderio smodato di soddisfare il piacere dei sensi, lussuria" (sempre *TLIO*), significato piú usuale e presente nel citato Andrea da Grosseto e, si capisce, in moltissimi altri documenti. Probabilmente il volgarizzatore distingue fra una *concupiscenza* come *vox* diremmo media (brama di qualcosa) e il *carnale desiderio* (di peccare) come impulso determinato da specifici e incontinenti appetiti sessuali. L'aggettivo *carnale* ha le prime attestazioni grosso modo negli stessi anni dei *FF* (o poco piú in là), ma nel senso di 'proprio della carne', quindi 'opposto alla spiritualità', trova qui la sua prima attestazione.

Una volta di piú il linguaggio della Chiesa condiziona il dettato, pur molto laico, del nostro anonimo volgarizzatore.

4. VII CAPITOLO, SOCRATE

Il cap. VII è dedicato a Socrate, del quale si dà una descrizione fisica e si riferisce un aneddoto apocrifo, ed è uno dei piú notevoli dal punto di vista lessicale soprattutto per l'uso di un linguaggio che mi è già capitato di definire “comico-realistico”. A quanto scritto in precedenti occasioni aggiungerò ora delle osservazioni originali. Leggiamo tutto il capitolo (la parte della “vita”):

(III, 57) Socrates Xantipen et Myron, nepotem Aristidis, duas habebat uxores. Que cum crebro inter se jurgarentur et ille eas solitus esset irridere, quod propter se, fedissimum hominem, simis naribus, recalva fronte, pilosis humeris, repandis cruribus, disceptarent, novissime verterunt in eum impetum et male mulctatum fugientemque diu persecute sunt.

Socrate fue grandissimo filosofo in quel temporale. E fue molto laido uomo a vedere, ch'elli era piccolo malamente, el volto piloso, le nari ampie e rincazzate, la testa calva e cavata, piloso il collo e li omeri, le gambe sottili e ravalte. E avea due mogli in uno tempo, le quali contendevano e garrivano molto spesso perché 'l marito mostrava amore oggi piú all'una e domane piú all'altra. E questi, quando le trovava garrire, sí le innizzava per farle venire a' capelli e faceasine beffe, veggendo ch'elle contendeano per cosí sozzissimo uomo. Sí che un giorno, faccendo questi beffe di loro, che si traeano i capelli, quelle in concordia si lasciaro e vengorli indosso e méttollosi sotto e pélallo, sí che di pochi capelluzzi ch'egli avea no li ne rimase uno in capo. E quelli lievasi e viene fuggendo e quelle co li bastoni battendolo tante li diedero che per morto il lasciaro.

Il testo latino riprende alla lettera un passo di Gerolamo, *Adversus Jovinianum*. L'osservazione piú immediata è che il testo italiano è piú che doppio rispetto a quello di partenza. Ma le differenze non stanno solo nelle dimensioni. Si noti il diverso montaggio dei due testi: il latino comincia di-

cendo che Socrate era bigamo e poi, nel raccontare l'aneddoto, descrive il filosofo; l'italiano prima descrive Socrate e poi narra il buffo episodio. Inoltre, come ho notato in un saggio di qualche anno fa, il volgarizzatore «introduce un *fil rouge* ignoto al suo modello nei capelli strappati (qualche studioso potrebbe credere anche a una valenza psicoanalitica)» (D'Agostino 2001: 156]; in effetti dapprima scrive: «farle venire a' capelli», poi «si traeano i capelli», infine «pélallo, sí che di pochi capelluzzi ch'egli avea no li ne rimase uno in capo». E ancora, l'anonimo toscano «movimenta l'azione con una serie di verbi che, grazie anche alla coordinazione, acquistano vivezza e accelerazione narrativa (in termini cinematografici è come se il volgarizzatore-autore fosse passato da un trattamento a una sceneggiatura)» [*ibid.*] e dissemina una gran quantità di soluzioni stilistiche che ne fanno un piccolo gioiello.

Per quanto riguarda la rappresentazione di Socrate, va detto che il filosofo greco è descritto come un uomo brutto con l'aspetto di un satiro già nel *Simposio* di Platone (e la cosa è confermata dalla statuaria antica), ma qui si raggiungono alte vette della deformità. Gli aggettivi sono tutti solidali nel descrivere uno sgorbio e svariano da termini più generici (*laido*, *piccolo*, contestualmente *ampie*) a parole più caratterizzate. L'acmé è raggiunta da *rincazzate*, forma attestata dalla maggioranza della tradizione, che sembra un *hapax* (così si inferisce anche dal Corpus OVI) e indica un naso camuso, con le narici schiacciate (letteralmente 'ricacciate') verso l'alto. In verità il termine si trova anche in un trattatello misogino (ms. Firenze, B. Riccardiana, 2734, del XV sec.: «avea rincozzati gli anari del naso»), il cui anonimo autore sembra però riprenderlo proprio dai *Fiori* (D'Agostino 1998: 276-7). Da notare anche la presenza del suono affricato sordo (la *ʒ* lunga o, se volete, geminata) che spesso ha svolto, nella storia della fonetica italiana, un ruolo comico: si pensi al sonetto attribuito con forti dubbi a Dante: *Sennuccio, la tua poca personuzza*, che si sviluppa collocando in rima parole come *desinuzzo*, *cappuccinuzzo*, *assettatuzza* (usato anche da Boccaccio per definire Ser Cepparello) e così via, senza dimenticare *pelosuzza*, che a sua volta richiama l'aggettivo *piloso*, che qui ha una delle prime attestazioni e che poi sarà usato da Dante solo (e per tre volte) nell'*Inferno*. A testimoniare la "lunga durata" di questa espressività fonetica possiamo citare il romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di Carlo Emilio Gadda, dove si trova un ipercorrettismo rivelatore: infatti nell'appartamento del palazzo della via romana citata nel titolo (il palazzo degli ori o dei pesci-

cani) vengono rubati dei diamanti, piú precisamente dei topazi, ma in romanesco (come peraltro in toscano) la fonetica dell'affricata si allunga (*topazzzi*), e un personaggio, per evitare un suono che evidentemente ritiene volgare, parla di «topacci» (vd. anche Porcelli 2011: 18). Peraltro il ricorso alla stessa consonante si riscontra piú volte nel capitolo: si vedano le parole *innizzava*, *sozzissimo* e *capelluzzzi*, segno (se mai ce ne fosse stato bisogno) d'un uso consapevole dello strumento fonetico-stilistico-lessicale.

Notevole anche il binomio allitterativo «calva e cavata», nel quale si ha la prima documentazione di *cavato* nel senso cosí spiegato dal *TLIO*: «Detto di varie parti del corpo: schiacciato (del cranio); infossato (degli occhi); ruvido e grinzoso (del collo)»; qui vale il riferimento al cranio plasticefalo del personaggio. Si noti pure che qualche mss. dell'*Adversus Iovinianum* legge *recurva* invece di *recalva* (quindi una fronte concava [scavata] o, al contrario, convessa [bombata]). Il significato di *ravolte* (le gambe) è quello di 'storte', ed è piuttosto raro: il corpus OVI raccoglie citazioni dalle quali si vede che perlopiú si tratta d'un sinonimo di *avvolte*, qui fuori luogo; ma quando si descrivono dei rami d'alberi (per es. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, I, par. 7: «alberi [...] antichi, con rami lunghi e ravolti, contessuti e intrecciati intra sé stessi [...]») il significato primario di 'storto' pare evidente. In ogni caso quella dei *FF* sembra la prima documentazione in questo senso.

Molto interessante il fatto che il cosiddetto *Ottimo Commento della Commedia*, come si evince dal Corpus OVI, descriva cosí l'antico filosofo (*If* IV 134: «Era Socrate uomo sozzissimo, con gli anari rincagnati, fronte rustica, li omeri pilosi, le gambe ravolte, e ricevette a gabbia da Xantippe sua moglie molte molestie».⁸ Come si vede, l'Ottimo sembra aver letto qualche manoscritto dei *FF*, dato che coincide nell'aggettivo *sozzissimo*, negli omeri *pilosi* e nelle gambe *ravolte*. Non solo: l'Ottimo scrive *anari* al posto di *nari*; la prima forma (*anari*), sia maschile, sia femminile, è attestata dal *TLIO* a partire dall'*Intelligenza* (quindi inizi del Trecento); in verità si trova anche in due codici dei *FF*, entrambi però posteriori all'*Intelligenza*, *Rd* (Firenze, B. Riccardiana, 2795) ed *Nd* (Firenze, B. Nazionale Centrale, II.IV.127).

⁸ E continua: «Sí come dice A. Gellio, libro II, ebbe moglie puttiniera, figliuoli bordellieri, servo incorrigibile».

Invece è degno di nota che l'Ottimo scriva «anari rincagnati», perché *rincagniate* è la variante del codice *Rb* (Riccardiano 1642, sec. XIV *ex.* - sec. XV *in.*). Il primo editore dei *FF*, Vincenzo Nannucci (1839), seguito da Hermann Varnhagen (1893), aveva congetturato appunto «rincagnate» (che nel testo dell'editore tedesco risulta scritto, non saprei dire perché, *rincagnatae*); si tratta di congettura, perché né Nannucci, né Varnhagen usavano il Riccardiano 1642, peraltro recenziore, mentre il copista di questo manoscritto⁹ poteva aver innovato come gli studiosi ottocenteschi, introducendo una *facilior* (appunto, *rincagniate*). L'Ottimo può aver innovato anche lui o può dipendere da un codice a me ignoto che l'avesse preceduto nella banalizzazione.

E passiamo all'aneddoto, anche se alcune parole sono già state commentate: il binomio «contendeano e garriano» può vedersi come un'iterazione sinonimica, dato che per il *TLIO* *garrire*, in questo luogo, significa 'discutere a voce alta, litigare'; certo le due parole hanno sfumature d'uso diverse: *contendere* è termine probabilmente sentito come più elevato, mentre *garrire* è più duttile: Dante l'adopera due volte nella *Commedia* (*If* XV 92 e *Pd* XIX 147) per indicare soprattutto il concetto di 'rimproverare' (quindi parlare in tono di rimprovero, anche solenne), ma il verbo, che deriva dall'onomatopeico *garrire* latino, indica pure (e ancor oggi) il verso di alcuni animali e altro, soprattutto in espressioni traslate (per es. parlando di vespilli che garriscono al vento). Interessante anche la scelta di *pelare* (*pélallo* è la sesta persona del presente indicativo con assimilazione *nl>ll*: lo pelano), che significa ovviamente 'strappare i capelli' e che pare, secondo i dati dell'OVI, la prima attestazione della parola. Il risultato complessivo è quello che in un'altra circostanza ho definito "uno dei pochissimi *fabliaux* in prosa del Duecento italiano avanti il *Novellino*" (D'Agostino 1995: 606).

⁹ Copista attento e quasi filologo, noto come "Non bene" per la sua firma (*Non bene pro toto libertas venditur auro*) studiato da Tanturli 2010 e da Lorenzi Biondi 2016.

5. XII CAPITOLO, OTTAVIANO AUGUSTO

(VI, 43) [a] Romanorum secundus regnavit Octavianus Augustus. Eo nullus Romanorum imperatorum in bellis fortior nec in pace moderacior fuit. Adulescentiam suam optimis studiis educavit. Erat enim mitis moribus, toto corpore pulcher sed oculis magis.

(VI, 47) [b] Cibi et vini multum abstinens sed libidinis serviens eiusque tamen vitii in aliis severissimus vindicator. Liberalibus studiis presertim eloquencie in tantum incubens ut nullus ne in procinctu quidem laberetur dies quin scriberet ac dictaret.

(VI, 46) [c] Rarus ad recipiendas amicitias, ad retinendas constantissimus, erga cives quoque extitit clementissimus.

[a] Attaviano Agosto fue lo secondo imperadore, piú forte in guerra e piú temperato in pace che neun altro che fosse dinanzi a lui. In sua giovanezza stette in istudio. Ed era piano in costumi, grazioso in donare. Bello di tutte le bellezze del corpo e maggiormente nelli occhi iera bellissimo.

[b] Molto temperato di mangiare e di vino, molto lussurioso e crudelissimo gastigatore delli altri che peccavano in quel vizio. Continuamente studiava inn iscienza e spezialmente in bel parlare, sí io che neuno giorno era ch'elli non leggesse e scrivesse e ditasse.

[c] Rado e malagevole a ricevere amistà e fermissimo a ritenerla, clementissimo verso i suoi cittadini.

Il montaggio di tre pezzi provenienti rispettivamente dal cap. 43, 47 e 46 del libro VI dello *SH* di Vincenzo di Beauvais è in realtà già realizzato da Adamo di Clermont nei suoi *FH*, vera fonte del volgarizzatore toscano. Inoltre Adamo modifica sensibilmente il dettato di Vincenzo e quindi lascia vedere perfettamente come i *FF* riflettano il sopra riportato testo dei *Flores* e non quello dello *Speculum*, che è il seguente:

[a] Romanorum secundus regnavit Octavianus Cesar Augustus. [...] Eo nullus Romanorum imperatorum in bellis felicius nec in pace moderacior fuit. Adulescentiam tamen suam civilibus bellis implicuit. Fuit tamen Augustus forma eximia et per omnes etatis gradus venustissima. Oculos habuit claros ac nitidos. [b] Cibi minimi erat, vini quoque natura parcissimus. Eloquentiam studiaque liberalia ad etate prima et cupide et laborosiosissime exercuit. Mutinensi bello in tanta mole rerum et legisse et scripsisse et declamasse quotidie traditur. [c] Amicicias neque facile admisit et constantissime retinuit. Non minus severus quam facile et clemens.

Fonte di Vincenzo di Beauvais è l'*Historia ecclesiastica* di Ugo di Fleury (m. 1119-1120). Con l'unica eccezione della strana frase «molto lussurioso e

crudelissimo gastigatore delli altri che peccavano in quel vizio» (peraltro in perfetta corrispondenza col testo dei *FF*), le scelte lessicali sono coerentemente intese a esaltare, una volta di più, le doti di un uomo adatto al comando, secondo una visione che è frutto dell'innesto di un'ideale classico nella realtà contemporanea. Si vedano gli aggettivi *temperato* (ripetuto), *piano*, *clementissimo*. E soffermiamoci su *grazioso* (*in donare*), che non ha un corrispondente nel testo latino e che, secondo il *GDLI* (*Grande Dizionario della Lingua Italiana*) di Salvatore Battaglia, significa «Abitualmente disposto, per innata bontà, a concedere aiuti e favori, a trattare con squisita cortesia, a dimostrare indulgenza e comprensione; benigno, generoso, affabile. - Anche: nobile, gentile». Se il significato primario di *grazioso* è «che risulta gradito per la grazia, la delicatezza e simili che lo caratterizzano» (*DELI*), qui il contesto ratifica la definizione del *GDLI*, che peraltro è confermata dagli stessi *FF*, là dove scrivono (cap. XXIV, Seneca, righe 103-5): «Graziosi sono li beneficii che stano aprestati e che si fanno incontro al ricivitore, là ove nonn ha indugio se non in vergogna di colui che 'l riceve» (in lat. *Gratissima sunt beneficia parata, occurrencia ubi nulla intervenit mora nisi in accipientis verecundia*). Affine concettualmente ai *FF* è il volgarizzamento di Albertano eseguito da Andrea da Grosseto, là dove dice: «Onde disse Seneca ne le pistole: meno di' e fa' più; e per lungo tempo penza e fa' tostamente; perciò che la tosteza ('rapidità') fa la cosa graziosa» (dal *Corpus OVI*). Insomma, questo *grazioso* è quasi sinonimo di *benigno*, tant'è che alla fine induce a riflettere anche sull'«animal grazioso e benigno» di Dante (*If* v 88), normalmente glossato come 'cortese, gentile'. La sentenza senecana successiva a quella citata nei *FF* è in effetti: «Ogne benignità s'afretta e propi'è di colui che fa volentieri fare avacciamente» ('in fretta, senza indugi').

6. XXVIII CAPITOLO, SECONDO

Il capitolo XXVIII è dedicato al filosofo Secondo; questi è probabilmente un filosofo neopitagorico al quale sono intitolati, in greco, un *Bíos* e delle *Gnomai* (*tu Secundu tu filosofu*), cioè "Vita e sentenze del filosofo Secondo", testo del II-III sec. d. C., fortunatissimo testo, tradotto in molte lingue orientali e occidentali, che, attraverso una versione latina di un tal Guglielmo Medico, chierico provenzale dell'XII secolo, passa, con alcune

modificazioni, allo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais e al *Liber de vita et moribus philosophorum antiquorum* attribuito a Walter Burley, ma apocrifo per qualche studioso (c'è chi pensa al giudice e letterato preumanista padovano Geremia da Montagnone, nato intorno al 1250 e morto nel 1320-1321 ovvero a un anonimo autore che l'avrebbe composto nell'Italia del Nord intorno al 1320). Il capitolo è costituito da due aneddoti (quelli che formavano il *bios*) e da una sequenza di sentenze di tipo catechistico («Che cos'è Dio?», «Che cos'è la Terra?» ecc.), di numero e testo variabili a seconda delle redazioni. Nel lontano 1977 avevo studiato la fortuna italiana di questa storia e avevo assimilato il primo aneddoto al motivo mitico-folclorico di Èdipo, sulla scorta di uno studio di Vladimir Propp; e avevo anche notato qualche parziale ma significativa coincidenza, a livello di *fabula*, con l'*histoire du Tchécoslovaque* contenuta nell'*Étranger* di Camus e nucleo del suo posteriore *Malentendu* (vd. D'Agostino 1977). Qui quello che conta è la capacità del nostro anonimo volgarizzatore di rendere la grande drammaticità del testo con una singolare economia di mezzi, sia pure in una generale prassi amplificativa, e con oculate scelte lessicali. Vediamo i testi a confronto:

(X, 70) [a] Temporibus Adriani floruit Secundus philosophus. Hic adhuc parvulus ad discendum missus audivit in scolis verbum hujusmodi, quod omnis mulier fornicatrix esset et impudica. Tandem in philosophia perfectus remeavit in patriam suam, communem gerens peregrinationis consuetudinem, baculum et peram circumferens, coma capitis et barba prolixa. Hospitatus est autem in domo propria, nemine domesticorum eum cognoscente, neque propria matre.

[b] Volensque probare, de mulieribus si verum esset quod audierat, vocavit unam de ancillis, promittens ei X aureos, si persuaderet matri. At illa, consensu ancille, vespere fecit eum ad se introduci. Cumque illa estimaret se cum illo carnaliter debere commisceri, ille, velut propriam matrem amplectens inter ubera illius dormivit usque mane. Mane autem cum vellet egredi

[a] Secondo fue uno filosofo molto savio al tempo di questo imperadore. Il quale andò a lo studio molto fanciullo, fuori di suo paese. Istando in iscuola, udio leggere che neuna femina era casta, s'ella era richesta e tutte erano senza vergogna. E, stato gran tempo in istudio, sí ch'era già conosciuto per filosofo da' savi, tornò in suo paese, disconosciuto, in modo di pellegrino, con ischiavina e con bordone e con gran capelli e con gran barba; e albergò ne la casa sua medesima; e non era conosciuto da neuno, né da la madre, ch'era ancora viva ed era bella donna.

[b] Onde, volgiendo provare de le femine quello ch'avea udito in iscuola, chiamò una de le servente e promisele diece danari d'oro s'ella facesse che la madre il coricasse seco. E quella il fece e la donna piacque, sí che la donna il fece venire la sera ne la camera a sé e coricarsi in

et discedere, illa apprehendens eum ait: «Ut me temptares, hoc fecisti!» Qui dixit: «Nequaquam, domina mater. Neque enim dignum est me illud vas maculare unde exivi». Illa autem sciscitante quis esset, respondit: «Ego sum Secundus, filius tuus». Illa autem recogitans in semetipsa et non ferens confusionem exanimata est.

[c] Secundus vero sciens quod per loquelam suam mors matri contigisset, hanc a se in posterum exegit penam, ne amplius loqueretur. Et sic usque ad mortem taciturnitatem conservavit.

uno letto. E questi sí posò la gota sua in sul petto de la madre e abbracciandola sí come sua madre, per buono amore, dolcemente si dormí tra le poppe de la madre infino a la mattina. Da che fue fatto die questi si levava e volea uscire del letto; e questa il prese e disse: «Non credi tu prendere altro sollazzo di me? Halo tu fatto per provarmi?» E quelli rispuose e disse: «Madonna e madre mia, e' nonn è degno e non si conviene che io sozzi il vasello ond'io uscio». E quella domandò chi elli fosse e quelli disse: «Io son Secondo, tuo figliuolo». E quella ripensa e riguardollo e rafiguorollo e vennelene sí gran vergogna ch'ella nol potte patire. Incontanente morí.

[c] Questo Secondo, vegendo che per lo suo parlare la madre era morta, sí si ne diede questa penitenza e puosesine questa legge, di non parlare mai piú e cosí stette mutolo insino a la morte; ed era chiamato il filosofo mutolo. E faceva maraviglie in filosofia sopra tutti i filosafi ch'ieran in quel tempo.

Interessante la resa di *omnis mulier fornicatrix esset et impudica* con «neuna femina era casta, s'ella era richesta e tutte erano senza vergogna». Mi riferisco soprattutto al fatto che il volgarizzatore aggiunge quella protasi («s'ella era richesta») che non è nel latino, ma che costituisce quasi la traduzione letterale d'un passo di Ovidio (*Amores* I 8, 43): «Casta est quam nemo rogavit». Delle due l'una: o il ms. usato dal volgarizzatore conteneva quella citazione, ma la cosa mi pare improbabile, visto che non c'è né nei codici dello *SH* che a suo tempo avevo esaminati, né in quelli dei *FH*, né nel testo dell'*Estoria de España* (o *Primera Crónica General*, cap. 196) di Alfonso X («oyó allá dezir que no avié en el mundo mugier casta»), né nella traduzione francese di Jean de Vignay (*MH*), che scrive: «oy es escolles ceste parole, que toute fame convoitoit fornication et estoit non chaste»; oppure il volgarizzatore, forte d'una preparazione letteraria non banale, aveva aggiunto di sua iniziativa il richiamo ovidiano.

Alquanto curioso, da un punto di vista lessicografico, il caso di *vasello*. Il *TLIO* registra la parola, in senso figurato, al punto 1.2., come “il corpo umano” e dà come primo dei due esempî questo dei *FF*; ma poi, al punto 1.2.1, con il significato di «L'organo genitale femminile; il ventre materno», dopo una citazione di Giordano da Pisa, ne dà una seconda dal *Libro di varie storie* di Antonio Pucci, che però ripete esattamente le parole dei *FF* (lo Zibaldone di Pucci fa parte della tradizione indiretta dei *FF* e ne riporta ampî stralci). Il latino scrive *vas* e sicuramente si tratterà del significato più preciso di ‘grembo, ventre materno’ e non di quello più generico di ‘corpo umano’. Stranamente il *TLIO* non sceglie l'esempio forse più noto, quello del *Pg* xxv 44 (il *natural vasello*) già indicato da Segre 1953: 185 (la spiegazione di Stazio della generazione dell'essere umano).

Notevole anche l'uso della parola *vergogna*, che appare due volte: la prima nella citazione appena fatta per descrivere il carattere delle donne, la seconda alla fine del comma [b], quando la donna, conosciuta l'identità dello straniero, viene colta da un profondo sentimento, appunto, di vergogna. Nel primo caso la parola corrisponde all'aggettivo latino *impudica*, nel secondo al sostantivo *confusio*. Due parole dalla semantica piuttosto diversa, unificate dal termine italiano *vergogna*, che in effetti è notevolmente polisemico (basta leggere il *TLIO*), ma, a differenza del pudore, dovrebbe essere di norma un sentimento che si prova dopo aver commesso qualcosa di censurabile, mentre il pudore, sempre di norma, dovrebbe essere quel sentimento che ti evita di fare qualcosa di censurabile; ma è pur vero che spesso *pudore* e *vergogna* si confondono.¹⁰ E comunque, proprio grazie a questa scelta lessicale unificatrice, il volgarizzatore conferisce al racconto una sorta di struttura circolare, nella quale la vergogna compare sia all'inizio sia alla fine del primo aneddoto, determinando, insieme con la sciocca e pericolosa curiosità di Secondo, la tragedia finale. Tragedia sa-

¹⁰ Lo stesso succede con lo spagnolo antico *vergüença*; si veda il L *enxiemplo* del *Conde Lucanor* (cf. D'Agostino 1976). Américo Castro (1956) aveva intravisto risonanze semantiche arabe nel fatto che la *vergüença* fosse intesa come qualcosa di attivo, che spinge a fare le cose buone e ad evitare quelle cattive, ma questo, come abbiamo detto, è comune anche alle altre lingue romanze, perlomeno all'italiano.

pientemente descritta con le parole: «E quella ripensa e riguardollo e rafigurollo e vennelene sí gran vergogna ch'ella nol potte patire. Incontanente morío», mentre il testo latino scrive: *Illa autem recogitans in semetipsa et non ferens confusionem exanimata est*. La piccola amplificazione che porta da *recogitans in semetipsa* alla struttura ternaria *ripensa e riguardollo e rafigurollo* è effettivamente assi notevole: il latino è ellittico: pensare in sé stessa vuol dire riflettere e andare con la memoria al recupero di fatti passati, ma *ripensa*, *riguardollo* e *rafigurollo* hanno un taglio quasi cinematografico, con spostamento di macchina, primi piani, controcampi e altre risorse proprie del cinema. Il *ripensa* in fondo assorbe il *recogitans in semetipsa* latino e ci fa vedere la donna raccolta in sé stessa, il *riguardollo* sposta la direzione dell'occhio verso l'uomo e il *rafigurollo* ritorna sulla donna e fa scattare il moto di coscienza e il dramma conclusivo: sembra quasi di vedere gli occhi spalancati e increduli della donna-madre e la ferita mortale che l'agnizione comporta. Il termine *riguardare* significa ovviamente non 'guardare di nuovo', ma 'guardare con particolare attenzione, scrutare, osservare a lungo' ecc. (cf. *GDLI s. v.*). Si noti che *raffigurare*, nel senso di 'riconoscere qualcosa o qualcuno dalla figura o dalle caratteristiche' (*TLIO*) è attestato per la prima volta proprio in questo passo dei *FF*.

Non v'è chi non veda come i *Fiori* siano di molto superiori alla fonte, la quale espone un testo "legato", come lo è la fedele traduzione francese: «Et celle adonques poupensante soy en li meisme et non pas soufrante tel honte et tel confusion mourut», che si limita a sdoppiare *confusio* in *honte* e *confusion*. Né Vincenzo di Beauvais (o Adamo di Clermont), né Jean de Vignay usano i participi (*recogitans*, *ferens*, sostituibili in italiano con gerundi) con quella pienezza ed efficacia dinamico-descrittive che caratterizzeranno la lingua del Boccaccio. Un po' meglio la versione spagnola, che, come l'italiana, scioglie i participi in frasi coordinate: «E ella, que lo oyó, començó a pensar e no pudo soffrir el su grand cofondimiento, e cayó en tierra muerta».

7. RETRODATAZIONI O PAROLE O SIGNIFICATI NON ATTESTATI (ALCUNI ESEMPL)

Facciamo solo qualche esempio (di quelli non segnalati da Pfister, che si riferiva soprattutto a termini di grande diffusione, usati ancor oggi, come *bere*, *carro*, *cittadino*, *debole* ecc.). Userò in particolare il *TLIO* e il Corpus OVI. Si noti che con il primo si va quasi sempre a colpo sicuro, ovviamente nei limiti delle fonti usate (che però sono tantissime) e solo in casi molto rari il *TLIO* non registra qualcosa che si trova nel Corpus OVI (vd. qui, per es. *contenenza*); la consultazione di quest'ultimo dipende dal fatto che si cerchino tutte le varianti formali possibili della parola, con l'ovvio e ineliminabile problema che le edizioni dei testi usati hanno spesso regole diverse per la resa della grafia. In sostanza, ogni volta che una prima documentazione sarà avvalorata dal Corpus OVI, si dovrà sempre avere la riserva mentale che, in una forma che mi possa essere sfuggita, si trovi un'attestazione anteriore; del che chiedo venia e attendo correzioni, in vista di un formario completo e sistematico da aggiungere a un'auspicabile nuova edizione dei *FF*. Una postilla riguardo la datazione del *Tesoretto* di Brunetto Latini, che il *TLIO* stabilisce come "a. 1274", mentre i *FF* sono datati "1271/1275". In questo caso è impossibile dire quale sia il testo più antico, perché "ante 1274" sono anche gli anni 1273 o 1272 e i *FF* potrebbero essere stati redatti nel 1271. In questo caso considero entrambe le opere come possibili relatrici della prima attestazione, mentre il *TLIO* preferisce scegliere il *Tesoretto*.

abiturio (XX 136, XXVIII 81) 'abitazione'; lat. *domus*. Prima attestazione (*TLIO*).

afrettare (VII 28-9) 'fretta' (sost.); lat. *festinatio*. Rappresenta la prima attestazione (*TLIO*).

agiugnere (XXIV 220, «Molto giova la parola che a poco a poco si agiugne a la mente; e non bisognamo di molte, ma de efficaci parole»; lat. *Plurimum proficit sermo qui minutatim irrepat animo; nec multis opus est sed efficacibus* (quasi uguale alla fonte di Vincenzo di Beauvais, Seneca, *Ep.* 38: *Plurimum proficit sermo quia minutatim inrepat animo; [...] nec enim multis [verbis] opus est sed efficacibus*). Quanto al significato, il *TLIO*, s. v. *aggiungere*, al punto 1.3, interpreta: «Apportare ad intensificazione, incremento, miglioramento, danno; usare a vantaggio (di ciò che si fa o si

dice). Anche pron.», ma direi che qui si tratta piuttosto di ‘insinuarsi’. In questa sfumatura semantica, si tratterebbe della prima attestazione, perché le precedenti citazioni del *TLIO* allo stesso punto 1.3 corrispondono al significato indicato dai redattori.

allegro (XXV 34) ‘propizio, favorevole’; si veda il contesto: «A cui la ventura sta allegra quasi tutte le cose s’avengano»; lat.: *Afflante fortuna pene omnia decent*. Questo significato non è propriamente registrato dal *TLIO*, che spiega la locuzione *stare allegro* come ‘essere felice, accontentarsi’. Pfister cita il significato di ‘lieto, giocondo’, che non è quello del testo.

ammisurato (XXIV 160-1, «de segnorie... ammisurate»): ‘governato con moderazione’; lat.: *imperia... moderata*. Prima attestazione (*TLIO*). Il *TLIO* spiega *ammisurato* come ‘conquistato con cautela e moderazione (detto di una signoria)’, ma il concetto di “conquistare” non pare qui pertinente; la frase latina completa è *Violenta imperia nemo diu continuit, moderata durant*, che i *FF* traducono: «Le segnorie repenti neun uomo tiene lungamente, l’ammisurate durano». Vd. anche *repente*.

antichità (XX 139) ‘id.’; lat. *vetustatis*. Prima attestazione (Corpus OVI).

antipensato (XXIV 255) ‘previsto’; lat. *precogitati*. Prima attestazione (Corpus OVI, che registra solo due documenti, questo e un esempio tratto dalla *Cronica* di Matteo Villani).

antiporre (XX 87, «è da a.») ‘preferire’; lat. *preponenda est*. Prima attestazione (*TLIO*).

artefice (XXIV 145) ‘abile’; cf. contesto: «Ai lusinghieri non dare orecchi; artefici sono a prender i loro maggiori»; lat. *artifices*. Pfister: «*artefici* m. pl. “spedienti abili e ingegnosi diretti a supplire alle deficienze della natura o a migliorare l’apparenza” XXIV, 145 (DELI: av. 1321, Dante)». Ma sembra che Pfister abbia piuttosto in mente il sost. *artificio*; il *TLIO* intende ‘Chi induce qualcuno a fare qualcosa’; anche qui mi sembra che il significato faccia riferimento a un sost., mentre si tratta di un agg. col significato indicato. Il secondo dei tre esempî del *TLIO*, tratto da Bartolomeo di San Concordio, è praticamente lo stesso: «Seneca, octavo de naturalibus. Alli adulatori non dare il tuo lato, ch’egli sono artefici a pigliare loro maggiori». Più calzante il terzo esempio, tratto dalle *Esposizioni* boccacciane.

avacciatamente (XXIV 107) ‘con rapidità o sollecitudine’; lat. *cito*. Prima attestazione (*TLIO*).

avventurato (XIV 4, «più avventurati») 'felice, fortunato'; in lat. *auspicaciores*.

Prima attestazione (TLIO).

bagnamento (XXVIII 106) 'irrigazione'; lat. *irrigacio*. Prima attestazione (TLIO).

basole (XXVIII 75) 'basamento'; lat. *basis*. Prima attestazione (Corpus OVI).

beatissimo (XXIV 196) 'id.'; lat. *beatissimus*. Prima attestazione (Corpus OVI).

bordone (XXVIII 8) 'bastone usato dai pellegrini'; lat. *baculum*. Prima attestazione (TLIO). Garlini (2022: 162-6) studia la parola *bordone* nel cap. del nostro testo dedicato a Secondo e poi nei cantari.

caldo (VIII 24; «essendo troppo caldo») 'riscaldato (dall'ira)'; lat. *cum vehementius excarsisset*. In questo senso specifico vale come prima attestazione (TLIO).

calpitare (VIII 16) 'calpestare'; lat. *conculcare*. Cf. rr. 14-18: «Diogene venne a lui [Platone] e trovò grandi letta ne la camera sua. No li parlò se non che co li piedi fangosi abattee il letto, calpitando coltri di porpora; e quando avea forbiti i piedi ed elli tornava fuori e rinfangavalisi vie più e tornava a ricalpitare il letto». Prima attestazione; la seconda è nelle *Prediche* di Giordano da Pisa (1303-1306).

cantevole (XX 45) 'canoro, musicale'; lat. *canora*. Prima attestazione (TLIO).

Il TLIO interpreta «[riferito alla voce] lezioso, mellifluido»; non credo, e nemmeno trovo precisa la definizione che avevo dato nel mio Glossario: 'cantilenante'. Si veda il contesto: «La boce di quelli che parla dee essere dolce, non contendente, non tremante, non cantevole [...]», in lat.: *Sit vox loquentis dulcis et non contenciosa, neque languens, neque canora*.

cessare (XXIV 184) 'Condurre da una condizione di presenza ad una di non presenza. Fare in modo che qsa non si verifichi. Evitare qsa o qno» (TLIO), o, più semplicemente, 'scacciare, combattere'; lat. *depellere*. In questa sfumatura di significato è la prima attestazione.

chiarare (IV 4; «chiararsi nell'animo di buone virtù») 'rendere, rendersi, divenire chiaro, limpido (assol. e pron.)' [definizione del TLIO]; in lat. solo *mentis illustracio*. Prima attestazione.

chiaro (XXIV 68) 'aperto in modo sconveniente, sfacciato'; lat. *clarus*. Conviene riportare il testo latino per intero: *Odibilem quoque facit hominem risus aut superbus aut clarus aut malignus et furtivus aut malis alienis evocatus;*

i *FF* scrivono: «I riso fa l'uomo isgraziato e odiato, s'elli è superbio o chiaro o maligno o furtivo o ismosso per male altrui». Questa definizione non appare nel *TLIO*.

chinare (XX 33-4: «non chinare l'orecchie ai lusinghieri») di questa espressione, che significa “non dare ascolto alle parole degl'ingannatori / adulatori”, il *TLIO* offre unicamente l'esempio dei *FF*, mentre il verbo *chinare* si legge già nel venerando *Ritmo di Sant'Alessio*. In lat. *Cavendum est ne assentatoribus sive adulatoribus aures patefaciamus*.

commettere (XXIV 178 e 179) ‘affidare’. Cito questo lemma solo perché non sono convinto del significato che gli riconosce il *TLIO*: «[Relig.] Rimettere (un peccato)»; penso che si tratti di un più normale ‘affidare’ o ‘confidare’, già attestato in testi precedenti (e qui a VIII 26). Il testo latino (risalente a Seneca, *Ad Lucilium* ep. III) dice: *Tu quidem ita vive, ut nichil tibi committas nisi quod committere etiam inimico tuo possis*, traducibile più o meno così: “Tu d'altra parte vivi in modo tale da poter affidare/confidare persino a un tuo nemico ciò che affidi/confidi a te stesso”.

confondimento (XXVIII 85) ‘confusione perdizione’; lat. *confusio*. Prima attestazione (*TLIO*).

consiglio (XIII 6 e *passim*, XI 10), ‘il Senato (dell'antica Roma)’; lat. *curia*. È il celebre aneddoto di Papirio (Lucio Papirio Cursor), il primo personaggio del libro che appartenga alla storia romana. Il *TLIO* registra, come prima testimonianza, quella di Paolino Minorita (1313/1315); Paolino narra la medesima storia; e lo stesso fa Jacopo da Cessole, il quale scrive: «il consiglio de' sanatori»; ma forse il primo esempio è nella *Rettorica* di Brunetto Latini, precedente i *FF* («certo per rettorica potemo noi muovere tutto 'l popolo, tutto 'l consiglio, il padre contra 'l figliuolo, l'amico contra l'amico»).

contendente (XX 44-5) [detto della voce] proprio di chi è in lite; che manifesta tensione, nervosismo; lat.: *contenciosa*. Prima attestazione (*TLIO*).

contenenza (IX 12-13) ‘continenza, moderazione’ (si parla di Diogene); lat. *continencia*. Prima documentazione nel Corpus OVI, ma non ripresa dal *TLIO*, dove in realtà manca l'accezione del nostro testo; il *TLIO* registra come significato più importante (a ragione) quello di ‘modo di comportarsi, di atteggiarsi, aspetto esteriore, contegno, sembianza’, ma qui, forse per cultismo semantico, il termine vuol dire quello che

abbiamo segnalato. Già in Pfister, ma cito il lemma per le osservazioni su *TLIO* e *Corpus OVI*.

contra (XXIV 194) 'invece'. L'ampia scheda del *TLIO* cita questo significato solo nella locuzione *per contro* ('all'opposto, invece'), dando come prima attestazione quella dell'Albertano volgarizzato nel codice di base di *FF*, ossia il codice di Fantino da San Friano (1274-75). Ma il testo («E contr'al folle nonn è uopo alcuna cosa» mostra come anche da sola la parola *contra*, per latinismo (il testo di Seneca, fonte di Vincenzo di Beauvais, ha proprio *contra*), ha il significato indicato.

conversazione (XXIV 189) 'rapporto di frequentazione e di familiarità, il relazionarsi condividendo atti e parole; intimità; amicizia' (*TLIO*); lat. *conversatio*. In questo significato è la prima attestazione. Pfister: «compagnia di persone che si riuniscono abitualmente», ma qui più che l'insieme delle persone è il rapporto che stabiliscono fra di loro.

cucire (XVII 21) 'stringere due o più persone in un rapporto di amicizia o amore' (*TLIO*); «l'amistade ch'è cuscita disavedutamente col folle». In lat.: *Amicicie, si forte cum pravis ignoranter conciliate fuerint*. Prima attestazione in senso figurato; in senso proprio si legge già in Ugucione da Lodi.

diserto (II 17, «le possessioni sue tutte diserte») 'distrutto', lat. *possessiones suas desertas*. In questo senso l'aggettivo è attestato qui per la prima volta; il *TLIO* fa risalire a Jacopo Alighieri la prima documentazione del significato ('Gravemente danneggiato [un luogo]; distrutto, devastato'), mentre nel senso di 'Privo di tracce della presenza umana (un luogo); privo di vita, disabitato' la prima attestazione è in Guido Faba.

dibuonarità (XX 171, «d. d'amore») 'gentilezza d'animo'; lat. *gratuita est*. Prima attestazione (*Corpus OVI*).

dirizzamento (XXVIII 72-3) 'guida'; lat. *directio*. Prima attestazione (*TLIO*).

disepellire (XXVI 23-24) 'disseppellire'; senza riscontro in lat. Prima attestazione (*TLIO*).

distretto (XX 20): '[dell'animo] limitato (da desideri e impulsi negativi)' (*TLIO*); lat. *parvi (animi)*. In questo senso figurato si tratta della prima attestazione (*TLIO*); in senso cortese si legge già in Guido delle Colonne.

druscire (XVII 22) 'scucire'; lat. *dissuere*. Prima attestazione (*TLIO*).

egritudine (XX 155-6) 'afflizione'; lat *egritudo*. Prima attestazione (*TLIO*).

empiezza (XXIV 25, «e. del vendicarsi»), ‘brama smodata e feroce’ (TLIO); in lat. invece: *ulcionem expetere de illo cupiens*. Prima attestazione, insieme col *Tesoretto*.

estremo (XIV 12, *stremo*) ‘ultimo’; lat. *extremum*. Prima attestazione (TLIO).
favoleggiare (XII 15-6) ‘cianciare’; cf. il contesto: «Corrompono li buoni costumi le scipidezze di mal favoleggiare»; lat. *Corrumpunt bonos mores confabulationes pessime*. Prima attestazione (TLIO).

fitto (XX 58) ‘finto, menzognero’, lat.: *ficta*. Prima attestazione (TLIO).

fortezza (XXVIII 116, «Il cuore è rocca e fortezza de la vita») ‘difesa, protezione’; lat. *receptaculum vite*. Nel senso figurato è la prima attestazione (TLIO); a XXIV 91 la parola è usata in un diverso senso figurato: «Una fortezza è da no vincere, cioè l’amore dei cittadini»; lat. *Unum est inexpugnabile munimentum amor civium*. A X 6 la parola è usata nel senso morale (lat. *fortitudo*). Pfister registra solo quest’ultimo uso.

franchezza (XX 23). Nella locuzione “mettere in cortesia e in f.” si tratta della prima e unica attestazione del TLIO, mentre la parola *franchezza* è già attestata in Bonagiunta Orbecciani. In lat.: *ad beneficentiam liberalitatemque conferre*.

gastigatore (XXII 8) ‘che punisce’; senza riscontro in lat. Prima attestazione (TLIO).

gradente (XX 178, «più g.») ‘gradito’; lat. *iocundior*. Probabile *bapax*; verosimile provenzalismo; il TLIO e il Corpus OVI danno solo questa testimonianza.

grandigia (XX 42) ‘ostentazione’; cf. il contesto: «Ne l’andare dee l’uomo essere savio di non andare troppo piano, ch’è segno di pompa e di grandigia»; lat.: *Cavendum est ne aut in gressu tarditatibus mollioribus utamur, ut pomparum ferculis similes videamur*. Prima attestazione (TLIO).

grazioso (XXIV 259, «Neuno può essere grazioso se non dispregia quello che fa impazzare i popolarii») ‘riconoscente, animato da sincera gratitudine’ (GDLI). Tuttavia questo significato è piuttosto ricavato dall’epistola 81 di Seneca, fonte di Vincenzo di Beauvais: *Nemo autem esse gratus potest nisi contempsit ista propter quae vulgus insanit*. E *ista* si riferisce alle avversità della vita; l’esilio, la morte, la miseria ecc. mentre *insanit* vale ‘impazzire’ nel senso di ‘precipitare nella disperazione’. Letto al di fuori di questo contesto, grazioso può significare ‘gradito, ben visto o benigno, generoso, affabile’ ecc. Non si esclude, quindi, un’incom-

prensione dell'originale latino da parte del volgarizzatore. Nel senso di 'riconoscente' potrebbe essere la prima attestazione (seguita da Guittone). *Grazioso* ricorre altre quattro volte nei FF: a XX 10, *graziosa* («De le compagnie neuna è più graziosa né più ferma ecc.») traduce *prestantior*, quindi lascia nel dubbio sull'effettiva semantica; a XXII 5, *grazioso* (in donare) significa 'generoso'; a XXIV 104 *graziosi* («Graziosi sono li benefici che stanno aprestati ecc.») traduce *Gratissima sunt beneficia parata* e significa 'graditi'; a XXV 35, *graziosa* («Ad aconciare li animi neuna cosa è più graziosa de la vergogna») traduce *gratius* (*Nichil est ad conciliandum animos gratius verecundia*) e anche qui può valere qualcosa come 'gradita', alla pari di XXIV 104 e, forse, 259.

grotta (IX 16) 'bordo, ciglio (di una strada)'; lat. *crepido*, propriamente 'zoccolo, basamento, argine'. In questo senso (e non in quello di caverna *et similia*) rappresenta la prima documentazione; cf. *TLIO*.

impazzare (XXIV 151) 'agire in maniera sconsiderata, senza freni inibitorii' (*TLIO*); lat. *insanit* (diverso dall'*insanit* visto *supra*, al lemma *grazioso*). Prima attestazione, con il *Tesoretto* (*TLIO*).

imputare (XXIV 123) 'considerare'; cf. il contesto: «quello che ti reche e impute a danno»; lat.: *quod damnum putas*. Prima attestazione (Corpus OVI).

ingenerare (XI 29) 'prodursi' (pronominale); lat. *generantur*. In questo senso prima attestazione (*TLIO*).

innizzatore (XX 34) 'provocatore'; cf. *supra chinare* e *infra* il lemma *innizzare*. Prima attestazione (*TLIO*).

innizzare (VII 8-9) 'aizzare'; senza riscontro in lat. Scambio di prefisso. Il *TLIO* registra solo *innizzare* col significato di 'cantare inni di lode' e offre un unico esempio della *Leggenda aurea* fiorentina del Trecento. In verità il Corpus OVI dà due esempi: il primo è il nostro ed è il più antico; il secondo è tratto da Valerio Massimo volgarizzato, redazione Va (del 1336), dove il verbo ha un significato ('spingere') simile a quello dei FF: «per constringimento della presa deitade quella vergine innizzata, con ispaventoso suono di boce tra oscuri avilupamenti di parole ad Appio incantò la morte»; in lat. *impulsu capti numinis instincta virgo horrendo sono vocis Appio inter obscuras verborum ambages fata cecinit* (trad. "Così la vergine, spinta dall'impeto della divinità prigioniera, cantò con toni atroci la sorte di Appio avvolta in parole oscure e ambigue"). Inol-

tre con la variante grafica della *ç* per l'affricata, si hanno, sempre nel Corpus OVI, varî esempî di *inniçamento* o *iniçamento* nel Cassiano volgarizzato di fine Duecento.

invettiva (XXI 4) 'id.'; lat. *invectiva*. Prima attestazione (TLIO).

isbrigato (XXIV 122, «Hai perduto l'avere? serai piú isbrigato in camino e piú sicuro in casa»); 'Che può viaggiare e vivere liberamente non avendo eccessivi bagagli o beni' (GDLI); lat. *Pecuniam si perdidisti, eris nunc in via expeditior, domi tutior*. Prima attestazione (TLIO).

ischiaivina (XXVIII 8) 'Mantello di tessuto grossolano con maniche e cappuccio, indossato in partic. dai pellegrini' (TLIO); senza riscontro in lat. Prima attestazione (sempre TLIO).

labbia (VIII 9), 'Volto umano, inteso nelle sue fattezze e nelle espressioni che rivelano sentimenti e stati d'animo' (definizione del TLIO); senza riscontro in lat. Prima attestazione.

levissimo (XXI 6) 'leggero in senso figurato (forse per cultismo), insignificante, menzognero'; lat. *levissimus*. Prima attestazione in questa accezione (Corpus OVI).

liscio (XX 38) 'cura del corpo, ma anche 'belletto'; cf. il contesto: «La forma del corpo si dee tenere netta e bella, ma non con troppo liscio, né di tanto che sia odiata, ma di tanto che basti, né vanagloria non v'abia». In lat.: *Forme corporali adhibenda este mundicia, non odiosa, nec exquisita nimis, sed tantum que fugiat inhumanam negligenciam*. Prima attestazione (TLIO).

maestrato (XXIV 27) 'maestro, precettore'; lat. *praeceptor*. Prima attestazione (TLIO). Così anch'io avevo glossato nella mia ed. dei FF, ma deve aver ragione il GDLI, quando scrive, s. v. **Maestrato**², punto 4: «Natura, prerogativa, atteggiamento di maestro; incarico di maestro; periodo di docenza. – Anche: insegnamento, ammaestramento. *Fiori di filosofi*, VI-270: Cotanto li fece [a Seneca] per onore del maestrato, che li diede a prendere quale morte egli volesse».

maldicente (XXI 2-3) 'id.'; senza riscontro in lat. Prima attestazione come aggettivo, mentre come sostantivo è preceduto da Jacopo Mostacci e da Ruggieri Apugliese (TLIO).

mantelletto (IX 3) 'mantello corto o leggero'; lat. *pallium*. Prima attestazione (TLIO).

marcennaio (XXI 8) 'bandito, uomo di vile affare'; lat. *mercennarius*. Potrebbe essere prima attestazione; *mercennaio* anche nel *Tesoretto* di Brunetto La-

- tini e nell'Albertano volgarizzato del codice di Fantino (Corpus OVI).
martello (XXIV 3, «m. del mondo») 'flagello'; senza riscontro in lat. In senso proprio (strumento, particolarmente del fabbro) è già attestato in Ruggeri Apugliese (Corpus OVI), ma in senso traslato quella dei *FF* sembra costituire la prima documentazione; per l'uso metaforico (da S. Agostino *malleus hereticorum*) cf. Abersmann 1945.
- mediocrità* (XX 39) 'morigeratezza'; lat. *mediocritas*. Prima attestazione nei *FF* e nell'Albertano volgarizzato trádito dallo stesso ms. di Fantino (Corpus OVI).
- mostramento* (XXIV 224) 'segno evidente di qsa, dimostrazione' (*TLIO*); lat. *indicium*. In questo significato si tratta della prima attestazione, mentre come 'spiegazione di un concetto' si trova già nella *Rettorica* di Brunetto (c. 1260-1261).
- nunziare* (II 18-9) 'annunciare'; senza riscontro in lat. Prima attestazione, secondo il Corpus OVI; *annunziiazione* (quella dell'arcangelo Gabriele a Maria) si trova invece nel di poco anteriore Andrea da Grosseto (1268).
- omero* (VII 5, «di omeri») 'omero'; lat. *humeris*. Prima attestazione (Corpus OVI).
- otta* (XIV 13, 14, XX 151, XXIV 9) 'ora' (sempre nell'espressione *neuna otta* 'mai'; lat. *numquam*). Prima attestazione (Corpus OVI).
- pestilente* (VIII 22) 'insalubre'; lat. *pestilentis*. Detto di località. Prima attestazione, anche nei casi di sfumature semantiche diverse (*TLIO*).
- petto, dare di p.* (XXIV 5-6) 'aggredire'; lat. *verberare*. L'espressione sembra attestata per la prima volta nei *FF* (Corpus OVI). La seconda documentazione dovrebbe fornirla la *Cronica* del Compagni.
- piacendiere* (XXI 6) 'supplichevole, servile', ma anche 'adulatore, lusingatore'; lat. *supplex*. Cf. il contesto: «Uomo levissimo, piacendiere a li nemici, grave e soperchiante a li amici [...]». Il *TLIO*, s. v. *piacentero*, non contempla la variante *piacendiere* (unica nel corpus OVI che presenti la dentale sonora) e non riporta il luogo dei *FF*, che sembra costituire la prima documentazione del termine.
- pompa* (XX 42) 'atteggiamento di superiorità'; lat.: *pomparum fercula*. Prima attestazione (*TLIO*). Cf. *grandigia*.
- poppa* (XXVIII 18, «le poppe») 'mammella'; lat. *ubera*. Prima attestazione (*TLIO*).
- posseditore* (XXIV 196) 'possessore'; lat. *possessor*. Prima attestazione, in base ai dati del Corpus OVI.

prendente (XXI 8) ‘rapace’ (agg.); lat. (*manus*) *rapacissima*. Prima attestazione (Corpus OVI).

profare (XXV 12, «quanto egli abbia profatto in istudio»); lat. *quantum in studiis iam effecerit*. Nella mia ed. ho stampato «pro’ fatto», ma ora credo che qui sia da riconoscere il part. pass. del verbo *profare*, che il TLIO attesta, col significato di ‘recare giovamento’ unicamente nei *Bagni di Pozzuoli* (napol., ca. 1340). Il significato è ‘quali risultati abbia raggiunto nei suoi studi’.

pulcino (VIII 11) ‘piccolo di uccello non svezzato’ (TLIO); lat. *pullus*. In questo senso (e non in quello di *pullus* di una gallina) i FF costituiscono la prima attestazione. Che si tratti del piccolo di un cigno (come sottolinea Zeno Verlatto nel TLIO) si deduce non dai FH o dallo SH, dove non c’è alcuna precisazione, ma dalla fonte di Vincenzo di Beauvais, il *De dogmate Platonis* di Apuleio: *Somnium etiam Socratis circumferunt: nam vidisse sibi visum esse cygni pullum ex altari, quod in academia Cupidini consecratum est, volasse et in eius gremio resedissee*.

quartana (XVII 27) ‘febbre ascensionale che compare ogni quarto giorno’ (TLIO); lat. *quartana*. Prima attestazione (TLIO).

radoppiare (XXIII 4) ‘raddoppiare’; lat. *bis (dedit)*. Prima attestazione, non riportata dal corpus OVI, che dà come tale un caso dell’Albertano volgarizzato nel codice Bargiacchi, “a. 1287-88”.

remoto (VII 17); senza riscontro in lat. Nel senso di ‘[Detto di un luogo:] nascosto e isolato; difficilmente raggiungibile, segreto’ (TLIO) costituisce la prima attestazione; è preceduto da Andrea da Grosseto solo nel senso di ‘che avverrà in un tempo lontano, nel futuro’ (TLIO). Il significato temporale presuppone quello spaziale.

reparata (XX 26-7, «fare reparata») ‘porre riparo preventivo’; lat. *ante constituere*. Cf. nota *ad loc.* nell’ed. dei FF. Prima attestazione, in base ai dati del Corpus OVI, a parte il nome di Santa Reparata.

repente (XXIV 160), «de signorie repentii») ‘violento, tirannico’; lat. *violenta imperia*. Il TLIO cita il lemma al punto 1 dell’articolo con riferimento a questo passo, attribuendogli il significato di ‘che avviene o si manifesta in modo improvviso e rapido’, ma qui conviene senz’altro l’altro significato, registrato al punto 2, ‘violento’, che il redattore attribuisce soltanto a testi riferiti alla croce di Cristo. Nel senso di ‘violento’ quella dei FF sarebbe la prima attestazione.

ricalpitare (VIII 18) ‘tornare a calpestare’; senza riscontro in lat. Cf. *calpitare*.

Pare un *hapax*, visto che il Corpus OVI non dà altri esempi.

ricordanza (XX 139, «[storia è] r. dell’antichità») ‘ricordo’; diversamente in lat. *nuncia vetustatis*; Prima attestazione, in base ai dati del Corpus OVI.

rimaritare (XVIII 3) ‘risposare’; lat. *nubere*. Prima attestazione, stando al Corpus OVI.

rinfangare (VIII 17-18) ‘infangare di nuovo’; senza riscontro in lat. Cf. *calpitare*. Il *TLIO* e il Corpus OVI danno solo l’esempio dei *FF*.

rivolta (XXV 21, «Chi è gittato fuori di diritta via non vi puote redire se non per un’altra rivolta») ‘svolta’ (*GDLI*, s. v., num. 8), ‘un cammino diverso’; lat. *Qui recta via depulsus est, reduci ad eam nisi alio flexu non potest*.

Prima attestazione (Corpus OVI).

rizzare (XX 174) ‘sollevare’; lat. *extollere*. Prima attestazione, insieme col *Tesoretto* di Brunetto Latini (*TLIO*).

rubellarsi (XIII 14) ‘ribellarsi’; senza riscontro in lat. Mentre il sost. *ribelle* (nella forma *rubello*) si trova già in Giacomino Pugliese, il verbo fa la sua prima comparsa nei *FF* (Corpus OVI).

rustichezza (XXIV 236), ‘bruttezza’; lat. *deformitate*. Sembra la prima attestazione (Corpus OVI).

saettare (XXIV 132, «securò guarderà la faccia del cielo quando tempesta e saetta») ‘colpire con un fulmine, con fulmini o in modo assimilabile (anche assol.)’ (*TLIO*); lat. *securus aspiciet horridam faciem fulminantis celi*. Con significato meteorologico è la prima attestazione (*TLIO*); con quello proprio di ‘tirare con un’arma da lancio’ le *Storie de Troia e de Roma* offrono la prima documentazione.

schernia (XX 124) ‘assurdità’; lat. *absurdus*; (XXIV 44) ‘dileggi’; lat. *contemptum*. La parola come tale (al femminile per metaplasmo di genere e con la -i-) non è registrata dal *TLIO*, mentre si trova documentata nel Corpus OVI, come prima attestazione in genere del lessema *scherno* nelle sue distinte varianti formali.

scherzare (XXIV 5) ‘prendersi gioco (di qualcuno), canzonare’; lat. *ludibundus*. Prima attestazione (*TLIO*).

scipidezza (XII 15) ‘stupidaggine, sciocca chiacchiera’; in it. «de scipidezze di mal favoleggiare»; lat. *confabulaciones pessime*; cf. anche *favoleggiare*; prima attestazione (Corpus OVI).

seminatore (XXIV 80) ‘divulgatore’; lat. *seminator*. Prima attestazione (*TLIO*).

- sepultura* (XXIV 264) ‘attività che mortifica le capacità vitali dell’uomo’ (TLIO); *sepultura*. In questo significato è la prima attestazione (TLIO); in senso proprio (‘tomba’) già in Ugucione da Lodi.
- sforzare* (XXIV 7, «isforzava») ‘stuprare’, ma in lat. *attrectaverat*, ‘aveva toccato libidinosamente’. In questo senso prima attestazione (TLIO). La prima in assoluto, nel senso di ‘sforzarsi’ è nello *Splanamento* del Patecchio.
- soggiogare* (XIX 3-4) ‘sottomettere’; senza riscontro in lat. Prima attestazione (TLIO).
- soperchiante* (XXI 6-7, «grave e s.») ‘prepotente’; lat. *contumeliosus*. Prima attestazione, in base al Corpus OVI.
- sopressare* (VII 40) ‘seppellire’ (in senso figurato: «stea sopressata nel cuore la parola che serà parlata a te solo senza più», in lat. *Sepultus apud te sermo sit quem solus audieris*). Prima attestazione.
- squarciare* (XVII 22) ‘strappare violentemente, troncare all’improvviso’ (in senso figurato), in opposizione a *scucire*; lat. *dissuende* (cf. *supra druscire*). Prima attestazione (TLIO).
- stemperamento* (XIII 20) ‘comportamento di chi oltrepassa i giusti limiti’ (TLIO); lat. *intemperies*. Prima attestazione (*ibi*).
- suggellato* (XIX 13) ‘sigillato’; senza riscontro in lat. Prima attestazione (Corpus OVI). Brunetto Latino (a. 1274) ha il sostantivo *suggello*.
- taschetta* (IX3-4) ‘piccola bisaccia’; lat. *pera*. Prima attestazione (Corpus OVI).
- trapassante* (XX 48, XXVIII 80-1) ‘di passaggio’; lat.: *transiens*. Prima attestazione (Corpus OVI).
- venerevole* (XXIV 201) ‘venerando’; lat. *venerabile*. Prima attestazione (Corpus OVI).
- viandante* (XX 65, 136, XXVIII 72) ‘id.’; lat.: nel primo caso *hospitibus*, nel secondo *discedit ex hospicio*, nel terzo *iter agentium*. Prima attestazione, stando al Corpus OVI.

Pfister (1983: 486) aveva anche segnalato una serie di termini che si trovano nelle lezioni rifiutate e adunate nel mio apparato: *amistanza* (con cambio di suffisso, nel ms. Ra), *argoglianza* (‘orgoglio’, anche qui con altro suffisso, in Ne), *contradio* (forma dissimilata di *contrario*, in Nd), *da poi che* (‘dato che’, in Lc, Ra), *foresto* (‘isolato’, detto di luogo, in Rb), *malvagìa* (‘malvagità’, in Nf), *puppole* (‘poppe’, in Vb), *servigiale* (‘serva’, in Rd).

Tenendo conto che le datazioni dei mss. citati sono le seguenti:

Lc: sec. XV; *Nd*: seconda metà del sec. XIV; *Ne*: sec. XIV; *Nf*: seconda metà del sec. XIV; *Ra*: sec. XV (è il codice gemello di *Lc*); *Rb*: sec. XIV *ex.* - XV *in.*; *Rd*: sec. XIII *ex.*; *Vb*: sec. XIV,

il caso più interessante in teoria è quello della parola trädita da *Rd*: *servigiale*, rinvenibile anche nell'Albertano volgarizzato contenuto nel medesimo ms. di Fantino da San Friano, che offre la base linguistica per la mia edizione dei *FF* (Corpus OVI). Quanto agli altri termini, *amistanza* (del quattrocentesco *Ra*) è in Giacomo da Lentini (*TLIO*), *argoglianza* (del trecentesco *Ne*) è già in Guinizzelli (*TLIO*), *contradio* (del trecentesco *Nd*) in Bono Giamboni (*TLIO*), *da poi che* (dei quattrocenteschi *Lc* ed *Ra*) in Giacomo da Lentini, ma nella variante *de poi ke* già nel veneziano *Patto del Soldano di Aleppo*, degli anni 1207-1208 (Corpus OVI), *foresto* (del quattrocentesco *Rb*) nel dugentesco *Tristano Riccardiano* (*TLIO*), *malvagía* (del trecentesco *Nf*) nei *Proverbia que dicuntur*, infine *puppola* (del trecentesco *Vb*) è registrato solo col significato di 'upupa' in Folgóre, dei primi del sec. XIV, mentre nella variante *poppola* (poppa, mammella) si trova nel poeta perugino Gillio Lelli della prima metà del Trecento.

Piú notevoli i due casi seguenti:

- A II 5, dove il testo stabilito dice: «sí s'abacinò delli occhi» (cf. *supra*, all'inizio del § 3), il ms. *Nb*, della fine del Trecento, reca la variante *alucinò*; ora, *allucinare* è lessema che risale al sec. XVI, nel significato di 'indurre uno stato di profondo stupore o di terrore' (Nocentini 2010); il *GDLI* registra anche un riflessivo *allucinarsi* col significato di 'prendere un abbaglio, ingannarsi' e un esempio di Galileo.

- A XI 17 il testo stabilito dice: «Amassare ricchezze nonn-è fine a molti, ma mutamento di miserie» (lat. *Multis parasse divicias non finis miseriarum fuit sed mutacio*). Ma il ms. *Rb*, degli inizi del quattrocento legge *amantamento* invece di *mutamento*; il caso è piuttosto particolare, perché si tratterebbe di un *hapax*, il cui significato piuttosto evidente ('copertura'), pur non corrispondendo al testo latino, non risulterebbe in astratto fuori luogo, apparendo anzi quasi *difficilior* (una lezione inautentica, ma in fondo più complessa): 'per molti l'accumulo di ricchezze costituisce non la fine delle miserie, ma solo il loro occultamento' (si parla di miserie morali, più che materiali). In senso proprio e figurato, le prime attestazioni di *ammantare* si trovano in Iacopone; tra i deverbali il *GDLI* offre solo *ammantatura*

(sempre con prima documentazione iacoponica) e *ammanto* (Cino da Pistoia).

8. CONCLUSIONI

Non amo molto le conclusioni. Non nego che talora esse siano del tutto legittime: se uno studia la lingua di un ms., può arrivare alla convinzione, poniamo, che sia fiorentino o aretino o pisano e ciò rappresenta la conclusione della sua indagine. Ma in molti altri casi la parola evoca qualcosa di ingessato, di definitivo e archiviato, mentre il bello dei nostri studi è che ogni contributo rappresenta una tappa verso nuove e migliori valutazioni, sia di chi lo ha scritto, sia d'altri.

Comunque, le scelte lessicali del volgarizzatore dei *FF* comprendono uno spettro amplissimo di campi semantici (che conto di studiare in una prossima occasione), dovuto alla natura del testo che traduce, un'enciclopedia storica che al contempo è anche una raccolta di massime. Ribadendo quanto detto all'inizio di questo contributo, nel volgare in toscano le sezioni biografiche, l'anonimo mostra chiaramente di essere guidato dal desiderio di costruire una rete semantica che abbia come riferimento ideologico non solo la moralità del cittadino, ma anche quella del governante. Invece nel rendere le sentenze si preoccupa soprattutto di essere all'altezza del compito, usando termini di ogni tipo e di ogni livello, da quelli francamente alti (come ad esempio *anime perpetue*, *iniustizia capitale*, *cortesìa* e *franchezza*...) ai cosiddetti "riboboli" (parole plebee), esemplificabili con termini come *rangola* 'preoccupazione', ma potremmo dire che manifesta una preferenza per le parole saporose, come ad esempio *cantevole*, *grandigia*, *innizzare*, *scipidezza* e tante altre ancora. Questi scavi sul testo, chissà, magari in funzione di una nuova edizione per la quale auspico la collaborazione del prof. Paolo Divizia, dimostrano in ogni caso come i *FF* siano un'opera se non di primo piano artistico, certamente capitale nella storia della prosa toscana e della lingua italiana.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SIGLE E ABBREVIAZIONI

DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, 5 tomi, Bologna, Zanichelli, 1979-1988.

FF = *Fiori di filosofi* (D'Agostino); cf. Letteratura primaria.

FH = Adamo di Clermont, *Flores historiarum* (Holder-Egger); cf. Letteratura primaria.

GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 21 vol., 1961-2002 (più Supplemento 2004, Indice Autori e Supplemento 2009); ora consultabile anche in linea (<https://www.gdli.it/>).

LEI = Max Pfister, *Lessico Etimologico Italiano*, 21 vol. e vari Supplementi, Mainz, Akademie der Wissenschaften und Literatur, 1979 ss.

MH = Jean de Vignay, *Miroir historial*; cf. Letteratura primaria.

Mirabile = *Mirabile. Archivio digitale della cultura medievale*, Firenze, Sismel-Fondazione Enzo Franceschini, 2004-, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.mirabileweb.it>.

OVI = *Opera del Vocabolario Italiano*, banca dati consultabile all'indirizzo: <http://gattoweb.ovi.cnr.it> (ultima consultazione: gennaio 2024).

SH = Vincenzo di Beauvais, *Speculum historiale*; cf. Letteratura primaria.

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (ultima consultazione: gennaio 2024).

LETTERATURA PRIMARIA

Alfonso X, *Estoria de España* (Menéndez Pidal) = Alfonso X, *Primera Crónica General de España*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, con un estudio actualizador de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1977.

Alfonso el Sabio, *Astromagia* (Ms. Reg.lat. 1283^a), a c. di Alfonso D'Agostino, Napoli, Liguori, 1992.

Adamo di Clermont, *Flores historiarum* (Holder-Egger) = Adami Claromontensis ex *Floribus historiarum*, ed. Oswald Holder-Egger, in *MMGHH, Scriptorum Tomus XXVI*, Leipzig, Hiersemann, 1925 [1^a ed. 1882]: 591-2.

Adamo di Clermont, *Flores historiarum* = Vincenzo di Beauvais, *Speculum historiale abbreviato*, ms. Modena, B. Estense, alfa.w.1.6 = lat. 431, pdf in linea (<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.w.1.6.html>).

Fiori di filosafī (D'Agostino) = *Fiori e vita di filosafī e d'altri savi e d'imperadori*, a c. di Alfonso D'Agostino, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

Fiori di filosafī (Nannucci) = Vincenzo Nannucci, *Manuale del primo secolo della letteratura italiana*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1837-1839; seconda ed.: *ibidem* 1856-1858.

Fiori di filosafī (Varnhagen) = *Ueber die "Fiori e vita di filosafī ed altri savii ed imperadori" nebst dem italienischen Texte*, Erlangen, Fr. Junge's Verlagsbuchhandlung, 1893; anche in linea:

<https://books.google.com/books?id=HK8-AAAAYAAJ>, ovvero

<http://ia600309.us.archive.org/29/items/fiorievitadifilo00varn/fiorievitadifilo00varn.pdf>.

Jean de Vignay, *Miroir historial* = ms. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5080 réserve, leggibile nella sezione Gallica della Bibliothèque nationale de France, Paris.

Jean de Vignay, *Le Miroir historial*, vol. I, t. I (livres I-IV), publié par Mattia Cavigna, Paris, SATF, 2017.

Vincentii Bellovacensis *Speculum historiale*, Strasbourg, Mentellin, 1466.

Nürnberg, Koberger, 1483, in linea, all'indirizzo:

<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ink/content/pageview/3133945>.

Douai 1624, in linea, all'indirizzo:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5316857881&seq=109>.

LETTERATURA SECONDARIA

Arbesmann 1945 = Rudolph Arbesmann, *The 'malleus' metaphor in Medieval Characterization*, «Traditio» 3 (1945): 389-92.

Bischetti *et alii* 2021 = Sara Bischetti, Michele Lodone, Cristiano Lorenzi, Antonio Montefusco (eds.), *Toscana bilingue (1260 ca.–1430 ca.), Per una storia sociale del tradurre medievale*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2021.

Castro 1956 = Américo Castro, *Presencia del sultano Saladino en las literaturas románicas*, in Id., *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton · Madrid, Ínsula, 1956.

Crespo 1973 = Roberto Crespo, *Tullio e Cicerone*, «Lettere Italiane» 35 (1973): 84-8.

D'Agostino 1976 = Alfonso D'Agostino, *Ricognizioni nel cinquantesimo 'exemplo' del "Conde Lucanor"*, «Strumenti Critici» 10 (1976): 220-46.

D'Agostino 1977 = Id., *Una versione italiana inedita dei «Detti di Secondo». Contributi alla storia della tradizione*, «ACME» 30 (1977): 185-212.

D'Agostino 1979 = Id., *Il "Libro sulla magia dei segni" ed altri studi di filologia spagnola*, Brescia, Paideia, 1979.

- D'Agostino 1995 = Id., *Itinerari e forme della prosa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. I: *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995: 527-630.
- D'Agostino 1998 = Id., *In margine ai «Fiori di filosafi» e ai «Detti di Secondo»*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini (ed.), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998-I: 263-77.
- D'Agostino 2001a = Id., *Traduzione e rifacimento nelle letterature romanze medievali*, in Maria Grazia Cammarota, Maria Vittoria Molinari (eds.), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Edizioni Sestante Bergamo University Press, 2011: 151-72.
- D'Agostino 2001b = Id., *La prosa delle origini e del Duecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. X: *La tradizione dei testi*, coord. da Claudio Ciociola, Roma, Salerno Editrice, 2001: 91-135.
- Del Popolo 1994 = Concetto Del Popolo, *Lacerti dei «Fiori e vita di filosafi»*, «Filologia e Critica» 19 (1994): 132-41.
- Del Popolo 2014 = Id., *Lacerti dei «Fiori e vita di filosafi»*, in Id., *Tra sacro e profano. Saggi di filologia varia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014: 217-24, versione riveduta di Del Popolo 1994.
- Del Popolo 2016 = Id., *Un altro «estratto» dei «Fiori e vita di filosofi...»*, «Medioevo letterario d'Italia» 13 (2016): 87-96.
- Di Sabatino 2019 = Luca Di Sabatino, *La «giustizia di Traiano» e i «Detti di Secondo» nel manoscritto Riccardiano 1311*, «Carte Romanze» 7/2 (2019): 53-73.
- Divizia 2007 = Paolo Divizia, *La «Formula vitae honestae», il «Tresor» e i rispettivi volgarizzamenti falsamente attribuiti a Bono Giamboni*, «La parola del testo» 11/1 (2007): 27-44.
- Divizia 2009 = Id., *Appunti di stemmatica comparata*, «Studi e Problemi di Critica Testuale» 78 (2009): 29-48.
- Divizia 2017 = Id., *Un nuovo testimone dei «Detti di Secondo» e altre spigolature dal codice Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mscr. Dresd. Ob.44*, in Luca Di Sabatino, Luca Gatti, Paolo Rinoldi (ed.), «*Or vos conterons d'autre matiere*». *Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, Roma, Viella, 2017: 113-45.
- Divizia 2021 = Id., *Un nuovo testimone dei «Fiori e vita di filosafi» (Paris BnF it. 557) e altre questioni di filologia delle strutture*, «Filologia italiana» 18 (2021): 45-55.
- Ferrilli 2017 = Sara Ferrilli, *Il «Tesoretto» in un malnoto codice di volgarizzamenti della HLAB di Wolfenbüttel*, «Filologia e Critica» 42/2 (2017): 318-27.
- Garlini 2022 = Flavia Garlini, *I gallicismi nei cantari italiani del XIV e del XV secolo*, Tesi dottorale, Università di Siena, 2022.
- Garosi 2022 = Linda Garosi, *Considerazioni sulla traduzione come processo di adatta-*

- mento: il caso del volgarizzamento dei «*Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*», «Revista de Filología Románica» 39 (2022): 45-53.
- Holder-Egger 1882; vd. Adamo di Clermont, *Flores historiarum* (Holder-Egger).
- Lorenzi Biondi 2016 = Cristiano Lorenzi Biondi, *Filologia del volgare intorno al Salutati. Una prima giunta*, «Filologia italiana», 13 (2016): 47-108.
- Mirabile = Mirabile. *Archivio digitale della cultura medievale*, Firenze, Sismel-Fondazione Enzo Franceschini, 2004-, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.mirabileweb.it>.
- Nocentini 2010 = Alberto Nocentini, con la collaborazione di Alessandro Parenti, *L'Etimologico*, Milano, Mondadori, 2010.
- Pfister 1983 = Max Pfister, rec. a *Fiori di filosafi* (D'Agostino), «Zeitschrift für romanische Philologie» 99 (1983): 480-6.
- Porcelli 2011 = Bruno Porcelli, *Isotopie e sistemi onomastici in "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana"*, «Italianistica» 40/1 (2011): 13-22.
- Segre 1953 = Cesare Segre, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1953 [uso la ristampa del 1980].
- Segre 1978 = Id., *Un nuovo manoscritto del «Libro de' vizi e delle virtudi» di Bono Giamboni*, «Medioevo Romanzo» V (1978): 417-28.
- Tanturli 2010 = Giuliano Tanturli, *Filologia del volgare intorno al Salutati*, in Concetta Bianca (ed.), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010: 83-144.
- Tartaro 1984 = Achille Tartaro, *La prosa narrativa antica*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984: 623-713.
- Terreros 1788 = Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* [...]. 3 tomi, Madrid, Viuda de Ibarra, 1767-1788.
- Tosi 2017 = Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, 2017.

RIASSUNTO: Il saggio studia, attraverso una serie di esempi, il lessico dei *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, volgarizzamento fiorentino (dei primi anni Settanta del XIII secolo) di alcuni passi dei *Flores historiarum* di Adamo di Clermont, compendio dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais. Da un lato viene esaminato il modo di tradurre, sia dal punto di vista stilistico, sia in relazione all'ideologia comunale implicita del volgarizzatore; dall'altro viene proposta una serie di termini rilevanti per aspetti semantici o perché i *Fiori di filosafi* rappresentano la prima attestazione nella storia della lingua italiana.

PAROLE CHIAVE: *Fiori e vita di filosafi*; volgarizzamenti; lessicografia secolo XIII.

ABSTRACT: The essay studies, through a series of examples, the lexicon of the *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, a Florentine translation from the early 1270s of some passages from the *Flores historiarum* by Adam of Clermont, compendium of the *Speculum historiale* by Vincent of Beauvais. On the one hand, the way of translating is examined, both from a stylistic point of view and in relation to the implicit communal ideology of the translator; on the other hand, a series of terms are proposed that are relevant for semantic aspects or because the *Fiori di filosafi* represent the first attestation in the history of the Italian language.

KEYWORDS: *Fiori e vita di filosafi*; vernacular translations; lexicography of the 13th Century.

RE LEAR IN CITTÀ: UN *EXEMPLUM* DEL *LUDUS SCACCORUM* DI IACOPO DA CESSOLE NEL CONTESTO (TUBACH 965)*

[Mio padre], lodando la parsimonia, usava dire che piú honore
ti fa uno ducato che tu hai in borsa che dieci che tu n'hai spesi
(F. Guicciardini, *Ricordi*, C 45)

1. IL *LUDUS SCACCORUM* DI IACOPO DA CESSOLE

Il *Libellus de moribus hominum et de officiis nobilium ac popularium super ludo scaccorum* del domenicano Iacopo da Cessole (d'ora in poi, *Ludus*), scritto tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo,¹ deriva dalla raccolta e rielaborazione di una serie di sermoni *ad laicos*, tenuti dallo stesso Iacopo, come afferma l'autore nel prologo, e quindi fissati in un libro su istanza di molti suoi confratelli e di alcuni laici. L'opera latina è quindi con tutta probabilità una riscrittura di sermoni pronunciati in volgare, secondo un percorso normale nella predicazione nel XIV secolo.²

* Questo contributo deriva dalla relazione presentata al convegno *Fiori, fioretti, detti e sentenze. Letteratura gnomica tra tardo medioevo romanzo e rinascimento*. Masarykova univerzita, Brno, 14-15 settembre 2023.

¹ La datazione del *Ludus* è stata oggetto di varie discussioni e proposte, che sono però tutte ricomprese all'interno della forbice già indicata dal grande studioso della storia degli scacchi Harold James Ruthven Murray: «We shall not be far wrong if we date Cessolis' work 1275-1300» (Murray 1913: 539). Riassume i termini della questione Bataller Català 2001: 92-6.

² La prima redazione dei sermoni era in lingua latina, mentre la predicazione avveniva in lingua volgare (Rusconi 1994: 139). Per un caso in ambito domenicano si veda, a proposito della predicazione di Remigio de' Girolami, quanto osservava da ultimo Caron 2020: 61. Proprio al termine dell'*exemplum* oggetto di questo lavoro è presente un detto in forma proverbiale (*in cuius manubrio vulgariter scriptum erat*: «Hoc est testamentum de Iohanne Cavaza: Chi sé per altro lassa, sia amazà de questa maza». *Quod in latino sic est*: «Ego Iohannes Cavaza tale condo testamentum, ut ille mactetur hac clava, qui se ipso neglecto alterius gerit curam»), trasmesso dai testimoni latini in volgare, spia di una probabile originaria forma volgare del sermone alla base del testo.

Il *Ludus* si presta a differenti possibili e plausibili livelli di lettura a seconda della prospettiva interpretativa adottata: è stato infatti di volta in volta interpretato come un reggimento del principe, repertoriato fra i trattati di vizi e virtù, ne è stata sottolineata la valenza di testo di mnemotecnica, è stato letto come un trattato sugli stati del mondo ed è stato considerato un importante repertorio di *exempla*; tuttavia anche tenendo conto di quanto affermato nel breve prologo da Iacopo e della struttura dell'opera, la caratteristica saliente pare piuttosto essere quella di una breve *summa* morale dedicata ai laici.

Il primo trattato motiva l'invenzione del gioco degli scacchi da parte del filosofo Xerses come un astuto espediente per correggere gli eccessi di cui si è macchiato il re Evilmerodach, figlio di Nabucodonosor, nei confronti dei suoi sudditi.³ I due successivi trattati sono dedicati all'esposizione delle forme e dei costumi rispettivamente degli scacchi nobili e dei popolari, questi ultimi individuati nei singoli pedoni, rappresentando nel complesso gli stati del mondo e le virtù che debbono perseguire gli abitanti del reame. Infine il quarto trattato discute in generale dello scacchiere e, pur non descrivendo lo svolgimento di una partita,⁴ riassume le caratteristiche dei singoli pezzi, tenendo conto dei loro possibili movi-

³ Questa di Iacopo è una delle almeno quattro versioni sull'invenzione del gioco degli scacchi che circolavano in età medievale (cf. Murray 1913: 501 e 541) e parrebbe essere originale di Iacopo. Un racconto analogo è riportato nel *Liber sancti passagii christicolorum contra Saracenos pro recuperatione Terrae Sanctae* di Galvano da Levanto, che attribuisce l'invenzione del gioco al filosofo Iustus con lo scopo di correggere Iuvenilis, tiranno di Persia, che non accettava di essere ammaestrato direttamente dai precettori. L'opera, conservata nel codice della BNF n.a. lat. 669 ed ancora parzialmente inedita, fu scritta da Galvano «presumibilmente a Genova, forse nel clima di grande emotività seguita alla caduta di Acri nel 1291» (Petti Balbi 1986: 139) ed è quindi contemporanea al *Ludus*, da cui probabilmente deriva per la parte dedicata al gioco degli scacchi (così Frugoni 1988: 36-9).

⁴ Nelle più antiche moralità sugli scacchi i pezzi vengono descritti nella loro staticità, manca la descrizione di una partita, con tutta probabilità perché «during most of the Middle Ages, the rules of chess were in flux [...]. In the decades immediately before and following Jacobus' death, many players experimented with the rules of chess, and poets of medieval allegories began to move beyond static relationships among the pieces and lead their readers through the moves of a specific game» (O' Sullivan 2012: 206-7).

menti sulla scacchiera e quindi analizzandoli in relazione con gli altri pezzi e interpretandone i movimenti sulla base delle qualità sociali e morali del personaggio rappresentato in ciascun pezzo.⁵ In quest'ultimo trattato la scacchiera viene paragonata alla città di Babilonia, sede del re Evilmerodach, che era quadrata e murata come la scacchiera e le cui misure tradizionali sono leggibili, secondo Iacopo, nei termini delle sessantaquattro case dello scacchiere.⁶ Babilonia città di alto valore simbolico, città della «confusione», secondo la corrente etimologia medievale, nonché della perdizione e luogo opposto a Gerusalemme nella cartografia medievale, asurge invece nel *Ludus* a simbolo dell'ordine della scacchiera e quindi a simbolo dell'organizzazione cittadina in cui si collocano, con le loro reciproche interazioni, i pezzi/persone della città medievale. Il passaggio dal disordine, causato nel regno dall'indegno comportamento del re Evilmerodach, all'ordine riportato dall'invenzione del filosofo pare riverberarsi anche sulla città del disordine per antonomasia, trasformandola nell'emblema dell'ordine civico entro cui si declinano i ruoli dei cittadini nelle case della scacchiera.

In modo non dissimile un altro domenicano, Giordano da Pisa, evoca in una sua predica del 1305 l'ordine del reame:

Anche fae Iddio e regge il mondo al modo del buono duca, che ha a ordinare le schiere delle battaglie, che non farae solamente una ischiera ma molte, e non metterà ogni uomo dinanzi, e a' più forti porrà in mano le 'nsegne, e' più deboli ordinerà di dietro, e per sé istanno i cavalieri, e per sé i pedoni, e per sé

⁵ Quest'ultimo trattato è quello che ha maggiormente attirato l'attenzione degli storici degli scacchi, che hanno anche segnalato a più riprese imprecisioni ed errori nella descrizione dei movimenti (cf. Murray 1913: 456-7, Mehl 1995: 212, Chicco-Rosino 1990: 30, Sanvito 2007: 160, Shenk 2008: 66). Al netto dei possibili errori contenuti nei manoscritti su cui si basano le insufficienti edizioni disponibili del testo latino, occorre sottolineare che scopo di Iacopo non è quello di offrire una analisi tecnica del gioco, ma una lettura moralizzata, alla quale l'autore potrebbe anche avere consapevolmente piegato alcune delle regole.

⁶ La torre di Babele rappresentata in forma di scacchiera è presente nel mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto (Frugoni 1988: 54). L'uso dello schema della «città quadrata» come elemento mnemotecnico e strutturale nelle prediche di san Bernardino è sottolineato da Bolzoni 2002: 178-9.

istanno i balestrieri, e per sé quegli colle lance; e così il buono duca, ch' è bene savio dell'oste, tutta l'oste ordina così, e chie della sua ischiera esce, si è bando il piede: non si dee nullo partire dalla sua ischiera. Così è ordinato questo mondo a modo d'un'oste. E però vedete queste ischiere: e' ci ha chi è re, chi conte, chi cavaliere, chi giudice, chi mercatante, chi religioso. Tutto il mondo <è> così ordinato; e però son tante le diversitadi nel mondo. Tutto questo è dispensamento divino, acciocché 'l mondo si governi e regga, e non dee nullo uscire della sua ischiera, e non dee essere di ciò ordinato.⁷

La rappresentazione del mondo ordinato in schiere di Giordano presenta delle indubbie affinità con la scacchiera virtuale di Iacopo e non sorprenderà poiché entrambi gli autori sono rappresentanti di primo piano dello sforzo esperito, in particolare dai domenicani, di fondare una morale *ad laicos* basata sul bene comune rivolta in particolare ai ceti borghesi e mercantili, che costituivano gli esponenti più significativi dei ceti cittadini nei comuni italiani nel XIV secolo.

2. GLI *EXEMPLA* NEL *LUDUS*

Il *Ludus* è anche una fra le più importanti raccolte domenicane di *exempla* dell'inizio del XIV secolo, posteriore alle prime raccolte esemplari dei frati predicatori, quelle di Stefano di Borbone, Umberto di Romans e Martino Polono, contemporanea se non antecedente ad Arnolfo di Liegi e a Jean Gobi. Fonti principali, per non dire quasi uniche, di Iacopo sono lo *Speculum doctrinale* di Vincenzo di Beauvais e il *Breviloquium de virtutibus antiquorum principum et philosophorum* di Giovanni di Galles, dai quali sono derivate anche le numerose citazioni di autori classici, che pare improbabile siano stati consultati direttamente da Iacopo: è dubbia perfino la conoscenza diretta di Valerio Massimo, spesso citato, ma per lo più di seconda mano.⁸

⁷ Giordano da Pisa (Narducci): 51 (1305, domenica[?], dí 9 di marzo), citato in Iannella 2020: 147.

⁸ Sulle fonti degli *exempla* nel *Ludus* si vedano Hedgård 2005: 99-159 e Kalning 2007: 139-76.

Una caratteristica notevole della raccolta è rappresentata dalla prevalente “laicità” degli *exempla*.⁹ Infatti solo 22 delle circa 140 narrazioni sono di carattere religioso, comprendendo in modo estensivo in questa categoria tutti i casi in cui intervengono personaggi biblici o santi; di questi 22 racconti esemplari soltanto quattro sono i casi di miracoli,¹⁰ un numero davvero esiguo se confrontato con le raccolte di *exempla* contemporanee. E se di rado gli attori dei raccontini sono personaggi biblici o santi, in nessun caso entra in campo il demonio, che è invece protagonista non secondario di numerose raccolte esemplari. Per contro predominano, non per caso specie nel secondo trattato dedicato agli scacchi nobili, gli *exempla* ispirati all’antichità classica, tanto che a tratti il *Ludus* assume l’aspetto di una raccolta di “fiori” di imperatori, re e savi antichi, sulla falsariga del *Breviloquium de virtutibus antiquorum principum et philosophorum* di Giovanni di Galles, anche se lo scopo di Iacopo differisce da quello del francescano inglese; infatti il fine di Iacopo è offrire un’opera di edificazione tramite l’analisi della società in cui agiscono i suoi ascoltatori e lettori. Inoltre l’utilizzo massiccio di *exempla* tratti dall’antichità romana aumenta il valore di esemplificazioni atemporalmente di virtù e valori assoluti, proponibili dal predicatore in qualsiasi contesto e a qualsiasi uditorio.¹¹

⁹ È stato osservato che il *Ludus* «s’offrait alors comme une anthologie de sermons. Cependant, nous nous trouverions devant une anthologie très profane» (Mehl 1975: 32).

¹⁰ Si tratta degli *exempla* di Mascezel e Gildo (II 4), dell’Avarizia di una solitaria (III 4), dei Pellegrini di san Iacopo di Compostella (III 6) e di San Bernardo e il barattiere (III 8).

¹¹ Così Plessow 2007: 63-4. Il *Ludus* da questo punto di vista partecipa al movimento delle raccolte di *exempla* dell’inizio del XIV secolo caratterizzate dal passaggio «de la prédication à la lecture» e per le quali «l’abondance de la “matière antique” [...] a certainement contribué à leur succès, auprès de clercs mais aussi dans les élites laïques, nobles et bourgeois, surtout dans les villes, où l’alphabétisation progresse à la fin du Moyen Âge» (Bremond–Le Goff–Schmitt 1982: 63-4). A proposito dell’uso di *exempla* tratti dalla storia romana in Remigio de’ Girolami è stato osservato che: «chez lui [...] la romanité classique conserve avant tout la fonction rhétorique de l’*exemplum*, pouvant persuader d’un point de vue moral, mais “détemporalisée”, sans lien direct avec ses institutions politiques et sans protagoniste incarnant une position idéologique spécifique» (Carron–Atucha 2023: 391).

Solo cinque sono invece gli *exempla* “contemporanei”, che hanno come teatro l’ambito cittadino in cui il frate domenicano è vissuto;¹² tutti sono raccolti nel terzo trattato dedicato agli scacchi popolari, due si svolgono a Parma e Asti (città di quell’Italia settentrionale in cui i pochi documenti d’archivio conservati collocano le attività del frate), mentre uno potrebbe essere stato ispirato, almeno in parte, da un evento documentato della vita di Iacopo.¹³ Appartiene a questo gruppetto l’*exemplum* di Giovanni Gavazza oggetto di questo contributo.

Accanto agli *exempla* la trama del testo è costituita da una fittissima serie di citazioni bibliche, motti proverbiali e detti, derivati da testi classici o pseudo-classici e patristici, non sempre di immediata identificazione, perché inseriti in un contesto già per sua natura sentenzioso, senza una precisa indicazione citazionale. Sono circa 190 i passi di questo tipo identificati finora, che costituiscono l’ordito su cui è intessuto il testo del *Ludus*. Tra gli autori classici citati primeggiano Seneca (con confusioni fra il filosofo, il retore e le opere pseudo-senecane), Cicerone, Ovidio e Valerio Massimo, citati con tutta probabilità di seconda mano, per lo più per il tramite di Vincenzo di Beauvais, come già si è notato a proposito degli *exempla*.

¹² Sono gli *exempla* di Uberto Gutuero d’Asti (III 4 35), dello stalliere ladro di foraggio (III 6 35), di un altro stalliere ladro (III 6 39), della porta di Federico II a Capua (III 7 10) e di Giovanni Gavazza (III 8 10). Si veda l’analisi di questi *exempla* in Plessow 2007: 71-6 (Plessow comprende anche l’*exemplum* dei pellegrini di san Iacopo di Compostella, che è però da comprendere fra i miracoli raccontati nel *Ludus*).

¹³ Si tratta dell’*exemplum* di Uberto Gutuero di Asti, per il quale non pare possibile indicare una fonte diretta, mentre il nome del protagonista rinvia alla importante famiglia di mercanti e banchieri dei Guttuari di Asti. Eccone la trama: un truffatore accusa l’onestissimo cambiavalute Uberto di non volergli restituire un deposito di cinquecento fiorini. Uberto, pur di salvaguardare la propria fama, decide di “restituire” al truffatore il falso deposito. Il truffatore si arricchisce e alla sua morte lascia Uberto erede di una ingente somma. Due dei quattro superstiti documenti genovesi della vita di Iacopo da Cessole lo vedono esecutore testamentario di un Bonifacius Milanensis de Silvano, che aveva disposto di restituire ad alcune persone del denaro ricevuto illegalmente per usura (Kaepeli 1960: 154; il documento è edito alle pp. 160-1).

3. L'EXEMPLUM DI GIOVANNI GAVAZZA

Si tende spesso ad analizzare i singoli *exempla* isolati indipendentemente dai testi in cui sono raccolti, operazione che, se può giustificarsi nei casi di serie esemplari alfabetiche o per tema, è meno convincente in casi come quello del *Ludus*, in cui gli *exempla* sono inseriti in quella che si potrebbe definire una “trama” generale dell’opera e vengono di volta in volta ri-funzionalizzati nell’ambito del contesto in cui sono utilizzati.

Il caso che ci interessa in questa sede è quello del primo dei due *exempla* che troviamo nel capitolo ottavo del terzo trattato *De prodigiis, ribaldis et lusoribus et cursoribus*: si tratta di tre categorie di persone che vivono e agiscono ai margini della città e, almeno le prime due categorie, incarnano la violazione delle regole e dell’ordinata vita cittadina, cui è dedicata l’opera di Iacopo da Cessole.¹⁴

Ai malfattori e ai giocatori è riferito l’*exemplum* della conversione di un barattiere da parte di San Bernardo¹⁵ che segue l’*exemplum* su cui ci soffermeremo, mentre nessun *exemplum* è dedicato a illustrare la terza categoria, i corrieri, ai quali solo è dato spazio, in chiusura del paragrafo, per un passaggio dal sapore – verrebbe da dire - di “vita vissuta”, una sorta di grado zero del racconto:

Ispesse volte interviene che ’l corriere, impedimentito per poco d’ora, giugne un altro il quale reca il contrario di colui che doveva giugnere prima e, mostrato prima il piato overo l’abondanzia del guadagno, o egli riceve la vittoria del piato o per pecunia che ’cc’entra in mezo si perde il guadagno nella mercatanzia. Istudinsi adunque i corrieri, quando e vicari de’ reami gli mandino, di non caricarsi troppo la mattina di cibo né ’lla sera di vino, acciò che per li termini della debolezza afaticati non si mettino a ristare.¹⁶

¹⁴ La presenza di questo ultimo pedone può parere inutile, ma rientra pienamente nell’ideologia di Iacopo, perché i due *exempla* dedicati agli scialacquatori e ai malfattori sono rivolti al riscatto e al pentimento di categorie sociali la cui presenza nella città è ben reale e che, come tali, sono oggetto della edificazione domenicana. Come è stato osservato: «Cette pièce [*scil.* le dernier pion] atteste d’une reconnaissance de la nécessité d’une présence inutile dans la cité: celle du débauché et du joueur. Le choix de représenter un jouer sert particulièrement le projet politique de l’ouvrage» (Mussou 2009: 31).

¹⁵ *TbEMA*, <https://thema.huma-num.fr/exempla/TE020028>.

¹⁶ Cito qui e nel seguito dal volgarizzamento italiano: Iacopo da Cessole (Scolari): III 8 42-3.

Diversa la scelta di Iacopo per gli scialacquatori a cui viene riferito l'*exemplum* di Giovanni Gavazza che assume i tratti di una breve novella, per le dimensioni ma soprattutto per la modalità narrativa.

La prodigalità viene considerata nei testi teologici e religiosi un peccato ed è di solito messa in relazione con l'avarizia, di cui costituisce l'opposto, poiché entrambi i vizi derivano da un erroneo rapporto con la ricchezza, uno smodato amore nel caso dell'avarizia e una totale mancanza di considerazione per il prodigo: si contrappongono cioè come un "eccesso" e un "difetto", mentre la liberalità si pone come il giusto mezzo virtuoso tra i due vizi:

Prodigo è colui che, amando troppo poco la ricchezza, la dissipa rovinando se stesso e la propria famiglia; e prodigo è anche colui che elargisce la propria ricchezza, spesso a chi non la merita, solo per vanità e stoltezza e cioè «per accattivarsi il favore degli altri o soddisfare la propria volontà di dare». Come l'avar, anche il prodigo non sa amare le ricchezze nella loro specifica utilità, l'uno ne fa il bene sommo, l'altro non le considera nemmeno un bene degno di cura; entrambi, in modo opposto ma complementare, peccano.¹⁷

Tommaso d'Aquino considera però la prodigalità un peccato minore rispetto all'avarizia in un passo della *Summa Theologiae*, spesso citato e anche tradotto sinteticamente nel *Fiore di virtù*:

Prodigalitas, secundum se considerata, minus peccatum est quam avaritia. Et hoc triplici ratione. Primo quidem, quia avaritia magis differt a virtute opposita. Magis enim ad liberalem pertinet dare, in quo superabundat prodigus, quam accipere vel retinere, in quo superabundat avarus. Secundo, quia prodigus est multis utilis, quibus dat, avarus autem nulli, sed nec sibi ipsi, ut dicitur in IV Ethic. Tertio, quia prodigalitas est facile sanabilis. Et per hoc quod declinat ad aetatem senectutis, quae est contraria prodigalitati. Et per hoc quod pervenit ad egestatem de facili, dum multa inutiliter consumit: et sic, pauper factus, non potest in dando superabundare. Et etiam quia de facili perducitur ad virtutem, propter similitudinem quam habet ad ipsam. - Sed avarus non de facili sanatur.¹⁸

¹⁷ Casagrande-Vecchio 2000: 118-9.

¹⁸ Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae* (Editio Leonina): II II, q. 119, a. 3 3. Il volgarizzamento del passo in *Fiore di virtù* (Volpi): 172-3.

Inoltre sempre l'Aquinate nelle *Quaestiones disputate de malo*, contrapponendo ancora l'avarizia alla prodigalità afferma: *Prodigalitas ex genere suo non est peccatum mortale*,¹⁹ è però vero che poco sotto il passo citato poc'anzi della *Summa* Tommaso distingue il caso in cui si parla del vizio *communiter* (in base cioè al suo elemento costitutivo), dal caso in cui si tratti di prodighi: *Quod autem aliquis propter intemperantiam superflue consumat, hoc iam nominat simul multa peccata, unde et tales prodigi sunt peiores [rispetto agli avari], ut dicitur IV Ethic.*²⁰

Assai diverso rispetto a Tommaso è quel che si legge negli statuti comunali, che in più di un caso dedicano uno spazio agli scialacquatori; assai dettagliato è in proposito il Costituto del comune di Siena volgarizzato nel 1309-1310 (in un periodo cioè contemporaneo alla attività di Iacopo), che dedica un comma a questa categoria sociale:

Di dare curatore a li scialequatori et a li mentecatti

Et se alcuno cittadino di Siena a me [*scil.* podestà] sarà denuntiato prodigo, ovvero mentecatto, et non apparrà; et colui el quale si dicesse prodigo ovvero mentecatto, richiesto legittimamente venire non vorrà, possa et debia per mio officio invenire et ricevere le pruove: et se trovarò che mentecatto sia, ovvero prodigo, darò a llui curatore, secondo che le ragioni volliono; et farò bandire per la città che alcuno non contraga con lui, et se altrimenti farà non venga né vallia.²¹

Un testo molto simile occorre anche nello Statuto del Comune di Perugia del 1342,²² mentre nella raccolta degli statuti della Rizzi, dedicata alle leggi sul gioco, si trova in più d'un caso in statuti del XIV secolo, la prescrizione che se dei parenti stretti accusano una persona di sperperare i suoi averi in taverne, donne, gioco, l'autorità può, fatte le verifiche opportune, di-

¹⁹ Tommaso d'Aquino, *Quaestiones disputate de malo* (*Editio Leonina*): q. 13 a. 2 s.c. 2.

²⁰ Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae* (*Editio Leonina*): II II, q. 119, a. 3 ad 2.

²¹ *Costituto del Comune di Siena* (Elsheikh): Dist. II 182.

²² «Volemo anche mò che agl furiose e prodeghe e mentecatte e a l'altre persone, a, le quale de ragione se concede, la podestà e 'l capetanio e gl lor giudece ... diano e dare possano egl tutore e anche mò egl curatore, e che per ciascuno notario el quale rogato sirà se possano scrivere gle stromente de la tutela e de la cura e lo 'nventario», *Statuto del Comune e del Popolo di Perugia* (Elsheikh): l. 2, cap. 61, par. 2.

chiararlo *prodigus*, in modo che nessuno possa contrarre con lui, pena la nullità del contratto.²³ Per questo tema i testi degli statuti comunali derivano dal *Digesto*, che ha un capitolo intitolato *De curatoribus furioso et aliis extra minores dandis*, in cui è citato Ulpiano a proposito della necessità di mettere sotto tutela chi dilapida il proprio patrimonio, come si fa per i dementi.²⁴

A questa tradizione si collega con tutta evidenza Iacopo da Cessole, che apre così il passo dedicato agli scialacquatori:

Agli scialaquatori e guastatori si deono dare curatori, ché non si mettano a furare da poi che ànno consumato il loro, però che chi è usato d'avere assai dannari e àgli ispesi in vanità, quando viene in povertà, bisogno è che vada mendicando o che egli imboli.²⁵

Iacopo sembra riferirsi direttamente a quanto viene stabilito negli statuti comunali circa il modo di proteggersi da parte della comunità cittadina nei confronti di questa categoria di marginali del comune. Anche Giordano da Pisa è netto nella condanna dei prodighi, riferendosi al concetto del cattivo uso dei propri beni:

Anco in un altro modo è altre malo ricco, cioè per lo malo uço. Quando elli scialacqua li beni suoi, donandoli ai buffoni che dicono male, e non li uça bene faccendone limosine et altri beni, questo ricco è dannato, però che non li è conceduto ad poterli così male uçare, però che Dio n'è signore et quelli n'è ministro et ministratore di quelli beni. Unde non li può così male uçare, et però fu dannato questo ricco.²⁶

Ci troviamo di fronte a due tipi di valutazione della prodigalità: quella teologica, che lo ritiene un vizio un poco meno negativo rispetto all'avarizia, madre di tutti i mali, e quella sociale, rappresentata da Iacopo, ma anche da Giordano da Pisa, che ne vede le conseguenze negative per la comunità cittadina, poiché introduce elementi di instabilità e di disordine che nuoc-

²³ Cf. Carpi 1353, Frignano 1337-38, Trieste 1350, in Rizzi 2012: 306, 312, 324.

²⁴ *Iustiniani Digesta* (Mommsen-Krüger): XXVII 10 1

²⁵ Iacopo da Cessole (Scolari): III 8 4.

²⁶ Giordano da Pisa (Iannella): 123.

ciono all'ordinata convivenza, donde la finale affermazione di condanna di Iacopo:

Non pensi niuno che sia buono cittadino colui che ispende molto e possiede poco. Di cotale penso io che disidera che sia novità e che 'ssi mutino signorie e che muovono volentieri le battaglie dentro.

Anzi, Iacopo in apertura della sezione dedicata ai prodighi pare quasi porsi in dialettica con il passo di Tommaso d'Aquino (o con l'*Etica* aristotelica) citato poc'anzi, quando osserva: «Grande vizio è lo scialaquamento, il quale, pognamo che a tempo facci qualche utilità agli altri, pur finalmente diventa dannoso a' prossimi».²⁷

Di questo contesto occorre tenere conto nell'analisi dell'*exemplum* di Giovanni Gavazza. L'*exemplum* è incorniciato da due detti dal tono proverbiale. Lo precede il proverbio: «Chi non si guarda dalla spesa, prima va mendicando che egli 'l senta», mentre segue immediatamente la fine dell'*exemplum* la sentenza: «Istoltissima cosa è ispendere il suo scialaquatamente e poi per desiderio avere speranza nell'altrui, o sia figliuolo o sia figliuola». I due detti sentenziosi, entro i quali l'*exemplum* è incastonato, fanno riferimento alla prodigalità intesa come sperpero, tema su cui si ritrovano molte varianti proverbiali e che ha come testo seminale il cicero-niano: *Multi enim patrimonia effuderunt inconsulte largiendo* (*de Officiis* II 15 54).²⁸

L'*exemplum* che Iacopo sceglie per illustrare la prodigalità ha goduto di una lunga fortuna in testi sia antecedenti che posteriori al *Ludus* e narra la storia di un ricchissimo borghese, Giovanni Gavazza, che dà in sposo le sue due figlie a due nobili della sua città e via via dona tutto il suo patrimonio alle figlie e ai generi, i quali, allorché Giovanni si riduce in povertà, si mostrano ingrati. Giovanni ricorre quindi a un espediente per far credere di essere ancora in possesso di una forte somma di danaro, che lascerà in eredità ai generi e alle figlie se si comporteranno bene con lui. La promessa eredità induce un cambiamento totale negli ingrati, che mantengono Giovanni fino ai suoi ultimi giorni. Giunto alla fine, Giovanni

²⁷ Iacopo da Cessole (Scolari): III 8 27-8 e 6.

²⁸ Cf. *TPMA* «Verschwenden» 1 2-7 (vol. XII: 200-2).

chiama i generi e le figlie e rivela loro di avere chiuso il suo testamento in una cassa le cui tre chiavi ha dato ai frati predicatori, ai frati minori e agli eremitani, che le conserveranno fino alla sua morte; chiede inoltre alle figlie e ai generi di fare grandi elemosine ai frati dei tre ordini e alle chiese della città. Dopo la morte di Giovanni, le figlie e i generi recuperano le chiavi, ma quando aprono la cassa vi trovano solo una mazza sul cui manico è scritto: «Questo è il testamento di Giovanni Gavazza, chi sé per altrui lascia, sia ammazzato di questa mazza».²⁹

Il raccontino si compone dell'unione di due motivi:

- il tema di Lear, cioè del re/padre privato delle sue prerogative regali e delle sue ricchezze dalle figlie o dai figli ingrati, qui declinato in una versione evidentemente borghese;
- il tema del finto tesoro o della cassa piena di pietre, che conosce una vasta fortuna novellistica anche in varianti assai lontane da questa (si pensi almeno alla novella decameroniana di Salabaetto (VIII 10), di cui una versione - assai vicina alla *Disciplina clericalis* - è anche in Iacopo da Cessole III 4).³⁰

La scelta di Iacopo da Cessole di questo *exemplum* per illustrare il tema degli scialacquatori si rivela un poco sconcertante: è infatti una scelta tutt'altro che scontata e in qualche modo forse non del tutto comprensibile anche per il pubblico che ascoltava i sermoni o leggeva il libro, infatti i testi in cui si ritrova l'*exemplum* ne danno una morale del tutto diversa.³¹

La più antica versione del nostro *exemplum* tra quelle conservate sembra essere un testo in forma di *fabliau* che figura nel solo ms. Add. 10289 della British Library (vv. 4355-4663) come aggiunta in chiusura della ver-

²⁹ Pubblico il testo latino dell'*exemplum* in appendice; il testo del volgarizzamento italiano si legge in Iacopo da Cessole (Scolari): III 8 10-24.

³⁰ L'*exemplum* è repertoriato in Tubach 1969 n. 965 («Chestfull of stones») e anche n. 3006 («Lear, and daughters»).

³¹ Non esamino in questa sede le varie versioni, per altro già discusse da tempo in più di un intervento dedicato all'analisi di questo *exemplum*, si vedano almeno Delpech 1989 e, con qualche cautela, la nota in Sercambi (Sinicropi): 509; per la diffusione specialmente in oriente e in Palestina si veda Schwarzbaum 1962: 342-4.

sione A del volgarizzamento francese in versi della *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonsi, tradizionalmente intitolato *Chastoiement d'un père à son fils*; il manoscritto è della fine del XIII secolo, il testo è quindi ancora pienamente duecentesco. La novelletta viene raccontata in risposta a una domanda del figlio al padre, ovvero se ci sia qualcuno degno di tanto amore quanto è dovuto al proprio figlio. Il padre risponde, citando il *Deuteronomio*, che chi onora il padre e la madre vive più a lungo in questo mondo: «Mes cil est bien foul qui s'essille / Ne por son fiz ne por sa fille» (vv. 4361-4362),³² che ricorda il detto finale del racconto di Iacopo; e poi in chiusura: «Trop puet pere amer son effant, / Garni si tienge en son vivant» (vv. 4662-4663). Come è stato osservato, questo racconto si iscrive perfettamente nell'ambito tematico della *Disciplina clericalis*, affrontando direttamente il rapporto padri-figli³³ che è alla base dell'opera. Inoltre è considerato dall'anonimo autore anche un esempio di intelligenza e abilità, infatti al termine del racconto il figlio osserva: «Pere, le fablel est mout boen: / Mout ovra cil comme prodoen» (vv. 4656-4657). Questi due elementi, il rapporto padre/figli e l'ingegnosità, sono quelli a cui verrà quasi sempre associato l'*exemplum*, evidenziando anche da questo punto di vista la doppia natura, ovvero la fusione di due temi, tipica di questo testo.

La breve versione conservata nella *Compilatio singularis exemplorum*, per la cui composizione Alexander Loose nella sua recente edizione ha proposto gli ultimi decenni del XIII,³⁴ è inserita nella nona parte dedicata ai secolari, di cui è l'ultimo racconto del capitolo VIII "De burgensibus": non ha una vera contestualizzazione, ma l'*exemplum* precedente (n° 623 dell'edizione Loose) è anch'esso dedicato al racconto della punizione di un figlio ingrato (è il noto *exemplum* dell'«Uomo col rospo sul viso»)³⁵ e questo pare essere il tema principale anche dell'*exemplum* di cui ci occupiamo.

³² Petrus Alfonsi (Hilka-Söderhjelm): 159-62 e *Chastoiement* (Zufferey): 236-57, di cui seguo il testo e la numerazione dei versi.

³³ Foehr-Janssens 2006: 411-2.

³⁴ *Compilatio* (Loose): 283 (n. 624).

³⁵ *TbEMA*, <https://thema.huma-num.fr/exempla/TE001293>. L'*exemplum* è stato studiato da Jacques Berlioz in vari contributi, si vedano almeno Berlioz 1990 e Berlioz 2003.

Piú esplicita la connotazione nella *Scala coeli* del domenicano Jean Gobi, risalente agli anni 1327-1330 e quindi posteriore al *Ludus*, dove il raccontino è sotto la rubrica “De Filiis”, che viene suddivisa in cinque sezioni: *Filii erga parentes debent se habere hoc modo. Primo debent eos diligere [...] Secundum debent eis beneficium impendere [...] Tercio debent eos nutrire [...] Quarto debent eos honorare [...] Quinto debent eis obedire.*³⁶ Il nostro esempio è compreso fra quelli della seconda suddivisione ed è seguito da quello dell’«Uomo col rospo sul viso».

Nella *Summa predicantium* del domenicano John Bromyard, risalente alla prima metà del XIV sec., l’*exemplum* fa parte della rubrica *De amicitia*, sotto la sesta suddivisione *Conditiones false amicitie carnis, mundi vel demonis* ed è introdotto dicendo che questi falsi amici sono come animali da preda che si fingono amici di altri animali per catturarli per tre ragioni:

Primo quia eorum societatem diligunt propter predam, sic in proposito propter lucrum; secundo quia sicut aves rapaces et canes circa predam societatem non amant [...] Tercio quia cessante preda talia loca fugiunt et alia querunt et preda redeunte redeunt.³⁷

Il racconto, probabilmente ripreso dal volgarizzamento del *Ludus*, è anche nel *Libro di buoni costumi* di Paolo da Certaldo, risalente alla metà del XIV secolo, che lo riporta due volte: una prima volta in modo assai succinto e con la morale: «E però fa che tu sia sempre savio di non fare signore mai, mentre che vivi, del tuo avere i tuoi figliuoli o altra persona, acciò che vengano dietro a te e tu non dietro vada a loro»; la seconda costruendo un racconto piú articolato che termina con questa morale:

Come rimasoro [*scil.* i generi e le figlie], pensatil e bene stette loro, perch’erano ingrati del bene ch’avéno riceuto prima dal detto Giovanni Cavazza. E però, figliuolo, fratello, amico, parente, vicino, o chi tu sia che leggi questo libro, non essere ingrato de’ servigi che ricevi, acciò che non metti in cuore a chi t’ha servito che ti facci il contrario.³⁸

³⁶ Jean Gobi (Beaulieu): 395-8; il nostro *exemplum* è il n° 533 a p. 397.

³⁷ Bromyard c. 78b.

³⁸ Paolo da Certaldo (Schiaffini): 215 e 245-9 (capp. 340 e 378).

L'*exemplum* in questo caso si ispira a una morale laica borghese, come osservava Christian Bec, secondo cui questo racconto «reflète la démarche de pensée des *mercatores*, qui ébauchent leur morale non pas à partir d'une superstructure imposée, mais en se fondant sur les faits, sur leur expérience de la vie "mondaine"». ³⁹

Nel *Novelliere* di Giovanni Sercambi, datato tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, la novella (o «exemplo») è introdotta dalla rubrica *De pulcra et magna sapientia*, e si configura come un esempio di ingegnosità utilizzata per punire i generi e le figlie malvage, così infatti Sercambi chiude il racconto: «E per questo modo la 'ngratitudine de' generi di ser Piero in nell'ultimo fu punita» e all'inizio della successiva novella (LVIII) si legge: «Il preposto e lla brigata, inteso la savia casticazione fatta a' generi di ser Piero [...]». ⁴⁰

Nel *Recueil d'exempla* contenuto nel ms. Cambrai, BM 574 (prima metà sec. XV) si ritrova il nostro *exemplum* a c. 378vb: ⁴¹ anche in questo caso il riferimento è al dovere di onorare il padre e la madre: «Exemple contre ceulx qui ne font compte de pere ne de mere puisqu'ilz ont eu leur avoir si comme il apprent par cest exemple». Il testo termina poi con un detto proverbiale che si ritrova in varie raccolte paremiologiche francesi: «Pour ce dist on souvent que grant convoitise fait petit mont». ⁴²

Per contro nella versione contenuta nel *Libros de lo exemplos por A.B.C.* di Clemente Sánchez, risalente alla prima metà del XV sec. e derivata direttamente dal *Ludus*, non viene indicato alcun riferimento a tematiche morali o di contesto; fa soltanto parte degli *exempla* censiti sotto la lettera D, poiché ha come titolo *Donans omnia ante mortem cum clava percuciat in frontem*. ⁴³

Ancora nel cantare *Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma*, versione in ottava rima del *Libro dei sette savi* edita dal Rajna, della seconda metà sec. XV, conservata in un noto manoscritto collettore di cantari, ora

³⁹ Bec 1967: 102.

⁴⁰ Sercambi (Rossi): 333-4.

⁴¹ *TbEMA*, <https://thema.huma-num.fr/exempla/TE017311>.

⁴² Si vedano ad es. *Anciens proverbes* (Langlois): 583 (n. 292), *Proverbes* (Morawski): 29 (n. 815). Ulteriori indicazioni in Schulze-Busacker 1994: 358.

⁴³ Sánchez (Baldissera): 121 (n. 126).

alla Marciana (Marciano It IX 621 = 10697), il nostro *exemplum* fa parte di una serie di tre racconti interpolati e attribuiti alla matrigna, tutti sul tema dell'onorare il padre: sono i medesimi che si trovano in Jean Gobi, anche se non nella medesima sequenza.⁴⁴

Il nostro *exemplum* ricorre anche in uno dei sermoni in stile macaronico del *Quaresimale* di Valeriano da Soncino, risalente alla seconda metà del XV secolo, studiato ed edito, limitatamente agli *exempla*, da Lucia Lazzerini.⁴⁵ Il sermone, contenuto alle cc. 271r-276r del manoscritto autografo conservato alla Biblioteca Universitaria di Genova (segnatura: A. III. 18), è intitolato *Sermo de honore parentum* e ha come incipit: «*EGO HONORIFICO patrem meum*» Jo .viij. [= Io. 8. 49] *Super omnes obligationes maxime homo obligatur deo et parentibus*.

Il racconto di *Johannes Gavaza* fa parte della divisione *filiorum avaricia* ed è preceduto da un brevissimo *exemplum* (non edito dalla Lazzerini) in cui si racconta di una vedova bresciana persuasa dal figlio a donargli tutti i suoi averi e che nello spazio di quattro mesi *ibat digitos pedum ostendendo et comedisset libenter fabas sine oleo*. Anche in questo caso la tematica è quella del rispetto che i figli debbono avere nei confronti dei loro genitori e della ingratitudine filiale.

Anche la fortunata raccolta *Schimpf und Ernst* di Johannes Pauli, pubblicata nel 1522, riporta il nostro *exemplum* sotto la serie titolata «Von vatter und müter eren».⁴⁶

Nella quarta novella di Marco Cademosto (e giungiamo così alla prima metà del sec. XVI), il protagonista è un «Antonio di Beccaria, pavese». I figli ingrati – in questo caso maschi – sono tre, ma prevale la «astutissima et piacevole facezia» inventata dal «buon vecchio» e nella morale (se così la si può definire) che chiude la novella si ritorna, in modo anche grossolano, sulle medesime tematiche, proponendo da un lato la moralizzazione genitori/figli, dall'altro quella che per l'autore è una finale facezia:

⁴⁴ *Storia di Stefano* (Rajna): 167-73.

⁴⁵ Lazzerini 1988: 153-5.

⁴⁶ Pauli (Österley): 260 (n. 435).

Però noi vecchi insensati dovemo star sopra di noi, che all'ultimo il merito de' nostri stenti et miserie per aggradire et arricchire nostri figliuoli et nepoti non ne riportiamo altro che ingratitudine in vita, et dopo lei ne vien fatto per le anime nostre del cul trombetta.⁴⁷

Infine si può ricordare una tarda reincarnazione ancora francese del racconto, oramai esteso a vera e propria novella ad opera del gesuita e polemistista François Garasse, che lo inserisce nel suo libello *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Estat, & aux bonnes moeurs*, in una rubrica in difesa del testamento («Testament memorable de Iean Conaxa, plein d'esprit & delivré du blâme d'Atheisme»), attribuendolo a «notre Cesarius» (Cesario di Heisterbach?). Il racconto è l'ultimo di tre dedicati alla difesa di testamenti che possono parere contrari ai buoni costumi e «de troisieme exemple de testament extravagant en apparence est un peu de plus vieille datte, que les deux precedens, & merite son chapitre à part». Al termine della prima parte del racconto viene sottolineato come: «Luy qui pour avoir perdu ses biens n'avoit pas perdu le sens, s'advisa d'une fourbe fort ingenieuse» e alla chiusura del racconto, ecco la morale:

Le bruit fut aussi tost semé par tous les coings de la ville, & par toutes les villes du païs Bas, iamaï on ne vid ieunes hommes si honteux, ny femmes si moquées, que furent celles là, ny vieillard plus loüé pour avoir si bien réparé la faute qu'il avoit faict se despouillant de ses moyens en faveur de deux filles ingrates & de deux gendres desnaturés. Il est vray qu'en ce testament il y eut de la fourbe & de la rizee, & que toute cette Histoire suffiroit pour donner subiect à une tres belle Comedie, mais de sentiment d'impieté, quoy que die Cæsarius, ie n'y en apperçois aucun, & me semble que Conaxa ne povuoit faire mieux pour couvrir son honneur & donner un bon exemple à la posterité pour les enfans mescognoissans, & pour les peres trop faciles.⁴⁸

Il Garasse fu buon profeta perché nel 1710 e poi nel 1810 furono scritti due testi teatrali, un dramma da un gesuita di Rennes di incerta identificazione⁴⁹ e una commedia da Charles-Guillaume Étienne (1777-1845),

⁴⁷ Cademosto: 43-52 (citazione: 51-2).

⁴⁸ Garasse: 926-31 (VII 20); le citazioni si trovano alle pp. 926, 927, 930-1.

⁴⁹ Cf. *Conaxa ou l'ingratitude*.

che fu accusato di plagio nei confronti del gesuita, donde ne scaturì una polemica che fece all'epoca gran rumore.⁵⁰ Ma non fu questa l'ultima replica dell'oramai antico *exemplum* medievale, poiché una ulteriore, forse solo tentata, reincarnazione si ritrova, ancora una volta in Francia, in una sceneggiatura per un film della Gaumont, conservata alla BNF, risalente al 1910 e intitolata: *Conaxa ou Les Gendres dupes*. La trama tracciata nella sceneggiatura è esattamente quella del nostro antico *exemplum*, compresa l'ambientazione medievale; lo scenario si chiude su un'enorme pietra contenuta nel cassone ferrato, accompagnata da un foglio con la scritta:

Caillou que je lègue à tous les pères imbéciles ; je leur conseil de se l'attacher au cou et d'aller se précipiter dans la rivière, s'ils ont fait la sottise de donner de leur vivant, tous leur bien à leurs enfants.⁵¹

Da questa rassegna, che non ha alcuna pretesa di completezza, delle diverse versioni dell'*exemplum* risulta evidente la singolarità della contestualizzazione nel *Ludus*: non vengono non solo sottolineati, ma neppure citati né il tema della ingratitudine dei figli né quello dell'ingegnoso espediente inventato dal vecchio padre. Alla chiusura del racconto infatti è immediatamente ripreso il tema dello scialacquatore come elemento perturbatore dell'ordinamento cittadino: «Di cotale [*scil.* lo scialacquatore] penso io che desidera che sia novità e che 'ssi mutino signorie e che muovono volentieri le battaglie dentro», contrapposto a coloro

che abbondano di figliuoli e d'altri beni terreni, di che noi crediamo gli uomini del mondo essere bene aventurati, [i quali] ànno in orrore e fuggono le novità de' cittadini, le mutazioni de' signori e le turbazioni de' cittadini; per la qualcosa a costoro si confà il regimento della città maggiormente, a' quali dispiaciono le conturbanze de' cittadini e che sono contenti delle loro cose e non desiderano l'altrui.⁵²

Si aggiunga quanto osservava alcuni anni or sono Carla Sanfilippo in un articolo dedicato all'antropomima ferrarese di inizio Trecento, che ritro-

⁵⁰ Cf. Étienne. Sulla polemica e i risvolti politici sottesi cf. Yvernault 2022: 140-6.

⁵¹ *Conaxa ou les gendres dupes*.

⁵² Jacopo da Cessole (Scolari): III 8 28-9

vava l'antroponimo «Gavacius / Cavaça / Gavaxinus» in documenti cuneesi e ferraresi del primissimo Trecento, e collegava il termine a «un tema prelatino *GABA (FEW, IV, pp. 1-9)», con riferimenti semantici anche alla dissipazione (es. *gavazzare*, 'gozzovigliare'), e ipotizzava a proposito dell'occorrenza del *Ludus* che possa trattarsi di un «soprannome (forse parlante) di un certo Giovanni che sperpera il proprio patrimonio».⁵³

In *Ludus* il bene comune, cioè il bene sociale, prevale anche sull'ambito familiare. Giovanni Gavazza da questo punto di vista non è personaggio positivo: il suo dono non è utile, perché non si iscrive nel perimetro dei doni che hanno una utilità sociale, e quindi il dono dei propri beni alle figlie e ai generi diventa sperpero. Come osserva Todeschini,

fra XII e XIV secolo, più specificamente, questa carità che matura in ambito cittadino e investe direttamente Ordini religiosi (Mendicanti appunto) e Enti assistenziali [...] appare concretamente come una generosità generatrice di obblighi totalmente interni alla sfera del Bene pubblico.⁵⁴

Giusta questa osservazione, si comprende come invece le elemosine che alla fine della propria vita Giovanni fa elargire agli ordini religiosi (predicatori, minori ed eremitani), e sulle quali Iacopo da Cessole non per caso insiste dettagliandole, assumono la valenza di un atto di riparazione rispetto ai doni/sperperi commessi in precedenza. Per questa ragione la lettura che Iacopo propone dell'*exemplum* fa passare in seconda linea sia l'aspetto della ingratitudine filiale, sia l'espedito di Giovanni Gavazza, che, se si salva, non è tanto per la propria ingegnosità, quanto per il passaggio dalla prodigalità sterile alla carità operosa, diventando quindi un esempio di scialacquatore pentito.

La contestualizzazione dell'*exemplum* proposta risulta quindi del tutto originale e completamente in armonia con l'ultimo capitolo del terzo trattato, con cui si chiude l'illustrazione delle «forme di vita sociali»,⁵⁵ e dedi-

⁵³ Sanfilippo 2013: 190-1.

⁵⁴ Todeschini 2002: 189. Ma è fondamentale tutto il cap. V, *Donare: obbligare, ibi*: 187-226.

⁵⁵ La definizione è di Arno Borst, secondo cui nel trattato «non sono ritratte [...] astratte norme né tantomeno istituzioni oggettive, bensì delle persone rappresentative

cato ai marginali, a ribadire la sostanza della visione didattica domenicana, di un ben fare che si colloca all'interno dell'ordinamento cittadino. L'antifrasi dei marginali non fa che ribadire l'assunto su cui Iacopo organizza il suo ciclo di predicazione e poi il suo trattato, che appartiene a pieno diritto agli «strumenti assai raffinati» elaborati all'interno dell'ordine domenicano, «opere e sillogi di importanza decisiva» per supportare il tentativo di adattare il proprio modello culturale «alle esigenze e alle possibilità di ceti nuovi, non “professionalizzati”, che coincidono in larga misura con le classi di governo della realtà italiana e toscana».⁵⁶

APPENDICE

Testo latino dell'exemplum

In assenza di una edizione criticamente fondata del testo latino del *Ludus* trascrivo qui di seguito la sezione del capitolo ottavo del terzo trattato dedicata ai prodighi, che comprende il testo dell'*exemplum*.

Il testo è fondato su alcuni dei testimoni del *Ludus* risalenti al XIV secolo. Ho utilizzato come manoscritto base il Vat. Lat. 1042 (V) della Biblioteca apostolica Vaticana, che ho corretto solo in caso di errore evidente sulla base dei seguenti codici:

[...]. [Vi sono descritte] delle forme di vita sociali e non l'uomo sociale di per sé» (Borst 1988: 366-7).

⁵⁶ Baldassarri 1995: 228-9. Programma culturale che è ben presente anche ai domenicani che agiscono a Firenze nei primissimi anni del XIV secolo (Tolomeo da Lucca, Remigio de' Girolami, Bartolomeo da san Concordio), che dedicano le loro opere a personaggi di primo piano della politica fiorentina del momento; così «la situation des personnes à qui sont adressés les textes des dominicains rend encore plus significatifs leurs efforts pour communiquer au gouvernement politique citadin un discours sur le bien commun et le *vivre civile*, attentif aux institutions existantes» (Carron—Atucha 2023: 404). E a proposito della predicazione, da cui nasce il *Ludus*, è stato osservato che «la predicazione volgare, avviata nell'Alto Medioevo come semplice traduzione al popolo dei testi più usuali della Scrittura, si trasforma nell'età dei mendicanti in un raffinato strumento pedagogico, che suscita nella coscienza degli uditori nuovi orizzonti d'attesa, sia religiosa che culturale» (Delcorno 1977: 689).

Chantilly, Bibliothèque du château, n° 286 (già 1075) = C
 Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms 525 = Lz
 Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 218 inf. = M
 Troyes, Médiathèque Jacques-Chirac, Ms 2137 = T.

In apparato sono citate anche le edizioni Iacobus de Cessolis (Köpke) e Iacobus de Cessolis (Burt), quest'ultima basata sul manoscritto British Library Add. 15685, siglate rispettivamente Köpke e Burt.

L'apparato è limitato alle sole lezioni di V corrette o respinte perché manifestamente erronee e non dà conto delle altre varianti dei manoscritti e delle edizioni utilizzate. In apparato le parentesi ">...<" indicano la cancellazione della porzione di testo in esse contenuta.

[107r.] Prodigis et dilapidatoribus debent dari curatores, ne bonis suis dissipatis furari cogantur. Qui enim habundare consuevit pecunia eamque prodige expendendo lascivire, cum ad mendicitatem venerit, eum mendicare aut furari necesse. Tales enim aut delicati sunt et laborare non possunt aut nobiles sunt et mendicare erubescunt, sicque fit ut, qui dilapidaverunt propria, rapiant aliena. Magnum viciū est prodigalitas⁵⁷ que, etsi quam utilitatem aliis ad tempus pariat, finaliter tamen proximis⁵⁸ fit dampnosa. Hos enim Cassiodorus admonet sua servare, ne necessitate suborta aliena⁵⁹ mendicare aut furari cogantur. «Maior enim, inquit ipse, in servandis quam in⁶⁰ inveniendis est cautela». Claudianus in maiori volumine: «Potius est servare quesitum quam quesisse novum». Et ideo in proverbiiis dicitur: «Qui non cavet expensam, ante⁶¹ [107v] mendicat, quam senciāt». Cum quidam nomine Johannes Cavazia ditissimus esset nec haberet nisi duas filias, illas nuptui tradidit duobus nobilibus civitatis. Quas cum illi transduxissent, in tantum pater earum generos dilexit, ut aurum et argen-

⁵⁷ prodigalitas C Lz T Burt Köpke] prodigalitatē V M

⁵⁸ proximis C Lz T Burt Köpke] proximus V M

⁵⁹ aliena C Lz M T Burt] alienare V, om. Köpke

⁶⁰ in C Lz M Burt Köpke] om. V T

⁶¹ ante C Lz M T Köpke Burt] potius vel ante V

tum et bona temporalia succedente tempore eis partitus sit. Cumque donantibus⁶² denariis, generi et marito⁶³ filiarum patri earum essent nimium curiales *atque* benefici⁶⁴, ventum est tempus quo, distributis omnibus filiabus et generis, Johannes predictus nichil haberet. Sicque factum est *ut*⁶⁵ qui donantibus denariis videbantur grati, superveniente inedia probarentur ingrati. Cum autem idem Johannes prudens esset, indigencie sue volens occurrere, mercatorem sibi notum ab antiquo adiit, decem milia librarum prestari ad trium dierum terminum exposcit. Cumque pecuniam mutuo acceptam *domum* propriam⁶⁶ reportasset, in quodam solempni festo generibus et filiabus nobile paravit convivium. Post quod in *cubiculo*⁶⁷ clam incluso, prius tamen scrinio novo fabricato cum tribus firmis clavaturis obfirmato, pecuniam sibi mutuam de sacculis super tapeta strata effudit, ut filie extra cubiculum posite per rimas hostii pecuniam possent conspiciere. Quo facto iterum pecuniam ipsam collectam⁶⁸ recondere in scrinio simulavit, ad mercatorem vero *eam*⁶⁹ postmodum integre reportavit. Die vero altera generi et filie patrem interrogant quanta esset pecunia in scrinio sic obstructo reposita. Cumque ille fingeret viginti quinque milia esse librarum, quas in deposito posuerat, ut ex eis testamentum faceret et relinqueret generibus et filiabus, si tamen secundum modum quem cum eo fecerant, cum filias nuptui tradiderat, se haberent. Illi hoc audito, nimium gavisii sunt quicquid honoris tam in vestibus quam in cibis usque ad finem vite conabantur patri servire. Appropinquante tamen fine, vocatis generibus et filiabus, sic *eos*⁷⁰ alloquitur: — Antequam moriar, non [c. 108r.]

⁶² donantibus Burt] dona>n<tibus, *exp. alt. manus* V, durantibus C Lz M Köpke, donanti T

⁶³ generi et mariti C Lz M T Köpke Burt] generis et maritis V

⁶⁴ patri earum essent nimium curiales atque benefici C Lz M T Köpke Burt] pater earum esset nimium curialis atque beneficus V

⁶⁵ ut C Lz M T Köpke Burt] *om.* V

⁶⁶ domum propriam C T Köpke] domi proprie V M, ad domum propriam Lz Burt

⁶⁷ *cubiculo*] *culbiculo* V

⁶⁸ pecuniam ipsam collectam T Köpke Burt] pecunia ipsa collecta V C M, pecunia illa collocata Lz

⁶⁹ *eam* Lz M T Burt Köpke] *om.* V, *def.* C

⁷⁰ *eos* C Lz M T Köpke Burt] *eis* V

intendens aliud facere testamentum, nisi quod in scrineo obfirmato reliqui, statim coram me dum vivo fratribus predicatoribus centum et minoribus centum et heremittanis quinquaginta libras consignare curetis, a quibus, cum sepultus fuero, claves scrinei et mei depositi, quas habent deposito, repetatis, in qualibet autem clavi meum scriptum apposui in testimonium premissorum. — Unicuique autem ecclesie aut recluso certam pecunie⁷¹ quantitatem, dum lecto decumberet, donari fecit per maritos filiarum, quod et libenter fecerunt spe testamenti, quod in proximo exspectabant. Cumque ille diem clausisset extremum celebrat⁷² fuissent exequie, septimus eciam dies obitus solemniter fuisset expletus, cum sollempnitate magna claves apud dictos religiosos depositas pecierunt. Quibus acceptis, scrineum, in quo pecuniam putabant depositam, aperientes sollempniter nichil in eo aliud invenerunt nisi unam clavam enormiter grossam et magnam, in cuius manubrio vulgariter scriptum erat: «Hoc est testamentum⁷³ de Johanne Cavaza: Chi sé per altro lassa, *sia*⁷⁴ amazà de questa maza». Quod in latino sic est: «Ego Johannes Cavaza tale condo testamentum, ut ille mactetur hac clava, qui se ipso neglecto alterius gerit curam». Stollidissimum opus est propria prodige expendere et aliena postmodum appetendo sperare, sive filius sit sive filia. Ante manum tuam dispensandam *respicias, quam tu dispensandam*⁷⁵ tibi respicias alienam. Nemo bonum civem extimet eum, qui et multa⁷⁶ expendit et pauca possidet. Talem extimo novitates appetere, dominia mutare, bella intestina libenter movere. At contra hii, qui habundant liberis ceterisque rebus, quibus terrenos homines felices putamus, civium novitates, dominorum mutationes et perturbationes civium orrent et fugiunt⁷⁷. Quapropter tali-

⁷¹ pecunie] pecuni>a(m)<e V

⁷² celebrateque C Lz M T Burt] celebrate V, et celebrate Köpke

⁷³ Hoc est testamentum V C Lz M] Questo è lo testamento T, Questo si lo testamento Köpke, Questo e (*sic*) el testamento Burt

⁷⁴ sia C Lz M T Köpke Burt] sa V

⁷⁵ respicias quam tu dispensandam Lz] *om.* V, sibi (sibi *om.* C, se T) respiciat quam tu dispensandam (tu te dispensandum T) M C T, respicias quam dispensando Köpke, respicias quam tu dispensanda (*sed* dispensandam British Library Add. 15685) Burt

⁷⁶ multa] multa(m) V

⁷⁷ fugiunt C L Lz M Köpke Burt] fugiant V

bus civitatum amplius regimen convenit, quibus novitates et civiumurbationes displicent suis contentis, nec alienis cupidis. Prodigum autem nec bonum *civem*⁷⁸ nec utilem⁷⁹ reipublice extimamus.

Antonio Scolari
(Genova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Anciens proverbes (Langlois) = Ernest Langlois, *Anciens proverbes français*, «Bibliothèque de l'École des chartes» 60 (1899): 569-601.

Bromyard = Johannes de Bromyard, *Summa praedicatorum*, [Basel, Johann Amerbach], 1484 ca.

Cademosto = *Novelle* di M. Marco Cademosto da Lodi. Edizione formata sulla prima rarissima di Roma, per Antonio Blado Asolano, del 1554, Milano, P.A.Tosi, 1799 [i.e. 1819].

Chastoiement (Zufferey) = *Le Chastoiement d'un père à son fils*, in *Le Roi Leir. Versions des XIIe et XIIIe siècles*, éd. bilingue établie, présentée et annotée par François Zufferey, trad. par Gilberte Nussbaumer, avec une introduction d'Alain Corbellari et un extrait de Layamon par Valérie Cangemi, Paris, Honoré Champion, 2015: 227-57.

Compilatio (Loose) = *Compilatio singularis exemplorum*, cura et studio Alexander Loose, Turnhout, Brepols, 2021.

Conaxa ou l'ingatitude = *Conaxa ou l'Ingratitude punie. Drame, pour servir d'intermede à la tragedie d'Eliodore et d'Archigalle, qui sera représentée dans le College de la Compagnie de Jesus, pour la distribution des prix, fondez par Messieurs les nobles bourgeois de la ville de Rennes. Le 22 d'aoust à une heure précise après midy*, A Rennes, chez la veuve de François Vatar, 1710.

Conaxa ou les gendres dupes = *Conaxa ou les gendres dupes*, Paris, Etablissements Gaumont, 1910 (<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb39569206h>).

⁷⁸ civem C L Lz M T Köpke Burt] curie V

⁷⁹ utilem C L Lz M T Köpke Burt] utile V

- Costituto del Comune di Siena* (Elsheikh) = *Il Costituto del Comune di Siena, volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, a c. di Mahmoud Salem Elsheikh, Siena, Fondazione Monte dei Paschi, 2002, vol. I.
- Étienne = Charles-Guillaume Étienne, *Les deux gendres. Comédie en 5 actes*, Paris, Théâtre français, 1810.
- Fiore di virtù* (Volpi) = Mirko Volpi, *Il Fiore de virtù et de costume secondo il codice S. I. Edizione*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano» 23 (2018): 137-223.
- Garasse = *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Estat, & aux bonnes moeurs*, combattue et renversée par le P. François Garassus, Paris, S. Chappelet, 1624.
- Giordano da Pisa (Iannella) = Giordano da Pisa, *Prediche inedite (dal ms. Laurenziano, Acquisti e Doni 290)*, a c. di Cecilia Iannella, Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- Giordano da Pisa (Narducci) = *Prediche inedite del b. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori recitate in Firenze dal 1302 al 1305* e pubblicate per cura di Enrico Narducci, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1867.
- Iacobus de Cessolis (Burt) = Iacobus de Cessolis, *Libellus de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo schachorum*, a dissertation presented... by Marie Anita Burt, Austin, Texas, 1957.
- Iacobus de Cessolis (Köpke) = *Iacobus de Cessolis. Beigegeben dem XXIII. Jahresbericht über die Ritter-Akademie*, von Ernst Köpke, Brandenburg a. d. Havel, G. Matthes, 1879.
- Iacopo da Cessole (Scolari) = Iacopo da Cessole, *Libellus de moribus hominum et de officiis nobilium ac popularium super ludo scaccorum. Volgarizzamento italiano trecentesco (redazione A)*, edizione critica a c. di Antonio Scolari, Genova, Genova University Press, 2019.
- Iustiniani Digesta* (Mommsen-Krüger) = *Digesta seu Pandectae Iustiniani Augusti*, recognovit adsumpto in operis societatem Paulo Kruegero Th. Mommsen, Berolini, Apud Weidmannos, 1922.
- Jean Gobi (Beaulieu) = *La scala coeli de Jean Gobi*, éd. par Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris CNRS, 1991.
- Paolo da Certaldo (Schiaffini) = Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, a c. di Alfredo Schiaffini, Firenze, Le Monnier, 1945.
- Pauli (Österley) = Johannes Pauli, *Schimpf und Ernst*, hrsg. von Hermann Österley, Stuttgart, Litterarischer Verein, 1866.
- Petrus Alfonsi (Hilka-Söderhjelm) = *Petri Alfonsi Disciplina clericalis. III Französische Versbearbeitungen*, von Alfons Hilka und Werner Söderhjelm, Helsingfors 1922.
- Proverbes* (Morawski) = *Proverbes français antérieurs au XVI^e siècle*, éd. par Joseph Morawski, Paris, Champion, 1925.

- Sánchez (Baldissera) = Clemente Sánchez, *Libro de los exemplos por A.B.C.*, ed. critica a c. di Andrea Baldissera, Pisa, Edizioni ETS, 2005.
- Sercambi (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a c. di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974, vol. I.
- Sercambi (Sinicropi) = Giovanni Sercambi, *Novelle*. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note a c. di Giovanni Sinicropi, Firenze, Le lettere, 1995, vol. I.
- Statuto del Comune e del Popolo di Perugia* (Elseikh) = *Statuto del Comune e del Popolo di Perugia del 1342 in volgare*, a c. di Mahmoud Salem Elsheit, Perugia, Deputazione di Storia patria per l'Umbria, 2000.
- Storia di Stefano* (Rajna) = *Storia di Stefano, figliuolo d'un imperatore di Roma. Versione in ottava rima del libro dei sette savi*, pubblicata per la prima volta da Pio Rajna, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880.
- Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae* (*Editio Leonina*) = Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, in *Opera omnia iussu impensaque Leonis XIII P.M. edita*, Romae, Ex Typographia Polyglotta, voll. IV-XIII, 1888-1906.
- Tommaso d'Aquino, *Quaestiones disputatae de malo* (*Editio Leonina*) = Tommaso d'Aquino, *Quaestiones disputatae de malo*, in *Opera omnia iussu Leonis XII. P.M. edita*, cura et studio Fratrum praedicatorum, Roma · Paris, Commissio Leonina · Vrin, vol. XXIII, 1982.

LETTERATURA SECONDARIA

- Baldassarri 1995 = Guido Baldassarri, *Letteratura devota, edificante, e morale*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, vol. II. *Il Trecento*, Roma, Salerno, 1995: 211-326.
- Bataller Català 2001 = Alexandre Bataller Català, *Les traduccions catalanes del «Liber de moribus hominum et de officiis nobilium super ludum scacchorum» de Jacobus de Cessulis*. Tesi doctoral, Universitat de València, 2001, (<http://hdl.handle.net/10803/9811>).
- Bec 1967 = Christian Bec, *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375-1434*, Paris, Mouton, 1967.
- Berlioz 1990 = Jacques Berlioz, *L'homme au crapaud. Genèse d'un exemplum médiéval*, in Christian Abry, Alice Joisten (éd. par), *Tradition et Histoire dans la culture populaire. Rencontres autour de l'œuvre de Jean-Michel Guilcher*. Grenoble, Musée Dauphinois (20-21 janvier 1989), Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 1990: 169-203.
- Berlioz 2003 = Jacques Berlioz, *Le crapaud, animal ambigu au Moyen Âge? Le témoignage des exempla et de l'art roman*, in Liliane Bodson (éd. par), *Regards croisés de*

- l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale*. Journée d'étude, Université de Liège, 23 Mars 2002, Liège, Université de Liège, 2003: 85-106.
- Bolzoni 2002 = Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Borst 1988 = Arno Borst, *Forme di vita nel Medioevo*, Napoli, Guida, 1988.
- Bremond–Le Goff–Schmitt 1982 = Claude Bremond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *L'«Exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982.
- Carron 2020 = Delphine Carron, *Influences et interactions entre Santa Maria Novella et la Commune de Florence. Une étude de cas: les sermons de Remigio de' Girolami (1295-1301)*, in Johannes Bartuschat, Elisa Brilli, Delphine Carron (ed. by), *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th-14th centuries). I domenicani e la costruzione dell'identità culturale fiorentina (XIII-XIV secolo)*, Firenze, FUP, 2020: 53-68.
- Carron–Atucha 2023 = Delphine Carron, Iñigo Atucha, *Connaissance, utilisation et appréciation des classiques latins par les dominicains florentins au début du XIV^e siècle (1300-1303)*, in Joël Chandelier, Aurélien Robert (éd. par), *Savoirs profanes dans les ordres mendiants en Italie (XIII^e-XV^e siècle)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2023: 339-420.
- Casagrande–Vecchio 2000 = Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.
- Chicco–Rosino 1990 = Adriano Chicco, Antonio Rosino, *Storia degli scacchi in Italia dalle origini ai nostri giorni*, Venezia, Marsilio, 1990.
- Delcorno 1977 = Carlo Delcorno, *Predicazione volgare e volgarizzamenti*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes» 89 (1977): 679-89.
- Delpech 1989 = François Delpech, *El cuento de los hijos ingratos y del fingido tesoro (Aa-Th. 982): raíces míticas, tradiciones folklóricas y contextos culturales*, «Revista de dialectología y tradiciones populares» 44 (1989): 37-71.
- Foehr-Janssens 2006 = Jasmine Foehr-Janssens, *Quelle fin pour un enseignement d'un père à son fils? La clôture du texte dans les manuscrits des «Fables de Pierre Anfors» («Chastoiement d'un père à son fils», version A)*, in Keith Busby and Christopher Kleinhenz (ed. by), *Courtly arts and the art of courtliness. Selected papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, Woodbridge, Brewer, 2006: 399-417.
- Frugoni 1988 = Chiara Frugoni, *Das Schachspiel in der Welt des Jacobus de Cessolis*, in Leonard Boyle (hrsg. von), *Das Schachbuch des Jacobus de Cessolis. Codex Palatinus Latinus 961, Kommentarband*, Darmstadt, Belser, 1988: 35-72.
- Hedgård 2005 = Gösta Hedgård, *Jacobus de Cessolis' sources. The case of Valerius Maximus*, in Olle Ferm and Volker Honemann (ed. by), *Chess and allegory in*

- the Middle Ages. A collection of essays*, Stockholm, Sällskapet Runica et Mediaevalia, 2005: 99-159.
- Iannella 2020 = Cecilia Iannella, *Giordano da Pisa e il pubblico. Modelli e comportamenti*, in Johannes Bartuschat, Elisa Brilli, Delphine Carron (ed. by), *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th-14th centuries). I domenicani e la costruzione dell'identità culturale fiorentina (XIII-XIV secolo)*, Firenze, FUP, 2020: 141-55.
- Kaeppli 1960 = Thomas Kaeppli, *Pour la biographie de Jacques de Cessole*, «Archivum fratrum praedicatorum» 30 (1960): 149-62.
- Kalning 2007 = Pamela Kalning, *Virtues and Exempla in John of Wales and Jacobus de Cessolis*, in István P. Bejczy and Cary J. Nederman (ed. by), *Princely Virtues in the Middle Ages. 1200-1500*, Turnhout, Brepols, 2007: 139-76.
- Lazzerini 1988 = Lucia Lazzerini, *Il testo trasgressivo. Testi marginali, provocatori, irregolari dal Medioevo al Cinquecento*, Milano, Angeli, 1988.
- Mehl 1975 = Jean-Michel Mehl, *Jeu d'échecs et éducation au XIIIème siècle. Recherches sur le «Liber de moribus» de Jacques de Cessoles*. Thèse pour le doctorat de troisième cycle présentée à la Faculté des Sciences Historiques de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Strasbourg, 1975.
- Mehl 1995 = Jacques de Cessoles, *Le livre du jeu d'échecs*, trad. et présenté par Jean-Michel Mehl, Paris, Stock, 1995.
- Murray 1913 = Harold James Ruthven Murray, *A History of Chess*, Oxford, Clarendon Press, 1913 (rist. anast. Northampton, Mass., Benjamin Press, 1985).
- Mussou 2009 = Amandine Mussou, *La cité idéale selon Jacques de Cessoles: les échecs, instrument d'une propagande royale*, in Amandine Mussou et Sarah Troche (éd. par), *Le jeu d'échecs comme représentation: univers clos ou reflet du monde?*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2009: 25-36.
- O'Sullivan 2012 = Daniel E. O'Sullivan, *Changing the rules in and of medieval chess allegories*, in Id. (ed. by), *Chess in the middle ages and early modern age. A fundamental thought paradigm of the premodern world*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2012: 199-220.
- Petti Balbi 1986 = Giovanna Petti Balbi, *Arte di governo e crociata: il «Liber sancti passagii» di Galvano da Levanto*, «Studi e ricerche. Istituto di civiltà classica, cristiana e medievale. Università degli Studi di Genova. Facoltà di Magistero» 7 (1986): 131-68.
- Plessow 2007 = Oliver Plessow, *Mittelalterliche Schachzabelbücher zwischen Spielsymbolik und Wertevermittlung. Der Schachtraktat des Jacobus de Cessolis im Kontext seiner spätmittelalterlichen Rezeption*, unter Mitwirkung von Volker Honemann und Mareike Temmen, Münster, Rhema, 2007.
- Rizzi 2012 = *Statuta de ludo: le leggi sul gioco nell'Italia di comune (secoli XIII-XVI)*, a c. di Alessandra Rizzi, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Roma, Viella, 2012.

- Rusconi 1994 = *La predicazione: parole in chiesa, parole in piazza*, in Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, vol. II. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 1994: 571-603; in Id., *Predicazione e predicatori in Italia nel medioevo e in età moderna*, Roma, Viella, 2023: 137-67, da cui si cita.
- Sanfilippo 2013 = Carla Sanfilippo, *Antroponimia alimentare a Ferrara nel primo Trecento*, «Lingua e stile» 48 (2013): 117-224.
- Sanvito 2007 = Alessandro Sanvito, *Antiche e nuove regole: e nel '500 il gioco degli scacchi cambiò concezione*, in Angelo Baronio (a c. di), *Gli scacchi e il chiostro*. Atti del convegno nazionale di studi (Brescia, 10 febbraio 2006), Brescia, Fondazione civiltà bresciana, 2007 = «Civiltà Bresciana» 16/1-2 (2007): 155-94.
- Schulze-Busacker 1994 = Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes anglo-normands: tradition insulaire ou héritage européen?*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 37/148 (1994): 347-64.
- Schwarzbaum 1962 = Haim Schwarzbaum, *International folklore motifs in Petrus Alphonsi's «Disciplina clericalis»*, «Sefarad» 22/2 (1962): 321-44.
- Shenk 2008 = David Shenk, *Il gioco immortale. Storia degli scacchi*, Milano, Oscar Mondadori, 2008.
- ThEMA = *Thesaurus exemplorum mediæ ævi*, <https://thema.huma-num.fr>.
- Todeschini 2002 = Giacomo Todeschini, *I mercanti e il tempio. La società cristiana e il circolo virtuoso della ricchezza fra Medioevo ed Età Moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- TPMA = Samuel Singer (beg. von), Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (hrsg. vom), *Thesaurus Proverbiorum Mediæ Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 13 vol., Berlin · New York, De Gruyter 1995-2002.
- Tubach 1969 = Frederich C. Tubach, *Index exemplorum. A handbook of medieval religious tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1969, rist. 1981.
- Yvernault 2022 = Virginie Yvernault, *Querelles internes, affaires publiques: le Théâtre Français et l'État sous le Consulat et l'Empire*, «Publiforum» 37 (2022): 135-49.

RIASSUNTO: L'ultimo capitolo del terzo trattato del *Ludus scaccorum* di Iacopo da Cessole è dedicato ai marginali della città (scialacquatori, giocatori e corrieri). Il primo *exemplum* di questo capitolo è una combinazione di due temi molto fortunati: l'ingratitude dei figli nei confronti del padre e il tesoro supposto. Una analisi dell'*exemplum* che tenga conto del contesto in cui è inserito consente di far emergere l'utilizzo originale che ne fa Iacopo: la recisa condanna degli scialacquatori, categoria sociale irriducibile al bene comune, elide la più ovvia e diffusa moralizzazione della pietà filiale nei confronti dei genitori e anche la tradizionale tematica aneddotica dello scherzo ingegnoso.

PAROLE CHIAVE: Iacopo da Cessole, *Exempla*, Gioco degli scacchi.

ABSTRACT: The last chapter of the third treatise of Iacopo da Cessole's *Ludus scaccorum* is devoted to the socially marginal people in the city (squanderers, gamblers, and couriers). The first *exemplum* in this chapter is a combination of two very fortunate themes: the ingratitude of sons toward their father and the supposed treasure. This analysis of the *exemplum* that considers the context in which it is placed allows us to bring out Iacopo's original use of it: the resolute condemnation of squanderers, a social category irreducible to the common good, eliminates the more obvious and widespread moralization of filial piety toward parents and also the traditional theme of the ingenious joke.

KEYWORDS: Iacobus de Cessolis, *Exempla*, Chess game.

FRUSTOLI GNOMICI E PAREMIACI DEL «SENNO DEL DITTO DANTE» NEI NOVELLIERI TOSCANI DEI SECOLI XIV-XV.*

Nella seconda metà del Trecento si afferma quello che si è soliti definire il mito di Dante. La fama che nel tempo circonda e progressivamente va a costruire la memoria dell'Alighieri dipende in larga parte dal successo della *Commedia*. Essa non si sviluppa in forma unitaria e universalmente condivisa, ma trova sbocco in almeno due diversi profili di cui la figura del poeta è stata nel tempo rivestita: il primo, che vede in Dante la gloria di Firenze e il padre della lingua e della poesia in volgare, si deve a intellettuali di alto livello come Giovanni Boccaccio,¹ Coluccio Salutati,² Filippo Villani³ e Leonardo Bruni;⁴ il secondo, invece, affonda le sue origini in un ambito culturale parallelo e variamente intrecciato con il precedente, costituito anch'esso da intellettuali, letterati e storici, certamente di caratura inferiore rispetto a quelli poc'anzi menzionati, ma pur sempre influenzati dalla temperie culturale proto-umanistica che andava via via imponendosi col sorgere del Quattrocento, specialmente a Firenze, Roma, Napoli, Milano e Venezia. Si tratta di personaggi appartenenti a un *milieu* culturale borghese, raramente formati in ambito universitario, ma comunque noti ai contemporanei, spesso impegnati attivamente nella vita sociale, culturale e politica della propria città,⁵ quali erano Paolo da

* Ringrazio per le cortesie riletture e gli utili consigli i lettori anonimi. La citazione, che viene più oltre ripresa nella sua interezza e commentata, è da Giovanni Sercambi, *Novelliere*, LXX.

¹ Cf. Huston 2010, Azzetta 2021.

² Cf. Vallone 1978, Abardo 2008.

³ Cf. la voce fondamentale di Zabbia 2000; per il testo della vita di Dante vd. Filippo Villani (Berté); altre citazioni del poeta fiorentino in *Philippi Villani Liber de origine* (Tanturli); su quest'ultimo, utili considerazioni in Tanzini 2000.

⁴ Cf. Leonardo Bruni (Rognoni): XIX-LXXI, 215-47.

⁵ Si tratta, in sostanza, di una specifica categoria di autori e intellettuali appartenente

Certaldo, Francesco da Barberino,⁶ Antonio Pucci o Marchionne di Coppo Stefani.⁷ A questi e a molti altri scrittori si deve il merito di aver contribuito a diffondere il nome e la fama di Dante, anche tra la media borghesia e il popolo; grazie a loro questi ultimi cominciano non solo a entrare in contatto con la *Commedia*, spesso memorizzandone più o meno correttamente interi canti o stralci più modesti, ma pure a formarsi un'opinione tutta propria dell'illustre concittadino. È un'idea di Dante, parafrasando Contini, lontana da quella dei filologi o degli storici della letteratura italiana; è un'idea che al Dante maestro di lingua e di poesia, cantore dei regni ultraterreni, affianca o persino sostituisce quella di un nuovo Salomone, saggio come Saladino, sapiente come Boezio e ispirato come Agostino; una sorta di tuttologo, di oracolo a cui potersi rivolgere di persona o per tramite delle sue opere al fine di ottenere consigli, nozioni, opinioni e insegnamenti su quasi ogni argomento dello scibile umano. In tal senso, si può forse dire che per questa specifica classe sociale la figura di Dante abbandona la storia per aderire al mito. La tensione biografica, la ricerca di accurate informazioni personali, preferibilmente

al totale di quelli che per dichiarate ragioni di spazio e opportunità i curatori del volume *NECOD* dedicato alle biografie dantesche hanno scelto di non pubblicare, per i quali rimandano piuttosto agli antichi, ma per molti aspetti ancora validi, Papanti 1973 e Papini 1911; sul tema vd. Berté-Fiorilla 2012: xxiii.

⁶ Ai cui *Documenta Amoris* si deve la prima menzione dell'*Inferno* in un testo letterario (1314): «Hunc <Virgilium> Dante Arigherii in quodam suo opere, quod dicitur Comedia et de infernalibus inter cetera multa tractat, commendat protinus ut magistrum, et certe si quis illud ops bene conspiciat videre poterit ipsum Dantem super ipsum Virgilium vel longo tempore studuisse vel in parvo tempore plurimum profecisse»; vd. Francesco Da Barberino (Albertazzi): t. II, 371, n 1560. Utile, in proposito, anche Pasquini 1977.

⁷ L'autore prima nomina Dante in un elenco dei priori eletti da metà febbraio 1299 al 1300 (p. 82); poi, all'altezza cronologica della sua morte, gli dedica un intero benché breve capitolo: «*Della morte di Dante Alighieri, cittadino di Firenze*. Perché è bene fare memoria degli uomini virtuosi, si noteremo che Dante Alighieri, onorevole cittadino, come furono cacciati di Firenze i Bianchi, egli, perch'era di quella parte, si partì senza aspettare comiato, ed andò in istudio ed in altro modo errando circa ad anni 20, ne' quali spese il tempo non invano, ma in molte virtuose cose ed operazioni, in fare libri e nobili esempli e grandi giudici di rettorica e quasi di tutte le sette scienze. E moralmente visse, e morì in Ravenna di settembre 1321, e fu onorevolmente seppellito»; vd. Marchionne di Coppo Stefani (Rodolico): 128.

corroborate da supporti testimoniali o documentari tanto cara al Boccaccio e al Bruni,⁸ lascia il passo in questi autori al gusto per l'aneddoto, al sollazzo di racconti difficilmente verificabili, se non chiaramente di finzione, ma dall'andamento ironico e dal tono insegnativo, alle estrapolazioni di singoli versi o di brevi segmenti della *Commedia*, da reinserire in contesti novellistici, manualistici o didascalici, sempre però riformulati in chiave gnomica o paremiaca.⁹

Le modalità con cui la persona dell'Alighieri e gli stralci dalle sue opere vengono inclusi e rielaborati nei testi degli autori summenzionati emergono già da una lettura superficiale. Paolo da Certaldo recupera e rielabora al punto 65 del *Libro di buoni costumi* i vv. 13-15 di *Inferno* XXII, nei quali si racconta di come Dante-personaggio e Virgilio entrano nelle Malebolge scortati da dieci diavoli: «Noi andavam con li diece demòni. / Ahi fiera compagnia! Ma ne la chiesa / coi santi, e in taverna coi ghiottoni».¹⁰ Nel poema, il passo si configura come un consiglio prudenziale, un invito alla cauta condotta che Dante-poeta elargisce nell'economia della narrazione e con sarcastica ironia ai due protagonisti; il contesto del canto giustifica il contributo che i versi danno allo svolgimento dell'azione e ben sostiene il tono scelto dal loro autore. Pur conservando l'insegnamento dantesco, che anzi si prodiga a spiegare in maniera piana e distesa, Paolo da Certaldo lo arricchisce di altri significati:

⁸ «La vita dantesca dell'umanista aretino, scritta – secondo quanto dichiara lo stesso autore nel proemio della sua opera – in reazione al *Trattatello*, è l'unica davvero in grado di gareggiare, per complessità e profondità culturale, con quella boccacciana»; Fiorilla, Berté 2012: xx.

⁹ Questa modalità poco rigorosa di ricostruire un profilo biografico e letterario dell'Alighieri non è un fenomeno circoscritto agli autori borghesi a cavaliere tra Tre e Quattrocento, ma sopravvive con un certo successo nei secoli: sempre Fiorilla e Berté includono nel volume *NECOD* citato la biografia dantesca di «Marcantonio Nicoletti (elaborata alla fine del Cinquecento e non destinata alla pubblicazione)», in forza della particolare natura del suo elaborato: «Quest'ultimo è un profilo che privilegia la dimensione aneddótica e ha minore rilievo culturale (anche perché segnato da stravaganze e notizie inventate *ad hoc*)» (Berté–Fiorilla 2012: xxiii). Né più, né meno, degli autori qui presi in esame. Per un'informata ricostruzione dell'aneddotica dantesca vd. Rossi 2016.

¹⁰ Le citazioni dalla *Commedia* in questo contributo provengono da Dante Alighieri (Petrocchi), salvo eccezioni esplicitate.

Malagevole cosa è a tenere modi in ogni luogo, ma è molto bella cosa; e però sempre fa che tu t'adoperi di sapere essere e conservare con tutte genti; come disse Dante, che si dee usare in taverna co' ghiottoni, e in chiesa co' santi, e in inferno co' dimoni: ciò è sapere essere con tutte maniere di genti a' bisogni, e con giusto modo «Chente l'uomo è, di cotale compagnia si diletta» (Paolo da Certaldo [Branca]: 11).

A differenza di Dante, l'autore del *Libro di buoni costumi* non si limita a consigliare un adattamento passivo dei modi e delle azioni dei suoi lettori ai differenti contesti in cui essi possono venire a trovarsi; nel suo caso, piuttosto, siamo di fronte a un vero e proprio invito alla dissimulazione *ante litteram*, da compiersi «a' bisogni», cioè secondo necessità, ovvero nel rispetto di quel principio utilitaristico che governa l'intera logica insegnativa del *Libro*. In questo senso si spiega perché l'ironico sarcasmo dei versi dell'Alighieri, invero organico alla cantica infernale, lascia qui il posto a un tono bonariamente accomodante, più adatto al nuovo contesto e a un pubblico di imprenditori e borghesi. Si noti, infine, come pur non essendo forse il detto di invenzione dantesca,¹¹ Paolo cita esplicitamente Dante così come si cita una *auctoritas* e, nel pieno rispetto delle modalità proprie dell'esegesi medievale, liberamente lo commenta e interpreta.

Molto più rilevante è la presenza dantesca nell'opera di Antonio Pucci, a proposito del quale Alberto Varvaro rileva un'«abitudine [...] documentata dalla frequentissima citazione di versi della *Commedia*».¹² L'autore, notissimo nella Toscana del secondo Trecento per una copiosa produzione poetica e canterina, riporta nel suo zibaldone, più noto come *Libro di varie storie*, un centinaio circa di terzine o gruppi di terzine del «sacrato poema» (*Paradiso* XXIII 62), debitamente commentati e inseriti in discorsi gnoseologici dal tono didascalico; con queste vanno contate una decina di citazioni di singoli versi o di rimandi estemporanei a Dante

¹¹ Vd. Dante Alighieri (Bosco-Reggio): I, 326, in cui si sostiene che Mario Marti ne indichi gli antecedenti in Cecco Angiolieri e Meo dei Tolomei (gli editori rimandano a Marti 1953: 202 e sgg.). Dopo un attento ricontrollo, però, non ho trovato alcun rimando a tale espressione proverbiale né nel luogo citato, né nel resto del volume; ho quindi esteso la ricerca del detto all'intera produzione poetica sia dell'Angiolieri sia del Tolomei, col medesimo risultato.

¹² Vd. Antonio Pucci (Varvaro): XIII.

e alla sua opera in altri luoghi del libro.¹³ I numerosi passi della *Commedia* che Pucci trascrive nel *Libro* subiscono anch’essi un’opera di risemantizzazione, o quantomeno di adattamento di senso agli scopi e ai temi di volta in volta affrontati. Si veda nell’esempio sottostante:

molte altre cose trovaro meravigliose e incredibili secondo lo scritto, le quali ho voluto tacere per non parere menzoniere «tenendomi al consiglio del «sobenne poeta Dante, dove disse così: «Sempre a quel ver ch’ha faccia di menzogna / de’ l’uom chiuder le labra infin che ’l pote, / però che senza colpa fa vergogna».¹⁴

Si tratta di una terzina abbastanza nota, cioè *Inferno* XVII, vv. 124-126, che nella fonte precede e prepara il giuramento di Dante «per le note / di questa comedia» (vv. 127-128), voto pronunciato per suffragare la genuinità della materia narrata e a tutto vantaggio del proseguimento dell’opera. L’iperbole del ragionamento dantesco (vv. 124-126) viene però completamente sovvertita da Antonio Pucci, che nel *Libro* estrapola il consiglio dell’Alighieri dal contesto originale per giustificare il suo non poter procedere oltre con la sua argomentazione; e, infatti, subito dopo la citazione dantesca l’autore riporta il discorso nei binari precedenti: «Ora torniamo al proposito nostro» (*ibid.*). L’abbondanza di casi simili in tutto lo zibaldone mostra non solo come Pucci mantenesse un aperto dialogo con Dante e la sua opera, ma anche una certa disinvoltura a rimaneggiare senso e scopo di alcuni stralci della *Commedia* secondo necessità, e questo nonostante l’ammirazione reverenziale e genuina che provava sia per l’autore che per i suoi scritti.¹⁵

Come spiega Luca Carlo Rossi in una recente monografia (Rossi 2021), all’aneddotica dantesca sono stati dedicati già da alcuni secoli e fino ai giorni nostri un buon numero di contributi. Tale produzione, che ha

¹³ Sul tema vd. Varvaro 1957a, Varvaro 1957b.

¹⁴ Vd. Antonio Pucci (Varvaro): 35.

¹⁵ Venerazione riscontrabile già nel *Centiloquio*, il cui cinquantacinquesimo canto è interamente dedicato alla biografia del poeta fiorentino; sempre del Pucci è poi un sonetto in lode dell’Alighieri. Per entrambi vd. Antonio Pucci (D’Ancona). A questo si aggiunga che Pucci trascrisse, corredandola di commento, un’intera *Commedia*, per cui vd. Abardo 1984, Cursi 2014.

visto dal Positivismo in avanti un sensibile rifiorire,¹⁶ trova già in Rossi 2016 un suo protagonista; mentre è di più recente pubblicazione un volume edito da Eraldo Baldini e Giuseppe Bellosi su miti, leggende e aneddoti danteschi d'area romagnola, nato sotto gli auspici del settimo centenario dantesco;¹⁷ e, questi, solo per nominarne alcuni. Eppure, tra la notevole mole di studi dedicati alla mitologia e dell'aneddotica dantesca, non mi sembra ne sia emerso alcuno dedicato a indagare il cospicuo riuso gnomico e paremiaco di questi aneddoti e, più ancora, di porzioni di testi dell'Alighieri nella letteratura mediana a lui successiva.¹⁸ Com'è noto, e come si è già visto poc'anzi, casi di reimpiego dell'opera di Dante non tanto in chiave letteraria, quanto con scopi didattici e gnoseologici, condotti persino estrapolando singoli versi o brevi gruppi di versi da riutilizzare con funzione paremiaca in testi di natura assai differente dalla fonte, non mancano nella Toscana a cavallo tra i secoli XIV e XV, e specie nel variegato panorama letterario borghese di quel periodo. E esso, infatti, non si limita alla pubblicazione di cronache o testi didascalici, ma annovera tra le sue fila una consistente produzione poetica e narrativa di fattura media, non meno pregiata di quella dal taglio più raffinato, né meno importante per la ricostruzione dei meccanismi di diffusione e insegnamento dell'opera di Dante, della sua personalità storica e, *ça va sans dire*, di quella allegorico-mitologica.

A questo ambito così vario, al quale va annoverato il Pucci del *Centiloquio*, appartengono a pieno titolo i novellatori toscani successivi al Boccaccio, cronologicamente ancora vicini agli anni del poeta, e dunque capaci in potenza di raccogliere testimonianze di prima mano sulla sua vita, così come di registrare – e manipolare – alcuni tra i più antichi *facta et dicta memorabilia Dantis Alagherii*. Si tratta dei fiorentini ser Giovanni e

¹⁶ Vd. almeno Papanti 1973, Papini 1911, Werner 1950, Madrignani 1963.

¹⁷ Vd. Baldini-Bellosi 2020.

¹⁸ Sul riuso di porzioni di testi (non solo danteschi) in chiave paremiaca e didascalica si rimanda al recente volume di D'Eugenio 2021. Nel primo capitolo (1-39) l'autrice ripercorre dettagliatamente la storia del genere, mentre un'analisi di numerosi casi di paroimie dantesche si trovano nei tre successivi dedicati a Vincenzo Brusantino, John Florio e Pompeo Sarnelli, a dimostrazione della pervasività diacronica e della diffusione paneuropea del mito dell'Alighieri nei secoli XVI-XVII.

Franco Sacchetti, del lucchese Giovanni Sercambi e del senese Gentile Sermini.¹⁹ Le loro raccolte, infatti, unitamente ai testi degli autori menzionati, abbondano non solo di aneddoti biografici che normalmente non sono accaduti, ma anche di frasi celebri e di detti piacevoli che quasi certamente non sono stati mai pronunciati, sovente affiancati da un nutrito numero di citazioni dalla *Commedia* estrapolate dal contesto originale e opportunamente risemantizzate per rispondere alle esigenze sia del nuovo autore sia del testo di destinazione. Si pensi, a proposito dell’aneddotica d’invenzione, al valore simbolico che Giovanni Sercambi dà alla fantasiosa visita di Dante a Napoli: secondo l’autore del *Novelliere* questa sarebbe occorsa in quanto re Roberto d’Angiò avrebbe scritto sia al poeta, sia al signore di Lucca, Castruccio Castracani degli Antelminelli, richiedendo la presenza a corte del poeta fiorentino, il quale in quel tempo, sarebbe stato ospite e cortigiano dell’Antelminelli, suo protettore del momento contro le ingerenze dei fiorentini. Superfluo ricordare che Dante, pur avendo forse vissuto per qualche tempo della città del Serchio, non fu mai ospite del Castracani (Giovanni Sercambi [Rossi]; novelle LXX-LXXI). Di simili intenzioni è ammantato un altro fantomatico viaggio di Dante, questa volta a Udine, e raccontato nel Cinquecento dal già menzionato autore friulano Marcantonio Nicoletti.²⁰ Sercambi e Nicoletti, infatti, come molti altri scrittori di quei secoli, credono fermamente al grande valore simbolico dato alla rivendicazione di una presenza fisica, anche solo momentanea, dell’Alighieri nella propria terra (presenza addirittura servile, nel caso di Sercambi), nella quale il poeta avrebbe trovato un accogliente rifugio dopo l’esilio impostogli dai concittadini di Firenze.²¹

Tentativi simili di appropriazione e manipolazione dell’ormai venerata figura dell’autore della *Commedia* non si limitano alla sola materia

¹⁹ Riguardo quest’ultimo, si è scelto di utilizzare il nome vulgato; per la questione dell’identità storica dell’autore vd. Gentile Sermini (Marchi): 9-14. Ringrazio Giulia Depoli per la cortese segnalazione.

²⁰ Vd. Caputo 2011; per il testo completo del profilo biografico steso dal Nicoletti vd. Berté-Fiorilla 2012: 299-319.

²¹ Il valore simbolico della presenza fisica di Dante, vivo o morto che fosse, in un determinato luogo è sempre stato altissimo: nota e perdurante nei secoli è infatti la disputa tra Firenze, che da sempre insistette sull’esser stata suo luogo natio, e molte altre

aneddotica: molto simile, in ambito gnomico, la dinamica di attribuzione a Dante di pensieri, fatti e parole che non trovano riscontro né nella sua biografia, né tra le sue opere. Nel proemio del *Trecentonovelle*, per esempio, Franco Sacchetti presenta il «vulgare poeta fiorentino Dante» (Franco Sacchetti [Puccini]: 64), alla stregua di una autorità morale prima ancora che come riferimento poetico e culturale di Firenze. A riprova di ciò, Sacchetti attribuisce all'Alighieri della *Commedia* un'abitudine che in realtà non è sua, cioè che «quando avea a trattare di virtù e di lode altrui, parlava egli, e quando avea a dire e' vizi e biasimare altrui, lo faceva dire alli spiriti» (Franco Sacchetti [Puccini]: 64). Valerio Marucci suggerisce che questa del Sacchetti sia una manipolazione figlia di un «opportunismo piccolo-borghese e “tranquillizzante” [...] non affatto dantesco, quanto sacchettiano» (Franco Sacchetti [Marucci]: 4, n. 3); ciò, però, spiegherebbe solo in parte l'*intentio* che sta alla base della falsa attribuzione e forse qualcosa di più si può dire sulla fonte del passo. Sacchetti, infatti, sta probabilmente operando il recupero di un brano biblico molto noto che, acquisito dal *Trecentonovelle* come insegnamento morale, viene attribuito a Dante in forza della sua *auctoritas*. Si tratta del salmo 33:14: «Prohibe linguam tuam a malo, et labia tua ne loquantur dolum». ²²

L'accostamento dell'Alighieri al sacro verbo negli scritti di Sacchetti – che scrisse, non a caso, anche le *Sposizioni di Vangeli* – non deve stupire, ed è più frequente ed evidente di quanto si possa pensare. Nella novella CXXI, per esempio, l'autore racconta di maestro Antonio da Ferrara che perde un'ingente quantità di denaro al gioco della zara; infastidito dalla malasorte, il giocatore si reca in chiesa a Ravenna per raccomandarsi al corpo di Dante, mostrando più venerazione a questi che al crocefisso. Un tale lì presente, indignato dal suo atteggiamento blasfemo, gliene domanda ragione, e a questi Antonio spiega:

città, le quali a vario titolo rivendicavano d'averlo potuto e dovuto ospitare proprio per difenderlo dall'ostilità dei suoi concittadini. Si pensi, per esempio, all'impegno profuso nel Cinquecento da ben due papi fiorentini (Leone X e Clemente VII, rispettivamente Giovanni e Giulio de' Medici) nell'invano tentativo di strappare a Ravenna le spoglie dell'autore della *Commedia* e riportarle a Firenze: sul tema vd. Ricci 1965: 285-433; Mazzeo 1987: 81-178.

²² Tutte le citazioni bibliche provengono da *Biblia Sacra Vulgata* (Weber-Gryson).

io gli levai quelli lumi [al Cristo] e puosegli al sepulcro di Dante, il quale mi pareva che gli meriti più di lui; e se non mi credete, veggansi le scritture de l'uno e de l'altro. Voi giudicarete quelle di Dante esser maravigliose sopra natura a intelletto umano, e le cose evangeliche esser grosse; e se pur ve n'avesse dell'alte e maravigliose, non è gran cosa, che colui che vede il tutto e ha il tutto, dimostri nelle scritture parte del tutto. Ma la gran cosa è che un uomo minimo come Dante, non avendo, non che il tutto, ma alcuna parte del tutto, ha veduto il tutto e ha scritto il tutto; e però mi pare che sia più degno di lui quella luminaria (Franco Sacchetti [Puccini]: 332).

L'accostamento logico e con finalità didascaliche tra l'autorità di Dante e il valore insegnativo delle Scritture, viene qui spiegato da Sacchetti con chiarezza cristallina, anche al netto della consueta ironia che, quasi sempre, caratterizza il *Trecentonovelle*.²³ Lo stesso motivo scatenante del racconto, inoltre, cioè le disavventure di un giocatore che perde molto denaro alla zara, pur essendo una «scena [...] tratta dalla vita quotidiana, in quanto ricorrente nelle città del Trecento» (Dante Alighieri [Fosca]: vol. II, 129),²⁴ può rimandare alla mente di un fiorentino coevo al Sacchetti la famosa similitudine dantesca di *Purgatorio* VI, 1-9:

Quando si parte il gioco de la zara,
colui che perde si riman dolente,
repetendo le volte, e tristo impara;

con l'altro se ne va tutta la gente;
qual va dinanzi, e qual di dietro il prende,
e qual dallato li si reca a mente;

el non s'arresta, e questo e quello intende;
a cui porge la man, più non fa pressa;
e così da la calca si difende.

I rimandi a Dante e alla sua opera, in Franco Sacchetti, possono presentarsi più o meno velatamente; emblematico il caso di *Trecentonovelle* LXIII,

²³ Ironia attraverso la quale, come è noto, insegnamenti etici, morali e nozionistici vengono veicolati di consueto e con maggiore facilità. Sul tema vd. Delcorno 1995.

²⁴ Sulla questione vd. anche Dante Alighieri (Chiavacci Leonardi), vol. II, 171, n. 1 e, soprattutto, la *Nota integrativa* sul gioco della zara, vol. II, 197.

in cui l'autore racconta di un uomo di umili condizioni che, nominato castellano, chiede a Giotto di dipingergli un palvese da portare con sé nella parata di insediamento. Avendo notato le cattive maniere con le quali il committente avanza la sua richiesta, per nulla confacenti a un gentile, il pittore prima lo insulta dandogli della «gran bestia»,²⁵ per poi incalzarlo con un'invettiva evidentemente esemplata su *Inferno* X, 42 («mi dimandò: "Chi fuor li maggior tui?"»):

Se tu fussi stato de' Bardi sarebbe bastato. Che arma porti tu? Di qua' se' tu?
Chi furono gli antichi tuoi? Deh, che non ti vergogni! Comincia prima a venire
al mondo, che tu ragioni d'arma, come stu fossi il Dusnam di Baviera» (Franco
Sacchetti [Puccini]a: 198).

Nella chiosa morale Sacchetti commenda Giotto per aver umiliato lo sfacciato popolano, reo di coltivare la baldanza dei nobili pur non facendo parte della loro schiatta.²⁶ Il rimando ai Bardi, ricca famiglia di banchieri, non ancora considerata aristocratica ai tempi del Sacchetti, oltre che riportare alla memoria la figura di Boccaccio, vale come esempio insegnativo per il protagonista della novella e per il lettore, ai quali l'autore spiega che per farsi fare un palvese, cioè un simbolo con cui rendere distinguibile la propria famiglia nell'agone cittadino, se non se ne ha titolo per sangue, quantomeno lo si abbia per soldi o per potere, e non in forza di un piccolo incarico amministrativo poc'anzi ricevuto.

²⁵ Si noti come tale improprio, che Dante fa pronunciare a Vanni Fucci contro sé stesso («Vita bestial mi piacque e non umana, / sí come a mul ch'í fui; son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana», *Inferno* XXIV, 122-126), sia però qui di probabile discendenza decameroniana. Nella raccolta di Boccaccio, infatti, «bestia», con accezione insultante nei confronti di un essere umano, compare quattordici volte, alle quali vanno aggiunte due occorrenze in cui il termine significa «animale», e una con connotazione metaforica per indicare il fallo maschile. Molto presenti anche i suoi derivati, e sempre con accezione negativa o ingiuriosa: si contano, infatti, sei occorrenze di «bestiale», cinque di «bestialità» e una di «bestialmente».

²⁶ Lo fa sottolineando l'origine incerta del suo casato e di quelli che, come lui, cercano di compiere una rapida quanto immeritata scalata sociale: «ché ogni tristo vuol fare arma e casati; e chi? Tali che li loro padri seranno stati trovati agli ospedali» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 198).

La riflessione operata da Sacchetti nella chiosa morale assume un particolare significato quando si tiene conto della storia personale dell'autore: la sua famiglia, infatti, di antica aristocrazia fiorentina, a seguito dell'emanazione degli Ordinamenti di Giustizia (1293) rinunciò sia allo *status* gentilizio che ai privilegi derivanti dall'appartenenza a quella classe sociale, così da permettere ai membri del casato di continuare a partecipare alla vita politica e amministrativa del governo comunale.²⁷ La consapevolezza di appartenere ad una compagine ben radicata nella storia dell'aristocrazia cittadina, unitamente a una carriera politica iniziata nel 1363 proprio con un incarico di castellano,²⁸ cioè il medesimo del protagonista della novella, alimenta la sensibilità dell'autore nei confronti di coloro che considera dei meri arrampicatori sociali. Sacchetti, infatti, è ben consapevole del fatto che quella di castellano sia la carica pubblica di minor peso tra quelle che si possono ricoprire all'interno del governo della Repubblica e del territorio extraurbano da essa controllato, motivo per cui mostra, per bocca di Giotto, un malcelato astio nei confronti del tronfio popolano nominato a tale incarico.

Non è un caso che il celebre pittore, nella novella poc'anzi discussa, incalzi l'irriverente malcapitato con una domanda che echeggia quella con cui Farinata degli Uberti chiese a Dante personaggio di identificarsi svelando i nomi dei suoi avi. Tale racconto, infatti, si inserisce in un ampio discorso sulla natura della nobiltà, sulle sue modalità di trasmissione e su chi abbia o meno interiorizzato il valore della cortesia, temi molto cari all'autore (così come a Dante e a Boccaccio)²⁹ e, per questo, assai presenti nell'intera raccolta. Tra le numerose novelle in cui l'autore affronta siffatta problematica, spicca la CLIII: protagonista è il giullare Dolcibene il quale, venuto a sapere che un ricco e avaro mercante si è appena comprato l'accesso al cavalierato, decide di fargli visita per ottenere quanti più doni

²⁷ Sul tema vd. Franco Sacchetti (Puccini)a: 31; Esposito 2023: 95-9, nn. 285 e 286.

²⁸ Sacchetti nel «1363 [...] intraprende la carriera politica, partendo dal gradino più basso delle cariche, quello di castellano: il 22 luglio è nominato rettore della rocca di Montevoltraio, nella diocesi di Volterra, e vi si reca nell'agosto», vd. Franco Sacchetti (Puccini)a: 32.

²⁹ Per il primo vd. almeno Carpi 2004; per il secondo, Esposito 2024 (entrambi con relative bibliografie).

gli riesce, mettendo in atto gli acuti stratagemmi retorici che lo resero noto ai suoi tempi.³⁰ Tra il paragrafo introduttivo e il racconto vero e proprio, Sacchetti inserisce una disquisizione lunga metà dell'intera novella sulla decadenza dell'istituzione cavalleresca nella Firenze dei suoi anni; una vera e propria invettiva nella quale prima spiega le diverse modalità di praticare l'investitura a cavaliere diffuse nei decenni precedenti,³¹ per poi scagliarsi contro la decadenza di questi valori, ormai facilmente acquistabili per mero denaro. L'invettiva si chiude con un verso dantesco, cioè *Purgatorio* XI, 91: «O vana gloria de l'umane posse!» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 421). Lo stesso ricompare sia nella novella CLXXVIII, e sempre per attaccare la decaduta classe nobiliare fiorentina (Franco Sacchetti [Puccini]a: 508: «O vana gloria dell'umane posse, che per te si perde la vera gloria»); sia nel *Libro delle Rime*, nella lettera IX/A. La missiva fu indirizzata a Michele Guinigi nel 1392, dopo la definitiva vittoria della sua famiglia su quella dei Forteguerri a Lucca, al termine di uno scontro che durava ormai da due decenni e terminato il quale i Guinigi, nella persona di Lazzaro, acquisirono *de facto* il controllo del governo cittadino. In quella sede Sacchetti rinnova l'accostamento della *Commedia* di Dante alla sacra Scrittura, in questo caso citando l'attacco del *Qoèlet*, per corroborare una riflessione sulle cause che hanno portato i Forteguerri alla sconfitta, tra le quali spiccherebbe appunto un peccato proprio di quel casato, cioè la vanità:

«O vana gloria de l'umane posse!» «*Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*!» In questa brevissima vita nessuno bene si può avere senza amore e pace, e tutti quanti ci possiamo stare a la larga, e nessuno ci cape, perché la donna del Demonio signoreggia, e con superbia, invidia e avarizia ciascun s'arma.³²

In questi casi l'autore del *Trecentonovelle* recupera il verso centrale del canto in cui, nel *Purgatorio*, si puniscono i superbi, per corroborare il giudizio di alterigia pronunciato contro i personaggi dei propri racconti (o, nel caso

³⁰ Dolcibene de' Tori fu personaggio storicamente attestato e autore di alcuni testi in volgare; vd. Cellerino 1991.

³¹ Vd. *L'Ordene de chevalerie* (La Cola), e bibliografia.

³² Franco Sacchetti (Puccini)b: 478.

dell'epistola IX/A, contro i nemici dei suoi amici). L'*autoritas* dantesca si esprime, in questo caso, nel rispetto della fonte originaria: eppure, nonostante questi ultimi esempi, più si va avanti nella lettura della raccolta più ci si accorge di quanto il Dante di Sacchetti assuma un'autorità legata più alla fama che circonda la sua figura nel tardo Trecento, che alla sua personalità storica o al significato letterale della sua opera. Ciò si nota, per esempio, rispetto all'idea allora invalsa di un Dante dal carattere burbero e fumantino, forse a causa dell'alto numero di invettive presenti nella *Commedia*, forse sulla base di testimonianze del tempo.³³ L'allineamento del Dante personaggio nelle raccolte di novelle a questo tipo di profilo, trova riscontro sia in Franco Sacchetti che, si vedrà più oltre, in Giovanni Sercambi.

In *Trecentonovelle* VIII, per esempio, un genovese attempato e poco avvenente si reca da Dante a Ravenna in forza della sua «grandissima fama» (Franco Sacchetti [Puccini]: 82) per chiedergli consiglio su come conquistare una bella giovane che lui ama senza essere corrisposto; il poeta, stizzito, gli dimostra l'assurdità della domanda invitandolo provocatoriamente a mettere incinta la ragazza, in quanto «le donne gravide hanno sempre vaghezza di cose strane» (Franco Sacchetti [Puccini]: 82), dove la «cosa strana», cioè bizzarra, sarebbe proprio lui.³⁴ L'anziano, colpito nell'intimo, elogia il gran senno di Dante e si autoaccusa di stupidità. Nella chiosa morale Sacchetti riconosce al genovese un sapere «scientifico», cioè empirico, basato sull'esperienza e non sul ragionamento; una tipologia di conoscenza certamente inferiore al sapere filosofico del Dante poeta, presso il quale l'appellante si fermerà più giorni per continuare ad imparare:

E conobbe Dante sí che più dí stette il Genovese in casa sua, pigliando grandissima dimestichezza per tutti li tempi che vissono. Questo Genovese

³³ Ancora utile, se non altro per aver registrato tutta una serie di antiche convinzioni sul tema, il lavoro di De Sanctis 1858.

³⁴ Vd. «strano, agg.: [6] Che ha un'indole insolita e bizzarra o si comporta in modo diverso e contrastante rispetto a quello della generalità delle persone; strambo, eccentrico, stravagante; che è fuori dal comune; che ha aspetto, modi, caratteri esteriori fuori dalla norma o anche esotici», in *GDLI*, vol. 20: 288.

era scienziato, ma non doveva essere filosofo, come la maggior parte sono oggi; però che la filosofia conosce tutte le cose per natura; e chi non conosce sé principalmente, come conoscerà mai le cose fuori di sé? (Franco Sacchetti [Puccini]a: 83).

È dunque questa una affermazione ancora tutta medievale della preminenza del pensiero cognitivo e della capacità deduttiva, sul sapere empirico; l'aver fatto assurgere Dante ad alfiere della speculazione razionale si giustifica con un senso di appartenenza di Sacchetti a un ambito culturale non ancora pienamente umanistico, e che per questo si sente ben rappresentato dal pensiero che sta dietro la nascita di un'opera quale la *Commedia*.³⁵ In questo senso andrà interpretata la domanda retorica finale: «chi non conosce sé principalmente, come conoscerà mai le cose fuori di sé?»; l'implicita eco di quel γνῶθι σεαυτόν (“conosci te stesso”) di socratica memoria non è da interpretarsi come un'anticipazione del platonismo fiorentino allora agli albori, ma è piuttosto lo strascico di un'aneddotica tardoantica e medievale ancora assai diffusa.

Un carattere irascibile e poco empatico, ma anche un profondo senso di giustizia, contraddistinguono l'Alighieri anche in due tra le più note novelle della raccolta. La CXIV, che giustappone due distinti episodi (caratteristica peculiare della narrativa sacchettiana), ci parla di un membro della potente famiglia Adimari che chiede a Dante di intercedere per lui presso il podestà, così da aiutarlo a scagionarsi da un reato di cui era stato accusato. Dante accetta l'incarico e giunto dal funzionario non solo si dirà d'accordo con l'imputazione e la multa inflitta, ma accuserà il giovane di un ulteriore crimine (l'andare a cavallo a gambe larghe per il solo gusto di intralciare i passanti),³⁶ per il quale verrà condannato a pagare una seconda sanzione. Sacchetti farà risalire a questo episodio l'astio della famiglia Adimari verso l'Alighieri, e indicherà nella condanna all'esilio subita dal secondo nel 1302 la vendetta dei primi:

³⁵ Sul tema vd. Nardi 1942, Ghisalberti 2007.

³⁶ «a Dante, che tutto vedea, sempre gli erano dispiaciuti così fatti portamenti»; Puccini: 317.

E per questo, essendo la principal cagione, da ivi a poco tempo fu per Bianco cacciato di Firenze e poi morì in essilio, non senza vergogna del suo Comune, nella città di Ravenna (Franco Sacchetti [Puccini]a: 318).

Incastonato nella prima parte di questo racconto, si trova il più famoso episodio della vandalizzazione dell’officina di un fabbro; nel recarsi dal podestà per testimoniare contro l’Adimari, all’altezza di Porta San Piero il poeta si imbatte in un fabbro che, mentre lavorava, si intratteneva intonando alcuni brani della *Commedia* «come si canta uno cantare» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 316), cioè in musica e liberamente modificando porzioni di testo; offeso da cotanta approssimazione, Dante prese a gettare in strada gli attrezzi dell’artigiano, rabbiosamente spiegandogli che così come questi aveva rovinato la sua arte (la poesia), anche lui avrebbe rovinato l’arte sua:

Il fabbro, gonfiato, non sapendo rispondere, raccoglie le cose e torna al suo lavoro; e se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare il Dante (Franco Sacchetti [Puccini]a: 317).

La novella, assai nota, si rifà a quell’aneddotica dantesca cui pertiene l’immagine più popolare dell’Alighieri, ma resta priva di ogni riferimento alla sua opera, a differenza della successiva, la CXV.³⁷ Nel racconto il poeta si imbatte per strada in un uomo che, mentre conduce i suoi asini, canta brani della *Commedia*, interrompendosi di quando in quando per incitare gli animali a proseguire gridando «Arri!», cioè “avanti”:

Scontrandosi Dante in costui, con la bracciaiuola li diede una grande batacchiata su le spalle, dicendo: «Cotesto *arri* non vi miss’io» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 319)

Lo scambio dialettico tra l’asinaio, irritato dal colpo ricevuto, e il burbero Dante, altrettanto scosso dall’onta dell’impreciso cantore, si risolve con la manipolazione da parte di Sacchetti di un passo dell’*Inferno*: «Quando fu un poco dilungato, [l’asinaio] si volge a Dante, cavandoli la lingua e *facendoli con la mano la fica*, dicendo: “Togli!”» (Puccini, p. 319; enfasi mia).

³⁷ Per cui vd. Rossi 2021: 144-50.

L'espressione è costruita abbastanza chiaramente su *Inferno* XXV, vv. 2-3, nei quali Vanni Fucci rivolge direttamente al creatore il medesimo atto insultante: «le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”». Sacchetti riorganizza il verso 2 di Dante rispettando la costruzione a endecasillabo, ma facendo compiere il gestaccio al suo personaggio con una sola mano; a questo segue un diverso *verbum loquendi* al gerundio, sempre trisillabo, seguito dal monito «togli», cioè “prendi”, “tié”. La citazione, così riveduta, anticipa la risposta sentenziosa di Dante, con la quale Sacchetti conclude il racconto, dando poi inizio a una breve disquisizione sulle capacità retoriche e intellettuali del poeta, e della superiorità di queste sulle istintive reazioni violente dei più:

Dante, veduto costui, dice: «Io non ti darei mai una delle mie per cento delle tue». O dolci parole piene di filosofia! Che sono molti che sarebbono corsi dietro a l’asinaio e gridando e nabissando; ancora tali che avrebbono gittate le pietre; e ’l savio poeta confuse l’asinaio (Franco Sacchetti [Puccini]a: 319).

L'intento di Sacchetti è dunque quello di dipingere un Dante sì iroso, ma sapiente, giusto e irreprensibile; è in forza di queste caratteristiche che vanno interpretate le numerose citazioni della *Commedia*, che spesso in forma di proverbio o insegnamento vengono disseminate per la raccolta.

Nella novella XV, ad esempio, Sacchetti utilizza una sezione del poema dantesco con finalità storico-celebrative; il marchese Azzo VIII d’Este fa sposare sua sorella Beatrice (che però dice potrebbe essersi chiamata Alda),³⁸ al Signore del giudicato di Gallura Ugolino di Giovanni (Nino) Visconti,³⁹ nella speranza di poter unire le due casate. Il giudice, però, muore senza concepire eredi, motivo per cui Azzo è costretto a dare Alda in sposa a un altro Visconti, cioè Galeazzo I.⁴⁰ Dalla nuova unione nasce Giovanna, la futura moglie di Rizzardo da Camino, e per certificare

³⁸ «madonna Alda (o madonna Beatrice, come certi hanno detto avesse nome)»; Franco Sacchetti (Puccini)a: 95.

³⁹ Già ricordato da Dante, *Purgatorio* VIII, vv. 53-54: «giudice Nin gentil, quanto mi piacque / quando ti vidi non esser tra ’ reil».

⁴⁰ Anche in questo caso Sacchetti non offre un’identificazione sicura: «e maritolla poi a un messer Marco Visconti, o a messer Galeazzo»; Franco Sacchetti (Puccini)a: 96.

l'evento storico e sottolineare la nobiltà della donna, Sacchetti rievoca il «capitolo ottavo del Purgatorio», nello specifico i versi che vanno dal 70 al 72:

E questo par che tocchi Dante, capitolo ottavo del Purgatorio, dove dice in parte: Quando serai di là dalle larghe onde / Di' a Giovanna mia che per me chiami / Là dove agli innocenti si risponde (Franco Sacchetti [Puccini]a: 97).

Dante è qui citato con la stessa considerazione e autorevolezza riservata a una fonte storica o antica, ma con la sola funzione di corroborare l'incerta identificazione dei personaggi della novella tentata dall'autore: Sacchetti, infatti, non tiene conto del contesto e della funzione del passo nello spazio della *Commedia*, ma lo incastona semplicemente nella novella col preciso scopo storico appena esplicitato.

Un uso più propriamente paremiaco di un rifacimento d'un passo dantesco si trova nella novella CXLIX. Nel racconto si narra di un abate di Tolosa, noto per aver condotto una vita umile e dimessa, in forza della quale è riuscito a ottenere la prestigiosa nomina a vescovo di Parigi. A obiettivo raggiunto, l'alto prelato dismette la maschera del cristiano probò e pio per rivelare la sua vera natura di ghiottone, vizioso e scialacquatore. Rivolgendosi al suo spenditore, stupito per cotanto e repentino cambio di carattere del prelato, e paradossalmente accusato dallo stesso di aver acquistato (come in passato) piccoli pescetti per la sua mensa in luogo di altri più grossi e costosi in vendita al mercato, il vescovo ricorre a un famoso detto per chiarire che egli: «pescava allora con quegli pesci piccoli per pigliar de' grossi» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 406). La metafora ben palesa come il prelato avesse sino ad allora dissimulato una finta modestia per compiere la sua personale scalata sociale, fatto che sconvolge la popolazione parigina; ad essa Sacchetti attribuisce in forma di protesta un «proverbio che spesso diciamo noi toscani: “Non ti conosco se non ti manè”» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 406); vale a dire che la vera conoscenza di cose e persone si acquisisce solo con l'esperienza. A questa sequenza di proverbi, l'autore del *Trecentonovelle* ne aggiunge «un altro», messo in bocca al vescovo per rispondere al morso dei suoi fedeli: il detto del prelato non è però propriamente un proverbio, ma piuttosto un rifacimento sacchettiano in forma di paremia di *Purgatorio* XIII, vv. 122-123: «Gridando a Dio: “Ormai più non ti temo!” / Come fé il merlo per

poca bonaccia». In esso Dante spiega come Sapia si fosse rivolta al creatore per sbeffeggiarlo, allo stesso modo di come fece un merlo in una favola antica che, ingannato da un insolito tepore invernale, uscì dal letargo credendo fosse già primavera e, per questo, inveendo boriosamente contro il freddo («domine»), salvo poi morire col successivo calare della temperatura: «E 'l vescovo ne dicea un altro: “Piú non ti curo, domine, che uscito son dal verno”» (Franco Sacchetti [Puccini]: 406).

A questi casi dovranno aggiungersene altri in cui l'insegnamento morale di una novella, e finanche la novella nella sua interezza, si delineano a partire da una citazione implicita della *Commedia*. La CLXXVII, per esempio, e soprattutto l'intera chiosa morale, recuperano e sviluppano il v. 55 di *Paradiso* XXVII: «In vesta di pastor lupi rapaci».⁴¹ La novella racconta della truffa che il piovano de l'Antella⁴² ordisce contro messer Vieri de' Bardi, al quale ruba una partita di magliuoli, cioè di talee di un pregiato vitigno di Corniglia.⁴³ Nella chiosa morale, Sacchetti stende un ragionamento di principio a partire dalla malefatta del piovano, riferendosi però alla sorte che spetta sia ai cittadini avari e superbi, sia ai «tiranni lupigni», cioè a quei governanti usi a “sbranare” i popoli che governano portando via loro risorse e danari e mettendo a rischio la loro stessa sopravvivenza:

S'e' tiranni lupigni pensassino alla presente novella, piú tosto porterebbono vestigio e natura di pecorella che di lupo; ma la superbia e l'avarizia vuole che ciascuna città per li suoi peccati sia dilungata da' giusti pastori e soggiaccia sotto a' lupi rapaci, li quali sono nimici della iustizia e amici della forza (Franco Sacchetti [Puccini]: 503).

L'immagine dantesca, molto cara al Sacchetti, è però di origine neotestamentaria,⁴⁴ e viene da lui riutilizzata piú volte anche nel *Libro delle Rime*.⁴⁵

⁴¹ La medesima immagine, non però modulata sulla citazione dantesca, si trova anche in *Trecentonovelle* CCI [3] (Franco Sacchetti [Puccini]: 580-81).

⁴² Forse identificabile con Francesco di Nieri, per cui vd. Franco Sacchetti [Puccini]: 498, n. 1.

⁴³ Vd. Guadagnini 2012.

⁴⁴ *Matthaeus* 7:15: «Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces».

⁴⁵ CCXLVIII, vv. 107-110: «Che val ch'io n'adori, / che tra' lupi maggiori / sempre

Similmente a quanto visto nella novella appena discussa, anche la CLXXIX rielabora dei brani della *Commedia*; in questo caso, però, Sacchetti non si limita ad impiegare la fonte quale immagine fondante della sola chiosa morale, ma attorno ad essa costruisce un intero racconto, incentrato totalmente sul tentativo di dimostrare la vana crudeltà del genere femminile. L'autore narra di due donne sposate ad altrettanti uomini del casato dei conti Guidi: la prima è figlia di Ugolino della Gherardesca, la seconda di Bonconte da Montefeltro. Trovandosi un giorno a passeggiare per i prati dove morì Bonconte la figlia di Ugolino fece notare con malizia all'altra donna quanto quei terreni dovessero esser stati ingrassati dal sangue dei morti in battaglia, alludendo perfidamente alla morte violenta di Bonconte; la figlia di questo, rispose rievocando la nota vicenda, sempre dantesca, del conte Ugolino, e cioè che avendo quel sangue inquinato il terreno, sarebbe stato ormai impossibile mangiare i suoi frutti, fatto che le avrebbe portate a morire di fame. Si tratta ovviamente di una doppia allusione a *Purgatorio* v (Bonconte da Montefeltro) e *Inferno* xxxiii (Ugolino della Gherardesca), qui spogliate dal loro significato originale e utilizzate da Sacchetti per promuovere la sua tesi misogina.

Numerosi, infine, i richiami labili o non espliciti a passi della *Commedia*: il più presente nella raccolta pare esser stato modulato su *Inferno* xxvi, 136: «Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 519, n. 21), e si riconosce nella chiosa di tre novelle. Nella prima, la cxviii, Benci Sacchetti, padre di Franco, gioca una beffa a un gruppo di mercanti fiorentini di stanza a Venezia; lo scherzo riesce tanto bene da far ridere la città per ben otto giorni, e nel commentare il buon tempo che insieme questi mercanti si sono dati, Franco chiosa spiegando come a causa del cattivo animo degli uomini il divertimento a un certo punto dovette aver fine:

E così si davano i mercatanti diletto, e insieme, di ciò che si faceano, erano contenti e aveanlo a caro. Ma io credo bene che poi sia intervenuto il contrario;

s'apella / esser conquisa ogni pecorella?» (Franco Sacchetti [Puccini]b: 464); cclxxxivb, vv. 15-16 «La pecorella timida si giace, / non dice: – Bè – perché a' lupo non piace» (Franco Sacchetti [Puccini]b: 529); e ccvii, vv. 43-46 «Niuna cosa fa rettor sí degno / come abassar chi si fa troppo segno, / e aumentare ogni pecorella, / sí che dal lupo sia difesa quella» (Franco Sacchetti [Puccini]b: 580).

però che le *risa* son quasi tutto *convertite* in pianto per li difetti umani o per li iudici divini (Franco Sacchetti [Puccini]a: 282; enfasi mia).

Nella CLXXXIV, si racconta di come il piovano di San Giovanni in Soana, appassionato giocatore di scacchi, fosse solito suonare le campane a martello ogni qual volta vincessero una partita. Accorsa più volte poiché allarmata dal segnale solitamente indicante un pericolo, e vista l'inconsistenza dell'azione del chierico, la popolazione decise di non prestare più attenzione a quei richiami; ciò accadde anche il giorno in cui il piovano suonò la campana per chiedere veramente aiuto a causa di un incendio scoppiato in canonica, per il quale nessuno venne a prestar soccorso; nel commentare il triste evento, il chierico recuperò il passo dantesco sopra citato: «e 'l *riso* degli scacchi m'è *convertito* in pianto» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 519; enfasi mia). Infine, nella novella CXc, in cui Gian Segha da Ravenna riesce a ingannare un gruppo di clienti ebrei inscenando un assalto di ladri alla sua osteria per indurli a immergersi in una latrina per nascondersi, ma tenendo con sé una ragazza del loro gruppo per prenderne piacere comodamente mentre questi stavano riparati dal fittizio pericolo. Nell'introduzione della novella, Sacchetti spiega che Gian Segha, un criminale assunto come giullare da messer Bernardino da Polenta, suo protettore, venne proprio da questi fatto arrestare per un repentino sbalzo umorale del signore di Ravenna: «come spesso si mutano gli animi de' signori e le subite *risa* si *convertono* in pianto» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 535; enfasi mia).⁴⁶ In tutti e tre i casi, Sacchetti non si preoccupa di collegare le novelle in questione al contesto del canto dell'*Inferno* da cui estrapola il verso citato, ma piuttosto usa liberamente quest'ultimo in forma di sentenza semplicemente per dare colore alla narrazione.

In ultima istanza, mi pare necessaria una breve riflessione sulla possibile fonte di Franco: gli editori del *Trecentonovelle* (Davide Puccini e Daniele Marucci)⁴⁷ concordano nell'indicarla in Dante, ma forse, data la

⁴⁶ Si noti come anche in questa istanza l'espressione ricorre nel *Libro delle Rime*, precisamente in CXXXIII, v. 17: «che forse il riso tornerebbe in pianti»; e in CXXXVI, v. 11: «tornato m'era in riso ogni mio pianto» (Franco Sacchetti [Puccini]b: 217 e 220).

⁴⁷ L'edizione più recente, priva però di commento quindi inutile ai fini di questa disamina, si deve a Michelangelo Zaccarello (Franco Sacchetti [Zaccarello]).

maggior aderenza terminologica, la fonte diretta potrebbe essere l'*Epistula Iacubi*, e precisamente il versetto 4:9: «Miseri estote et lugate et plorate; *risum* vester in luctum *convertatur*, et gaudium in maerorem» (enfasi mia). Mentre, infatti, quelle di Sacchetti si presentano tutte come traduzioni quasi letterali della citazione neotestamentaria, Dante sceglie di affidarsi a una costruzione sinonimica: il sostantivo *risum* di Giacomo, per esempio, rimane «riso» in Sacchetti, mentre in Dante si verbalizza in «allegrammo», oltretutto operando un necessario cambio di etimo; e mentre Sacchetti sceglie una traduzione letterale del verbo *convertere* usato nell'epistola, Dante si avvale del più basso “tornare”. Pur non escludendo, quindi, una possibile origine dantesca per l'espressione sacchettiana, parrebbe effettivamente più plausibile una derivazione per via poligenetica.⁴⁸

Al caso appena citato se ne possono aggiungere altri provenienti da diversi luoghi della raccolta. Nella novella IV, alla pericope 20, l'autore afferma che in passato Dante avrebbe descritto la conformazione del regno infernale a un personaggio del racconto (Franco Sacchetti [Puccini]: 73). Nella CLXXV, alla pericope 4, dovendo spiegare che Antonio Pucci scrisse un capitolo in terza rima, oggi perduto, Sacchetti cita Dante quale massimo sperimentatore di quel genere poetico (Franco Sacchetti [Puccini]: 493, n. 6). Nella CXCIII, alla pericope 19, per corroborare l'opinione secondo cui non esiste al mondo maggior dolore di chi ha perso tutte le proprie ricchezze, Sacchetti nomina Dante e allude a un noto passo della *Commedia*: «ché, come dice Dante, non è nel mondo alcun maggior dolore» (Puccini: 553, n. 30); si tratta, in realtà, dei vv. 121-123 di *Inferno* V: «nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria», nei quali com'è noto, la sofferenza di cui parla il poeta è quella di Francesca, e consiste nel ricordarsi da parte di lei del tempo felice «ne la miseria», che non significa “nella povertà economica”, alla quale si allude nella novella, ma nel tempo della dannazione, della sofferenza d'animo, cioè quella che i due amanti stavano appunto vivendo; ancora una volta Sacchetti piega la fonte a suo uso e consumo, riassumendo tre

⁴⁸ Per quanto riguarda il passo dantesco, sia Dante Alighieri (Bellomo): 421, n. al v. 136; sia Dante Alighieri (Fosca): 505, n. ai vv. 136-138, riconoscono in *Iacubi* 4:9 la fonte diretta.

versi di Dante in una singola espressione paremiaca. Poco oltre, nella pericope 20, l'autore prima classifica la citazione precedente in forma di «detto», poi torna a servirsi di un velato rimando dantesco: «Chi notasse questo *detto* e considerassi bene *con gli occhi della mente*» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 553, n. 32; enfasi mia); la metafora, che proviene da *Paradiso* X, v. 121: «l'occhio de la mente», è stata già ampiamente studiata da Ernst Robert Curtius, al cui studio qui si rimanda; va però rilevato come, in questo caso, l'allusione di Sacchetti non necessita di una risemantizzazione dell'espressione dantesca (Curtius 1995: 157). Nella novella CCVIII il pescatore Mauro da Cittanova appoggia una cesta piena di granchi appena pescati ai piedi del letto; di notte uno di questi riesce a liberarsi, si infila tra le gambe della moglie Petruccia, e con una chela le afferra la natura; le grida della donna attirano il marito che, resosi conto della situazione, prova a liberarla dal crostaceo prima con le mani, poi cercando di troncargli la chela coi denti. Non appena avvicina la bocca, però, il granchio gli afferra un labbro con l'altra chela, dando vita a un incastro volutamente tragicomico. Nella chiosa morale, quando il pescatore riesce a liberarsi dalla presa dell'animale e a rialzare la testa, Sacchetti inserisce un noto verso dal canto del conte Ugolino e dal tenore fortemente tragico nella fonte, qui però utilizzato parodicamente per rimarcare il tono ironico della narrazione:

però che, s'egli avea preso il granchio, e 'l granchio si vendicò, pigliando lui e la moglie per sí fatta maniera che quando il granchio ne fu levato dal maniscalco si potea dire, come disse Dante: «La bocca sollevò dal fiero pasto, ec.» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 604).⁴⁹

Infine, nella chiosa morale della novella CCX, in cui Sacchetti si scaglia contro la nuova nobiltà dai modi rozzi e scortesi, l'autore cita il v. 101 della canzone di Dante *Le dolci rime d'amor*, e lo fa dichiarando la necessità di interpretare il poeta in senso antinomico:

E pare che per tale titolo e' si convenga loro [*ai nuovi nobili*] usare qualunque vita più laida sia, o non s'intende per costoro che non aveano più che

⁴⁹ Si tratta, ovviamente, di *Inferno*, XXXIII, 1.

s'avessono? E così s'usa il verso di Dante per lo contrario: «È gentilezza dovunch'è virtute, ec.» (Franco Sacchetti [Puccini]a: 612).

In ultima istanza, va almeno accennato come nei racconti CXLV e CXLVI l'autore del *Trecentonovelle* faccia un uso chiaramente parodico del principio del contrappasso dantesco. La casistica sacchettiana delle rielaborazioni di brani della *Commedia* in forma di paremie e di sentenze gnomiche è certamente la più ricca e articolata nella tradizione novellistica toscana a cavaliere tra i secoli XIV e XV; esistono però non poche istanze in altre raccolte di un reimpiego manipolato della figura di Dante o di passi della *Commedia*. Spicca, fra tutti, un caso poligenetico di citazione del medesimo verso del poema, operato da due autori che, indipendentemente l'uno dall'altro, han voluto attribuire all'Alighieri un ruolo solitamente ovidiano, cioè quello di *magister amoris*. È il caso doppio del proemio del *Pecorone* di ser Giovanni e dell'exemplo 103 del *Novelliere* di Giovanni Sercambi, in entrambi i quali compare il noto *Inferno* V, v. 100: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende». Quello che nella *Commedia* costituiva lo snodo dello struggente, ma anche autoaccusatorio, discorso di Francesca, in questi luoghi viene ripreso a celebrazione dell'amore di due giovani. In tono serio, nel *Pecorone*:

Ora avvenne che 'l detto frate Aurette riguardando onestamente più volte la detta sorella Saturnina, e ella lui, e li occhi più volte riscontrandosi insieme, e l'Amore, ch'al core gentile ratto s'apprende, legò costoro insieme per modo che da lungi sorridendo s'inclinavano (Ser Giovanni [Esposito]: 6-7).

In tono ironico, nel *Novelliere*:

Ed essendo lo ditto signore di grande stato, tenendo corte grande con cavalieri e famigli come' grandi signori far sogliono, avvenne quello che Dante mette, che l'amore che al cuor gentile ratto s'apprende, tale amor al cuor d'uno aconciatore di cavalli s'aprese (Giovanni Sercambi [Rossi]: vol. II, 237).

Tale caso non solo si configura quale unico rimando all'opera e alla persona dell'Alighieri nell'intero *Pecorone*, ma è anche l'unica citazione della *Commedia* nella raccolta sercambiana, ove Dante compare più volte in veste di personaggio e dotato di particolari connotazioni, assenti nel resto della tradizione novellistica. Nell'exemplo LXX del *Novelliere* di Sercambi, per

esempio, da cui proviene la citazione nel titolo di questo contributo,⁵⁰ si racconta del già citato invito che Roberto d'Angiò, secondo Sercambi, avrebbe rivolto a Dante e a Castruccio Castracani, presso il quale il primo allora avrebbe alloggiato:

Nel tempo che' re Uberto di Napoli era vivo, era in vita quel poeta novello Dante da Firenze, il quale non potendo stare in Firenze né in terra dove la Chiesa potesse, si riducea il preditto Dante alcuna volta con quelli della Scala et alcuna volta col signore di Mantova, e tutto il più col dugia di Lucca, cioè con messer Castruccio Castracani (Giovanni Sercambi [Rossi]: vol. II, 62)

Durante il suo esilio, l'autore della *Commedia* stette sí per un breve periodo a Lucca, ma tra l'estate del 1307 e la primavera del 1308, fino a che il governo cittadino gli interdì la residenza in città e nel contado. Essendo stato Castruccio signore di Lucca tra il 1316 e il 1328, va da sé che quanto messo in scena nel racconto è da considerarsi un prodotto della propaganda sercambiana, fenomeno invero assai frequente nel *Novelliere*, nel quale Lucca viene costantemente celebrata secondo una logica definibile a tutti gli effetti "nazionalistica".⁵¹ Re Roberto, infatti, non si limita a invitare Dante, ma lo richiede a Castruccio quasi fosse un suo servitore, attribuendo alla città e al suo Signore la proprietà del «poeta novello Dante da Firenze» (Giovanni Sercambi [Rossi]: vol. II, 62), da dove fu invece esiliato. Nel racconto, la cui linea narrativa trae ispirazione dal *De miseria condicionis humane* (meglio noto come *Liber de contemptu mundi*), II 39 di Lotario dei Conti di Segni,⁵² Dante si reca alla corte di re Roberto vestito

⁵⁰ «Ed essendo già la nomea sparta del senno del ditto Dante e i re Uberto desideroso d'averlo per vedere e sentire del suo senno e virtù, con lettere scrisse al preditto dugia e simile a Dante che li piacesse andare» (Giovanni Sercambi [Rossi]: vol. II, p. 62).

⁵¹ Sulla permanenza di Dante a Lucca vd. Varanini 1989, Poloni Lucignano 2021, Casadei-Orsi 2021.

⁵² «Cum quidam philosophus in habito contemptibili principis aulam adisset et diu pulsans non fuisset admissus, sed quoties temptasset ingredi toties contigisset repelli, mutavit habitum et assumpsit ornatum: tunc ad primam vocemaditus patuit venienti. Qui proedens ad principis pedes pallium quod gestabat cepit venerabiliter osculari. Super quo princeps admirans, quid hoc ageret exquisivit. Philosophus respondit: "Honorantem

umilmente e per questo motivo viene fatto sedere per pranzo ad una tavola lontana da quella reale, nei posti destinati agli ospiti di poco valore; sdegnato, Dante mangia e se ne va. Avvisato della reazione offesa del poeta, il sovrano ammette di avergli usato scortesia, lo fa richiamare e vestire riccamente, per poi farlo sedere al suo tavolo. Dante, però, invece di mangiare compostamente, si versa le vivande sulle ricche vesti. Domandato del motivo di tale comportamento spiega:

Santa corona, io cognosco che questo grande onore ch'è ora fatto, avete fatto a' panni; e pertanto io ho voluto che i panni godano le vivande apparecchiate. E che sia vero, vi dico che io non ho ora men di senno che ci avea poi che in coda di taula fui assetato, e questo fue perch'io era malvestito. E ora con quel senno avea son ritornato ben vestito e m'avete fatto stare in capo di taula (Giovanni Sercambi [Rossi]: vol. II, 63-4)

Nel rispetto dello stile di Sercambi, la novella e il suo protagonista assumono un ruolo esemplare e didattico, non scevro di un intento propagandistico: nello specifico, Dante dimostra e difende il proprio valore intellettuale, e lo fa tanto nei confronti dei fiorentini che lo hanno esiliato, quanto nei riguardi di re Roberto, che nonostante la sua proverbiale saggezza non ha saputo trattarlo come avrebbe meritato. Al contrario, ovviamente, del «duga di Lucca» Castruccio Castracani, con il quale l'Alighieri amava stare «tutto il più».

Il successivo *exemplo* LXXI continua il racconto delle peripezie di Dante presso la corte di re Roberto; quest'ultimo, «essendosi acorto che lui [Dante] era savio, lo volse provare come era forte a sostenere le ingiurie» (Giovanni Sercambi [Rossi]: vol. II, 66). Egli, dunque, comandò a sei buffoni della sua corte di provocare il poeta con insulti sempre più pesanti, ai quali il malcapitato si rifiutò di rispondere. Addomandato dal re del perché del suo silenzio, Dante, che aveva intuito di come tutto fosse stato preparato per metterlo alla prova, rispose punto su punto rigirando astutamente contro il sovrano tutte le offese mossegli dai giullari. L'intento

honoro, quia quod virtus non potuit, vestibus obtinuit. O vanitas vanitatum (Eccle. 1,2)”, plus honoris defertur vestibus quam virtutibus, plus venustati quam honestati»; Innocenzo III (Fioramonti): 147.

di Sercambi, così come si intuisce già dal titolo della novella (*De justa responsione*), è quello di permettere al poeta di dimostrare le proprie capacità retoriche e intellettuali attraverso una serie di sentenze brillanti e perentorie, nessuna delle quali però tratta dalla *Commedia* o ispirata a qualche suo verso.

L'uso di aneddoti danteschi e di citazioni dalla *Commedia* impiegate con funzione gnomica o paremiaca trova un esempio postremo e atipico nella novella XIII di Gentile Sermini. Con l'autore senese, infatti, ha fine la presenza dantesca nei novellieri toscani così come è stata osservata sin qui; nei decenni a cavallo tra i secoli XIV-XV, l'impiego diretto o implicito di brani della *Commedia* appariva quasi sempre ammantato da un intento didascalico, mentre alla figura del poeta veniva normalmente assegnato un ruolo esemplare o insegnativo. Il Dante di Gentile Sermini è però altra cosa: nella novella, monna Chiara, moglie di Michele Raffacani, un ricco usuraio e podestà di Prato, non ottenendo soddisfazione fisica dal marito omosessuale, per far passare le lunghe e inoperose notti chiede all'onesto giovane Ugolino da Gubbio di insegnarle a scrivere. Il ragazzo accetta, e dopo due mesi impartisce le medesime lezioni anche a Baldina, figlia di monna Chiara. Venuto a conoscenza della confidenza creatasi tra i giovani grazie a queste attività notturne, il notaio Giovanni da Prato, innamorato di Baldina, chiede all'amico Ugolino di organizzare una cena a tre, al termine della quale si prodiga per rimanere da solo in camera con la ragazza. Giovanni, ignaro della buona disposizione di lei, credendo necessario il dover trovare una scusa per farla restare cominciò a intrattenerla leggendo da una *Commedia* di Dante che era solito tenersi in camera; la lettura però appassionava forse più lui che Baldina, tanto che questa, spazientita, addusse una scusa e uscì dalla camera per non tornarvi più. Nel capitolo quaternario in fine di novella, col quale Sermini risponde al lamento mossogli direttamente da Giovanni da Prato, l'autore così commenta le ragioni della fuga della ragazza: «Tu pur istavi a l'leger Dante attento, / volte le spalle a lei, così ti stavi, / et chiaro dimostravi / esserle più nimico che amante» (Gentile Sermini [Marchi]: 311). Nella novella, quindi, si assiste al ribaltamento del ruolo di Dante quale *magister amoris* visto poc'anzi in ser Giovanni e in Sercambi; la lettura di interi canti della *Commedia* non solo non è di conforto né di beneficio per i protagonisti, ma risulta persino motivo di perdita della libido da parte della giovane, che a un certo punto vedrà nell'assiduo lettore addirittura un nemico.

Il racconto di Sermini si pone come termine ultimo tanto di una certa tipologia di aneddotica dantesca, quanto dell’uso gnomico e paremiaco di citazioni letterali, rimaneggiate, o anche solo allusive della *Commedia* in ambito novellistico, specie toscano, da metà Quattrocento in avanti. All’imposizione bembiana, nel Cinquecento, del Petrarca e del Boccaccio quali modelli rispettivamente per la poesia e per la prosa nostrana, e al conseguente ridimensionamento del mito di Dante, seguì nei secoli a venire un recupero prevalentemente culto sia della figura che dell’opera dell’Alighieri; tale recupero, pur non avendo soffocato la nascita di nuovi aneddoti sul poeta, la diffusione di questi e di altri già esistenti, né tanto meno avendo interrotto un certo riuso in chiave gnomica o paremiaca di citazioni delle sue opere, benché abbastanza differente da quanto analizzato sinora,⁵³ ha però comportato una sensibile riduzione del fenomeno, specie in generi letterari minori, quale appunto era considerato – e purtroppo da molti lo è ancora – quello novellistico. Genere che nei secoli successivi il XV, come si è visto anche a proposito degli autori qui menzionati, rimane per l’argomento trattato in questo articolo ancora ampiamente da esplorare.

Nicola Esposito
(University of Notre Dame)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Antonio Pucci (D’Ancona) = Alessandro D’Ancona, *In lode di Dante. Capitolo e sonetto del secolo decimoquarto*, Pisa, Nistri-Lischi, 1868.

Antonio Pucci (Varvaro) = Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, ed. critica per c. di Alberto Varvaro, «Atti dell’Accademia di Scienze e Arti di Palermo», s. IV, 21/2 (1955-1956): IX-LVII, 1-372.

⁵³ Sul tema vd. D’Eugenio 2021: 1-49.

- Biblia Sacra Vulgata* (Weber–Gryson) = *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, a c. di Robert Weber, Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007⁵.
- Dante Alighieri (Bellomo) = Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.
- Dante Alighieri (Bosco–Reggio) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988².
- Dante Alighieri (Chiavacci Leonardi) = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.
- Dante Alighieri (Fosca) = Dante Alighieri, *Divina Commedia*, a c. di Nicola Fosca, Canterano, Aracne, 2019.
- Dante Alighieri (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1967.
- Franco Sacchetti (Marucci) = Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a c. di Valerio Marucci, Roma, Salerno, 1996.
- Franco Sacchetti (Puccini)a = Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a c. di Davide Puccini, Torino, U.T.E.T., 2004.
- Franco Sacchetti (Puccini)b = Franco Sacchetti, *Libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a c. di Davide Puccini, Torino, U.T.E.T., 2007.
- Franco Sacchetti (Zaccarello) = Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, a c. di Michelangelo Zaccarello, Firenze, SISMEL, 2014.
- Gentile Sermini (Marchi) = Pseudo Gentile Sermini, *Novelle*, ed. critica con commento a c. di Monica Marchi, Pisa, ETS, 2012.
- Giovanni Sercambi (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Il Novelliere*, a c. di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974.
- Leonardo Bruni (Rognoni) = Leonardo Bruni, *Le vite di Dante e del Petrarca. Vita di Dante*, testo critico a c. di R. Rognoni, in Berté, Fiorilla 2012: 213-247.
- Filippo Villani (Berté) = Filippo Villani, *De vita et moribus Dantis poete comicis insignis*, a c. di Monica Berté, in Berté, Fiorilla 2012: 157-189.
- Francesco Da Barberino (Albertazzi) = Francesco Da Barberino, *I Documenti d'Amore [Documenta Amoris]*, testo critico a c. di Marco Albertazzi, Lavis, La Finestra, 2011.
- Innocenzo III (Fioramonti) = Innocenzo III, *Miseria della condizione umana*, ed. italiana e trad. a c. di Stanislao Fioramonti, Segni, EDIVI, 2011.
- L'Ordene de chevalerie* (La Cola) = Anonimo del XIII secolo, *L'Ordene de chevalerie. Etica e simbolismo della cavalleria medievale*, a c. di Faris La Cola, introduzione di Franco Cardini, Rimini, Il Cerchio, 2019.
- Marchionne di Coppo Stefani (Rodolico) = *Cronaca Fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani*, a c. di Niccolò Rodolico, in *Rerum Italicarum Scriptores* (1903-1955), Città di Castello, coi tipi dell'editore S. Lapi, 1903, t. 30, parte 1.
- Paolo da Certaldo (Branca) = Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, in Vittore

Branca, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Rusconi, 1986: 1-99.

Ser Giovanni (Esposito) = Ser Giovanni, *Il Pecorone*, a c. di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1974.

Philippi Villani Liber de origine (Tanturli) = *Philippi Villani Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997. Tra i cittadini illustri, anche Dante.

LETTERATURA SECONDARIA

Abardo 1984 = Rudy Abardo, *Il Dante di Antonio Pucci*, in Francesco Mazzoni (a c. di), *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Le Lettere, 1984: 3-31.

Abardo 2008 = Rudy Abardo, *Dante in Coluccio Salutati*, in Concetta Bianca (a c. di), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 29-31 ottobre 2008, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010: 73-82.

Azzetta 2021 = Luca Azzetta, *Il culto di Dante*, in Maurizio Fiorilla, Irene Iocca (a c. di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, 2021: 313-333.

Baldini-Bellosi 2020 = Eraldo Baldini, Giuseppe Bellosi, *Dante in Romagna. Mito, leggende, aneddoti, tradizioni popolari e letteratura dialettale*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», 2020.

Berté-Fiorilla 2012 = *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Monica Berté, Maurizio Fiorilla et alii, (a c. di), in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, vol. VII, t. IV, Roma, Salerno Editrice, 2012.

Caputo 2011 = Vincenzo Caputo, *Il Dante di Marcantonio Nicoletti tra biografia e novellistica cinquecentesca*, «Rivista di studi danteschi», 11/1 (2011): 161-172.

Carpi 2004 = Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004.

Casadei, Orsi 2021 = Alberto Casadei, Elisa Orsi, *Dante, Bonagiunta e Lucca*, in Alberto Casadei (a c. di), *Dante e Lucca*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2021: 67-86.

Cellerino 1991 = Liana Cellerino, *Dolcibene de' Tori*, *DBI*, 40 (1991): 438-439.

Cursi 2014 = Marco Cursi, *Un codice della 'Commedia' di mano di Antonio Pucci*, «Scripta», 7 (2014): 65-76.

Curtius 1995 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura Europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

Delcorno 1995 = Carlo Delcorno, *Ironia/Parodia*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995: 162-191.

- D'Eugenio 2021 = Daniela D'Eugenio, *Paroimia. Brusantino, Florio, Sarnelli, and Italian Proverbs from the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, West Lafayette, Purdue University Press, 2021.
- De Sanctis 1858 = Francesco De Sanctis, *Carattere di Dante e sua utopia*, «Rivista contemporanea», anno VI, 12 (1858): 3-15; poi in Id., *Saggi critici*, a c. di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1952: vol. II, 101-114.
- Esposito 2023 = Nicola Esposito, *Borghesia e società nei novellieri toscani da Boccaccio a ser Giovanni, Sacchetti e Sercambi (1378-1424)*, tesi di dottorato, relatrice Prof. Laura Banella, University of Notre Dame, 2023.
- Esposito 2024 = Nicola Esposito, *Vittore Branca e la costruzione dell'ideale cortese di Giovanni Boccaccio*, in Carla Maria Monti (a c. di), *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni 2023*, Pisa, Pacini, 2024: 83-104.
- Ghisalberti 2007 = Alessandro Ghisalberti, *Dante e il pensiero scolastico medievale*, Milano, Edizioni di Sofia, 2007.
- Guadagnini 2012 = Elisa Guadagnini, *Magliuolo s.m.*, in *TLIO* (<http://tlio.ovi.cnr.it/>).
- Huston 2010 = Jason M. Houston, *Building a Monument to Dante: Boccaccio as Dantista*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- Madrignani 1963 = Carlo Alberto Madrignani, *Di alcune biografie umanistiche di Dante e Petrarca*, «Belfagor», 18/1 (1963): 29-48.
- Marti 1953 = Mario Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi al tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- Mazzeo 1987 = Felice Mazzeo, *Dante e Ravenna*, Bologna, Cappelli, 1987.
- Nardi 1942 = Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942.
- Papanti 1873 = Giovanni Papanti, *Dante secondo la tradizione e i novellatori*, Livorno, Vigo, 1873.
- Papini 1911 = Giovanni Papini, *La leggenda di Dante. Motti, facezie e tradizioni dei secoli XIV-XIX*, Lanciano, Carabba, 1911.
- Pasquini 1977 = *Da Barberino, Francesco*, Emilio Pasquini (a c. di), *DBI*, 49 (1977): 686-691.
- Poloni Lucignano 2021 = Alma Poloni, Federico Lucignano, *Gli ospiti di Dante a Lucca: la famiglia Gentili*, in Alberto Casadei (a c. di), *Dante e Lucca*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2021: 7-32.
- Ricci 1965 = Corrado Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante*, Ravenna, Longo, 1965.
- Rossi 2016 = Luca Carlo Rossi, *Aneddotica dantesca, tra storia e leggenda: la produzione, la circolazione, la ricezione dei testi*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 7-9 novembre 2016, Roma, Salerno Editrice, 2016: 273-294.
- Rossi 2021 = Luca Carlo Rossi, *L'uovo di Dante. Aneddoti per la costruzione di un mito*, Roma, Carocci, 2021.

- Tanzini 2000 = Lorenzo Tanzini, *Le due redazioni del «Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus»*. Osservazioni sulla recente edizione, «Archivio Storico Italiano», 158/1, 583 (2000): 141-159.
- Vallone 1978 = Aldo Vallone, *Coluccio Salutati e l'umanesimo fiorentino dinanzi a Dante*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 94 (1978): 69-82.
- Varanini 1989 = Giorgio Varanini, *Dante e Lucca*, in *Dante e le città dell'esilio*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, 11-13 settembre 1987, a c. di Guido di Pino, Ravenna, Longo, 1989: 91-114.
- Varvaro 1957a = Alberto Varvaro, *Il «Libro di varie storie» di Antonio Pucci*, «Filologia romanza», 4 (1957): 49-87.
- Varvaro 1957b = Alberto Varvaro, *Antonio Pucci e le fonti del «Libro di varie storie»*, «Filologia romanza», 4 (1957): 148-175, 362-388.
- Werner 1950 = Paul Friederich Werner, *Dante's Fame Abroad, 1350-1850. The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland, and the United States*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950².
- Zabbia 2000 = *Villani, Filippo*, Marino Zabbia (a c. di), *DBI*, 99 (2000): 330-333.

RIASSUNTO: Il successo della figura e dell'opera di Dante ha lasciato tracce evidenti non solo nei generi alti e più raffinati della letteratura nazionale, ma anche in altri a torto o a ragione considerati minori, quale era ed è la novellistica. In questo contributo verranno pertanto studiate le presenze dantesche nei novellieri toscani siti a cavaliere tra i secoli XIV e XV, con particolare attenzione posta al riuso gnomico e paroimico di citazioni dalle opere dell'Alighieri.

PAROLE CHIAVE: Dante, ser Giovanni, Sacchetti, Sercambi, *Commedia*, *Pecorone*, *Trecentonovelle*, *Novelliere*, novella, paroimia, sentenza.

ABSTRACT: The enduring influence of Dante and his literary oeuvre is palpable not only within the pinnacle of Italian literature's most esteemed and refined genres but also within ostensibly lesser-regarded forms, such as short stories. This essay endeavors to explore the manifestation of Dante's presence among Tuscan short story authors spanning the 14th to 15th centuries. Special emphasis will be placed on the gnomonic and paremiac use of quotations derived from the Alighieri's works.

KEYWORDS: Dante, ser Giovanni, Sacchetti, Sercambi, *Commedia*, *Pecorone*, *Trecentonovelle*, *Novelliere*, short story, paroimia, sentence.

SCHIZZI DI ESEGESI SECENTESCA.
ALFONSO GIOIA E I BATTEZZATORI (*If*, XIX
13-21), FRA IMMAGINI E APOLOGIA

Per Anna Maria, risoluta

In un noto brano del *Convivio*, il «parlare alcuno di se medesimo» (I II 2) – l'indugio autobiografico in uno scritto con altri fini – è qualificato come illecito, a meno che il racconto non serva per ragioni auto-apologetiche, quando si vogliano evitare «grande infamia o pericolo» (I II 13), oppure per recare «grandissima utilidade» al lettore, in virtù di una certa esemplarità del narrato (I II 14).

Alla tipologia difensiva potrebbe essere associato il denso cammeo che Dante inserì nella *descriptio loci* della bolgia dei simoniaci, i cui fori sulla livida superficie della roccia ricordano per forma e dimensione quelli del fonte del Battistero di San Giovanni. Dalla loro morsa annegatrice (o soffocatrice?) egli aveva salvato pochi anni prima «un» – generico (*If*, XIX 20) – malcapitato e si trattava ora, con quel riferimento, di porre fine alle discussioni sulla vicenda. Una storia apparentemente semplice, risolta dall'autore in un paio di terzine, la cui indeterminatezza di fondo – così trasparente nel riassunto stringato appena fornito – risulta senz'altro poco confacente ad argomentare una discolpa.

Il pubblico che si sarebbe voluto convincere era di certo selezionato – i fiorentini contemporanei –, dotato della dimestichezza necessaria a comprendere in pienezza la questione, malgrado gli obiettivi non detti. A distanza di pochi anni, però, il linguaggio allusivo iniziava a rivelarsi in tutta la sua inefficacia. La sentenza su Dante sarebbe stata comunque favorevole – per fama non poteva che essere dichiarato sempre innocente – anche se ciascun interprete avrebbe riletto gli stessi versi in termini via via differenti.

L'ambiguità della questione è tale che alcuni espositori, anche fra i più antichi, mancano in certi casi limite di cogliere il senso auto-difensivo della parentesi biografica. Mentre la vulgata vuole che Dante si attardi

sull'episodio per dissipare eventuali sospetti su una profanazione degli arredi del Battistero – il salvataggio di una persona annulla ogni presunzione di sacrilegio –, per Iacomo della Lana il dato piú rilevante del racconto sarebbe la fiorentinità della vicenda: «Dixe l'autore che roppe un de quí forami per un fandesino c'anegava dentro al batesmo. E questo dixे per apaleçare ch'el fo fiorentino, açò che d'altra gente non fosse per astucia alcuno tanto oldace né presentoso che s'intitulasse la presente *Comedia*».¹

La bizzarra rilettura delle intenzioni di Dante-autore, impegnato dunque a suggellare l'autorialità del poema attraverso la rammemorazione di un evento tutto sommato opaco, avrebbe avuto piú tardi dei sostenitori, benché tutti in vario modo epigoni del bolognese, piú che autonomi selezionatori della sua interpretazione per questo punto.² A prescindere dalla presa di esiti così stravaganti nell'esegesi successiva, interessa tuttavia notare piú in generale come, per la loro ambiguità, le terzine in questione non abbiano solo determinato ardite riletture sulle finalità generali del frammento biografico, ma anche proposte su singoli particolari della narrazione seconda che Dante innesta nel dettato infernale.

Se, tornando all'argomento difensivo, l'autore ottiene dal lettore un'assoluzione, le circostanze in cui si consumò il misfatto continuano a rimanere per piú versi poco chiare. Tale condizione ha determinato l'inclusione del passo nel novero di quelli semanticamente vessati della *Commedia* e, per tali, piú soggetti alla moltiplicazione di proposte di lettura. Analizzarne brevemente la cronistoria per un singolo particolare – quello capitale dei «battezzatori» (*If*, XIX 18) – permetterà di riconoscere, in tale varietà, dei filoni interpretativi. La loro ricostruzione complessiva è talvolta difficile per via dei limiti della letteratura in certi àmbiti dello sviluppo del “secolare commento”, come quello della dantistica secentesca: per tali zone sarà bene dunque, oltreché realizzare debite integrazioni, approfittare del caso per restituire visibilità a studiosi altrimenti poco fortunati, come il ferrarese Alfonso Gioia (1621-1687).³

¹ Lana, *Commento* (Volpi): I, 560.

² Guido da Pisa, *Expositiones* (Rinaldi): I, 609-10; Alberico da Rosciate, *Commento* (Zaniol): 435-6; Serravalle, *Comentum* (Civezza Domenichelli): I, 242, che ricorda però tale lettura solo come alternativa a quella vulgata; *Commento* (Nibia): fasc. VII/2v in *If*, XIX.

³ Un primo studio sul ruolo di Gioia dantista è leggibile in Priolo 2022.

Quando la questione venne affrontata nel suo inedito commento manoscritto – tre codici autografi oggi conservati a Modena, presso la Biblioteca Estense (= BEUMo) –⁴ il dibattito si era consolidato attorno a un paio di linee interpretative principali. Infatti, tolti pochi interpreti che non si erano soffermati sul caso – Iacopo Alighieri e, nella prima redazione del suo commento, il fratello Pietro,⁵ – gli altri si divisero in due scuole: da un lato la maggioranza, che pensava ai «battezzatori» come ‘preti battezzieri’, dall’altro chi riteneva tale forma, imposta dalla rima, il plurale di *battezzato(r)io* e dunque ‘fonte per l’amministrazione del battesimo’. Tale ultima lettura è la più antica – se ne fece primo latore il bolognese Graziolo Bambaglioli, nel 1324 –⁶ e venne sostenuta anche dall’anonimo compilatore del cosiddetto *Ottimo* commento, normalmente affidabile su questioni fiorentine,⁷ eppure, se si eccettuano alcune riprese più tarde,⁸ fu l’altra spiegazione a imporsi. E ciò malgrado ogni esegeta proponesse di volta in volta leggere variazioni sul tema, ora riferendo dati diversi su singoli particolari, come il numero e la disposizione dei pozzetti

⁴ Si tratta dei mss. α J 1 11 (= It. 501, cc. 1, 122, r') per *If*, I-X; α J 1 12 (= It. 502, cc. 1, 108, r') per *If*, XI-XX; α J 1 13 (= It. 503, cc. 1, 53, r') per *If*, XXI-XXV. Per una descrizione complessiva dei codici, cf. *CCD* II, s. v. *Alfonso Gioia*.

⁵ Diverso il caso delle due redazioni successive, in cui si accoglie la lettura più diffusa: cf. Pietro II, *Comentum* (Alvino): I, 381 e Pietro III, *Comentum* (Chiamenti): 210-1.

⁶ Bambaglioli, *Commento* (Rossi): 137: «Dicit auctor quod vidit in loco isto quosdam lapides concavos et rotundos magnos et latos quemadmodum sunt hii qui in ecclesia Sancti Iohannis in civitate Florentie sunt deputati ad pueros baptizandos. In quo siquidem lapideo ministerio, facto ad modum catini, dicit Dantes quod, eo tempore quo Florentie permanebat, invenit quendam qui in eo ceciderat cum capite deorsum, ita quod nisi pedes et tibie exterius apparebant; ad cuius evasionem ipse Dantes fregit lapidem ne sufocaretur in aqua in ipso catino lapideo existente».

⁷ *Ottimo* (Boccardo Corrado Celotto): I, 427 e 439: «Qui fa comperatione alla grandezza di questi fori a quella che sono in certi battezzatoi nella sua chiesa maggiore di San Giovanni di Firenze, li quali sono circa il mezzo della chiesa, sono di marmo, e sono stretti di tale ampiezza che uno garzone v'entra; e alcuna volta entratovi, non è potuto uscire: si è convenuto rompere la sponda d'esso. E l'autore stesso dice ch'elli medesimo ne fece rompere uno, per ciò che uno garzone, intratovi dentro, non se ne potea trarre altrimenti: la forma del qual luogo si scrive qui per li forestieri che ciò non avessono veduto».

⁸ Cf. *Chiose Selmi* (Avalle): 106, e Serravalle, *Comentum* (Civezza Domenichelli): I, 241-2, in ciò significativamente in contrasto con la sua fonte prediletta, Benvenuto, *Comentum* (Lacaita): II, 34-6.

rispetto al fonte battesimale centrale,⁹ ora accennando senza conseguenze all'esistenza di alcune inevitabili aporie, come quando Francesco da Buti presuppose con altri che l'«annegava» di *If*, XIX 20 significasse 'soffocava', a meno di non dover ammettere l'ingiustificata presenza d'acqua nei pozzetti deputati all'alloggiamento dei ministri divini.¹⁰

Malgrado ambiguità di tal sorta, l'ipotesi dei battezzatori-sacerdoti sarebbe stata promossa su larga scala attraverso i primi commenti a stampa, dall'esperienza minore del Nidobeato a quella di Vellutello e Daniello, passando per il fortunatissimo Landino.¹¹ In tale fase quattro-cinquecentesca non mancarono spunti critici che avrebbero potuto contribuire a un corso diverso del dibattito – si pensi alle riserve espresse su Landino da Giovan Battista Gelli durante una delle letture dantesche presso l'Accademia Fiorentina¹² o all'eccentrica congettura di Ludovico Castelvetro¹³ –, ma la

⁹ Di rado si riscontra una descrizione complessiva dell'architettura del fonte. Solo Lana, *Commento* (Volpi): I, 560 (e dopo di lui *Commento* [Nibia]: fasc. VII/2v in *If*, XIX) ne parla come di una «pilla de preda viva grande cum viij cantuni». La maggior parte dei commentatori, invece, non solo non reca il dato della forma ottagonale, ma si limita a parlare genericamente dei fori, senza curarsi di inserirli nel contesto dell'arredo sacro. Se si dà qualche informazione più circoscritta loro riguardo è a proposito del numero: sarebbero quattro per Guido da Pisa, *Expositiones* (Rinaldi): I, 609; Pietro II, *Comentum* (Alvino): I, 381; Pietro III, *Comentum* (Chiamenti): 210; Maramauro, *Expositione* (Pisoni Bellomo): 313, e Landino, *Comento* (Procaccioli): II, 752. Per il resto, occorre rilevare una significativa ambiguità nelle scelte terminologiche, che tradisce l'impossibilità di dominare del tutto la materia: i più si attengono al lemma generico del testo dantesco (o suoi sinonimi), parlando di «foramina» (Pietro II, Pietro III), «pertusi» (Maramauro) o «alcuni lochi tondi» (Barzizza, *Commento* [Ruggiero]: II, 654), mentre solo pochi mostrano di avere in mente, senza però argomentarle, conformazioni più precise, parlando in specie di «pozzetti/puteoli» (Guido da Pisa; Chiromono, *Chiose* [Mazzucchi]: I, 310; Landino)

¹⁰ Buti, *Commento* (Giannini): I, 497: «*per un che dentro vi annegava*: cioè per qualche fanciullo che vi s'era rinchiuso dentro sí, che vi spasimava, o veramente v'annegava perché v'era acqua».

¹¹ Cf. Landino, *Comento* (Procaccioli): II, 752; Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano): I, 506; Daniello, *Dante* (Priolo): I, 381-2.

¹² A distanza di quasi un secolo dalla *princeps* del Landino, nel 1561 Gelli, *Commento* (Negroni): II, 171-2 dichiarava di non essere persuaso dall'interpretazione del conterraneo, aggiungendo al contempo che la questione non si sarebbe potuta risolvere con sicurezza, dato il diverso assetto del fonte del Battistero rispetto ai tempi di Dante: «perché nel modo come elle [*scil. buche*] stanno oggi non è possibile che uno vi affogassi, perché

loro limitata diffusione editoriale ne decretò la sfortuna. Del resto il genere commento, e quello dantesco in particolare, tende a muoversi più per aggiunta di elementi minimi a ipotesi interpretative consolidate che non attraverso dirompenti cambi di rotta, a meno che – s'intende – una diversa lettura non riesca a scalzare la precedente e a imporsi come nuova vulgata, sulla quale applicare, da capo, in ogni nuovo commento, delle micro-rassetture.

Per il caso qui in analisi, tale svolta esegetica si sarebbe realizzata solo ai primi del Novecento, con Giuseppe Vandelli, come si avrà modo di vedere. Nel frattempo l'atteggiamento dei commentatori oscillò fra la piana riproposizione della soluzione più comune, da un lato, e alcuni tentativi minimi di avvalorarla a forza di prove esterne, dall'altro. Il più tardo fra i (pochi) espositori settecenteschi, il francescano Baldassarre Lombardi,¹⁴

non vi entrerebbe mezzo; ed entrandovi, sarebbe facil cosa il cavarlo senza avere a romperla, come ei dice che fece. La qual cosa sarebbe stata ancor difficilissima a fare, se elle fossero state come elle sono oggi, che son nel sodo del quadro della fonte ch'è racchiusa, di maniera ch'elle non si romperebbono mai, se non con martelli o pali o altri strumenti simili, e con molto tempo; sí che vedete come egli era possibile fare una cosa simile in S. Giovanni e di giorno, ch'ei non vi fussi concorso non piccol numero di popolo. E per tale cagione io confesso di non intendere tal cosa, né manco intendere il Landino, che mostra d'intenderla egli, dicendo che colui che vi annegava vi cadde drento ripiegato».

¹³ Descritta sommariamente (e in parte travisata) la proposta di Landino, Castelvetro, *Spositione* (Ribaud): 338-9, ipotizza che i fori di San Giovanni non siano pozzetti o buchi nel terreno, bensì aperture circolari sulla copertura lignea di un unico grande fonte battesimale: «Ma io intendo che al tempo di Dante sopra la fonte o il vaso, dove si conserva l'acqua consacrata per lo battesimo in San Giovanni, fosse un coperchio di tavole sottile, nel qual coperchio fossero questi fori; perciocché non si battezza in tutta la città et ne' borghi di Firenze se non in questo luogo et vi concorrono molti fanciulli portati a battezzare et fa bisogno di più fori, de' quali più preti possano attingere acqua; li quali per avventura dovevano avere ciascuno la sua serratura. Hora ci possiamo imaginare che avvenisse che di mano del compare o della comare un fanciullo cadesse in un di questi fori et che Dante, per aiutarlo, rompesse la tavola et lo trahesse fuori dell'acqua prima che annegasse». Accanto a tale ricostruzione che per spregiudicata inventiva può avere pari solo in quella di Gioia, si può ricordare quella di Buonanni, *Discorso* (Pavarini): 289 che opinabilmente ipotizza al v. 20 «van negava» al posto di «v'annegava», con la pretesa che Dante rompesse uno dei pozzetti solo per dimostrare a un innominato interlocutore che era vuoto all'interno.

¹⁴ Lombardi, *La «Divina Commedia»* (Colombo): 421.

ad esempio, riprese la spiegazione di Landino, ma aggiunse anche la data di demolizione del vecchio fonte di San Giovanni (1576), rimandando per tale particolare a un recente volume sulla storia delle chiese fiorentine, compilato dal gesuita Giuseppe Richa.¹⁵ Il fatto che tale rinvio, come semplice stringa bibliografica, si collochi solo a piè di pagina – una nota alla nota, dunque – e non sia sviluppato ulteriormente pare senz'altro significativo. A considerare il contenuto del libro, in effetti, si capisce che Lombardi fu forse dissuaso da citarlo più copiosamente per la scarsità di elementi davvero concreti a favore della ricostruzione archeologica e architettonica del sito. Se possono essere interessanti, per pura erudizione, le circostanze dello smantellamento del fonte che Dante aveva potuto vedere – il battesimo del principe Filippo de' Medici aveva dettato un ammodernamento complessivo della struttura –, sull'assetto originale del luogo il Richa si avvaleva proprio della testimonianza degli antichi commentatori danteschi per il canto dei simoniaci: una nota attribuita a Boccaccio,¹⁶ quella di un anonimo lettore laurenziano (in realtà Lana),¹⁷ le osservazioni di Buti e Landino.

Anche nell'Ottocento le chiose con la discutibile interpretazione maggioritaria del passo dantesco furono puntellate a forza di rimandi a commenti antichi allineati alla stessa lettura o a poco cogenti studi specialistici di storia dell'arte.¹⁸ Ai dati libreschi, tuttavia, si aggiunse talora anche la menzione esterna, per ciò stesso in apparenza inoppugnabile, di casi di fonti battesimali ancora esistenti e con la medesima conformazione presupposta dai cultori di Dante. Così, lo svizzero Giovanni Andrea Scartaz-

¹⁵ Richa 1757: XI e XXVI-XXIX.

¹⁶ Come noto, le letture del Certaldese s'interruppero all'altezza di *Ij*, XVII. Sull'eventualità che la fonte citata da Richa costituisca una traccia dei materiali preparatori per lezioni poi non realizzate, cf. Toynbee 1921.

¹⁷ Richa parla di un codice della «Libreria Laurenziana» datato 1456, identificabile con l'attuale ms. Pl. 40.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Il passo in questione è leggibile alle cc. 63r-v. Cf. *CCD* I: I, 307 e II, 584.

¹⁸ Ad esempio Dante, *La «Divina Comedia»* (Berthier): I, 337 rimanda genericamente a De Caumont 1867, anche se fra i vari disegni di fonti battesimali catalogati per le diverse epoche artistiche (romanico, ogivale, rinascimentale) non se ne riscontra nessuno assimilabile a quello presupposto per il passo dantesco.

zini poteva ancora citare le memorie tardo settecentesche di un canonico battezziere di San Giovanni,¹⁹ ma il dato davvero rilevante della sua nota – trasmesso poi in gran parte dei commenti del secolo e di quello successivo –²⁰ era costituito dal paragone con gli arredi del Battistero di Pisa, sul quale si fondava pure una rappresentazione schematica, in pianta, del fonte fiorentino.²¹

Strategie, queste, che non erano mancate nella tradizione esegetica anteriore, benché senza significative conseguenze per la risoluzione della *vexata quaestio*. Daniello aveva ad esempio rimandato al caso del Battistero di Venezia, ma il paragone risultò poco utile perché generico e mirante più a rilevare l'esistenza di edifici con le stesse funzioni nelle due città che non a paragonare singoli particolari dei loro interni.²² Sul piano della rappresentazione grafica, invece, furono circostanze esterne a impedire per lungo tempo l'imporsi di certe soluzioni minoritarie tradite dai manoscritti.

La fortuna dell'immagine di Scartazzini – stalli per i battezzieri collocati alternativamente su quattro degli otto lati di un'ampia vasca rituale – dipese da due condizioni: la diffusione a stampa e, più importante, la chiarezza del diagramma, nettamente distinto dalla raffigurazione della bolgia dei simoniaci. Nella tradizione a penna, in effetti, il canto XIX è solo di rado accompagnato da disegni del fonte fiorentino, essendo i decoratori normalmente interessati alla rappresentazione della narrazione prima, con Dante-personaggio a colloquio con papa Niccolò III.²³ Sarebbero risultati in questo senso spendibili per la questione dei battezzatori solo il caso

¹⁹ Lumachi 1782: 60-6, in cui si rilevano alcuni limiti della ricostruzione del Richa, ma senza tornare mai sugli argomenti di matrice dantesca.

²⁰ Cf. Dante, *La «Divina Commedia»* (Poletto): I, 400-1; Dante, *La «Divina Commedia»* (Chimenz): 171-2; Dante, *La «Divina Commedia»* (Trucchi): I, 318.

²¹ Dante, *La «Divina Commedia»* (Scartazzini): I, 199.

²² Daniello, *Dante* (Priolo): I, 382.

²³ Cf. in proposito il fondamentale Brieger–Meiss–Singleton 1969: II, 215-23 e rispettivi riferimenti al commentario *ad locum* del vol. I. A integrazione dei casi catalogati in tale compilazione si possono aggiungere quelli registrati online dall'*Illuminated Dante Project* (<https://www.dante.unina.it/public/frontend>), usando come chiavi di ricerca i termini *simoniaci* e *Niccolò III*. Entrambi i repertori non esauriscono però la casistica iconografica, come dimostra appunto il caso di Gioia.

minoritario delle illustrazioni presenti in certi codici con chiose dell'*Ottimo* (o del suo cosiddetto Amico) e, più difficile da individuare, perché basato su un processo di ibridazione, quello delle miniature in cui i fori dei simoniaci sono trasformati in pozzetti o anfore di varia foggia, mescolando dunque nel disegno la linea diegetica principale con il racconto secondo, di marca biografica.

Perché tali materiali diventassero oggetto di indagine, determinando – che più conta – il recupero dell'interpretazione più antica del passo, con i battezzatori-fonti, si sarebbe dovuto attendere il secolo XX, con un percorso aperto da un articolo di Giuseppe Vandelli²⁴ e sigillato ormai nel XXI dalla brillante dimostrazione di Mirko Tavoni.²⁵

Commentando l'assetto complessivo di *If*, XIX 18 e, in particolare, della forma e del significato da attribuire all'espressione «per luogo di», Vandelli si soffermava sulla testimonianza di quella che egli riteneva la terza redazione dell'*Ottimo* (in realtà contributo autonomo del suo Amico),²⁶ proponendo un'immagine dal ms. Barberiniano lat. 4103 della Biblioteca Apostolica Vaticana (c. 89a), nella quale il fonte di San Giovanni è rappresentato in pianta, con cinque pozzetti circolari disposti nei quattro angoli e al centro di un perimetro di forma quadrata. La presenza della didascalia «battezzatoio» in tutti e cinque i cerchi e non solo in quello centrale avrebbe dovuto convincere del fatto che Dante stesse alludendo alla presenza, nel battistero, di più sedi di amministrazione del sacramento fra loro vicine e non, come sostenuto da Lana in poi, una sola, circondata da non meglio identificabili (perché inventate) sedi per porre a riparo i sacerdoti dalla calca di fedeli del Sabato Santo. Malgrado tale significativa prova, i commenti e le *lecturae Dantis* successive impiegarono circa un trentennio prima di accogliere la proposta di Vandelli come unica plausibile e non solo – così era accaduto nel mentre –²⁷ quale alternativa all'interpre-

²⁴ Vandelli 1931.

²⁵ Tavoni 1992, poi rivisto e ampliato in Tavoni 2015.

²⁶ Vandelli 1930. Per un quadro aggiornato sull'intera questione, cf. Amico dell'*Ottimo*, *Chiose* (Perna): IX-LXXV.

²⁷ Il più delle volte, pur proponendo in sordina quella di Vandelli, tali commentatori presentano entrambe le interpretazioni e ammettono in definitiva l'insolubilità del caso per mancanza di elementi certi. Cf. Dante, *La «Divina Commedia»* (Sapegno): I, 216; Dante, *La «Divina Commedia»* (Mattalia): I, 371; Dante, *La «Divina Commedia»* (Chimenz): 171-2.

tazione vulgata.²⁸ Segno evidente, quest'ultimo, di come l'esegesi dantesca si fondi spesso su letture la cui forza risiede più sulla ripetizione quiescente della tradizione che non su elementi interni effettivamente obbliganti.

È dunque comprensibile che con la breccia difficoltosamente aperta da Vandelli, Tavoni avesse poi più agio nell'abbattere il consolidato edificio dei battezzatori-sacerdoti e, ciò facendo, nel trovare accoglienza presso la critica. Riordinando su base cronologica le citate rappresentazioni in pianta nei codici dell'*Ottimo* o del suo Amico e quelle, risalenti a un prototipo ancora più antico, della bolgia dei simoniaci in cui apparivano pozzetti e vasi,²⁹ Tavoni arriva a una pressoché inoppugnabile descrizione del perduto fonte fiorentino: un recinto marmoreo di forma quadrata sul cui fondo – al pari della livida pietra infernale – si aprivano dei fori, sedi teragne per anfore mobili deputate al rito per infusione.

Estremamente plausibile anche in riferimento a singoli particolari dell'allusiva narrazione dantesca – su tutti la maggiore verisimiglianza dell'effrazione di un vaso di terracotta rispetto a quella di un pozzetto marmoreo –, tale ricostruzione può ragionevolmente porsi a chiusura di tutta l'annosa questione.³⁰ Che la cronistoria fin qui ripercorsa sia difettosa

²⁸ Se non ho visto male, il primo a manifestare senza riserve la propria adesione alla proposta esegetica più recente fu Dante, *La «Divina Commedia»* (Fallani): I, 214-5, dopo aver sostenuto lo stesso in una *lectura*: cf. Fallani 1959: 81.

²⁹ In particolare, le somiglianze fra Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, c. 16v – simoniaci in vasi – e Londra, British Library, ms. Additional 19587, c. 31v – dannati in anfore raggruppate entro un recinto marmoreo – hanno fatto pensare per l'iconografia a un modello fiorentino piuttosto alto (secondo quarto del Trecento), anteriore rispetto alla conformazione descritta dal commento dell'*Ottimo*, quando già le anfore mobili dovevano essere state sostituite da pozzetti di marmo (cf. *supra* n. 7). Su questi e gli altri codici utili alla risoluzione del caso dei battezzatori, cf. Tavoni 2015: 200-7; Celotto 2021.

³⁰ La soluzione proposta ha anche avuto il suffragio degli storici dell'arte, che l'hanno accolta fra studi di settore: nello specifico Cf. Tavoni 1994. Fra i commentatori solo pochi mostrano di prediligere ancora l'ipotesi dei battezzatori-sacerdoti: cf. Dante, *La «Divina Commedia»* (Porena): I, 169 e Dante, *Commedia* (Pasquini Quaglio): I, 210. Nelle *lecturae* il modello di Tavoni è normalmente accolto, mentre riserve varie sono avanzate rispetto all'altra anima dello studio, che pretende di riconoscere dietro all'episodio autobiografico una forma di latente investitura poetica, per via delle somiglianze con l'effrazione del vaso raccontata in *Ier.*, 19 10. Non mancano certo supplementi a tale linea (cf. alcune considerazioni in chiave francescana in Cicchella 2018), ma è più frequente un cauto distacco critico: cf. ad es. Bellomo 2011: 126-8. Fra gli interpreti più recenti del

è però evidente nel fatto che l'andamento complessivo che l'ha caratterizzata si trova riassunto a volte nel percorso interpretativo di singoli esegeti minori. La sequenza che vede avvicinarsi un'iniziale e a tratti acritica accoglienza dell'ipotesi dei battezzatòri-sacerdoti e, più tardi, difficoltosi tentativi per portare elementi a favore della lettura opposta può in effetti animare un medesimo espositore, rendendo per ciò stesso meno semplice e nettamente segmentato in due momenti il dibattito intero. È il caso, appunto, di Gioia.

Pare utile, nell'analizzare il suo contributo, partire dal commento alla terzina relativa alla descrizione della bolgia (vv. 13-15), prima che il poeta proponga il paragone col battistero fiorentino:

[Dante] pone non solo il fondo della bolgia foracchiato, come segue, ma pone anche foracchiate di buchi le rive, il che fa per mostrare non solo la gran copia de' simoniaci che egli presupponeva essere al suo tempo, che per mostrare che ve n'erano d'altra specie differente da quella di Simon Samaritano, la quale non è forse minore di quella; e forse quella di Simone intese star in costa e l'altra in fondo [XIX 5a].³¹

L'interpretazione proposta è a tratti incompleta – non è chiaro quali categorie di simonia siano suddivise fra fondo e coste e perché una delle due sia direttamente riconducibile a Simon Mago –, ma che Gioia si soffermi sul caso pare a ogni modo significativo, perché presuppone un atteggiamento comune a tutta la sua attività esegetica, che vale la pena dichiarare fin da subito: un'instancabile disposizione a cavillare e a far corrispondere a ogni particolare, anche minimo, una o più spiegazioni che

canto solo uno dichiara espressamente di non volersi soffermare sul tema, considerando sterile l'intero dibattito per via dell'irreparabile corruzione architettonica dei dati di partenza: cf. Muresu 2007: 22-3.

³¹ BEUMO, ms. α J 1 12, c. 89v. Nella trascrizione di questa e delle successive citazioni da manoscritti si segue un criterio interpretativo, con lo scioglimento delle principali abbreviazioni e l'aggiunta di punteggiatura e segni paragrafematici. Integrazioni interlineari e marginali sono rispettivamente incluse fra parentesi uncinata < > e quadre [] con frecce atte a indicare la collocazione delle aggiunte rispetto al corpo principale dello scritto. Il testo della *Spositione* di Alfonso Gioia alla *Commedia* è quello fissato nell'edizione critica della quale mi sto occupando. Da essa derivano pure le indicazioni di paragrafatura, riferite fra parentesi quadre al termine di ogni citazione.

certifichino la solidità logica della narrazione. In Dante tutto deve tenersi e nulla essere casuale, dunque se le sedi di pena dei simoniaci – i fori – si trovano in due posizioni, occorrerà presupporre più ragioni: l'incredibile numero dei peccatori (ipotesi semplice, ma massivamente diffusa solo più tardi, nel secondo Ottocento)³² e la loro suddivisione in categorie.³³

L'esigenza di dare conto del senso di elementi tutto sommato secondari è preventiva. Pienamente in linea con la disposizione apologetica degli studiosi secenteschi di Dante, Gioia sentiva insomma la necessità di difendere il poeta da eventuali detrattori che, come noto, si erano moltiplicati dal secondo Cinquecento in avanti, biasimando a più riprese, fra l'altro, l'impenetrabilità della lettera del poema e la tenuta logica del suo racconto. Se – come dichiarato dallo stesso ferrarese all'inizio della *Sposizione*, nella nota «all'arbitrario lettore» – è necessario «mostrare non vera questa oscurità anzi mostrare quasi infiniti lumi e splendori che stanno inavvertiti in Dante» [*Introd.*, 20],³⁴ si capisce anche perché, accanto ai versi si potessero evocare riferimenti esterni e concreti, pur di dare ai singoli passi la supposta limpidezza. Non stupirà allora se la scelta dell'autore di inventare fori di forma circolare susciti l'apertura di una breve ma sintomatica digressione:

ET CIASCUN ERA TONDO] Figure circularj, omnium capacissime e di infiniti o di niun angolo, sí che potea anche capire figura di spiriti grandi e non dare adito all'angustà in cui si trovava il capo et il busto de' spiriti fitti entro quei buchi tondi; della capacità de' buchi tondi per diversità di corpi n'è l'esempio nel foro per cui s'entra nella palla di bronzo della cupola di S. Pietro di Roma, che non passandovi tanto felicemente huomini di mediocre grossezza non con maggior pena vi passano ancora huomini assai grossi [XIX 5d].³⁵

Che le sedi sotterranee della punizione eterna dei simoniaci avessero in superficie una sboccatura circolare è francamente espressione dell'inopi-

³² Cf. Dante, *La «Divina Comedia»* (Bennassuti): I, 381; Dante, *La «Divina Commedia»* (Scartazzini): I, 198; Dante, *La «Divina Commedia»* (Campi): I, 466; Dante, *La «Divina Comedia»* (Berthier): I, 335.

³³ Un tentativo in questa direzione si registra per Dante, *La «Divina Commedia»* (Trucchi): I, 317.

³⁴ BEUMO, ms. α J 1 11, c. 4v.

³⁵ BEUMO, ms. α J 1 12, c. 89v.

nabile inventiva del poeta, eppure Gioia ritiene di dover giustificare il particolare come indubitabilmente assennato, quasi che l'architettura infernale abbia a presupporre sempre una logica ingegneristica, ben più geometrico-matematica di quanto non emerga, pochi versi sopra, dalla generica caratterizzazione della «somma sapienza» divina e dell'«arte» da cui è governato il «mal mondo» (vv. 10-11). I pochi dati parziali relativi alla vita e alle attività non letterarie di Gioia potrebbero far pensare qui all'espressione di una semplice quanto proverbiale deformazione professionale: il funzionario pubblico che metteva a disposizione della città di Ferrara le proprie competenze tecnico-scientifiche,³⁶ che collezionava strumenti di misura in tal copia da poterli donare al duca Francesco II d'Este in cambio di protezione³⁷ e commentava per studio personale gli *Elementi* di Euclide³⁸ potrebbe ragionevolmente aver accennato, a margine dei fori dei simoniaci, a un'espressione formulare relativa al cerchio – «figure circularj omnium capacissime»³⁹ – e alla proprietà della sua superficie d'essere la più ampia fra tutti i poligoni isoperimetrici. Eppure il rimando al caso della

³⁶ Nei cataloghi compilati della Biblioteca Estense compilati dal direttore Carlo Ciocchi a inizio Ottocento (cf. <https://gallerieestensi.beniculturali.it/wp-content/uploads/2021/09/Manoscritti-italiani.pdf>) si registrano alcuni autografi di Gioia inerenti le sue attività a Ferrara: *Progetto per far l'abbondanza. Provisioni per l'annona riformata* (BEUMo, ms. α J 1 10, cc. 51r-69v); *Monte in Flegra, o sia scrittura sul Monte di Pietà di Ferrara* (BEUMo, ms. α J 1 17, cc. 1r-36v). A tracce documentarie si aggiunge quanto reperibile presso l'Archivio di Stato di Modena (= ASMO), in cui si conservano ad esempio le *Disposizioni per nettare la città di Ferrara* (Cancelleria, Archivio per materie, Letterati, busta 23).

³⁷ In accompagnamento alla lettera 5 ottobre 1687 (ASMO, Cancelleria, Archivio per materie, Letterati, busta 22, fasc. 1), Gioia stilò un catalogo di libri (manoscritti e stampati) e strumenti di misurazione, poi più tardi variamente riscritto da altre mani. Tutte le versioni di tale elenco sono ora consultabili giustapposte l'una all'altra in ASMO, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, filza 2, fasc. 20. Su Gioia scienziato, cf. Venturi Barbolini 1997.

³⁸ Si tratta di BEUMo, ms. α G 7 1 che, stando al catalogo dei codici latini ancora compilato da Ciocchi (cf. <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/i-mo-beu-cat-este-latini.pdf>), contiene, insieme a un non meglio specificato *Tractatus musicae* anche *Euclides Megariensis Geometricorum elementorum libri XV paraphraste Alphonso Gioia, adiectis eiusdem Alphonsi novis nonnullis demonstrationibus in aliquas propositiones* (cc. 40r-136v). Sul lavoro di studio e commento, lasciato inconcluso, cf. Baldini 1992: 61, n. 37.

³⁹ La frase ricorre ad es. in *De geometricis* (Cusano): 940.

cupola di San Pietro e della via d'accesso alla sfera sommitale⁴⁰ dà alla considerazione teorica un immediato risvolto pratico spendibile anche sul piano infernale. Ciò che permetteva ai visitatori vaticani di accedere all'interno del globo metallico – la sezione circolare del percorso, stretta per uomini più o meno grossi, ma da entrambe le tipologie praticabile con non diversa fatica – garantiva anche alla «figura di spiriti grandi» la progressiva discesa. A prescindere dalla scelta dell'accostamento – forse non casuale – fra una salita sul tetto del tempio della cristianità e la propagginazione dei suoi capi nell'oltremondo, pare evidente l'urgenza, per Gioia, di stenebrare al lettore di Dante il senso letterale, tanto con considerazioni teoriche, quanto con riferimenti empirici. Tale esigenza di chiarezza, si vedrà, impone al commentatore di individuare termini di paragone concreti e, in certe circostanze, anche di immaginare scenari privi di referenti reali, ma verosimili e giovevoli alla causa esplicativa.

Tutti i mezzi utili a tale fine sono consentiti, compreso quello grafico. Le inedite carte di Gioia, infatti, presentano anche un ridotto ma significativo apparato di immagini. Prive di ogni intento decorativo autonomo, esse sono proposte solo come complementari al commento scritto, per rafforzarne la linea argomentativa. Come si avrà modo di vedere, si tratta perlopiù di schizzi che chiariscono la conformazione degli spazi oltremondani e la posizione di Dante al loro interno. In *If*, XIX, invece, tali schemi vengono in soccorso alla spiegazione di un particolare della nar-

⁴⁰ Per un quadro generale sull'assetto architettonico della cupola e della sfera sommitale, cf. Pinelli 2000: I/2, 994-1015 (figg. 1380-84). Cenni sulla storia costruttiva dell'edificio e del suo coronamento in Gabrielli 2005: 68. L'interessamento per questioni artistiche emerge a più livelli nella vita e nell'opera di Gioia. Sul piano biografico Girolamo Baruffaldi, suo allievo, ne parla come di «eccellente filosofo ed antiquario», descrivendo alcuni ritratti della sua collezione (Baruffaldi 1844: 258); nel suo catalogo per Francesco II, menzionato *supra*, n. 37, ricorrono poi *exempli gratia* libri con stampe tratte da Mantegna, Dürer, Raffaello, Tiziano, tomi con disegni utili come soggetti per arazzi, il trattato *Il Figino* (Comanini), etc. La sensibilità per questioni artistiche può trovare espressione anche nel commento alla *Commedia*, come quando in un appunto meta-esegetico il desiderio di esporre una lettura contro un'altra pur ritenuta migliore è paragonato al caso della statua dell'Ercole Farnese, le cui gambe posticce, esito di restauro, furono a lungo mantenute anche dopo il ritrovamento di quelle originali (cf. α J 1 11, cc. 25r-26v).

razione seconda – di secondo grado, giusta la proposta tassonomica di Gianni Pittiglio –⁴¹ appunto quello dei battezzatori.

DI BATTEZZATORI] Io leggerei «dei battezzatori», cioè 2^{do} il Landino per luoco di 4 preti, che potevano battezzare tutti a un tratto; e perché il medesimo Landino fa testimonio come di usciti della memoria di essi luochi e dice che un fanciullo vi cadé dentro <↑ doppio>, onde D. fu persuaso per liberarlo rompere uno de' detti luochi, ci è parso bene far nostra imagine di detto luoco, acciò il lettore possa concepire il pericolo e come sia cader doppio, traslato dal partorire doppio dell'incinte. AB sotto squadro,⁴² BB larghezza maggiore, AA larghezza minore, C fanciullo caduto doppio, difficilissimo da cavar fuori essendo ben doppiato per non esser il vano del pozzo parallelo o cilindrico come si è descritto abastanza [XIX 6c].⁴³



Figura 1

⁴¹ A impedire la classificazione del racconto autobiografico dell'effrazione come narrazione seconda *tout court* o di primo grado non è tanto il fatto che sia Dante medesimo a proporlo invece che uno dei personaggi incontrati, quanto più che esso sia introdotto in forma di similitudine. Secondo Pittiglio 2018: 14-5, infatti, le storie seconde di secondo grado sono «tutti gli altri casi che prevedono immagini non strettamente connesse al viaggio del poeta, ma che si soffermano sui momenti analettici e prolettici, su allegorie dei peccati puniti nell'Inferno o espiati nel Purgatorio, sulle similitudini presenti nel testo [...]». Sul piano terminologico cf. anche Battaglia Ricci 2021.

⁴² Per la locuzione «sotto squadro» col significato di 'sotto la superficie', cf. *GDLI*: s. v. *squadro*, 9.

⁴³ BEUMo, ms. α J 1 12, c. 89v.

L'appunto iniziale con la proposta di lettura «dei battezzatori» contro «di battezzatori» al v. 18 non deve far pensare a una vocazione, in Gioia, per la causa ecdotica.⁴⁴ Il prosieguo della nota, in effetti, dimostra che la variazione minima ipotizzata serve solo ad adattare meglio il testo dantesco all'ipotesi di interpretazione data da Landino. Nel breve lacerto sopra riportato, in effetti, il ferrarese interrompe l'esegesi diretta del passo dantesco per un breve momento di dialogo con la tradizione espositiva precedente. Tale scelta ha almeno un paio di punti di interesse. Intanto, la menzione di un commentatore anteriore non è in generale scontata, nemmeno se si tratta del più fortunato e diffuso da oltre due secoli, come accade per Landino: nella storia del “secolare commento” si tende normalmente al prelievo non dichiarato. Poi – e il dato pare ancora più rilevante – il rimando alla lettura di terzi è qui finalizzato non a una semplice appropriazione di un contenuto interpretativo, bensì alla sua spiegazione: «acciò il lettore possa concepire il pericolo» corso dal fanciullo in San Giovanni non per come descritto da Dante, ma secondo la mediazione di Landino. Non si tratta solo dell'espressione di un rapporto attivo con la tradizione degli studi, ma dell'esigenza pure di mettere il lettore in grado di usare criticamente gli strumenti a sua disposizione. Se Dante può risultare oscuro ad alcuni, infatti, è anche responsabilità di chi avrebbe dovuto chiarirne la lettera e invece ha contribuito a intorbidirne il senso. Del resto, in una nota marginale apposta al paratesto iniziale «all'arbitrario lettore»,

⁴⁴ Sui problemi testuali relativi al passo, cf. Dante, *Commedia* (Petrocchi): II, 315-6; Dante, *Commedia* (Inglese): I, 152. Come dimostra anche il caso in analisi, Gioia non è propriamente interessato a questioni ecdotiche e se si sofferma sull'assetto della lettera di singoli punti e per vagliare le proposte interpretativo-testuali di altri commentatori. Così si esprime sull'alternanza fra «sonni» e «vene» in *If*, XIII 63, opponendosi alla soluzione adottata da Vellutello e, a suo dire, mediata da Benvenuto (BEUMO, ms. α J 1 12, c. 36v) o sulla congettura «Valdimonica» dello stesso lucchese in *If*, XX 65 (ivi, c. 102v). Il ricorso a manoscritti per questioni testuali sembra raro e in ogni caso si tratta sempre di codici noti a Gioia perché dotati di esposizioni: è il caso ad esempio del «testo manoscritto che si ascrive a messer Pietro figliolo di D.» menzionato per l'assetto di *If*, XX 12 e identificabile in BEUMO, ms. α G 6 22. Il ferrarese annovera tale esemplare della prima redazione del commento (XV sec., ultimo quarto) nel catalogo per Francesco II in ASMO, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, filza 2, fasc. 20. Cf. Albanese-Bertelli-Pontari 2021: 82.

Gioia aveva apertamente affermato «che i comentatori di Dante sono stati le cagioni che sia vilipeso da molti» [*Introd.*, 20a].⁴⁵ Dunque ancora, benché sotto traccia, un tentativo di difesa del poeta, anche se non dai calunnia-tori, ma da più insidiosi improvvidi suoi cultori.

Il passo landiniano che stimola tale esercizio di dialogo critico con la tradizione esegetica precedente è in effetti connotato da una certa vaghezza: «uno [*scil.* fanciullo] cadde in uno de' pozzi doppio, et non se ne potendo per altra via cavare, vi s'abbacté Danthe, et di sua mano ruppe el pozo».⁴⁶ In che modo deve essere caduto il malcapitato da non poter più uscire da un pozzetto che si suppone poco profondo? Cosa vuol dire che si incastrò «doppio»? Facendosi interprete di dubbi di tal sorta che potrebbero venire a un anonimo lettore del *Comento* di Landino, Gioia articola la propria nota in due direzioni. Intanto, sul piano terminologico, prova anzitutto a dare un senso all'aggettivo «doppio», ipotizzando da parte del fiorentino un uso traslato dal lessico ostetrico, il che è opinabile sia in senso lato, perché l'espressione «partorire doppio» è normalmente impiegata per le nascite gemellare e non, come vorrebbe Gioia, per quella podalica,⁴⁷ sia in senso stretto, non essendoci indizi nelle righe di Landino

⁴⁵ BEUMo, ms. α J 1 11, c. 4v.

⁴⁶ Landino, *Comento* (Procaccioli): II, 752. Dubbi sulla comprensibilità di tale spiegazione erano stati sollevati prima di Gioia da Gelli, *Commento* (Negroni): II, 172 (cf. *supra* n. 12).

⁴⁷ Sul punto cf. ad es. il più importante manuale di ostetricia del tardo Cinquecento, *La comare* (Mercurio): 99 (libro I), nel quale «doppio» è inequivocabilmente usato per il parto gemellare. Il difetto nell'impiego del lessico specifico non esclude tuttavia una conoscenza effettiva, benché non specialistica, dell'argomento. Del resto, poco più avanti, in corrispondenza di *If*, XX 13-15 e della descrizione della pena degli indovini, l'impiego del termine «reni» determina una rapida integrazione marginale circa la posizione del feto nell'utero, con tanto di schizzi illustrativi (BEUMo, ms. α J 1 12, c. 98r). A conferma di tali interessi, si può segnalare che fra i volumi donati al duca Francesco II ed elencati in ASMO, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, filza 2, fasc. 20 si registra pure un'edizione non meglio identificata del trattato di anatomia di Juan de Valverde (*princeps* Roma, 1556). Come che sia, tali conoscenze più o meno amatoriali sono impiegate per *If*, XIX col solo scopo di individuare un termine di paragone evidente da affiancare al caso del fanciullo irrimediabilmente incastrato nel pozzo, con braccia e gambe protese verso la sua apertura. Del resto, in un fondamentale trattato secentesco sul tema, si af-

tali da imporre di sciogliere il dubbio interpretativo nella direzione del paragone anatomico-ginecologico. Poi – e si è alla seconda delle direttrici esplicative di cui sopra – il chiarimento della nota del predecessore passa, appunto, per una rappresentazione grafica, con il tratteggio di una figura umana opportunamente piegata su se stessa all'altezza della vita e adagiata nel fondo di un pozzo in sezione. Anche in questo caso, benché con minor estro rispetto al rinvio al (presunto) lessico del parto, la nota di Landino è sottoposta a un processo di sovrainterpretazione ingiustificata, perché alla sensibilità descrittiva ridotta nel modello – vi si parla genericamente di «pozzi» –⁴⁸ si fa corrispondere, in favore di Dante presunto oscuro, uno spaccato del mortifero arredo sacro. La rappresentazione del vano interno come rastremato in superficie, a causa di una cornice sommitale modanata, d'altro canto, serve a spiegare l'impossibilità d'uscita per la strettezza dell'apertura.

La divaricazione dalle indicazioni minime contenute in Landino potrebbe d'altro canto risultare meno marcata di quel che sembra ammettendo l'eventualità che Gioia fosse stimolato non solo dal commento scritto del predecessore, ma anche dagli apparati di incisioni e silografie che ne accompagnarono le molteplici pubblicazioni fra Quattro e Cinquecento. Se il ferrarese propone una risposta per immagini al problema esegetico dei battezzatori, insomma, potrebbe essere stato non solo per una vocazione personale alle raffigurazioni grafiche, ma anche una reazione specchio rispetto allo strumento di studio che aveva a disposizione.

Nel corso dei due secoli precedenti, se si escludono i casi più tardi in cui uscì in coppia con quello di Vellutello,⁴⁹ il commento di Landino era stato pubblicato in ben dodici edizioni,⁵⁰ nelle quali sono riconoscibili al-

ferma che: «si l'enfant présente au passage les pieds et les mains tout à la fois, *il est absolument impossible qu'il sorte en cette situation*» (corsivo mio, cf. *Des maladies* [Mauriceau]: 316). Per un approfondimento sul lessico tecnico del parto, cf. *DESM: s. v. duplex*.

⁴⁸ In precedenza solo Guido da Pisa, *Expositiones* (Rinaldi): I, 609; Benvenuto, *Comentum* (Lacaita): II, 34; Serravalle, *Comentum* (Civezza Domenichelli): I, 241; Chiromono, *Chiose* (Mazzucchi): I, 310.

⁴⁹ Dante, *Commedia* (Sessa 1564); Dante, *Commedia* (Sessa 1578); Dante, *Commedia* (Sessa 1596).

⁵⁰ Tale numero è desumibile da Mambelli 1931: 17-29, 35-36, 40-43. Per una de-

meno tre diversi cicli di illustrazioni. Per tentare di individuare il volume nelle disponibilità di Gioia, occorrerà anzitutto escludere i casi in cui la rappresentazione della bolgia dei simoniaci, in linea col narrato dantesco, non integrava i pozzi nello scenario infernale. Ciò accade anzitutto nella *princeps* del 1481, nella quale, dunque, Sandro Botticelli e Baccio Baldini – rispettivamente ideatore ed esecutore delle incisioni –⁵¹ più che compiere un servizio di resa grafica del commento landiniano, furono impegnati in un’autonoma e più fededegna interpretazione per immagini del testo dantesco e proposero, per *If*, XIX, una rigorosa e pulita rappresentazione di fori nella roccia della bolgia.⁵² La menzione dei pozzi presente nel commento dovette agire più tardi sugli anonimi artefici delle silografie per l’edizione di Bonino Bonini, pubblicata a Brescia nel 1487;⁵³ anzi, in essa è possibile addirittura fissare la nascita del modello iconografico che, ripetuto anche in cicli successivi, Gioia avrebbe poi voluto delucidare. Come brillantemente ricostruito da Giancarlo Petrella, infatti, un accidente tipografico rese inutilizzabile la matrice originaria per il disegno a tutta pagina di *If*, XIX – ora conservato in pochissimi esemplari – e impose il riadattamento d’urgenza di quella di *If*, XI, con l’inserzione di un riquadro centrale recante, appunto, il pozzo con le gambe sporgenti e infuocate di Niccolò III.⁵⁴ Tale inclusione posticcia aveva il cattivo effetto di determinare un indebito accostamento fra il nuovo particolare e lo sfondo, in cui apparivano gli avelli infuocati degli epicurei. L’anomalia, che avrebbe senz’altro determinato una certa confusione fra i lettori, non dovette sembrare tuttavia significativa agli editori successivi. Il modello dell’illustra-

scrizione aggiornata di tutte le edizioni col commento del fiorentino, cf. anche Landino, *Comento* (Procaccioli): I, 169-93.

⁵¹ Sulle complesse dinamiche relative a tale apparato illustrativo e alla sua interruzione all’altezza di *If*, XIX, cf. Baroni 2016. Per una classificazione dei singoli esemplari in funzione del numero di incisioni effettivamente presenti, perché coeve all’impressione del testo o incollate a posteriori in spazi bianchi appositamente predisposti in fase progettuale, cf. Hind 1938: I, 102.

⁵² Sulla presenza, dunque, di due commenti autonomi (scritto e figurato) nell’edizione del 1481, cf. Procaccioli 2019.

⁵³ Benché da aggiornare con ulteriori contributi dello stesso autore (vd. *infra*), cf. Petrella 2012.

⁵⁴ Petrella 2013. Sul caso cf. ancora Petrella 2019.

zione dell'edizione bresciana venne anzi ripreso in incisioni più piccole, di forma quadrata, sia nelle altre stampe landiniane anteriori e posteriori alla fine del secolo,⁵⁵ sia – con ulteriori modifiche – nelle tre cinquecentine pubblicate a Venezia da Bernardino Stagnino nel 1512, 1520 e 1536.

Escludendo la *princeps* del 1481, la stampa veneziana di Ottaviano Scoto (1484), perché completamente priva di immagini, e quella del 1487 con la silografia nella forma originaria, le edizioni con commento di Landino candidate a essere presenti sullo scrittoio di Gioia resterebbero nove.

Per circoscrivere ulteriormente il campo potrebbe tornare utile incrociare gli elementi fin qui emersi con quanto desumibile dai pochi dati documentari relativi al ferrarese. Se poi – come è – nemmeno questo supplemento di indagine risulterà del tutto dirimente, aver indugiato su di esso sarà se non altro utile a delineare, in relazione a un caso circoscritto, la labirintica impenetrabilità della biografia di Gioia e della sua esperienza di studioso di Dante. Come sopra accennato, poco prima di morire, il ferrarese cedette al duca Francesco II la propria collezione di strumenti di misurazione e una cospicua serie di manoscritti e opere a stampa, elencando il tutto in un autografo, oggi custodito all'Archivio di Stato di Modena.⁵⁶ In tale sede, al catalogo originario ne furono associati a più riprese altri compilati da terzi, in tempi successivi. Il confronto fra tali versioni, che si presentano solo parzialmente paginate e ordinate, sarà senz'altro utile alla ricostruzione della potenziale biblioteca di Gioia dopo la sua dipartita. Per il momento si segnalerà che in questi elenchi non autografi si rimanda alla *Commedia* col commento di Landino in tre punti: nella *Nota de libri del Gioia, che si credono duplicati nella libreria di S.A.S.*, in una serie di *Libri stampati*, compilata dalla stessa mano della precedente, e nella lista dei *Libri stampati dell'ultima cassetta*, redatta da un diverso estensore. In tutti e tre i casi la stampa è qualificata schematicamente come un in 4°, mentre solo negli ultimi due si nota anche che l'esemplare è privo della parte iniziale. La prima indicazione, relativa al formato, permette di circoscrivere

⁵⁵ Si tratta di edizioni tutte veneziane Dante, *Commedia* (Benali Codecà 1491); Dante, *Commedia* (Piasi 1491); Dante, *Commedia* (Codecà 1493); Dante, *Commedia* (Quarengi 1497); Dante, *Commedia* (Zani 1507); Dante, *Commedia* (Burgofranco 1529).

⁵⁶ Alcuni cenni sulle modalità di cessione dei libri di Gioia a Francesco II in Fava 1925: 167-70.

il campo alle sole stampe dello Stagnino sopra menzionate. Quella dell'aspetto mutilo, invece, non risulta spendibile: si può anche tentare l'individuazione di esemplari imperfetti partendo dal patrimonio librario dell'Estense, ma la ricerca sarebbe vana, sia in senso stretto – perché nessuno degli esemplari modenese delle tre edizioni menzionate ha le caratteristiche necessarie –⁵⁷ sia perché, più in generale, non ci sono ragioni storiche per pensare che tutta la collezione di Gioia sia stata integrata nell'istituto emiliano. Del resto la stampa inventariata figura, s'è visto, anche nella serie dei volumi che «si credono duplicati» nella biblioteca ducale e un doppione, pur menzionato nell'elenco, può ragionevolmente, a un certo punto, essere stato escluso dalla raccolta di destinazione.⁵⁸

Nella migliore delle ipotesi, dunque, ci si potrebbe accontentare di ridurre il campo delle edizioni landiniane potenzialmente note a Gioia alle sole tre stampe in 4° da Stagnino, ma a tale interessante conclusione si oppone, nei medesimi inventari, la registrazione di una seconda stampa illustrata e commentata della *Commedia*. Landino non è menzionato, ma lo *status* di figurato tre volte ribadito per il libro in altrettanti punti diversi degli elenchi,⁵⁹ porta inevitabilmente al caso del fiorentino, unico a poter vantare in tutte le sue riproposizioni di un organico apparato di immagini.

⁵⁷ Fra le cinquecentine prodotte da Stagnino e presenti alla BEUMo solo una manca di alcune carte iniziali (A 15 D 20), ma una nota di possesso nell'ultima carta di guardia riconduce a non meglio definibili rappresentanti della famiglia Gnocchi.

⁵⁸ Sul carattere fantasmatico di qualsiasi inventario, che serve più a raffigurare movimenti e precarietà che non assetti definitivi di una collezione, cf. Quondam 1994: 13. Il caso di Gioia dimostra che non solo una biblioteca intera di oggi può essere «un luogo immaginario, per sottrazione o addizione» (ivi, p. 33), ma lo è perché tali sono i singoli fondi che la compongono. Che il ferrarese disponesse di altre copie del poema non dichiarate nell'inventario per Francesco II è del resto dimostrabile analizzando lo stesso commento. In BEUMo α J 1 12, c. 80v, ad esempio, commentando *If*, XVIII 12, Gioia nomina «altri testi d'Aldo del Paganino», lasciando così intendere la conoscenza delle due cinquecentine stampate da Alessandro Paganino, contraffazioni dell'edizione aldina del 1515. Sulla loro controversa datazione (rispettivamente ca. 1516 e ca. 1527-1533), cf. Nuovo 1990: 49-51, 95-6.

⁵⁹ L'esemplare figura nella *Nota de libri del Gioia, che si credono duplicati nella libreria di S.A.S.*, in una lista di *Disegni e libri stampati* (stessa mano della serie precedente) e in una copia di quest'ultima, redatta con diversa grafia.

Certo, si potrebbe pensare anche ad altre esposizioni a stampa poi personalizzate con disegni a mano, ma l'ipotesi pare poco economica e in ogni caso non verificabile. Stando alle indicazioni degli anonimi compilatori, anche la seconda copia di Gioia doveva mancare delle carte iniziali – il dato non è utile, come sopra, per l'identificazione dell'esemplare reale –, ma si differenziava per le dimensioni, essendo in folio. Proprio questo secondo elemento mette in luce la solo apparente garanzia di utilità assoluta dello strumento catalografico. Esso può anche fornire indicazioni specifiche su singoli particolari, ma non risultare in definitiva dirimente, per la mancanza di informazioni altre, da incrociare fra loro: il detto formato di stampa, da solo, non riduce infatti il ventaglio di possibili edizioni landiniane, essendo condiviso da tutti gli incunaboli e da due cinquecentine.⁶⁰

I libri con il commento del fiorentino di cui Gioia poteva disporre restano dunque, per quanto se ne sa, risolutamente nove. L'unica fortuna è che una certa quiescenza generale nell'impostazione delle stampe non determinò un nuovo apparato di immagini per ogni nuova edizione. Si hanno per questo due soli modelli cui il ferrarese poté guardare, al netto delle copie effettivamente consultate: il primo, in realtà doppio, nella variante a tutta pagina dell'incunabolo bresciano e in quella compendiarie in quadrati, con il pozzo di forma cilindrica e lo sfondo di arche infuocate degli epicurei (figura 2); il secondo, comune alle sole cinquecentine dello Stagnino, con il pozzo a base esagonale e la memoria degli avelli del sesto cerchio in secondo piano, ancora mantenuta, benché uno dei volti che fa capolino da essi sia etichettato anzi tempo e contro il senso del narrato col nome di Bonifacio VIII (figura 3).

⁶⁰ Sono gli esemplari menzionati *supra* alla n. 55, cui va ovviamente aggiunto l'archetipo grafico dell'edizione bresciana. Fra le copie di tali edizioni presenti alla BEUMO solo una è priva di alcune carte iniziali, α C 1 17 (Venezia, Quarenghi, 1497), ma il volume proviene da una biblioteca gesuitica soppressa di Reggio Emilia e le rade postille manoscritte nei margini sconsigliano ogni riconduzione a Gioia. Su tale copia, cf. Albanese-Bertelli-Pontari 2021: 103.



Figura 2



Figura 3

Stando al disegno in sezione presente nelle carte estensi, Gioia potrebbe più facilmente essersi rifatto al primo modello, ma nulla vieta che il suo schizzo rispondesse per contrasto al secondo, come a segnalarne l'improprietà rispetto alla forma dei fori infernali esplicitamente definita da Dante «tonda» (v. 15). Ad avanzare nell'analisi della nota di Landino, in effetti, si scopre che alla missione di chiarimento nei riguardi del predecessore – e poco importa che le immagini a corredo delle stampe posteriori alla *princeps* non siano di sua stretta responsabilità – si avvicenda subito quella del critico che ne evidenzia i limiti non solo espositivi e formali (la scarsa limpidezza) ma anche costitutivi: Landino ci ha visto male e gli incisori anche peggio.

Questa immagine di pozzo si è fatta per servir il testimonio del Landino, ma per verità riesce vano tal testimonio et oscura tal mia descrizione, perché il testo di D. è contrarijssimo a quello che riferisce il Landino, come segue; <→ e però va lasciata la lettura «di battezzatori», intendo per quelli i batti[← steri o fonti e non il luoco di quelli che battezzano] [XIX 6c].⁶¹

Il disegno che sulle prime poteva apparire un supporto plastico alla lettura di Landino si rivela invece prova definitiva dei suoi limiti. Lo schizzo che Gioia aveva fornito interpretando il non detto del fiorentino smette subito,

⁶¹ BEUMo, ms. α J 1 12, c. 89v.

infatti, di essere complementare alla fonte esegetica per costituire un termine di paragone col testo del poeta, diventando in tal senso a propria volta uno strumento effettivo di analisi, benché in negativo. Rapportata alle parole di Dante, quell'interpretazione per immagini, appare «oscura» e proprio tale torbidezza – da rifuggire sempre, s'è detto – obbliga il commentatore secentesco a una presa di posizione netta contro la lettura vulgata: i battezzatori non sono uomini, ma contenitori.

L'efficacia della rappresentazione grafica nella crociata chiarificatrice è tale che Gioia imposta con lo stesso mezzo anche la *pars construens* del suo discorso: con un disegno si è svelata la debolezza di una ricostruzione, con un altro si aspira alla soluzione del caso, insomma.

Spiegando dunque i vv. 19-21, in cui si concentra la cronaca mirabilmente stringata del fatto di San Giovanni, Gioia scrive:

L'UN DELI QUALI] Mostra che erano in qualche numero e forse anche più di quattro.

ANCOR NON È MOLT'ANNI] Puote essere del 1297 in circa, perché poch'anni pare che stiano fra il termine di 3 in 4^o anni comunemente.

RUPP'IO PER UN CHE DENTRO V'ANNEGAVA]. Dunque erano questi luochi vasi forse di marmo o pozzetti pieni d'acqua, in somma battisterij, ne' quali è ridicolo che v'entrassero dentro i preti; concepiremo dunque col seguente disegno ragione probabilissimo la sterografia di essi luochi e pozzetti con tutto il materiale del battesimo che puote haver veduto D. al suo tempo. AA via et luoco per i soli preti e battezzatori, BB via e luoco per i secolari capacissimo di molte persone, C pozzetti pieni d'acqua in cui era caduto nel fondo <↑ facilmente col capo in giù, per> [→ esser l'acqua bassa et egli volesse passare con le mani, essendo solito D. nelle similitudini attendere a queste corrispondenze così piene] uno onde, non potendo arrivarvi D. né diferire l'aiuto, rompe il vaso onde uscendo l'acqua si libero chi v'era sommerso [XIX 7a-c].⁶² (vd. fig. 4 nella pagina successiva)

Pur nella sua genericità, il primo lacerto della nota è del tutto finalizzato sia – e ancora – al dialogo critico nei confronti dell'esegesi, sia a preparare la strada alla definizione della nuova interpretazione. Che i battezzatòri-fonti debbano essere più di quattro, anzitutto, non è casuale, perché la stessa cifra, in pochi ma significativi casi,⁶³ era stata indicata dai commen-

⁶² BEUMO, ms. α J 1 12, c. 90r.

⁶³ Cf. Guido da Pisa, *Expositiones* (Rinaldi): I, 609; Pietro II, *Comentum* (Alvino): I,

tatori anteriori per quantificare il numero di alloggiamenti riservati ai sacerdoti: evocazione del medesimo dato numerico, insomma, ma solo per dichiararne, pur dubitativamente («forse»), la scorrettezza e, al contempo, per associare il preteso valore numerico superiore a referenti altri.

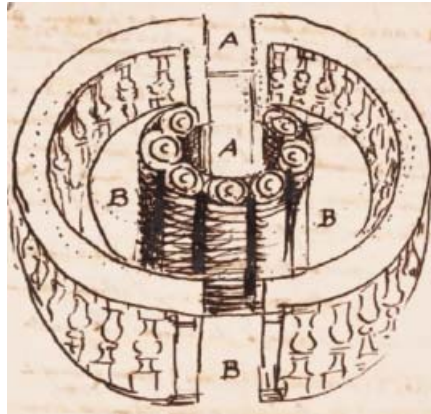


Figura 4

Che i «vasi forse di marmo o pozzetti [...] insomma battisterij» dovessero essere in numero maggiore era condizione necessaria affinché Gioia potesse giustificare la successiva proposta grafica. Commentata l'espressione «ancor non è molt'anni» con un'opinabile, ma inedita ipotesi di collocazione cronologica del particolare biografico,⁶⁴ il ferrarese passa infatti alla definizione del suo «disegno a ragione probabilissimo». Pur sommario nella definizione dei particolari architettonici – si noti la rapidità d'esecuzione delle colonne modanate del recinto esterno – il prospetto è qualificato dal suo autore, in termini tecnici, come una stereografia, ovvero applicazione di una particolare tecnica di proiezione di una figura solida

381; Pietro III, *Comentum* (Chiamenti): 210 e ovviamente Landino, *Comento* (Procaccioli): II, 752. Si erano invece mantenuti sul generico («aliqui» o «alcuni») Benvenuto, *Comentum* (Lacaita): II, 34; Chiromono, *Chiose* (Mazzucchi): I, 310.

⁶⁴ L'indefinitezza della notazione cronologica presente nel testo di Dante aveva reso il particolare poco interessante per i suoi commentatori. In tal senso, con la proposta del 1297, Gioia assume un primato. Al pari degli altri, tuttavia, non colse la possibilità di interpretare il dato come utile a stabilire i tempi di composizione del poema. Sul punto cf. invece Indizio 2002 (poi, rivisto, in Indizio 2014: 203-21).

sul piano.⁶⁵ A dispetto dell'uso di tale terminologia tecnica, che potrebbe dare alla soluzione una parvenza di maggiore robustezza scientifica, è chiaro che l'esercizio di immaginazione dell'espositore fu lí deliberato.

Posta l'esigenza generale di restituire il vero significato del termine “battezzatori”, Gioia non disdegnò tuttavia di integrare silenziosamente nel proprio modello anche alcuni particolari ormai consolidati a margine della spiegazione del passo. Così, pur opponendosi alla vulgata dei preti battezzieri in alloggiamenti lapidei, sentì l'esigenza di creare per i sacerdoti e per i laici convenuti al rito degli spazi separati, come se il racconto relativo alla calca di fedeli e al pericolo corso dai religiosi – gratuitamente inventato dai commentatori antichi per giustificare i vani di protezione – avesse una certa plausibilità storica. Una divisione fra i due gruppi è dunque mantenuta, ma la barriera fisica che la determina diventa una schiera di «pozzetti pieni d'acqua», disposti lungo un perimetro circolare. L'ampiezza complessiva di tale confine, come si può vedere, è pari a quella della balaustra colonnata che circonda, dall'esterno, la componente laica, col che diventa anche più plausibile – benché non dichiarato *per verba* – che lo spessore dei singoli contenitori sia relativamente minimo e, dunque, facilmente frangibile da Dante senza ipotizzare l'uso di strumenti meccanici, improbabile in una situazione d'emergenza repentina.⁶⁶ Con pozzi tanto stretti, poi, si garantirebbe pure un'ennesima prova – è integrata a margine da Gioia –⁶⁷ di assoluta coerenza della scrittura del poeta, anche sul piano

⁶⁵ La scrizione «sterografia» leggibile nell'autografo non è da considerarsi una variante del lemma, bensì, come l'esito del *ductus* disordinato e spesso non chiaro dello scrivente. Il termine e i suoi derivati hanno subito nel corso del tempo una specializzazione in ambito cartografico e radiologico (cf. *GDLI*: s. v. *stereografico*), ma Gioia si riferisce evidentemente a un'originaria accezione geometrica, servendosi per altro del sostantivo in un periodo nettamente anteriore rispetto a quello di prima attestazione normalmente registrato nei repertori. In *DELL*: s. v. *stereo-*, e *GDIU*: s. v. *stereografia* si rimanda al 1821 (o al massimo al 1721, per il corrispettivo francese *stéréographie*), ma solo perché a quell'anno risale il vol. V del *DEG* che ne registra per primo l'esistenza s. v. *stereografia*.

⁶⁶ Benvenuto, *Comentum* (Lacaita): II, 35, inventa addirittura un dialogo fra Dante e gli astanti, perché venga recata velocemente nel Battistero una scure. Sul punto cf. Rossi 2021: 21-3.

⁶⁷ Sull'importanza delle aggiunte marginali nell'economia del commento, cf. Priolo 2022: 122, 143-4.

retorico: Dante è solito «nelle similitudini attendere a queste corrispondenze così piene», perciò il paragone fra fori infernali e i fonti battesimali può emergere in tutta la sua efficacia solo se il fanciullo, costretto come i simoniaci in una circonferenza di diametro minimo, cade con testa e braccia verso il basso, mentre le gambe restano fuori.

Così, in bilico fra innovazione chiarificante e critica conciliazione con l'eredità esegetica dei secoli anteriori, Gioia propone un modello completamente inedito rispetto al quale occorrerà non tanto individuare eventuali precedenti reali, bensì definire le specificità in rapporto agli altri disegni presenti nel resto del commento e al loro uso. A proposito dei battisteri e dei relativi arredi non esistono repertori sistematici e si rischierebbe, per cercare ipotetici archetipi, di dover affrontare la vasta bibliografia su singoli casi locali. Sul piano della ricognizione di spunti nella tradizione iconografica l'orizzonte di ricerca sarebbe decisamente meno ampio – al momento è noto un solo manoscritto dantesco miniato fra i possedimenti di Gioia, il celebre Dante Estense (BEUMO, ms. α R 4 8) –, ma egualmente privo di qualsiasi utilità nella nostra indagine.⁶⁸ Meglio pensare, dunque, per il caso, a un parto dell'ingegno dello studioso, che in quell'immagine esasperò tendenze altrove rinvenibili fra le sue carte.

Nel complesso, su un totale di quasi seicento facciate di commento, i disegni sono solo una dozzina, nati per la maggior parte dall'esigenza di

⁶⁸ Nell'elenco di donazione conservato in ASMO, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, filza 2, fasc. 20, si parla di un «Testo di Dante manuscritto in carta pecora in foglio grande figurato antichissimo e molto corretto». Per l'identificazione fra questa voce generica col famoso Dante Estense, cf. Milano 2000: 61-2. Più in generale, sul codice secondo-trecentesco e sul suo ricco apparato di 251 disegni acquerellati cf. Bertelli 2018: 386-90; Albanese–Bertelli–Pontari 2021: 83. Per *If*, XIX il Dante Estense reca tre miniature. Alle cc. 26v-27r Niccolò III sporge per due volte dalla buca sul fondo della bolla, dal busto in giù; l'immagine di c. 26r – curiosamente non repertoriata nella benemerita raccolta Brieger–Meiss–Singleton 1969 – rappresenta invece una sorta di fonte battesimale su plinto, dal cui fondo forato escono tanto delle fiamme, quanto delle teste di demoni dalle cui bocche sporgono le gambe dei simoniaci, a bruciare sui fuochi vicini. L'inedita collocazione dei peccatori – simile a quella degli illustri dannati fra le fauci di Lucifero – potrebbe derivare dall'interpretazione della simonia come espressione particolare della frode. Sul punto, pur non conoscendo la miniatura del Dante Estense, ha insistito Muresu 2007: 20-1.

scagionare preventivamente Dante da eventuali accuse di oscurità. Non si tratta, a ogni modo, di una difesa cieca, anche se all'ammissione dei limiti e, talora, degli errori della narrazione dantesca si arriva solo come *extrema ratio*. Accade così, ad esempio, che le note relative a *If*, XVI 25-27, dove si dovrebbe spiegare la complessa coreografia dei tre sodomiti che si muovono in cerchio e contemporaneamente parlano con Dante «contaro il collo», siano cancellate e riscritte, con definitiva ammissione dei limiti dell'autore in quel particolare. A un originale «Il sentimento di queste parole per quanto m'è occorso vedere non è stato penetrato da alcuno» [XVI 9f]⁶⁹ che apre il blocco relativo al v. 27 («faceva ai pié continovo viaggio»), infatti, si sostituisce un'ampia ritrattazione nei margini, che – sulla base appunto di un diagramma esplicativo – solleva i commentatori precedenti da supposti limiti interpretativi e attribuisce al solo Dante la responsabilità della diffusa incomprensione della terzina, proponendo perfino una provocatoria correzione del testo, perché acquisisca maggiore plausibilità: «falsa è dunque la fantasia e l'hipotesi dantesca in questo luoco, onde si può dire <↑ di lui>: «“bonus quandoque dormitat Homerus”»,⁷⁰ sí che *per* servire il senso dovia leggersi “faceva ai pié spessissimo viaggio”» [XVI 9f].⁷¹

Quello di *If*, XVI è ovviamente un caso limite, la cui eccezionalità assolve il proverbiale compito di confermare la regola che emerge invece dal resto dei disegni. Da essi, d'altra parte, si distingue solo per la direzione della valutazione del poeta – negativa invece che positiva – mentre l'asse rimane immutato. Negli altri schizzi, in effetti, come per il canto dei sodomiti, il commentatore sente l'esigenza di una resa grafica a margine delle note specialmente in corrispondenza di passi che descrivono la posizione e i movimenti delle anime o di Dante personaggio negli spazi infernali. Concluso nel secolo precedente con le lezioni di Galilei e la relativa conferma degli assunti quattrocenteschi di Manetti,⁷² il dibattito sulla to-

⁶⁹ BEUMO, ms. α J 1 12, c. 63v.

⁷⁰ L'espressione, sentenziosa, deriva da Orazio, *Ars poet.*, 359, per cui cf. Walther 1963: 1030 (n° 8158).

⁷¹ BEUMO, ms. α J 1 12, c. 63v-64r.

⁷² Sulle proposte dei due studiosi, cf. Foà 2000; Motolese 2003.

pografia del primo regno oltremondano non è riaperto da Gioia. Manca ad esempio una raffigurazione complessiva dello spaccato della buca, mentre tale non si può considerare, per illustrare l'uso di «foce» in *If*, XIII 96, una serie di figure a forma di V e di dimensione decrescente, che servono solo a dimostrare come, a livello di ogni cerchio, le singole partizioni si affaccino sul vuoto interno come bocche sul baratro progressivamente più piccole.⁷³ L'approssimatività che interessa tale impropria rappresentazione globale potrebbe essere indizio di una certa disattenzione per la materia, ma non va d'altra parte escluso che l'imprecisione celi una sensibilità altra, comune a tutto l'impianto dei disegni. La «sezione dell'ortografia» [XXIV 13n]⁷⁴ del cerchio di Malebolge proposta in *If*, XXIV 37-40 è macroscopicamente manchevole, perché le partizioni raffigurate sono otto invece che dieci, ma il difetto è scusabile considerando l'intento complessivo dell'immagine: «bene intendere quello che intende D.» a proposito della pendenza complessiva dell'ottavo cerchio e delle diverse altezze degli argini di ciascuna bolgia.⁷⁵

Di nuovo, dunque, difesa delle potenziali oscurità del testo, il che si fa ancora più esplicito proprio quando gli abbozzi grafici non interessano il complesso dell'universo spaziale dell'*Inferno* o alcune sue sezioni, ma il rapporto fra i suoi abitanti o visitatori e i micro-contesti in cui sono rappresentati.⁷⁶ Pare evidente in Gioia una sorta di sensibilità scenografica, con tutta probabilità non indipendente dal modo di intendere il poema come teatrale nella sua costituzione, al punto di essere stata intitolato – sostiene talora l'espositore – *Commedia*.⁷⁷ Ciò che Dante osserva come

⁷³ BEUMo, ms. α J 1 12, c. 39v. Sui limiti di Gioia topografo, cf. Priolo 2023: 40-3, 117.

⁷⁴ Cf. *GDLI*: s. v. *ortografia*, 6, che indica però un significato tecnico dissimile da quello presupposto da Gioia, designando fin da Vitruvio, *De arch.*, I 2 la proiezione ortogonale di oggetti ed edifici da rappresentare di fronte e non in prospettiva.

⁷⁵ BEUMo, ms. α J 1 13, c. 45r.

⁷⁶ Non si può escludere che a tale soggetto prediletto per gli schizzi esplicativi se ne sarebbero aggiunti altri, se il commento fosse stato concluso. BEUMo, ms. α J 1 16, una disordinata miscellanea che contiene anche materiali danteschi sparsi, reca ad esempio una bozza di nota per *Pg*, VIII 133-135, nella quale Gioia ricorre al disegno per la spiegazione di un riferimento astronomico (c. 116r).

⁷⁷ *Exempli gratia* per il deittico «là sú» impiegato da Virgilio in *If*, I 124, Gioia scrive

spettatore o che il lettore deve immaginare quando il poeta stesso è incluso nella scena può essere certo descritto in maniera piana nel commento e lo schizzo servire solo da appoggio – come accade in corrispondenza della spiegazione del movimento di avari e prodighi in *If*, VII e di ruffiani e seduttori in *If*, XVIII –, ⁷⁸ ma in circostanze obiettivamente più complesse l'intento di dimostrare il senso effettivo del dettato dantesco prima che venga impugnato da eventuali calunniatori è esplicito. Così l'assetto del Flegeton e delle diverse profondità del fondale su cui fissano i piedi i violenti contro il prossimo, induce Gioia a scrivere:

Ma per far ben chiara la situatione e figura di questa fossa, ci è parso di farne iconografia, anzi ortografia del corpo dell' sangue⁷⁹ di quella. Sia la superficie del [→ giro] [← della] fossa di sangue, ABCD il fondo, EFGH il crasso⁸⁰ del

[I 42d]: «Indicazione, e però rettamente chiamò Dante queste cantiche “Comedia” perché in queste parole si fa chiaro il gesto di Virgilio, che col ditto alzato mostrò il Cielo, e la gesticulazione è propriissimo accidente della commedia» (BEUMO, ms. α J 1 11, c. 18v).

⁷⁸ Rispettivamente BEUMO, ms. α J 1 11, c. 78v e α J 1 12, c. 84v. Mentre il secondo caso è affrontato con più facile linearità, dovendosi solo chiarire la direzione del percorso delle due categorie di peccatori al fondo della prima bolgia rispetto a Dante osservatore, nel primo Gioia incarna il dubbio di un ipotetico lettore circa il modo con cui, in termini concreti, avari e prodighi possono ripartire in direzioni opposte, se i «pesi» (v. 27) degli schieramenti opposti aderiscono l'un l'altro, durante lo scontro. Per risolvere la questione il ferrarese è costretto a ipotizzare un effetto rinculo: «bisogna figurarsi che la percossa ribattesse i pesi e li facesse tanto allontanare che vi potessero entrare i moventi» [VII 12a]. A questi casi si può aggiungere la menzione di un altro, conservato nella miscellanea di carte preparatorie di BEUMO, ms. α J 1 16, c. 117r, in cui un rapido schema serve a spiegare la posizione reciproca di Graffiacane e di Ciampolo di Navarra nella bolgia dei barattieri (*If*, XXII 35). Interessante notare che, nella versione definitiva della nota il disegno scompare e la spiegazione è riscritta. La precisione dell'autore nell'impostazione dell'immagine è trasferita però al personaggio del demonio, che pur essendosi accorto della presenza del dannato sotto la superficie della pegola bollente, da «buon geometra», calcola il momento più opportuno, quando la distanza è minore, per colpire il peccatore, come «pigliano l'anguille i poveri comacchiesi che dicono “sfossinare” [cf. *GDL*: s. v. *sfocinare*¹, 3] che è <↑ apunto> un uncinarle sotto acqua». (XXII 12a, BEUMO, ms. α J 1 13, c. 22r).

⁷⁹ La lezione originaria era «dell'acqua». Il sostantivo è corretto in interlinea con «sangue», ma la preposizione articolata non viene riadattata e la concordanza salta.

⁸⁰ Uso sostantivato dell'aggettivo, non attestato in *GDL*: s. v. *crasso*. Lo stesso Gioia deve ritenerlo inadatto se, poco dopo, le due occorrenze di «corpo» servono proprio a eliminare tale forma, con correzioni interlineari.

sangue; ad AE era 10 parti per esempio, ad FB 5 parti, a GC d'una parte; al luoco A fu il primo luoco dove s'accompagnò il centauro, al B ove giunsero ad un 4° della fossa, al C dove passarono la fossa, sí che il luoco piú fondo è in diametro al men fondo et i luochi mezzani, che fansi pur in diametro tra di loro; fecero dunque il viaggio di mezza fossa dal piú corpo al men corpo di sangue dove guadarono e però il centauro disse l'altra mezza esser simile a proporzione alla passeggiata <→ è immaginazione cavata in gran parte dalla dottrina> [→ della sfera] [XII 44e]⁸¹

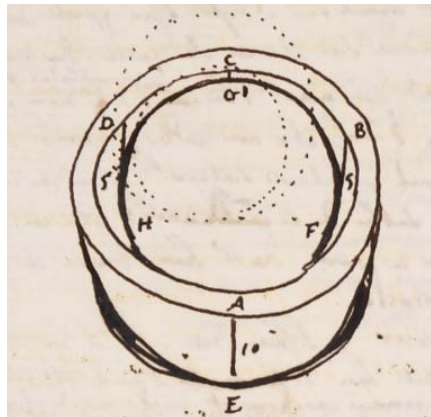


Figura 5

All'esigenza di chiarezza prospettata in apertura, Gioia non fa corrispondere solamente l'asettico prospetto illustrato, ma lo integra con indicazioni sulle proporzioni relative dei diversi livelli del fondale per il solo intento di assicurare la perfetta comprensione tanto dell'immagine quanto, soprattutto, dell'invenzione dantesca. Se il ferrarese manca di indicare delle misure precise non è d'altra parte per conformità alla tradizione degli studi anteriori di topografia infernale, che non si erano soffermati sul particolare della sede eterna di tiranni, assassini e predoni. Piuttosto la preferenza per rapporti fra altezze non date e la scelta di numeri simbolici autoevidenti – dieci parti per la profondità maggiore, cinque per la mezzana e solo una per la minima – sono espressione di un obiettivo di portata generale: rendere univoco e inopinabile il senso del dettato dantesco, mantenendone al tempo stesso – non scontato, si vedrà – l'originaria indeterminatezza.

⁸¹ BEUMO, ms. α J 1 12, c. 29v.

In altri punti Gioia può anche servirsi di misure più circostanziate, ma pure in questi casi esse risultano finalizzate alla comprensione di massima di lacerti apparentemente dubbi, mai a una descrizione minuta, che non può trovare appiglio nell'autorità del testo. In *If*, XVIII 109-111 il poeta descrive la necessità, per sé e Virgilio, di salire sull'arco che sormonta la bolgia degli adulatori. Il ferrarese chiosa:

LOCO A VEDER] Frase stravagantissima, ma piena di riposta intelligenza. Vuol dire che lo stare su l'argine al piè dello scoglio non era luoco a proposito per vedere per la profondità della bolgia; e ciò perché o non poteva andare radente la riva o per il pericolo o per il puzzo, onde stando indietro, la linea della visione veniva a cadere in troppa lontananza per vedere, il che dimostra questa delineatione; sia la bolgia A F B C G, il pieno di sterco F B G, la larghezza della bolgia F G di 200 passi ch'è per esempio, la distanza di *Dante* in D dalla ripa D A di 5 piedi, l'altezza di D. 5; da A F sian 5 passi che per la linea visuale E A H non si può vedere che H G, fuori di veduta e di proportionione di parlare rimanendo occulto lo spazio F H, che era quello che, vedendosi, potea anche ricever l'udito delle parole, che si fossero dette dalla ripa a spiriti, che fossero in quello spazio, o sentite nella ripa da quelli che fossero in quello spazio [XVIII 37c].⁸²

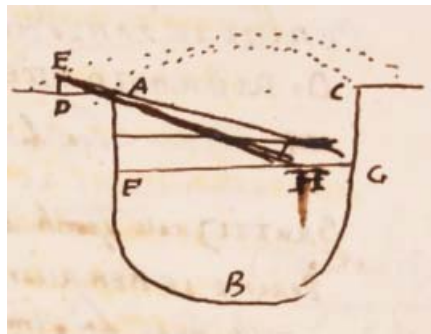


Figura 6

⁸² BEUMO, ms. α J 1 12, cc. 86v-87r. Sul valore tecnico di *delineazione* come 'abbozzo', cf. GDLI: s. v. *delineazione*.

Nella trattatistica topografica anteriore – da Manetti a Galilei – l'ampiezza delle prime nove bolge era unanimemente fissata a 1 $\frac{3}{4}$ miglia,⁸³ perciò è chiaro che i 200 passi indicati da Gioia, come pure le misure proposte per l'altezza di Dante, per la sua distanza dall'orlo della bolgia e per il vuoto prima della superficie dello sterco sono frutto d'invenzione. Con poche cifre, scelte accuratamente dall'espositore perché la spiegazione del passo sia inequivocabile, la «riposta intelligenza» emerge con nettezza, mentre l'aura «stravangantissima», pur dichiarata in apertura come ammissione di colpa, finisce quasi per suscitare un'ammirata simpatia per il poeta, il quale emerge tanto più brillante quanto le premesse relative alla sua oscurità risultano forti.

In ogni strategia difensiva – anche se solo preventivamente costruita, come accade per Gioia –, la garanzia di riuscita è riposta nella capacità di una ricostruzione economica delle circostanze di un presunto reato. Proprio di questo tratto pare essere in difetto il disegno abbozzato dal ferrarese per il canto dei simoniaci. Sul piano formale attardarsi in note e schizzi per spiegare la posizione dei dannati e il loro moto nello scenario infernale non differisce dal farlo per mostrare in che termini potesse incastrarsi un fanciullo in un fonte battesimale del battistero fiorentino: si tratta comunque di individui e della loro relazione – sempre complessa da descriversi – con lo spazio circostante. Tuttavia, nel caso di *If*, XIX, l'introduzione di elementi non giustificati oltrepassa il limite della produttiva sobrietà, esponendo il commentatore a un rischio che egli stesso paventava al termine dell'introduzione alla sua *Sposizione*. Nelle sue ultime righe, Gioia dichiarò il proposito di diffondere solo i dieci canti iniziali del lavoro, subordinando la pubblicazione del resto alle reazioni dei lettori. Con tutta probabilità le carte dello studioso non ebbero alcuna circolazione, ma il complesso sistema inventato per risolvere la questione dei battezzatori avrebbe potuto essere giudicato «aborto, mostro o chimera» [*Introd.*, 21].⁸⁴

⁸³ Benivieni, *Dialogo* (Zingarelli): 57-9; Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano): I, 150; *De l sito* (Giambullari): 108-11; Galilei, *Due lezioni* (Pratesi): 33-5.

⁸⁴ BEUMO, ms. α J 1 11, c. 4v.

Di fronte alla più o meno recente storia di travisazioni a opera di maldicenti lettori del poema, Gioia affronta l'ampia glossatura della *Commedia* «per debito della verità»,⁸⁵ ma dimentica che quanto inventato come verisimile a margine del testo pur di portare chiarezza sul suo dettato può funzionare finché interessa la narrazione prima, la *fiction* vera e propria. Sono i non detti del poeta ad autorizzare qualche libertà, ma le stesse reticenze costituiscono una trappola se interessano il mondo reale, nelle sue non infrequenti inserzioni nella racconto sull'aldilà. Ricostruire un impianto battesimale in sé concettualmente compatibile con l'ambigua descrizione dantesca, cercando al medesimo tempo, come visto, una consapevole conciliazione con la tradizione esegetica anteriore è possibile sul piano teorico, ma incompatibile all'atto della verifica con il dato concreto. Pur intendente d'arte, Gioia non doveva mai aver messo piede in San Giovanni o, se era accaduto, quanto visto nell'edificio non aveva imposto, quando che sia, limite alcuno alla sua penna di disegnatore.

Il ferrarese era insomma caduto in uno dei difetti rimproverati agli altri esegeti, quello di non mettere in luce, per mancanza di studio, accanto alle «gran scienze dottrine [...] favole», anche le «historie» sottese allo sviluppo del poema [*Introd.*, 20a].⁸⁶ Una comunanza in difetto, questa, che affratella Gioia con i commentatori precedenti, contribuendo se non altro a fugare la vulgata impropria delle esposizioni secentesche della *Commedia* come casi isolati dal resto della tradizione.

Calogero Giorgio Priolo
(Università di Torino)

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Alberico da Rosciate, *Commento* (Zaniol) = Giovanni Zaniol, *Alberico da Rosciate (c. 1290-1360) lettore e commentatore dell'«Inferno» dantesco. Esegesi letteraria e tradizione giuridica*, tesi di dottorato, Università di Trento, XXX ciclo, 2018.
- Amico dell'Otto, *Chiose* (Perna) = Amico dell'Otto, *Chiose sopra la «Comedia»*, a c. di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2018.
- Bambaglioli, *Commento* (Rossi) = Graziolo de' Bambaglioli, *Commento all'«Inferno» di Dante*, a c. di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.
- Barzizza, *Commento* (Ruggiero) = Guiniforte Barzizza, *Commento all'«Inferno»*, a c. di Federico Ruggiero, Roma, Salerno Editrice, 2022, 2 voll.
- Benivieni, *Dialogo* (Zingarelli) = Girolamo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello Inferno, di Dante Alighieri*, a c. di Nicola Zingarelli, Città di Castello, Lapi, 1897.
- Benvenuto, *Comentum* (Lacaita) = Benvenuto de' Rambaldi da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij «Comoediam»*, a c. di Giacomo Filippo Lacaita, Firenze, Barbèra, 1887, 5 voll.
- Buonanni, *Discorso* (Pavarini) = Vincenzo Buonanni, *Discorso sopra la prima cantica della «Commedia»*, a c. di Stefano Pavarini, Roma, Salerno Editrice, 2014.
- Buti, *Commento* (Giannini) = *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, a c. di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862, 3 voll. (rist. an., con premessa di Francesco Mazzoni, Pisa, Nistri-Lischi, 1989).
- Castelvetro, *Spositione* (Ribauda) = Lodovico Castelvetro, *Spositione a XXIX canti dell'«Inferno»*, a c. di Vera Ribauda, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- Chiose Selmi* (Avalle) = *Le antiche chiose anonime all'«Inferno» di Dante secondo il testo Marciano (Ital. Cl. IX, Cod. 179)*, a c. di Giuseppe Avalle, Città di Castello, Lapi, 1900.
- Chiromono, *Chiose* (Mazzucchi) = Matteo Chiromono, *Chiose alla «Commedia»*, a c. di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2004, 2 voll.
- Commento* (Nibia) = Martino Paolo Nibia, *Edizione e commento alla «Divina Commedia»*, Milano, Ludovico e Alberto piemontesi, 1478 (le pagine dell'incunabolo sono prive di numerazione e la fascicolazione riparte da capo in ogni cantica, perciò nei rimandi in chiave si indicano fascicolo e carta seguiti, dopo la virgola, dal rimando a cantica e canto).
- Daniello, *Dante* (Priolo) = Bernardino Daniello, *Dante con l'espositione*, a c. di Calogero Giorgio Priolo, Roma, Salerno Editrice, 2020, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Benali Codicà 1491) = *Comento di Christophoro Landino fiorentino*

- sopra la «Comedia» di Danthe Alighieri poeta fiorentino, Venezia, Benali e Capcasa di Codecà, 1491.
- Dante, *Commedia* (Burgofranco 1529) = «Comedia» di Danthe Alighieri poeta divino: con l'espositione di Christophoro Landino, Venezia, Jacob del Burgofranco, 1529.
- Dante, *Commedia* (Codecà 1493) = *Danthe Aleghieri Fiorentino*, Venezia, Capcasa di Codecà, 1493.
- Dante, *Commedia* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Pasquini Quaglio) = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Emilio Pasquini, Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1982-1986, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994², 4 voll.
- Dante, *Commedia* (Piasi 1491) = *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la «Comedia» di Danthe Alighieri poeta fiorentino*, Venezia, Piasi, 1491.
- Dante, *Commedia* (Quarengi 1497) = *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la «Comedia» di Danthe Alighieri poeta fiorentino*, Venezia, Quarengi, 1497.
- Dante, *Commedia* (Sessa 1564) = *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello*, Venezia, Sessa, 1564.
- Dante, *Commedia* (Sessa 1578) = *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello*, Venezia, Sessa, 1578.
- Dante, *Commedia* (Sessa 1596) = *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello*, Venezia, Sessa, 1596.
- Dante, *Commedia* (Zani 1507) = *Dante Alighieri fiorentino historiado*, Venezia, Zani da Portese, 1507.
- Dante, *La «Divina Comedia»* (Bennassuti) = Dante Alighieri, *La «Divina Comedia»*, a c. di Luigi Bennassuti, Verona, Civelli, 1864-1868, 3 voll.
- Dante, *La «Divina Comedia»* (Berthier) = Dante Alighieri, *La «Divina Comedia» con commenti secondo la scolastica*, a c. di Gioacchino Berthier, Friburgo, Libreria dell'Università, 1892-1898, 2 voll.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Campi) = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia» ridotta a miglior lezione con l'aiuto di ottimi manoscritti italiani e forestieri e corredata di note edite e inedite, antiche e moderne*, a c. di Giuseppe Campi, Torino, Utet, 1888-1891, 4 voll.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Chimenz) = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia»*, a c. di Siro Amedeo Chimenz, Torino, Utet, 1962.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Fallani) = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia»*, a c. di Giovanni Fallani, Messina · Firenze, D'Anna, 1964-1965, 3 voll.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Mattalia) = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia»*, a c. di Daniele Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960, 2 voll.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Poletto) = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia»*,

- a c. di Giacomo Poletto, Roma · Tournay, Tip. liturgica di S. Giovanni-Desclée · Lefebvre e C., 1894, 3 voll.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Porena) = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia»*, a c. di Manfredi Porena, Bologna, Zanichelli, 1954, 3 voll.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Sapegno) = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia»*, a c. di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1957, 3 voll.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Scartazzini) = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia»*, a c. di Giovanni Andrea Scartazzini, Leipzig, Brockhaus, 1874-1882, 4 voll.
- Dante, *La «Divina Commedia»* (Trucchi) = Ernesto Trucchi, *Esposizione della «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, Milano, Toffaloni, 1936, 3 voll.
- De geometricis* (Cusano) = Niccolò Cusano, *De geometricis transmutationibus*, Basilea, ex officina Heinricpetrina, 1565.
- De l' sito* (Giambullari) = Pier Francesco Giambullari, *De l' sito, forma et misure dello Inferno di Dante*, Firenze, Neri Dortelata, 1544.
- Des maladies* (Mauriceau) = François Mauriceau, *Des maladies des femmes grosses et accouchées avec la bonne et veritable méthode de les bien aider en leurs accouchemens naturels*, Paris, Henault-D'Hovry-De Ninville-Coignard, 1668.
- Galilei, *Due lezioni* (Pratesi) = Galileo Galilei, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, a c. di Riccardo Pratesi, Livorno, Sillabe, 2011.
- Gelli, *Commento* (Negroni) = Giovan Battista Gelli, *Commento edito e inedito sopra la «Divina Commedia» (testo di lingua)*, a c. di Carlo Negroni, Firenze, Bocca, 1887, 2 voll.
- Guido da Pisa, *Expositiones* (Rinaldi) = Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, a c. di Michele Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2013, 2 voll.
- Il Figino* (Comanini) = Gregorio Comanini, *Il Figino, overo del fine della pittura*, Mantova, F. Osanna, 1591.
- La comare* (Mercurio) = Scipione Mercurio, *La comare o ricoglitrice*, Venezia, G.B. Cioti, 1596.
- Lana, *Commento* (Volpi) = Iacomo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a c. di Mirko Volpi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll.
- Landino, *Comento* (Procaccioli) = Cristoforo Landino, *Comento sopra la «Comedia»*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, 4 voll.
- Lombardi, *La «Divina Commedia»* (Colombo) = Baldassarre Lombardi, *La «Divina Commedia» di Dante Alighieri novamente corretta, spiegata e difesa*, a c. di Davide Colombo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, vol. I.
- Maramauro, *Expositione* (Pisoni Bellomo) = Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'«Inferno» di Dante Alligieri*, a c. di Pier Giacomo Pisoni, Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1998.

- Ottimo* (Boccardo Corrado Celotto) = *Ottimo Commento alla «Commedia»*, a c. di Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Roma, Salerno Editrice, 2018, 3 voll.
- Pietro II, *Comentum* (Alvino) = Pietro Alighieri, *Comentum. Redazione asbburnhamiano-barberiniana*, a c. di Giuseppe Alvino, Roma, Salerno Editrice, 2021, 2 voll.
- Pietro III, *Comentum* (Chiamenti) = *Comentum super poema «Comedie» Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro's Alighieri's «Commentary» on Dante's «The Divine Comedy»*, ed. by Massimiliano Chiamenti, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- Serravalle, *Comentum* (Civezza Domenichelli) = *Fratris Johannis de Serravalle ord. Min. Episcopi et Principis Firmiani translatio et comentum totius libri Dantis Aldigherii cum textu italico fratris Bartholomaei a Colle eiusdem nunc primum edita*, a c. di Marcellino da Civezza, Teofilo Domenichelli, Prato, Giachetti, 1891, 3 voll. (rist. an. col titolo *Traduzione e commento della «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, San Marino, Cassa di Risparmio della Repubblica di San Marino, 1986).
- Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano) = Alessandro Vellutello, *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2006, 3 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Albanese–Bertelli–Pontari 2021 = Gabriella Albanese, Sandro Bertelli, Paolo Pontari (a c. di), *Dante e la «Divina Commedia» in Emilia Romagna. Testimonianze dantesche negli archivi e nelle biblioteche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021.
- Baldini 1992 = Ugo Baldini, *Boscovich e la tradizione gesuitica in filosofia naturale: continuità e cambiamento*, «Nuncius» 7/2 (1992): 3-68.
- Baroni 2016 = Alessandra Baroni, *L'autore delle incisioni del «Comento» e la controversa figura di Baccio Baldini*, in Paolo Procaccioli, Lorenz Bönninger (a c. di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del «Comento sopra la Comedia»*, Firenze, Le Lettere, 2016: 155-71.
- Baruffaldi 1844 = Girolamo Baruffaldi, *Vita de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844.
- Battaglia Ricci 2021 = Lucia Battaglia Ricci, «Storia prima», «storie seconde», «Giornale storico della letteratura italiana» 198 (2021): 1-33.
- Bellomo 2011 = Saverio Bellomo, *Le muse dell'indignazione: il canto dei simoniaci («Inferno» XIX)*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca» n.s. 37 (2011): 111-31.
- Bertelli 2018 = Sandro Bertelli, *La «Commedia» di Dante alla corte degli Este (con una*

- scheda paleografica su Anicio Bonucci falsario*), «La Bibliofilia» 120/3 (2018): 377-97.
- Brieger–Meiss–Singleton 1969 = Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969, 2 voll.
- CCD I = *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a c. di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll.
- CCD II = *Censimento dei commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a c. di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014.
- Celotto 2021 = Vittorio Celotto, *Il bimbo salvato da Dante tra le chiose di Graziolo Bambaglioli*, in Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis (a c. di), «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Firenze, Mandragora, 2021: 234-35.
- Cicchella 2018 = Attilio Cicchella, *Postille a «Inferno» XIX*, «Rivista di studi danteschi» 18/2 (2018): 341-63.
- De Caumont 1867 = Arcisse De Caumont, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie*, Caen, Blanc-Hardel, 1867.
- DEG = Aquilino Bonavilla, *Dizionario etimologico di tutti i vocaboli usati nelle scienze, arti e mestieri che traggono origine dal greco*, Milano, Pirola, 1819-1821, 5 voll.
- DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988, 5 voll.
- DESM = Enrico Marcovecchio, *Dizionario etimologico storico dei termini medici*, Impruneta, Festina Lente, 1993.
- Fallani 1959 = Giovanni Fallani, *Il canto dei simoniaci*, in Id., *Poesia e teologia nella «Divina Commedia»*, Milano, Marzorati, 1959: 77-93.
- Fava 1925 = Domenico Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena, G.T. Vincenzi e nipoti di D. Cavallotti, 1925.
- Foà 2000 = Simona Foà, *Il «Dialogo sul sito, forma e misure dell'inferno» di Girolamo Benivieni e un particolare aspetto dell'esegesi dantesca tra XV e XVI secolo*, in Simona Foà, Sonia Gentili (a c. di), *Dante e il «locus Inferni». Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, Roma, Bulzoni, 2000: 179-90.
- Gabrielli 2005 = Nazareno Gabrielli, *Il restauro della sfera di bronzo sulla cupola della basilica di San Pietro*, «Materiali e strutture. Problemi di conservazione» n.s. 3/5-6 (2005): 38-87.
- GDIU = Tullio De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, Utet, 1999, 6 voll.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2002, 21 voll.

- Indizio 2002 = Giuseppe Indizio, *La profezia di Niccolò e i tempi della stesura del canto XIX dell'«Inferno»*, «Studi Danteschi» 67 (2002): 73-97.
- Indizio 2014 = Giuseppe Indizio, *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2014.
- Lumachi 1782 = Antonio Lumachi, *Memorie storiche dell'antichissima basilica di San Gio. Battista*, Firenze, Vanni, 1782.
- Hind 1938 = Arthur Hind, *Early Italian Engraving. A critical Catalogue with complete Reproductions of all the Prints described. Part I. Florence Engravings and anonymous Prints of other Schools*, London, Quaritch, 1938, 2 voll.
- Mambelli 1931 = Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche: contributo ad una bibliografia definitiva*, Bologna, Zanichelli, 1931.
- Milano 2000 = Ernesto Milano, *Il Dante Estense*, in Id. (a c. di), *Testimonianze dantesche nella Biblioteca Estense Universitaria (sec. XIV-XX)*, Modena, Il Bulino, 2000: 58-95.
- Motolese 2003 = Matteo Motolese, *Misurare l'invisibile. Appunti sulle lezioni galileiane circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, in Floriana Calitti (a c. di), *Scrittori in cattedra. La forma della "lezione" dalle origini al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003: 79-103.
- Muresu 2007 = Gabriele Muresu, *Il tradimento dei simoniaci («Inferno» XIX)*, «La Rassegna della Letteratura Italiana» s. 9^a 111/1 (2007): 5-30.
- Nuovo 1990 = Angela Nuovo, *Alessandro Paganino (1509-1538)*, Padova, Antenore, 1990.
- Petrella 2012 = Giancarlo Petrella, *Dante Alighieri, «Commedia». Brescia, Bonino Bonini, 1487. Repertorio iconografico delle silografie*, Milano, Cusl, 2012.
- Petrella 2013 = Giancarlo Petrella, *Dante in tipografia. Errori, omissioni e varianti nell'edizione Brescia, Bonino Bonini, 1487*, «La Bibliofilia» 115 (2013): 167-95.
- Petrella 2019 = Giancarlo Petrella, *Da Firenze a Venezia. Il primo decennio della «Commedia» illustrata a stampa (1481-1491)*, in Rossend Arqués Corominas, Sabrina Ferrara (a c. di), *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*, Firenze, Franco Cesati, 2019: 227-53.
- Pinelli 2000 = Antonio Pinelli (a c. di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, Panini, 2000, 2 voll.
- Pittiglio 2018 = Gianni Pittiglio, *Le immagini della «Divina Commedia». Tradizioni, deroghe ed eccentricità iconografiche tra XIV e XV secolo*, tesi di dottorato, La Sapienza – Università di Roma, XXX ciclo, 2018.
- Priolo 2022 = Calogero Giorgio Priolo, *Come Colombo nel «nuovo mondo dantesco». Primi scandagli su Alfonso Gioia lettore della «Commedia»*, «Rivista di studi danteschi» 22/1 (2022): 117-48.
- Priolo 2023 = Calogero Giorgio Priolo, *Che credono col suo intelletto potere misurare». Per una cronistoria degli studi di topografia dantesca*, Milano, Ledizioni, 2023.

- Procaccioli 2019 = Paolo Procaccioli, *Il 'cosa' della parola e quello dell'immagine. Landino e Baldini nel Dante del 1481*, in Rossend Arqués Corominas, Sabrina Ferrara (a c. di), *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*, Firenze, Franco Cesati, 2019: 73-94.
- Quondam 1994 = Amedeo Quondam, *Le biblioteche della corte estense*, in Id. (a c. di), *Il libro a corte*, Roma, Bulzoni, 1994: 7-38.
- Richa 1757 = Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze, Pietro Gaetano Viviani, 1757, t. V, parte I.
- Rossi 2021 = Luca Carlo Rossi, *L'uovo di Dante. Aneddoti per la costruzione di un mito*, Roma, Carocci, 2021.
- Tavoni 1992 = Mirko Tavoni, *Effrazione battesimale tra i simoniaci (Inf., XIX 13-21)*, «Rivista di letteratura italiana» 10 (1992): 457-512.
- Tavoni 1994 = Mirko Tavoni, *Sul fonte battesimale di Dante*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a c. di Antonio Paolucci, Modena, Panini, 1994, 2 voll.: II, 205-28.
- Tavoni 2015 = Mirko Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, in Id., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015: 149-225 (con tavole f.t.).
- Toynbee 1921 = Paget Toynbee, *An alleged note by Boccaccio on «Inferno» XIX 13-21*, in Id., *Dante studies*, Oxford, Clarendon Press, 1921: 310-3.
- Vandelli 1930 = Giuseppe Vandelli, *Una nuova redazione dell'Ottimo*, «Studi danteschi» 14 (1930): 93-174.
- Vandelli 1931 = Giuseppe Vandelli, *I «fori» del «bel San Giovanni»*, «Studi danteschi» 15 (1931): 55-66.
- Venturi Barbolini 1997 = Anna Rosa Venturi Barbolini, *Sulle tracce della scienza: fonti documentarie e manoscritti estensi per la storia dell'astronomia e delle matematiche*, in Debora Dameri, Achille Lodovisi, Giulia Luppi (a c. di), *La Bona Opinione. Cultura, scienze e misure negli Stati estensi, 1598-1860*, Campogalliano, Museo della bilancia, 1997: 205-18.
- Walther 1963 = Hans Walther, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevii*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, vol. I.

RIASSUNTO: Chiosando *If*, XIX 13-21 nella sua *Sposizione* alla *Commedia* (1679), Alfonso Gioia propose per il particolare dei «battezzatori» un'interpretazione finora rimasta inedita. Il presente saggio ha il duplice obiettivo di collocarla nella storia dell'esegesi del poema e di riflettere sul contributo delle immagini che il commentatore inserì nelle proprie note per sollevare Dante dalle accuse di oscurità, frequenti nel corso del Seicento.

PAROLE CHIAVE: Alfonso Gioia, esegesi dantesca, Seicento, battezzatori.

ABSTRACT: Commenting *If*, XIX 13-21 in his *Sposizione* to Dante's *Commedia* (1679), Alfonso Gioia proposed for the detail of the «battezzatori» an interpretation that has so far remained unpublished. The present essay has the twofold aim of placing it in the history of the poem's exegesis and reflecting on the contribution of the images that the commentator inserted in his notes to relieve Dante of the accusations of obscurity that were frequent during the 17th century.

KEYWORDS: Alfonso Gioia, Dante's exegesis, 17th century, battezzatori.

V A R I E T À

CIRCUITI SUBALPINI DI CULTURA E DI ISTRUZIONE PROSSIMI ALLA LETTERATURA VALDESE MEDIEVALE

1. INTRODUZIONE

Il tema della formazione intellettuale dei ministri del valdismo alpino nel tardo medioevo e nella prima età moderna affiora in tutta la sua complessità negli studi condotti sul *corpus* di testi della cosiddetta “letteratura valdese”, in massima parte indirizzata alla predicazione e costituita da testi religiosi e dottrinali, raccolte omiletiche, trattati morali, sermoni e altri scritti di natura non religiosa. Le più recenti ricerche, interessate in particolare alle questioni grafico-linguistiche poste da tale letteratura,¹ convergono nel datare i testi, con alcune eccezioni,² tra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento, a ridosso quindi del *tournant* dottrinale e teologico rappresentato dall’assemblea di Chanforan del 1532, che, nel pieno del processo di penetrazione delle idee luterane in Piemonte, in Provenza e nel Comtat Venaissin, avviò la mutazione del valdismo medievale in una vera e propria Chiesa riformata.³ L’origine e la circolazione di questi testi – trasmessi in manoscritti conservati nelle biblioteche di Cambridge, Carpentras, Digione, Dublino, Ginevra, Grenoble e Zurigo – ebbero luogo in parte all’interno o in aree contigue ai territori del valdismo alpino,

¹ Oltre alla bibliografia via via citata, rinvio al recente dossier monografico che raccoglie i saggi Cesena 2023, Giraudo 2023, Regis 2023, Rivoira 2023; a questi si aggiungano i quadri di sintesi in Borghi Cedrini–Giraudo 2022 e Giraudo 2024. Ringrazio gli anonimi revisori della rivista che, con le loro osservazioni, hanno contribuito a migliorare il saggio.

² La miscellanea di testi ispirati a una teologia di matrice catara, ora Dublin, Trinity College Library, 269, parrebbe doversi datare alla fine del Trecento: Cesena 2023: 386-9.

³ Borghi Cedrini 2017: 236. Per il processo di accostamento dei valdesi alla Riforma cf. Audisio 2007: 201-22; sulle conclusioni dell’assemblea di Chanforan cf. Gonnet 1953; Vinay 1975: 139-43.

da cui vennero trasferiti in diverse regioni dell'Europa dagli eruditi – di orientamento sia protestante, sia cattolico – che, dal Seicento, ricorsero a questi scritti per le loro ricostruzioni storiche del movimento valdese. Fu in particolare il Sinodo del Delfinato (1602) a promuovere la ricerca e la raccolta di questi libri, impiegati come fonti dal ministro ed erudito Jean-Paul Perrin nella stesura della sua *Histoire des Vaudois*, pubblicata a Ginevra nel 1618 (Perrin, *Histoire*).

Note di possesso e di copia, insieme a riferimenti trāditi nei testi, riallacciano la storia di alcuni manoscritti a uomini e a località della Valle di Pragelato, della Valle di Luserna e della Val Pellice.⁴ Allo stato attuale della ricerca non sono identificabili i *milieux* culturali in cui si formarono gli autori di questa letteratura ad uso dei *barba*, come dal secolo XV venivano chiamati i predicatori itineranti del movimento valdese. I testi del *corpus*, in lingua latina, italiana e in una peculiare espressione grafico-linguistica occitanica alpina, sono conservati in manoscritti connotati da forti caratteri unitari sul piano codicologico e paleografico – sebbene non portatori di elementi peculiari e inusuali – che fanno ipotizzare ambiti di allestimento culturalmente affini, anche sul versante dell'espressione e dell'educazione grafico-scrittoria. Un'ampia e complessiva analisi paleografica e codicologica condotta su tutto il *corpus* di manoscritti potrà irrobustire le ipotesi, formulate negli studi sulla *scripta* valdese e sulle varietà parlate occitane, in merito ai contesti culturali e geografici in cui vennero realizzati i codici. Questa localizzazione è ulteriormente complicata dal carattere fortemente mobile dei possessori, dei fruitori e – in qualche caso – degli stessi scribi dei testi valdesi, che possiamo con buona probabilità associare all'universo dei *barba*, i quali, costretti all'itineranza dalla necessità di sottrarsi alla repressione e dalla stessa attività di predicazione, potrebbero avere prodotto questa letteratura in aree anche molto lontane da quelle originarie a cui riportano i loro usi linguistici e grafici.⁵

Da una analisi condotta su un campione di manoscritti del *corpus*, Patrizia Cancian ha rilevato indubbie affinità grafiche e decorative tra i codici,

⁴ Sulla dispersione e sulla successiva composizione dell'odierno *corpus* di codici cf. Benedetti 2006: 80-90; Bo 2014; Jaymes 2011: 12-21; Giraudo 2023.

⁵ Sui *barba* cf. Audisio 2004; Audisio 2007; Benedetti 2010; Tron 2021.

le quali, se non permettono di postulare l'esistenza di un unico *scriptorium*, collocano certamente i manoscritti nell'alveo della produzione di scribi professionisti, elemento che escluderebbe l'intervento diretto dei *barba* nella realizzazione di questi libri, come riferito dal pastore riformato pinerolese Gerolamo Miolo, tra i primi storici del movimento valdese.⁶ Nelle sue conclusioni Cancian non esclude una provenienza, almeno di una parte di questi manoscritti, dalla tradizionale area di insediamento del valdismo alpino, in particolare dalla Valle di Luserna e da quella di Pragelato, cui riconducono le note sui possessori dei codici, sebbene la grafia e la decorazione dei manoscritti da lei studiati richiamino i prodotti degli *ateliers* librari dell'ampia area occitana del sud della Francia: da quelle aree i codici "valdesi" – in parte di piccole dimensioni ("da bisaccia"), elemento caratteristico dei libri dei *barba* –⁷ potrebbero essere stati portati dai predicatori nelle valli delfinali subalpine, in cui vennero conservati e, successivamente, messi nuovamente in circolazione. Se non è possibile congetturare l'attività nelle Valli Valdesi – come vengono attualmente indicate la Val Germanasca, la Val Pellice e la bassa Val Chisone, nel suo lato destro orografico – di uno *scriptorium* in grado di produrre esemplari di tale qualità sulla scorta dei soli luoghi di conservazione dei manoscritti, questo dato non deve tuttavia essere sottovalutato. Per le Valli Valdesi infatti possediamo notizie sicure sulla presenza di manoscritti valdesi solo dall'inizio del Seicento (cf. *supra*) ma nulla si oppone all'ipotesi che i libri fossero in quel territorio già in anni vicini alla loro realizzazione. Proprio in questi fondi librari i *barba* – come narrato da Miolo – avrebbero potuto reperire gli scritti per approntare i loro piccoli codici necessari alla predicazione, certamente libri d'uso di fattura povera, che, per i disagi dell'itineranza, erano destinati a deteriorarsi rapidamente.⁸

In questa prospettiva la permanenza di tale patrimonio librario nel territorio non sarebbe stata un'operazione inerte, ma sulla locale cultura religiosa, non necessariamente soltanto quella dissidente, avrebbe inciso

⁶ Cancian 2018. Miolo descrisse i *barba* impegnati «giornalmente a tradurre i libri della Bibbia nella loro lingua commune nella quale essi predicavano, et gli scrivevano di lor proprie mani e religavano tali libri»: Miolo, *Histoira* (Balmas): 103 s.

⁷ Brenon 1986: 10.

⁸ Cf. Giraudò 2024: 384.

lo studio di questa letteratura, caratterizzata da una stratificazione di testi di diverso orientamento e cronologicamente distanti che richiama quella, solo apparentemente disorganica, dei *corpora* per lo studio e la predicazione conservati nelle *librariae* monastiche e conventuali. Proprio la grande mobilità dei predicatori valdesi induce inoltre a considerare, tra i luoghi della formazione intellettuale dei *barba* e, forse, degli autori di alcuni manoscritti qui considerati, i villaggi delle Valli Valdesi e i dinamici borghi di fondo-valle, come Pinerolo, nei quali era possibile entrare in contatto con ambiti culturali in cui apprendere competenze grafiche e decorative, anche di marca transalpina, e con centri religiosi dotati di rilevanti patrimoni librari. A questo proposito, i primi esiti dei carotaggi condotti sulle fonti del *corpus* di testi inclinano proprio verso contesti culturali cisalpini.⁹ Nella circolazione di manoscritti e di cultura, anche di matrice biblico-teologica, non deve infine essere trascurata la presenza in Torino, dal 1404, di uno *Studium generale*, crocevia di una circolazione libraria sempre più vivace, alimentata anche da codici giuridici e medici provenienti dal Midi francese.¹⁰

2. LA CULTURA DELLA DISSIDENZA RELIGIOSA VALDESE

Per le Valli Valdesi e per le regioni contermini è quindi di un certo interesse considerare, come si tenterà qui di fare, gli ambiti di prossimità culturale nei quali potrebbero essere state acquisite la cultura e le conoscenze grafico-scrittoriale espresse dagli autori della letteratura valdese. I percorsi e i luoghi della formazione intellettuale dei ministri del movimento valdese nel tardo medioevo sono poco noti. I *barba* impiegavano certamente la lingua materna nelle loro predicazioni, come ampiamente attestato anche dalle fonti processuali,¹¹ tuttavia il loro profilo intellettuale si estese talvolta al terreno della cultura scolastica del *litteratus*, fondata sulla conoscenza

⁹ Andrea Giraudo opportunamente annovera, tra gli ambiti di cultura che potrebbero essere stati interessati, le istituzioni religiose, per le quali, come qui illustrato in modo cursorio nel § 5, sarà importante condurre indagini sui loro patrimoni librari: Giraudo 2024: 382-3.

¹⁰ Quazza-Segre Montel 2004.

¹¹ Cf. Audisio 1979: XXX; Benedetti 2005; Benedetti 2011: 39.

della lingua latina, dato che smentisce il luogo comune dell'eterodosso illetterato, costruito dalla letteratura antiereticale fin dal XII secolo.¹² Anche se piuttosto lontano dalla cronologia e dall'area qui considerate, è esemplare la formazione culturale che emerge dal verbale degli interrogatori cui il vescovo di Pamiers, Jacques Fournier, sottopose nel biennio 1319-1320 il *dyaconus* Raymond de Costa, originario di La Côte Saint-André (Isère), nella diocesi di Vienne. Nelle risposte date all'inquisitore Raymond dimostra di padroneggiare una notevole cultura religiosa, principalmente biblica ma con sicuri apporti anche teologici, acquisita lungo un apprendistato religioso che si era dispiegato per una quindicina di anni presso «quidam socios», integrato da studi grammaticali e dalla frequenza di un anno del prestigioso *studium* conventuale dei frati Minori di Montpellier.¹³

Accanto all'articolato livello culturale di Raymond de Costa possiamo collocare casi, probabilmente ben più comuni, di *barba* con limitati percorsi di formazione, anch'essi noti attraverso la documentazione inquisitoriale, come quello del giovane predicatore Pierre Griot, originario di Pattemouche, villaggio della comunità di Pradelato, arrestato nel 1532 in Provenza, mentre rientrava dall'assemblea di Chanforan. Nel suo interrogatorio Griot descrive la formazione religiosa del predicatore, che prevedeva lo studio, nella lingua materna, del Nuovo Testamento, cui l'aspirante *barba* si dedicava per quattro o cinque anni, ma solo nei mesi invernali.¹⁴ Griot ricorda di avere frequentato una scuola nei pressi di Murs, nel Luberon, retta dal ministro Jean Serre, e di avere avuto come maestro un *bonnetier* di Avignone, Antoine Guérin, che in precedenza era stato frate domenicano. Gli atti dell'interrogatorio, inoltre, riportano come i predicatori valdesi portassero con sé vangeli e brevi testi in francese, in cui erano illustrate le loro posizioni di fede.¹⁵ Sul versante della documen-

¹² Sul tema è ancora fondamentale Grundmann 1958, da aggiornare con Merlo 1991; Biller 1994.

¹³ I verbali delle inchieste sono editi in Jacques Fournier (Duvernoy); per il caso di Raymond de Costa cf. Merlo 1984: 45-92; Paravy 1993: 923-46; Rosso 2024.

¹⁴ Audisio 1979: 66-183; interessanti considerazioni intorno a questa fonte in Audisio 2010: 63-71.

¹⁵ Il dato è confermato dalla composizione della biblioteca dello stesso Jean Serre, maestro di Griot, costituita da una bibbia in italiano e dal Nuovo Testamento in francese: Audisio 1979: 45.

tazione valdese, queste notizie sulle modalità e sui tempi di formazione del *magister* valdese trovano conferma nella pressoché coeva relazione dell'incontro che, nell'ottobre 1530, i predicatori Georges Morel e Pierre Masson ebbero a Basilea con i riformatori Ecolampadio e Bucer.¹⁶ Nel suo memoriale – forse esposto al sinodo di Chanforan due anni dopo – Morel ricorda di avere illustrato ai riformatori l'iter che portava a diventare *barba*, percorso sostanzialmente identico a quello descritto dal *magister* Griot, con l'ulteriore dettaglio dei testi da imparare a memoria, cioè i vangeli di Matteo e di Giovanni, tutte le epistole canoniche e gran parte di quelle di Paolo.¹⁷

Il divario culturale tra i diversi ministri valdesi era quindi molto ampio, con differenti capacità di accesso alla parola scritta e variegati ricorsi all'oralità e al volgare. Il possesso di una biblioteca, di necessità portatile, dedicata alla letteratura essenziale per la predicazione rivela che il *barba* aveva conoscenze di lettura, confermate anche dalle fonti inquisitoriali, le quali, a partire dal tardo Duecento, riferiscono sull'impiego dei vangeli e delle epistole nella predicazione valdese, affiancati da scritti «de exemplis et authoritatibus sanctorum», non solo in volgare, ma talvolta in latino «quia aliqui inter eos intelligunt et sciunt legere».¹⁸ Mancano però informazioni sui luoghi dove i ministri valdesi apprendessero la scrittura e la lingua latina prima della grande trasformazione culturale e del sistema scolastico introdotta nelle Valli dall'adesione del movimento valdese alla

¹⁶ Un primo memoriale venne compilato in latino, mentre un secondo testo, composto probabilmente da Morel al suo rientro da Strasburgo, fu rimaneggiato e tradotto in occitano in Provenza negli ultimi mesi del 1530: Scultetus, *Annales II*: 295-315. Sulla missione di Morel presso Ecolampadio cf. Gonnet-Molnar 1974: 283-307; Vinay 1972; Giraudo 2023.

¹⁷ Vinay 1975: 36-9; Audisio 1976: 69; Audisio 1979: 53.

¹⁸ Döllinger 1890: 13. Negli anni Venti del Trecento Bernard Gui registrò nella sua *Practica officii inquisitionis hereticae pravitatis* che i *magistri* valdesi «habent autem evangelia et epistolas in vulgari communiter et etiam in latino, quia aliqui inter eos intelligunt. Et aliqui sciunt legere et interdum illa que dicunt aut predicant legunt in libro, aliquando autem sine libro, maxime illi qui nesciunt legere, set ea corde tenus didicerunt. Item, predicationem suam faciunt in domibus credentium suorum, sicut pretactum est supra, aliquando in itinere seu in via»: Bernard Gui (Mollat): t. 1, cap. II, § 6: 58-61.

Riforma, cui seguì la sostituzione dei *barba* con i pastori della chiesa riformata, in gran parte formati nell'Accademia ginevrina, e l'arrivo di maestri di scuola di buon livello.¹⁹ L'ordito culturale su cui si inserì la trama di questi nuovi apporti era tuttavia ormai solido: nei decenni centrali del Cinquecento, fra i circa cinquanta pastori a noi noti ben diciassette erano di origine locale, di cui undici erano appartenuti in precedenza al clero cattolico secolare o a quello regolare. Tra questi ultimi particolarmente attestati sono gli ex frati degli Ordini Mendicanti, formatisi quindi nel solco della rigorosa *ratio studiorum* fissata dagli Ordini stessi, in alcuni casi estesa sino al conseguimento dei gradi accademici.²⁰

Il contributo, anche di matrice teologica, alla speculazione e alla predicazione derivato dall'adesione di componenti del clero cattolico al valdismo è un fenomeno che risale alla fase genetica del movimento valdese.²¹ Tale innesto di chierici *litterati*, portatori di saperi omogenei derivati da processi di istruzione orientati al *sermo scolasticus*, cioè il latino, deve essere considerato nella ricerca dell'identità biografica e culturale degli autori dei testi valdesi medievali.

3. IL SISTEMA SCOLASTICO LAICO

Nella regione subalpina la formazione intellettuale nel contesto "istituzionale" di una scuola fondata su programmi e pratiche condivisi era possibile nel tardo medioevo grazie alla capillare espansione dell'insegnamento pubblico.²² Le scuole comunali prevedevano sia l'istruzione di base, sia quella di grado superiore, secondo percorsi didattici indirizzati, per il

¹⁹ Cf. *infra*, n. 73; Foresta 2011; Platone 2014. Sul passaggio dai ministri valdesi ai pastori riformati cf. Tron 2010a; Tron 2010b.

²⁰ Tron 2010a: 104-7, 132 s. Tra la vasta bibliografia sull'organizzazione degli studi presso gli Ordini Mendicanti cf. Maierù 2002.

²¹ Merlo 1991: 374-7; per diversi esempi di chierici conventuali e secolari che aderirono al movimento valdese cf. Papini 2001: 374-84.

²² Sull'insegnamento pubblico nei borghi e nelle città subalpine tardomedievali, oltre all'ulteriore bibliografia citata di seguito, cf. Gabotto 1895; Gabotto 1906; Nada Patrone 1990; Nada Patrone 1996; Rosso 2006.

primo livello, all'alfabetizzazione dei *non latinantes*, che poteva prolungarsi per 2-3 anni, e, per il secondo livello, alla formazione dei *latinantes* – come venivano appellati gli studenti con competenze nella lingua latina e nel componimento – di durata più varia, generalmente attestata intorno ai quattro anni.²³ Nella pratica didattica si seguivano gradualmente i diversi passi dell'apprendimento, passando alla fase successiva solo quando era stata consolidata quella precedente: dopo avere imparato a leggere, gli scolari *de tabula* affrontavano così le esercitazioni di scrittura e rinforzavano le capacità di lettura anzitutto sul Salterio, che offriva la possibilità di memorizzare anche un primo lessico latino. Ultimata questa sezione dell'insegnamento, l'allievo, ora *latinans*, era pronto per apprendere la lingua latina (*grammatica*), la cui didattica, nel suo livello superiore, era fortemente orientata alla scrittura, in particolare alle pratiche di composizione che prevedevano la copia di brevi parti di opere, lo studio della morfologia e la composizione di testi (*themata*) via via più complessi.²⁴ In questa fase era spesso prevista anche la traduzione di *exempla* in lingua volgare, in genere con contenuti edificanti.²⁵ Dallo studio di un consolidato canone di *minores auctores* i *latinantes* venivano avviati alla lettura degli autori “maggiori” – i prosatori Sallustio e Cicerone e i poeti Giovenale, Lucano, Orazio, Ovidio, Persio, Stazio, Terenzio, Virgilio e, dal Trecento, Seneca tragico – e avvicinati gradualmente alla retorica.²⁶

²³ Grendler 1989; Nada Patrone 1996: 33-48; Rizzo 1996; Rizzo 2002; Black 2001; Rosso 2018: 175-91.

²⁴ Per l'insegnamento della scrittura nelle scuole tardomedievali cf. Cherubini 1996; Cherubini-Pratesi 2010: 609-13.

²⁵ Sui temi e sugli esercizi di traduzione dal volgare al latino rinvio a Milani 2014; cf. anche Milani 2005; Milani 2010; Black 2010; De Roberto 2014. Per l'area subalpina interessanti esercizi di traduzione dal volgare al latino elaborati in una scuola di Vercelli sono trasmessi nel ms. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, F.IV.11, datato al quarto e quinto decennio del secolo XIV; il possessore del codice, lo studente Giovannotto de Georgiis, in alcune note ricorda il suo *magister grammatice* Eusebio da Vercelli: su questa miscellanea di testi grammaticali (*Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf; *Liber de modis significandis* di Martino di Dacia) e giuridici cf. Rosso 2010: 54-6.

²⁶ Per la formazione del canone degli *auctores maiores* limito il rinvio a Black 2001: 173-274.

Nel sistema scolastico tardomedievale il volgare restò ancora confinato a una funzione di lingua veicolare dell'insegnamento e non di lingua soggetta a una codificazione grammaticale, prerogativa che rimase al latino.²⁷ In area subalpina conosciamo pochi testi scolastici che trasmettono strumenti didattici in connessione con il volgare, il più noto dei quali è una miscellanea grammaticale composta in area biellese, probabilmente a fine del Trecento, e studiata da Giuliano Gasca Queirazza, il quale ha proposto la suggestiva ipotesi che, almeno nella sezione dedicata ai *themata* di traduzione dal volgare in latino, il *magister* abbia avuto anche l'intento di avviare lo studente a un volgare meno locale e più vicino al latino, operando un processo di uniformazione.²⁸ Ambiti scolastici non lontani dall'area che qui interessa, come quelli attivi nel marchesato di Saluzzo, hanno inoltre lasciato interessanti testimonianze in volgare in testi riconducibili ai circuiti di istruzione della seconda metà del Quattrocento, sebbene ancora non esplicitamente indirizzati alla didattica della lingua scritta vernacolare.²⁹

Per il tardo medioevo non abbiamo notizie sull'esistenza di scuole pubbliche nei villaggi delle Valli Valdesi, mentre è piuttosto documentato il sistema scolastico della principale località dell'area, Pinerolo, frequentato, possiamo ipotizzare, dai giovani delle località valligiane che desideravano proseguire gli studi dopo avere realizzato la prima alfabetizzazione all'interno della famiglia, presso un insegnante privato o, come vedremo, in una scuola parrocchiale. Pinerolo, borgo scelto dai Savoia-Acaia come residenza, fu un importante centro amministrativo e politico dei territori

²⁷ Rizzo 2002: 125-43.

²⁸ Gasca Queirazza 1966. Tra le prime grammatiche latino-volgari devono essere annoverati, per l'area piemontese, i frammenti grammaticali latino-volgari risalenti ai secoli XIII-XIV conservati nell'Archivio di Stato di Cuneo (Piccat 1988).

²⁹ Al marchesato di Saluzzo sembrano riportare infatti le glosse volgari apposte alle *Metamorphoses* di Ovidio, tradite nel ms. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, G.II.7: Vitale Brovarone 1976: 86-94. Nelle valli occitane del Chisone e della Dora aumentano progressivamente le attestazioni di scritture in occitano nel corso del Quattrocento, dapprima nei testi di natura privata, poi nella documentazione prodotta dalla repressione antivaldese e, dal pieno XVI secolo, nelle scritture notarili: Pazé-Coletto 2022; cf. anche Pazé-Coletto 2011.

sabaudi fino alla morte del principe di Piemonte Amedeo, primogenito del duca Amedeo VIII, nel 1431.³⁰ Le sue scuole pubbliche, ampiamente attestate dal primo Trecento, vennero rette dagli anni Ottanta del secolo da due insegnanti, coadiuvati da *repetitores*; i maestri salirono a tre nel secolo successivo, quando continuano ad essere attestati anche maestri privati.³¹ La consapevolezza della primazia politica e culturale assunta da Pinerolo all'interno del *Principatus* affiora dalla volontà del comune di promuovere l'istituzione di un sistema di scuole di livello superiore nelle terre dei Savoia-Acaia, manifestata nella disposizione del 19 dicembre 1400 a favore della creazione di uno Studio generale nel borgo, proposta cui il principe Ludovico di Savoia-Acaia non diede seguito, preferendo istituire l'università a Torino, sede episcopale posta all'interno di importanti direttrici internazionali.³²

Diversi maestri comunali, come avveniva di norma nei centri medio-grandi piemontesi, furono “condotti” a Pinerolo da località anche lontane; tra questi ricordiamo Pietro di Pavia nel 1409, Antonio di Lonate, negli anni 1422-1427, e, negli anni Sessanta, il vercellese Giovanni Pontevelli.³³ Alcuni di questi arrivarono anche dalle regioni ultramontane, soprattutto dal Delfinato: da qui giunse nel 1430 il *magister scholarum* Biagio Mattei di Abries (piccolo villaggio del Queyras), contattato dai *clavarii* del comune di Pinerolo, preoccupato per la carenza di insegnanti.³⁴ Alcuni maestri documentati nei flussi di mobilità lungo i due versanti delle Alpi presentano profili intellettuali di un certo interesse, come quelli dei maestri piemontesi Giovanni Gauteri, di Demonte, e Pietro Floris, di Pietraporzio, che, negli anni Novanta del Quattrocento, ressero le scuole cittadine di Grenoble. Gauteri aveva precedentemente ricoperto l'incarico di *rector scholarum* in Saluzzo, dove curò l'edizione delle *Satirae* di Persio per lo stampatore monferrino Martino Della Valle; conosciamo un suo codice del *De consolatione*

³⁰ Cf. Barbero 1997: 381-410.

³¹ Caffaro 1906: 58-79; Nada Patrone 1996: 227 *s. v.* Pinerolo.

³² Nel 1434 il comune di Pinerolo si propose nuovamente come sede dell'Università di Torino, allora trasferita a Chieri: Gabotto 1898: 17, 34; Naso 2004: 19 s.

³³ Gabotto 1895: 329, 338; Nada Patrone 1996: 52-6. Sulla mobilità dei maestri in Piemonte cf. *ibid.* 52-4.

³⁴ Gabotto 1895: 288; Caffaro 1906: 66; Nada Patrone 1996: 53.

philosophiae di Boezio, nei cui margini vennero riportate, con buona probabilità dallo stesso Gauteri, numerose citazioni di autori classici e moderni, oltre a un *corpus* di glosse, costituite da osservazioni grammaticali, metrico-lessicali e chiarimenti di termini di difficile comprensione, che illustrano l'impiego dell'opera nella scuola tardomedievale, dove era oggetto di letture rivolte agli studenti latinanti prossimi allo studio degli autori "maggiori".³⁵

Dal pieno Quattrocento il livello culturale dei maestri delle scuole pubbliche di Pinerolo si elevò progressivamente, così come la stessa cultura pinerolese, segnata dalla presenza di interessanti umanisti, tra cui è da ricordare il padovano Ognibene Scola – laureato in arti e in diritto all'Università di Padova e vicino a Pier Paolo Vergerio, Leonardo Bruni e ad altri rilevanti letterati – che, dopo il servizio presso la corte dei Carraresi e, più tardi, dell'imperatore Sigismondo, dal 1427 alla morte, avvenuta nel 1429, ricoprì il prestigioso incarico di giudice generale in Pinerolo, dove accolse per qualche tempo l'amico Pier Candido Decembrio.³⁶ Tale innesto culturale esterno – fra gli esempi migliori di quella "eteronomia", già sottolineata da Gustavo Vinay, 1935: 241, che caratterizza il movimento umanistico in Piemonte – si riverbera nell'ambiente scolastico, come dimostra l'istituzione dell'insegnamento, avviato nel 1431, del ligure Bartolomeo Guasco, maestro in contatto con i circoli dell'Umanesimo dell'Italia settentrionale,³⁷ cui subentrò nel 1434 il *doctor artium* Ludovico Guasco.³⁸

A fine Quattrocento fu poi *rector scholarum* a Pinerolo Giorgio Carraria, già maestro di grammatica a Torino negli anni 1485-1496 e successivamente professore di retorica all'Università di Torino negli anni 1532-1535. Commentatore di testi e correttore di bozze per il tipografo torinese Fran-

³⁵ Il codice passò poi certamente nelle mani del *magister scholarum* Floris, licenziato in arti: Rosso 2006: 449-52, 455-8. Sulla circolazione del testo boeziano e dei suoi commenti cf. Black-Pomaro 2000; Brancato 2012.

³⁶ Gabotto 1895: 263; Gabotto 1906: 134; Vinay 1935: 27 s.; Pier Candido Decembrio (Petrucchi): 225-8; Pellegrini 2018.

³⁷ Gabotto 1894; Gabotto 1895: 321-6; Caffaro 1906: 66 s.; Vinay 1935: 28-32; Nada Patrone 1996: 63 s.; Rosso 2000: 34-8; Simoncini 2003.

³⁸ Gabotto 1895: 326; Caffaro 1906: 67; Nada Patrone 1996: 66, 76.

cesco Silva, Carraria formulò interessanti riflessioni in ambito pedagogico nel suo commento al *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* di Pier Paolo Vergerio, stampato nel 1509 a Torino da Silva.³⁹ Anche l'imprenditoria tipografica pinerolese mostra un precoce dinamismo, non trascurando l'edizione di testi per la scuola e stampando aggiornati manuali per lo studio della grammatica come le *Regulae grammaticales* di Guarino Veronese, pubblicate nel 1479 da Giacomo de Rubeis.⁴⁰

Per l'alfabetizzazione orale e scritta e per i livelli successivi di istruzione sono da considerare anche gli ambiti di apprendimento orientati alla preparazione professionale, in particolare quelli volti alla formazione nell'arte notarile, appresa negli studi professionali attraverso un tirocinio alle dipendenze di un *magister notarius*: in questi contesti la proposta di moduli scrittori e di formulari normalizzati favorì il consolidarsi e il perpetuarsi di modelli scrittori.⁴¹ Le testimonianze dell'insegnamento di *ars notaria* nelle scuole pubbliche in area piemontese richiamano prevalentemente il ricorso alla duecentesca *Summa artis notariae* di Rolandino Passeggeri,⁴² fortunatissimo formulario attestato, insieme ad un altro scritto probabilmente funzionale alla professione notarile, nell'abitazione di un notaio nella Val Pragelato negli anni Ottanta del Trecento.⁴³ A tali ambiti professionali appartennero diversi componenti della rilevante famiglia Blanc di Fenestrelle, che, dai primi anni del XV secolo, possedettero codici di vario contenuto, tra i quali l'attuale Cambridge, University Library, Dd.XV.33, manoscritto che condivise le sorti del gruppo di codici valdesi depositati nella biblioteca inglese da Samuel Morland al suo rientro dalla sua lunga missione diplomatica presso il duca di Savoia, nel 1656, sebbene, dal punto di vista linguistico e del contenuto, il manoscritto non possa essere annoverato tra la letteratura propriamente valdese.⁴⁴ Questa miscel-

³⁹ Gabotto 1895: 304; Rosso 2006: 425-40; Raschieri 2015: 140.

⁴⁰ *GW*: 11643; *ISTC*: 00534950.

⁴¹ Cherubini-Pratesi 2010: 609-13. Tornerò sul tema con uno studio dedicato alla cultura e alla formazione dei notai e degli esperti di diritto nelle Valli Valdesi in età tardomedievale.

⁴² Nada Patrone 1996: 176-8; sull'opera cf. Tamba 2002.

⁴³ Cornagliotti 1984: p. 58.

⁴⁴ Sull'alterità di questo codice rispetto al *corpus* di manoscritti valdesi cf. Cedrini 1981.

lanea interessa qui particolarmente perché, insieme a una raccolta di massime in versi attribuite a Seneca, in lingua provenzale alpina (*Mettra Ceneche*), trasmette due scritti rivolti alla formazione di base, studiati da Anna Cornagliotti. Si tratta di un frammento di grammatica latina, compilata tra il 1511 e il 1522, che riporta *exempla* – con riferimenti a Pinerolo, Torino, Avignone e a diverse località alpine, in particolare della Val Chisone e della Val Susa – ed esercizi di traduzione di verbi e lemmi dal latino in provenzale alpino. Il manoscritto conserva anche un brevissimo testo di aritmetica (*Liber arithmetticus*), copiato da Johannon Blanc, figlio del notaio e castellano di Fenestrelle, anch'esso quasi interamente redatto in provenzale alpino, funzionale alle pratiche di contabilità cui erano chiamati i notai pubblici.⁴⁵

Gli aspiranti notai dell'area alpina potevano inoltre, fin dal XIV secolo, rivolgersi alle scuole di notariato attive nelle località di fondovalle. A Pinerolo nel 1326 si propose come lettore pubblico di *ars notaria* il susino Pietro Turino, che prestò poi servizio come precettore dei Savoia-Acaia negli anni 1329-1339.⁴⁶ Nella stessa località gli atti del consiglio comunale attestano una scuola pubblica di notariato a partire almeno dal 1339;⁴⁷ nel 1489, forse dopo una fase di decadenza di questo centro, il duca di Savoia Carlo I concesse l'istituzione a Pinerolo di un collegio di notai e di una scuola di notariato, sull'esempio di Biella: l'insegnamento era pubblico, aperto «pro eruditione ipsorum notariorum et aliorum audire volentium».⁴⁸

4. SCUOLE ECCLESIASTICHE

Accanto alle scuole pubbliche e private di natura laica, operavano centri di istruzione interni alle istituzioni ecclesiastiche, in linea di massima ac-

⁴⁵ I testi traditi nel ms. Cambridge, University Library, Dd.XV.33 sono studiati in Cedrini 1981; Cornagliotti 1979; Cornagliotti 2011; cf. anche Benedetti 2006: 81 s. Sulla famiglia Blanc cf. Pazé 2007.

⁴⁶ Gabotto 1906: 139; Caffaro 1906: 59; Rosso 2015: 72.

⁴⁷ Caffaro 1906: 59-61, 63-5.

⁴⁸ *Ibid.*: 71 s.

cessibili anche ai non chierici e talvolta operanti in concorrenza con le *scholae* comunali, come documentato per gli insegnamenti tenuti dai canonici della collegiata di San Maurizio di Pinerolo nella seconda parte del Trecento.⁴⁹ Nel 1375 la scuola del maestro comunale risulta essere quasi deserta, mentre alcuni pinerolesi mandavano i figli «pro gramaticali doctrina et scientia adiscenda», oppure solo «causa adiscendi, ad scribendum et non alio modo», nella scuola in funzione nella comunità degli Umiliati, insediati nella *domus* annessa alla chiesa di San Lorenzo, vicino alle mura vecchie del borgo; un «rector scholarum in domo Sancti Laurencii» era ancora attestato nel 1444.⁵⁰ Ulteriori scuole erano attive nei conventi, specie in quelli degli Ordini Mendicanti: nel 1417 il principe Ludovico d'Acaia dispose una donazione a favore dei frati Minori del convento di San Francesco in Pinerolo, ponendo, tra le altre condizioni, che «ibidem continue legatur et studium teneatur in facultatibus philosophie, logice [...] et quicumque sciant eorum divinum officium et bonam gramaticam»,⁵¹ insegnamenti rivolti in primo luogo ai frati ma molto probabilmente, specie quelli di grammatica, frequentati anche da membri esterni alla comunità conventuale.⁵²

Alcuni ecclesiastici erano direttamente impegnati nella scuola di base, talora reclutati in qualità di maestri pubblici dai comuni subalpini: così fece quello di Pinerolo, che, nel 1436, assunse il sacerdote Ercole de Albertis, cappellano di San Grato nella chiesa di San Maurizio, il quale pretese, come spesso chiesto dai maestri laici, di avere il completo monopolio dell'insegnamento nel borgo.⁵³ Nelle Valli Valdesi questo fenomeno è particolarmente testimoniato: i sacerdoti Giovanni Pelliceri di Luserna e

⁴⁹ Nel 1371 i genitori dei giovani che frequentavano questa scuola dichiararono al maestro pubblico, stipendiato dal comune, che i loro figli erano presso i canonici per «adiscere scolas sacerdotales, non autem gramaticales»: Caffaro 1893-1903, II: 156 s.

⁵⁰ Caffaro 1893-1903, IV: 210.

⁵¹ *Ibi*: 241 s.; per attestazioni seriori cf. *ibi*: 297-9.

⁵² Sulla permeabilità del sistema scolastico mendicante alla società laica cittadina cf. Rosso 2018: 172-4.

⁵³ Caffaro 1893-1903, IV: 37 s.; Caffaro 1906: 68; Nada Patrone 1996: 64 s. Per le pratiche di istruzione dei fanciulli da parte del parroco cf. Adam 1964: 141-51. Il clima di ostilità che spesso caratterizzò le relazioni tra il clero in cura d'anime e i maestri delle scuole laiche era probabilmente dettato in massima parte dalla rivalità originata dall'oc-

Giorgio Prato di Cervere, ad esempio, sono documentati in qualità di maestri a Luserna nella seconda parte del Quattrocento.⁵⁴ La Chiesa diocesana si faceva inoltre carico di verificare che, soprattutto nelle piccole località, vi fossero adeguate possibilità di formare i giovani. Interessanti disposizioni in tal senso si trovano nei verbali della visita pastorale condotta nell'agosto 1518 dall'abate commendatario di Santa Maria di Pinerolo, Giovanni di Savoia, che, nel corso della verifica «de vita et moribus tam personarum ecclesiasticarum quam laicarum», convocò a Perrero il prevosto della locale chiesa di Santa Maria Maddalena e della Val San Martino, insieme ai maggiori rappresentanti delle comunità della valle, chiedendo a questi ultimi di provvedere al mantenimento di un maestro «pro doctrina puerorum».⁵⁵

Compiti di istruzione di base vennero assegnati al clero incaricato della *cura animarum* anche negli interventi di rinnovamento della Chiesa torinese intrapresi dai vescovi nella prima metà del Cinquecento, in particolare in quelli avviati dall'arcivescovo Claude de Seyssel, che interpretò questa funzione come parte della catechesi, in chiave di disciplinamento e di contrasto all'eresia.⁵⁶ Nel corso del suo mandato nelle chiese dove era maggiormente radicata la dissidenza religiosa valdese il prelado impose nel 1519 a Giorgio de Airalibus di Cavour, destinato a reggere la chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Angrogna, una serie di prescrizioni per la corretta cura pastorale, tra cui la guida dei fedeli nella fede e la formazione grammaticale dei *pueri*.⁵⁷ L'impegno della Chiesa affinché le comunità alpine della diocesi provvedessero al mantenimento di scuole «pro doctrina et eruditione puerorum» – sulla linea del processo di rigenerazione in am-

cupazione di un'area professionale comune, quella dell'attività educativa: per alcuni esempi cf. Merlo 1975: 189; Rosso 2014: 357-60.

⁵⁴ Caffaro 1893-1903, VI: 489.

⁵⁵ Caffaro 1893-1903, IV: 419.

⁵⁶ Per queste iniziative di riforma cf. Grosso-Mellano 1957: 14-30; Longo 1997; Merlo 1997a.

⁵⁷ Rosso 2019: 188 s. La sensibilità di Seyssel per il compito di trasmissione culturale affidato al clero esprime il clima spirituale che caratterizzò la Chiesa negli anni successivi al V Concilio Lateranense, in cui si considerò il ruolo della scuola primaria nell'educazione morale e religiosa del bambino: *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*: 597.

bito ecclesiastico ed educativo avviato dal Concilio di Trento (1545-1563) —⁵⁸ si consolidò nelle successive visite pastorali, come in quelle realizzate nel Pinerolese dal cardinale Marco Antonio Bobba, abate del monastero di Santa Maria di Pinerolo, negli anni 1568-1569,⁵⁹ e continuò nel Seicento, quando i maestri di tali scuole risultano essere gli stessi rettori delle chiese parrocchiali o i loro cappellani.⁶⁰

Le fonti note per gli ultimi secoli del medioevo e per il primo Cinquecento ci permettono di conoscere solo approssimativamente il numero di soggetti alfabetizzati o dotati di un livello superiore di istruzione nell'area alpina che qui interessa. Può tuttavia essere presa in considerazione la formazione intellettuale di un corpo della società del tempo numericamente significativo, quello dei chierici, ai quali, per accedere alla promozione agli ordini sacri, erano richiesti alcuni requisiti personali, tra cui, per la prima tonsura, anche un'adeguata preparazione culturale. Questa, a partire dagli anni Sessanta del Trecento, era attestata anche in area subalpina dalla qualifica *scolaris*, termine impiegato comunemente per designare l'allievo di una *schola*,⁶¹ e *litteratus*, che indicava la capacità di lettura, il possesso di nozioni di scrittura e la conoscenza di elementi lessicali della lingua latina.⁶² Le costituzioni sinodali richiedevano all'aspirante al sacerdozio nozioni di lettura, di grammatica latina e di canto, necessarie per il culto, l'amministrazione dei sacramenti e la cura dei fedeli, mentre per accedere alla dignità canonica nelle chiese collegiate occorreva essere in grado di

⁵⁸ Le disposizioni tridentine chiesero al clero curato di organizzare le scuole parrocchiali: Sani 1999: 379-414.

⁵⁹ I verbali delle visite sono editi in Caffaro 1893-1903, V: 327-62.

⁶⁰ Così avvenne, ad esempio, in Riva di Pinerolo negli anni centrali del secolo: Caffaro 1893-1903, VI: 184 s.

⁶¹ Per attestazioni in area piemontese cf. Nada Patrone 1996. 121 s.; in generale Frova 1992: 185; Weijers 1987: 171; Teeuwen 2003: 131 s.

⁶² Grundmann 1958; Teeuwen 2003: 92-4. La qualifica *litteratus* è presente nei conferimenti degli ordini sacri in altre diocesi dell'Italia settentrionale nei secoli XIV-XV: cf. Sambin 1948: 400; De Vitt 1990: 209 s.; Ostinelli 1998: 203; Piana Toniolo 2004: 43; sulla verifica dell'istruzione dell'aspirante chierico cf. Dohar 1997. Gli atti di clericato della Chiesa torinese sono trasmessi nei protocolli dei notai che collaboravano con la curia vescovile: per i secoli XIV-XV questa fonte è studiata in Merlo 1997b: 312-7; Rosso 2019: 173-87.

«bene legere et construere» e «loqui literaliter». Negli atti di clericato è comune la qualifica «scolaris maior infante», che, nel lessico della scuola di base tardomedievale, richiamava il primo modulo del sistema didattico, destinato a fanciulli inesperti dell'alfabeto, appellati in area subalpina indifferentemente *infantes* o *pueri*. Il requisito determinerebbe quindi la frequenza completa della scuola primaria, volta all'alfabetizzazione di base e propedeutica alla didattica, incentrata sullo studio della lingua latina, impartita nel livello superiore a scolari appellati in genere come *adulescentes*.⁶³

Dall'ultimo ventennio del Trecento l'attributo *litteratus* veniva di norma registrato nelle promozioni agli ordini sacri conferite sul territorio della diocesi di Torino. Negli anni 1398-1461 i protocolli dei notai vescovili conservano circa 1.400 promozioni alla prima tonsura, la cui grandissima parte attesta esplicitamente il requisito *litteratus* posseduto dal nuovo membro della *militia clericalis*.⁶⁴ L'area geografica di reclutamento dei chierici rivela, come prevedibile, la netta primazia di Torino (186) e delle località medio-grandi del Torinese, come Chieri (76), Moncalieri (58), Avigliana (56), Rivoli (41), seguite da altre localizzate nell'area occidentale e meridionale della diocesi, tra cui Pinerolo (52) e Saluzzo (41).⁶⁵ È interessante qui rimarcare il considerevole numero di tonsure conferite nei villaggi di media e di alta valle, fra cui spiccano, per la Val Susa, Bardonecchia (40), Beaulard (19), Cesana (19), Oulx (21) – centri che fungevano certamente da raccordo per gli insediamenti minori dell'area – e, per la Val Pellice e la Val Chisone, Bricherasio (4), Dubbione (2), Luserna San Giovanni (2), Mentoulles (3), Montoso (1), Pradelato (2), San Pietro Val Lemina (1), Torre Pellice (2), Villar Perosa (1).⁶⁶

⁶³ Cf. *supra*, n. 23; per i diversi significati assunti dai termini indicanti l'età degli scolari (*puer*, *parvus*, *infans*, *adulescens*) cf. Nada Patrone 1996: 121 s.

⁶⁴ Dal conteggio sono escluse le ordinazioni sacre conferite ai componenti del clero regolare, attestati primariamente da *fratres* degli Ordini Mendicanti, per i quali possiamo ipotizzare una formazione scolastica realizzata all'interno delle scuole conventuali.

⁶⁵ Tale distribuzione geografica rispecchia quella delle promozioni trecentesche al *clericatus*: Merlo 1997b: 312-7. In questi dati non ho considerato i casi, numericamente molto limitati, di chierici tonsurati dei quali il notaio vescovile non registrò la località d'origine.

⁶⁶ Sul clero curato nelle Valli Valdesi cf. Rosso in c. s.

5. I PATRIMONI LIBRARI

Per andare oltre ai “titoli” scolastici e dare maggiore corpo e dettaglio alla cultura di questi chierici soccorrono solo parzialmente i dati sui fondi librari delle chiese curate della diocesi torinese che affiorano da una serie di inventari di parrocchie redatti nel XV secolo in ottemperanza alle prescrizioni sinodali sulla corretta tenuta dei libri per la liturgia, indispensabili per il sacerdote in cura d’anime.⁶⁷ Sul piano della consistenza e della tipologia delle biblioteche parrocchiali, non si notano sostanziali differenze tra le chiese di pianura e quelle di montagna – per la bassa Val Pellice conosciamo l’inventario della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio di Fenile –, dato che si riscontra ancora in età moderna.⁶⁸ Sono sempre censiti testi liturgici (messali e, meno frequentemente, breviari), libri con notazione musicale (graduali e antifonari), testi per il canto liturgico e per specifici impieghi, come i rituali per le cerimonie funebri e i battesimi, mentre sono scarsissime le opere volte alla predicazione e alla confessione, tendenza che, attestata anche dai verbali delle visite pastorali, configura ancora i caratteri culturali e professionali del prete “funzionario”, distante dalla predicazione richiesta al curato post-tridentino.⁶⁹

Notizie più interessanti emergono dalle biblioteche personali del clero curato, purtroppo poco note per l’area alpina.⁷⁰ Ricordiamo l’interessante raccolta libraria di fine Quattrocento posseduta dal protonotario apostolico Giovanni Leodegario, rettore della chiesa parrocchiale di San Donato di Frossasco, che rivela una formazione di buon livello: opere piuttosto consuete tra gli ecclesiastici, come il *Quadragesimale* di Konrad Grötsch e la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, sono accompagnate da testi meno

⁶⁷ Cf. Caffaro 1893-1903, III: 363-6; Pasquino 2004: 422-7; Rosso 2014: 386-93; Rosso 2019: 167-70.

⁶⁸ Lo studio delle biblioteche parrocchiali del Sei e del Settecento, molto più documentate, ha fatto emergere importanti dati sul livello della cultura del basso clero, piuttosto elevato e omogeneo tra gli ambienti urbani e quelli rurali: Allegra 1978.

⁶⁹ Sul modello di prete “pastore” proposto dal Concilio di Trento cf. Meersseman 1965; Telch 1971.

⁷⁰ Per un inquadramento generale della circolazione libraria nelle istituzioni ecclesiastiche tardomedievali della diocesi di Torino cf. Rosso 2014: 383-411.

diffusi come il *Chronicon pontificum et imperatorum* di Martino Polono e il *De infantia Salvatoris* dello Pseudo Matteo, mentre la trattatistica di carattere morale e la storia sacra sono rappresentate rispettivamente dal *Sophologium* dell'agostiniano Jacques Legrand e dall'*Historia scholastica* di Pietro Comestore.⁷¹

Data l'età estremamente giovane di molti candidati alla tonsura clericale, possiamo ipotizzare che i chierici *litterati* originari delle Valli Valdesi registrati negli atti delle ordinazioni sacre si siano in gran parte formati in aree non lontane dal luogo di origine: questo configurerebbe una distribuzione piuttosto vasta e capillare di *parvae scholae*, costituite principalmente da scuole parrocchiali, volte a formare alla lettura, alla scrittura e alla conoscenza dei testi sacri il basso clero.⁷² La cultura dei maestri che operavano in contesti scolastici di media e alta valle inizia ad essere nota dagli anni centrali del Cinquecento, quando, nell'ambito della forte iniziativa missionaria avviata da Ginevra e da Losanna e indirizzata alla fondazione di chiese riformate, insieme ai predicatori giunsero nelle Valli anche maestri di scuola, richiesti dalle comunità valdesi per l'istruzione dei loro giovani e talvolta impiegati nel ministero pastorale.⁷³ Diversi *magistri* mantennero vivaci contatti intellettuali e librari con il mondo riformato, e proprio la natura e l'ampiezza delle biblioteche di questi professionisti dell'insegnamento illuminano il livello della loro cultura. Può essere qui ricordata la raccolta libraria, molto aggiornata e composita, di Pierre Sestier, di Rochemolles, maestro di scuola in Chiomonte, villaggio dell'alta Val Susa, sulla destra orografica della Dora Riparia, e quindi in collegamento intervallivo con la Val Chisone. Il fondo, registrato nell'inventario redatto alla morte del *maistre*, nell'aprile 1558, riporta certamente acquisizioni risalenti anche ai decenni precedenti.⁷⁴ La biblioteca era composta

⁷¹ Per l'edizione dell'elenco di libri e la loro identificazione cf. Rosso 2014: 408-11.

⁷² Cf. Grosperrin-Kanceff 1987; per l'area francese: Grosperrin 1984.

⁷³ Cf. *supra*, n. 19; Tron 2010a: 115-9. Sull'attenzione da parte valdese per la cultura scritta cf. Audisio 1994; Patschovsky 1994. Per la circolazione di testi tra il Piemonte sabauda e l'Europa protestante e, in generale, sul rapporto del movimento valdese con il libro in età moderna cf. Fratini 2006c.

⁷⁴ L'elenco dei libri si legge in Patria-Nesta-Coletto 1998: 74, n. 1; cf. anche Patria 1999: 159-61; Rosso 2019: 192-4.

da circa 120 volumi, perlopiú testi in lingua latina, con apporti in francese. Domina la manualistica per la scuola, attestata dalla consueta grammatica di Elio Donato ma anche da aggiornati manuali di grammatica e di retorica dei maggiori autori dell'Umanesimo italiano e d'oltralpe (Guarino Veronese, Niccolò Perotti, Giorgio di Trebisonda, Pier Paolo Vergerio il Vecchio, Erasmo da Rotterdam, Rudolf Agricola), dagli autori della latinità classica impiegati nell'insegnamento (Cicerone, Terenzio, Ovidio, Valerio Massimo), da opere di filosofia, di medicina (con diversi scritti di Galeno), di matematica, di botanica. È anche particolarmente interessante la presenza delle *Elegantie* di Lorenzo Valla, in latino e in francese, e dei *Disticha Catonis* in latino e «avec le grec», probabilmente la versione dei *Disticha* realizzata da Massimo Planude, comunemente usata per lo studio del greco. La sezione di studi biblici e teologici registra la bibbia in latino e in francese, testi della patristica e della mistica settentrionale, tra cui Dionigi di Rijkel, detto il Certosino; la logica e la filosofia naturale e morale sono rappresentate invece dal *corpus* aristotelico, arricchito dalle parafrasi di Temistio, e dalla produzione di autori moderni, come il *Commentarius de anima* di Filippo Melantone.

Diversi testi della biblioteca di Sestier – tra cui i *Colloquia* di Erasmo e le opere di Melantone – attestano l'interesse del maestro chiomontino per il mondo riformato, cui rinviano anche i libri stampati dalle tipografie ginevrine e basilesi citati nell'inventario. Questi contatti con la letteratura della Riforma non rappresentano un caso isolato negli ambiti dell'istruzione, dove era concreto il rischio di trasmissione di dottrine non ortodosse su cui la Chiesa esercitava il suo controllo, anche assumendone, come abbiamo visto, la diretta responsabilità, specie nelle aree alpine.⁷⁵ L'ampiezza e, soprattutto, l'aggiornamento di questa biblioteca si staglia per contrasto nel confronto con quella, pressoché coeva, di un'altra istituzione attiva nell'educazione e nella formazione scolastica nel medesimo villaggio. L'inventario dei libri affidati nel 1550 dai consoli di Chiomonte

⁷⁵ La correttezza della fede cattolica di un maestro comunale di Pinerolo venne esaminata negli anni Settanta del Cinquecento: Caffaro 1893-1903, III: 158 s. In anni vicini furono tuttavia affidate funzioni di insegnamento anche a sospetti di eresia: Caffaro 1893-1903, VI: 197.

a Pierre Arnoulx, nuovo rettore della chiesa di Santa Maria di Chiomonte, riporta infatti una cospicua presenza di testi – alcuni ancora manoscritti – per la liturgia e l'amministrazione del culto e dei sacramenti, tutti riconducibili alla pratica parrocchiale, senza testimonianze sulle inclinazioni culturali dei curati che ressero al tempo la parrocchiale chiomontina.⁷⁶

Questo sguardo, necessariamente rapido, sugli ambiti culturali prossimi alle aree di conservazione di una parte del *corpus* di manoscritti di letteratura valdese può infine considerare le raccolte librerie approntate dagli ordini religiosi, su cui, per il Pinerolese di età moderna, sono stati condotti importanti sondaggi da Marco Fratini, che ha studiato in particolare le liste dei libri compilate e inviate a Roma da questi istituti religiosi alla fine del Cinquecento, in ottemperanza alla richiesta della Congregazione dell'Indice.⁷⁷ L'importante fonte illustra la natura delle biblioteche in una fase successiva ai secoli che qui interessano, segnata dagli adattamenti culturali, più o meno evidenti, in direzione post-tridentina delle raccolte librerie censite, orientate prevalentemente verso la letteratura religiosa, a carattere mistico-devozionale, oratorio, agiografico, pastorale e per la catechesi e la predicazione. Possiamo qui sottolineare la presenza di grammatiche, in particolare quelle diffusissime di Elio Donato e di Guarino Veronese, e di dizionari latino-volgare (italiano e francese), registrati nella rilevante biblioteca dell'abbazia benedettina di Santa Maria di Pinerolo.⁷⁸ Analogamente nella biblioteca del convento dei Minori osservanti di Vigone, fondato nel 1493, troviamo le *Cornucopie* di Niccolò Perotti, nell'edizione milanese del 1498,⁷⁹ le *Elegantie* di Lorenzo Valla, i *Rhetoricorum libri* del-

⁷⁶ L'inventario è edito in Patria–Nesta–Coletto 1998: 384, n° 3.

⁷⁷ Fratini 2006a; Fratini 2006b; Fratini 2007; Fratini 2008; Fratini 2019. Tra i molti studi condotti su queste liste rinvio a Rusconi 2002; Borraccini–Rusconi 2006; Borraccini 2009.

⁷⁸ Si tratta tuttavia di edizioni del tardo Cinquecento. L'inventario, steso nel 1599, configura una biblioteca prevalentemente costituita da libri editi nella seconda parte del XVI secolo: Fratini 2007: 36 s.; Fratini 2006b: 70-9; cf. anche Fratini 2020.

⁷⁹ *GW*: M31064; *ISTC*: ip00295500. L'inventario attribuisce erroneamente l'opera a Pirro Perotti («Pirri Perrotti Tabula vocabulo[rum] lingue latine, per Ulderico Scinzenzeler, Mediolani impressa, 1498»: Fratini 2008: 42); Pirro, nipote di Niccolò, compose solo il proemio dell'opera.

l'umanista Giorgio Trapezunzio e un dizionario latino di autore ignoto, edito da Vincenzo Valgrisi a Venezia nel 1568.⁸⁰

La lista di volumi di fine Cinquecento stilata dai Minori osservanti del convento di Santa Maria degli Angeli in Pinerolo non getta luci sulla letteratura del periodo precedente. È infatti ricordato solo molto genericamente il fondo che qui interessa maggiormente, cioè i «molti libri scritti a mano, alcuni di Prediche et altri di altre materie le quali non s'inscrivono per l'antica e vecchia lettera», redatti forse in una scrittura che rendeva complessa la lettura al compilatore della lista libraria.⁸¹ Ancora da studiare a fondo è anche l'elenco dei circa 1.500 libri che costituivano la biblioteca dei Minori conventuali di San Francesco in Pinerolo: particolarmente rilevanti sono gli incunaboli e le edizioni della biblioteca comune (*bibliotheca conventus*), formata da oltre 200 volumi, fra cui segnalo il *De Orthographia* di Giovanni Tortelli.⁸² Nella ricognizione dei libri di questo convento, stesa per conto del Consiglio municipale nel maggio 1799, sono registrati, insieme a numerosi testi di classici latini, alcuni libri a stampa di opere per l'insegnamento grammaticale (ancora il *De Orthographia* di Tortelli e il *Calepinus*, cioè il *Dictionarium latinum* di Ambrogio Calepio, pubblicato nel 1502) e un interessante riferimento alla circolazione della *Commedia* in area subalpina, cioè un «Dante manoscritto», datato, non sappiamo con quanta precisione, al XIV secolo, già fuori sede all'atto dell'inventario.⁸³

Queste tardive testimonianze possono essere in parte arricchite dalle notizie sui più antichi apporti librari che affiorano dal procedere degli spogli d'archivio, specie da quelli condotti tra le filze dei notai laici ed ecclesiastici. Ai Minori osservanti di Vigone, ad esempio, andò forse una parte dei libri della notevolissima biblioteca, formata da 112 volumi, che il *decretorum doctor* Matteo de Beys – canonico della cattedrale di Torino, *magister gramatice* presso il collegio degli Innocenti e, per quasi un trentennio, membro della *familia* cardinalizia di Domenico della Rovere – lasciò con le sue

⁸⁰ Fratini 2008: 42 s.

⁸¹ Fratini 2006b: 120; sulla biblioteca cf. anche Fratini 2006a: 68 s.

⁸² Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11291, c. 38v (la lista completa è nelle cc. 37v-57v).

⁸³ Per l'edizione dell'inventario cf. Piazza 1993: 74-7.

ultime volontà, dettate il 15 maggio 1509, *ad usum* del nipote Antonio, con la clausola che, dinanzi al rischio di dispersione della raccolta di libri, questa dovesse andare alla biblioteca del giovane convento di Vigone.⁸⁴

6. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Lo studio dei contesti scolastici e culturali nella regione del valdismo alpino, di cui si è presentato qui un primo saggio esplorativo, non consentirà probabilmente di dare risposte decisive ai quesiti centrali che pone la letteratura valdese medievale, cioè in quali ambiti e secondo quali modalità gli autori di questi testi acquisirono le loro competenze culturali e grafiche, nonché dove abbiano avuto accesso agli scritti che studiarono, copiarono e aggregarono nei loro manoscritti. Questo approccio metodologico permette tuttavia di definire gli articolati “circuiti di prossimità” all’interno dei quali si dispiegò la storia di una parte della letteratura valdese, ambiti che, sul piano dell’elaborazione e della trasmissione dei saperi, videro convergere il mondo dei laici e l’universo chiericale e in cui presero forma e alimento anche le riflessioni religiose non conformiste, di orientamento evangelico-pauperistiche, del movimento valdese.

A tale proposito, i testi del *corpus* di manoscritti valdesi palesano, insieme al rapporto mimetico instaurato dalla dissidenza religiosa rispetto alla cultura chiericale egemone,⁸⁵ anche la chiara volontà di confrontarsi con il pensiero biblico-teologico del tempo, attestata ad esempio dalla ricezione, in alcuni codici del *corpus*, di opere riconducibili ai filoni hussita

⁸⁴ «Omnes libros suos, quos ipse dominus testator tam scripsit quam emit Rome et in partibus Pedemontanis, tam in grammatica, dialectica, rethorica, poesi quam iure canonico et civili et in divinis, qui sunt numero centum et duodecim»: Rosso 2014: 458-61; in età giovanile Matteo de Beys esemplò il codice dell’*Aeneis* virgiliana ora Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 680, impiegato per la scuola: *ibi*: 369-72. Ludovico de Caluxio di Vigone, consignore di Fenile, con il suo testamento del novembre 1472 donò una Bibbia, del valore di oltre sessanta ducati, e una *Vita Sanctorum* alla comunità di frati Agostiniani di Vignone, con la disposizione che venissero incatenati nella *libreria* del convento: *ibi*: 446.

⁸⁵ Cf. da ultimo Rosso 2024. Sulle traduzioni bibliche a vantaggio di coloro che non conoscevano il latino, pratica che risale allo stesso Valdo, limito il rinvio a Menichetti 2016.

o all'*Unitas Fratrum* boema, rappresentate dagli scritti di Jan Hus, di Luca da Praga e di Nicola da Dresda.⁸⁶ La rielaborazione, il filtraggio e la traduzione di questi e di altri testi di matrice riformistica alimentarono il corpo di idee e di pratiche religiose che, condivise nei canali delle diverse forme di interazione sociale, costituirono l'ossatura identitaria delle "comunità" dei valdesi e dei valdismi medievali.⁸⁷ Il relevantissimo tema dell'inclusione del contesto religioso e culturale valdese nelle Alpi Occidentali all'interno del più ampio movimento preriformistico dell'Europa tardo-medievale, potrebbe essere un possibile ambito di sviluppo e di applicazione della metodologia di ricerca qui prospettata, attraverso cui sarà forse possibile reperire testimonianze sulla circolazione di testi e di idee nell'area del valdismo alpino, esiti di un processo di *Kulturtransfer* che, allo stato attuale delle conoscenze, è ancora ampiamente da precisare.

Paolo Rosso
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bernard Gui (Mollat) = Bernard Gui, *Manuel de l'inquisiteur*, éd. par Guillaume Mollat, Paris, Les belles lettres, 1964, 2 voll.
- Conciliorum Oecumenicorum Decreta* = *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, a c. di Giuseppe Alberigo *et alii*, Bologna, Istituto per le Scienze Religiose, 1973³.
- Jacques Fournier (Duvernoy) = Jean Duvernoy, *Le registre d'inquisition de Jacques Fournier, évêque de Pamiers (1318-1325)*, Toulouse, Privat, 1965, 3 voll.
- Miolo, *Histoira* (Balmas) = Gerolamo Miolo, *Historia breve & vera de gl'affari de i Valdesi delle Valli*, a c. di Enea Balmas, Torino, Claudiana, 1971.
- Perrin, *Histoire* = Jean-Paul Perrin, *Histoire des Vaudois*, Genève, Matthieu Berjon, 1618.

⁸⁶ Sui testi hussiti, trasmessi in manoscritti di cui non sono ancora stati individuati il luogo di confezionamento e l'ambito di circolazione, cf. Poetz 2024.

⁸⁷ Per una proposta metodologica che considera il movimento valdese in una dimensione di "comunità" cf. Long 2024.

Pier Candido Decembrio (Petrucci) = Petri Candidi Decembrii *Epistolarum inuenilium libri octo*, edizione critica a c. di Federico Petrucci, Firenze, Firenze University Press, 2013.

Scultetus, *Annales II = Abrahami Sculteti annalium evangelii passim per Europam decimo quinto salutis partae seculo renovati, decas secunda: ab anno MDXXVI ad annum MDXXXVI*, Heidelbergae, Typis Johannis Lancellotti Academiae Typogr. · Impensis Jonae Rosae, 1620.

LETTERATURA SECONDARIA

Adam 1964 = Paul Adam, *La vie paroissiale en France au XIV^e siècle*, Paris, Sirey, 1964.

Allegra 1978 = Luciano Allegra, *Ricerche sulla cultura del clero in Piemonte. Le biblioteche parrocchiali nell'arcidiocesi di Torino. Sec. XV^{II}-XV^{III}*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1978.

Audisio 1976 = Gabriel Audisio, *Les barbes vaudois - XV^e et XV^T siècle*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 139 (1976): 65-75.

Audisio 1979 = Gabriel Audisio, *Le barbe et l'inquisiteur. Procès du barbe vaudois Pierre Griot par l'inquisiteur Jean de Roma (Apt, 1532)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1979.

Audisio 1994 = Gabriel Audisio, *Were the Waldesians more literate than their contemporaries (1460-1560)?*, in Peter Biller, Anne Hudson (ed. by), *Heresy and Literacy, 1000-1530*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994: 176-85.

Audisio 2004 = Gabriel Audisio, *Une originalité vaudoise: les barbes, médecins de l'âme et du corps (15^e-16^e siècles)*, in Günter Frank, Friedrich Niewöhner (hrsg. von), *Reformer als Ketzer. Heterodoxe Bewegungen von Vorreformatoren*, Stuttgart-Bad Cannstadt, Frommann-Holzboog, 2004: 215-26.

Audisio 2007 = Gabriel Audisio, *Preachers by Night. The Waldensian Barbes (15th-16th Centuries)*, Leiden · Boston, Brill, 2007.

Audisio 2010 = Gabriel Audisio, *Il testimone di Pattemouche*, in Raimondo Genre (a c. di), *Valdismo e cattolicesimo prima della riforma (1488-1555). Dai conflitti alla convivenza*, Villaretto-Roure, La Valaddo, 2010: 63-179.

Barbero 1997 = Alessandro Barbero, *Il mutamento dei rapporti fra Torino e le altre comunità del Piemonte nel nuovo assetto del ducato sabauda*, in *Storia di Torino*, vol. II. *Il basso medioevo e la prima età moderna (1280-1536)*, a c. di Rinaldo Comba, Torino, Einaudi, 1997: 373-419.

Benedetti 2005 = Marina Benedetti, «Digne d'estre veu». *Il processo contro Peironeta di Beauregard*, «Archivio italiano per la storia della pietà» 18 (2005): 146-58.

Benedetti 2006 = Marina Benedetti, *Il «Santo bottino». Circolazione di manoscritti valdesi nell'Europa del Seicento*, Torino, Claudiana, 2006.

- Benedetti 2010 = Marina Benedetti, «*Sobra la cura de la salu de las vostras almas*». *I magistri valdesi alla fine del Quattrocento*, in Giovanni Filoramo, Sofia Boesch Gajano, Gabriella Zarri (a c. di), *Storia della direzione spirituale*, vol. II. *L'età medievale*, a c. di Sofia Boesch Gajano, Brescia, Morcelliana, 2010: 407-23.
- Benedetti 2011 = Marina Benedetti, *Le procès contre Antonio Blasi d'Angrogna (1486): préserver et transmettre la foi chez les Vaudois des Alpes*, in Philippe Chareyre (éd. par), *L'hérétique au village. Les Minorités religieuses dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011: 23-40.
- Biller 1994 = Peter Biller, *Heresy and literacy: earlier history of the theme*, in Peter Biller, Anne Hudson (ed. by), *Heresy and Literacy, 1000-1530*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994: 1-18.
- Black 2001 = Robert Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Black 2010 = Robert Black, *Notes on Teaching Techniques in Medieval and Renaissance Italian Schools*, in Lucio Del Corso, Oronzo Pecere (a c. di), *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino, 7-10 maggio 2008, Cassino, Università di Cassino, 2010: 513-36.
- Black-Pomaro 2000 = Robert Black, Gabriella Pomaro, *La Consolazione della filosofia nel Medioevo e nel Rinascimento italiano. Libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini*, Firenze, SISMEI, 2000.
- Bo 2014 = Federico Emidio Bo, *I manoscritti valdesi e le valli del Piemonte: nuove prospettive sugli antichi luoghi di conservazione nelle valli oggi dette valdesi*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 215 (2014): 3-20.
- Borghi Cedrini 1985 = Luciana Borghi Cedrini, *Cultura 'provenzale' e cultura 'valdese' nei Mettra Ceneche («Versi di Seneca»)*, Torino, Giappichelli, 1981.
- Borghi Cedrini 1988 = Luciana Borghi Cedrini, *Ancora sulla «questione della lingua valdese»: osservazioni sulle grafie dei manoscritti valdesi*, in Aa. Vv., *Studi testuali 1*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1988: 7-33 (ora in Borghi Cedrini 2017: 227-52).
- Borghi Cedrini 2017 = Luciana Borghi Cedrini, *Ai confini della lingua d'oc (Nord-Est occitano e lingua valdese)*, a c. di Andrea Giraudo, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Modena, Mucchi, 2017.
- Borghi Cedrini-Giraudo 2022 = Luciana Borghi Cedrini, Andrea Giraudo, *Ancient Waldensian Literature*, in Marina Benedetti, Euan Cameron (ed. by), *A companion to the Waldenses in the Middle Ages*, Leiden · Boston, Brill, 2022: 459-77.
- Borraccini 2009 = Rosa Marisa Borraccini (a c. di), *Dalla «notitia librorum» degli inventari agli esemplari. Saggi di indagine su libri e biblioteche dai codici Vaticani latini 11266-11326*, Macerata, EUM, 2009.

- Borraccini–Rusconi 2006 = Rosa Marisa Borraccini, Roberto Rusconi (a c. di), *Libri, biblioteche e cultura degli Ordini Regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice*. Atti del Convegno, Macerata, 30 maggio-1 giugno 2006, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.
- Brancato 2012 = Dario Brancato, *Readers and Interpreters of the Consolatio in Italy, 1300-1550*, in Noel Harold Kaylor Jr., Philip Edward Phillips (ed. by), *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, Leiden, Brill, 2012: 357-411.
- Brenon 1986 = Anne Brenon, *Syncretisme hérétique dans les refuges alpins? Un livre cathare parmi les recueils vandois de la fin du Moyen-Age: le ms 269 de Dublin*, «Heresis» 7 (1986): 7-23.
- Caffaro 1893-1903 = Pietro Caffaro, *Notizie e documenti della chiesa pinerolese*, Pinerolo, Tip. Chiantore-Mascarelli, I vol. 1893, II vol. 1896, III vol. 1897, IV vol. 1899, V vol. 1900, VI vol. 1903.
- Caffaro 1906 = Albino Caffaro, *Pineroliensia. Contributo agli studi storici su Pinerolo, ossia vita Pinerolese, specialmente negli ultimi due secoli del Medio-evo*, Pinerolo, Tip. Chiantore-Mascarelli, 1906.
- Cancian 2018 = Patrizia Cancian, *Caratteri paleografici e luoghi di produzione di manoscritti valdesi del tardo medioevo*, in Andrea Giraudo, Matteo Rivoira (a c. di), *Predicazione e repressione. Processi e letteratura religiosa*, Torino, Claudiana, 2018: 109-19.
- Cesena 2023 = Matteo Cesena, *Primi appunti sulla scripta del ms. Dublin, Trinity College Library, 269*, «Carte romanze» 11/2 (2023): 385-410.
- Cherubini 1996 = Paolo Cherubini, *Frammenti di quaderni di scuola d'area umbra alla fine del secolo XV*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven» 76 (1996): 219-52.
- Cherubini–Pratesi 2010 = Paolo Cherubini, Alessandro Pratesi, *Paleografia latina. L'avventura grafica del mondo occidentale*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2010.
- Cornagliotti 1979 = Anna Cornagliotti, *Tratti provenzali alpini dal Ms. Dd.XV 33 della University Library di Cambridge*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 95 (1979): 485-513.
- Cornagliotti 1984 = Anna Cornagliotti, *Documentazioni medievali di provenzale alpino della Valle del Queyras e dell'Alta Val di Susa*, in Aa. Vv., *Corona Alpium. Miscellanea di Studi in onore di Carlo Alberto Mastrelli*, Firenze, Istituto di Studi per l'Alto Adige, 1984: 43-60.
- Cornagliotti 2011 = Anna Cornagliotti, *I libri di grammatica latina e di aritmetica della famiglia Blanc di Fenestrelle nel 1510-1511*, in Raimondo Genre (a c. di), *Presenze religiose, migrazioni e lingua occitana nell'alta Val Chisone tra il '400 e il '500. Dai conflitti alla convivenza*, Villaretto-Roure, La Valaddo, 2011: 191-225.
- De Roberto 2014 = Elisa De Roberto, *Glossari, versioni e proverbi. A proposito di una miscellanea scolastica tardoquattrocentesca*, «Cahiers de recherches médiévales

- et humanistes» 28 (2014): 33-88 (<http://journals.openedition.org/crmh/13730>).
- De Vitt 1990 = Flavia De Vitt, *Istituzioni ecclesiastiche e vita quotidiana nel Friuli medioevale*, Venezia, Deputazione di storia patria per le Venezie, 1990.
- Dohar 1997 = William J. Dohar, *Sufficienter litteratus. Clerical Examination and Instruction for the Cure of Souls*, in Jaqueline Brown, William P. Stoneman (ed. by), *A Distinct Voice. Medieval Studies in Honor of Leonard E. Boyle, O.P.*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997: 305-21.
- Döllinger 1890 = Johann Joseph Ignaz von Döllinger, *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters*, vol. II. *Dokumente vornehmlich zur Geschichte der Valdesier und Katharer*, München, C. H. Beck, 1890.
- Foresta 2011 = Patrizio Foresta, *Da barba a pastori. Il concilium generale di Chanforan (1532)*, «Cristianesimo nella storia» 32 (2011): 733-53.
- Fratini 2006a = Marco Fratini, *Biblioteche degli ordini religiosi nel Pinerolese del Cinquecento: un sondaggio*, in Id. 2006c: 61-80.
- Fratini 2006b = Marco Fratini, *Documenti per la storia delle biblioteche religiose nel Pinerolese del Cinquecento. L'Inchiesta della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti. I. I libri del Convento di S. Maria degli Angeli in Pinerolo*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese» 23 (2006): 107-22.
- Fratini 2006c = Marco Fratini (a c. di), *Libri, biblioteche e cultura nelle Valli valdesi in età moderna*. Atti del XLIV Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia, Torre Pellice, 28-29 agosto 2004, Torino, Claudiana, 2006.
- Fratini 2007 = Marco Fratini, *Documenti per la storia delle biblioteche religiose nel Pinerolese del Cinquecento. L'Inchiesta della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti. II. I libri dell'Abbazia di Santa Maria in Pinerolo*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese» 24 (2007): 19-37.
- Fratini 2008 = Marco Fratini, *Documenti per la storia delle biblioteche religiose nel Pinerolese del Cinquecento. L'Inchiesta della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti. III. I libri del Convento dei minori osservanti di Vigone*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese» 25 (2008): 33-48.
- Fratini 2019 = Marco Fratini, *Tracce del patrimonio artistico e librario dell'abbazia di Santa Maria di Pinerolo anteriore al XVII secolo*, in Piercarlo Pazé (a c. di), *Gli ultimi quattro secoli dell'abbazia di Santa Maria di Pinerolo. Dai conflitti alla convivenza*, Perosa Argentina, LAReditore, 2019: 233-300.
- Fratini 2020 = Marco Fratini, *Una biblioteca fogliante tra Piemonte e Francia. Il patrimonio librario dell'abbazia di Santa Maria di Pinerolo*, in Gianfranco Armando et alii (a c. di), *I cistercensi foglianti in Piemonte tra chiostro e corte (secoli XVI-XIX)*, Roma, Viella 2020: 355-63.
- Frova 1992 = Carla Frova, *Le scuole municipali all'epoca delle università*, in Olga Wei-

- jers (éd. par), *Vocabulaire des écoles et des méthodes d'enseignement au Moyen Âge*. Actes du colloque, Rome, 21-22 octobre 1989, Turnhout, Brepols, 1992: 176-90.
- Gabotto 1894 = Ferdinando Gabotto, *Il soggiorno di Bartolomeo Guasco a Pinerolo e l'attendibilità cronologica dell'autobiografia di Antonio Astesano*, Pinerolo, Tip. Sociale, 1894.
- Gabotto 1895 = Ferdinando Gabotto, *Dizionario dei maestri di grammatica che insegnarono in Piemonte prima dell'anno 1500*, in Id., *Lo Stato sabaudo da Amedeo VIII ad Emanuele Filiberto*, vol. III, Torino, Roux Fossati e C., 1895: 288-349.
- Gabotto 1898 = Ferdinando Gabotto, *L'Università in Piemonte prima di Emanuele Filiberto*, Torino, Roux Frassati e C., 1898.
- Gabotto 1906 = Ferdinando Gabotto, *Supplemento al Dizionario dei maestri che insegnarono in Piemonte prima dell'anno 1500*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino» 11 (1906): 102-41.
- Gasca Queirazza 1966 = Giuliano Gasca Queirazza, *Documenti di antico volgare in Piemonte. 3. Frammenti vari di una miscellanea grammaticale di Biella*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966.
- Giraud 2023 = Andrea Giraud, *L'ultimo atto della scripta valdese. Note sul ms. Dublin, Trinity College Library, 259*, «Carte romanze» 11/2 (2023): 343-83.
- Giraud 2024 = Andrea Giraud, *La letteratura valdese medievale. Testi, lingua, manoscritti*, in Francesca Tasca (a c. di), *Storia dei valdesi. 1. Come nuovi apostoli (secc. XII-XV)*, Torino, Claudiana, 2024: 375-395.
- Gonnet 1953 = Jean Gonnet, *Le premier synode de Chanforan de 1532*, «Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français» 99 (1953): 201-23.
- Gonnet-Molnar 1974 = Jean Gonnet, Amedeo Molnar, *Les Vaudois au Moyen Âge*, Torino, Claudiana, 1974.
- Grendler 1989 = Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore · London, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Grosperin 1984 = Bernard Grosperin, *Les petites écoles sous l'Ancien Régime*, Rennes, Ouest-France, 1984.
- Grosperin-Kanceff 1987 = Bernard Grosperin, Emanuele Kanceff (a c. di), *L'Enseignement dans les Etats de Savoie. L'insegnamento negli Stati sabaudi*, Genève, Slatkine, 1987.
- Grosso-Mellano 1957 = Michele Grosso, Maria Franca Mellano, *La Controriforma nella arcidiocesi di Torino (1558-1610)*, vol. I, Città del Vaticano, Tipografia poliglotta vaticana, 1957.
- Grundmann 1958 = Herbert Grundmann, *Litteratus-illitteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter*, «Archiv für Kulturgeschichte» 11 (1958): 1-65.

- GW = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (<https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>).
- ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue* (<https://data.cerl.org/istc/>).
- Jaymes 2011 = David Jaymes, *The Zurich Waldensian New Testament (C 169 [706]): the Archaeology of a Dissidence*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 208 (2011): 3-29.
- Long 2024 = Micol Long, *I valdesi medievali come "comunità": nuove prospettive di ricerca*, Torino, Claudiana, 2024.
- Longo 1997 = Pier Giorgio Longo, *Claudio di Seyssel e il rinnovamento della chiesa torinese*, in *Storia di Torino*, vol. II. *Il basso medioevo e la prima età moderna (1280-1536)*, a c. di Rinaldo Comba, Torino, Einaudi, 1997: 794-807.
- Maierú 2002 = Alfonso Maierú, *Formazione culturale e tecniche d'insegnamento nelle scuole degli Ordini Mendicanti*, in Aa. Vv., *Studio e «Studia»: le scuole degli ordini Mendicanti tra XIII e XIV secolo*. Atti del XXIX Convegno internazionale, Assisi, 11-13 ottobre 2001, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2002: 5-31.
- Meersseman 1965 = Gilles G. Meersseman, *Il tipo ideale di parroco secondo la riforma tridentina nelle sue fonti letterarie*, in Aa. Vv., *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina*. Atti del convegno storico internazionale, Trento, 2-6 settembre 1963, vol. I, Roma, Herder, 1965: 27-44.
- Menichetti 2016 = Caterina Menichetti, *La traduction intra-romane en contexte religieux. La genèse des Actes des Apôtres en occitan vaudois*, in Stefania Maffei Boillat, Alain Corbellari (éd. par), *L'aventure du sens. Mélanges de philologie provençale en l'honneur de François Zufferey*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2016: 147-75.
- Merlo 1975 = Grado G. Merlo, *Vita di chierici nel Trecento: inchieste nella diocesi di Torino*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino» 73 (1975): 181-210.
- Merlo 1984 = Grado G. Merlo, *Valdesi e valdismi medievali. Itinerari e proposte di ricerca*, Torino, Claudiana, 1984.
- Merlo 1991 = Grado G. Merlo, *Identità valdesi nella storia e nella storiografia. Studi e discussioni*, Torino, Claudiana, 1991.
- Merlo 1997a = Grado G. Merlo, *La Chiesa e le chiese di Torino nel Quattrocento*, in *Storia di Torino*, vol. II. *Il basso medioevo e la prima età moderna (1280-1536)*, a c. di Rinaldo Comba, Torino, Einaudi, 1997: 767-94.
- Merlo 1997b = Grado G. Merlo, *Vita religiosa e uomini di Chiesa in un'età di transizione*, in *Storia di Torino*, vol. II. *Il basso medioevo e la prima età moderna (1280-1536)*, a c. di Rinaldo Comba, Torino, Einaudi, 1997: 297-324.
- Milani 2005 = Matteo Milani, *«Al è piú bello de tuti»: esercizi in volgare in un frammento grammaticale comense*, «La Parola del Testo» 9/2 (2005): 307-56.
- Milani 2010 = Matteo Milani, *Panorama delle prime grammatiche tra latino e volgare*

- italiano*, in Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier, Paul Danler (éd. par), *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*, vol. III, Berlin · New York, De Gruyter, 2010: 615-27.
- Milani 2014 = Matteo Milani, «*Se li scolari presto se levassero [...], deventariano docti in breve tempo*»: un inedito quaderno di esercizi di traduzione del XV secolo, in Federica Cugno et alii (a c. di), *Studi linguistici in onore di Lorenzo Massobrio*, Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, 2014: 1181-98.
- Nada Patrone 1990 = Anna Maria Nada Patrone, «*Super providendo bonum et sufficientem magistrum scholarum*». L'organizzazione scolastica delle città nel tardo medioevo, in Aa. Vv., *Città e servizi sociali nell'Italia dei secoli XII-XV*. Atti del Convegno di studi, Pistoia, 9-12 ottobre 1987, Pistoia, Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, 1990: 49-81.
- Nada Patrone 1996 = Anna Maria Nada Patrone, *Vivere nella scuola. Insegnare e apprendere nel Piemonte del tardo medioevo*, Torino, Paravia, 1996.
- Naso 2004 = Irma Naso, *Le prime vicende dello Studio: gli anni difficili*, in Irma Naso (a c. di), *Alma felix Universitas Studii Taurinensis. Lo Studio Generale dalle origini al primo Cinquecento*, Torino, Università degli Studi, 2004: 19-38.
- Ostinelli 1998 = Paolo Ostinelli, *Il governo delle anime. Strutture ecclesiastiche nel Belinzonese e nelle Valli ambrosiane (XIV-XV secolo)*, Locarno, A. Dadò, 1998.
- Papini 2001 = Carlo Papini, *Valdo di Lione e i «Poveri nello Spirito». Il primo secolo del movimento valdese (1170-1270)*, Torino, Claudiana, 2001.
- Paravy 1993 = Pierrette Paravy, *De la chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné. Évêques, fidèles et déviants (vers 1340-vers 1350)*, Roma, École française de Rome, 1993, 2 voll.
- Pasquino 2004 = Gian Mario Pasquino, *Codici liturgici tardomedievali nella diocesi di Torino: fonti archivistiche dei secoli XIV e XV*. Giovanni di Desio, «Archivio teologico torinese» 10 (2004): 420-45.
- Patria 1999 = Luca Patria, *Nella stessa chiesa di montagna: cattolici e ugonotti a Chiomonte nella seconda metà del Cinquecento*, in *Fedeli in chiesa*, «Quaderni di Storia Religiosa» 6 (1999): 155-211.
- Patria–Nesta–Coletto 1998 = Luca Patria, Paolo Nesta, Valerio Coletto, *Storia della Parrocchia di Chiomonte. Per una storia religiosa del Delfinato di qua dei monti nell'ancien régime*, vol. I. *Dal medioevo al trattato di Utrecht (1713)*, Borgone di Susa, Editrice Melli, 1998.
- Patschovsky 1994 = Alexander Patschovsky, *The literacy of Waldensianism from Valdes to c. 1400*, in Peter Biller, Anne Hudson (ed. by), *Heresy and Literacy, 1000-1530*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994: 112-36.
- Pazé 2007 = Piercarlo Pazé, *Scuole e scolarizzazione nella Val Pragelato*, in Raimondo Genre (a c. di), *Ricattolicizzazione dell'alta Val Chisone ed emigrazione per causa di religione (1685-1748)*, Villaretto-Roure, La Valaddo, 2007: 229-62.

- Pazé–Coletto 2011 = Piercarlo Pazé, Valerio Coletto, *Occitano alpino e occitano colto fra 1400 e 1500: l'epistola del barba Tertian ai fedeli di Pragelato*, in Raimondo Genre (a c. di), *Presenze religiose, migrazioni e lingua occitana nell'alta Val Chisone tra il '400 e il '500. Dai conflitti alla convivenza*, Villaretto-Roure, La Valaddo, 2011: 159-90.
- Pazé–Coletto 2022 = Piercarlo Pazé, Valerio Coletto, *I mutamenti politici, normativi, sociali e confessionali e i loro effetti sulla lingua nelle valli occitane dell'attuale Piemonte a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento*, in Piercarlo Pazé, Valerio Coletto, *La popolazione dell'alta Val Chisone fra Trecento e Quattrocento. In ricordo di Ugo Flavio Piton*, Perosa Argentina, LAReditore, 2022: 127-42.
- Pellegrini 2018 = Paolo Pellegrini, *Scola, Ognibene*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018: 593-6.
- Piana Toniolo (2004) = Paola Piana Toniolo (a c. di), *Il cartulare del vescovo di Acqui Guido dei marchesi d'Incisa: 1350-1371*, Acqui Terme, Impressioni Grafiche, 2004.
- Piazza 1993 = Andrea Piazza, *I frati e il convento di San Francesco di Pinerolo*, Pinerolo, Parlar di storia, 1993.
- Piccat 1988 = Marco Piccat, *I frammenti grammaticali latino-volgari dell'Archivio di Stato di Cuneo*, in Anna Cornagliotti et alii (a c. di), *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza per il suo 65° compleanno*, vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988: 863-86.
- Platone 2014 = Giuseppe Platone, *Valdesi e Riforma nel passaggio di Chanforan (1532)*, Torino, Claudiana, 2014.
- Poetz 2024 = Joanna Poetz, *La literacy dei valdesi. Il caso della ricezione presso i valdesi di opere dell'Unitas Fratrum boema*, in Francesca Tasca (a c. di), *Storia dei valdesi. 1. Come nuovi apostoli (secc. XII-XV)*, Torino, Claudiana, 2024: 429-40.
- Quazza–Segre Montel 2004 = Ada Quazza, Costanza Segre Montel, *Libri tra professori e studenti: circolazione di manoscritti e biblioteche personali*, in Irma Naso (a c. di), *Alma felix: Universitas Studii Taurinensis. Lo Studio Generale dalle origini al primo Cinquecento*, Torino, Università degli Studi, 2004: 269-307.
- Raschieri 2015 = Amedeo Alessandro Raschieri, *Edizioni virgiliane nel Cinquecento piemontese*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino» 113 (2015): 137-46.
- Regis 2023 = Riccardo Regis, *Sulla resa degli aggettivi in -tūrus e -ndus: il valdese a confronto con altre varietà di occitano*, «Carte romanze» 11/2 (2023): 411-47.
- Rivoira 2023 = Matteo Rivoira, *La lingua dei manoscritti valdesi medievali e i dialetti occitani alpini*, «Carte romanze» 11/2 (2023): 317-42.
- Rizzo 1996 = Silvia Rizzo, *L'insegnamento del latino nelle scuole umanistiche*, in Mirko Tavoni et alii (a c. di), *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni. Atti del Convegno Internazionale, Ferrara, 20-24 marzo 1991*, vol. I. *L'Italia e il mondo romanzo*, Modena, F.C. Panini, 1996: 3-29.

- Rizzo 2002 = Silvia Rizzo, *Ricerche sul latino umanistico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- Rosso 2000 = Paolo Rosso, *Catone Sacco e l'Umanesimo lombardo. Notizie e documenti*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria» n.s. 52 (2000): 31-90.
- Rosso 2006 = Paolo Rosso, *La scuola a Saluzzo al tempo di Ludovico II: fra ricezione umanistica e tradizione*, in Rinaldo Comba (a c. di), *Ludovico II marchese di Saluzzo, condottiero, uomo di Stato, mecenate (1475-1504)*, vol. II. *La circolazione culturale e la committenza marchionale*, Cuneo, Società per gli Studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo, 2006: 425-58.
- Rosso 2010 = Paolo Rosso, *Studio e poteri. Università, istituzioni e cultura a Vercelli fra XIII e XIV secolo*, Torino, Zamorani, 2010.
- Rosso 2014 = Paolo Rosso, *Negli stalli del coro. I canonici del capitolo cattedrale di Torino (secc. XI-XV)*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Rosso 2015 = Paolo Rosso, *La scuola nelle corti tardomedievali dell'Italia nord-occidentale: circolazione di maestri e di modelli*, «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge» 127/1 (2015): 57-95.
- Rosso 2018 = Paolo Rosso, *La scuola nel Medioevo. Secoli VI-XV*, Roma, Carocci, 2018.
- Rosso 2019 = Paolo Rosso, *Cultura religiosa e formazione intellettuale del clero curato e dei predicatori valdesi nelle comunità alpine della diocesi di Torino (secc. XV-prima metà XVI)*, in Francesco Panero (a c. di), *Le comunità dell'arco alpino occidentale. Culture, insediamenti, antropologia storica*, Cherasco, Centro Internazionale di Studi sugli Insediamenti Medievali, 2019: 159-212.
- Rosso 2024 = Paolo Rosso, *Rapporto mimetico e conflittuale con la cultura chiericale egemone*, in Francesca Tasca (a c. di), *Storia dei valdesi. 1. Come nuovi apostoli (secc. XII-XV)*, Torino, Claudiana, 2024: 409-19.
- Rosso in c. s. = Paolo Rosso, *Circolazione e radicamento di chierici nelle Valli Pellice, Chisone e Germanasca nel tardo medioevo*, in Paolo Demeglio, Marco Fratini, Maurizio Gomez Serito (a c. di), *Vie di comunicazione e mobilità nelle valli Pellice, Chisone e Germanasca*, in c. s.
- Rusconi 2002 = Roberto Rusconi, *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia intorno all'anno 1600 attraverso l'inchiesta della Congregazione dell'Indice*, in Edoardo Barbieri, Danilo Zardin (a c. di), *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Milano, Vita & Pensiero, 2002: 63-84.
- Sambin 1948 = Paolo Sambin, *Chierici ordinati a Padova alla fine del Trecento*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia» 2 (1948): 381-402.
- Sani 1999 = Roberto Sani (a c. di), *Educazione e istituzioni scolastiche nell'Italia moderna (secoli XV-XIX). Testi e documenti*, Milano, Vita e Pensiero, 1999.
- Simoncini 2003 = Stefano Simoncini, *Guasco, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2003: 449-51.

- Tamba 2002 = Giorgio Tamba (a c. di), *Rolandino e l'ars notaria da Bologna all'Europa*. Atti del convegno internazionale, Bologna, 9-10 ottobre 2000, Milano, A. Giuffè, 2002.
- Teeuwen 2003 = Mariken Teeuwen, *The Vocabulary of Intellectual Life in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2003.
- Telch 1971 = Primo Telch, *La teologia del presbiterato e la formazione dei preti al Concilio di Trento e nell'epoca postridentina*, «Studia Patavina» 18 (1971): 343-89.
- Tron 2010a = Daniele Tron, *La creazione del corpo pastorale valdese e la Ginevra di Calvino*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 207 (2010): 77-161.
- Tron 2010b = Daniele Tron, *Un profondo mutamento. Da barba a pastori*, in Raimondo Genre (a c. di), *Valdismo e cattolicesimo prima della riforma (1488-1555). Dai conflitti alla convivenza*, Villaretto-Roure, La Valaddo, 2010: 253-92.
- Tron 2021 = Daniele Tron, *I barba valdesi: dalla Val Pragelato ai contesti romanzzi europei*, in Piercarlo Pazé (a c. di), *I valdesi del Pragelatese all'epoca della crociata. Dai conflitti alla convivenza*, Perosa Argentina, LAReditore, 2021: 119-82.
- Vinay 1935 = Gustavo Vinay, *L'Umanesimo subalpino nel secolo XV (Studi e ricerche)*, Torino, Tip. ed. M. Gabetta, 1935.
- Vinay 1972 = Valdo Vinay, *Mémoires de George Morel. L'importanza del codice valdese c-5-18 (Ms. 259) del Trinity College di Dublino per la storia dell'adesione dei valdesi alla Riforma*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 132 (1972): 35-48.
- Vinay 1975 = Valdo Vinay, *Le confessioni di fede dei Valdesi riformati, con i documenti del dialogo fra la "prima" e la "seconda" Riforma*, Torino, Claudiana, 1975.
- Vitale Brovarone 1976 = Alessandro Vitale Brovarone, *Glosse volgari a Ovidio. Testimonianze d'uso linguistico in Piemonte nel '400*, «Studi Piemontesi» 5/1 (1976): 81-94.
- Weijers 1987 = Olga Weijers, *Terminologie des universités au XIII^e siècle*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987.

RIASSUNTO: I testi della cosiddetta letteratura valdese medievale sono trasmessi in un *corpus* di manoscritti di cui non sono ancora noti gli ambiti di realizzazione, tuttavia alcuni di essi furono certamente conservati – all'inizio del XVII secolo ma forse già nei decenni precedenti – nelle tradizionali aree di insediamento del valdismo alpino (le attuali Valli Valdesi). Il presente contributo si propone di illustrare i centri di cultura e di istruzione attivi nelle Valli Valdesi e nell'area vicina, nei quali era possibile acquisire la literacy nella lingua latina e una formazione superiore, certamente posseduta da una parte degli autori della letteratura valdese. In questi ambiti è ipotizzabile che si sia formata anche una parte dei predicatori valdesi, diversi dei quali provenivano dal clero cattolico.

PAROLE CHIAVE: Alfabetizzazione nel medioevo, valdesi, manoscritti valdesi, Riforma, biblioteche ecclesiastiche.

ABSTRACT: The texts of the so-called medieval Waldensian literature are preserved in a *corpus* of manuscripts, of which we do not know the contexts of creation; however, some of them were certainly kept - since the early 17th century, but perhaps even in the preceding decades - in the traditional settlement areas of Alpine Waldensian communities (the present-day Waldensian Valleys). This contribution aims to illustrate the centers of culture and education active in the Waldensian Valleys and the surrounding area, where it was possible to acquire literacy in the Latin language and higher education, skills undoubtedly possessed by some of the authors of Waldensian literature. It is conceivable that in these environments, a portion of the Waldensian preachers was also formed, among whom several had previously been members of the Catholic clergy.

KEYWORDS: Literacy in the Middle Ages, Waldesians, Waldensian Manuscripts, Reformation, Ecclesiastical libraries.

L'ANGOLO DELL'ITALIANO

LA PAURA (E NON SOLO) DI MONTALBANO.
SU ALCUNE LOCUZIONI DIALETTALI
LEGATE ALLA SFERA SENSORIALE
ED EMOTIVA NEI POLIZIESCHI
DI ANDREA CAMILLERI

Il significato di ‘movimento’ anticamente assegnato alla parola *mozione* sopravvive ancora oggi in un modo figurato proveniente dal terreno dell'*ars oratoria*: «mozione degli affetti». Com'è noto, questa polirematica fa riferimento alla commozione e ai sentimenti di compartecipazione emotiva suscitati negli uditori in séguito all'ascolto (o alla lettura) di un discorso ben ornato. Riflettendo metalinguisticamente sul proprio *usus scribendi*, anche Andrea Camilleri riprendeva l'espressione, e, dialogando con Tullio De Mauro, affermava che per provocare nei lettori un certo impatto emotivo fosse necessario ricorrere a una «lingua degli affetti» o del «sentimento» (Camilleri–De Mauro 2014: 5), che egli identificava con il dialetto siciliano.¹

A questa visione della lingua (o delle lingue) può ricondursi un dato che emerge con forza dai suoi romanzi polizieschi: l'impiego insistito di vocaboli dialettali per rappresentare le emozioni e i sentimenti dei personaggi. Per offrire una campionatura di tale prassi scrittoria, in questo contributo esamineremo alcuni sintagmi dialettali, che esprimono emozioni, sentimenti o sensazioni fisiche, rintracciabili all'interno dei primi quattro romanzi del ciclo di Montalbano: *La forma dell'acqua* (1994), *Il cane di terracotta* e *Il ladro di merendine* (1996), *La voce del violino* (1997).² In particolare, prendendo spunto dal titolo di una raccolta di racconti camilleriani,

¹ Cf. Camilleri–De Mauro 2014: 5: «Come diceva Pirandello, la parola del dialetto è la cosa stessa, perché il dialetto di una cosa esprime il sentimento, mentre la lingua di quella stessa cosa esprime il concetto».

² D'ora in avanti indicati rispettivamente con le seguenti sigle: *EA*, *CT*, *LM* e *VV*. I corsivi all'interno delle citazioni sono nostri.

La paura di Montalbano,³ ci concentreremo su quelle locuzioni deputate alla rappresentazione della paura e dello stupore, allargando successivamente il campo d'indagine fino a includere sintagmi e locuzioni che riguardano altre sensazioni (come la stanchezza, fisica e/o mentale) ed emozioni (quali la vergogna e lo sconforto).

1. ESPRESSIONI LINGUISTICHE (E ICONIMICHE) DELLA PAURA NEL CICLO DI MONTALBANO

Alcune tra le più comuni risposte fisiologiche di un essere umano di fronte a un'emozione primaria si manifestano per il tramite dello sguardo: e tale reazione istintiva si trasferisce, com'è naturale, dal campo del reale a quello della finzione letteraria. Anche i personaggi del ciclo di Montalbano, infatti, comunicano stati emotivi legati al timore o alla meraviglia attraverso i movimenti degli occhi; ciò che colpisce, nel nostro *corpus*, è la resa quasi esclusivamente dialettale di tali "mozioni", a testimonianza che il siciliano rappresenta per Camilleri la sola lingua capace di esprimere «compiutamente, rotondamente, come un sasso, quello che [egli vuole] dire», senza che a questo compito possa assolvere «l'equivalente nella lingua italiana» (Camilleri–De Mauro 2014: 5).

Anzitutto alcune note quantitative. Nel *corpus*, l'azione di spalancare gli occhi per timore o meraviglia è resa con verbi italiani soltanto tre volte in totale: si registrano infatti due occorrenze per il passato remoto di *sgranare*,⁴ e un'unica attestazione del participio passato con valore aggettivale del verbo *sbarrare*.⁵ Decisamente più nutrito, con undici occorrenze

³ Pubblicata in prima edizione nel 2002 da Mondadori.

⁴ Come per esempio: «Fatma *sgranò gli occhi*» (FA: 164); «Le reazioni di quelli ch'erano nella macchina furono diverse. Gallo sbandò, invase la corsia opposta, sfiorò un camion carico di tondini di ferro, bestemmio, si rimise in carreggiata. Galluzzo sobbalzò, *sgranò gli occhi* [...]» (VV: 27).

⁵ «Il questore non dimenticava che all'ultima conferenza stampa, davanti alle telecamere, il commissario si era espresso, si fa per dire, con un lungo e penoso balbettio, a tratti destituito da ogni senso comune, *con gli occhi sbarrati* e le pupille che ballavano 'mbriache» (CT: 43). Da segnalare, in questo passaggio da CT, che il sintagma in lingua

totali, è invece il gruppo di locuzioni o sintagmi che impiegano «autoctonismi» verbali,⁶ sempre riferiti agli occhi, che rispondono semanticamente ai due verbi in questione. Si registrano otto occorrenze per *sgriddrari*,⁷ due per *sbarracari*⁸ e una per *strammari*⁹ (entrambi, questi ultimi due verbi, attestati nel *corpus* come participi passati in con valore aggettivale).¹⁰

Dunque, anche soltanto sul piano quantitativo, il dialetto risulta di gran lunga più presente rispetto all'italiano, configurandosi come la lingua deputata a rappresentare emozioni e sensazioni; tuttavia, secondo una dinamica linguistica tutt'altro che contrastiva, l'italiano non è estromesso da questa rappresentazione: al contrario, la sostiene e la sorregge. Se, come ha affermato lo stesso scrittore empedoclino (1999: 81), il dialetto è «linfa», potremmo dire che il sistema di vasi in cui esso scorre è costituito

è affiancato dall'aggettivo dialettale *'mbriache* 'ubriache', riferito alle pupille; il quale contribuisce a rendere la sensazione di spaesamento e di afasia avvertita da Montalbano.

⁶ Sul concetto di *autoctonismi* si vedano i contributi di Sottile (2016: 195-212; 2018: 271-99).

⁷ Nella classica variante con accento acuto *sgriddàri* nel *VSES*, che lo riconduce al fr. ant. *escriller* 'scivolare'. Il vocabolo, tuttavia, che non compare nel recentissimo *Vocabolario storico etimologico dei gallicismi nel siciliano* (Valenti 2023), potrebbe essere considerato un parasintetico, con *s-* intensiva, da *griddu* 'den. generica degli insetti come grilli, cavallette, locuste, con usi anche fig.' (*VS s. n.*), per affinità tra l'apertura spropositata degli occhi dovuta a sbalordimento e il tipico movimento, repentino e inatteso, di questi ortoteri. Nel *corpus*, in tre casi, il verbo compare al passato remoto; nelle restanti cinque occorrenze si incontra invece sotto forma di participio passato con valore aggettivale; ma tutte le attestazioni sono accomunate dalla resa grafica mediante il nesso *-ddr-* della pronuncia cacuminale; inoltre, le voci al passato remoto recano un sistematico adattamento morfologico delle desinenze verbali.

⁸ Cf. *VS s. n.* 'sgranare gli occhi in maniera spaventevole', con la specificazione che si tratta di forma attiva nell'agrigentino (ma pare esserlo in una più ampia zona centrale). Il verbo – insieme alle sue varianti *sbarracchiari*, *sbarragghjari* e *sbarraggiàri*, anch'esse quasi sempre riferite agli occhi (cf. *VS s.vv.*) – è da ritenersi forma intensiva da *sbarrari* 'aprire, allargare', a sua volta dall'ispanismo *bbarriàri* 'chiudere, bloccare' (Michel 1996: 258).

⁹ In *VS strammari*.

¹⁰ È significativa l'assenza, in questo gruppo, della locuzione *occhi scasati*, che vale 'occhi sbarrati' (cf. *VS s. n. scasati*), probabilmente connessa al sic. *scasari* e ai suoi valori di 'uscire', 'venir fuori'. Essa occorre, invece, nel capolavoro di un altro siciliano, Leonardo Sciascia (1961/2002: 39), e più precisamente nel *Giorno della civetta*, dove si legge: «uno che ha gli *occhi scasati* come lanterne» (corsivo nostro).

dall'italiano. L'analisi dell'intorno linguistico in cui compaiono le espressioni di cui ci stiamo occupando illustrerà con maggiore precisione la dinamica di stampo dialogico tra lingua e dialetto instaurata da Camilleri nei propri romanzi.

1.1. Sgriddrari *gli occhi*; *occhi* sgriddrati/sbarracati/strammati

In presenza dei sintagmi e delle locuzioni poc'anzi richiamati, nel *corpus* si registra, sul piano del lessico, la presenza di un nucleo di parole italiane, tutte ascrivibili al campo semantico della paura o della (spiacevole) sorpresa, utili a comprendere il significato delle espressioni dialettali. Nonostante l'assonanza del sic. *sgriddrari* con l'it. *sgranare*, e di *sbarracati* con *sbarrati*, tali elementi alloglotti necessitano di essere chiariti: intervengono allora alcune parole italiane, che, parafrasando le espressioni siciliane, ne forniscono una sorta di traduzione non letterale. Al gruppo di vocaboli non marcati diatopicamente appartengono *spaventare* e il deverbale *spavento*, sostantivi come *dolore*, *orrore* e *stupore*, e verbi quali *sobbalzare*, *tremare*, *gridare*.¹¹

Esemplificativi di questa prassi scrittoria sono alcuni passaggi testuali, entrambi da *CT*, dove la locuzione *con gli occhi sgriddrati*, che impiega il verbo siciliano, nel primo caso è resa trasparente dalla vicinanza del sintagma *occhi spalancati*,¹² e nel secondo dall'inserimento dell'aggettivo con funzione predicativa *spaventato*:

¹¹ Riportiamo qui i contesti del *corpus* nei quali compare, variamente coniugato, il verbo *sgriddrari*, che non sono di particolare interesse ai fini del nostro discorso: «Parevano filosofi assorti in profondi pensieri, invece camminavano con gli *occhi sgriddrati* a cercare per terra un indizio, una traccia, un'orma» (*EA*: 23); «Anna parse attraversata da una corrente ad alta tensione, *sgriddrò* smisuratamente *gli occhi*, tentò di dire qualcosa, non ci arriniscì» (*VV*: 61).

¹² Siamo qui in presenza di una «traduzione contestuale», il cosiddetto *cushioning* (in inglese, letteralmente, 'ammortizzazione'), che, rispetto alle più classiche tipologie di traduzione intratestuale (letterale e non letterale), è un «meccanismo [traduttivo] più sottile, attraverso il quale il significato viene fornito sfruttando la struttura del testo letterario, la trama o il contesto generale»: questa tipologia di traduzione usufruisce della «contrapposizione tra due battute di un dialogo, [dell'] enumerazione di vocaboli provenienti da entrambe le lingue e appartenenti allo stesso campo semantico» (cf. Ala-Risku, 2016: 98-9, sulla scorta di Callahan 2004: 106-8).

(1) Pasquano e i suoi due assistenti stavano attorno al piano di marmo sul quale c'era un cadavere, nudo e con gli *occhi sgriddrati*. E aveva ragione, il morto, a tenere gli occhi spalancati come per stupore dato che i tre stavano brindando con bicchieri di carta. Il dottore aveva una bottiglia di spumante in mano (CT: 197).

(2) S'interruppe di nuovo, *sgriddrò gli occhi*, si spiò spaventato: «Non ho detto niente, eh?» (CT: 233).

Inoltre, l'italiano è coinvolto anche in alcune strategie di ricorsività, volte a rendere familiari al lettore le espressioni dialettali di cui ci stiamo occupando: in particolare, va segnalata in LM l'assidua co-occorrenza tra il sintagma *occhi sbarracati* e l'interiezione *Gesù!*, per statuto designata a comunicare 'meraviglia, stupore o dolore, rammarico' (cf. GRADIT s. v.).¹³ Ma anche il dialetto siciliano partecipa a questa meccanica della ripetitività: dall'analisi del *corpus*, infatti, in presenza di sintagmi o locuzioni che impiegano il sic. *sgriddrari*, si è rilevata l'occorrenza di una costruzione microsintattica che può ritenersi diatopicamente marcata: *a mezzu* + prep. art. + *letto*.¹⁴ Essa è utile a rappresentare sulla pagina scritta, per mezzo di una perifrasi che impiega il sic. *susírisi* (riflessivo che vale 'alzarsi dal letto', VS), l'atto istintivo di *sobbalzare*, nel significato iperbolico di 'sussultare, trasalire per la sorpresa, la paura' (cf. GRADIT).

Tale co-occorrenza è peraltro spia di un legame intertestuale tra i romanzi del *corpus*; leggiamo, infatti, sia in CT sia in LM:

(3) [...] *sgriddrò gli occhi*, fece come per *susírisi a mezzu sul letto*, uno scatto violento sicuramente dettate dall'istinto d'animale da lungo tempo braccato (CT: 75).

¹³ Questi i contesti in cui appare la locuzione *occhi sbarracati*: «“Gesù” gridò Montalbano folgorato dalla rivelazione e gridò tanto forte che Livia sobbalzò. “Che ti piglia?” “Gesù” ripeté il commissario *con gli occhi sbarracati*» (LM: 99); «“Gesù!” disse piano [Montalbano]. Livia lo taliò, lo vide come tremare *con gli occhi sbarracati*, s'allarmò» (LM: 156).

¹⁴ Il costrutto meriterebbe un approfondimento. Non si rintracciano, infatti, in italiano, costruzioni sovrapponibili a quella usata da Camilleri. L'aggettivo *mezzu* «sostantivato con valore neutro [e] con sviluppo dal sign. di 'medio' in unione con «la prep. *in* forma per lo più una locuz. prep., con sign. affine a 'tra, fra'» (*Vocabolario Treccani*, s. v.), ed è solitamente seguito dalla preposizione *a*, diversamente da quanto accade nei romanzi camilleriani.

(4) La persiana sbatté con violenza contro il muro e Montalbano di scatto *si susì a mezzo del letto*, gli *occhi sgriddrati* dallo spavento, persuaso, nel fumo del sonno che ancora l'avvolgeva, che qualcuno gli avesse sparato (LM: 10).¹⁵

Persino una dialettalità che potremmo definire “simulata” partecipa alla comunicazione di sentimenti avvertiti dai personaggi dei romanzi camilleriani. Si rileva infatti la presenza di vocaboli legati alla sfera semantica dell'emotività, come *lacrimare* e *spasimo*: entrambi panitaliani, ma, come vedremo, rari o non comuni, e per questo latori di un certo sentore di sicilianità.¹⁶

Il verbo italiano *lacrimare*, usato intransitivamente col significato di ‘versare lacrime, piangere’, è marcato da GRADIT come di basso uso, e pare essere stato scelto da Camilleri in luogo del più ordinario sinonimo *piangere* proprio in virtù dell'affinità con il sic. *lacrimari*, usato in siciliano esclusivamente con valore intransitivo nel significato di ‘piangere’, appunto (cf. VS), come nell'esempio da FA:

(5) Nenè, il picciddro, se ne stava vigilante, dormiva sí e no due ore a notte, il resto lo passava a *occhi sgriddrati*, senza mai piangere, e quando mai s'era visto un nicareddro che non *lacrimava*? (FA: 14)

Allo stesso modo, alla forma dotta *spasmo* è preferito l'allotropo popolare *spasimo* (cf. *Vocabolario Treccani s. v. spasmo*), il quale, nel senso di ‘dolore fisico molto forte’ (GRADIT), è perfettamente sovrapponibile, sotto il profilo formale e semantico, al sic. *spàsimu*, che in siciliano indica un ‘dolore acuto, lancinante’ (cf. VS). Si veda il seguente esempio da VV:

¹⁵ Ancora una volta, l'italiano sorregge il dragaggio dal dialetto: bisogna segnalare, infatti, la presenza della forma *scatto*, a indicare un ‘movimento brusco e improvviso, volontario o involontario’ (GRADIT) in séguito a una sollecitazione fisica o emotiva, e la presenza, negli immediati intorno linguistici delle espressioni siciliane, dell'aggettivo *violento* e del sostantivo *violenza* da esso derivato, che comunicano sentimenti o stati d'animo ‘travolgent[i], impetuos[i]’ (cf. GRADIT s. v. *violento*).

¹⁶ Giova segnalare che l'impiego di elementi di siffatta natura, «arcaici per la lingua/vivi e presenti nel dialetto» (Trovato 2001), è frequente anche in altri autori plurilingui siciliani, come Silvana Grasso (su questo si veda Castiglione 2009).

(6) Gli *occhi* erano *sgriddrati* all'inverosimile, esprimevano dolore e orrore insopportabili, dalla bocca le era uscito un filo di sangue, doveva essersi morsa la lingua negli *spasimi* del soffocamento (VV: 33).

Un caso particolare è poi rappresentato dal sintagma *occhi strammati*, un *hapax* nel nostro *corpus*, poiché compare soltanto in *FA*. Dove leggiamo:

(7) Ma a pelle, a fiato, Pino capì che c'era qualcosa che non quadrava. Si voltò e cominciò a fare voci, chiamando Saro. Il quale arrivò col fiato grosso e gli *occhi strammati* (*FA*: 15).

Come si evince dal contesto di occorrenza, l'espressione assume il senso, anche in questo caso, di 'occhi sbarrati' o 'sgranati'. Tuttavia, il *VS* (s. v. *strammatu*), pur registrando l'espressione *ochji strammati*, le assegna un significato preciso: 'occhi strabici'. Parrebbe, dunque, che nel dialetto siciliano il sintagma faccia riferimento a una caratteristica fisionomica stabile, più che a un effetto transitorio provocato dal sussistere di un particolare stato emotivo. Soccorre, tuttavia, la locuzione verbale *strammari l'ochji* 'stralunare gli occhi', riportata ancora da *VS* s. v. *strammari*, a partire dalla quale Camilleri sembra aver ampliato il ventaglio semantico del sintagma *occhi strammati*, così da inserirlo in *FA* per descrivere lo stato psicofisico alterato del personaggio di Saro e assegnandogli il valore metaforico di 'occhi stralunati'.

2. INTORPIDIMENTO, IMBARAZZO E AVVILIMENTO

Il dialetto, dunque, come abbiamo poc'anzi evidenziato, si presenta come la varietà incaricata a rappresentare anche lo *status* psicofisico delle diverse figure che popolano le storie camilleriane. Lo dimostrano alcuni sintagmi o locuzioni legate a un variegato bagaglio emotivo (che include sensazioni di stanchezza o noia, vergogna e financo sconforto), disseminate, come puntelli isotopici, nell'intero *corpus*.

2.1. *Occhi a pampineddra/che fanno pàmpini pàmpini o pupi pupi*

Una variante italianizzata del sic. *pampinédra*, la parola *pampinella*, risulta lemmatizzata da *GRADIT*, che indica come fonte proprio un'opera

camilleriana del 1992, *La stagione della caccia*, e specifica che la parola fa riferimento alla ‘posizione degli occhi socchiusi con le palpebre che sbattono per la stanchezza’.

Rispetto al romanzo del 1992, nel ciclo di Montalbano, Camilleri introduce il prestito non adattato *pampineddra*¹⁷ nella locuzione costruita con la preposizione *a*, attestata sia in *VSES* sia in *VS*, con specifico riferimento agli occhi. *VSES*, infatti, precisa che il sostantivo femminile *pampinéd* ‘sorta di erba pimpinella’, in unione con *a*, forma un sintagma che, ‘detto degli occhi, vale socchiusi’; e *VS* puntualizza che il movimento di chiusura *a pampinéd* degli occhi è dovuto a un ‘forte sonno’.

Nel *corpus*, la locuzione compare due volte, nei romanzi *LM* e *VV*, e, in entrambi i casi, ancora una volta l’italiano fa da sostegno alla componente dialettale, partecipando al processo traduttivo. Leggiamo infatti dai romanzi menzionati:

(8) Immediatamente dopo mangiato, il picciliddro cominciò a fare gli *occhi a pampineddra*, aveva sonno, doveva essere ancora molto provato. Livia se lo portò nella càmmara da letto, lo spogliò, lo coricò (*LM*: 112).

(9) Quando cominciò ad avere gli *occhi a pampineddra* per il sonno, chiuse il libro, astutò la luce (*VV*: 56).

Che sia per giustapposizione di una incidentale (*LM*) o per tramite di un complemento di causa efficiente (*VV*), la trasparenza della locuzione *occhi a pampineddra* è mediata dalla presenza di un vocabolo italiano, *sonno*. Il medesimo che si rintraccia, sempre con la stessa funzione glossatoria, in co-occorrenza con la locuzione verbale *fare pàmpini pàmpini*, ancora riferita agli occhi. Essa rappresenta un *hapax* nel *corpus* selezionato, considerato che compare soltanto in *CT*:

(10) «Dev’essere la convalescenza» si diceva. S’assittava sulla poltrona, pigliava un giornale o una rivista, a metà di un articolo un pochino più lungo degli altri si stuffava, gli occhi principiavano a *fargli pàmpini pàmpini*, scivolava in un sonno sudaticcio (*CT*: 187).

¹⁷ Il solo adattamento rilevabile riguarda la resa grafica della pronuncia cacuminale del nesso *-dd-*, che Camilleri realizza sistematicamente.

Sebbene si sia tentati di rilevare un rapporto di sinonimia tra i vocaboli siciliani *pàmpinédda* e *pámpina*, della quale *pámpini* rappresenta la forma plurale, *VSES* avverte che *pámpina* «non ha a che fare con [...] *pàmpinédda*»: il sic. *pámpini*, infatti, è attestato come plurale di ‘foglia’ in *VSES* e in *VS*; per di più, la locuzione *fare pàmpini pàmpini* con riferimento agli occhi non risulta registrata nei repertori.¹⁸ Nonostante ciò, è indubbio che nei romanzi camilleriani le polirematiche siano tra loro accostabili sotto il profilo semantico: che sia a causa del sonno oppure della noia,¹⁹ infatti, il movimento degli occhi resta il medesimo. Inoltre, non è azzardato supporre che la locuzione con reduplicazione *pàmpini pàmpini*, sebbene assente nei vocabolari consultati, sia in uso presso alcune aree della Sicilia.²⁰

Interessata ancora dal meccanismo di reduplicazione e dall’impiego del verbo *fare* è la locuzione *fare pupi pupi*, che *VS* porta a lemma, con la chiara indicazione di un legame con gli occhi: le espressioni *fari l’occhi p[upi]* *p[upi]* e *l’uòcci cci fannu p[upi] p[upi]*, infatti, si riferiscono a ‘vista che trema o per stanchezza o per disturbi degli organi visivi’.²¹

¹⁸ Per il *VSES* *pámpini* vale ‘ostentazione di parole’; e neanche il *VS* riporta la locuzione, né *s. v. pàmpina* (o *pàmpinu*) né *s. v. òcchiu*. Tuttavia, un legame con *occhio* si registra nella locuzione *a pàmpina di l’ùcchiu*, con la quale si intende, in senso figurato, ‘la palpebra dell’occhio’; inoltre, l’idea di un movimento discensionale simile a quello degli occhi è comunicato dell’espressione figurata (*a nivi*) *casca pàmpini pàmpini* ‘(la neve) vien giù a fiocchi’, dove *pàmpini* compare in forma reduplicata, come accade in *CT* (cf. *VS s. v. pàmpina*; sul fenomeno della reduplicazione nella lingua camilleriana si veda Mazzarisi 2020: 17-39).

¹⁹ Come si evince, in questo caso, dalla presenza del verbo *stuffàri*, qui in forma pronominale, usato nel significato di ‘provare noia, annoiarsi’. Il verbo è genuinamente siciliano, come attesta *VSES*: che però ne specifica l’accezione di ‘infastidire’ o ‘nauseare’. Camilleri, dunque, introduce la variante con la geminata, caratteristica del siciliano, assegnandole però il significato associato a *stufare* in italiano.

²⁰ Il dialetto di Camilleri è perlopiù «ontologico-esperienziale e non stilistico» (Castiglione 2013: 339), nasce da un confronto diretto, “sul campo”, con il siciliano. Inoltre, è sostanzialmente mancante una vocazione neologica nelle sue opere, giacché, come ricorda Sottile (2016: 197): «i neologismi, quali effetti di uno sperimentalismo lessicale, sono nell’autore empedoclini ridotti al minimo o pressoché inesistenti». In questo caso, tuttavia, non si può escludere che la voce sia un calco autoriale su modello di *pupi pupi*.

²¹ Per Mazzarisi (2020: 21) la locuzione non risulterebbe attestata nei dizionari; in

Nel *corpus*, la locuzione ricorre con entrambi i significati: in *CT*, la vista del protagonista si annebbia per stanchezza, e, in *LM*, per problemi fisiologici legati all'anzianità del personaggio:

(11) Montalbano principiava a vedere la luce bianca degli abbaglianti diventare gialla, *gli occhi gli facevano pupi pupi*, gli firriava la testa. S'assittò sulla rena perché capí che le gambe non potevano piú reggerlo, s'appuiò con le spalle alla macchina. S'aspettava il dolore, ma quando venne fu cosí intenso da farlo lamentiare e chiàngiri come un picciliddro (*CT*: 175).

(12) L'anno passato – gli aveva contato la signora Clementina Vasile Cozzo – le era venuta una botta tirribili d'insonnia che non poteva verso, per fortuna che era durata solo qualche mese. Passava la maggior parte della nottata a taliàre la televisione o a sentire la radio. Leggere no, non ce la faceva cosí a lungo perché dopo un certo tempo *gli occhi* le pigliavano a *fare pupi pupi* (*LM*: 75).

Da segnalare, nel contesto (11), la presenza di alcuni vocaboli dialettali, che, al pari della locuzione *fare pupi pupi*, sono utili a comunicare lo stato di sonnolenza mista ad alterazione psicofisica in cui versa Montalbano. Rientrano infatti nella sfera semantica del *dolore* i verbi siciliani *lamentiare* e *chiàngiri*,²² rispettivamente 'lamentarsi, gemere' e 'piangere'; ma a delineare l'immagine di un Montalbano stanco e sproteetto collabora anche il sostantivo *picciliddro* 'bambino'²³, che, impiegato all'interno di una similitudine, colloca il commissario in una dimensione di disorientamento e vulnerabilità tipica dell'età infantile.

verità, non soltanto è presente in *VS*, ma un indizio sulla sua diffusione panregionale è offerto dal fatto che essa è in uso, nella forma unverbata, anche presso Silvana Grasso, originaria del catanese (cf. Castiglione 2009: 18).

²² Bisogna qui segnalare che, mentre *chiàngiri* è variante fonetica, con sonorizzazione della velare sorda, di *chiànciri* 'piangere' (forme entrambe lemmatizzate in *VS*), non si rileva la presenza di **lamentari* nei repertori: il *VS*, infatti, riporta il riflessivo *lamintàrisi* e le varianti *allamintàrisi* e *lamentàrisi* 'lamentarsi, gemere', nessuna delle quali reca *-iari*, come invece accade a questo verbo nella sua versione camilleriana.

²³ Cf. *VSES s. v.* piccióttu e *VS s. v.* picciriddu.

2.2. *Occhi piatosi e canini/di cane vastuniato*

E ancora a vocaboli di marca dialettale (per caratteristiche ora fonetiche, ora semantiche) Camilleri ricorre per esprimere i sentimenti di amarezza e abbattimento che affliggono i suoi personaggi.

In particolare, secondo il meccanismo di reiterazione al quale abbiamo già accennato, l'agente Galluzzo è tratteggiato, sin dal primo romanzo della serie, mediante l'insistenza su un dettaglio anatomico che riguarda proprio gli occhi, che ricorre come una sorta di *Leitmotiv*:

(13) Difatti Galluzzo stava facendo *occhi piatosi e canini* (FA: 22).

E poi, in CT:

(14) Al momento di partire con due macchine e un camioncino verso il crasticeddru, Montalbano s'addunò che Galluzzo lo taliava con *occhi piatosi, di cane vastuniato*.

Anzitutto alcune note sull'aggettivo *piatoso*. Per GRADIT si tratta di una variante letteraria del più comune *pietoso*, che può riferirsi a chi 'sente, esprime, manifesta pietà', come nell'espressione *guardare qcn. con occhi pietosi*. Il medesimo significato è attribuito al sic. *piatusu* da VS, con l'ulteriore specificazione che il vocabolo è attribuito a 'chi [...] merita pietà e compassione [...] perché povero o infelice'. E l'accezione calza perfettamente anche all'atteggiamento manifestato dall'agente Galluzzo con lo sguardo. Tuttavia il VS, registrando l'espressione *òcchiu p[iatusu]*, le attribuisce una certa «salienza idiomatica» (Serianni 2010: 71), perché la co-occorrenza del sostantivo *òcchiu* e dell'aggettivo *piatusu* dà vita al significato metaforico di *occhio appassionato*, ben diverso da quello impiegato da Camilleri.

Simili osservazioni valgono anche per l'aggettivo *canino*. Per GRADIT esso equivale a 'di, dei cani', oppure a 'che ha caratteristiche dei cani'. Per VS, invece, *caninu* (detto di fame) vale 'rabbioso, da lupo'; soltanto declinato al femminile, nella locuzione avverbiale *a la c[anina]* 'disperatamente', può rintracciarsi un'accezione di quest'aggettivo semanticamente sovrapponibile a quella usata in FA. Pare, insomma, che Camilleri abbia realizzato una sorta di centone tra dialetto e lingua, conservando la forma italiana *canino* e conferendole, al contempo, un significato altro o ulteriore, prelevandolo dalla fraseologia siciliana.

La locuzione *occhi piatosi e canini*, nel significato attribuitole, parrebbe dunque un conio camilleriano; destinato, tuttavia, a essere cassato dallo stesso autore nel secondo romanzo del ciclo di Montalbano, *CT*, nel quale all'aggettivo *canini* viene preferito il sintagma preposizionale *di cane vastuniato*.²⁴ Più comprensibile, quest'ultimo, anche soltanto per la perfetta aderenza con la corrispettiva locuzione sostantivale maschile italiana, *cane bastonato*, che indica 'persona abbattuta, avvilita', in espressioni come *essere, sembrare un c[ane] bastonato* (cf. *GRADIT* s. v. *bastonato*).

2.3. Abbasciari/calari a terra gli occhi

Nei romanzi camilleriani, anche il sentimento della vergogna è frequentemente veicolato per mezzo di locuzioni mistilingui, nelle quali all'italiano è affiancato il dialetto. Risultano marcati in diatopia, ad esempio, i verbi coinvolti nelle locuzioni *abbasciari gli occhi* e *calari gli occhi a terra*, che possono considerarsi come varianti della più comune espressione *tenere gli occhi bassi* (nata, per estensione metaforica, dall'atto concreto di 'tenere lo sguardo rivolto a terra per pudore, timidezza, vergogna, o in segno di obbedienza e sottomissione').²⁵

Nel *corpus*, le occorrenze delle espressioni dialettali (o dialettaleggianti) eguagliano quelle delle corrispettive in lingua, per un rapporto di due a due. In particolare, accanto al verbo *abbassare* (due attestazioni totali, una in *VV* e una in *CT*), si registra, in *LM*, la presenza di *abbasciari* 'abbassare' (*VS*);²⁶ e in *CT* la locuzione *calai gli occhi a terra* non rinuncia alla comprensibilità (il verbo *calare* 'abbassare' o 'far scendere' è panitaliano, cf. *GRADIT*), ma parallelamente ammicca al dialetto in virtù del rimando

²⁴ Cf. *VS*, s. v. *vastuniari*, nelle espressioni figurate *èssiri com'un cani vastuniatu* 'essere mortificato e depresso per qc. che non è andata a buon fine', e *irisinni com'un cani vastuniatu* 'partirsene confuso e avvilito, dopo aver subito un insuccesso, una sconfitta'.

²⁵ Cf. Dizionario dei modi di dire della lingua italiana, s. v. *occhio*. D'ora in avanti DMD.

²⁶ Ecco i contesti in cui si incontrano i verbi *abbasciari* e *abbassare* (tutti comunque al passato remoto e recanti morfologia desinenziale italiana): «La signora lo taliò per un attimo, *abbassò gli occhi*» (*CT*: 210); «La cammarera arrossì, *abbassò gli occhi*» (*VV*: 46); «L'agente *abbasciò gli occhi*, confuso» (*LM*: 54).

all'espressione siciliana *c[alari] l'occhi* per 'abbassare lo sguardo, spec[ialmente] in segno di umiltà' (*VS s. v. calari*).

Ecco il passo di *CT* in cui la locuzione occorre (si tratta di una battuta di dialogo di Gegè, un amico di Montalbano, nonché suo informatore):

(15) «Io, cacandomi nei cazúna, gli arrisposi che ti conoscevo, certamente, ma cosí, di vista, bongiorno e bonasira. Mi taliò, mi devi accríditi, con un paru d'occhi che parevano quelli delle statue, fisso e morti, poi tirò la testa narrè, si fece una risateddra leggja leggja, e mi addomandò se volevo sapere quanti peli avevo nel culo, a sbagliare di un massimo di due. Voleva significare che di mia accanosceva vita miracoli e morte, speriamo il chiú tardu possibile. Perciò *calai gli occhi a terra* e non raprii bocca. Allora mi disse di dirti che ti voliri víditi» (*CT*: 15-16).

Il passo appena riportato è peraltro fitto di locuzioni o interi segmenti testuali schiettamente siciliani, spesso legati a sentimenti o emozioni avvertite dai personaggi: basti pensare a *cacarsi nei cazúna* 'avere paura', che rimanda all'espressione popolare o colloquiale *farsela nei calzoni/pantaloni* (cf. *DMD* e *GRADIT*); oppure alla frase *si fece una risateddra leggja leggja*, letteralmente 'una risatina leggera leggera', sintomatica di un atteggiamento di scherno e derisione.

3. PER CONCLUDERE

Come abbiamo potuto osservare, nel ciclo di Montalbano è presente un campionario vasto di fenomeni affettivi, i quali comprendono non soltanto emozioni e sentimenti in senso stretto, ma anche «passioni, umori e disposizioni» (Ballerio 2022: 352); e altrettanto variegato è il lessico emozionale, che attinge ora al dialetto, ora all'italiano.

Volendo tentare una categorizzazione preliminare delle locuzioni e delle forme lessicali italiane e siciliane che compaiono nel *corpus*, possiamo concludere che il lessico italiano è deputato a *significare* emozioni, anche con un singolo lessema («esplicito» o «metaforico», cf. Nienhaus 2016: 152): si pensi ai verbi *spaventare* e *gridare*, oppure ai sostantivi *dolore* e *sonno*, solo per richiamare alcuni esempi.²⁷

²⁷ Ma lo stesso potrebbe dirsi anche per il sic. *scantari*, pure altamente rappresentato

Il dialetto, invece, tende a *esprimere* emozioni mediante gruppi o combinazioni di parole. A iniziare da quelle relative alla paura e allo stupore (*occhi sgriddrati/sbarracati/strammati*), oppure alla noia e all'intorpidimento (*occhi a pampineddra/che fanno pàmpini pàmpini o pupi pupi*), per arrivare a quelle riguardanti l'abbattimento (*occhi piatosi e canini/di cane vastuniato*) e la vergogna (*abbasciari/calari a terra gli occhi*), le locuzioni registrate nella campionatura qui effettuata ci consentono di affermare che, per Camilleri, il dialetto siciliano è senza dubbio la lingua degli affetti e dei sentimenti. Lo confermano, talvolta con notevoli escursioni sull'asse diafasico, anche altre parole e locuzioni siciliane, per così dire "corollari" legati direttamente o indirettamente all'ampia sfera semantica dell'emotività: i verbi *lamentiare* e *chiangiri*, o le espressioni *cacarsi nei cazùna* e *farsi una risateddra leggìa leggìa*, genuinamente siciliane. E la medesima funzione è attribuita a quelle forme che, pur configurandosi come panitaliane, alludono al dialetto in virtù della loro cifra di rarità o letterarietà: si pensi al verbo *lacrimare* e all'aggettivo *piatoso*, oppure ancora al sostantivo (di marca popolare) *spasmo*.

Se l'italiano, come abbiamo già avuto modo di osservare, rappresenta l'intelaiatura che rende possibile l'innesto del siciliano, il dialetto assume un pieno «valore semantico-espressiv[o]» (Pugliarello 2009: 387), al riparo dai patetismi del «lirismo autobiografico o [del] rimpianto» nostalgico, così come da certe forme di «rivendicazione identitaria [...] stucchevole [...] condita da propaganda ideologica» (De Blasi 2014: 28).

L'uso del siciliano in Camilleri, dunque, attiva quella «comprensione intersoggettiva» (Ballerio 2022: 353) dell'emotività interiore, che consente ai lettori di guardare ai personaggi come «mimesi della persona» (*ibid.*): il dialetto svolge una funzione centrale nella ridefinizione dei rapporti tra scrittura letteraria ed emozioni, tra le strutture del testo e i processi di

nei romanzi del *corpus*. Di particolare interesse risultano, a questo proposito, le osservazioni di Castiglione (2023: 121) sul sic. *scantu* (da *scantari*): «[I]o *scantu* [...] non è una generica paura, ma uno stato di shock creato da un'apparizione demoniaca, un rito incantatorio, un incontro casuale con il soprannaturale. A confermarlo è la rete dei derivati. Ad esempio *scanti* sono chiamate le "fate che stanno nelle case" (VS/4, s. v.), *sonni scantusi* sono gli "incubi" (ivi, s. v. *scantusu*), il sostantivo *scantatu* sta anche per "chi è invaso da un demone", lo "spirato" (ivi, s. v.)».

identificazione emotiva che i lettori instaurano con i personaggi dei romanzi camilleriani.

Il dialetto, avendo come referente le emozioni, innesca anche una particolare dinamica (o dialogo) tra particolare e generale, finendo col rappresentare, al di là dei possibili limiti derivanti dalla marcatezza dialettica, una lingua comprensibile e universalmente comunicativa.

Carolina Tundo
(Università della Basilicata)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- CT = Andrea Camilleri, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 2017⁷⁰.
 FA = Andrea Camilleri, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2018⁷⁵.
 LM = Andrea Camilleri, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 2018⁷¹.
 VV = Andrea Camilleri, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 2017⁵⁷.
 Camilleri 2002 = Andrea Camilleri, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002.

LETTERATURA SECONDARIA

- Ala-Risku 2016 = Rikka Ala-Risku, *Contrasti e commistioni: plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa italiana contemporanea*, Doctoral dissertation, Università di Helsinki, 2016.
 Ballerio 2022 = Stefano Ballerio, *Letteratura e emozioni*, in Laura Neri, Giuseppe Carrara (a c. di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 2022: 343-56.
 Callahan 2004 = Laura Callahan, *Spanish/English Codeswitching in a Written Corpus*, Benjamins, Amsterdam (NL), 2004.
 Camilleri 1999 = Andrea Camilleri, *Arlecchino o della sinistra*, «MicroMega» 2 (1999): 74-82.
 Camilleri-De Mauro 2014 = Andrea Camilleri, Tullio De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma · Bari, Laterza, 2014² [*e-book edition*].

- Castiglione 2009 = Marina Castiglione, *L'incesto della parola. Lingua e scrittura in Silvana Grasso*, Caltanissetta · Roma, Salvatore Sciascia, 2009.
- Castiglione 2013 = Marina Castiglione, *Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria» 15 (2013): 191-6.
- Castiglione 2014 = Marina Castiglione, *Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani*, «InVerbis» 1 (2014): 59-71.
- Castiglione 2023 = Marina Castiglione, *Scantu, cantu e cuntù in Maruzza Musumeci: un'analisi etnodialettologica*, «Quaderni camilleriani» 19 (2023): 114-27.
- De Blasi 2014 = Nicola De Blasi, *Dialetto e varietà locali nella narrativa tra scelte d'autore e storia linguistica di fine Novecento*, in Antonietta Dettori (a c. di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014: 15-38.
- DMD = Monica Quartu, Elena Rossi (a c. di), *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Hoepli, 2012.
- GDLI = Salvatore Battaglia, Giorgio Barberi Squarotti (a c. di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2004, 21 voll. (più un *Supplemento 2004* e un *Supplemento 2009*, diretti da Edoardo Sanguineti, e un *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI nel Supplemento 2004*, a c. di Giovanni Ronco).
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso [GRADIT]*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Utet, Torino, 1999-2003 [in versione digitale].
- Mazzarisi 2020 = Pietro Mazzarisi, *Dati iniziali sulla reduplicazione linguistica nella lingua letteraria vigatese: la reduplicazione degli aggettivi tra diegesi e mimesi*, «Italia Wratislaviensia» 11/2 (2020): 17-39.
- Michel 1996 = Andreas Michel, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1996.
- Nienhaus 2016 = Stefan Nienhaus, *Le emozioni nella letteratura. Ricerca attuale e radici retoriche - con un'appendice: la goia di Eichendorff*, «Testi e Linguaggi» 9 (2016): 141-65.
- Pugliarello 2009 = Maria Rosaria Pugliarello, *Prisciano e la lingua delle emozioni*, in Louis Holtz, Marc Baratin, Bernard Colombat (éd. par), *Priscien. Transmission et refondation de la grammaire de l'Antiquité aux Modernes*. Etat des recherches à la suite du colloque international de Lyon, ENS Lettres et Sciences Humaines, 10-14 octobre 2006, Turnhout, Brepols, 2009: 385-92.
- Sciascia 1961/2002 = Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi, 2002.
- Serianni 2010 = Luca Serianni, *Sulla componente idiomatologica e proverbiale nell'italiano di oggi*, in Pier Marco Bertinetto, Marazzini Claudio, Soletti Elisabetta (a c. di), *Lingua storia cultura: una lunga fedeltà. Per Gian Luigi Beccaria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Torino, 16-17 ottobre 2008), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010: 69-88.

- Sottile 2016 = Roberto Sottile, *A caccia di “autoctonismi” nella scrittura di Andrea Camilleri: la letteratura come accianza di sopravvivenza per le parole altrimenti dimenticate*, in Gruppo di ricerca dell’Atlante Linguistico della Sicilia (a c. di), *La linguistica in campo. Scritti per Mari D’Agostino*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016: 195-212.
- Sottile 2018 = Roberto Sottile, *Le parole e l’ordito. Lessico e cultura dialettale nella scrittura di Leonardo Sciascia*, in Antonio Motta (a c. di), *Leonardo Sciascia trent’anni dopo*, «Il Giannone» 15-17 (2018): 271-299.
- Trovato 2001 = Salvatore C. Trovato, *Per un vocabolario dell’italiano regionale letterario della Sicilia (VIRLeS)*, in Fabiana Fusco, Carla Marcato (a c. di), *L’italiano e le regioni*, Udine, Centro internazionale sul plurilinguismo, 2001: 139-49.
- Valenti 2023 = Iride Valenti, *Vocabolario storico etimologico dei gallicismi nel siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2023.
- Vocabolario Treccani* = *Il vocabolario Treccani. Il Treccani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2017.
- VS* = Giorgio Piccitto, Giovanni Tropea, Salvatore C. Trovato (a c. di), *Vocabolario siciliano*, 5 voll., Palermo · Catania, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002 [vol. I (A-E) a cura di G. Piccitto, 1977; vol. II (F-M) a cura di G. Tropea, 1985; vol. III (N-Q) a cura di G. Tropea, 1990; vol. IV (R-Sgu) a cura di G. Tropea, 1997; vol. V (Si-Z) a cura di S.C. Trovato, 2002].
- VSES* = Alberto Varvaro, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano (VSES)*, Palermo · Strasbourg, Centro di studi filologici e linguistici siciliani – Éditions de linguistique et de philologie, 2014, 2 voll.

RIASSUNTO: Nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri, il dialetto siciliano sembra assolvere alla fondamentale funzione di rappresentare su carta emozioni e sentimenti tutt’altro che fittizi: dalla paura e dallo stupore, fino all’abbattimento e alla vergogna, passando per la noia e l’intorpidimento, il lessico emozionale camilleriano risulta spesso diatopicamente marcato. Per offrire una campionatura di tale prassi scrittoria, in questo contributo esamineremo alcuni sintagmi di natura dialettale, che esprimono emozioni, sentimenti o sensazioni fisiche, rintracciabili all’interno dei primi quattro romanzi del ciclo di Montalbano: *La forma dell’acqua*, *Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine* e *La voce del violino*.

PAROLE CHIAVE: Lessico emozionale; dialetto; fraseologia; Andrea Camilleri.

ABSTRACT: In Andrea Camilleri’s detective novels, Sicilian dialect seems to perform the fundamental function of representing emotions and feelings, which are anything but fictitious: from fear and astonishment to despondency and shame, passing through boredom and torpor, Camilleri’s emotional lexicon

seems to be diatopically marked. In order to offer a sample of this writing practice, in this contribution we will examine some strictly dialectal syntagmas, expressing emotions, feelings or physical sensations, which can be found within the first four novels of the Montalbano series: *La forma dell'acqua*, *Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine* and *La voce del violino*.

KEYWORDS: Emotional lexicon; dialect; phraseology; Andrea Camilleri.

PANE, CASA, GATTO: LA LINGUISTICA COLLABORA CON LA NEUROLOGIA

Un mio carissimo amico neurologo mi ha spiegato che la terna presente nel titolo viene utilizzata per un primo test veloce, atto a controllare le qualità mnemoniche di un paziente di settanta anni od oltre. Si badi che nel corso della visita il paziente viene invitato a ripetere le tre voci nell'ordine presentato dallo specialista.

Questi tre elementi non sono scelti a caso e denotano, a mio parere, la mediazione di un sociolinguista. A una prima generica e istintiva impressione l'intervistato immediatamente considera il tutto come una semplice e quotidiana lista di tre voci, che possono appunto apparire facili da tenere a mente; ma sovente non è così, poiché, come vedremo, esiste una sorta di tranello legato alla terza parola. Sempre ad un'attenzione superficiale ci si rende conto che si tratta di tre parole brevi, piane, con predominanza della vocale *a*. La scelta dei termini pare casuale, anche se a vista d'occhio (o d'orecchio) si percepisce immediatamente l'aderenza al vissuto quotidiano: ma casuale non è.

Vi sono infatti elementi che collegano le tre voci: esse hanno in comune la struttura bisillabica e nominale, la concretezza, la familiarità con la vita quotidiana di ogni persona e ceto; inoltre, per le due prime voci, riferite ai bisogni primari dell'essere umano, si evidenzia la strettissima connessione semantica che favorisce la formazione del sintagma; il terzo lemma potrebbe apparire come un *optional*, ma in certe culture tradizionali e popolari la presenza di un *gatto*, efferato topicida, è indispensabile e sentita come caratterizzante della vita d'ogni giorno, proprio il *gatto* che, peraltro, si salda quindi concettualmente con i precedenti a completare la triade. Verrebbe da pensare che questa sia stata pensata soprattutto per un contesto culturale medio-basso.

Altri elementi, che da un lato facilitano la memorizzazione e dall'altro la rendono passibile di alterazioni, anche involontarie, sono, per la tipologia, la menzionata presenza della *a* tonica che caratterizza i tre termini; sembrerebbe un dato positivo, atto a facilitare la memoria, ma in realtà è un dato ingannevole, che può più facilmente indurre in errore. Infatti, se

il paziente coglie soltanto l'aspetto fonetico, nulla gli impedisce di alterare i dati: *pane* può diventare *cane* (sebbene sconfitto dal *gatto* successivo, poiché due voci relative alla fauna paiono immediatamente improbabili) o *nave*. Anche *gatto*, se il paziente ricorda in modo riduttivo che la terza voce era relativa ad un animale, potrebbe essere sostituito da *ratto* (con minor probabilità *fatto*, *quatto*, *patto*, ecc.); ma più probabilmente in una memoria fragile a quel punto *(pa)ne* e *ca(sa)* possono favorire l'indebito pescaggio di *cane*.

L'amico neurologo conferma che la maggior parte dei pazienti che sbaglia dice *cane*.

Divagazioni estrose sono del tutto inverosimili: per es. *mane* in vece di *pane*, *sala/cassa* in vece di *casa*, *matto* in vece di *gatto*, ecc. Proprio perché bizzarre e parzialmente estranee al contesto non emergono a colmare salti di memoria, ma possono intaccare il mantenimento della stessa se il ricordo del paziente non è vigile.

Anna Cornagliotti
(Università di Torino)

RIASSUNTO: Note linguistiche su una terna utilizzata in ambito neurologico per testare le qualità mnemoniche.

PAROLE CHIAVE: pane, case, gatto, neurologia, memoria.

ABSTRACT: Linguistic notes on a triad used in the neurological field to test mnemonic qualities.

KEYWORDS: bread, houses, cat, neurology, memory.

RECENSIONI

Donato Pirovano, *La nudità di Beatrice. Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti e l'iconografia della Carità*, Roma, Donzelli, 2023, 229 pp.

Sono molteplici i punti di interesse del volume *La nudità di Beatrice. Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti e l'iconografia della Carità* di Donato Pirovano. Nel libro si sostiene che all'origine di innovazioni iconografiche sul tema della carità, attuate per la prima volta da Giotto di Bondone, vi sia il sonetto di Dante Alighieri *A ciascun'alma presa e gentil core* che, pur avendo una versione precedente, apre la *Vita nuova*. Senza semplificare il complesso rapporto che lega parola e immagine, conferendo anzi a esso uno spessore culturale di ampia portata, Donato Pirovano guida il lettore in un percorso che a partire dal sonetto dantesco e dal contesto stilnovistico, passando attraverso Giotto di Bondone e Giovanni di Balduccio, arriva all'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti. Emerge così la genesi non solo di una iconografia, ma soprattutto di un orizzonte di senso costituito attraverso le intersezioni tra la parola dei poeti, le immagini da loro evocate e quelle dipinte.

Si può fare esperienza della costituzione della idea di *caritas* anche solo osservando e riflettendo sull'immagine di copertina che rappresenta il particolare della Carità tratto dalla *Maestà* di Ambrogio Lorenzetti per San Pietro all'Orto a Massa Marittima. La bellissima rappresentazione della virtù teologale appare diversa se osservata prima di leggere il libro e dopo averlo letto, poiché Pirovano guida sapientemente il lettore nelle tappe che hanno reso possibile questa immagine. La Carità, seduta ai piedi della Madonna, sul gradino più alto rispetto alle altre virtù teologali, tiene nella mano destra una sagitta con la punta rivolta verso il basso, nella mano sinistra regge un cuore ardente con la punta rivolta verso l'alto, che la personificazione della virtù sembra osservare. Donna alata, il panneggio trasparente copre e allo stesso tempo rivela la nudità delle sue membra. Questa immagine è commentata verso la fine del percorso che Pirovano invita a compiere nel suo libro e i suoi particolari sono carichi di un senso acquisito attraverso diverse stratificazioni storiche.

Quali significati veicola tale immagine? Come si è arrivati a far sí che alla Carità fossero associati gli attributi che richiamano *Eros-Amor* (la sagitta), perché un cuore ardente rivolto verso l'alto viene offerto e perché un drappo cela e al tempo stesso rivela la *nudità* della Carità?

Tali domande, oltre ad animare il libro di Pirovano ed essere affrontate con raffinati strumenti filologici e storico-artistici, non solo hanno un valore ricostruttivo, intersecando storia della letteratura, storia della filosofia e storia dell'arte – o, per meglio dire, delle immagini –, ma hanno altresí un significato profondamente filosofico.

Comprendere la genesi di senso di una immagine attraverso un percorso capace di far interagire poesia, pittura, pensiero filosofico e teologico significa scandagliare un concetto, facendo emergere una precisa e articolata compagine culturale che si è andata definendo per stratificazioni progressive, un percorso in cui concorrono molteplici arti e discipline a circoscrivere un ambito del percepire e del pensiero che convergono a costituire il concetto di *caritas*.

Ci si può ora soffermare sulla struttura del libro così da richiamare per sommi capi il cammino che invita a compiere Pirovano.

Il percorso ha inizio con una indagine approfondita del sonetto dantesco *A ciascun'alma*. Nel primo capitolo si considerano le circostanze del componimento e i temi principali coinvolti prima della inserzione del sonetto nella *Vita nuova*; nel secondo capitolo si affrontano le interpretazioni del componimento poetico contenute nelle tre risposte a noi giunte all'appello rivolto da Dante nei primi versi del sonetto. Tra le risposte si annovera quella di Guido Cavalcanti che costituisce l'inizio del sodalizio tra i due poeti ed è esplicitamente citata da Dante nella *Vita nuova*. Nel terzo capitolo si torna sul sonetto alla rinnovata luce che esso riceve una volta inserito nella *Vita nuova* e quindi nel progetto di rinnovamento poetico delineato da Dante in quest'opera.

I capitoli quarto e quinto sono dedicati all'approfondimento di due visioni contrapposte di amore, tenendo conto delle principali posizioni delle tradizioni poetiche coeve: mentre nel quarto si affronta la visione dell'amore carnale, nella sua comprensione moralistica da parte di Guittone d'Arezzo e nelle critiche a lui rivolte da Guido Cavalcanti; nel quinto si considera l'amore beatifico, che è *caritas*, attraverso un'accurata indagine sui riferimenti dottrinali oltre che poetici a partire da cui si sviluppa la visione dantesca.

A questo punto del libro la complessità semantica della visione di Dante acquisisce pienamente senso: un amore beatifico impersonato da Beatrice che, come Cristo, deve essere sacrificata per la salvezza dell'anima dell'io lirico. Il cuore ardente del poeta è donato da Amore a Beatrice che se ne nutre purificandolo. Attraverso un amore *sensibile*, ben rappresentato non solo dal cuore ardente di Dante, ma soprattutto dalla comparsa, anche se in uno spazio onirico, per la prima volta nella poesia medievale di una donna – che nella *Vita nuova* si dice essere Beatrice – descritta come *nuda*, si pongono così le condizioni per il trascendimento, la purificazione dell'anima e la vita nuova del poeta.

Tali immagini poetiche, caricate di una simile forza semantica e simbolica, sono alla base, secondo Pirovano, delle innovazioni iconografiche attuate da Giotto, oggetto del sesto capitolo, a partire dall'affresco monocromo della *Caritas* per la Cappella dell'Arena di Padova, o Santa Maria della Carità, voluta da Enrico Scrovegni.

Qui *Caritas* nella mano destra rivolta verso il basso regge un cesto di frutta, riprendendo e al tempo stesso variando la tradizione iconografica che la rappresenta con una cornucopia, per simboleggiare l'*amor proximi*. Nell'altra mano *Caritas* erge verso l'alto un cuore raffigurato in modo non simbolico né stilizzato, ma realistico, tanto che si vede l'aorta recisa. Si tratta di un cuore staccato dalla propria sede naturale e offerto a Cristo: è l'*amor Dei* e nella immagine di Giotto l'autore vede in filigrana l'amore beatifico dantesco nel motivo del cuore ardente del poeta che nel sonetto è offerto a Beatrice-Cristo per la purificazione e la salvezza dell'anima dell'amante.

Una immagine simile di Carità è riscontrata e commentata da Pirovano anche in altri contesti giotteschi: nella *Madonna delle Virtù*; nella Madonna al Bargello che appartiene all'ultimo periodo fiorentino di Giotto; nelle *Allegorie francescane* (in particolare nella *Povertà*, cui si contrappone l'amore carnale rappresentato nella *Castità*) delle Vele di Assisi; e infine in Santa Croce a Firenze, negli affreschi per la cappella Baroncelli ad opera di Taddeo Gaddi, discepolo e collaboratore di Giotto.

Il settimo capitolo ripercorre le mutazioni iconografiche e gli slittamenti di senso che vengono attuati su questa struttura rappresentativa, mostrando variazioni interessanti nell'opera dello scultore Giovanni di Balduccio che ha molto collaborato con Giotto. Si considerano, in particolare, la formella della carità per il tabernacolo della Madonna di Orsanmichele, dove la lingua di fuoco che fuoriesce dal cuore ardente della virtù alimenta unitamente i due bambini che simboleggiano l'*amor Dei* e l'*amor proximi*; la Carità nell'Arca per san Pietro martire ora nella cappella Portinari di Sant'Eustorgio a Milano; e quella nel cenotafio di sant'Agostino nella chiesa di san Pietro in Ciel d'oro a Pavia.

Si giunge in tal modo all'ottavo capitolo dedicato all'opera del pittore senese Ambrogio Lorenzetti, che insieme recepisce e innova a sua volta la lezione giottesca, nell'introdurre ulteriori elementi che accentuano il valore simbolico di un aspetto fortemente sensibile, ossia la *nudità* della Carità messa in risalto e al tempo stesso celata da un lieve drappo che si adagia sul corpo nudo della virtù, al quale la sapiente pennellata di Ambrogio Lorenzetti conferisce un senso di trasparenza. Anche in questo caso Donato Pirovano si sofferma accuratamente su una ricca base di esemplificazioni eloquenti: ci si concentra sulle rappresentazioni della Carità nella *Maestà* di San Galgano; nella *Maestà* di Massa Marittima, che introduce il motivo dantesco della nudità velata; nella *Allegoria del Buon Governo*, che, oltre a riprendere il motivo del cuore ardente e della nudità velata, fa emergere – con un precedente giottesco – uno dei più significativi slittamenti semantici che d'altra parte non fanno che confermare e risignificare la visione di amore beatifico ampiamente caratterizzata da Dante: si attua così il passaggio dalla *caritas* come virtù teologale alla *caritas* come virtù civile, intesa anche nel senso di *amor patriae*, una virtù che presiede quindi alla *civitas* ben governata.

Al centro del libro vi è quindi la costituzione di una compagine culturale entro cui si stagliano alcune esemplificazioni eloquenti che ruotano intorno alla idea di *caritas-amor*, di un amore beatifico inteso come tensione positiva, retta, disinteressata, che conduce colui che ne è animato alla pienezza di senso, al divino, in un percorso di purificazione che si compie attraverso il sensibile per giungere all'intelligibile.

Si potrebbe osservare, per inciso, che tale compagine culturale sembra inserirsi proficuamente nelle tradizioni neoplatoniche che attraversano il mondo medievale, nel solco delle quali però, in questo caso, si fa sempre più evidente una rivalutazione del sensibile. Dante sembra quindi inserirsi in una prospettiva che da Agostino, con l'idea di un amore retto per il mondo creato che manifesta la sua bellezza proprio in virtù del divino che rappresenta, diventa sempre più evidente nella articolata "scuola" francescana di pensiero e in cui Giotto, dal punto di vista pittorico, ha senza dubbio un ruolo essenziale.

Prendendo spunto dall'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti in cui *Caritas* presiede a un buon governo a cui partecipa altresì *Concordia*, che rinvia alla idea medievale di bellezza come rapporto, come possibilità di ben armonizzare componenti diverse, si instaura altresì un nesso tra amore e bellezza che sembra andare oltre ai due modelli delineati da Anca Vasiliu, nelle sue raffinate analisi che vedono nel *Fedro*, da una parte, e nel *Simposio* e nella lettura plotiniana, dall'altra, due visioni diverse della relazione che stringe insieme amore e bellezza: mentre nel primo *Eros* è il mezzo per arrivare alla bellezza intelligibile, nel secondo l'unione amorosa con l'Uno è il compimento di un percorso che passa attraverso la bellezza sensibile (Vasiliu 2019).

Nella rielaborazione cristiana che giunge a Dante sembra potersi leggere una sintesi di matrice agostiniana che trova amore-carità già uniti nella dimensione interiore che risplende nella sua bellezza poiché animata da *caritas*, come sottolinea Donato Pirovano a proposito della bellezza del volto di Carità nella *Maestà* di Massa Marittima di Ambrogio Lorenzetti (p. 178). L'idea di una congiunzione di amore e bellezza, dove questa è intesa come rapporto, come proporzione, secondo un'accezione in cui confluiscono le molteplici tradizioni pitagorico-musicale, platonica e retorica, trova agostinianamente un fondamento in una metafisica *relazionale* – come è stata definita – che lega analogicamente assieme i diversi livelli dell'essere uomo, creazione e Dio. L'idea agostiniana di bellezza come *aequalitas numerosa*, come si legge in Bonaventura, è attribuita al Figlio, che è *summa aequalitas* rispetto al Padre, un Verbo che crea e che si incarna, divenendo così scaturigine di ogni bellezza, in un'azione che però per concretizzarsi è anche *amor* e *caritas*, in virtù dell'azione unitaria della trinità in cui partecipa anche lo Spirito.

Se queste osservazioni *a latere* hanno senso rispetto alla lettura di Donato Pirovano, l'ispirazione di matrice neoplatonico-agostiniana sembra rappresentare la compagine culturale di fondo che rende possibile gli slittamenti di senso attuati dalla poesia e dalla pittura sullo stratificato concetto di carità.

Ci si potrebbe domandare, in conclusione, se il concetto cristiano di *caritas* sia allora mutato in seguito alle innovazioni poetiche e iconografiche. Ecco forse delinearsi uno degli insegnamenti del libro di Pirovano, descritto attraverso la genesi di una certa immagine di Carità. Reinterpretando il percorso dell'autore in una prospettiva che potremmo forse dire vicina alla fenomenologia genetica rivolta a fenomeni storici, il libro insegna che i concetti hanno una loro *storicità*, una storicità che si nutre di stratificazioni di senso tracciate da discipline e arti, dalle differenziate dimensioni del fare umano. Proprio in grazia della prospettiva diacronica, si può osservare che il concetto cristiano di *caritas* risulta certamente arricchito in virtù dei progressivi spostamenti semantici effettuati dal cangiante mutare delle immagini: la carità non è più solo la Regola d'Oro (*ama il prossimo tuo come te stesso*), o una cornucopia offerta – aspetti che sembrano delineare un movimento *orizzontale* –, quanto piuttosto un cuore ardente e una nudità velata, nel colorarsi così di un senso *concreto*, passionale, vitale e nel manifestare, al tempo stesso, la possibilità di purificazione e di trascendimento. Si accentua in tal modo un movimento *verticale* di derivazione neoplatonica che però non svaluta il punto di partenza sensibile. Il cuore è ardente poiché tende all'oggetto desiderato, ma è un desiderio retto, ordinato al bene che Dio rappresenta supernamente. Non è soltanto l'offerta disinteressata di beni, ma soprattutto è un dono che stringe assieme amore e bellezza, e che sa ordinare rettamente ciò che forse è la forza più potente che possa animare l'uomo e allo stesso tempo l'intero creato (*Paradiso* XXXIII, v. 145).

Al termine della lettura del libro, guardando retrospettivamente alla genesi della iconografia della carità, ci si può domandare allora quale concetto ne emerga: si potrà considerare che vi è una *invariante* rappresentata soprattutto dalle coordinate storico-culturali che determinano i confini specifici della idea di *caritas*, intesa appunto come amore disinteressato per Dio e per il prossimo. La *caritas* ha una sua dimensione oggettuale che in un certo senso conferisce le regole e le linee secondo le quali può essere intesa e variata, in modo che pur nel mutare delle sue comprensioni, rimanga pur sempre *caritas*. Ma il concetto, dopo questa vicenda, appare senz'altro *variato*, arricchito da stratificazioni ulteriori.

Il concetto di *caritas*, oltre a conservare i sensi menzionati legati al movimento *orizzontale*, sembra potenziare quelli connessi al movimento *verticale*. Il motivo del cuore ardente offerto, il cuore ardente come nutrimento della donna

amata le cui nudità sono celate e mostrate dal lieve velo, esibisce così una idea di carità che, per un verso, veicola un senso potremmo dire platonizzante, raccolto in parte dal monachesimo occidentale – si pensi al tema dei sensi spirituali –, in quanto suggerisce l'idea della tensione verso l'oggetto di un desiderio retto. Dall'altra, poiché a donarsi è proprio il cuore, cioè aristotelicamente l'organo centrale dell'essere umano che, tanto in poesia quanto in pittura, metaforizza concretamente l'anima che intensamente si volge e anela al divino, il motivo del cuore ardente e della nudità accentuano altresì il ruolo del sensibile nel percorso di ascesa.

Attraverso dunque un sentiero in cui si intrecciano pensiero, parola e immagine, Donato Pirovano ci guida magistralmente nella comprensione profonda della genesi di uno dei concetti più importanti delle tradizioni culturali non solo cristiane, ma forse – potremmo dire – anche occidentali.

Amalia Salvestrini
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Vasiliu 2018 = Anca Vasiliu, *Comment parler du beau ? La réponse de Platon dans le «Phèdre» et son interprétation par Plotin*, in Olivier Boulnois, Isabelle Moulin (éd. par), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Paris, Vrin, 2018: 39-74.

LIBRI RICEVUTI

- Luca Azzetta, Marco Petoletti (a c. di), *Il caso di Menghino Mezzani tra Dante e la Romagna*, Ravenna, Longo, 2022.
- Marcello Barbato, *Il rapporto di Nicola di Boiano (Morea 1361). Edizione e studio linguistico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.
- Sandro Bertelli, Costantino Marmo, Anna Pegoretti (a c. di), *Libri e lettori al tempo di Dante. La biblioteca di Santa Croce in Firenze*, Ravenna, Longo, 2023.
- Giovanni Battista Boccardo, Davide Checchi, Mirko Volpi (a c. di), *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica*. Atti del Convegno Pavia-Cremona, 24-26 novembre 2021, Firenze, Cesati, 2023.
- Ariane Bottex-Ferragne, *Essai de poétique bélinandienne. Lire autour du Reclus de Molliens (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- Francesco Brancati, *Riscrivere Boiardo. Francesco Berni, il «Rifacimento» dell'«Innamoramento de Orlando» e il proemio del romanzo cavalleresco*, Venezia, Marsilio, 2023.
- Joan Dalmasas Paredes, *Dones que menges el cor de l'amant. La poesia de Guillem de Cabestany, el Châtelain de Coucy i Reinmar von Brennenberg*, Roma, Viella, 2023.
- Isabelle Delage-Beland, Anne Salamon (éd. par), *Le Dit du berceau au tombeau (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- Maria Fortunato, *Il quinto libro della «Somma del Maestro»*, Firenze, Accademia della Crusca, 2023.
- Gautier de Châtillon, *Alexandrède*, édition de Marvin Colker; revue par Jean-Yves Tilliette; introduction, traduction et notes de Jean-Yves Tilliette, Turnhout, Brepols, 2022.
- Gaia Gubbini, *«Vulnus amoris». The Transformations of "Love's Wound" in Medieval Romance Literatures*, Berlin, De Gruyter, 2023.
- Francesco Guicciardini, *Ricordi*, a c. di Matteo Palumbo, edizione critica di Giovanni Palumbo, Pierre Jodogne, Torino, Einaudi, 2023.
- Claudio Lagomarsini, *L'invenzione dell'intreccio. La svolta medievale nell'arte narrativa*, Bologna, il Mulino, 2023.
- Donatella Martinelli, Paolo Rinoldi (a c. di), *La "bella pietra". Le rime di Dante fra Firenze e Lunigiana*, Firenze, Cesati, 2023.
- Elena Muzzolon, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'oil*, Padova, Esedra editrice, 2023.
- Ludovica Sasso, *Invettive agonali nell'Umanesimo italiano. Poggio Bracciolini e i suoi "nemici"*, Napoli, Loffredo, 2023.

- Francesco Spera, Guglielmo Barucci, *Dante*, Firenze, Cesati, 2022.
- Antonia Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I (1471-1505)*, Novara, Interlinea, 2023.
- Andrea Valentini, *La «Cité des dames» de Christine de Pizan. Entre philologie auctoriale et génétique textuelle*, Genève, Droz, 2023.
- Flore Verdon, *Le royaume arthurien au XIII^e siècle: la quête d'une eutopie*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- Una versione toscana della «Doctrina pueril» di Raimondo Lullo*, edizione e introduzione di Maria Cristiana Maraviglia, schede filologica e linguistica di Luciano Formisano, Roma, Antonianum, 2022.
- I volgarizzamenti anonimi del «Liber de doctrina dicendi et tacendi» di Albertano da Brescia. Studio della tradizione manoscritta e edizione*, a c. di Irene Gualdo, Pisa, ETS, 2023.
- Il volgarizzamento della «Brevis introductio ad dictamen» del codice Riccardiano 2323*, edizione critica e commento a c. di Cristiano Lorenzi, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

ELEONORA COLLA (eleonora.colla@sns.it) è attualmente perfezionanda presso la Scuola Normale Superiore al corso di dottorato in “Filologia Romanza e Italiana Digitale [FROID]”, con un progetto di ricerca finalizzato all’allestimento dell’edizione di un ricettario artistico-metallurgico quattrocentesco. Si è laureata nel 2022 presso l’Università degli Studi di Torino con una tesi in Storia della Lingua Italiana dal titolo “Il Trattato della Miniatura: studio e edizione”, di prossima pubblicazione.

ANNA CORNAGLIOTTI (anna.cornagliotti@unito.it), già ordinaria di Filologia e Linguistica Romanza presso l’Università degli Studi di Torino e Visiting Professor presso le Università di Aquisgrana e di Lione, ha da sempre distribuito i suoi interessi di ricercatrice tra la linguistica storica e la filologia: per la seconda si citano almeno l’edizione della *Passione di Revello* (13.000 versi), monumentale *mystère* in lingua regionale piemontese, e la recente edizione curata insieme a Laura Parnigoni del *Volgarizzamento veneto della «Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris»* conservato nel ms. Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 280 (sec. XV *ex.*), con la quale viene riportata in tutta la sua bellezza popolare un’opera fino ad oggi ignorata dagli studiosi e dal pubblico di lettori. Sul lato linguistico si ricordano tra l’altro la pluridecennale collaborazione al *Lessico Etimologico Italiano* con Max Pfister e la pubblicazione del *Repertorio Etimologico Piemontese*, di cui è stata Direttrice e coautrice, uno dei rarissimi lessici che registrano una parlata regionale della Penisola italiana.

ALFONSO D’AGOSTINO (alfonso.dagostino@unimi.it), è stato, dal 1986 al pensionamento (2019), ordinario di Filologia romanza nell’Università degli Studi di Milano, dove ha insegnato per molti anni anche Filologia italiana. Nel corso di varî decenni ha impartito altresì lezioni di Lingua e letteratura spagnola, Storia della lingua spagnola e Letteratura provenzale. È membro effettivo dell’Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere. Ha scritto varî libri e molti saggi, dedicati a diversi aspetti della disciplina (letterature romanze, linguistica, ecdotica). S’è occupato di prosa, epica, lirica e teatro, con escursioni, per quanto riguarda la letteratura italiana e

spagnola, anche nel periodo moderno e contemporaneo. Le ultime monografie sono: il trattato *Avviamento alla filologia testuale. Medioevo romanzo e italiano*, Milano 2021, i libri *El Abencerraje y la hermosa Xarifa. Polimorfismo letterario e dinamiche testuali*, Milano 2021 ed *Elementi di critica testuale. Medioevo romanzo*, Milano, 2023. In preparazione: la raccolta delle versioni italiane della sestina di Arnaut Daniel dal Quattrocento a oggi, l'edizione del ramo italico antico del *Libro dei sette savî* (due versioni italiane e una latina) e una nuova edizione critica del *Cantar de Miocid*.

NICOLA ESPOSITO (nesposit@nd.edu) ha conseguito la laurea in Filologia Medievale e Umanistica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e il dottorato in Italian Studies presso l'Università Notre Dame negli Stati Uniti, dove è attualmente post dottorando. I suoi interessi di ricerca spaziano tra la pura filologia e la storia della letteratura medievale italiana e romanza. Ha pubblicato diversi lavori sull'uso politico del mezzo letterario ad opera degli autori di novelle toscani successivi a Giovanni Boccaccio (ser Giovanni, Franco Sacchetti e Giovanni Sercambi); sullo stile e sulla conformazione retorica della loro prosa; e sui rapporti di questi autori e dello stesso Boccaccio con la cultura cortese e la letteratura cavalleresca. Si sta attualmente occupando dell'edizione critica e commentata del *Pecorone* di ser Giovanni (del quale ha da poco edito il regesto analitico completo della tradizione manoscritta), e delle *Sposizioni di Vangeli* di Franco Sacchetti.

RACHELE FASSANELLI (rachele.fassanelli@unipd.it) è assegnista di ricerca in Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Padova, dove insegna Lingua e letteratura galega e dirige il Centro di Studi Galeghi. È membro del comitato scientifico della rivista "Francigena. Rivista sul franco-italiano e sulle scritture francesi nel Medioevo d'Italia" e del progetto "Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa". Si occupa principalmente di lirica trobadorica galego-portoghese, epica franco-italiana e letteratura galega moderna e contemporanea. Ha pubblicato diversi articoli su riviste specializzate, il volume *Don Denis. Cantigas* (Roma, 2021) e ha recentemente curato la miscellanea *Santiago e le Venezie. Luoghi, vie e testimonianze del pellegrinaggio tra medioevo e prima età moderna* (Padova, 2024).

MATTEO LUTI (luti@ovi.cnr.it) si è formato all'Università di Pisa; ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia e Critica, Filologia romanza presso l'Università di Siena (2018). Si occupa principalmente della tradizione dei volgarizzamenti italiani dei *Trattati morali* di Albertano da Brescia (ad esempio *Un testimone poco noto del volgarizzamento di Albertano da Brescia secondo Andrea da Grosseto*, *Bibliothèque de Genève, Comites Latentes* 112, «Medioevi», III, 2017, pp. 35-94) e in particolare della traduzione di Andrea da Grosseto di cui sta curando l'edizione critica. Si occupa principalmente di testi italiani e francesi del XIII e XIV secolo di argomento didattico-morale, storico e agiografico (ad esempio *Genova e la versione franconiana del Livre de Boece (ms. Urbani 56)*, in «*Agnoscisne me?*» *Diffusione e fortuna della Consolatio philosophiae in età medievale*, a cura di A. M. Babbi e C. Concina, Verona, Fiorini, 2018, pp. 173-205; *Un nuovo volgarizzamento del Chronicon maius di Isidoro di Siviglia (Firenze, BNC, Magl. XXXVIII 127)*, «*Carte romanze*» (rivista online, Università di Milano), 7/1 2019, pp. 11-59; *Il frammento francese del Sidrac dell'Archivio di Stato di Lucca*, «*Studi Mediolatini e Volgari*», LXVIII, 2022, pp. 109-130). Attualmente è assegnista di ricerca come redattore del TLIO: Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, presso l'istituto OVI (Opera del Vocabolario Italiano - Cnr) di Firenze.

ANTONELLA NEGRI (antonella.negri@uniurb.it) è professore ordinario di Filologia romanza all'Università di Urbino Carlo Bo. Si occupa di ecdotica e di critica letteraria. Ha pubblicato edizioni di testi in antico francese (1996), in antico provenzale (2006) e in italiano moderno (2006). Si è interessata di traduzioni di testi (2012) e dell'evoluzione del personaggio epico dal Medioevo al Rinascimento (2022). Ha lavorato sulla formazione dell'italiano a stranieri (2013) e attualmente si sta occupando dell'intercomprensione applicata alle lingue romanze. Dal 2020 riveste il ruolo di Prorettrice allo sviluppo di partenariati strategici nazionali e internazionali.

CALOGERO GIORGIO PRIOLO (calogeroigiorgio.priolo@unito.it) è Ricercatore a tempo determinato (tip. A) e docente di Filologia e critica dantesca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. Ha curato l'*Esposizione* di Bernardino Daniello alla *Commedia* per l'«Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi» (2020) ed è autore di due monogra-

fie, sullo stesso Daniello (2021) e sul problema della topografia dantesca di Inferno e Purgatorio (2023). Sta lavorando all'edizione critica delle note inedite di Alfonso Gioia all'*Inferno* e a quelle di Edoardo Sanguineti al *Purgatorio*.

MARGHERITA QUAGLINO (margherita.quaglino@unito.it) insegna Storia della lingua italiana all'Università di Torino. Una parte della sua attività di ricerca riguarda la storia dei lessici settoriali antichi, in particolare dell'ottica, della prospettiva e della pittura. Ha organizzato convegni e pubblicato una monografia e saggi su Leonardo, Vasari, Armenini; è coordinatrice nazionale del progetto PRIN 2022 ARDIRE – *Archivio e dizionario digitali dei primi ricettari artistici in lingua italiana (fine XIV-XVI secolo)*; coordinatrice dell'Equipe *Lexicographie* del progetto ANR *Du modèle italien à l'émergence d'une terminologie du patrimoine artistique français (XVIe-XVIIe siècles)*; membro dell'Équipe *Génétique et histoire des arts* presso l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) di Parigi. Un secondo ambito di ricerca è dedicato all'evoluzione del dialetto senese nei primi secoli: ha pubblicato una monografia e saggi sull'epistolario di Caterina da Siena e su carteggi senesi cinquecenteschi. Si occupa infine di filologia d'autore e della lingua del lavoro nel Novecento: è membro del GRILITS - Gruppo di ricerca su lavoro, industria, tecnologia e scienze umanistiche – e membro dell'unità locale del progetto PRIN 2017 Amargine – *Archivio digitale dei libri postillati di poeti italiani del secondo Novecento*; ha pubblicato saggi su Banti, Bernari, Caproni, Ottieri, Pavese, Sciascia.

PAOLO ROSSO (paolo.rosso@unito.it) è professore associato di Storia medievale presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Torino. Si occupa in prevalenza dello studio della cultura e dei percorsi di formazione dei ceti intellettuali laici ed ecclesiastici, con approfondimenti sulla circolazione di testi legati agli ambienti scolastici e universitari nel basso medioevo. Tra le sue pubblicazioni: *Le università nell'Italia medievale. Cultura, società e politica (secoli XII-XV)* (Carocci, 2021); *Negli stalli del coro. I canonici del capitolo cattedrale di Torino (secc. XI-XV)* (Il Mulino, 2014); *Il «Semideus» di Catone Sacco* (A. Giuffrè, 2001). È direttore del Centro di Studi per la Storia dell'Università di Torino ed Editor-in-Chief di *Reti Medievali Rivista*.

ANTONIO SCOLARI (scoant06@gmail.com) ha conseguito il dottorato in Scienze letterarie all'Università di Pavia (1988). Ha rivolto i suoi interessi principalmente all'edizione e all'analisi di volgarizzamenti italiani dei primi secoli. Ha pubblicato studi filologici e linguistici ed edizioni critiche del *Trattatello di colori rettorici* (1984), del *Tristano Riccardiano* (1990) e della redazione A del volgarizzamento del *Libellum de moribus hominum et de officiis nobilium ac popularium super ludi scaccorum* di Iacopo da Cessole (2019). Sta attualmente lavorando all'edizione dei volgarizzamenti italiani del *Breviloquium de virtutibus antiquorum principum et philosophorum* di Giovanni di Galles, di cui ha pubblicato il censimento dei testimoni manoscritti e una analisi dei quattro volgarizzamenti finora noti in rapporto con la tradizione del testo latino («Medioevo romanzo», 46 [2022], pp. 330-377).

CAROLINA TUNDO (carolina.tundo@unibas.it) ha conseguito il Dottorato in *Lingue, letterature e culture moderne e classiche* presso l'Università del Salento in convenzione internazionale con l'Università di Vienna. Ha pubblicato diversi contributi sulla lingua e lo stile di autori del Novecento, quali Andrea Camilleri, Vittorio Bodini, Camillo Sbarbaro, Guido Gozzano. Si è occupata anche di lingua e linguaggio dei media (in particolare fumetti e serie tv), dei dialetti dell'estremo Mezzogiorno d'Italia, e di didattica dell'italiano. Collabora con il magazine «Lingua italiana» dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani e con il *Lessico Etimologico Italiano* (LEI). Attualmente è assegnista di ricerca dell'Università di Parma e docente a contratto di Linguistica italiana (Grammatica) presso l'Università della Basilicata.

ILARIA ZAMUNER (ilaria.zamuner@unich.it) è professore associato di Filologia e linguistica romanza (SSD L-Fil-Let/09, SC 10E1) all'Università di Chieti-Pescara, è associata al CNR-Opera del Vocabolario Italiano (Firenze) ed è abilitata a professore ordinario dal 2018. Si occupa di lirica medievale (in partic. canzonieri e forme di poesia per musica), di volgarizzamenti di testi medico-scientifici, di lessicografia e di poesia catalana del Novecento (in partic. J.V. Foix). Ha pubblicato *Il canzoniere provenzale V* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11 = 278) (Modena, Mucchi, 2003); *Le baladas del canzoniere provenzale Q. Appunti sul genere e edizione critica* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012) e *I ricettari del codice 52 della Historical Medical Library di New Haven (XIII sec. u.q.)* (Firenze, Leo S.

Olschki, 2017). Ha curato il volume *«M'exalta el nou i m'enamora el vell». J.V. Foix (e Joan Miró) tra arte e letteratura* (Premessa di Enric Bou, Firenze, Leo S. Olschki, 2017). Con Elena Artale (OVI) coordina il progetto *ReMediA – Repertorio di Medicina antica* (<<http://www.sifr.it/ricerca/remedia.pdf>>) e dirige il *Corpus ReMediA* (<<http://remediaweb.oiv.cnr.it>>), ed è responsabile dell'unità di Chieti–Pescara nel PRIN2020 VIS-*Venetian Integrated Studies. Philology, Textuality, Lexicography (XIVth-XVIIIth centuries)*, coordinato da Luca D'Onghia (Università di Siena).