



Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

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

Anno 13/2 - 2025

ISSN 2282-7447

Carte Romanze

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

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

Anno 13/2 (2025)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani, Luca Sacchi

Comitato Scientifico

Johannes Bartuschat, Hugo Ó Bizzarri, Pedro Manuel Cátedra García,
Paola Bianchi De Vecchi, Piero Boitani, Maria Colombo Timelli,
Brigitte Horiot, Pilar Lorenzo Gradín, Pier Vincenzo Mengaldo,
† Max Pfister, † Francisco Rico Manrique, Sanda Ripeanu Alteni,
Elisabeth Schulze-Busacker, † Cesare Segre,
Francesco Tateo, Maurizio Viridis, † Maurizio Vitale

Comitato Editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Frédéric Duval,
Maria Grossmann, Dario Mantovani, Simone Marcenaro,
Stefano Resconi, Paolo Rinoldi, 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

doi: 10.54103/2282-7447/2025/2

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

© 2025, The Authors

Logo della rivista: © Studio Fifield - Milano

Idea e progettazione a cura di Arún Maltese/Layout by Arún Maltese
(biblioteca.bear@gmail.com)

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press
con licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
(CC BY NC-ND) 4.0 International su Riviste Unimi
(<https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze>)



13/2 (2025) - INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Andrea Macciò, Matteo Milani, *Nuovi apporti testimoniali del «Theodoleb», con edizione interpretativa del ms. London, British Library, Harley 1008* 7
- Maria Careri, *Due versi provenzali inediti in una traccia dell'inizio del Duecento (BNF, Latin 5611, c. 108r)* 75

Saggi

- Salvatore Zumbo, *«Qui esguarde la grant merveille»: per un'analisi visuale della «Chambre de beautés»*. 87
- Maria Colombo Timelli, *Retour sur «Baudouin de Flandres» en prose: le manuscrit Pau, AD, 20* 127
- Beatrice Barbiellini Amidei, *Ancora per il topos dell'«amor de lonh» di Jaufre Rudel («Lanquan li jorn», BdT 262.2)* 157
- Leonardo Terrusi, *Il finale del «Novellino» di Masuccio* 181
- Alessandro Carlomusto, *«Loquitur liber». Le rime di Agostino Staccoli* 221

Varietà

- Maria Clotilde Camboni, *La copia di Isabella. Ancora sulla Raccolta Aragonesa* 261

L'angolo dell'italiano

- Annibale Gagliani, *Gli inediti del teatro di canzone di Gaber e Luporini: lingua disincantata tra le sfide del movimento e il conformismo socioculturale* 299

Recensioni

- Giulio Cura Curà, recensione a Lisa Struckl, Raymund Wilhelm (a c. di), *Bonvesin da la Riva. Tradizioni di lingua, di poesia e di cultura*, Ravenna, Longo, 2024, 215 pp. («Memoria del tempo», 83) 341

- Calogero Giorgio Priolo, recensione a Giorgio Masi, *Dante inattuale. Studi sul testo e sulla fortuna della «Commedia»*, Pisa, Pisa University Press, 2023, 175 pp. 347

- Donato Pirovano, recensione a Luca Marcozzi, *Petrarca. La vita e il mondo*, Roma, Carocci, 2025, 580 pp. («Freccce») 357

- Notizie sulle autrici e sugli autori** 363

- Libri ricevuti** 367

TESTI

NUOVI APPORTI TESTIMONIALI
DEL *THEODOLET*, CON EDIZIONE
INTERPRETATIVA DEL MS. LONDON,
BRITISH LIBRARY, HARLEY 1008*

1. GENESI E DIFFUSIONE DEL MODELLO LATINO

Tra i componimenti mediolatini riconducibili al genere del certame bucolico, l'*Ecloga Theoduli* (sec. IX ex.), redatta in esametri leonini di rima monosillabica, si impone senz'altro come uno dei casi più emblematici.¹ A lungo attribuita al vescovo siro Teodulo (V secolo) e in seguito ascritta erroneamente a Gotescalco d'Orbais da Paul von Winterfeld,² l'*Ecloga* va indubbiamente ricondotta alla cultura monastica carolingia del X secolo, che ne informa il rigido schematismo della struttura compositiva: la disputa è infatti articolata in coppie di quartine specularmente abbinate da *topoi* mitici comuni ai due sistemi (così posti a confronto) del paganesimo greco-latino e della cultura giudaico-cristiana, i cui portavoce – e protagonisti del testo – sono, rispettivamente, un capraio e

* La realizzazione del presente contributo rientra nelle attività pertinenti al progetto *Medieval Romance Miscellanies As Instructional Devices* (MERMAID) finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP G53D23005960006 (codice progetto 2022CA8BW3). Si precisa che l'articolo è il risultato della collaborazione tra Andrea Macciò (autore del sottoparagrafo 2.2 e dei paragrafi 3 e 4) e Matteo Milani (autore del paragrafo 1 e del sottoparagrafo 2.1).

¹ Il testo è disponibile nelle edizioni curate da Joannes Osternacher nel 1902 e da Roger Peter Hunt Green nel 1980; per un'edizione con traduzione italiana e commento del testo si veda Teodulo, *Ecloga* (Mosetti Casaretto).

² «Und nun betrachte man den Namen des Eklogendichters: Theodulus, d.i. der “Knecht Gottes”, oder, um es altertümlich zu sagen, “Gottes Schalk” – Gottschalk. Ich meine in der Tat, Gottschalk von Orbais und kein anderer ist “Theodul”; und zwar ist die Ekloge später als seine von Traube herausgegebenen Gedichte: ein Werk seiner letzten Epoche, als man ihn in Hautvilliers Bücher abschreiben liefs [sic, per *ließ* N.d.R.]. Und er nannte sich Theodul, wie er schon früher mit seinem Namen und dessen Bedeutung gespielt hatte» (von Winterfeld 1905: 70-1). L'ipotesi è stata respinta da Karl Strecker (1924): § VII, 18-23.

una pastorella dai nomi parlanti di Pseustis ('Falsità') e Alithia ('Verità'), i quali dibattono dialetticamente sotto l'arbitrato di Fronesis ('Intelligenza'). È noto che l'*Ecloga* godette per secoli di un'immensa popolarità e di un'influenza senza eguali: «From its origins in the tenth century to the early seventeenth it was one of the most widely read books in Europe, as manuscripts, commentaries, catalogs, citations and educational treatises testify» (Hunt Green 1982: 49). Tramandata da circa duecento testimoni manoscritti e oggetto di almeno cinque commenti,³ l'*Ecloga Theoduli* è parte integrante, d'altronde, del *corpus* scolastico tradizionalmente raccolto sotto la denominazione di *auctores octo* e destinato all'apprendimento elementare del latino, all'interno del quale figura, tendenzialmente, in posizione successiva ai *Disticha Catonis* e con essi frequentemente associata nella tradizione manoscritta.⁴ Nondimeno, come già segnalava George L. Hamilton, «it did not have the fortune of its companion textbook, the *Disticha Catonis*, to be translated once or more into almost every language of mediaeval Europe» (Hamilton 1909: 182). Difatti, se in antico francese si possono contare ben otto traduzioni dei distici pseudo-catoniani

³ «The popularity of Theodulus before the age of printing is attested by the 121 manuscripts enumerated by Osternacher, who with greater industry could have doubled the number, and by the frequent entries in the catalogues of mediaeval libraries. Sometimes it is found with a commentary, and again the commentary appears separately. When it sometimes appears in manuscripts largely made up of grammatical treatises it is not surprising to find its verses constantly cited as models of mediaeval grammarians and in metrical treatises» (Hamilton 1909: 179). Sul testimoniale dell'*Ecloga* vd. anche Nye Quinn 1971; censisce 189 mss. la scheda dedicata nella base *FAMA* redatta nel 2019 (*Thodolet* [FAMA]; cf. <https://fama.irht.cnrs.fr/-oeuvre/268529> [ultima consultazione in data 26/11/2025]). Dell'*Ecloga Theoduli* si conoscono, per il Medioevo, i commenti forniti da Bernardo di Utrecht (sec. XI), da Bernardo Silverstre (sec. XII), da Alessandro di Neckam (sec. XII), da un anonimo attivo senz'altro dopo la prima metà del sec. XIII (per cui si vedano le edizioni a stampa dell'*Ecloga* a opera di Konrad Kacheloven a Lipsia [1489, 1492] e di Heinrich Quentell a Colonia [1495]) e infine da Stephen Patrington (sec. XIV). In età moderna si aggiunge, da ultimo, il commento di un anonimo d'oltremania pubblicato nell'*Ecloga* londinese di Wynkin de Worde (1515). Cf. Hamilton 1909: 173-5.

⁴ Per quanto accessibile, il testo dell'*Ecloga Theoduli* veniva fatto oggetto di una triplice interpretazione letterale, allegorica e morale, sicché il suo studio era di norma riservato a quegli studenti *latinantes* che avessero già dimestichezza con il *Donatus*.

(cui peraltro è da aggiungersi anche un rifacimento parodico),⁵ dell'*Ecloga* si conservano solo un primo volgarizzamento attribuito al francescano *tournaisien* Jacquemon Bochet – il *Tiaudelet*, databile al primo terzo del secolo XIV – e un secondo, di poco successivo, di mano di Jean Le Fèvre de Resson – il *Theodolet*, risalente circa alla metà del secolo XIV. Dunque, «il est surprenant de constater que l'*Églogue* ne fut traduite que deux fois en français, et cela tardivement» (Le Fèvre [Esnos 1965]: 109),⁶ e ciò è tanto più vero in considerazione della sua ampia diffusione, specie in ambito galloromanzo.⁷

Il *Tiaudelet*, oggetto di una recente edizione critica a cura di Tony Hunt,⁸ è tramandato all'altezza dei ff. 90v-248r dal solo ms. Paris, BnF fr. 12478 (*olim* Suppl. fr. 1316), com'è anche il caso per le restanti traduzioni, tutte monotestimoniali, associate insieme in una raccolta che assume la forma di un vero e proprio *liber catonianus* in volgare, allestito

⁵ Cf. Le Fèvre (Dorsy): 171-80.

⁶ Per l'età medioevale, non sono noti volgarizzamenti dell'*Ecloga* in altre lingue romanze. Per le traduzioni in tedesco cf. Henkel 1988: 239-42.

⁷ «The first edition was, without doubt, from a French press, as were half of the succeeding editions of the fifteenth century, and all the editions thirty-two of the *Auctores octo*, in which it was included, in the fifteenth and sixteenth centuries». (Hamilton 1909: 180). A dimostrazione della sua ampia ricezione in Francia, l'*Ecloga Theoduli* risulta il modello del poema in esametri *Messias* scritto sotto lo pseudonimo di Eupolemius nel sec. XI o XII da un abitante di Caudebec; Teodulo figura inoltre come un importante combattente tra le fila della Grammatica nella *Bataille des sept arts* di Henri d'Andeli (primo terzo del sec. XIII), mentre l'autore del *Département des livres* (sec. XIII) confessa di aver perduto nel gioco d'azzardo i suoi *auctores octo*, ivi compreso un *Theodolet*. Parimenti, nel *Rabelais* è fatta menzione del *Theodolet* insieme agli altri testi scolastici appartenuti a Gargantua. Ancora, fu di Ludwig Tobler la proposta di leggere nella lezione «Tandoret» delle *Leys d'Amors* (sec. XIV) un'altra allusione all'*Ecloga*. D'altronde, la popolarità del nome francese (e quindi del testo omonimo) è ben dimostrata dalla voce «thedolet, theoudolet» che si legge nel dizionario bretone-francese-latino di Jean Lagadeuc, il *Catholicon* (1499). Per tutti i riferimenti cf. Hamilton 1911.

⁸ Bochet, *Tiaudelet* (Hunt). Il *Tiaudelet* è composto da *octosyllables à rimes plates* disposti in *douxains* corredate da una glossa di commento (con eccezione di due strofe della misura di quattordici [vv. 2721-2734] e di dieci [vv. 5241-5250] *octosyllables*), per cui ogni strofa corrisponde a una quartina del testo latino. Lo stato della trasmissione testuale non è indenne da lacune: «One or more lines appear to have fallen out after lines 4200, 5428, 7161, 7247, 8133, 8384 (see notes)». *Ibi*: 14.

nell'area nord-orientale del dominio piccardo:⁹ l'antologia comprende infatti una traduzione anonima e incompleta (1750 vv.) dei vv. 1-542 dei *Remedia amoris* di Ovidio (ff. 1r-40v), parzialmente corredata dal testo in latino; ancora di Ovidio, la traduzione a opera di Jacques d'Amiens dell'*Ars amatoria* (ff. 42v-75v); la *Puissance d'amour* dello Pseudo Richard de Fournival (ff. 77r-90r); appunto il *Tiaudelet* (ff. 90v-248r); i *Proverbez* di Alano di Lilla – cioè a dire il volgarizzamento attribuito a Thomas Maillet del *Liber parabolarum* (ff. 249r-268r) – e due versioni in francese del *Facetus* (rispettivamente, ai ff. 269r-277v e 278r-291v).¹⁰ L'assegnazione del testo al frate minore, proposta per la prima volta da Amos Parducci (1915), è oggi perlopiù confermata dalla critica e viene giustificata dalla menzione di un *Tiaudelet* a lui attribuito nelle *Meditations* di Gilles le Muisit (1350). Va segnalato infine il ritrovamento alla fine degli anni Settanta del secolo scorso da parte di Geneviève Hasenohr (2015) di alcune carte di grande valore documentario, conservate alla fine di una corposa raccolta diplomatica e recanti un insieme di direttive da seguire per la realizzazione del ciclo illustrativo del *Tiaudelet* (Paris, BnF, fr. 1278, ff. 299r-302v [sec. XV]: *Le facheon des figures du livre de Teaudelet*). Forse rimasto interrotto per la morte del traduttore,¹¹ il volgarizzamento di Jacquemon Bochet si arresta alla sessantatreesima strofa, limitandosi così al solo dibattito dell'*E-cloga* e omettendo il giudizio conclusivo di Fronesis.¹²

Il valore letterario del *Tiaudelet* è indubbiamente rilevante: pur mosso dal desiderio di veicolare il significato latente dell'*ecloga* (com'è dichiarato nel prologo), il traduttore, nondimeno, si adopera perché anche la resa letterale del testo risulti quanto più chiara possibile. A ogni strofa tiene

⁹ «La présence de traits régionaux cohérents et convergents, que je ne peux détailler ici, autorise, me semble-t-il, à circonscrire l'aire linguistique concernée à la partie Nord-Est du domaine picard [rouchi]» (Hasenohr 2015: 863).

¹⁰ Per maggiori ragguagli sul manoscritto fr. 12478 della BnF si rimanda a Maillet, *Les Proverbez d'Alain* (Hunt): 7-30. Cf. inoltre d'Amiens, *Ars d'amours* (Lavorato).

¹¹ «Mais si, de son vivant, Jakemon Bochet avait si jalousement gardé par devers lui l'unique exemplaire de son traité, refusant à celui-ci toute diffusion [...], ne serait-ce pas tout simplement qu'il n'avait pas eu le temps de l'achever avant que la mort ne lui ait ôté la plume des mains? Or la traduction des quatorze dernières strophes manque dans la version française du manuscrit fr. 12478» (Hasenohr [2015]: 864-5).

¹² Di conseguenza, nel *Tiaudelet* manca anche la breve dossologia conclusiva aggiunta al testo latino nel XII o XIII secolo (e tramandata solo in alcuni manoscritti).

dietro, quindi, una *glose* che ne illustra il significato storico con i necessari richiami al contesto mitologico, cui talvolta si aggiunge una prima interpretazione e più raramente un commento allegorico o morale: «Il est manifeste, ainsi que l'a suggéré George L. Hamilton, que l'auteur a travaillé sur un manuscrit où le texte original de l'*Ecloga* était accompagné d'un commentaire, dont il a su tirer un excellent parti pour donner au lecteur l'équivalent français des "éditions commentées" latines» (Hasenohr [2015]: 863).

Minore attenzione critica, rispetto al *Tiaudelet* di Jacquemon Bochet, ha finora suscitato l'altro volgarizzamento dell'*Ecloga*, il *Theodolet* di Jean Le Fèvre, la cui bibliografia specifica resta limitata, di fatto, a una cospicua parte del saggio di tesi redatto per l'*École nationale des chartes* da Geneviève Esnos: *Jean Le Fèvre et le «Respit de la mort»* (Paris, ENC, 1965), trattazione a tutt'oggi indispensabile per chiunque voglia avvicinarsi allo studio dell'autore *ressontois* e del suo notevole lascito letterario – e sulla quale torneremo a breve, per cui basti per ora considerare che del *Theodolet*, che qui interessa, vi si offre un dettagliato confronto con l'ipotesto latino, un primo esame della tradizione manoscritta e un'edizione critica corredata di note e indici.¹³

¹³ Cf. Le Fèvre (Esnos 1965): 103-80 e 677-734 (paginazione a mano). Pur non essendo stata oggetto di pubblicazione, la tesi di Hasenohr è attualmente disponibile in copia dattiloscritta presso il portale *online* dell'*École nationale des chartes* (ENC) – PSL: https://theses.chartes.psl.eu/document/ENCPOS_1965_03 (ultima consultazione in data 21 giugno 2025). Dopo averne indagato la figura storica in relazione al contesto sociale di riferimento, Hasenohr offre una cronologia ragionata della produzione letteraria di Jean Le Fèvre, per poi incentrare la seconda parte del saggio sulla sua attività traduttoria, con specifico riguardo al *Theodolet* (con studio della tradizione, si è detto, e edizione del testo) e alla *Vieille*, volgarizzamento della *Vetula* pseudo-ovidiana. La parte terza e più saliente della tesi è quindi dedicata all'edizione del *Respit de la mort*, anticipata da un approfondito studio introduttivo sul testimoniale, sui rapporti vigenti tra i testimoni manoscritti e, di conseguenza, sulle tre redazioni che ne evolsero il testo. Seguono infine considerazioni d'ordine linguistico e inerenti alla versificazione (quarta parte). Del lavoro di ricerca dedicato nella sua tesi al testo di riferimento dell'autore, quindi, la studiosa poté avvalersi pochi anni dopo per pubblicarne l'edizione critica: Le Fèvre (Hasenohr-Esnos 1969).

2. JEAN LE FÈVRE

2.1. *Vita e opere*

La ricostruzione del profilo biografico di Jean Le Fèvre è fondata sulle informazioni contenute nei suoi stessi scritti, come dettagliatamente investigate da Anton-Gerard Van Hamel e Geneviève Hasenohr-Esnos:¹⁴ per questo se ne richiameranno qui soltanto gli aspetti principali, rinviando alla bibliografia di riferimento per maggiori approfondimenti. Nato a Ressons-sur-le-Matz presso Compiègne (dipartimento dell'Oise) prima del 1326 e morto dopo il 1380, Jean Le Fèvre fu chierico colto (verosimilmente licenziato *in utroque iure*) e procuratore generale al Parlamento di Parigi,¹⁵ anche se non sembra che egli avesse esercitato troppo attivamente la sua professione, tenuto conto del fatto che i registri del Parlamento civile e criminale non ne menzionano il nome che appena sette volte, tra il 1364 e il 1375.¹⁶ Momento senz'altro dirimente nella vita e nella produzione letteraria di Jean Le Fèvre fu, in ogni caso, l'ottobre del 1376, allorché il decorso di un morbo da cui egli venne gravemente segnato lo indusse a impetrare una dilazione della morte nel testo – giustappunto – del *Respit de la mort*, redatto in corrispondenza della malattia. A partire dalla datazione del *Respit de la mort* è stato quindi possibile stabilire una cronologia relativa all'interno del *corpus* letterario dell'autore, contrasse-

¹⁴ Cf. Le Fèvre (Van Hamel): t. 2, CLXXV-CCIX; Le Fèvre (Hasenohr-Esnos 1969): IX-LV.

¹⁵ La notizia è ricavabile dal prologo della *Vieille*, per cui cf. Le Fèvre (Huchet). I procuratori generali erano dei mandatarî legali professionisti aventi il compito di rappresentare le parti in causa e di redigere per loro gli atti processuali nei procedimenti giudiziari del Parlamento (dinanzi al quale erano tenuti a prestare giuramento). «Les conditions auxquelles un procureur général était admis à exercer son ministère n'étaient, au XIV^e siècle, réglées par aucun acte de l'autorité publique; elles étaient abandonnées à l'arbitraire des magistrats. Les garanties de moralité et de capacité étaient pareillement laissées à la discrétion de ces derniers, qui attachaient à leur siège autant de procureurs que bon leur semblait. Bien des ignorants furent ainsi nommés, ce qui contribua à jeter le discrédit sur une profession qui n'avait jamais été tenue en haute estime: un noble ne pouvait exercer l'office de procureur sans déroger, [...]. Nous aimons à penser que Jean Le Fèvre se rangeait au nombre des procureurs compétents» (*ibid.*: XI-XII).

¹⁶ *Ibid.*: XIII-XIV.

gnato dall'uso costante dell'*octosyllabe* (con eccezione del *Theodolet* e dello *Chatonnet*, ambedue in *décasyllabes*) e così dunque composto:

- *Theodolet* – traduzione dell'*Ecloga Theoduli*;
- *Distiques de Caton* – traduzione dei *Disticha Catonis*;¹⁷
- *Vieille* (1364-1375) – traduzione della *Vetula* pseudo-ovidiana (attribuibile verosimilmente a Richard de Fournival), le cui digressioni filosofiche, religiose e scientifiche – che tengono dietro ai racconti delle avventure amorose di Ovidio – saranno proficuamente reimpiegate nel *Respit de la mort*;¹⁸
- *Respit de la mort* (1376-1377) – in più redazioni, è l'opera somma di Jean Le Fèvre: si tratta di un appello contro la morte (arricchito da numerose divagazioni scientifiche) cui si chiede una proroga che consenta all'autore, colpito da grave malattia, di godere appieno della vita;¹⁹
- *Hymnes liturgiques* (post 1376) – traduzione degli inni liturgici, monotestimoniale²⁰ e adespota, ma ben riconducibile alla paternità di Jean Le Fèvre, come efficacemente dimostrato da Geneviève Hasenohr-Esnos;²¹

¹⁷ Le due prime traduzioni di Jean Le Fèvre, entrambe in *décasyllabes*, sono ritenute giovanili e datate da Geneviève Esnos a partire dal 1350; in particolare, l'antiorità del *Theodolet* rispetto ai *Distiques* è evinta da considerazioni di ordine stilistico-letterario: «Comme cette traduction [le Theodolet N. d. R.] est très mauvaise [...], nous supposons que c'est une œuvre de jeunesse, sans doute la première d'un traducteur encore inexpérimenté» (Le Fèvre [Esnos 1965]: 62). Per un'edizione dei *Distiques de Caton* di Jean Le Fèvre cf. Le Fèvre (Dorsy).

¹⁸ La datazione è motivata dal fatto che Jean Le Fèvre è già procuratore del Parlamento all'epoca della stesura del testo (*post* 1364), la quale comunque precede la prima stesura del *Respit de la mort*, che alla *Vieille* si ispira (*ante* 1376). Per l'edizione del testo cf. Le Fèvre (Huchet).

¹⁹ Il testo, si è detto, è edito in Le Fèvre (Hasenohr-Esnos 1969). La datazione si riferisce alla prima versione del testo (I), dopo la quale il *Respit de la mort* fu oggetto, appunto, di almeno altre due redazioni risalenti, approssivamente, al 1377-1380 (II) e all'epoca del regno di Carlo VI – a decorrere, cioè, dal settembre 1380 (III). Cf. *ibid.* CXXIX-CXXX.

²⁰ Il testo degli *Hymnes*, a tutt'oggi inedito, è tramandato dal ms. Paris, BnF, fr. 965, ff. 103r-149v.

²¹ Cf. Le Fèvre (Hasenohr-Esnos 1969): LII-LIII. L'attribuzione degli *Hymnes* a Jean Le Fèvre è dimostrata attraverso il vocabolario e le allusioni ivi presenti, oltre che

- *Lamentations de Matheolus* (ca. 1380) – traduzione delle *Lamentationes* o *Liber de infortunii* (sec. XIII ex.) di un certo Mahieu de Boulogne-sur-Mer, testo appartenente al genere della satira misogina, alla cui polemica Jean Le Fèvre accosta la propria condizione coniugale;²²

- *Livre de Leesce* (1380-1387) – confutazione sistematica, punto per punto, del precedente *Matheolus*.²³

Ai sette titoli sopraccitati (due dei quali, soltanto, designanti non traduzioni ma testi autonomi) andrebbe aggiunto infine un componimento oggi perduto di cui l'autore fa menzione ai vv. 3078-3081 del *Respit de la mort* con la dicitura di *Danse Macabré*.²⁴ Si tratterebbe, eventualmente, del primo caso di “danza macabra” rispetto ai successivi testi quattrocenteschi – francesi e non – afferenti al genere.²⁵

per il fatto che l'autore del testo è procuratore; la datazione degli *Hymnes* è infine desunta dalla menzione della malattia di cui egli avrebbe sofferto.

²² La traduzione delle *Lamentations de Matheolus* risulta «nécessairement antérieure au *Livre de Leesce*, et vraisemblablement postérieure au *Respit de la Mort*» (Le Fèvre [Esnos 1965]: 67 – cf. anche Le Fèvre [Hasenohr-Esnos 1969]: LIII). Sulla collocazione al 1380 ca. concorda anche Linda Barney Burke (2013: 331): «By around 1380, however, Le Fèvre appears to have regressed from his sickbed resolutions, for it was then that he produced his translation of the scurrilous, salacious, and often blasphemous *Lamentations* of Mathew of Boulogne». Il *Matheolus* attende ancora un'edizione critica aggiornata: il testo proposto da Tiziano Pacchiarotti (Le Fèvre [Pacchiarotti]) non aggiunge nulla al precedente di Anton-Gerard Van Hamel (Le Fèvre [Van Hamel]: t. 1). Si segnala, nondimeno, che una nuova edizione del testo è in corso di preparazione da parte di Patrick Bouchier (Université d'Aix-Marseille).

²³ La datazione del *Livre de Leesce* è resa possibile dalle identificazioni dei personaggi storici contemporanei del poeta, nel testo menzionati ai vv. 267-324 e 2853-2888 – per cui cf. Le Fèvre (Hasenohr-Esnos 1969): XLI-XLVIII. Per il testo critico delle *Lamentations* e del *Livre de Leesce* cf. Le Fèvre (Van Hamel). Come nel caso del *Matheolus*, anche il *Livre de Leesce* attende, a tutt'oggi, un testo critico che superi Le Fèvre (Van Hamel): t. 2; si segnala che Karen Pratt ha in progetto l'allestimento di una nuova edizione.

²⁴ Cf. Le Fèvre (Hasenohr-Esnos 1969): LIV: «Je fis de Macabré la dance / qui toutes gens maine a sa tresche / et a la fosse les adresche, / qui est leur derraine maison».

²⁵ L'interpretazione del termine *danse macabré*, così com'è dato nel *Respit de la mort*, e dunque la natura dell'eventuale omonimo componimento di Jean Le Fèvre sono questioni tutt'altro che risolte, per cui rimando alle note di commento ai vv. 3073-3084 e 3108-3112 in Le Fèvre (Hasenohr-Esnos 1969): 195-7. Sul tema si veda anche Batany 1984.

2.2. Studi critici

Fatte salve le imprescindibili eccezioni,²⁶ l'opera letteraria e in specie traduttoria di Jean Le Fèvre ha suscitato, a oggi, un interesse relativamente contenuto da parte degli specialisti, tanto più in considerazione di una diffusione generalmente notevole dei testi, in certi casi assai ampia.²⁷ Il ritardo accumulato dalla critica sulla produzione del chierico *ressontois* ha perciò determinato importanti e tuttora persistenti lacune sia in ambito strettamente ecdotico²⁸ sia sotto il profilo più latamente storico-culturale, soprattutto in relazione a una lettura organica e d'insieme del *corpus* autoriale. Interessa perciò subito notare, con Marie-Madeleine Huchet (Le Fèvre [Huchet]: XIV-XXII), lo spazio e il ruolo talvolta occupati dai primi due testi del repertorio nelle scelte successive e quindi nella definizione del lavoro letterario di Jean Le Fèvre. Se le citazioni dei *Disticha Catonis* risultano puntuali e variamente disseminate,²⁹ è tuttavia nel *Livre de Leesce* in particolare che l'autore rimanda, fin dall'esordio, all'*Ecloga Theoduli*,³⁰ tanto

²⁶ Oltre agli studi fin qui menzionati, si veda ancora lo spazio dedicato all'autore *ressontois* in Badel 1980: 178-200 e all'interno del DLF: s. v. *Jean Le Fèvre*.

²⁷ Senza tener conto delle antiche edizioni a stampa dei testi di Jean Le Fèvre, sono 41 i manoscritti a oggi noti che tramandano i *Distiques de Caton*, cui ne vanno aggiunti almeno altri 6 contenenti estratti (cf. Le Fèvre [Dorsy]: 34). La tradizione del *Matheolus* consta di 15 codici (cf. <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/2410> e <https://arli-ma.net/no/12643> [ultima consultazione in data 10/07/2025]); se ne annoverano invece 8 per il *Livre de Leesce* (cf. <https://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/8654> [ultima consultazione in data 10/07/2025]). Come si dirà a breve, 8 testimoni manoscritti tramandano il *Theodolet*, mentre 7 compongono il testimoniale del *Respit de la mort* (cf. Le Fèvre [Hasenohr-Esnos 1969]: LXX-XCVII). Più esigua si rivela la tradizione della *Vieille*, composta di 3 codici (cf. Le Fèvre [Huchet]: XXXIX-XLVII); si ricordi, infine, che gli *Hymnes liturgique* sono tramandati da un *codex unicus*.

²⁸ Oltre che per il *Theodolet* (su cui diremo a breve nel corpo dell'articolo), nuove edizioni sono attese, come già rilevato, per il *Matheolus*, il *Livre de Leesce* e gli *Hymnes liturgiques*.

²⁹ Più specificamente, «on relève des références aux *Disticha Catonis* dans la traduction des *Lamentations de Matheolus*, où il reprend ou retraduit des distiques (II, v. 3109; III, v. 935, v. 1829), dans *Le Livre de Leesce* (v. 3426), et dans *Le Respit de la mort* (v. 175, 1766, 1769, 1797)» (Le Fèvre [Huchet]: XV).

³⁰ Cf. vv. 43-51: «Or me doint Dieu prosperité, / Que je soustiengne verité, / Si com jadis fist Alithie, / Qui soustint la vraye partie / Contre Pseuti, le fauls d'Athaines; / Sur le rivage des fontaines / De fauls et de vray disputerent / Et par leurs instruments gagerent; / Mais Alithie ot la victoire». *Ibi*: XV.

da stabilire un certo parallelismo tra i protagonisti dei due componimenti.³¹ Ma c'è di più:

L'influence de l'*Ecloga Theoduli* apparaît également dans la structure même du *Livre de Leesce*, fondée sur l'alternance des prises de parole, introduites le plus souvent au discours indirect, comme le fait Jean Le Fèvre au début de sa traduction de Pseutis et Alithia, et sur une démarche argumentative qui fait s'enchaîner, parfois maladroitement, arguments et contre-arguments.³²

Ciò detto, si tenga ora conto del fatto che il modello dell'*Ecloga* cui Jean Le Fèvre fa riferimento nella sua ultima fatica coincide, assai probabilmente, con la traduzione del testo da lui stesso realizzata in gioventù, come ancora dimostra Marie-Madeleine Huchet rilevando un errore d'interpretazione occorrente nel *Theodolet* (v. 231) e ripetuto invariabilmente – con tanto di interpretazione – nel *Livre de Leesce* (v. 2738):³³

Phillis amore gravi	Si n'en doit on ja faire force,
Phillis ama Demophon a outrage.	Ne de Biblis ne de Canasse,
Tant l'attendit qu'elle en print telle raige	Ne des exemples qu'il amasse,
Qu'a ses deux mains se pendit a ung arbre,	Ne de Phedre ne d'Ypolite,
Froide et palle comme pilier de marbre.	Ne de leur amour illicite,
En cel arbre si fut muee par force,	Ne de Philis, qui se pendi,
Et Demophon ploura puis sur l'escorce.	Qui Demophon trop attendi.
L'arbre baisoit dont la feuille trembloit,	Ovides dit que c'est un tremble,
Qui par amours a Phillis ressembloit.	Un arbre dont la feuille tremble
	Quant Demophon la vint baisier.

Theodolet, vv. 225-232

Livre de Leesce, vv. 2730-2739

³¹ «“Tout aussi que mieulx vault Leesce / Que ne fait Courroux et Tristesce, / Verité vainct contre Mençoingne” (v. 53-55). Ainsi au mensonge, qui rappelle le personnage de Pseutis, succèdent les sentiments de “Courroux et Tristesce” qui représentent maître Mathieu et son œuvre. Mais ces allégories se retrouvent peu au cours du débat en ce qui concerne Leesce, et pas du tout pour Courroux et Tristesce: Mathieu est souvent caractérisé par son attitude, et se voit appelé à plusieurs reprises le “Medisans”». *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ I testi sono citati, rispettivamente, da Le Fèvre (Esnos 1965): 157, e Le Fèvre (Van Hamel): t. 2, 86.

Secondo quanto osserva giustamente la studiosa, «la transformation de Phyllis en tremble ne vient pas des *Remèdes d'amour* mais d'une erreur de compréhension du latin de l'*Ecloga*».³⁴ È utile peraltro confrontare i versi del *Leesce* con la lezione del *Theodolet* restituita dal ms. L (London, British Library, Harley 1008, f. 71v [vv. 229-232]) – corsivo mio: «En *un tremble* fu muee par force, / Mais Demophon ploura puis sur l'escorche; / L'arbre baisoit et la feuille trembloit, / Que par amours a Philis ressembloit». Com'è evidente, la lezione trasmessa da L in luogo del sintagma «cel arbre» – su cui concorda invece il resto della tradizione – si direbbe far tesoro, a sua volta, dell'identificazione di Fillide in pioppo (*tremble*) data proprio a partire dal *Livre de Leesce* sulla base del nesso etimologico con il verbo *trembler*. Si configurerebbe, insomma, un gioco di specchi fatto di reciproche influenze tra l'uno e l'altro testo, per cui a un'incidenza iniziale del primo sul secondo farebbe seguito un certo condizionamento dell'ultimo sulla tradizione del *Theodolet*, come dimostra quanto appena rilevato. Il caso è dunque particolarmente interessante poiché documenta per certo la vitalità del *Theodolet* all'interno del *corpus* letterario di Jean Le Fèvre (perlomeno) e con essa la capacità che i fraintendimenti del traduttore hanno avuto di irradiarsi e di “far testo” altrove. D'altronde, ciò che maggiormente contrassegna il *Theodolet* è proprio la sua peculiare e diffusa *erroneità* rispetto alla fonte latina, la quale non soltanto è spesso male intesa, ma anche in parte combinata con un testo di commento da cui il traduttore ha pur attinto, occasionalmente, determinati dettagli:

Parfois même, ce n'est pas le texte du poème latin, mais celui de la glose qui est traduit. Dans un cas comme dans l'autre on a l'impression que Le Fèvre a voulu tirer parti d'un commentaire pour étoffer (nous dirions volontiers délayer) le texte de Théodule, trop concis à ses yeux. Il lui était facile de puiser dans un tel commentaire, toujours très abondant en détails, de quoi pallier la trop grande sécheresse de l'*Églogue*. Ceci dit, comment, muni d'une aide si précieuse, notre traducteur a-t-il pu commettre tant d'erreurs? Inexactitudes, omissions, contresens, et ils sont nombreux, témoignent tous de la part de l'auteur d'une ignorance complète de ce dont il parle, du moins quand il s'agit de Mythologie. (Le Fèvre [Esnos 1965]: 110-1)³⁵

³⁴ Le Fèvre (Huchet): XXI. La strofa dell'*Ecloga* che qui interessa è la seguente: «Phyllis amore gravi Demofontis capta superbi / Mutat flebiliter rigidum pro corpore suber; / Ille reversus eo truncum rigat ore supino; / occurrit foliis, ceu senserit oscula, Phillis» (Teodulo, *Ecloga* [Mosetti Casaretto]: vv. 109-112).

³⁵ Rispetto al testo di Jean Le Fèvre, dunque, la traduzione dell'*Ecloga* fornita da

3. LA TRADIZIONE DEL *THEODOLET*

Gli evidenti limiti da cui è segnata la prima traduzione di Jean Le Fèvre ne hanno quindi favorito (va da sé) la generale rimozione dagli interessi della comunità scientifica. Ciononostante, una rivalutazione del *Theodolet* risulta indispensabile tanto, si è detto, per un'analisi complessiva della produzione dell'autore, quanto – soprattutto – per l'effettiva diffusione del componimento: a differenza del testo di Jacquemon Bochet, tramandato da un *codex unicus*, la tradizione del *Theodolet* di Jean Le Fèvre consta di otto manoscritti e di una stampa pubblicata a Bruges da Jean Brito intorno al 1480, oggi sopravvissuta in un unico esemplare siglato E = Edinburgh, National Library of Scotland, Inc.309 (*olim* Advocates Library Inc.224).³⁶ Nella sua edizione critica, in cui pur si dà conto dell'incunabolo, Geneviève Esnos circonscrive la *recensio* ai soli quattro testimoni

Jacquemon Bochet risulta senz'altro vincente: «On n'y rencontre pas de ces contresens étonnants qui défigurent le texte de Théodule dans la version de Jean Le Fèvre» (*ibid.* 110). A fronte del testo del *Theodolet* non è mancata, peraltro, l'espressione di un certo scetticismo sulla preparazione culturale dell'esordiente traduttore: «nous en venons même à douter qu'il [Jean Le Fèvre] ait jamais entendu un maître expliquer l'*Ecloga* Theoduli, bien qu'elle fit partie des *auctores octo*» (*ibid.* 111); e ancora, «il faut nous résigner à admettre que la culture profane de Jean Le Fèvre n'était pas assez étendue pour lui permettre d'employer intelligemment à la compréhension de l'*Ecloga* les éclaircissements que lui apportait le commentaire» (*ibid.*). Riguardo, poi, allo stile della traduzione – e in particolare al trattamento dei participi e degli ablativi assoluti latini in proposizioni indipendenti – «cette uniformisation systématique est loin d'être heureuse. La où le latin pouvait jouer de toute une gamme de subordonnées et de participes pour nuancer l'expression de sa pensée, nous n'avons plus qu'une fade succession de propositions indépendantes. Le style a perdu toute la concision, souvent elliptique, de l'*Ecloga* Theoduli» (*ibid.* 126).

³⁶ Cf. Beattie 1944-1946: no 309 [N.B. nella descrizione di E si dice “non consultato direttamente”]. Classificato con il numero it00153500 all'interno dell'ISTC: per la datazione, la relativa scheda (<https://data.cerl.org/istc/it00153500>, ultima consultazione in data 26/11/2025) riporta l'indicazione «about 1477». Si veda altresì la scheda numero M4589010 del *GW* (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/-M4589010.htm> [ultima consultazione in data 26/11/2025]). Di E esiste una copia in microfilm realizzata probabilmente prima del 1956 dalla Bodleian Library (segnatura “Films 5”). Cf. Bochet, *Tiaudelet* (Hunt): 407-8. La Bibliothèque nationale de France possiede inoltre una riproduzione fotografica dell'incunabolo. Cf. Le Fèvre (Esnos 1965): 135. Segnalo infine che i frammenti del *Theodolet* tramandati da E sono oggi consultabili in Bochet, *Tiaudelet* (Hunt): 407-44.

parigini della Bibliothèque nationale de France (i francesi 572 [A], 19123 [B], 24864 [C] e il latino del fondo NAL 1107 [D], tutti quattrocenteschi): «Nous n'avons pas estimé l'intérêt du texte tel qu'il méritât une recherche systématique, car les quatre manuscrits de la Bibliothèque Nationale suffisaient à donner une idée exacte du poème» (Le Fèvre [Esnos 1965]: 134). La studiosa nota tuttavia

qu'il existe un exemplaire du *Theodolet* à la Bibliothèque de Turin dans le ms 1656 (L. III. 14). Il daterait du XIV^e siècle [...]. Ce manuscrit a été très endommagé par l'incendie de 1904. L'exemplaire de la bibliothèque de Munich, contenu dans le cod. gall. 60 [...], qui donne à la fois le texte latin et sa traduction française, est incomplet. Il débute au v. 159 : [...] et s'achève v. 568 : [...]. Nous n'avons pu consulter ni l'un ni l'autre de ces deux mss. (*ibid.*)

Alla tradizione fin qui segnalata vanno aggiunti, dunque, altri due codici: København, Kongelige Biblioteket, Thott 309 2^o e London, British Library, Harley 1008, ff. 67v-78v.³⁷

Pare allora utile procedere con la *descriptio* dei singoli testimoni nell'ordine delle sigle a essi assegnate: dunque i mss. A B C D K L M T, seguiti dalla stampa E.³⁸

Ms. A³⁹ = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 572

- Datazione: sec. XV (1402 e 1485-90).
- Materiale: membranaceo.
- Luogo di copia: Aix-en-Provence: I (ff. 3r-76r) + Tours: II (ff. 76v-218v)

³⁷ Cf., rispettivamente, Abrahams 1844: 57-9 e Eyre–Strahan 1808-1812: t. 1, 507b. Dalla tipologia dei codici che ne costituiscono il testimoniale (fatta eccezione per il solo manoscritto danese), la circolazione del testo ha interessato, come si vedrà, «recueils de traités moraux et pieux. Il semble bien que le *Theodolet* n'a pas eu de diffusion propre mais s'est répandu comme partie intégrante de recueils de ce genre» (Le Fèvre [Esnos 1965]: 130).

³⁸ Si fa ricorso, con qualche adattamento e siglatura dei riferimenti bibliografici, al modello schematico messo a punto per il progetto XXX; prossimamente le schede di *descriptio* dell'intero progetto saranno rese disponibili on-line in forma di strumento di consultazione open-access; vd. XXX. In corrispondenza delle voci di ogni scheda, la presenza del segno Ø indica la relativa mancanza di informazioni per dati non ancora acquisiti o l'assenza dei tratti specifici indagati. La sitografia dei manoscritti si intende consultata nel mese di luglio 2025.

³⁹ Manoscritto di base per l'edizione Hasenohr 1965.

- Tipologia: fattizio: I (ff. 3r-76r [-82v]) + II ([76v-] 83r-218v).⁴⁰
- Numero fogli, presenza di guardie: ff. [i], 1-218, [i]; i ff. numerati 1 e 2 sono preliminari: il f. 1 è un foglio di guardia in pergamena antica, al quale è stato incollato un foglio di carta (f. 2); il testo vero e proprio inizia a partire dal f. 3. Prima dei ff. 1 e 2 (e così pure alla fine del codice) risulta un foglio di guardia non numerato in carta moderna. Nella sezione I, i ff. 76v-82v erano originariamente in bianco; nella sezione II sono bianchi (ma provvisti di rigatura) i ff. 217r-218v. Il volume presenta una legatura in pelle di vitello radicata, restaurata negli anni 1988-1989, con dorso in marocchino rosso decorato con il monogramma di Luigi XVIII (1815-1824); i tagli sono dorati e cesellati. Segni di una legatura precedente (sec. XV ex. / XVI in.) sono riscontrabili all'inizio e alla fine del codice (cf. ff. 1, 2, 217, 218).
- Fascicolazione: 10 IV (ff. 3r-82v) + 17 IV (ff. 83r-218v) = 27 IV (ff. 3r-218v).
- Dimensioni carte: ca. 290 × 209 mm. – specchi: 194 × 118 mm. (I) e 195 × 132 mm. (II).
- Disposizione del testo: in righe continue con allineamento lungo la riga di giustificazione sinistra dello specchio di scrittura; disposizione a colonna singola nel caso di testo in versi (cf. in part. ff. 76v-77r e 99v-123v – fatta eccezione per la metà inferiore del f. 216r, ordinato in due colonne). Rigatura: a 33 o 34 *longues lignes*, con rigatura a mina di piombo sottile (I); a 34 *longues lignes*, con rigatura in inchiostro rosa (II).
- Mani e relative scritture: Andrivet de Bresé, copista:⁴¹ ff. 3r-76r (bastarda ben tracciata, con aste esornative ascendenti nel margine superiore. Capolittere alternati in rosso e blu della misura di 3 o 4 unità di rigatura); seconda mano: ff. 76v-209r (scrittura morbida e armoniosa in stile borgognone); terza mano: 209v-216v (bastarda ben tracciata in modo definito e regolare).
- Note sulla scrittura: vd. sopra.
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: francese e latino.

⁴⁰ Le due sezioni del manoscritto si distinguono codicologicamente alla fine del decimo quaderno, tra i ff. 82v e 83r. Da un punto di vista meramente testuale, tuttavia, la divisione tra le due parti del codice è diversa, perché la trascrizione della sezione II comincia a partire dalle ultime pagine bianche dell'unità precedente (ff. 76v-82v) per poi proseguire nei quaderni aggiunti *ex novo* – il dato peraltro prova come l'aggiunta della seconda parte del manoscritto alla prima (avvenuta negli anni Ottanta del Quattrocento) fosse stata certamente intenzionale. Cf. Rouse–Rouse 1999: 217.

⁴¹ «Secretary to (and perhaps writing for) Louis II d'Anjou, king of Naples (1385-1417), and his brother Charles duke of Calabria and prince of Tarante (d. 1404)». *Ibi*: 218. Cf. f. 76r: «Je, Andrivet de Bresé, de la ville de Saumur ou diocese d'Angers, secretaire du roy de Jherusalem et de Sicile et du prince de Tarente son frere, mes tresredoubtez seigneurs, escripts cest present livre de ma main en la cité d'Aix en Prouvence, et fu achevé le lundy disiesme jour de juillet l'an mil CCCC et deux, et la Xe indiction». Cito da Le Fèvre (Dorsy): 65.

- Area dialettale del copista: Saumur – diocesi di Angers (ff. 3r-76r).
- Spoglio linguistico: Ø
- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: nella parte I, iniziali (tendenzialmente con lettere guida) della misura di 3 o 4 unità di rigatura: *puzle* blu e rosso con filigrane non eseguite, oppure alternate in rosso e in blu. Ai ff. 99v, 124r e 142v sono invece presenti iniziali *puzle* blu e oro filigranate di nero e rosso; si riscontrano inoltre, in testa a ciascuna partizione di testo, degli spazi verosimilmente destinati a miniature mai eseguite. Nella parte II, i ff. 99v, 124r e 142v sono contrassegnati da capolettere della misura di 4 unità di rigatura in blu e oro, con filigrana e fioriture a penna in rosso e in blu; iniziali *puzle* di 4 o 5 unità di rigatura bipartite in rosso e in blu si riscontrano ai ff. 76v, 112r, 157v, 161r, 167r, 172v, 175v, 177v, 182v, 186r, 189r, 192v, 195r, 198r, 200r, 202v, 204r, 205r, 206r, 206v, 208r; in rosso al f. 209v; iniziali semplici (con lettere guida) e piedi di mosca alternati in rosso e in blu; maiuscole generalmente ornate con tratti gialli. Il manoscritto presenta infine quattro miniature molto ben eseguite e della misura di circa un terzo della pagina, in apertura dei *Distiques de Caton* e del *Theodolet* di Jean Le Fèvre (ff. 99v e 111v), delle *Moralité des philosophes* (f. 124r) e del *Jeu des eschés* di Jean de Vignay (f. 142v). Tutte e quattro le illustrazioni sono state realizzate in un *atelier* della Turenna e risalgono agli anni Ottanta del Quattrocento.
- Presenza di rubriche: rubricatura dei titoli dei testi e di eventuali loro partizioni, rubricatura dei lemmi in latino dei *Distiques de Caton* e del *Theodolet* di Jean Le Fèvre (ff. 99r-124r); alternanza di rosso e nero nel testo del *Traité des Quatre dernières choses* (ff. 209v-216r).
- Stato di conservazione: ottimo.
- Nomi collegati al codice: Andrivet de Bresé (copista); Jean Le Voyer, ciambellano (primo possessore);⁴² Antoine Lancelot (possessore).
- Precedenti segnatura: Regius 7068.3; Lancelot 130. Probabili segnatura antiche sono presenti anche nella guardia pergameneacea.
- Cenni di storia del manoscritto: il codice, già fattizio, compare al numero 130 nella biblioteca di Antoine Lancelot, il quale donò l'intero suo patrimonio librario – composto da ben 206 manoscritti, incluso il presente – alla Bibliothèque Royale, con ogni probabilità in seguito alla sua nomina a *Inspecteur du Collège Royale*.
- Testi contenuti: I, ff. 1r-76v: Guillaum de Tignonville, *Dits moraux des philosophes*; II, ff. 76v-98v: *Chapelet des vertus* (< *Fleurs de toutes vertus* [< *Fiore di virtù*]); ff. 99r-111v: Jean Le Fèvre, *Distiques de Caton* (< *Disticha Catonis*); ff. 111v-123v: Jean Le Fèvre, *Theodolet* (< *Ecloga Theoduli*); ff. 124r-142v: *Mora-*

⁴² f. 76r: «Explicit le livre des philozophes translaté de latin en françois, qui est de monseigneur messire Jehan le Voyer, chevalier, chambellan du roy nostre seigneur, et seigneur de la Clarté etc.». *Ibi*: 64-5.

liés des philosophes (< Guillaume de Conches, *Moralium dogma philosophorum*); ff. 142v-209r: Jean de Vignay, *Jeu des eschés* (< Iacopo da Cessole, *Super ludo scacchorum*); ff. 209v-216r: *Traité des Quatre dernières choses* (< Cordiale de *Quattuor Novissimis*); f. 216r-v: versi.⁴³

- Stato di conservazione del *Theodolet*: il testo conta un totale di 704 versi: in calce alla traduzione vera e propria (compresa in 696 versi) è restituita infatti anche l'ottava epilogica contenente la firma dell'autore. Non risultano omissioni nella trasmissione del contenuto.
- Bibliografia principale sul manoscritto: Paris 1842: 1-21, art. 582 (sotto l'antica segnatura 7068.3); *Catalogue des manuscrits français* 1868: 56-7; *Tignomvil-lana* (Eder): 879, s. n. II1; Coville 1941: 137-8; Le Fèvre (Esnos 1965): 130-2 (e *passim*); Rouse–Rouse 1999: 216-8; Le Fèvre (Dorsy): 63-5 (e *passim*).
- Altra bibliografia: Ruhe 1968: 214 n. 4, 215 n. 2 e 220 n. 2; Vieliard 2010: 215 n. 44, 222 nn. 83 e 84, 226 e 233; Hasenohr-Enos 2015: 862.
- Sitografia sul manoscritto:
 - https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/mdata4135310cb6a0aac_a730ff41a373985f8341aa570;
 - <https://arlima.net/no/2222>;
 - <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc50822x>;
 - <https://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74398>;
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469464>;
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009647k>.

Ms. B = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 19123

- Datazione: sec. XV pm.
- Materiale: membranaceo.
- Luogo di copia: Francia.
- Tipologia: unitario.
- Numero fogli, presenza di guardie: ff. 1-153 (sono bianchi i ff. 88v e 89r-v); rilegatura in assi di legno rivestite di cuoio decorato a rilievo.
- Fascicolazione: Ø
- Dimensioni carte: 267 × 180 mm.
- Disposizione del testo: testo a piena pagina; su due colonne ai ff. 90r-132v.

⁴³ f. 216r (26 versi disposti in due colonne): «Ayme qui vouldra / Le mieulx qui pourra. / Ce n'est que soussi / Car amour sans cy [...] Qui n'a tiens / Il est perdu»; ff. 216v (15 versi): «Une fois nous fault tous mourir / Riens n'y vault grace requirir [...] Car mort vient à coup ferré / Une fois». Altri versi: «C'est grant chose que de passer / Jeunesse sans membre casser / Ou sans faire honte ou dommaige / Ou à soy ou à son lignaige. ¶ *Virgilius*. Trahit sua quaque voluptas. ¶ Qui sert et ne persert / Son loyer pert». Rouse–Rouse 1999: 217.

- Mani e relative scritture: unica mano, scrittura bastarda regolare caratterizzata, specie nei primi fogli, da lunghe aste esornative ascendenti nel margine superiore.
- Note sulla scrittura: Ø
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: francese.
- Area dialettale del copista: Ø
- Spoglio linguistico: Ø
- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: il manoscritto presenta iniziali rubricate su fondo filigranato; in apertura (f. 1r), si distingue una grande iniziale decorata a colori, arricchita da un lungo tralcio vegetale che si sviluppa lungo il margine sinistro della colonna di testo, e da cui si dipana un elegante motivo ornamentale composto da fiori stilizzati, a formare un ricco apparato marginale.
- Presenza di rubriche: rubricatura dei titoli dei capitoli e delle iniziali.
- Stato di conservazione: buono.
- Nomi collegati al codice: motto di *devise* «Jucquamourin» (f. 153v), trascritto dal copista o da una mano a lui contemporanea. Henri Du Cambout, duca di Coislin (possessore); abbazia di Saint-Germain-des-Prés.
- Precedenti segnature: Séguier-Coislin. – Saint-Germain français 1622.
- Cenni di storia del manoscritto: dopo essere appartenuto a Pierre Séguier (1588-1672), il manoscritto passò di mano al duca di Coislin e vescovo di Metz Henri Du Cambout (1664-1732), che lo lasciò in eredità all'abbazia di Saint-Germain-des-Prés nel 1732.⁴⁴
- Testi contenuti: ff. 1r-88r: Guillaum de Tignonville, *Dits moraux des philosophes*; ff. 90r-110r: Renaut de Louhans, *Le livre de Mellibee et Prudence* [= Albertano da Brescia, *Ars loquendi et tacendi*]; ff. 110r-132v: *Les fables d'Ysopet et d'Avionnet* (= *Isopet I de Paris-Avionnet* [= *Anonymus Neveleti* + *Avianus*]); ff. 133r-143v: Jean Le Fèvre, *Distiques de Caton* (< *Disticha Catonis*); ff. 143v-153v: Jean Le Fèvre, *Theodolet* (< *Ecloga Theoduli*).
- Stato di conservazione del *Theodolet*: il testo della traduzione conta un totale di 695 versi su 696 per omissione del v. 612. Manca, inoltre, l'ottava epilogica contenente la firma dell'autore.
- Bibliografia principale sul manoscritto: Omont–Auvray 1900: 230-1; *Tignonvillana* (Eder): 881, s. v. II8; Le Fèvre (Esnos 1965): 132 (e *passim*); Boivin 2006; Le Fèvre (Dorsy): 77-8 (e *passim*).
- Altra bibliografia: Ruhe 1968: 214 n. 4; Vielliard 2010: 215 n. 44 e 328.

⁴⁴ Si veda l'*ex libris* incollato sul f. 1r: «Ex bibliotheca mss. coisliniana, olim Segueriana, quam illust. Henricus Du Cambout, dux de Coislin, P(air) Franciæ, Episcopus Metensis, etc Monasterio S. Germano de Pratis legavit. An. M.DCC.XXXII». Le Fèvre (Dorsy): 78.

- Sitografia sul manoscritto:
 - <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/mdata34efaa30044249eac4d711a41582c001862964cb>;
 - <https://arlima.net/no/2510>;
 - <https://archivesetmanuscrs.bnf.fr/ark:/12148/cc48329r>;
 - <https://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/76086>;
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90638138>.

Ms. C = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24864

- Datazione: sec. XV m.
- Materiale: cartaceo, ad accezione delle aggiunte posteriori del secondo foglio di guardia e i ff. 247 e 248, realizzati in pergamena.
- Luogo di copia: Francia.
- Tipologia: fattizio.
- Numero fogli, presenza di guardie: ff. [ii], 1-67, 82-106, 109-247 (+ 178bis), [i]. Il secondo foglio di guardia anteriore e i ff. 247 e 248 (quest'ultimo non numerato) sono aggiunte posteriori in pergamena; l'indice dei contenuti si trova nel verso del secondo foglio di guardia anteriore. Sono bianchi i ff. 18v-21v, 118v, 167v e 168r; mancano i ff. 68-81 e 107-108, e il f. 13 è mutilo. Sono stati numerati in un secondo tempo i ff. 178bis e 247; come detto poc'anzi, il f. 248 non è stato numerato. Foliotazione vittorina in numeri arabi.
- Fascicolazione: ms. composto di 15 unità codicologiche (senioni non numerati nella sezione relativa ai ff. 168-236).
- Dimensioni carte: 220 × 150 mm. (Couderc-De La Roncière 1902); 215 × 135 mm. (*Pastoralet* [Pagan]).
- Disposizione del testo: su due colonne ai ff. 119r-160r; su una colonna o a piena pagina nel resto del codice.
- Mani e relative scritture: più mani e scritture diverse – perlopiù gotica bastarda di vario tratto, corsiva, minuscola gotica.
- Note sulla scrittura: Ø
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: francese.
- Area dialettale del copista: Ø
- Spoglio linguistico: Ø
- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: presenza non sistematica di iniziali e titoli rubricati.
- Presenza di rubriche: vd. sopra.
- Stato di conservazione: buono.
- Nomi collegati al codice: Christine de Pizan (copista per i ff. 14r-18r et 176r-178bisv); possessori: «Sy. Lebur» (f. 175); «Pro Martino Le Viguerieux» (f. 118r) e «Martin le Viguerieux» (f. 247r).
- Precedenti signature: Saint-Victor 623 (*olim* TT7).
- Cenni di storia del manoscritto: composita e cartacea, comprensiva oggi di due autografi di Christine de Pizan, la raccolta fu allestita verosimilmente

te da Guillaume Tuyssellet verso la metà del sec. XV e passò poi di mano all'abbazia di Saint-Victor con segnatura TT7 – ma altre segnature antiche si leggono al f. 1r: «C.d. 33, 509, 879, 623». Così come gli altri manoscritti di Saint-Victor, il codice entrò in possesso della Bibliothèque de la Nation (poi Bibliothèque nationale) durante la Rivoluzione francese. Ai ff. 14r e 18r ricorre il timbro del *Second Empire* (1852-1870).

- Testi contenuti: f. [ii]v: tavola dei contenuti – in latino; ff. 1r-13r: *Sept épis spirituels / Les sept épis trouvés dans la Passion de Jésus-Christ*; f. 13v: breve testo religioso; ff. 14r-18r: Christine de Pizan, *Les lamentacions sur les maux de la France* – autografo; ff. 22r-39v: Jean Le Fèvre, *Theodolet* (< *Ecloga Theoduli*); ff. 40r-43v: *Comment homme se complaint a Raison de sa fragilité qui le tient en pechié* – dibattito in versi tra Uomo e Ragione; f. 43v: brevi annotazioni morali in latino; f. 44r-v: *Septem Psalmi*; f. 44v: *Figures du nombre de algorisme*; f. 44v: brevi annotazioni in latino; ff. 45r-66v: *La doctrine et enseignement pour savoir parler et taire* (< Albertano da Brescia, *De arte loquendi et tacendi*); f. 66v: *Stans puer ad mensam* – estratto di quattro versi (e altri di vario argomento); f. 67v: *Les XII prophètes du corps humain* – componimento di dodici versi; ff. 82r-106v: *Traité des tribulations* (< *De duodecim utilitatibus tribulationis*); ff. 109r-110v: frammento di un trattato religioso in prosa – acefalo e anuro; ff. 112r-117v: *Vie de sainte Catherine* – componimento in forma di preghiera; ff. 118r, 119ra-160rb: *Beniamin minor*; ff. 160-161r: testo devozionale con traduzione incompiuta; ff. 162r-165v: *La doctrine qui a taire et parler doctrine* (< Albertano da Brescia, *De arte loquendi et tacendi*); ff. 166r-167r: Jean Gerson, *Briefve maniere de confession pour jeunes gens*; ff. 168v-169v: *Chapitres du Pastoral saint Gregoire* (< Gregorio Magno, *Regula pastoralis* – *tertia pars*: tavola dei 31 capitoli); ff. 170r-175v: trattato di devozione; 176r-178bisv: Christine de Pizan, *Proverbes moraux*; ff. 179r-236r: *Pastoralet* = *Le pastoral saint Gregoire* (< Gregorio Magno, *Regula pastoralis* – *tertia pars*); f. 236r: breve componimento in francese; f. 236v-238v: Jean Gerson, *Le miroir de bonne vie* – *Speculum bone vite*; ff. 239r-247v: *Lamentacions et douleurs de la benoite mere de Jesu Crist nostre sauveur* [...]; f. 246v: breve serie di citazioni latine antiche e patristiche; ff. 247v-248r: lettere patenti di Carlo VI per Jean de Neufville, relative alla baronia di Montpinchon.

- Stato di conservazione del *Theodolet*: il testo della traduzione conta un totale di 680 versi su 696 per omissione delle strofe 70 e 71 (= vv. 633-648). Manca, inoltre, l'ottava epilogica contenente la firma dell'autore.

- Bibliografia principale sul manoscritto: Couderc-De La Roncière 1902: 458-9, no 24864; Meyer 1906: 343; Josserrand-Bruno 1960: 261-98 e tavv. XXIII-XXIV; Gerson, *Œuvres complètes* (Glorieux): t. 7, 408-9, no 333; 280-5, no 398; Hasenohr 1991: 237-42; Ouy 1999; Ouy-Reno 2004: 560-73; *Pastoralet* (Pagan): 44-7; Reno 2012: 299-307; Ouy-Reno-Villela-Petit-Delsaux-Van Hemelryck 2012: 571-81 (e *passim*); Delsaux 2011: 54-68; Ouy-Reno 2012: 299-307; Delsaux 2013.

- Altra bibliografia: Delsaux-Van Hemelryck 2014: 72, 73, 148, 231; Galderisi-Vincensini 2017: 160.

- Sitografia sul manoscritto:
 - <https://editions.mml.ox.ac.uk/editions/sept-epis/> [= Anne Mouron (ed.), *Les sept épis trouvés dans la Passion de Jésus-Christ. A digital edition*, Oxford, Taylor Institution – Ex scriptore: Oxford Medieval and Early Modern Transcriptions Project, 2018];
 - <https://portail.biblissima.fr/ark:/43093/mdata0cc60d31b506f3a8a73ab451a4c7305b124460a4>;
 - <https://arlima.net/no/901>;
 - <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc53423w>;
 - <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74483>;
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451465g>.

Ms. D = Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1107

- Datazione: sec. XV (1473?).
- Materiale: cartaceo.
- Luogo di copia: *Midi* o Piemonte.⁴⁵
- Tipologia: fattizio
- Numero fogli, presenza di guardie: ff. [i], 1-225, rilegatura antica in pelle di colore rosso.
- Fascicolazione: 5 VI⁵⁹ + V⁶⁹ + VI⁸¹ + V⁹¹ + (VIII-1)¹⁰⁶ + (VI-2)¹¹⁶ + VI¹²⁸ + VIII¹⁴³ + (I-1)¹⁴⁴ + VI¹⁵⁶ + IV¹⁶⁴ + 3 VI²⁰⁰ + V²¹⁰ + (VIII-1)²²⁵.
- Dimensioni carte: 290 × 210 mm.
- Disposizione del testo: varia (ff. 92r-106v: una colonna per i testi intervallati dell'*Ecloga Theoduli* e del *Theodolei*).
- Mani e relative scritture: più mani, varie tipologie di scrittura bastarda.
- Note sulla scrittura: ff. 92r-106v: il testo dell'*Ecloga Theoduli* e il suo volgarizzamento sono tramandati in forma intercalata, il primo rubricato in rosso e il secondo scritto in inchiostro nero.
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: latino e francese.
- Area dialettale del copista: Ø
- Spoglio linguistico: Ø
- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: Ø
- Presenza di rubriche: sí.
- Stato di conservazione: discreto.
- Nomi collegati al codice: Ø

⁴⁵ «Filigranes: Lettre P gothique surmontée d'une fleur (Briquet no 8591): Colmar 1452. var. id. Douai 1456-57, Bâle 1456-65, Voorne (P.B.) 1457, Cuy (Orne) 1459, Offenbourg 1460, Laon 1458; lettre P; tête de bœuf avec croissant entre les cornes (Briquet n° 14388 à 14396); origine France du Midi ou Piémont». Nicoud 2007: t. 2, pp. 769-952, no 340.

- Precedenti signature: Ø
- Cenni di storia del manoscritto: acquistato presso la Libreria Henri Leclerc il 22 febbraio 1916, registrato con il numero 12890 nei registri d'ingresso del Dipartimento dei Manoscritti.
- Testi contenuti: ff. 1^r-23^v^b: sermoni; ff. 24^r-47^v^b: *Exempla, narrationes et fabule poetarum quorundam et plurima Gesta Romanorum, magis sermocinantibus utilia pro instructionemorum, [...] ex diversis collecta*; ff. 48^r-64^r: Aesopus, *Fabulae*; ff. 70^r-74^v^a: sermone; ff. 76^r-77^r^a: sermone; ff. 82^r-83^v^a: sermone; ff. 92^r-106^v: *Ecloga Theoduli* + Jean Le Fèvre, *Theodolet*; ff. 112^v-114^v: consigli medici + *De conservatione sanitatis*; ff. 130^r-143^r: Samuel de Fez (Rabbi Samuel Israelita), *Tractatus de Adventu Christi* (*Tractatus magistri Samuelis Israelite, per quam probatur adventus Christi sive Mesye, ... de arabico in latinum per fratrem Alfonsum Bonihominis Hispanum, ordinis fratrum predicatorum*); ff. 145^r-211^r^b: Boezio, *De consolatione philosophie*, lib. I + inizio lib. II; ff. 213^{ra}-224^{vb}: Commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo.
- Stato di conservazione del *Theodolet*: il testo conta un totale di 704 versi: in calce alla traduzione vera e propria (compresa in 696 versi) è restituita infatti anche l'ottava epilogica contenente la firma dell'autore. Non risultano omissioni nella trasmissione del contenuto.
- Bibliografia principale sul manoscritto: *Inventaire des nouvelles acquisitions latines* 1915-1917: 101^v-102^r; Omont 1917: 231-2; Le Fèvre (Esnos 1965): 133 (e *passim*).
- Altra bibliografia: Welter 1927: 477; Käppeli 1970: 49-54, n° 146, in part. 52; Marichal-Samaran 1981: 331; Hasenohr 1990: 307b.
- Sitografia sul manoscritto:
 - <https://books.openedition.org/efr/2950>;
 - <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc69490j>;
 - <https://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/78934>;
 - <https://portail.biblissima.fr/fr/ark:/43093/mdata6fb012082207a2b9fde242348b80bcf1f2cc4946>.

Ms. K⁴⁶ = København, Kongelige Biblioteket, Thott 309 2°

- Datazione: sec. XV.
- Materiale: membranaceo.
- Luogo di copia: Francia
- Tipologia: unitario con Thott 307 2° e Thott 308 2°.
- Numero fogli, presenza di guardie, altro: il codice Thott 309 2° (22 ff.), recante il testo dell'*Ecloga Theoduli* insieme con il *Theodolet* di Jean Le Fèvre, costituisce una porzione dello stesso manoscritto da cui provengono anche i codici

⁴⁶ Tutte le informazioni qui riportate sul codice K sono tratte esclusivamente dai cataloghi, non da un esame diretto del manoscritto né da sue digitalizzazioni.

Thott 307 2° (22 ff.) e Thott 308 2° (13 ff.), rispettivamente latori dei *Disticha Catonis* e del *Facetus* “*Cum nihil utilius*”, anch’essi in duplice versione latina e francese – di nuovo, nel caso dei *Disticha*, secondo la traduzione data da Jean Le Fèvre; per il *Facetus* invece nella cosiddetta versione 1 del *Facet* (cf. Morawski [éd.] 1923). I tre manoscritti oggi conservati separatamente facevano dunque parte, in origine, di un’unica miscellanea che doveva configurarsi nei termini di un *liber catonianus* bilingue: «Thott 307, 308, 309 fol. ex eodem codice sunt» (Jørgensen [1926], pp. 346, 352, 353). Già l’*Index codicum manuscriptorum* della Bibliotheca Thottiana riuniva la terna sotto un’unica voce: «307-9 *Caton en latin et en françois de la Translation de Maistre Jehan le Fevre, Facetus en Latin et en François; Theodolus en Latin et François de Maistre J. le Fevre. Codd. III. membran. Textus latinus minio scriptus*» (Nyerup [1795], p. 302). I tre manoscritti sono perciò sostanzialmente omogenei sotto il profilo codicologico e presentano le medesime condizioni anche dal punto di vista della trasmissione materiale del testo.

- Fascicolazione: in-folio – idem per Thott 307 2° e Thott 308 2°.
- Dimensioni carte: ca. 245 × 180 mm. (Ellen Jørgensen [1926], p. 346) – idem per Thott 307 2° e Thott 308 2°.
- Disposizione del testo: in colonna singola su 24 righe per pagina – idem per Thott 307 2° e Thott 308 2°.
- Mani e relative scritture: unica mano, scrittura ancora non esaminata – idem per Thott 307 2° e Thott 308 2°.
- Note sulla scrittura: nel manoscritto Thott 309 2° sono riportati il testo dell’*Ecloga Theoduli* e il suo volgarizzamento in forma intercalata, il primo rubricato in rosso e il secondo scritto in inchiostro nero. Come nel caso delle traduzioni già conservate nei mss. Thott 307 2° e Thott 308 2°, il testo del *Theodolet* è stato intenzionalmente abraso, sicché non è noto in quanta misura esso risulti ancora leggibile (con o senza l’ausilio della luce UV): «La traduction française, effacée comme dans les deux précédents manuscrits, peut se lire avec difficulté dans quelques endroits» (Abrahams [1844], p. 59); «Textus Latinus minio exaratus permanet, textus translationis pene deletus est» (Jørgensen [1926], p. 346).
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: latino e francese.
- Area dialettale del copista: Ø
- Spoglio linguistico: Ø
- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: iniziali decorate in oro e altri colori ornate di arabeschi (cf. Abrahams [1844], p. 58) – idem per Thott 307 2° e Thott 308 2°.
- Presenza di rubriche: testo latino in rosso (Thott 307 2°-308 2°-309 2°).
- Stato di conservazione: danneggiato (testo in volgare abraso).
- Nomi collegati al codice: Ø
- Precedenti signature: Ø
- Cenni di storia del manoscritto: terna di manoscritti appartenuta a Otto Thott (1703-1785) e da questi donata per disposizione testamentaria alla Kongelige Bibliotek di Copenhagen.

- Testi contenuti: *Ecloga Theoduli* + Jean Le Fèvre, *Theodolet*.
- Stato di conservazione del *Theodolet*: l'effettivo stato di conservazione del testo resta da verificare attraverso un esame autoptico del manoscritto.
- Bibliografia principale sul manoscritto: Nyerup 1795: 302; Abrahams 1844: 57-9; Jørgensen 1926: 346, 352, 353; Kristeller 1983: 179b.
- Altra bibliografia: Ø
- Sitografia sul manoscritto:
 - <https://permalink.kb.dk/permalink/2006/manus/726/>;
 - https://soeg.kb.dk/permalink/45KBDK_KGL/16bqo9j/alma99122282232005763.

Ms. L = London, British Library, Harley 1008

- Datazione: sec. XV.
- Materiale: perlopiù cartaceo.
- Luogo di copia: Inghilterra.
- Tipologia: fattizio.
- Numero fogli, presenza di guardie: ff. 1-130. Sono bianchi i ff. 7v, 8r-v, 43v, 45v, 81v. Un foglio bianco non numerato si trova tra i ff. 26 e 27.
- Fascicolazione: in-quarto.
- Dimensioni carte: ca. 215 × 150 mm.
- Disposizione del testo: ff. 68r-78v: Jean Le Fèvre, *Theodolet* = “lemmi” in latino nel margine.
- Mani e relative scritture: più mani e scritture diverse – *lettre de forme*, minuscola gotica e varie corsive.
- Note sulla scrittura: Ø
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: latino e francese.
- Area dialettale del copista: Ø
- Spoglio linguistico: Ø
- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: iniziali dei versi e dei lemmi toccate in rosso; lemmi sottolineati in rosso.
- Presenza di rubriche: rubricatura dei titoli, dei piedi di mosca e delle iniziali delle strofe.
- Stato di conservazione: Ø
- Nomi collegati al codice: Ø
- Precedenti segnature: Ø
- Cenni di storia del manoscritto: Ø
- Testi contenuti: ff. 1r-sgg.: *Missa in Festo Visitacionis beate et gloriose Virginis Marie, cum lectionibus, recitanda*; ff. 9r-sgg.: *De Sancta Barbara, lectiones novem*; ff. 11v-sgg.: *Miracula eiusdem beatissime Barbare*; ff. 27r-sgg.: *Vade mecum in Tribulacione, Johannis de Rupescissa de futuris Eventibus Tempore instancium, ad fratrem Petrum Pererii Medicine Magistrum, Ordinis Fratrum Minorum*; ff. 40r-sgg.: *Prophetiae aliquot*; ff. 40v-sgg.: *Epistola Soldani Babylonici ad Calixtum Papam*; ff.

41v-sgg.: *Responsio summi Pontificis Calixti ad predicta dat. 28 Sept. A.D. 1456*; ff. 44r-sgg.: *Alphabetum, pro Interpretatione Somniorum*; ff. 44v-sgg.: *Adnotatio de deletionem Potestatis Episcopi Romani per Archiepiscopos et Episcopos Angliae, die 16 Junii, A.D. 1535, ex Mandato Regie Maiestatis*; ff. 45r-sgg.: *Collectanea ex Libro Proverbiorum Salomonis, in Locos Communes digesta*; ff. 57r-sgg.: Jean Le Fèvre, *Distiques de Caton, acefalo* (per lacuna materiale);⁴⁷ ff. 67v-78v: Jean Le Fèvre, *Theodolet*; ff. 79r-sgg.: *Preces ad S. Katherinam Virginem et Martyrem, ad D. N. Jesum Christum, &c. partim Latine, partim Gallice* (= *Sept requêtes à Notre Seigneur + Prière à la croix*); ff. 81r-sgg.: *Quedam Prophecia Merlini*; ff. 82r-sgg.: *Liber de Secretis Secretorum, sive de Regimine Principum; editus ab Aristotele ad Alexandrum Regem*; ff. 121v-sgg.: *Semina Sapiencie; collecta ex diversis Philosophorum Sentenciis*; ff. 124r-sgg.: *Duodecim Abusiva huius seculi; secundum Augustinum*.

- Stato di conservazione del *Theodolet*: il testo conta un totale di 702 versi su 704 per omissione dei vv. 577-578; in calce alla traduzione vera e propria (compresa in 696 versi) è restituita anche l'ottava epilogica contenente la firma dell'autore. Il ms. L restituisce il *Theodolet* trascritto su un'unica colonna di compilazione, con lemmi marginali (a destra) che rimandano alle strofe dell'*Ecloga* latina.
- Bibliografia principale sul manoscritto: Eyre–Strahan 1808-1812: t. 1, 507b.⁴⁸
- Altra bibliografia: Vielliard 2010: 215 n. 44 e 237; Le Fèvre (Dorsy): 58.
- Sitografia sul manoscritto:
 - <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/76405>;
 - <https://ideal.irht.cnrs.fr/document/818095>;
 - <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10798612?page=557>.

Ms. M = München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gall. 60

- Datazione: sec. XIV ex. / XV in.
- Materiale: cartaceo.
- Luogo di copia: Francia.
- Tipologia: fattizio.
- Numero fogli, presenza di guardie: ff. [i], 1-74, [ii].
- Fascicolazione: Ø
- Dimensioni carte: ca. 490 × 750 mm.
- Disposizione del testo: prosa a piena pagina (ff. 1r-3r, 4r-15r; 16v-21v, 22v, 25r-48v; 54v-59v; 73r-74r); versi in colonna singola (ff. 15v-16r; 61r-72v); prosa su due colonne (ff. 51r^a-54r^a). Sono bianchi i ff. 3v, 22r, 23r-v, 24r-v, 49r-v, 50r-v, 60v. Tra i ff. 72v e 73r si osservano due strisce di frammenti manoscritti inseriti nella rilegatura, i cui resti residui sono facilmente riscontrabili

⁴⁷ Inc. *Et jugier droit pour raison et mesure* (v. 81 in Le Fèvre [Dorsy]: 334 – *brev. sent.* «equum iudica»: no 41 in *Disticha Catonis* [Boas–Botschuyver]).

⁴⁸ Non risulta menzione del manoscritto in Wright 1972.

alla fine del codice, tra l'ultimo foglio e le guardie finali: è verosimile che si tratti, quindi, di materiale di recupero utilizzato per rinforzare la cucitura dei fascicoli in occasione di un intervento di rifacimento del codice. Un indizio della probabile ricomposizione del manoscritto è fornito, d'altronde, dalla distribuzione discontinua del testo degli *Enseignements des peres*, che ricorre in due sezioni non contigue del manoscritto (ff. 7r-v e ff. 17r-18v) e suggerisce perciò il fatto che alcune unità testuali siano state rilegate in una fase successiva rispetto all'ordinamento originario della raccolta.

- Mani e relative scritture: il codice parrebbe copiato in gotica bastarda di tipo corsivo-librario da un'unica mano (eccezion fatta per l'ultimo testo, ai ff. 73r-74r).
- Note sulla scrittura: Ø
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: francese e latino.
- Area dialettale del copista: Ø
- Spoglio linguistico: Ø
- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: Ø
- Presenza di rubriche: Ø⁴⁹
- Stato di conservazione: buono.
- Nomi collegati al codice: Jehane de Mailly [...] abbesse de Bertaucourt; Robert de Vitry (f. 16v).
- Precedenti signature: Ø
- Cenni di storia del manoscritto: Ø
- Testi contenuti: ff. 1r-6v: *Sermons* detti di Maurice de Sully, tra cui si annoverano un commento al *Credo* (ff. 2r-2v), una spiegazione del *Pater noster* (ff. 2v-4v) e tre sermoni anonimi cominciati con le frasi latine *Ecce Dominus veniet et omnes Sancti eius cum eo* (ff. 4v-5v), *Erunt signa in sole et luna et stellis* (ff. 5v-6v), *Johannes cum audisset in vinculis opera Christi* (f. 6v); ff. 7r-v + 17r-18v: *Enseignements des peres* – incipit: *Sains Augustins dit que pis vault langue de flateur que espee de tueur*; ff. 7v-15r: cinque sermoni cominciati con le frasi latine *Omnis scriba doctus in regno celorum similis est homini patri familias* (ff. 7v-10r), *Ecce nunc tempus acceptabile* (ff. 10r-11v), *Paradisi porta per Evam cunctis clausa est* (ff. 11v-12r), *Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo* (ff. 12r-13r), *Sitientes venite ad aquas et qui non habetis argentum* (ff. 13r-15r); ff. 15v-16r: ballata – incipit: *Venés venés lez filles de Syon*; ff. 19r-21v: manuale di confessione; ff. 25r-48v: Meditazioni di san Bernardo; ff. 51-54: *Dialogue d'un pere et de son fils*; ff. 55r-59v: sei messe per la liberazione delle anime dal purgatorio; f. 60r: citazione latina dal Siracide; ff. 61r-72v: *Ecloga Theoduli* + Jean Le Fèvre de Resson, *Theodelet*, acefalo e anuro; ff. 73r-74r: Aldobrandino da Siena, *Regime du corps*.
- Stato di conservazione del *Theodolet*: del testo di Jean Le Fèvre è tramandata la sezione che va dal v. 159 (f. 61r) al v. 568 (f. 72v) per un totale di 410

⁴⁹ La digitalizzazione disponibile è in toni di grigio.

versi. Alle ottave in *décasyllabes* sono intercalate, senza soluzione di continuità né altra segnalazione nella *mise en page*, le quartine corrispondenti del testo latino di partenza. All'inizio e alla fine del testo, nel recto del f. 61 e nel verso del f. 72, una mano moderna annota, rispettivamente, «Manque le commencement | Cod. Em. D. 58 f. 296» e «Cod. Em. D. 58 f. 312 | manque la fin».⁵⁰

- Bibliografia principale sul manoscritto: Halm 1858: 3-4, n° 11.
- Altra bibliografia: Le Fèvre (Esnos 1965): 134.
- Sitografia sul manoscritto:
 - <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00008270?page=1>;
 - <https://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/36842>;
 - <https://iiif.biblissima.fr/collections/manifest/2c24c3ee2c4ba4b636543ae3486debaa2b1997dc>.

Ms. T = Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. III. 14

- Datazione: sec. XIV (ultimi decenni).
- Materiale: pergamena.
- Luogo di copia: Francia.
- Tipologia: unitario.
- Numero fogli, presenza di guardie: ff. 147; fogli di guardia non conservati.
- Fascicolazione: Ø⁵¹
- Dimensioni carte: ca. 237 × 173 mm.
- Disposizione del testo: due colonne per foglio di 41/42 righe ciascuna.
- Mani e relative scritture: una sola mano, gotica bastarda corsiva.
- Note sulla scrittura: Ø
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: francese.
- Area dialettale del copista: Francia del Nord / Alta Francia.
- Spoglio linguistico: «La presenza di qualche forma piccarda, – *riule rulle*, *loenge*, *pouvoir*, *anc*, e forse *corage* (ma anche *courage*) e *serve* s. m. –, ci fa pensare ad un traduttore di quella regione, ipotesi che solo lo studio completo del ms. potrebbe o meno confermare» (Ruffini [1938]: 82).⁵²

⁵⁰ Il riferimento è al codice emmeranense München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 3974, che ai ff. 290ra-317ra reca il testo latino, commentato, dell'*Ecloga Theoduli*: cf. Schneider 1991: 504-19, in part. 519.

⁵¹ Il manoscritto è consultabile in fogli sciolti.

⁵² A una prima e ancora parziale lettura della raccolta, la *facies* linguistica del manoscritto presenta solo alcuni tratti ascrivibili all'Alta Francia. Non è quindi possibile, allo stato attuale delle conoscenze, esprimersi con maggiore certezza sulla localizzazione del codice. Tra i fenomeni rilevanti segnalo, in particolare, il trattamento del nesso [e + u < l compl.] > *iau*, come in *oysiaux* (93v^a), *fardiaux* (95r^b), ecc., ma in rima occorrono coppie quali *nouveaulx* : *reviaux* (96v^a), *aniaux* : *peaux* (97r^a), *noviaux* : *beaux* (98r^a), ecc.; esito *yane*

- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: ciclo illustrativo attualmente composto da 22 miniature (originariamente almeno 23)⁵³ in funzione di frontespizio: l'inizio di ciascun testo è contrassegnato da una scena tabellare con sfondo a riquadri ornamentali, collocata entro una delle due colonne di compilazione. I capolettere sono decorati in oro; le iniziali e i piedi di mosca, in rosso e in blu, sono filigranati alternativamente di nero e di rosso. Da ogni capolettera si diparte un lungo ramo di colore oro e blu che corre lungo il bordo sinistro della colonna di compilazione (ff. 10r^a, 17r^a, 48r^a, 61r^a, 76r^a, 93r^a, 115r^a, 141r^b, 142r^a) e termina con un motivo di foglie stilizzate che si ripete anche nelle cornici delle miniature. Per dimensioni, fanno eccezione le grandi illustrazioni in apertura del *Jeu des eschaz* (17r) e delle *Moralités des philosophes* (61r), le quali si estendono per l'intera ampiezza e per poco più di un terzo della lunghezza dello specchio di rigatura. Risaltano ancora e si distinguono sugli altri, per decorazione, i testi dell'*Ordre de chevalerie* e della *Regale du monde*, che contano non una ma, rispettivamente, sette e nove miniature (per il primo testo ai ff. 76r^a, 76r^b, 76v^b, 77r^a, 77v^a, 79r^a, 84v^a; per il secondo ai ff. 93r^b, 95r^a, 96r^b, 97r^a, 101r^a, 101r^b, 102r^a, 107r^b, 110r^a). Va rilevato infine che, in concomitanza delle ulteriori scene tabellari dell'*Ordre de chevalerie*, ricorrono nuovamente, come in incipit, i capolettere in oro con il consueto motivo floreale, ancorché molto più contenuto.
- Presenza di rubriche: titoli dei testi, titoli dei paragrafi e termini in latino sono rubricati in rosso.
- Stato di conservazione: il manoscritto è stato restaurato in seguito a danneggiamento da fuoco e acqua: presenta distruzione dei bordi di molti fogli e brunitura dei margini; occasionale spandimento, sbavatura e/o scoloritura in corrispondenza delle decorazioni, trapelamento dell'inchiostro dal recto al verso e *vice versa*. Attualmente il codice è consultabile in fogli sciolti, ma il f. 17 è conservato separatamente.⁵⁴

< lat. AQUA (*passim*); trattamento dell'esito *e* > -ie > -i in *ensivir* (106v^b) e ancora cf. *e* protonica + *jod* > *i* in *otrie* subj. pres. (f. 104v^a); trattamento del nesso [q + l compl.] > *au*, come in *vautra* dal lat. VÖLERE (99r^b), ecc.; monotongazione del tritongo *ieu* [< *e* + u] in *rullé* (f. 99vb e *passim*) e altrove *riulé* [< lat. REGULARIS]; monotongazione del dittongo in *fu* (f. 99r^b) [< lat. FÖCUM], ma altrove *feu* (106r^a e *passim*).

⁵³ È verosimile che il codice contenesse almeno un'altra miniatura in apertura dei *Distiques de Caton* di Jean Le Fèvre de Resson, poi andata perduta a causa delle fiamme. Le illustrazioni paiono realizzate tutte in un medesimo stile: generalmente «sono molto semplici, con un buon senso della prospettiva e con valentia di disegno». Ruffini 1938: 79.

⁵⁴ La disposizione in fogli sciolti del manoscritto ha comportato alcune inesattezze nella nuova foliotazione, con la confusione tra il verso e il recto di diversi fogli in corrispondenza della *Regale du monde*. Di ciò poté accorgersi per primo James Laidlaw, che nella cartella del codice lasciò un appunto di sua firma (datato 15 novembre 1980) in cui è dato avviso dell'errore per i ff. 105, 106, 107, 108, 109 e 110.

- Nomi collegati al codice: Ø
- Precedenti signature: 1656; *i.* IV. 30.
- Cenni di storia del manoscritto: il codice è stato gravemente danneggiato a causa dell'incendio che devastò la Biblioteca Nazionale di Torino nella notte tra il 25 e il 26 gennaio 1904. Per salvarlo dalle fiamme, che già ne avevano aggredito i bordi, il codice fu gettato negli scantinati della Biblioteca dove si accumulava l'acqua utilizzata dai vigili del fuoco per lo spegnimento dell'incendio, e sotto l'acqua restò immerso per parecchi giorni. Nondimeno, l'antologia risulta ancora oggi in buona parte leggibile grazie all'opera di stiratura e restauro, avvenuta (per questo e altri codici) tra il 1928 e il 1932.
- Testi contenuti: ff. 1v^b-9r^b: Jean Le Fèvre de Resson, *Les distiques de Caton* (< *Disticha Catonis*); ff. 10r^a-16r^a: Jean Le Fèvre de Resson, *Le Theodolet* (< *Ecloga Theoduli*); ff. 17r^a-47r^b: Jean Ferron, *Le jeu des eschaz moralisé* (versione ampiamente interpolata con l'altra traduzione, a opera di Jean de Vignay, del *Libellus de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo scachorum* di Iacopo da Cessole); ff. 48r^a-60v^b: Renaut de Louhans, *Le livre de Mellibee et Prudence* (< Albertano da Brescia, *Ars loquendi et tacendi*); ff. 61r^a-74r^a: *Les moralités des philosophes* (< Guillaume de Conches [attr.], *Moralium dogma philosophorum*); ff. 76r^a-91v^b: *L'ordre de chevalerie* (< Ramon Llull, *Llibre del orde de cavalleria*); ff. 93r^a-113v^b: *La regale du monde*; ff. 115r^a-141r^a: *Le testament maistre Jehan de Meun*; ff. 141r^b-v^b: *Le codicile maistre Jehan de Meun*; ff. 142r^a-147v^b: Jean Chapuis, *Les sept articles de la foi* (redazione breve).
- Stato di conservazione del *Theodolet*: poiché il ms. T restituisce anche l'ottava epilogica contenente la firma dell'autore, è verosimile che il testo contasse un totale di 704 versi; tuttavia, è impossibile pronunciarsi con certezza al riguardo, a causa dei danni materiali riportati dal codice in corrispondenza del *Theodolet*.
- Bibliografia principale sul manoscritto: Pasini 1749: 476a-477a (*Gallice*: codex XLIX. *i.* IV. 30); Cosentini 1922: 164, n° 1656; Ruffini 1938: 77-82; Buzzetti Gallarati 1978: 27 n. 35; Buzzetti Gallarati 1992: 353; Le Fèvre (Dorisy): 27-8, 91-2 (e *passim*).
- Altra bibliografia: Ulrich 1904: 70-1; Le Fèvre (Esnos 1965): 134; Llull, *Ordre de Chevalerie* (Minervini): 43 (e *passim*); Cornagliotti 1980: 157-66; Laidlaw 1981: 174 n. 1, 180; Minervini 1983: 333-41; Glenn 1992: 40; Jean de Vignay, *Le Miroir historial* (Brun): 28, n. 32; Jean de Vignay, *Le Miroir historial* (Cavagna); Bouchet 2018: 202, 218; *Libro di costumanza* (Battagliola): 16, 26, 41, 44, 47-8, 56; Macciò 2023: 50 n. 6, 51 n. 7, 51 n. 8, 55 n. 18; Macciò 2024: 127 n. 3.
- Sitografia sul manoscritto:
 - <https://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/59031>;
 - <https://arlima.net/no/3392>;

- <https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/mdataad4cce59969163223b6cee964b32ffe6e49e847f>;
- <https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md79h415qp1h>.

Stampa E = Edinburgh, National Library of Scotland, Inc. 309

- Datazione: post 1477 (ca. 1480).
- Materiale: cartaceo.
- Luogo di stampa: Bruges.
- Stampatore: Johannes Brito = Jan Brulelou (Pipriac [Bretagna] ca. 1415 – Bruges ca. 1484).
- Numero fogli, presenza di guardie: ff. 20: ff. [i], 182-184, 187-204, [ii]. La numerazione progressiva dei fogli, realizzata a mano, suggerisce che il testo facesse parte di una più ampia raccolta antologica.
- Fascicolazione: in-quarto, fascioli siglati a–c.
- Dimensioni carte: Ø
- Disposizione del testo: probabilmente su una colonna. Il testo dell'*Ecloga Theoduli* e il suo volgarizzamento sono tramandati in forma intercalata.
- Caratteri: stampa in caratteri simili alla bastarda con titoli sottolineati e in caratteri gotici di corpo grande. (cf. Le Fèvre [Esnos 1965]: 135).
- Note sulla scrittura: nel prologo, i piedi di mosca delimitano i paragrafi, mentre nel corpo del testo accompagnano i nomi degli interlocutori per ciascuna strofa fino all'undicesima. I fogli di guardia restituiscono alcune scritture in una grafia della fine del XV e dell'inizio del XVI secolo. (*Ibid.*).
- Lingua del testo/dei testi contenuto/i: latino e francese.
- Area dialettale: franco-piccarda.
- Spoglio linguistico: cf. Bochet, *Tiaudelet* (Hunt): 408.
- Presenza di correzioni: Ø
- Apparato decorativo: Ø
- Presenza di rubriche: Ø
- Stato di conservazione: perdita di un primo foglio (r-v); mancano inoltre i ff. 185-186.
- Nomi collegati al codice: nel foglio di guardia iniziale si legge «R. Gracia Dei. mecum» (dicitura ripetuta alla fine del testo) e «Jesus Maria». Il primo foglio di guardia conclusivo restituisce i nomi dei possessori: «Jeanne Aust. dier»; «Robertus Eglyroy, wicaerinus de Luqhiery»; «Elizabeth Fraster Ro^t my hand». Il secondo foglio di guardia è coperto da iscrizioni inglesi e latine e da nomi – tra i quali quello di «Thomas Ray», ripetuto più volte. (cf. Le Fèvre [Esnos 1965]: 135-6).
- Precedenti signature: Advocates Library Inc. 224.
- Cenni di storia dell'edizione: Ø
- Testi contenuti: *Ecloga Theoduli* + Jean Le Fèvre, *Theodolet* (testi intercalati).
- Stato di conservazione del *Theodolet*: le perdite materiali hanno provocato la mancata restituzione dei 32 versi iniziali; altre omissioni riguardano il v.

56 e i vv. 96-120 (comprensivi delle strofe 3-5): in totale, della traduzione sono conservati 638 versi. Manca infine l'ottava epilogica contenente la firma dell'autore. Il testo è preceduto da un prologo («Prologue introductoire au livre ensuivant, nommé Theodolet, traduit premierement de grec en latin, puis de latin en françois») in cui è esposta «la causa materiale, efficiente, formale e finale» del poemetto.

- Bibliografia sull'edizione a stampa: Dickson-Barclay 1913: 53 n° 224; Beattie 1944-1946: n° 309; Kronenberg 1956: 51, n° 1651a; Le Fèvre (Esnos 1965): 134-6, 140-2; *Short-Title Catalogue* 1970: 351; Van Thienen-Goldfinch 1999: n° 2087 («NLS Inc. 309» è citato tra i sei esemplari stampati da Brito non prima del 1477); Bochet, *Tiandelet* (Hunt): 407-8.
- Altra bibliografia: Ø
- Sitografia sull'edizione a stampa:
 - <https://data.cerl.org/istc/it00153500>;
 - <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M4589010.htm>.

4. EDIZIONE INTERPRETATIVA DI L

4.1. *Il contributo testimoniale di L*

L'attenzione particolare rivolta alla versione del *Theodolet* tramandata dal codice L (London, British Library, Harley 1008, ff. 67v-78v), della quale si offre di seguito un'edizione interpretativa, trova ragione primaria in alcuni aspetti materiali che contraddistinguono il manoscritto londinese e che lo rendono particolarmente prezioso ai fini della futura edizione critica aggiornata dell'opera (di cui sono previsti a breve i lavori preparatori): tra tutti e quattro i testimoni del volgarizzamento a oggi inesplorati (K, L, M e T) – escludendo pertanto i mss. parigini già oggetto di *collatio* da parte di Esnos per l'edizione del 1965 –, L è l'unico a conservare un testo ancora ben leggibile (contrariamente a K e T) e integro (contrariamente a M), fatta eccezione per l'omissione dei vv. 577-578.

L annovera dunque un totale di 702 versi a fronte dei 704 restituiti da A, D e, con ogni probabilità, T: tutti e quattro i testimoni – A, D, L e T – conservano in calce al componimento, di per sé compreso in 696 versi, un'ulteriore ottava di *décasyllabes* in cui l'autore, firmandosi, lamenta la precarietà della propria condizione e paragona se stesso a una nave in tempesta che è prossima al naufragio. La strofa epilogica non è tuttavia

tramandata né da B né da C, i quali consistono quindi – rispettivamente – di 695 versi (per la caduta, in B, del v. 612) e di 680 versi (per la mancata restituzione, in C, delle strofe n° 70 e 71). Lo stesso può dirsi per l'edizione a stampa E, peraltro anch'essa incompleta a causa di alcune perdite materiali e consistente quindi di 638 versi (con omissione, cioè, dei primi 32 *décasyllabes* e dei vv. 56 e 96-120).

Si ricordi, infine, che il ms. M reca del testo soltanto i 410 versi compresi tra il v. 159 e il v. 568, e pure variamente compromessa si presenta la trasmissione del testo in T e in K: nel primo caso per via dei danni subiti dal manoscritto la notte dell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino (25-26 gennaio 1904), nel secondo caso in ragione delle abrasioni apportate al *Theodolet* con l'evidente intenzione di cancellarne il testo – per cui rimando qui alla descrizione del codice.

4.2. *La posizione di L*

Per ciò che riguarda la collocazione di L nel quadro della tradizione testuale, va anzitutto rilevato come il sistema di relazioni tra i codici latori del *Theodolet* risulti già nel saggio di Esnos – pur limitato ai quattro testimoni parigini – fortemente segnato da gravi perturbazioni che non permettono la definizione di un tipo stemmatico plausibile e sufficientemente sicuro. La tradizione, che si direbbe dipenda tutta da un archetipo, registra inizialmente un'opposizione ACD *vs.* B; da ACD si diparte nettamente una sottofamiglia CD, ma altri errori, nondimeno, valgono a determinare le coppie AB, BC e AD. Secondo la studiosa (Le Fèvre [Esnos 1965]: 140), «Dans de telles conditions, il est impossible d'établir un classement rigoureux des manuscrits qui ne soit pas arbitraire»; in questo complesso quadro testuale si colloca la scelta allora compiuta di porre A come manoscritto di base dell'edizione:

Le nombre élevé des fautes communes à CD (une trentaine), sans compter les erreurs qui leur sont propres (environ soixante pour C et trente pour D), exclut le choix d'un de ces manuscrits comme manuscrit de base. On ne peut donc hésiter qu'entre A et B. A s'oppose à peu près autant de fois au groupe BCD (soixante-neuf fois) que B au groupe ACD (soixante-quatorze fois). Mais l'opposition ne provient que vingt-neuf fois d'une faute de A (et encore, sur ces vingt-neuf fautes, huit sont-elles imputables à des simples lapsus de

plume et quatre à des questions d'orthographe), alors que B est quarante-sept fois fautif au regard de ACD. (*ibi*: 142-3)⁵⁵

Nel limite di un esame dei *loci critici* rilevati da Esnos (e qui esteso anche alle lezioni dei mss. T e M, ove possibile), L mostra di condividere l'inversione dei vv. 659-660 con i mss. A, B, C, D e T,⁵⁶ associandosi inoltre agli erronei A, C, D e T (contro B) all'altezza dei vv. 117 («est» contro «fut») e 597 («til-leul» contro «oumel»). Il codice londinese non sembra invece far gruppo, se non in adiaforia, con l'eventuale sottofamiglia CD,⁵⁷ come pure è immune dagli errori di BC contro ADT (o ADTM, laddove M risulti confrontabile).⁵⁸ Ciononostante, concorda in errore con A e B (contro CDT) al v. 696 («desesperance» contro «desperance»); con A e T (contro BCDM) al v. 516 («Phebus» contro «Jupiter»); con A, B e T (contro CD) al v. 91 («Du vouloir Dieu jusques» contro «Le premier homme») e ai vv. 346-349;⁵⁹ infine, con A, B, T e M (contro CD) al v. 303 («laissa» contro «delaissa»).

⁵⁵ A sostegno della preferenza accordata al ms. A la studiosa aggiunge: «De plus aux vers 282-283, 286, 323, 483, 501 A seul a conservé la bonne leçon en face des interprétations fautives et divergentes de B, C et D. Ces considérations, jointes à la suppression par B de la tirade finale du traducteur, nous ont amenée naturellement à choisir A comme manuscrit de base» (*ibi*: 143).

⁵⁶ L'errore di ABCDLT è un forte indizio della provenienza di tutta la tradizione da un archetipo comune.

⁵⁷ L'unica eventuale concordanza in errore di L con il gruppo CD – ma si tratta di una variante anodina – è data dal v. 666 («Ta fausseté [...]» contro «La f. [...]»); per il resto, L (insieme a T) tramanda lezioni più soddisfacenti rispetto a CD ai vv. 525, 545-546 e 684, per i quali cf. *ibi*: 139 e 697-706.

⁵⁸ Gli errori del gruppo BC sono localizzati ai vv. 14, 88, 144, 438 e 622, per cui cf. *ibi*: 140 e 697-706. Non sembra invece probante la convergenza di BC (e T) «[...] s'aherdy» con L («[...] se aerd») in clausola al v. 251 (cf. A, f. 116r: «e. d. a lautier s'enhardit»; D, f. 96r: «e. d. fut il trop enhardy»; M, f. 63v: «e. d. a luitier s'en baudit»). A maggior riprova dell'alienità di L al gruppo BC sta inoltre il fatto – già ricordato – che nel manoscritto londinese è conservato (come in A, D e T) il compianto del traduttore alla fine del componimento (vv. 697-704).

⁵⁹ Cf. *ibi*: 163: «[Le soleil s'arresta en sa hautesce /] Quant Josué, le duc de grant proesce, / Pour le peuple vult guerre maintenir, / Et pour ses gens en vertu soustenir, / Vers Gabaon, en bataille ordonnee» (vv. 346-349); L, f. 73r: «Pour Josué, le duc de grant prouesse, / Et pour ses gens en vertu soustenir, / Quant Gabaon vult guerre maintenir / Vers Josué, par bataille ordonnee». Da parte sua, M (f. 66r) reca una versione più prosima a CD: «Quant Josué, le duc par sa proesce, / [V]oult pour le peuple Dieu guerre maintenir / Et pour ses gens en vertu soutenir / Vers Gabaon, en bataille ordonnee».

Sulla base di quanto emerso finora si può quindi concludere che L mostra, da un lato, di appartenere al più alto ramo testimoniale ACDT (vs. B), mentre dall'altro dà prova di una parentela particolarmente stretta, nei piani più bassi, con la coppia AB, né è esente da altre incongruenze che imbroglia tutta la tradizione.⁶⁰ Gli esiti problematici cui approda lo studio della tradizione sollecitano quindi una nuova indagine critica complessiva che muova dalla *collatio* allargata all'intero testimoniale, con l'obiettivo di restituire ordine – o almeno comprensibilità – a un assetto trasmissivo altamente contraddittorio.

Rilevante è infine l'alto numero di varianti – almeno 13 – condivise da L con il solo B, tra cui val la pena di citare il caso dell'erroneo «Aduret» (v. 200), che guasta l'antroponimo «Admet» per fraintendimento di *jambages*.⁶¹ Lo stesso tipo di menda sembra, d'altronde, all'origine dell'inatteso attributo «le premier» riferito a Niso al v. 567, verosimilmente derivante dalla lezione conservata in B (vs. ACDM) «esprevier», la quale peraltro sarebbe da preferire rispetto all'alternativa «l'oiseil», stando almeno a un confronto con il *Livre de Leesc*:

⁶⁰ Considerazioni del tutto simili possono essere fatte per il ms. T. Come nel caso di L, peraltro, l'appartenenza di T al gruppo AB è ulteriormente suggerita dal fatto che sia A che B (che L, appunto) tramandano di Jean Le Fèvre anche i *Distiques de Caton*, all'interno della cui tradizione A, B e T si collocano, pure, nel medesimo ramo β (si tratta dei mss. siglati P¹, Tu e P¹⁰ da Lucie Dorsy) – il testo di L si situa, per contro, a un grado di copia decisamente inferiore del ramo α (cf. Le Fèvre [Dorsy]: 115). Ciò detto, fatta eccezione per la forma verbale del v. 550, T non sembra mostrare errori tipici di A (come l'inversione dei vv. 397-398 o le mende dei vv. 150, 172, 207, 415, 486), ma con A condivide sia le lezioni genuine dei vv. 282-283, 286, 323, 483, 501, sia le varianti minime – anch'esse migliori rispetto alle altre – «aux vers 230 (*et au lieu de mai*), 371 (*compte tenu du latin*), 463 (*la au lieu de sa*), 557 (*temps du verbe*), [...]» (Le Fèvre [Esnos 1965]: 137). Bisogna quindi senz'altro constatare come il *vetustior* T paia occupare una posizione di assoluto rilievo nella tradizione del *Theodolet*, della quale potrà offrire ulteriore conferma una nuova collazione dell'intero testimoniale.

⁶¹ La forma «Admet» è conservata nell'edizione a stampa E (cf. Bochet, *Tiaudelet* [Hunt]: 416), laddove la tradizione manoscritta legge «Amet» (A, f. 115r; C, f. 27v; M, f. 62r; T, f. 11v^b), «Lamech» (D, f. 95r) e, appunto, «Aduret» (B, f. 146v; L, f. 71r). Le altre strette concordanze tra i mss. L e B si riscontrano ai vv. 30: «du fleuve»; 60: «[cy] sejourner»; 197: «se c.»; 269: «A P.»; 271: «amee»; 351: «bruy»; 391: «qu'elle»; 424: «Car vous avrez des blez grant h.»; 574: «couronnee»; 595: «chasse»; 645: «Que premiere»; 667: «confondant».

Au vers 567 [...], la leçon «esprevier» au lieu d'«oysel», empruntée à quelque commentaire fautif (lat. 8115 fol. 49 par exemple: «Cilla vero ... mutavit se in alaudam et Nisus rex mutavit se in esparverium»), pourrait bien remonter à Jean le Fèvre, eu égard à la version de l'histoire de Scylla qu'il donne dans le *Livre de Leësce* (v. 1519-1525) et qui se termine ainsi: «Et Misus devint esprevier». (*Ibi*: 138).

Ancora il *Livre de Leesce* (vv. 2737-2739) fa luce, si ricordi, sulla *lectio singularis* restituita da L all'altezza del v. 229: «un tremble» (in luogo di «cel arbre»), per cui rimando a quanto sopra (cf. § 2.2).

Rispetto alle tante altre innovazioni proprie del codice londinese, invece, si considerino almeno – sempre per gli antroponimi – le lezioni ai vv. 474: «Ezechias» per «Josyas» (attribuibile a una banale ripetizione del personale occorso appena prima [v. 457] nel discorso di Alithia); 297: «Atrion» per «Aaron»; 301: «Lair» per «Levy»; 437: «Belsibz-ofons» per «Bellorofons»; 450: «Courore» per «Aurore». Si notino ancora l'inversione di sintagmi nominali ai vv. 6 («g. c. [...]»), 162 («l. c. [...]»), 507 («Et f. e. [...]»), 670 («[...] g. t. plaine»), o di gruppi di sintagmi al v. 398 («a. s. – p. s. b. [...]»); la rima guasta «femme : fontaine», ricorrente ben due volte ai vv. 17-18 e 619-620; l'inversione delle coppie dei vv. 37-38 e 517-518; la mancata restituzione dei vv. 577-578. Particolari sono inoltre le grafie «amonlb» (v. 31) con «monlb» (v. 187), «encouplee» (v. 95) e «ruygoient» (v. 523).

Un cenno a sé merita in ultimo, al v. 613, l'erronea variante «tempeste» (L) per «taulpe» (ADE ≈ BC), comprensibile soltanto alla luce della lezione, appena precedente, «nuelas» (v. 611), traducete del lat. *aerugo* con cui era qui evidentemente designata una malattia fungina oggi nota come “carbone del grano” per via della polvere nerastra in cui riduce le spighe. Molti commentatori dell'*Ecloga* hanno inteso il lat. *aerugo* come riferito a un'erba infestante (l'*eruga*) diffusa nei campi di frumento, in francese *nielle* (dal lat. NIGELLA): «s. f., plante qui croît dans les blés, et dont la semence est noire» (Gdf 5, 497a). Interessa perciò rilevare la contiguità tra le forme del fr. *nielle* e i succedanei dei latini *nubes*, *nebula* (ovverosia *nuele* e *nieule* [FEW: VII, 219b; 69a]) cui paiono rimandare le lezioni occorrenti nei testimoni manoscritti del *Theodolet* al v. 611: da un lato «nulas» (A, f. 122r) e «nuelas» (B, f. 152v; L, f. 77v; plausibilmente T, f. 15r^b); dall'altro «nieules» (C, f. 38r) e «nieule» (D, f. 103v). L'incunabo-

lo E legge per contro, com'era da attendersi, «noielles».⁶² Curiosamente, come rileva Esnos (Le Fèvre [Esnos 1965]: 693), altri commentatori dell'*Ecloga* hanno interpretato il lat. *aerugo* nel significato di «tempestas aeris» (cf., per esempio, Paris, BnF lat. 1862, f. 113r^a), verosimilmente per associazione paretimologica indotta dalla corrispondenza in *aer-* dei radicali di *aes* ('rame') e *aer* ('aria'). Non è perciò da escludere la possibilità che una simile interpretazione (evocando il senso del fr. *nuage*, *brouillard*, ecc.) abbia potuto influire sul *Theodolet* favorendo un'eventuale innovazione *n(o)ielles* > *nuelas* / *nienles* – ma l'ipotesi sarebbe tutta da verificare. Resta certo, invece, il fatto che proprio dalla glossa «tempestas aeris» sia derivata, per contaminazione, la lezione «tempeste» occorrente in luogo di «taulpe» nel testo tramandato dal manoscritto londinese.

4.3. Il testo di L

Il codice L presenta il testo di Jean Le Fèvre redatto su una sola colonna di compilazione e accompagnato, lungo il margine destro, dai lemmi di rimando alle strofe dell'*Ecloga Theoduli*, sottolineati e preceduti da un piede di mosca di colore rosso.⁶³ Oltre che dai lemmi, la scansione metrica del *Theodolet* risulta agevolata anche dalla rubricatura dei capolettere all'inizio di ogni strofa (le altre iniziali, invece, di formato poco minore, sono appena toccate in rosso). Con questi accorgimenti, il testo risulta pertanto organizzato fino al v. 80 in semi-ottave a doppia coppia di *décasyllabes* a rima baciata (AA BB); dal v. 81 in ottave (77 in tutto) a quattro coppie di *décasyllabes* a rima baciata (AA BB CC DD).⁶⁴ I versi hanno scansione inter-

⁶² Cf. Bochet, *Tiaudelet* (Hunt): 434, v. 555.

⁶³ Nei volgarizzamenti, si intendono per lemmi gli incipit delle frasi del testo di partenza, trascritti perlopiù in capo o comunque vicino alla traduzione della pericope che sogliono identificare. Queste citazioni abbreviate rivestono dunque la funzione di indicare, per ogni unità metrica, il dettato latino originario al quale ciascuna strofa in volgare risulta così vincolata.

⁶⁴ Nel testo edito si darà voce a questa particolare fisionomia riportando sulla destra i lemmi latini in corrispondenza del primo verso della semi-ottava o dell'ottava; per coerenza si procede alla numerazione dei versi ogni 4 lungo l'intero componimento, ma a partire dal v. 81 si offre anche il numero dell'ottava entro parentesi tonde. Infine, l'indicazione della carta del ms. è posta a sinistra entro parentesi quadre.

na perlopiú di 4 + 6 (ma talvolta anche di 6 + 4), con numerosissimi casi di cesura lirica, in cui l'atona in quarta sede rientra nel computo sillabico.

In edizione si è scelto di non emendare i lemmi in latino, pure difettosi in molti luoghi,⁶⁵ mentre solo nei casi strettamente necessari all'intelligenza del contenuto sono riportate in apparato le varianti del testo francese restituite dal resto della tradizione.⁶⁶ L'apparato ancora dà conto, in corrispondenza dei vv. 236, 386, 406 e 606, del testo tramandato da L a fronte di minimi interventi correttori. In corrispondenza di lettere o parole omesse per mera disattenzione del copista, ovvero conservate negli altri testimoni fin qui analizzati meno che da L,⁶⁷ si è provveduto a ripristinare il testo identificando con parentesi quadre [] le integrazioni; le parentesi angolate < >, parimenti, segnalano le inserzioni indebite; al v. 58 una coppia di obeli †...† indica un segno inintelligibile delimitato da due punti. Oltre che per ragioni di disambiguazione, il trema è impiegato per segnalare la presenza di uno iato tra grafemi che, in francese, sono normalmente usati per indicare un unico fonema vocalico. In corsivo è inoltre riportato lo scioglimento delle abbreviazioni. Infine, la scelta di non includere un repertorio lessicale in calce al testo è dovuta al fatto che il presente lavoro si pone quale tappa propedeutica verso un'edizione critica di prossima realizzazione, in cui saranno opportunamente forniti

⁶⁵ Cf. almeno f. 68: «actor» per «actoris»; ff. 68r e 69r: «Verba» per «Derba»; f. 69r: «Psusti» per «Pseusti»; str. 7 (f. 70r): «Archans» per «Archas»; str. 10 (f. 70r): «Ultimo» per «Ultio»; str. 18 (f. 71r): «Heredie» per «Heredis»; str. 32 (f. 73r): «Ossensus» per «Offensus»; str. 43 (f. 74v): «Genosia» per «Gnosia»; str. 49 (f. 75r): «Excedit» per «Exedit»; str. 53 (f. 75v): «Quadra pedes» per «Quadrupes»; str. 57 (f. 76r): «Thira» per «Thura»; str. 60 (f. 76v): «foderent» per «fedent»; str. 61 (f. 76v): «Adet» per «Ardeb»; str. 65 (f. 77r): «tauari» per «tauri»; str. 72 (f. 78r): «pellatus» per «pelagus»; str. 73 (f. 78r): «Ista» per «Istas»; str. 74 (f. 78r): «Nuc» per «Nunc». L'unico intervento riguarda il lemma della strofa 20 (f. 71v), dove l'integrazione in «Sodom[as]» fa fronte a un'interruzione di lettura causata dal margine interno del foglio.

⁶⁶ Abbreviazioni critiche in apparato: *dub.* = “dubitativum”; *om.* = “omissum”; *praem.* = “praemisit”.

⁶⁷ I testimoni di cui si tiene conto nel presente lavoro sono A (Paris, BnF fr. 572, ff. 111v-123v), B (Paris, BnF fr. 19123, ff. 143v-153v), C (Paris, BnF fr. 24864, ff. 22r-39v), D (Paris, BnF nouv. acq. lat. 1107, ff. 92r-106v) e, se leggibili o confrontabili, E (Edinburgh, National Library of Scotland, Inc.309 [olim Advocates Library Inc.224]), M (München, BS, Cod. gall. 60, ff. 61r-72v), T (Torino, BNU, L. III. 14 (1656), ff. 10ra-16ra). Manca dunque il solo ms. K (København, Det Kgl. Bibliotek, Thott 309 2°).

tutti gli strumenti necessari per una lettura ragionata e quanto più informata del componimento.

[f. 67v] Incipit Theodolus

Ou mois de juing, quant le soleil est hault En son signe du cancre, <i>et par</i> (trop) <i>grant</i> chault D’Ethioppe fait fumer la fume, Et sus l’herbe fait monter la rusee,	Ethiopum terras	4
Lors ung pastour qui d’Athenes fu nés Chievres gardoit, Pseutis; estoit assés. Ses chievres mist cilz, <i>qui</i> sot mainte fable, Soubz ung tileul en l’ombre delitable.	Cumpuleratque	8
[f. 68r] Tout fut couvert d’une peau de panthere De cent couleurs: <i>bien</i> sert a la matere. En son fretel souffloit de grosses buffes, Par mal <i>pertuis</i> faisoit sonner ses truffes.	Pelis panthere	12
Pseutis le faulx chantoit, que fol s’i fie, Et le fretel vanité seigniffie. La panthere de diverses couleurs Donne aux bestes tritresses <i>et</i> douleurs.	Verba actor	16
De l’autre part fu une vierge <i>femme</i> ; Brebis gardoit delez une fontaine. Du roy David estoit de la lingnee, Belle et saige; sy ot non Alixie.	Ad fontem iuxta	20
De sa herpe fery sur l’eave clere, Et le ruissel s’aresta par mistere En escoutant la douce melodie, Dont tout le fruit le mengier en oublie.	Cuius habens	24
Pseutis oï le son, moult le greva; Tant fu dolent qu’a pou <i>que</i> ne creva. Et vint crier sus le bort du rivage: «Alixie, dit il, tu n’es pas saige!	Non tulerat	28

24 le fruit] L : om. A : le fouc BT : le poisson C : le tropeau D.

Pourquoy vas tu chantant aux bestes mues? Par ton doulx chant le cours du fleuve mues; Le cler ruyssel fais amonlt derriver! J'ay grant desir d'avec toy estriver.	Cur Alitia	32
Je veul gaigier a toy contre ta harpe De mon fretel que je porte en escharpe. Se vaincu suis, tu aras mon fretel; Se je te vaincz, [de] ta harpe autretel.»	Vita dabis	36
[f. 68v] Elle respond: «Je le vueil loyaument; Nostre procès se doit faire egaulment, Car pour tes dis ne <i>seray</i> ja meüe Ne pour louer ne seray deceüe.	Illa refer	40
Se tu me mors ou tu me donnes playe, J'ay verité qui tousjours me rapaye. Mais on ne doit <i>proceder</i> en tel gaige S'il n'y avoit souffisant tesmoingnage:	Nisi testis sedulus	44
Se je te vaing nyer le me pourroyes, Et sy ne sçay se ce faire vouldroies. Nulz homs ne doit muër la verité, Mais soustenir raison et equité.	Sed quia mutari	48
Loy Fronesis, dame de grant valeur, Qui vient ycy pour oster la chaleur Et abuvrer ses brebis a refuge, S'il te plaisoit, elle <i>sera</i> pour juge.»	<i>Nos</i> tra venit Fronesis	52
Pseutis re[spo]nd: «Je voy bien que adventure La maine ça pour tesmoingner droiture. Vien, Fronesy, ne fay pas long sejour, Oy le <i>procés</i> par une heure de jour.	Pseutis ad hec	56
Tout <i>nos</i> tre jeu mettons en ordonnance.» Elle respond †...† simple contenance: «Pour <i>vos</i> tre paix volentiers demourasse, Se longuement cy sejourner osasse,	Fronesy	60

Mais je craing trop et mon <i>pere</i> et ma <i>mere</i> ; Ilz m'ont enjoint par leur <i>parolle</i> amere Assés briefment a l'ostel retourner, Sy ne puis cy longuement sejourner.	Accelerare domum	64
[f. 69r] Et neantmoins je ne doubte pas les paines Se je demeure pour blasmer choses vaines. De <i>vosre</i> plaît verité porteray, Joyeusement le vaincu <i>nommeray</i> .	Non dubito penas	68
Commencier dois, Pseutis, car tu es <i>homme</i> ; Elle te suivra en portant droite <i>somme</i> . Pitagoras pour vos rimes esbatre Vous a donné le droit nombre de quatre,	Perge prior Psusti	72
Jusques a cy. Mais bien le sachent tuit, Qu'en cest françois en convient mettre huit. Et qui voudroit a droit gloser la lettre, Plus de soixante y en convendroit mettre.	Verba actoris	76
Je pri a Dieu qu'il nous doint temps et heure Que verité puist venir au desseure Et fausseté soit vaincue <i>et</i> deserte. Qui ce ne veult, Dieu lui doint male perte!»	Sol augeat	80
Pseutis disoit que de l'isle de Crete Vint Saturnus, n'est pas chose secrete, Et que a son temps le siecle fu doré; Que sur tous fu prisé et honnouré, Et que onques n'ot ne pere ne seigneur Ne desur lui n'avoit point de greigneur. Par son regne mist les dieu[x] a la voye De seignourir, dont ils ourent grant joye.	Primo creteis	(1) 84 88
Elle respont: «Certes, ce ne peult estre. Adam fu mis en paradis terrestre Du vouloir Dieu, jusques a tant <i>que</i> sa <i>femme</i> Lui fist mengier du fruit, dont il ot blasme,	Incolla <i>primus</i> homo fuit	(2) 92

92 blasme] *dub.* – la lezione, trascritta evidentemente sopra il testo di un'altra forma, è di difficile leggibilità: la lettera *m* pare seguita, infatti, non da tre ma da quattro

Car par son mors fusmes tous mis a mort, De la pomme dont a mengier se amort. Encores en est la lignie encouplee, Mais pour les bons est la plaie estoupee.»			96
[f. 69v] Il dist que Jupiter ne souffry mie Si grant tresor, car il en ot envie. Son pere bouta hors par (grant) main armee: D'or en argent fu la chose muee. A Satourne couppa embedeux les coulles Et les getta en la mer comme andouilles. Ainsi donbta son pere qui fu vieux Et se adjousta avec les damedieux.	Splendorem tanti	(3)	100 104
Elle respont: «Certes, le premier homme Fu exillié quant ot mengié la pomme; Condempné fu a retourner en cendre. Mais pour garder a tousjours et deffendre Que jamais nul de ce fruit ne goutast, S'il y entroit, c'on ne l'en deboutast, Une espee de feu y est monstree Qui contredit du paradis l'entree.»	Exullat eiectus	(4)	108 112
Il dist après que cil trop en office Fu le premier qui offri sacrifice: Du beuf ouvry premier les repotailles, A Jupiter en offry les entrailles (Par sa posterité est celebree); Et que par lui fu Athenes fondee, Une cité noble et de grant renom, Et que dame Pala(i)s y mist le nom.	Egregio cicropi	(5)	116 120
Elle dist que Caïn premier offry De ses garbes, dont Abel mort souffry, Car il donna l'aignel doulz et acceptable Qui fu a Dieu plaisant et agreable: Caïn l'occist, si fu grant cruauté. Le sanc Abel, pour sa desloyauté,	Immolat ante Deum	(6)	124

aste, peraltro sormontate dal compendio di una nasale.

113 cil trop] L : Cicrops AB : Cicrope CD : Cycrops T.

	S'en plaint a Dieu pour en prendre vengeance: Caÿn souffry depuis grant mescheance.		128
[f. 70r]	Pseutis lui dist: «Lycaon en Archa(r)de A Jupiter donna d'un loup malsade: En son hostel l'en offry a mengier. Mais Jupiter s'en voutl griefment vengier: Par tous les dieux l'en fist redarguer Et Lycaon fist en un loup muër. Parmi les champs ala querir la proye. Ilz est chetifz qui son seigneur guerroye!»	Lycaon Archans	(7) 132 136
	Elle respont: «Enoc garda justice Ou temps sans loy, et n'ot cure de vice. Il fu ravy de terre et esleü; Onques depuis ne fu d'omme veü. Avec Helye con loyal champion Se combatra a un mauvais pion, Contre Antecrist, et vaincront sagement, Quant Dieu vendra tenir son jugement.»	Enoc iusticie	(8) 140 144
	Pseutis disoit que de la mer parfonde Vint deluge qui noya tout le monde: L'eave couvri et absourbi la terre, Quanques vivoit peri par celle guerre. Deucalion avec Pirra sa fame Demourerent tous seulz en corps <i>et</i> en ame, Et entr'eulx deux les gens renouvele[re]nt Par les pierres qu'après les dos geterent.	Venit ab oceano	(9) 148 152
	«Certes, mais Dieu prist du monde vengeance: De l'abisme par tres grant habondance Deluge fist; tout convint perillier. L'arche a Noé voutl enchiez conseillier Et le sauva par dedens, soy huitisme. Point ne doubta la fureur de l'abisme; Par l'arc du chiel promist Dieu <i>par</i> sentence Que nous n'avrons jamés tel pestilence.»	Ultimo digna Dei	(10) 156 160

[f. 70v]	«Ganimedés en la forest de Troye Lyvres chassoit; un aygle en fist sa proye, Et l'escuier Jupiter sur ses elles Portant l'enfant en l'air, et ot nouvelles Que tous les dieux leur bouteillier en firent Ou lieu de Ebé. Onques puis ne le virent Le roy Priant ne ceulx de son lignage Les dieux servir lassus ou hault estage.»	Ydeos lepores	(11)	164	168
	«Le lait corbel par sa grant lecherie Heent oyseaux, et pour sa tricherie Des bestes fu condampnez et haÿs, Car il ne vult voler par les pay's Pour le salut des enclos dedens l'arche. De Armenie qui siet en haulte marche Vint le coulomp qui le rinssel porta Et les enclos de joye reconforta.»	Corvum perfidie	(12)	172	176
	«Hommes ge[a]ns furent moult a doubter; Les dieux du ciel vouloient hors bouter. Les montaignes par leur force assembloient; Pour monter hault l'une o l'autre mettoient. V[u]lcan forga feu, tempeste et tonnoirre Et Multiber vint contre eulx a grant oirre: Par son engin, par feu, par eave grosse Trebucha tout aval en une fosse.»	Surrexere	(13)	180	184
	«La tour Babel fu faite, en verité, De ceulx d'Adam, de sa posterité. En un hault monlt commencerent l'ouvrage; Dieu fu yrez, si mua leur langage: L'un n'entendoit que l'autre vouloit faire, Se demoura depuis lors a parfaire. Espars furent d'illec causant l'essoïne. De celle tour tient son nom Babiloyne.»	Posteritas	(14)	188	192

162 aygle] *praem.* li L.

175 rinssel] Cf. *FEW*: X, 51b s. n. *RAMUSCELLUS. La lettura di L è dubbia e passibile di una doppia interpretazione: rinssel/ruissel. La scelta della lezione messa a testo è dunque confortata sia dal senso, sia dal resto della tradizione (rainsel ABCDM : rainssel E).

[f. 71r]	«Ciclopiens, qui les tourmens forgoient, De Jupiter <i>co</i> mmandement avoient, Dont Peon fu feru jadis a tort Et [A]polo les juga a mettre a mort. Les souverains a lui se couroucerent Et de sa deité le despouillerent. Il ne povoit endurer les batailles, Du roy Aduret garda puis les aumailles.»	Fulmina cyclopes	(15)
			196
			200
	«Quant Abrahan parti de son païs Il prist Sarra; si fu tous esbahis, Qu'il n'en cuydoit jamais avoir lignie, Mais la chose fu si adroit lignie Qu'il ot un filz de Sarre s'espousee, Sage, courtois <i>et</i> de grant <i>renom</i> mee. Si l'alettoit la mere vielle <i>et</i> dure Qui ja estoit grieve selon nature.»	Limite iussus Abraham	(16)
			204
			208
	«Dedalus fu en prison en une isle Loing de secours des champs et de la ville; Avecques lui fu son filz Ycarus. De grans plumes firent elles <i>par</i> us. Le filz vola trop hault, si se gasta: La jus fondi dont le <i>par</i> font tasta. Il trebucha es vagues de la mer. Si n'y a tel que du moyen amer.»	Dedalus aptatis	(17)
			212
			216
	«Damp Abrahan ne laissa mie, Pour beauté ne pour faveur de lignie, Que Ysaac ne vouldist sacrifier. Dieu le tempta, qui bien s'i pot fier. La voix du ciel l'enfant lui defendi Et un monton du buisson lui tendi; Si le sacrefia par grant mistere. Les hoirs fuyent la trace leur pere.»	Hereditie forma	(18)
			220
			224
[f. 71v]	«Phillis ama [De]mophom a oultrage: Tant l'atendi qu'elle en prist la rage, Que a ses deux mains se pendit a un arbre,	Phillis amore gravi	(19)

Froide et pale <i>comme</i> pillier de marbre.	228	
En un tremble fu muee par force,		
Mais Demophon ploura puis sur l'escorche;		
L'arbre baisoit et la feuille trembloit,		
Que par amours a Philis ressembloit.»	232	
«Sodomiens, par leurs mauvais peciez	In cinerem Sodom[as]	(20)
Luxurieux, dont furent entechiez,		
Furent tous ars en charbon <i>et</i> en cendre.		
Mais Loth tout seul en vouloit Dieu defendre:	236	
Dedens Segor le garda du tempeste.		
La <i>femme</i> Loth, <i>comme</i> une fole beste,		
En statue de sel fu convertie,		
Car obeïr ne vult a sa partie.»	240	
«Dyomedés, au grant siege de Troye,	Agrolicas contra	(21)
Navra Venus et lui fist grieve playe.		
La deesse s'en courouça forment;		
Ses compaignons en souffrirent tourment,	244	
Car en oyseaux furent <i>pluseurs</i> muez		
Et les autres en la guerre tuez.		
Les fais du duc les oyseaux maudioient		
Et en plourant les ongles aguisoient.»	248	
«Jacob convint partir de son país	Cungressus Domino	(22)
Pour Esaü, dont il estoit haïs.		
Encontre Dieu a luitier se aerd;		
Jacob le nerf de sa cuisse perdi.	252	
Tous ses amis plourerent son <i>dommage</i> ;		
Onques depuis nulz homs de son lignage		
Ne menga nerfz pour celle occasion.		
Douze filz ot dont est grant mencion.»	256	
[f. 72r] «Ypolités ne pot son cuer esbatre	Ypolitus seva	(23)
De fole amour de Phedre, sa marrastre.		
Par elle fu a luxure excité;		
Acusez fu en Phocés la cité;	260	
A chargies fu liez pour detraire,		
Mais Dienne pria pour sa paix faire.		

236 defendre] desendre L.

La deesse sot que Fedre avoit tort: Ypolite rapella de la mort.»		264
«Joseph l'enffant fu vendu par envie De ses freres, qui ne l'amoient mie. Sa maistresse lui requist mesprison; Il refusa, si fu mis en prison. A Pharaon tous ses subgiés glosa Et le chier temps avenir exposa. Sa prudence fu amee <i>et</i> chierie; En Egipte ot depuis grant seigneurie.»	Venditus <i>in</i> servum (24)	268 272
Pseutis dit <i>que</i> Cadmus, <i>pour</i> mouvoir guerre, Dens de serpent sema <i>p</i> armi la terre; Ceulx de Thebes vindrent de sa semence. Premier monstra aux Grejois la science De leurs <i>lett</i> res dont ils seulent user. Vers Fortune ne se pot excuser: Puis fu serpent sifflant lait <i>et</i> horrible. De ce n'est rens en ystoire de Bible.	Grecorum <i>primus</i> (25)	276 280
«Mais Moÿses fu des eaves ravis. De magique, tant con demoura vis, Vainqui les ars, et des Egipcians Mist hors tous les Ebrieux ci criens En la terre que Dieu leur donna, Et Pharaon et tout son ost noya. En Egipte porta moult grant <i>do</i> mmage; La Rouge Mer en donne tesmongnage.»	Raptus aquis Moises (26)	284 288
[f. 72v] «La grant beauté d'Europe, par amour, Fit Jupiter esmouvoir par chalour. En un thorel sa deité mua; La pucelle dessoubz lui remua, Dont Agenor aux armes l'assailli: Le dieu guenchi et Agenor failli. Depuis ce temps par le nom de la blonde Est <i>no</i> mme la tierce part du monde.»	Summa Iovis calidas (27)	292 296

284 ci criens] L : cytoiens AC : citoyens BDEMT.

«Quant Atrion fist le veau doré, Par les Ebrieux estoit moult honoré; Dieu guerpirent par le faulx simulacre, Tous rebelles, sans faire leur droit sacre, Fors seulement de Lâir la lignie: Dieu rapaisa <i>comme</i> bien enseignie Et laissa le veau de faulx aloy. De la sont [les] evesques de la loy.»	Insignem vitulum (28)	300
«Amphioras portoit en sa poiterine Une pierre precieuse <i>et</i> fine. Par foy d'aler a Thebes refuza Et sa <i>femme</i> son secret acusa; Englouti fu ou <i>parfait</i> d'abisme. Il compara le fait de soy meisme. Sa <i>femme</i> en fu par son filz tourmentee, En tenebres dedens enfer boutee.»	Uxoris stimulos (29)	308
«L'adventure de Coré nous ensaigne Que d'obeïr au bien nul ne se faigne, Car la terre tout vif le devoura; Par son meffait en enfer demoura. Mais Moÿse estoit ja trespassez; Dieu l'emporta, ce devons croire assez. Par la Bible peult on ses fais prouver, Mais nul ne scet son sepulcre trouver.»	Facta Core miseri (30)	316
[f. 73r] «Yuno, qui fu de son mari jalouze, Heoit Yo, qui estoit belle touse. Un tahon lui bouta soubz sa char nue: Yo devint une vache cornue Et mugissoit es patis sans sejour. Argus en ot la garde <i>par</i> maint jour Jusques atant <i>que</i> la divine poissance La remist en la <i>premiere</i> balance.»	Ventilat oestro (31)	324
«Quant Balaam, courouciez et plain d'ire, Fu envoiés pour les Ebrieux maudire,	Ossensus Balaam (32)	328

297 Atrion] L : Aaron ABCDEMT.

301 de Lâir] L : de Levy ABT : de Levi CDE : de Le† M.

D'esperonner son anesse ne se faignoit: A reculer l'angle la contraignoit. Elle parla et dist: "Ne voix tu mie Un angle qui sur moy fait escremie?" Ce fu <i>par</i> la volenté souveraine Que l'anesse prononça voix humaine.»		332
«La lune vault doubler la nuit joyeuse Quant Jupiter coucha avec l'espeuse De Amphitrion: Almene estoit nommee. Herculés fu nez de celle assemblee. Sa marrastre, plaine de felonnie, Cuyda l'enfant murdrir <i>par</i> tyrannie: Lés son bercheul deux serpens enangla, Et Herculés tous deux les estrangla.»	Sufficeret thalamis (33)	340
«Le soleil se arresta en sa haultesse Pour Josué, le duc de grant prouesse, Et pour ses gens en vertu soustenir, Quant Gabaon vault guerre maintenir Vers Josué, <i>par</i> bataille ordonnee; Car en ce temps fu la longue journee. Croire doivent tous ceulx qui a Dieu <i>servent</i> En vraye foy, que bon loyer deservent.»	Vitrici populo (34)	348
[f. 73v] «Cilz Arculés un grant dragon tua De son baston, et tant se esvertua Qu'il abaissa l'orgueil de Gerion; A une ydre donna maint horion, Cacus le grant vainqui <i>par</i> forte luite Et le portier d'enfer mist a la fuite. Tout le bruy Diannira se amie Pour son orgueil, qu'en fin ne pris a mie.»	Alchide vigilem (35)	356
«Sanxon fu fort et occist un lyon; De mil hommes fist grant occision. Par les goulpilz gasta toute la terre Des ennemis qui lui faisoient guerre. De leur cité les portes emporta; Pour leurs liens ne se desconforta. Mais en la fin Dalida d'unes forches Tondi ses cr(a)ins, dont il perdi ses forches.»	Sanxon exuviis (36)	364
		368

«A tous les dieux par mille noms nommez Qui en enfer estés tant renommez, Par desus l'air, en celle region Des estoilles, est vostre mansion, Qui habitez les parties du monde Et les estans de l'abisme parfonde, Moy con vostre pouette deffendez Et aujourd'ui vittoire me rendez!»	Nomina mille deum	(37)	372
«Dieu tout puissant en qui nous devons croire, Qui es vertus et magestez et gloire, Tout ce qui fu, qui est et qui sera T'a servi, sert, loe et loera. Trois personnes, trois noms en unité, Un Dieu sans fin nommé par Trinité, Perpetuel et sans commencement, Par ton pover destrui faulx jugement.»	Per idemque Deus	(38)	380 384
[f. 74r] «Orpheux harpoit par si grant melodie, En rothe, en luth, vielle et cyphonie, Que les arbres des bois, qui l(es)'escoutoient, Pour le servir leurs feuilles enclinoient. En enfer quist Erudix sa moulier. Proserpine lui fist rendre et baillier; Condicion y mist qu'elle gardast Que derrier soy enfer ne regardast.»	Certavere sequi	(39)	388 392
«Le roy Saül a la fois lamentoit: Mal esperit son corps lui tourmentoit. L'enfant David souvent le conforta De sa herpe, que devant soy lui porta; Brebis tondoit et si les menoit paistre. Aprés Saül par son bienfait fu maistre, Scestre royal lui fu puis acordee Et regna roys ou pais de Judee.»	Ne regis corpus	(40)	396 400

386 En rothe, en luth] La grafia del ms. L per il nesso *th* pare corrispondere piuttosto a *ch*; nondimeno, considerata l'alta equivocità tra i due grafemi, si sceglie di attenersi alle uniche lezioni plausibili (*rothe* e *luth*), confermate peraltro dal resto della tradizione.

399 Scestre] L : sceptre ABCDET : ceptre M. Della forma *scestre* (dal lat. SCEPTRUM) non si riscontrano ulteriori attestazioni. Nondimeno, il *FEW* (XI, 295b) segnala *cestre* come hapax (e un'occorrenza di *sestre* è ancora censita nel DMF s. n. *sceptre*).

«Moult fu sage le ber Mercurius (Autrement est nommé Cillenius): Par jus d'herbes aux orbes de lumiere Restituoit leur veüe premiere. Il savoit tout, passé et avenir, Art magique ne le povoit tenir. Quant il fu nez d'une dame moult belle, Sa marrastre lui presta sa mamelle.»	Herbarum sugos	(41)	404	408
«Quant Sal[o]mon fu en adolescence, Dieu lui donna de sens <i>et</i> de science Tant qu'il vainqui l'usage de nature. Le temple fist, si con dit l'Escripture, Pour aourer Dieu en Jherusalem. Riche roy fu, mais bien trouva l'en Que, par <i>femmes</i> et par leur artifice, Aux ydoles vout faire sacrifice.»	Omnipote ns Ytide	(42)	412	416
[f. 74 ^v] «Pour ce que pou de roisins et de fruis Ot en Crete, pour les arbres destruis, Dame Serez, que des blez fu deesse, Aux afamez ayda a grant leesce. Tritolom us sur un serpent monta; En cest monde tout premier raconta Et dist aux gens: "Ayés bonne esperance, Car vous avrez des blez <i>grant</i> habundance!"»	Genosia cum	(43)	420	424
«Helies fist cesser par ses prieres Lassus en l'air nuees <i>et</i> fumieres; Par long temps fu la chose si posee Que sur l'erbe n'ot pluye ne rousee. Le <i>prophete</i> , hors de son heritage, Quist un ruissel pour avoir son bruvage; Et si n'avoit pour soy fors la pasture Que le corbel lui portoit d'aventure.»	Nubes ethereas	(44)	428	432
«Quant Yde print de Gorgon la figure Bien ressembloit mortele creature; Merveilles fu, car tous ceulx qui la virent, Incontinent <i>comme</i> pierres roidirent.	Gorgonis efigie	(45)	436	

Belsibz-ofons ocist le monstre orrible, Par le conseil Palas le mal paisible. De son cheval les crins aplanoia Et parmi l'air son chemin avoia.»		440
«La roïne Gezabel n'amoit mie Le prophete qui l'en nommoit Helie; Si le banny a tousjours de sa terre. Le prophete, pour son salut aquerre, Dedens un char fu ravy par [la] flame Que l'emporta ou chiel en corps <i>et</i> ame. Helisees, qui en ot le cuer trouble, Lui subceda, et ot l'esperit double.»	Effugium terre (46)	444 448
[f. 75r] «L'aube du jour tient son nom, jusques a ore, D'une dame c'on appelloit Courore. En ses chambres si pou prisa Triton Qu'en grezillon le mua, ce dit on. Mennon son filz, un roy de fier courage, Devant Troye fu occis par oultrage. Les oyseaux font chascun an assemblee Et par eulx est sa feste celebree.»	Tritonum thalamis (47)	452 456
«Ezechias congnut qu'il se mouroit; En Dieu priant moult humblement plouroit Et Dieu lui fist savoir, par Ysaïe, Que de XV ans lui alongoit la vie. Pour miex croire l'estat de son salut Et que son plour envers Dieu lui valut Il ot signe que sa mort contresta, Car le soleil en esté s'arresta.»	Aductus morti (48)	460 464
«On doit loer sur tous et avoir chier Le premier qui s'avisa de luitier Sur Olympus, celle haulte montaigne, Car le vainqueur avoit, pour sa gaengne, De beau lorier couronne sur sa teste.	Exedit laudes (49)	468

437 Belsibz-ofons] L : Bellorophon AEM : Bellorofons BT : Bellerophons C : Bellorophons D.

450 Courore] L : Aurore ABCDEMT.

Reconvoyez a pompes <i>et</i> a grant feste Estoit tousjours jusqu'en sa maison, Et le vaincu avoit confusion.»		472
«Par les chasteaux du país de Judee, La fu la mort d'Ezechias pluree. Les nacions, les arbres <i>et</i> la fontaine Maudisoient les champs de Macedoyne; Sa mort pleurent les pasques <i>et</i> les loys, Car il fu preu [et] sages <i>et</i> courtois. Tout (homme) aagié de plourer ne faint mie, Mais dessus tous le ploura Jheremie.»	Occasum Iozie de (50)	476 480
[f. 75v] «Saumon jouoit de simulacions: Tonner faisoit par ses impressions Et esclarer, pour gens espoventer En Elyde, foudroier et venter. Dessus un pont Jupiter l'encontra. Qui ennemi treuve, male rencontre a! Il fu bruys <i>et</i> tempestez <i>et</i> ars: C'est le loyer qu'il ot pour ses faulx ars.»	Du ^m tonitrus (51)	484 488
«Le roy de Perse Nabugodonozor Estre cuyda dieu pour son grant tresor. Il souffry noifz et (par) pluies <i>et</i> rousees Et molestes par plus de sept annees, Et fu aussi com une beste mue Qui paille et fain pour son vivre mengue. A cestui roy doivent tous prendre example Que cilz est folz qui de faulx orgueil s'emple.»	Inscius esse Deum (52)	492 496
«Soleil, pourquoy fais tu longue demeure? De resconsrer est il bien temps et heure. Je ne sçay se Pheton tes chevaux maine, Qui au siecle fist tant douleur <i>et</i> paine; Il est vespre prochain a nuyt obscure, Les chievres sont saoules de pasture, Tou(!!t) le bestail ronge <i>et</i> s'en veult aller Mais le soleil ne se scet avaler!»	Quadra pedes (53)	500 504

«Le hault soleil, par sa lumiere clere, Sert aux humains et tous les yeux esclere; Et fichié est [et] tenu en poissance Ou creé fu de premiere naissance. Pourquoy as [tu] desir que la nuit viengne? Tu me tempes ; drois est qu'il m'en souviengne. Par tes souspirs assez monstres tu Que tu n'as mais encontre moy vertu.»	Visibus humanis	(54)	508
[f. 76r] «Acrisius ot sa fille pucelle: Dapnés ot nom, noble, plaisant <i>et</i> belle. En une tour l'enclost a la serreure, Mais Phebus vint dessus la couverture Et pluie d'or sur le toyt degouta: Le dieu fist tant que ou geron se bouta, Tant fit que la crevace fu rompue Et pour l'or fu la vierge corrupue.»	Pignoris egregii	(55)	516
«Daniel fu en la fosse butez Avecques lyons familleux <i>et</i> doubtez; Ilz ruygoient quant [le] prophete virent. Dieu le garda, <i>que</i> riens ne lui meffirent. La prison fu bien close <i>et</i> seellee, Mais Abacu fit dedens sa volee: Par un chevel a mengier lui porta Et de vivres bien le [re]conforta.»	In fovea missum	(56)	524
«Ardez encens et faittes sacrefice Se vous voulez vos enffans a nourrice Garder haitiez et nourrir de viande; La ligne Lathone le <i>commanda</i> . Dyane trait de mil ars [mil] sayettes Par bois, par plains, par champs <i>et par</i> haietes:	Thira cremate	(57)	532

514 noble] *praem.* d L.

523 ruygoient] ind. imperf. 3^a p.p. di *rugir*. Cf. *Psautier d'Oxford* (Michel): Ps XXX-VII, 8 (corsivo mio): «Travailez sui e humiliez sui mult, *rujowe* del gémissement de mun cuer» [lat. «Afflictus sum et humiliatus sum nimis, *rugiebam* a gemitu cordis mei»]; si veda ora l'edizione *Psautier d'Oxford* (Short).

532 *commanda*] nel ms. L la terminazione del *passé simple*, che guasta la rima, è sovrascritta sulla forma del presente.

C'est vengeance cruelle <i>et</i> orgueilleuse De Nyobes de Thebes la jangleuse.»		536
«Par deux prestres ou vergier acusee Fu Suzanne, Jouachin espusee. Et la chose lui fu si dur partie Que ne savoit tenir quelle partie: Sa mort gesoit au faire <i>et</i> escondire. Dieu reclama, car miex ne savoit dire, Et Dieu la vout par droite loy deffendre, Car les prestres furent tous ars en cendre.»	Prespiteris flammis (58)	540 544
[f. 76v] «La pensee de l'omme bonne et ferme Par la femme devient vaine <i>et</i> enferme. Elles mettent couleurs en leurs visages Par ointures avecques, nules n'en vi sages. Tereüs sot que femme savoit faire: Philomene lui fist assez contraire; Et Medee laissa pitié de mere: Ses deux enfans murtri de mort amere.»	Mens robusta (59)	548 552
«Fy, ce n'est riens, tu ne dis que fable! Olofernes le puissant connestable Esprouva bien de Judith la prouesse. Encontre lui garda sa forteresse. De fole amour lui cuyda faire feste; Il se en yvra, <i>et</i> elle en prist la teste. Assiriens leurs dommages plourerent Quant leur fol duc ainsi occis trouverent.»	Aera ne foderent (60)	556 560
«Scilla cuydoit avoir a mariage Le beau Mynos qu'elle amoit a oultrage. Celle Scilla fist trop grant vitupere: Le chief coppa au roy Nisus son pere. Par son pecié devint une churette Qui es regors par nuit chante <i>et</i> huette; Nisus est le premier qui [la] vault prendre. Elle s'en fuist, car elle n'ose attendre.»	Adet Scilla thoros (61)	564 568
«Assuerus, roy de Perse <i>et</i> de Mede, En sa femme ne pot mettre remede	Cum iugis offensum (62)	

Qu'elle daignast a son <i>comm</i> mant venir; Pour son orgueil ne la vout plus tenir. Vasti perdi sa couronne doree, Et en son lieu fu Hester couronnee: Moult humblement regna com bonne <i>et</i> sage, Les siens ayda a yessir de servage.»	572 576
[f. 77r] <i>om.</i> <i>om.</i> «Vien, Helicon, amaine ça tes Muses; Les instrumens apporte dont tu uses. Et tu, Proteu, tes ny[m]phes y [a]maine De tous les lieux ou l'en joye demaine, Et les f[a]uneaux de la lande flourie Qui es forestz tiennent leur seigneurie.»	Silve prata virent (63) 580 584
«Grans erreurs voy dedens ta volenté; En ton propos <i>nommes</i> dieux a planté. Tu as paour pour ta mauvaise cause, De divers dieux sers en <i>chas</i> une clause; Se les dieux sont en enfer ou au monde, En l'air, ou ciel ou en la mer <i>par</i> fonde, Tu confesses – se tu bien t'en remembres – Autant de dieux <i>comme</i> tu as de membres.»	Errere causas (64) 588 592
«Les toreaux ont desir de retourner A leurs maisons, sans ci plus sejourner. La bonne arbe chasse tes brebiettes Et le vespre deboute mes chievrettes Loing du tilleul; le loup vient qui regarde Vers tes aigneaux, se tu ne t'en prens garde! Jour, je te pri, va t'en sans alentir, Car la vierge ne se scet departir!»	Sponte sua tauari (65) 596 600
«Belles brebis, se le loup vous tarie En retournant a <i>vos</i> tre bergerie, Cornes droittes, requerez sur ma cure Le doulz aignel qui de fraulde n'a cure; Car a Pasques vainqui le loup sauvage, Le fauls Sathan, qui quiert <i>vos</i> tre <i>dom</i> mage!	Si vos (66) 604

- Beau jour, tien-toy sain con ton cours *par* nature,
Que la vierge ne perde sa droicture.» 608
- [f. 77v] «Moult de tourmens sont en mer *et* en terre: Triste mari (67)
Helene ou ciel fait aux mariniers guerre;
Le nuelas fait les blez aux champs rifler
Et les serpens le gastent par sifler; 612
La tempeste feut et les courtiliz et les prez;
L'ortie point les dois qui touchent prez.
On ne pourroit atraire vrayes gloses
Pourquoy les dieux tourmentent tant de choses.» 616
- «Fe~~m~~me adoulcist ho~~m~~me par sa leesce, Dulce viro mulier (68)
La pluie es prez en temps de secheresce;
Mandegoire fait la brehaigne fe~~m~~me;
A l'ahennier proufite la fontaine. 620
Par dessus tout est chose proufitable,
Quant hors du corps yst l'ame pardurable,
De rapaisier le couroux du vray juge
Et soy traire devers lui a refuge.» 624
- «Je ne sçay pas qui meult a deliter Que *nam* celicolas (69)
Les dieux du ciel, qui seulent exiter
Tous les signes ou Zadiaque en ordre,
S'il le veulent corrugier ou remordre. 628
Ou tous romflent ou ils ont *pris* buvrage,
Pour oublier le motif de l'ouvrage.
Jour, depar-toy, va t'en apertement,
Car la vierge ne scet departement!» 632
- «Les haultesses des cieulx prennent la cure, Obtuitu vigili (70)
Par leur regart, de toute creature,
Quanke en nourrist la terre portant fruit,
Quanke en met hors [l']abisme *par* son bruit. 636
Le Createur ne dort pas a l'escolle,
Qui tout crea *par* sa simple parole.
Jour, faing ton cours tant qu'il en soit memoire,
Que la vierge ne perde sa vittoire!» 640
- [f. 78r] «Di moy, di moy, quant dame Proserpine Dic michi du~~m~~ (71)
Sist en enfer soubz la noire courtine,

Et que la loy fu baillie a la mere S'a la fille vouldist tourner arriere, Que premiere prononça par la bouche Fraude, barat, tricherie <i>et</i> reprouche. Tu avras los que a savoir t'otroye Le grant secret de la cité de Troye.»		644
«Opposites sont assez en ce monde Le ciel amont contre la mer <i>par</i> fonde: L'un est dessus et l'autre au bas tendant; Entre ces deux est l'air tousjours pendant. Or me di donc ou la terre est plus haulte Que n'est le ciel, et qu'il n'y ait pas faulte. Se tu le scez, telles nouvelles orras Que le hault nom de Dieu <i>nom</i> mer pourras.»	Dum pellatus	(72) 652 656
«Se ceste <i>fe</i> me aujourd'ui me surmonte Par ses faulx ars, ce me seroit grant honte! Quant a Maphon cessa, s'elle me vaint, Je me douldray si com Calcas se plaint! De la fraude et du fait d'une pucelle Ne me lairay surmonter <i>par</i> cautelle: Se le vespre ne vient, je eschiveray, Par mille fois mes dis repeteray.»	Ista suis hodie	(73) 660 664
«Je vouldroye que Talés fust en place: Ta fausseté faindroit devant ta face. Je veul monstrier, en confondant ta guille, Quatre cayers de la sainte Euvangille: <i>Com</i> me Dieu vouldt recevoir char humaine En la Vierge, de grace toute plaine. J'en parleray, qui plus estrivera, Ne cest labour point ne me grevera.»	Nuc utinam	(74) 668 672
[f. 78v] Lors en plourant Pseutis merci cria; A Fronesi moult humblement pria Par la noble lignie de Mercure Que de la paix faire preïst la cure, Que Alicie sa seur feïst cesser Et qu'il estoit tout prest de confesser	Egregiam sobolem	(75) 676

643 Et... 644 arriere] L : Et quelle loy f. donnee a la m. / Se la f. v. t. a. ABD.

Qu'elle avoit droit et que vaincus estoit,
Si com raison et loy l'admonestoit. 680

Fronesis dist que [en] peril e(s)t en guerre Mortales cunti (76)
Sont les mortelx qui tendent a aquerre,
Quant leur vouloir ne pevent a chief traire:
«Tu voix que Dieu t'otroit, pour mielx faire, 684
Que de son gré ton ennemi supplie
Et envers toy pour mercy s'umilie
A fin que tu te veulles desister,
Car contre toy ne peult plus resister. 688

Le poete de Trace o sa citolle Tracius vates (77)
Fist ceulx d'enfer danser a sa karole:
Trop a dur cuer qui pour larme ne mue.
Tu vois plouver et la lune est cornue; 692
Le soleil va resconser a son droit
Dont l'air devient plus obscur et plus froit.
Ce qui reste, laisse par ta souffrance,
Si qu'il ne soit bleciez par desesperance.» 696

Explicit Theodolus

Jehan le Fevre de Ressoubs sur le Mas
Est arresté, qui n'a ne voille ne mas,
En une nef povrement abilliee,
Pour les tourmens gastee et exillee. 700
Par les wagues est forment debatus,
En grans perilz souflez et abatus.
Souffrir estuet, riens n'y vault l'estriver;
Dieu doint qu'il puist a bon port arriver! 704

Andrea Macciò

ORCID: 0009-0004-4596-7941

(Università degli Studi di Torino, ror: 05ptzph62)

Matteo Milani

ORCID: 0000-0002-6384-6041

(Università degli Studi di Torino, ror: 05ptzph62)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bochet, *Tiandelet* (Hunt) = *Tiandelet. Theodolus in Medieval France*, ed. by Tony Hunt, Turnhout, Brepols, 2019 («Textes vernaculaires du moyen âge», 22).
- d'Amiens, *Ars d'amours* (Lavorato) = Ilaria Lavorato, *L'«Ars d'amours» di Jakes d'Amiens. Edizione critica e studio*, Tesi di Dottorato, Sapienza Università di Roma, 2019.
- Disticha Catonis* (Boas–Botschuyver) = *Disticha Catonis*, recensuit et apparatu critico instruxit Marcus Boas, Amsterdam, North-Holland, 1952.
- Facet* (Morawski) = *Le «Facet en françoys», édition critique des cinq traductions des deux «Facetus» latins avec introduction, notes et glossaire*, par Józef Morawski, Poznań, Poznańskie towarzystwo przyjaciół nauk · Société scientifique de Poznań, 1923.
- Gerson, *Œuvres complètes* (Glorieux) = Jean Gerson, *Œuvres complètes*, introd., texte et notes par Mgr Palémon Glorieux, 10 voll. in 11 tt., t. 7, Paris, Desclée, 1968.
- Jean de Vignay, *Le Miroir historial* (Brun) = Jean de Vignay, «*Le Miroir historial*». Édition critique du livre I («Prologue») et du livre V («Histoire d'Alexandre le Grand»), par Laurent Brun, Stockholm, Stockholm University: Department of French, Italian and Classical Languages, 2010 («Forskningsrapporter / Cahiers de la recherche», 44).
- Jean de Vignay, *Le Miroir historial* (Cavagna) = Jean de Vignay, *Le Miroir historial*, Volume I, Tome I (livres I-IV), publié par Mattia Cavagna, Paris, Société des Anciens Textes Français, 2017.
- Le Fèvre (Dorsy) = «*Car la vie menée sans doctrine semble à la mort qu'on peint ou ymagine*». Étude et édition critique de la traduction des «*Disticha Catonis*» de Jean Le Fèvre, éd. par Lucie Dorsy, Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, 2012.
- Le Fèvre (Esnos 1965) = *Jean Le Fèvre et le «Respit de la mort»*, éd. par Geneviève Esnos, Thèse pour diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, 1965.

- Le Fèvre (Hasenohr-Esnos 1969) = *Le «Respit de la mort» par Jean le Fèvre*, éd. par Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Picard, 1969 («Société des anciens textes français», 143).
- Le Fèvre (Huchet) = *«La Vieille». Traduction du «De Vetula» par Jean Le Fèvre*, éd. par Marie-Madeleine Huchet, Paris, SATF, 2018.
- Le Fèvre (Pacchiarotti) = Jean Le Fèvre de Resson, *Les Lamentations de Matheolus*, a c. di Tiziano Pacchiarotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- Le Fèvre (Van Hamel) = *«Les Lamentations de Matheolus» et «Le Livre de Leësce» de Jehan Le Fèvre de Resson*, éd. par Anton-Gerard Van Hamel, Paris, Bouillon, 1892-1905, 2 voll. («Bibliothèque de l'École de Hautes Études», 95-96).
- Libro di costumanza* (Battagliola) = *Il «Libro di costumanza». Fonti, tradizione, testi*, a c. di Davide Battagliola, Milano, Ledizioni, 2022 («Medioevi novissima», 5).
- Llull, *Ordre de Chevalerie* (Minervini) = Ramon Llull, *Livre de l'Ordre de Chevalerie*, a c. di Vincenzo Minervini, Bari, Adriatica, 1972 («Biblioteca di Filologia romanza», 21).
- Maillet, *Les Proverbes d'Alain* (Hunt): 7-30 = Thomas Maillet (?), *Les Proverbes d'Alain*, éd. par Tony Hunt, Paris, Champion, 2007 («Classiques Français du Moyen Âge», 151).
- Pastoralet* (Pagan) = Martine Pagan, *Le «Pastoralet» (Grégoire le Grand). Traduction médiévale française de la «Regula Pastoralis». Édition critique du manuscrit 868 de la Bibliothèque Municipale de Lyon. Édition en vis-à-vis du manuscrit Cotton Vitellius F VII de la British Library de Londres*, Paris, Champion, 2007 («Classiques Français Du Moyen Age», 154).
- Psautier d'Oxford* (Michel) = *Psautier d'Oxford*, ed. by Francisque Michel, Oxford, Oxford University Press, 1860.
- Psautier d'Oxford* (Short) = *The Oxford Psalter (Bodleian MS Douce 320)*, ed. by Ian Short, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2015 («Anglo-Norman Texts», 72).
- Teodulo, *Ecloga* (Mosetti Casaretto) = Teodulo, *Ecloga. Il canto della Verità e della Menzogna*, a c. di Francesco Mosetti Casaretto, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 1997 («Per verba. Testi mediolatini con traduzione», 5).
- Theoduli Ecloga* (Hunt Green) = *Theoduli Ecloga*, ed. by Roger Peter Hunt Green, in Id. (ed. by), *Seven Versions of Carolingian Pastoral*, Reading,

University of Reading · Department of Classics, 1980 («Medieval and Renaissance Latin Texts»), pp. 26-35; 111-49.

Theoduli Ecloga (Osternacher) = *Theoduli Eclogam* recensuit et prolegomenis instruxit prof. dr. Joannes Osternacher, Ripariae prope Lentiam (= Stadthamhof), Collegium Petrinum di Urfahr, 1902 («Jahresbericht des bischöflichen Privat-Gymnasiums am Kollegium Petrinum in Urfahr», 5).

Tignonvillana (Eder) = *Tignonvillana inedita*, hrsg von Robert Eder, «Romanische Forschungen» 33 (1915): 851-1021.

LETTERATURA SECONDARIA

Abrahams 1844 = Nicolai Christian Levin Abrahams, *Description des manuscrits français du moyen âge de la Bibliothèque Royale de Copenhague: précédée d'une notice historique sur cette bibliothèque*, København, Thiele, 1844.

Badel 1980 = Pierre-Yves Badel, *Le «Roman de la Rose» au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.

Barney Burke 2013 = Linda Barney Burke, «*She Is the Second St. Clare*». *The exemplum of Jehanne de Neuville, abbess of Longchamp, in a fourteenth-century defense of women by Jehan Le Fèvre*, «Franciscan Studies» 71 (2013): 325-60.

Batany 1984 = Jean Batany, *Une image en négatif du fonctionnalisme social: les Danses Macabré*, in Jane H.M. Taylor (ed.), *Dies illa. Death in the Middle Ages*. Proceedings of the 1983 Manchester Colloquium, Manchester, Cairns, 1984: 15-28 («Vinaver Studies in French», 1).

Beattie 1944-1946 = William Beattie, *Supplement to the hand list of incunabula in the National Library of Scotland*, Edinburgh, Printed for the Author, 1944-1946.

Boivin 2006 = Jeanne-Marie Boivin, *Naissance de la fable en français: l'«Isopet de Lyon» et l'«Isopet I-Avionnet»*, Paris, Champion, 2006 («Essais sur le Moyen Âge», 33).

Bouchet 2018 = Florence Bouchet, *The French Translation of the «Libre de l'Orde de Cavalleria». The Diffusion, Translation, and Adaptation of Ramon Llull's Text*, «Digital Philology» 7 (2018): 199-220.

Buzzetti Gallarati 1978 = Silvia Buzzetti Gallarati, *Nota bibliografica sulla tradizione manoscritta di Jean de Meun*, «Revue romane» 13 (1978): 2-35.

- Buzzetti Gallarati 1992 = Silvia Buzzetti Gallarati, *Le Codicile maistre Jehan de Meun*, «Medioevo Romanzo» 17 (1992): 339-89.
- Catalogue des manuscrits français* 1868 = Bibliothèque nationale (Département des Manuscrits), *Catalogue des manuscrits français: ancien fonds*, 5 voll., t. 1, Paris, Firmin-Didot, 1868.
- Cornagliotti 1980 = Anna Cornagliotti, *Un manoscritto sconosciuto della versione francese del «Tractat de cavalleria» di Ramon Llull (JB II 19 dell'Archivio di Stato di Torino)*, in Aa. Vv., *Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, vol. 2, Barcelona, Curial, 1980 («Estudis Universitaris Catalans», 24): 157-66.
- Cosentini 1922 = Francesco Cosentini, *Torino. Biblioteca Nazionale*, Firenze, Olschki, 1922 («Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. Opera fondata dal Prof. Giuseppe Mazzatinti», 28).
- Couderc–De La Roncière 1902 = Charles Couderc, Charles De La Roncière, *Bibliothèque nationale. Catalogue général des manuscrits français: anciens petits fonds français*, 3 voll., t. 2: n° 22885-25696 du fonds français, Paris, Ernest Leroux, 1902.
- Coville 1941 = Alfred Coville, *La vie intellectuelle dans les domaines d'Anjou-Provence de 1380 à 1435*, Paris, Droz, 1941.
- Delsaux 2011 = Olivier Delsaux, *Les désignations des manuscrits originaux en moyen français*, in Id., Hélène Haug (éds.), *Original et originalité. Aspects historiques, philologiques et littéraires*. Actes du VI^e Colloque de l'Association Internationale pour l'Étude du Moyen Français, organisé par le Groupe de Recherche sur le Moyen Français, Louvain-la-Neuve, 20, 21 et 22 mai, 2010, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011: 54-68.
- Delsaux 2013 = Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge. L'exemple de Christine de Pisan*, Geneve, Droz, 2013 («Publications Romanes et Françaises», 258).
- Delsaux–Van Hemelryck 2014 = Olivier Delsaux, Tania Van Hemelryck, *Les manuscrits autographes en français au Moyen Âge. Guide de recherches*, Turnhout, Brepols, 2014 («Texte, Codex & Contexte», 15).
- Dickson–Barclay 1913 = William Kirk Dickson, Miss J. M. G. Barclay, *List of the XVth century books in the Library of the Faculty of advocates*, Edinburgh, Edinburgh Bibliographical Society, 1913.
- DLF = Geneviève Hasenohr, Michel Zink (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Librairie générale française, 1992.

- Eyre–Strahan 1808-1812 = George Eyre, Andrew Strahan, *A catalogue of the Harleian manuscripts, in the British Museum. With indexes of persons, places, and matters*, London, Printed by command of his Majesty King George III, I-III voll. 1808, IV vol. 1812.
- FEW = Walther von Wartburg (dir.), *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn · Berlin · Leipzig · Basel, Klopp · Teubner · Zbinden · Helbing&Lichtenhan, 1928-2000, 25 voll.
- Galderisi–Vincensini 2017 = Claudio Galderisi, Jean-Jacques Vincensini (éd.), *La traduction entre Moyen Âge et Renaissance: médiations, auto-traductions et traductions secondes*, Turnhout, Brepols, 2017.
- Glenn 1992 = Jonathan A. Glenn, *Further Notes on two unedited manuscripts of the «Livre de l'ordre de chevalerie»*, «Studia Lulliana» 32 (1992): 39-58.
- GW = Staatsbibliothek zu Berlin, *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, scheda: «M4589010 Theodulus: Ecloga, franz. und lat.», <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M4589010.htm>.
- Halm 1858 = Karl Halm, *Codices manu scripti Bibliothecae Regiae Monacensis: gallici, hispanici, italici, anglici, suecici, danici, slavici, esthnici, hungarici descripti*, München · Paris, Libreria Regia Palmiana · A. Franck, 1858 («Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis», 7).
- Hamilton 1909 = George Livingstone Hamilton, *Theodulus. A medieval textbook*, «Modern philology» 7/2 (1909): 169-85.
- Hamilton 1911 = George Livingstone Hamilton, «Theodulus» in France, «Modern Philology» 8/4 (1911): 611-612.
- Hasenohr 1990 = Geneviève Hasenohr, *Discours vernaculaire et autorités latines*, in Henri-Jean Martin, Jean Vezin (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie · Promodis, 1990: 289-315.
- Hasenohr 1991 = Geneviève Hasenohr, *Sur une ancienne traduction lorraine (XIII^e s. ?) du «Beniamin minor»*, «Revue d'histoire des textes» 21 (1991): 237-42.
- Hasenohr 2015 = Geneviève Hasenohr, *Tradition du texte et tradition de l'image. À propos d'un programme d'illustration du «Theodolet»*, in Sylvie Lefèvre, Marie Clotilde Hubert, Anne-Françoise Leurquin-Labie, Christine Ruby, Marie-Laure Savoye (éd. par), *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XV^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2015: 853-73 (da cui si cita); precedentemente pubblicato in Pierre

- Cockshaw, Monique-Cecile Garand, Pierre Jodogne (ediderunt), *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX*, Gand, Story-Scientia, 1979, 2 voll.: t. 2, 451-67.
- Henkel 1988 = Nikolaus Henkel, *Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte. Ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München · Zürich, Artemis Verlag, 1988 («Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters», 90).
- Hunt Green 1982 = Roger Peter Hunt Green, *The genesis of a medieval textbook: the models and sources of the «Ecloga Theoduli»*, «Viator» 13 (1982): 49-106.
- Inventaire des nouvelles acquisitions latines 1915-1917* = Bibliothèque nationale (Département des Manuscrits), *Inventaire des nouvelles acquisitions latines*, 8 voll., t. 1: n° 1-1775, Paris, Bibliothèque nationale, 1915-1917.
- ISTC = British Library, *Incunabula Short Title Catalogue (ISTC). The international database of 15th-century European printing*: scheda «Theodulus: Ecloga (Latin and French)», <https://data.cerl.org/istc/it00153500>.
- Jørgensen 1926 = Ellen Jørgensen, *Catalogus codicum latinorum medii aevi Bibliothecae Regiae Hafniensis*, 2 voll., t. 2, Hafniae (= København), Gyldendal, 1926.
- Josserrand–Bruno 1960 = Pierre Josserrand, Jean Bruno, *Les Estampilles du département des imprimés de la Bibliothèque nationale*, in Aa. Vv., *Mélanges d'histoire du livre et des bibliothèques offerts à Monsieur Franz Calot*, Paris, Librairie d'Argences, 1960: 261-98 e tavv. XXIII-XXIV.
- Käppeli 1970 = Thomas Käppeli, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, 4 voll., t. 1 (A–F), Roma, Romae ad S. Sabinae, 1970.
- Kristeller 1983 = Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum*, vol. III (*alia itineraria* I), London, Leiden Brill, 1983.
- Kronenberg 1956 = Maria Elizabeth Kronenberg, *Campbell's Annales de la Typographie néerlandaise au XV^e siècle*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1956.
- Laidlaw 1981 = James Laidlaw, *Beasts and birds in the «Regale du Monde»*, in Jan Goossens, Timothy Sodmann (ed.), *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Münster, 1979. *Proceedings*, Köln · Wien, Böhlau Verlag, 1981 («Nieder-deutsche Studien», 30): 174-88.
- Macciò 2023 = Andrea Macciò, *Sub specie animalium. Simbologia faunistica della società medioevale nella «Regale du Monde»*, «Reinardus» 35 (2023): 49-83.

- Macciò 2024 = Andrea Macciò, *Vivat, praecipiat, valeat praeses sacra vulpis! Parodia e nuove simboliche animali nella «Regale du Monde», «Reinardus»* 36 (2024): 124-66.
- Marichal–Samaran 1981 = Robert Marichal, Charles Samaran (dir.), *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, 7 voll., t. 4 (prima parte), *Bibliothèque nationale, fonds latin (supplément), nouvelles acquisitions latines, petits fonds divers*, «Bulletin des bibliothèques de France (BBF)» 1981.
- Meyer 1906 = Paul Meyer, *Légendes hagiographiques en français – I. Légendes en vers*, «Histoire littéraire de la France» 33 (1906): 328-78.
- Minervini 1983 = Vincenzo Minervini, *Postilla lulliana*, «Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli» 25/1 (1983): 333-41.
- Nicoud 2007 = Marilyn Nicoud, *Inventaire N° 1. Manuscrits d’ouvrages diététiques occidentaux en latin*, in Id., *Les régimes de santé au Moyen Âge*, 2 voll., Roma, Publications de l’École française de Rome, 2007, disponibile in rete all’indirizzo <https://books.openedition.org/efr/2950>.
- Nye Quinn 1971 = Betty Nye Quinn, *Ps.-Theodolus*, in Paul Oskar Kristeller, Ferdinand Edward Cranz (ed. by), *Catalogus translationum et commentariorum. Mediaeval and Renaissance latin translations and commentaries*, 13 voll., t. 2, Washington D.C., Catholic University of America Press, 1971: 383-408.
- Nyerup 1795 = Rasmus Nyerup, *Index codicum manuscriptorum*, in Id., *Bibliotheca Thottiana*, vol. VII, Hafniae (= København), Det Kongelige Bibliotek, 1795: 273-537.
- Omont 1917 = Henri Omont, *Nouvelles acquisitions du Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale pendant les années 1915-1917*, «Bibliothèque de l’École des chartes» 78 (1917): 221-68.
- Omont–Auvray 1900 = Henri Omont, Louis Auvray, *Bibliothèque nationale. Catalogue général des manuscrits français: ancien Saint-Germain français*, 5 voll., t. 3, Paris, Leroux, 1900.
- Ouy 1999 = Gilbert Ouy, *Les manuscrits de l’abbaye de Saint-Victor. Catalogue établi sur la base du répertoire de Claude de Grandrue (1514)*, Turnhout, Brepols, 1999, 2 voll. («Bibliotheca Victorina», 10).
- Ouy–Reno 2004 = Gilbert Ouy, Christine Reno, *Les «Proverbes moraux» de Christine de Piçan. Une nouvelle édition critique et quelques problèmes*, in Maria Colombo Timelli, Claudio Galderisi (éds.), «Pour acquérir

- bonheur et pris». Mélanges de Moyen Français offerts à Giuseppe Di Stefano*, Montréal, CERES, 2004: 560-73.
- Ouy–Reno 2012 = Gilbert Ouy, Christine Reno, *La copie bâtie des «Proverbes moraux»* (Ms. BnF fr. 24864, f. 176r-178^{bis}v), «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes» 23 (2012): 299-307.
- Ouy–Reno–Villela-Petit–Delsaux–Van Hemelryck 2012 = Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit, Olivier Delsaux, Tania Van Hemelryck, *Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols, 2012 («Texte, Codex et Contexte», 14).
- Parducci 1915 = Amos Parducci, *Le «Tiaudelet», traduction française en vers du «Theodulus»*, «Romania» 44/173 (1915): 37-54.
- Paris 1842 = Paulin Paris, *Les manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, 7 voll., t. 5, Paris, Techener, 1842.
- Pasini 1749 = Giuseppe Pasini, *Codices Manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei per linguas digesti, & binas in partes distributi, in quarum prima Hebraei, & Graeci, in altera Latini, Italici, & Gallici*, t. II, Torino, Tipografia Regia, 1749.
- Rouse–Rouse 1999 = Mary Anne Rouse, Richard Howard Rouse, *Prudence, Mother of Virtues: The «Chapelet des Vertus» and Christine de Pizan*, New York, Peter Lang, 1999.
- Ruffini 1938 = Mario Ruffini, *Un ignoto manoscritto della traduzione francese del «Libre de l'Orde de cavalleria» di Raimondo Lullo*, «Estudios Lulianos» 2 (1938): 77-82.
- Ruhe 1968 = Ernstpeter Ruhe, *Untersuchungen zu den altfranzösischen Übersetzungen der «Disticha Catonis»*, Munich, Hueber, 1968.
- Schneider 1991 = Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 888 – 4000*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1991.
- Short-Title Catalogue* 1970 = National Library of Scotland, *A Short-Title Catalogue of Foreign Books printed up to 1600*, Edinburgh, Her Majesty's Stationery Office, 1970.
- Strecker 1924 = Karl Strecker, *Studien zu karolingischen Dichtern*, «Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde» 45 (1924): 14-31.
- Theodolet* [FAMA] = Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT-CNRS), *Notice de «Theoduli Ecloga»*, dans Pascale Bourgain, Dominique Stutzmann (dir.), *FAMA: Œuvres latines médiévales à succès*,

- 2019 (permalink: <https://fama.irht.cnrs.fr/oeuvre/268529>; ultima consultazione in data 26/11/2025).
- Ulrich 1904 = Jakob Ulrich, *Der Cato Jean Lefevre's nach der Turiner Handschrift L. III. 14. zum erstenmal herausgegeben*, «Romanische Forschungen» 15 (1904): 70-106.
- Van Thienen–Goldfinch 1999 = Gustav Van Thienen, John Goldfinch, *Incunabula printed in the Low Countries. A Census*, Nieuwkoop, De Graaf Publishers, 1999.
- Vieliard 2010 = Françoise Vieliard, *La traduction des «Disticha Catonis» par Jean Le Fèvre: perspectives codicologiques*, in Stéphanie Le Briz, Géraldine Veyssere (éd.), *Approches du bilinguisme latin-français au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2010: 207-238.
- von Winterfeld 1905 = Paul von Winterfeld, *Hrotsvits literarische Stellung*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 114 (1905): 25-272.
- Welter 1927 = Jean-Thiébaud Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1927.
- Wright 1972 = Cyril Ernest Wright, *Fontes Harleiani. A study of the sources of the Harleian collection of manuscripts preserved in the Department of Manuscripts in the British Museum*, London, Trustees of the British Museum, 1972.

RIASSUNTO: Il contributo verte sulla traduzione in francese dell'*Ecloga Theoduli* con la quale Jean Le Fèvre inaugura, a metà del secolo XIV, la sua produzione letteraria. Dopo aver dato conto della diffusione del modello latino nei due volgarezzamenti d'Oltralpe di Jacquemon Bochet e (appunto) Jean Le Fèvre, e aver messo in luce l'importanza del *Theodolet* nel *corpus* di un autore ancora non del tutto acquisito dalla critica, il saggio presenta la *recensio* completa della tradizione manoscritta e a stampa del componimento, accompagnata dall'edizione interpretativa del ms. L. Obiettivo dello studio è dunque quello di proporsi come strumento utile per una nuova edizione critica aggiornata del *Theodolet*.

PAROLE CHIAVE: Jean Le Fèvre, *Theodolet*, *Ecloga Theoduli*.

ABSTRACT: The article focuses on the French translation of the *Ecloga Theoduli* by Jean Le Fèvre (c. 1350), which marks the beginning of his literary career. After providing an account of the dissemination of the Latin model in the two vernacular versions by Jacquemon Bochet and, notably, Jean Le Fèvre, and shed-

ding light on the significance of the *Theodolet* within the corpus of an author not yet fully acknowledged by scholarship, the essay presents a comprehensive *recensio* of the manuscript and printed traditions of the text, accompanied by an interpretative edition of ms. L. This study therefore aims to serve as a useful instrument for an updated critical edition of Jean Le Fèvre's *Theodolet*.

KEYWORDS: Jean Le Fèvre, *Theodolet*, *Ecloga Theoduli*.

DUE VERSI PROVENZALI INEDITI
IN UNA TRACCIA DELL'INIZIO
DEL DUECENTO
(BNF, LATIN 5611, C. 108R)

Il manoscritto latin 5611 della Bibliothèque nationale de France¹ proviene dalla biblioteca dell'abbazia di Saint-Martial de Limoges e contiene una serie di testi dedicati a Saint Mayeul (due vite, i miracoli, alcuni inni),² copiati nelle cc. 2v-108r. Nello spazio inutilizzato a c. 108r e su alcune carte originariamente bianche in apertura e chiusura del codice (cc. 1-2r e cc. 108v-109r) sono presenti diverse aggiunte brevi di più mani. Laura Albiero, responsabile della scheda di *Archives & manuscrits*,³ data le tre mani principali del codice alla seconda metà dell'XI secolo,⁴ le tracce a c. 1r e a c. 2r al XIII secolo e, infine, classifica in modo generico come *essais de plume* le aggiunte alle cc. 108r-109r. Quanto all'origine del manoscritto la studiosa propone in modo dubitativo Saint-Martial, dove sicuramente il codice si trovava a partire dal 1223, data che si legge a c. 109v, in calce ad un elenco di nomi di monaci di Saint-Martial, forse da attribuire alla mano di Bernard Itier; il codice è anche citato con il n. 153 nel catalogo 'A4' della biblioteca di Saint-Martial, posteriore al 1225.⁵

¹ Il codice è stato recentemente digitalizzato e descritto nell'ambito del progetto *France-Angleterre, 700-1200: manuscrits médiévaux de la Bibliothèque nationale de France et de la British Library, un programme de la Fondation Polonsky* (<https://manuscrits-france-angleterre.org/polonsky/fr/content/accueil-fr>).

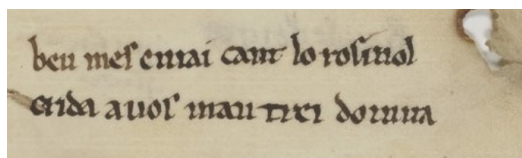
² Sui testi relativi a Saint Mayeul si vedano Magne 1997, Dolveck 2012, Bruce-Smoot 2023.

³ La scheda è datata 2017 ed è consultabile *online*. Si veda anche la *notice* dedicata al manoscritto nel progetto *MANNO (Manuscrits notés en neumes en Occident)*: <https://www.manno.saprat.fr/>.

⁴ In *MANNO* la scrittura del testo a cc. 104-108 è datata all'inizio del XII secolo.

⁵ Cf. Lemaître 2024: 63.

Tra le aggiunte a f. 108r, dopo la fine del testo latino, si trovano i due versi iniziali di una poesia provenzale:



Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 5611, c. 108r (partic.)

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF

beu mes emai cant lo rosinol
crida auos mau trei domna

Si tratta di un primo decasillabo regolare (4 + 6') e di un secondo cui mancano le ultime 4 sillabe (a meno che il secondo verso non sia un quinario femminile):

Beu m'es e mai, cant lo rosinol crida,
a vos m'autrei, domna...

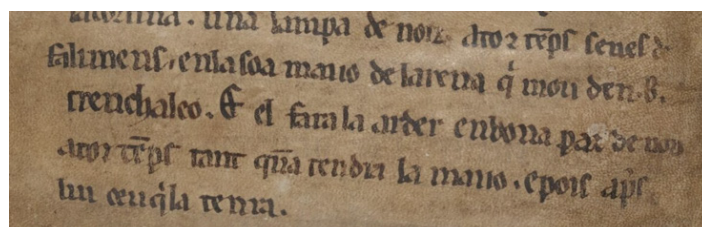
I versi non hanno riscontro nel corpus trobadorico. L'attacco *Bel m'es* si trova in oltre venticinque componimenti (sia sirventesi che canzoni)⁶ attribuiti a tutte le generazioni di trovatori (da Marcabruno a Peire Cardenal) ed è spesso legato all'incipit primaverile (in tre casi compare anche l'usignolo: BEdT 63,3 293,21⁷ 323,7). Si nota una lieve consonanza (fonica) con l'incipit del descort *Bel m'es oimais* (BEdT 16,7a), e anche con l'inizio della canzone di Guillem de Saint Leidier *Bel m'es oimais qu'eu retraja* (BEdT 234,5); pare comunque da scartare la lettura di *emai* a partire da un precedente *oimais*. Il legame sintattico tra i due versi è un po' debole e si potrebbe anche ipotizzare che si tratti di due incipit (l'attacco *A vos* è molto diffuso), anche se l'impaginazione non conferma questa eventualità e resta più probabile che sia intervenuto un errore materiale all'atto della trascrizione.

⁶ Cf. BdT 80,7 (Azzolini): 91, n. 15.

⁷ Marcabruno utilizza anche il verbo *cridar* riferito all'usignolo in BEdT 293,11, v. 5 e, più genericamente, all'*auzel* in BEdT 293,26, v. 13 e 293,36, v. 3. Altri esempi di usignoli che gridano in BEdT 43,1, v. 7; 63,8, v. 3; 461,194, v. 3. Infine, in BEdT 389,12 v. 2 è l'*auriol* a gridare.

L'unico tratto linguistico che pare pertinente è la velarizzazione di *l* in posizione finale in *ben*, che si ritrova anche nella versione 'alternativa' di *Mei amic mei fel* rinvenuta da Giuseppe Mascherpa, sempre in un manoscritto di Saint-Martial.⁸

Importante invece la valutazione della data, del luogo e della tipologia dell'aggiunta.⁹ Gli elementi paleografici, anche se difficili da stimare in un contesto di scrittura così ridotto, portano a datare la traccia al primo quarto del XIII secolo:¹⁰ a tratti che riconducono a una gotica già formata (angolarità, oscillazione dei *minims*) se ne affiancano altri più arcaici (cf. in particolare i due nessi *do* e *be* che si toccano ma non si sovrappongono).¹¹ Per quanto riguarda invece la localizzazione, alcune caratteristiche sembrano compatibili con una scrittura del Sud della Francia: il tratto superiore orizzontale della *a* e la *d* con una leggera arricciatura in cima all'asta ascendente.¹² La ricerca di questa mano in altri codici della biblioteca di Saint-Martial de Limoges¹³ ha dato esito negativo; l'unico confronto che mi pare interessante è quello con una delle mani che trascrivono nel 1221, parte in latino e parte in provenzale, l'atto di donazione della cappella Notre-Dame de la Courtine nelle cc. 129r-130v del Sacramentario di Limoges (BnF, latin 822).¹⁴ Di seguito un piccolo estratto della scrittura che interviene a c. 130v, che mi ha colpito per l'angolarità e per l'oscillazione dei *minims*:



Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 822, c. 130v (partic.)

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF

⁸ Si veda Mascherpa 2020: 43, che nota che il fenomeno si presenta anche nel testimone principale del testo (BnF, latin 1139), ma solo nel corpo del verso e non in rima.

⁹ Un repertorio delle tracce nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica è stato proposto recentemente da Di Luca 2024.

¹⁰ Per la datazione della scrittura ringrazio per i preziosi consigli Erik Kwakkel.

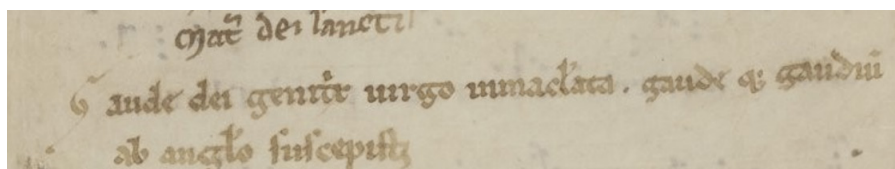
¹¹ Cf. Kwakkel 2012: 100-1 e 5-6 (per i grafici).

¹² Si veda Derolez 2003: 116 (per il Sud della Francia) e 113 (per la Spagna).

¹³ Per cui si veda il recente Lemaître 2024.

¹⁴ L'edizione del documento si trova in *Calendrier perpétuel*: 24-5.

Come anche mi pare confrontabile con la scrittura della traccia provenzale una delle mani che aggiungono inizi di inni e canti mariani nel nostro manoscritto, a c. 108v (si tratta dell'inizio di *Gaude Dei genitrix virgo immaculata*):¹⁵



Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 5611, c. 108v (partic.)

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF

Più arcaica invece la scrittura del testo già citato, rinvenuto da Mascherpa, che forse con gli occhi di oggi anticiperei di qualche decennio (come anche il codice che lo tramanda).¹⁶

Tornando ai nostri versi trobadorici, altro elemento forse notevole è l'impaginazione orizzontale del testo, assolutamente normale nella trascrizione della lirica d'oc,¹⁷ ma forse particolare a questa altezza cronologica: chi trascrive il testo – verosimilmente a memoria – ha presente un'immagine 'paleografica-visiva'¹⁸ di un componimento copiato come in prosa (nel senso che ha visto/letto lirica provenzale con questa mise-en-texte)?

Come dicevo in apertura, i versi provenzali non sono l'unico breve testo inserito nelle carte finali ed iniziali del manoscritto. Oltre alle aggiunte nelle carte finali, che ho già in parte menzionato, c'è una serie di altre tracce nelle carte iniziali così descritte da Laura Albiero:

F. 1r-2r : blancs, avec annotations, dont un hymne (1r, *Exultent celum laudibus*, XIII^e siècle), le contenu du volume (f. 2r, sur un morceau de papier, en écriture du XIX^e siècle), le premier vers de la *Pygmalion* de Prudentius (f. 2r, XIII^e siècle), l'incipit d'un carmen (f. 2r, *In Gedeonis area vellus aret extentum*, XIII^e siècle).

¹⁵ Il canto è identificato col n° 2920 nel repertorio on line *Cantus Index* (<https://cantusindex.org/id/002920>; ultima consultazione 15/11/2025).

¹⁶ Cf. Mascherpa 2020.

¹⁷ Si veda Leonardi 2009. L'impaginazione verticale si trova nei nn° 1, 10, 11 del catalogo proposto da Di Luca 2024.

¹⁸ Riprendo questa espressione dal titolo del contributo di Roncaglia 1993.

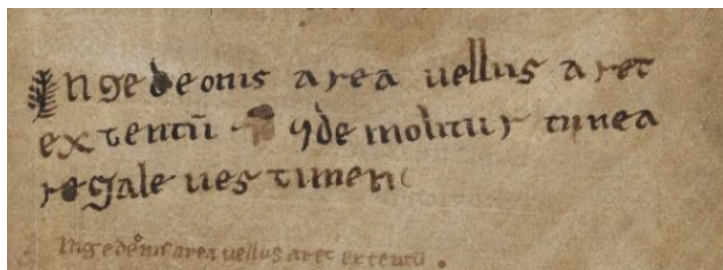
Sul carmen *In Gedeonis area vellus aret extentum* è forse possibile un ulteriore approfondimento. Si tratta del carme n° 37 dei *Carmina Burana*, databile al 1187-1188 e relativo a dispute interne al monastero di Grandmont (limosino, vicino a Saint-Sylvestre, nel dipartimento della Haute-Vienne) avvenute tra il 1185 e il 1188:¹⁹ nel 1185 i monaci laici deposero Guillaume de Treignac, priore della casa madre di Grandmont e lo sostituirono con Etienne della cellula di Vincesses. Il carme, attribuito (in Traill) con punto interrogativo a Philippe le Chancelier (ca. 1160-1236), oltre che nel *Codex Buranus*, si trova anche in altri manoscritti: Oxford, Bodleian Library MS. Add. A.44 (Inghilterra, 1200 circa); Klagenfurt, Universitätsbibliothek, Perg.-Hs 7 (inizio del XIII secolo, forse localizzabile ad Admont); Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 116 e Ripoll 199; Charleville-Meziers, BM 190.²⁰ Quindi il testo ha avuto una larga diffusione (Italia, Francia, Austria, Inghilterra e Catalogna²¹) in manoscritti copiati a cavallo tra il XII secolo e la prima metà del XIII, cui si aggiunge ora l'unica testimonianza 'locale', di area limosina, dove si trova l'abbazia cui il testo si riferisce. La nuova traccia andrà comunque messa in collegamento con i mss. di Ripoll, uno dei quali, il 116, riporta la notazione aquitana.²² Del carme sono riportati i primi quattro versi, in disposizione orizzontale, da una mano che ha anche vergato a c. 1r l'inizio dell'inno *Exultent celun* [sic] *laudibus*, che, rispetto a quella che aggiunge i versi provenzali, utilizza una scrittura molto meno professionale e più antica di qualche decennio:

¹⁹ Si veda il testo in *Carmina Burana* (Hilka-Schumann): I, 60-2 e II 59-64; e *Carmina Burana* (Traill): I, 112-5 e 487-9; Meyer 1906: 83-4 e 92-4.

²⁰ Si tratta del carme n° 8916 del repertorio di Walther 1959; il ms. di Charleville-Meziers è aggiunto nell'aggiornamento del 1969. *Carmina Burana* (Hilka-Schumann) conosce solo i primi quattro mss. elencati.

²¹ *Carmina Burana* (Hilka-Schumann): II, 64: «Das gewaltige Aufsehen, das der Streit auch über die Grenzen Frankreichs hinaus erregte, wird beleuchtet durch die Überlieferung des Gedichts in Hss., die sich in Deutschland, Österreich, England und Spanien befinden; aus Frankreich ist mek würdigerweise bisher kein Text bekannt geworden». Anglès 1988: 255: «fins avui no es coneix cap manuscrit francès que l'hagi servat».

²² Sui rapporti tra i mss. di Ripoll e l'area limosina e anche sui due codici Ripoll 116 e 199 si veda la tesi di Camprubí 2016-2019.



Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 5611, c. 2r (partic.)

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF

Nonostante la sua esiguità e anche il suo contenuto altamente formulare, il lacerto occitanico merita di essere segnalato come testimonianza della diffusione di versi trobadorici in un contesto monastico e a un'altezza cronologica alta rispetto alla documentazione in nostro possesso.²³ Saint-Martial de Limoges è, com'è noto, un'abbazia molto importante per le origini della poesia occitanica e la regione limosina è patria di più di venti trovatori. L'abbazia di Grandmont inoltre è citata in una canzone di Gaucelm Faidit (BEdT 167,56, v. 8) databile intorno al 1200 e *l'ordre de Grammont* è menzionato nelle *vidas* di Peire Rogier e di Guillem Ademar come luogo di ritiro (e di morte per il primo dei due).²⁴

Maria Careri

ORCID: 0009-0003-2705-8018

(Università di Chieti-Pescara, ror: 00qjgza05)

²³ Sarebbe il primo o il secondo in ordine cronologico, dipende dalla valutazione di Pons de Capdoill, *Un gai descort tramet leis cui desir* (BdT 375,26) = Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 55 sup., c. 197r, per cui cf. Martorano 2004 e Orobello 2015.

²⁴ Si veda *Biographies des troubadours* (Boutière-Schutz): 268 e 350, n. 5.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Calendrier perpétuel = *Calendrier pépétuel*, «Annuaire historique pour l'année...» 18 (1854): 19-144.

Carmina Burana (Hilka–Schumann) = *Carmina burana*, [...] kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1930.

Carmina Burana (Traill) = *Carmina Burana*, Edited and Translated by David H. Traill, Cambridge (Massachusetts) · London, Harvard University Press, 2018.

BdT 80,7 (Azzolini) = Mauro Azzolini, *Bertran de Born*, Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge (BdT 80.7), «Lecturae tropatorum» 16 (2023): 84-119.

Biographies des troubadours (Boutière–Schutz) = Jean Boutière et A.-H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 1973.

LETTERATURA SECONDARIA

Bruce–Smoot 2023 = Scott Gordon Bruce, William Tanner Smoot, *The Social Life of an Eleventh-Century Shrine in the Miraculorum sancti Maioli libri duo* (BHL 5186), «Journal of Medieval Monastic Studies» 12 (2023): 27-51.

Camprubí Vinyals 2016-2019 = Adriana Camprubí Vinyals, *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica*, Univ. Autònoma de Barcelona, 2016-2019.

Derolez 2003 = Albert Derolez, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Di Luca 2024 = Paolo Di Luca, *La tradizione extravagante della lirica trobadorica (le tracce): ricognizione e prospettive di ricerca*, in Caterina Menichetti, Federica Fusaroli, Camilla Talfani (a c. di), *La littérature occitane médiévale dans sa tradition manuscrite Témoins, traditions, corpora*, Roma, Viella, 2024: 371-90.

- Dolveck 2012 = Franz Dolveck, *Un poème passé inaperçu: contribution au dossier hagiographique de saint Maieul, quatrième abbé de Cluny*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 70 (2012): 257-63.
- Kwakkel 2012 = Erik Kwakkel, *Biting, Kissing and the Treatment of Feet. The Transitional Script of the Long Twelfth Century*, in Erik Kwakkel, Rosamond McKitterick, Rodney M. Thomson (ed. by), *Turning over a New Leaf. Change and Development in the Medieval Manuscript*, Leiden, Leiden University Press, 2012: 79-126.
- Lemaître 2024 = Jean Loup Lemaître, *Les inventaires des bibliothèques limousines médiévales*, Paris, CNRS, 2024.
- Leonardi 2009 = Lino Leonardi, *Le origini della poesia verticale*, in Anna Alberni, Lola Badia, Lluís Cabré (ed. por), *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Actes del Primer Col·loqui Internacional, Barcelona 22 i 23 de novembre de 2007, Santa Coloma de Queralt, Edendum, 2009: 267-315.
- Magne 1997 = Catherine Magne, *Saint Maieul au miroir de la liturgie: le manuscrit Paris Bibliothèque nationale, latin 5611*, in *Millenaire de la mort de Saint Mayeul 4^e abbé de Cluny 994-1994*, Actes du Congrès International Saint Mayeul et son temps sous le patronage de M. Georges Duby, de l'Académie française et de Dom Philippe Duponto, abbé de Solesmes (Valensole 12-14 mai 1994), Digne-les-Bains, Société scientifique et littéraire des Alpes-de-Haute-Provence, 1997: 243-58.
- Martorano 2004 = Antonella Martorano, *Il frammento ambrosiano del Gay descort di Pons de Capduoill (BdT 375,26), con una nuova edizione del testo*, «Cultura Neolatina» 64 (2004): 411-41.
- Mascherpa 2020 = Giuseppe Mascherpa, *Il gazel e il masan: ultime da San Marziale di Limoges*, «Carte Romanze» 8/1 (2020): 35-46.
- Meyer 1906 = Wilhelm Meyer, *De scismate Grandimontanorum (vier lateinische Rythmen von 1187)*, «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen, Philol. Hist. Klasse» 1 (1906): 49-100.
- Orobello 2015 = Giuseppina Orobello, *Nuove ipotesi sulla produzione e circolazione del manoscritto ambrosiano del Roman de Troie*, «Carte Romanze» 3 (2015): 189-214.
- Roncaglia 1993 = Aurelio Roncaglia, *L'immagine paleografico-visiva dell'antecedente perduto e l'immagine intellettuale della struttura originaria, strumenti di critica del testo*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno tenutosi all'Università

degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991, Messina, Sicania, 1993: 15-28.

RIASSUNTO: L'articolo presenta la scoperta di due sconosciuti versi trobadorici aggiunti al f. 108r di un manoscritto agiografico latino proveniente dalla biblioteca di Saint-Martial de Limoges (Paris, BnF, latin 5611). Della testimonianza si mettono in rilievo la datazione (inizio del XIII secolo, che ne farebbe una delle più antiche attestazioni scritte della lirica occitanica) e la localizzazione (l'area limosina, centrale per la storia della letteratura trobadorica ma finora priva di documentazione conservata). Il ms. conserva anche alcuni versi del carme n° 37 dei *Carmina Burana*.

PAROLE CHIAVE: lirica trobadorica, Saint-Martial de Limoges, *Carmina Burana*.

ABSTRACT: The article presents the discovery of two previously unknown troubadour verses added on fol. 108r of a Latin hagiographic manuscript from the library of Saint-Martial de Limoges (Paris, BnF, latin 5611). The significance of this trace lies in its dating (early 13th century, making it one of the earliest written attestations of Occitan lyric) and its localization (the Limousin area, central to the history of troubadour literature but until now lacking preserved documentation). The manuscript also preserves a few verses from poem no. 37 of the *Carmina Burana*.

KEYWORDS: troubadour lyric poetry, Saint-Martial de Limoges, *Carmina Burana*.

SAGGI

«QUI ESGUARDE LA GRANT MERVEILLE»: PER UN'ANALISI VISUALE DELLA *CHAMBRE DE BEAUTÉS*

1. PREMESSA*

Le vicende del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure¹ hanno affascinato lettori e lettrici di ogni epoca. Con i suoi oltre 30.000 versi in distici ottosillabici a rima baciata, il poema rappresenta uno dei pilastri della cosiddetta “triade classica”, in cui la materia dell’antichità trova nel romanzo in versi la forma più adatta per essere ripensata nel contesto culturale del XII secolo.²

L’opera del chierico normanno non mira a una mera riscrittura della guerra di Troia alla luce della corte in cui opera,³ bensì a un rinnovamento: propone una riflessione sulla città di Troia come modello di cortesia, cavalleria e governo mediante eroi ed eroine esemplari,⁴ nonché sulla rivalutazione del sentimento amoroso come forza tanto nobile quanto ingannevole, che si insinua in ogni dove.⁵ In questo intreccio di virtù e ambiguità, il mito diventa spunto di riflessione sulla società cortese e la sua complessità morale.

* Il presente lavoro rielabora e amplia una sezione della mia tesi magistrale in Letteratura, Lingua e Cultura Italiana, discussa sotto la supervisione del professore Dario Mantovani. Ringrazio lui per i preziosi consigli e il professore Gaetano Lalomia, mio tutor di dottorato, per l’attenzione costante alla mia crescita professionale e culturale.

¹ Relativamente alla tradizione manoscritta che trasmette l’opera cf. Jung 1996: 78-330.

² Cf. Meneghetti 2010: 37. Si veda D’Agostino 2013 per uno studio approfondito e un panorama socio-letterario sui *romans d’antiquité*.

³ Come nota D’Agostino 2006: 49, un’operazione analoga è ravvisabile anche nell’*Histoire des ducs de Normandie*, in cui ci «si occupa di problemi legati alla storia e alla dinastia dei Plantageneti». Ciò conferma quanto osserva Jung 2003: 180, che rileva l’assenza di ogni riferimento all’origine troiana della corte anglo-angioina nel *Roman de Troie*.

⁴ Cf. Gosman 1992, Petit 2006 e Bruckner 2015.

⁵ Cf. Benoît de Sainte-Maure / *Romain de Troie* (Constans/Benella/Renzi): 54-60.

Sebbene la complessità di cui sembrano essere dotati gli eroi che popolano la narrazione di Benoît risulti elemento caratterizzante,⁶ spicca la presenza del “meraviglioso”, assente nelle fonti principali.⁷ Quest’ultimo si associa allo stupore e si manifesta mediante iperboli: descrizioni minuziose, luoghi esotici, oggetti straordinari, animali curiosi e imprese al limite del credibile diventano la cifra del *roman* di materia troiana, in cui ruolo di non secondaria importanza è attribuito alle capacità creative della natura, ma anche dell’intelletto umano.⁸

Questo ricorso alla *merveille* frammenta il testo in molteplici mondi e universi, ciascuno con «tempi-spazi diversi»⁹ e governati da logiche a volte inaccessibili alla razionalità. Si crea così un sistema di “mondi altri”, coerenti nel loro stesso scarto dal reale, che generano insieme incredulità e fascinazione. Ed è principalmente in area gallo-romanza che il meraviglioso romanzesco diventa scaturigine di «un’estetica dello stupore in cui confluiscono elementi di ascendenza dotta e folclorica i quali, rifunzionizzati all’interno dell’architettura metaforica e simbolica della letteratura, strutturano altri mondi e altre dimensioni».¹⁰

In questo quadro si inserisce l’episodio della *Chambre de Beautés*, anche conosciuto come Sala del tesoro, Camera di alabastro, Camera delle beltà o *Cámara de las maravillas*: un vero microcosmo in cui bellezze, ricchezze e invenzioni si condensano in una delle più compiute rappresentazioni del meraviglioso medievale di gusto orientale,¹¹ responsabile dell’incredulità tanto dei personaggi, quanto di chi legge.

⁶ A titolo esemplificativo, si veda Croizy-Naquet 1996 sulla figura di Ettore e Logié 2007 su Enea e Anchise, per i personaggi maschili; Croizy-Naquet 1990 sulla figura di Elena e Colombini Mantovani 2006 sulla figura di Medea, per quelli femminili.

⁷ Cf. D’Agostino 2006: 48-54, sulle fonti della rielaborazione benoitiana.

⁸ Cf. Peron 1989.

⁹ Pioletti 2023: 17.

¹⁰ Di Febo 2023: 37.

¹¹ Come osserva Mantovani 2013: 186, «[a]ll’interno del romanzo, la più diffusa tipologia di meraviglioso richiama anch’essa il mondo orientale, del quale esibisce tutto il gusto per ciò che è prezioso e per ciò che nasce dalle *téchnai*: la mano umana si fa, qui, strumento abilissimo per creare qualcosa di prodigioso, come nel caso dei monumenti funebri per gli eroi caduti (Ettore, Achille, Paride), della nave Argo, del cavallo di legno e, soprattutto, dell’inimitabile artefatto della *chambre de beautés*».

L'ambiente descritto da Benoît è un luogo di guarigione e di meraviglia: lo spazio in cui Ettore si trova per guarire dalle sue ferite di guerra diventa il protagonista stesso della narrazione. Chi legge viene invitato a varcare una soglia simbolica e a esplorare un mondo *autre*, dove le meraviglie si offrono come oggetti estetici e al tempo stesso enigmi conoscitivi. In merito, i critici si sono molto interrogati su tale episodio, oscillando tra la ricerca di un valore o significato allegorico – la camera come rappresentazione di una nuova Gerusalemme o come summa enciclopedica del sapere che lo stesso autore si premura di diffondere¹² – e la lettura estetica che ne sottolinea la funzione spettacolare.¹³

Ciononostante, già una rapida disamina del materiale critico lascia scorgere ancora un ampio margine di indagine, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti propriamente visuali dell'episodio. In tal senso, il campo di studi dei *Visual Studies*¹⁴ trova in questo poema fonte preziosa di riflessione sul rapporto fra testo e immagine.

La visualità del passo si manifesta su più livelli, *in primis* nel rapporto fra parole e immagini, ossia «two countries that speak different languages but have a long history of mutual migration, cultural exchange, and other forms of intercourse».¹⁵ Da ciò consegue la necessità di considerare entrambe come forme di espressione reciprocamente indipendenti.¹⁶

¹² Cf. Sullivan 1985, Baumgartner 1995: 32-34, Gontero 2000, Crosas 2003 e Ciuchindel 2009.

¹³ Costantini 2005: 120-8 interpreta l'episodio come emblema della funzione estetica dell'artificiale: la sala e i suoi soggetti/oggetti diventano dispositivi di percezione, in grado di produrre nel soggetto un'esperienza di piacere, stupore e conoscenza, secondo una dinamica che fonde rappresentazione letteraria e percezione sensoriale.

¹⁴ Gli Studi di Cultura Visuale si sono sviluppati negli ultimi trent'anni per rendere conto del ruolo crescente delle immagini nella società contemporanea, sempre più pervasa dai media digitali. I *Visual Studies* costituiscono oggi un ambito di ricerca interdisciplinare alimentato dal dialogo tra discipline distinte, quali storia dell'arte, estetica, filosofia, psicologia, letteratura, nonché, tra le più recenti, *film studies*, *media studies*, *cultural studies*, *gender studies*, solo per menzionarne alcune. In merito, Pinotti-Somaini 2016: 3-106 offrono un ampio *excursus* sullo sviluppo storico e concettuale dei *Visual Studies*, con particolare attenzione ai concetti di visualità e rappresentazione visuale. Cometa 2020: 24 li definisce una "indisciplina" essenziale per «imparare a leggere, grazie all'immemorialità dell'immagine, la contemporaneità del non-contemporaneo».

¹⁵ Mitchell 2003: 53.

¹⁶ Come sottolinea Cometa 2005: 16, il legame tra testo e immagine si manifesta già

Solo riconoscendo la pari dignità di questi due mezzi di rappresentazione è possibile delineare un approccio ermeneutico rinnovato ai testi medievali. L'incontro/scontro tra parole e immagini diventa la chiave attraverso cui rileggere i testi: ciò che per secoli è rimasto invisibile o dato per scontato può tornare a essere interrogato attraverso una lettura multisensoriale, e in particolare visuale, capace di far emergere i meccanismi impliciti di codificazione e decodificazione del processo di comunicazione letteraria.¹⁷

Sul piano concreto, risulta illuminante lo studio di Anne Rabeyroux, che analizza la resa figurativa della *Chambre de Beautés* nelle miniature che accompagnano i manoscritti del poema¹⁸ – come il manoscritto 60, Bibliothèque Nationale de France, Paris, del *Roman de Troie* e, nella sua versione in prosa, il manoscritto 301, Bibliothèque Nationale de France, Paris, dell'*Histoire Ancienne jusqu'à César*. Adottando un approccio comparato e contestuale, la studiosa osserva che

[...] la description s'avère un des types de textes les plus difficiles à représenter. Ces deux images de la «Chambre de Beautés» en témoignent, ainsi que de la variété des solutions envisagées par les enlumineurs.

La «Chambre de Beautés» du manuscrit B.N. Fr. 301 de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César* est une véritable création picturale à partir du texte. L'image, certes sélective, fonctionne en parfaite harmonie avec lui. Immédiatement identifiable, elle renverrait, même extraite du manuscrit, à une séquence spécifique du texte, proposant une conception de l'illustration qui est la nôtre.

En revanche, l'enluminure du manuscrit B.N. Fr. 60 du *Roman de Troie* est inséparable du folio où elle s'insère, elle serait incompréhensible sans le texte auquel il est nécessaire de recourir. Elle est un cas limite d'illustration, et à plusieurs titres. Constituée essentiellement à partir de modèles hérités de l'iconographie biblique et repris tels quels, elle donne de la «merveille» d'Orient une vision religieuse. Ensuite, elle présente un cas limite dans le dysfonctionnement entre la rubrique et l'image [...]. Enfin, elle navigue entre deux seuils: si elle se refuse à figurer les éléments de la description

nella scrittura, dotata di un'«interfaccia grafica che attiene all'ambito visuale», ma anche nella rete testuale che accoglie le immagini/opere d'arte attraverso titoli e didascalie. Ne consegue la necessità di valorizzare un "approccio icono-logico" all'esperienza umana, nell'accezione mitchelliana di coesistenza, nonché conflitto, di *images* e *logos* (Cometa 2017: 123 s.).

¹⁷ Cf. Cometa 2016: 11.

¹⁸ Cf. Morrison 2002 e Durand 2013 per un'analisi delle varie miniature che corredano i manoscritti dell'opera

complexe, elle s'attache à représenter ce qui dans le texte est le plus «textue» et le moins susceptible d'être converti en éléments picturaux: la figure de style [...].¹⁹

Le due miniature, dunque, pur rappresentando lo stesso episodio, privilegiano strategie diverse: l'una punta sulla riconoscibilità narrativa, l'altra sull'allusione simbolica. Questa divergenza riflette non solo differenti sensibilità figurative, ma anche modi diversi di intendere il rapporto fra testo e immagine, fra visibile e dicibile.

Eppure, l'indagine visuale promossa dai *Visual Studies* non si esaurisce nella comparazione tra illustrazioni, ma si estende al testo stesso.

La *Chambre de Beautés* è, infatti, uno tra gli episodi più preziosi della letteratura occidentale, soprattutto in virtù della sua natura ecfrastica: la guarigione di Ettore avviene all'interno di una camera che, per costituzione è essa stessa un'opera d'arte, un luogo di contemplazione costruito dal linguaggio. Il dispositivo linguistico-visuale dell'*ekphrasis* favorisce l'esplosione già in potenza nella stessa lettera che si fa immagine e che sullo stesso foglio, nelle miniature, si concretizza.²⁰ In tale ottica, l'*ekphrasis* diventa il laboratorio di studio del suo stesso prodotto: il luogo ideale per interrogare la relazione fra il testo e chi legge, fra immaginazione e percezione, fra creazione artistica e ricezione estetica.²¹

A partire da questa premessa – necessaria per comprendere il valore visuale dell'episodio – è possibile addentrarsi nella preziosa camera che il genio di Benoît de Sainte-Maure ha saputo costruire e rendere visibile attraverso la potenza evocativa delle parole.

¹⁹ Rabeyroux 1992: 43 s.

²⁰ Webb 1999: 13 parla di «quality of vividness», ossia la capacità di rendere vivo quanto trasposto in lettere. A tale riguardo, Krieger 1992: 67-112 esalta una forma di *enérgeia* – energia di rappresentazione verbale di un oggetto visuale – proveniente dall'antichità classica, capace di creare una fusione empatica tra chi fruisce e l'oggetto percepito e assimilato in virtù della capacità immaginativa.

²¹ Cometa 2012: 26 sottolinea il ruolo centrale del fruitore/osservatore all'interno della comunicazione ecfrastica: l'effetto della descrizione, il cosiddetto «patto ecfrastico», così come definito da Umberto Eco, è infatti essenziale per la decodifica testuo-visuale, poiché determina la predisposizione all'immaginazione e alla ricreazione cognitiva nello spazio visuo-mentale di chi legge. Gerdes Palominos 2022: 89 inquadra il triangolo della comunicazione ecfrastica (produttore-oggetto-fruitore) in una rete di rapporti di natura sociale, politica e culturale, interpretando l'*ekphrasis* come una vera e propria «práctica social».

2. PRETESTO E GENESI DELLA *CHAMBRE*

L'episodio della *Chambre de Beautés* ha da sempre affascinato in quanto luogo sospeso tra sogno e realtà. Tale spazio prende corpo dinanzi agli occhi del pubblico grazie alla forza della *notional èkphrasis*²² che lo rende visibile al lettore. Ci si trova di fronte a una sala che è essa stessa opera d'arte per tutto ciò che contiene e rappresenta.

La scena, fondata sulla descrizione ecfrastica, viene introdotta verso la metà del poema, come luogo di guarigione e recupero per Ettore, ferito nel corso dell'ottava battaglia tra troiani e greci:²³

Es deriers jorz de la bataille,
Par les mailles de la ventaille
Fu Hector navrez en la chiere
D'un lonc quarrel en tel maniere
Que por un poi ne fu ocis;
Puis en jut bien teus quinze dis
Qu'onc son hauberc ne pot vestir
Ne fors des murs de Troie eissir. (*RdT*, vv. 14529-14536)

[Negli ultimi giorni di battaglia Ettore fu ferito al viso da una lunga freccia di balestra che gli perforò le maglie della ventaglia, tanto che per poco non rimase ucciso; perciò in seguito dovette stare a letto per ben quindici giorni, durante i quali non poté mai indossare l'usbergo e uscire fuori dalle mura di Troia.]

Le ferite riportate dall'eroe troiano, colpito al volto, ne impediscono la mobilità e, pertanto, lo costringono a una lunga degenza. Dopo l'intervento del saggio medico pugliese Brot (*RdT*, vv. 14605-14610), l'eroe trova riposo nello stesso luogo che era stato anche la sua "sala operatoria", ovvero la «Chambre de Labastre»²⁴ (*RdT*, vv. 14608), ulteriore identificativo della camera delle meraviglie. Infatti, la sala ha in sé del prodigioso e

²² Si deve a Hollander 1988 la distinzione dell'*èkphrasis* in *notional*, che descrive un oggetto artistico inesistente nella realtà extra-testuale, e *actual*, che riproduce un referente reale e tangibile.

²³ Per comodità d'uso, tutte le citazioni in versi dal *Roman de Troie*, nonché relativa traduzione in italiano, tratte da Benoît de Sainte-Maure / *Romain de Troie* (Constans/Benella/Renzi), saranno indicate con la sigla *RdT*. Per una sinossi dell'opera, cf. D'Agostino 2013: 211-5.

²⁴ «Camera di Alabastro».

la rima con «emplastre» (*RdT*, vv. 14607), termine medico da intendersi come “impiastri”,²⁵ non è per nulla casuale: l’associazione è tale da configurare la camera come una vera e propria sala medica. Tuttavia, occorre precisare che nel campo delle arti figurative la camera o la sala – così come la galleria e il museo – si configura come uno spazio sacro, «luogo deputato a provocare un evento, a far “succedere qualcosa” che sappiamo appartenere a un mondo *autre* rispetto al vissuto quotidiano».²⁶ Essa costituisce un dispositivo che orienta fisicamente e simbolicamente lo sguardo di chi fruisce verso ciò che lo circonda, ossia le opere d’arte.²⁷ Pertanto, nel *Roman de Troie*, l’evento artistico si associa a quello medico e si creano, quindi, le condizioni per la guarigione, favorita dalla stessa *chambre* come si vedrà nel paragrafo successivo.

La ferita di Ettore e la sua degenza, dunque, sono elementi narrativi imprescindibili per introdurre la descrizione ecfrastica, ma non per la creazione della stessa sala, che costituisce piuttosto «la *conditio sine qua non* dell’eloquenza, lo stimolo e il dispositivo a un tempo che permette la descrizione».²⁸ In tal senso, indicativa è la parte finale della lunga *ékephrasis*, in cui il narratore rivela l’importanza della sala in quanto dono nuziale:

²⁵ Benella traduce il termine in «bendaggi»; tuttavia, un confronto con i principali repertori lessicografici mostra un significato più specifico e complesso. Nel DEAF, s. v. *emplastre*, si legge infatti: «1. remède formé d’une substance consistante et gluante, se ramollissant à la chaleur et adhérant ainsi aux parties du corps sur lesquelles on l’applique, emplâtre». In ambito italo-romanzo, si veda TLIO, s. v. *impiastro*: «1. [Med.] Preparato farmaceutico a base di varie sostanze medicamentose che si applica, spalmato su una tela sottile, su una parte del corpo malata o ferita».

²⁶ Ferrari 2018: 46.

²⁷ Jay 2008 definisce tali elementi come “regime scopico”, cioè un sistema generale di visualità – a livello culturale, tecnologico e politico – che regola i protocolli dominati del vedere e dell’essere visti in una specifica cultura, in un determinato periodo storico. In Cometa 2016: 17 s. e Cometa 2020 si definiscono e vengono approfondite le nozioni di *images* (“immagini”, ossia i prodotti scaturiti da processi figurativi consapevoli o inconsci), *gaze* (“sguardo”, ossia parte integrante del corpo che si dirige ai segni visuali, personificandoli e ricreandoli) e *medium* (“dispositivo”, iperonimo indicante tanto ciò che è implicato nella creazione del segno visuale quanto il più ampio ambiente e gli apparati che rendono possibile la visione e la guidano). Per un’analisi dell’origine del concetto di *scopic regime* negli studi cinematografici e teatrali, cf. Sendyka 2013.

²⁸ Cometa 2012: 73.

Quant Paris ot pris dame Heleine,
 Si li dona tote en demeine
 Ceste chambre li reis Prianz,
 Par le voleir de ses enfanz:
 Onques a dame n'a pucele
 Ne fu donee autresi bele
 Ne si riche, ço dit li Livres:
 Plus valeit de cent mile livres. (*RdT*, vv. 14951-14958)

[Quando Paride rapí donna Elena, re Priamo, d'accordo coi suoi figli, mise questa stanza a loro completa disposizione: dice il libro che a nessuna dama o fanciulla ne fu mai donata una così bella o così lussuosa: valeva più di centomila lire.]

Questi versi, pur informandoci poco sull'atto costruttivo, indicano i destinatari privilegiati della sala. Tuttavia, per rintracciare il momento della sua genesi, è necessario risalire alla sezione del poema che descrive la rifondazione di Troia a opera di Priamo e la costruzione della cittadella di Ilio (*RdT*, vv. 2863-3186).

La costruzione della *chambre* si inserisce, infatti, all'interno del progetto di restauro della città troiana, come mostra anche l'*Istoriëtta troiana* – prosificazione in volgare italiano derivata da *Prose 3* –, che anticipa la descrizione ecfrastica collocandola nella parte dedicata alla ricostruzione di Ilio.²⁹ Qui la descrizione della *chambre* sostituisce quella di un'altra sala, quella di marmo ed ebano destinata ai banchetti e luogo della statua del dio Giove (*RdT*, vv. 3099-3128). Tale sostituzione sembra quindi suggerire implicitamente che la genesi dell'opera artistica coincide con il momento del rinnovamento politico e urbano. Invero, siffatta realizzazione artistica è riconducibile al re troiano Priamo, giacché si legge che:

Après, ne tarja pas grantment,
 Prist conseil Prianz o sa gent
 Que la cité restorereit,
 Meillor e plus grant la fereit,
 E plus defensable e plus fort,
 Qu'il ne criengent orgueil ne tort
 Ne mauvoillance de veisin,
 Ne vers rien ne seient aclin,

²⁹ *Istoriëtta troiana* (D'Agostino-Barbieri): 234-7.

Ne de Grezeis n'aient dotance:
Après porront prendre venjance
Del damage qu'il lor ont fait. (*RdT*, vv. 2977-2987)

[Poi, non molto tempo dopo, Priamo decise assieme ai suoi di ricostruire la città, di rifarla più bella e più grande, più difendibile e più poderosa, per non temere la superbia, l'ostilità o la malevolenza dei vicini, per non sottomettersi a nessuno e per non avere timore dei greci: in seguito avrebbero avuto modo di vendicare le distruzioni che questi ultimi avevano causato.]

Ciononostante, l'ideatore del progetto non coincide con l'esecutore materiale. In una sorta di parentesi genetico-esplicativa, il narratore attribuisce l'effettiva costruzione della sala ad altre figure, ossia «Trei poëte, sages dotors, / Qui mout sorent de nigromance»³⁰ (*RdT*, vv. 14668-14669), dei sapienti esperti in arti che si collocano fra scienza e magia,³¹ artefici degli elementi più sorprendenti della sala, ovvero degli automi.

La *chambre* nasce, dunque, dall'incontro di due mondi: quello misterioso delle arti magiche e quello tecnico delle conoscenze scientifiche, entrambi sublimati all'insegna del meraviglioso. In questo intreccio, Benoît tace intenzionalmente i dettagli del processo costruttivo-compositivo, preferendo lasciare intatta l'aura di mistero: la camera deve restare *merveille*, non oggetto d'indagine empirica.

Tuttavia, nonostante detto processo venga solo alluso, nell'*incipit* dell'*èkphrasis* l'accoglienza alla *chambre* avviene sotto il segno del colore:

En la Chambre de Labastrie,
Ou l'ors d'Araibe reflambie,
E les doze pierres gemeles
Que Deus en eslist as plus beles,
Quant precioses les noma, -
Ço fu safirs e sardina,
Topace, prasme, crisolite,

³⁰ «Tre esperti, periti conoscitori, che conoscevano bene la negromanzia».

³¹ In una riflessione metapoetica sulla composizione del *Roman*, Huchet 1993: 147 mette in parallelo i tre dotti poeti artefici della sala con le tre figure responsabili della nascita dell'opera stessa: «Daire qui “En grezeis en escrist l'estoire” (v. 104), Cornélius “quil translata / De greu le torna en latin” (v. 120) et Benoît qui la voulut “en romanz mètre” (v. 37). Ce dernier a donc reçu ce signe singulier qu'est l'“estoire”, venu d'un lieu et d'un temps autres, et qui va lui permettre de la signer de son nom et de trouver une identité littéraire».

Maraude, beriz, ametiste,
 Jaspe, robins, chiere sardoine,
 Charbocles clers e calcedoine, -
 D'icestes ot de lonc, de lé,
 En la Chambre mout grant plenté.
 Ni coveneit autre clarté,
 Quar toz li plus beaus jorz d'esté
 Ne reluist si n'a tel mesure
 Come el faiseit par nuit obscure.
 De prames verz e de sardines
 E de bones alemandines
 Sont les vitres, e li chassiz
 D'or d'Araibe tresgeteiz. (*RdT*, vv. 14631-14650)

[Nella sala di alabastro, dove rifulgono l'oro d'Arabia e le dodici pietre gemelle che Dio ha scelto come le più belle, chiamandole "preziose" – cioè lo zaffiro, l'agata rossa, il topazio, il quarzo verde, la crisolite, lo smeraldo, il berillio, l'ametista, il diaspro, il rubino, il prezioso sardonio, il luminoso carbonchio e il calcedonio - nella sala c'erano moltissime di queste pietre, in lungo e in largo. Non c'era bisogno di un'altra fonte di luce, perché il più bel giorno d'estate non splende in quel modo e così tanto quanto splendeva quella sala nella notte buia. Le finestre erano di quarzo verde e di sardonio e di bei rubini di Alabanda, e le intelaiature erano fuse in oro d'Arabia.]

A prescindere dal valore simbolico associato alle gemme – le stesse delle mura di Gerusalemme così come riportato nell'*Apocalisse*, XXI³² –, quest'ultimo e la loro preziosità sono ulteriormente esaltati dalla metafora concettuale e iperbolica che associa lo splendore delle pietre al *plus beaus jorz d'esté* dei vv. 14643-14646, tanto da rappresentare una sorta di stella o sole che illumina la *nuit obscure*. Queste gemme sono, dunque, i materiali costitutivi dello spazio artistico,³³ la sostanza stessa della meraviglia.

Il loro colore segna l'attraversamento della soglia: l'ingresso nella sala coincide con l'allusione a un nuovo ordine percettivo. Sebbene la camera venga citata per la prima volta al v. 14608, nella sua configurazione di sala operatoria, nel passo appena citato si assiste a un'introduzione *in medias res* di natura spaziale, che non esplicita ma suggerisce l'accesso. È proprio

³² Cf. Gontero 2000 e Valero Montero 2011: 32.

³³ Si fa riferimento alla funzione genetica dell'*èkphrasis*. Cometa 2012: 101 la intende come processo di dinamizzazione dell'immagine, attraverso il *focus* sui materiali impiegati nella creazione dall'artefatto artistico.

la luminosità folgorante della sala – segno della sua capacità di destare stupore³⁴ – a sancire l'ingresso dell'osservatore/lettore a un mondo "altro", prefigurando il passaggio dalla dimensione epico-bellica a quella della *merveille*: si configura un vero e proprio "cronotopo del meraviglioso",³⁵ dotato di leggi spaziali e temporali proprie, imprescindibilmente inglobato in quello dal tempo mitico e coesistente con esso.

Ad ogni modo, il vero materiale protagonista nell'edificazione della *chambre*, ravvisabile in ogni dove e che le fornisce il nome, ovvero l'alabastro, diventa oggetto della descrizione nella sua chiusa:

En la Chambre n'ot onc mortier,
 Chauz ne sablon ne ciment chier,
 Enduit ne moleron ne plastre:
 Tote entiere fu de labastre.
 C'est une pierre mout soutis:
 Nen est si bianche flor de lis
 Come est defors tote e dedenz.
 Quant il i a aucunes genz,
 Veeir pueent tot cler par mi,
 Mais il n'i seront ja choisi:
 Qui dedenz est, defors veit cler;
 Si ne set nus tant esguarder,
 S'il est defors, ja dedenz veie. (*RdT*, vv. 14919-14931)

[Nella stanza non c'erano proprio malta, calce o sabbia o cemento prezioso, intonaco o materiale di riempimento o gesso: era fatta tutta di alabastro. Questa è una pietra molto sottile: un fiore di giglio non è bianco quanto lo è l'alabastro sia all'esterno sia all'interno. Quando erano presenti delle persone, riuscivano a vedere chiaramente attraverso le pareti, ma lì dentro non sarebbero state viste: chi era dentro vedeva in trasparenza fuori; pur aguzzando la vista, nessuno dall'esterno avrebbe visto all'interno.]

³⁴ A proposito dei materiali nell'architetture meravigliose dei *libros de caballerías*, Lalomia 2023: 89 osserva che «il materiale impiegato dona valore all'architettura, rendendola sí meravigliosa, ma proprio per questo singolare. Siffatta caratteristica determina già di per sé una sorta di confine tra il mondo reale dei protagonisti, nel quale le strutture dei palazzi e dei castelli sono di pietra, e quello della finzione meravigliosa che assume i connotati del fiabesco».

³⁵ Cf. Pioletti 2014 e Pioletti 2019 per una definizione di cronotopo nella letteratura romanza medievale.

Come appare evidente, l'alabastro caratterizza la *chambre* in maniera assoluta, fornendo a questo luogo una qualità visiva unica: permette di vedere l'esterno senza essere visti. L'elemento della visualità, intesa come "capacità di vedere", dunque, risulta essere quanto mai focalizzato, indice di una certa attenzione all'importanza dello sguardo già nel medioevo e quanto questo abbia delle implicazioni biopolitiche:³⁶ il vedere senza essere visti a sua volta indica, all'interno dei rapporti di potere, uno sbilanciamento netto a favore di chi detiene questa facoltà.

Inoltre, non è un caso che l'episodio si apra e si chiuda con il riferimento ai materiali costruttivi: la struttura circolare racchiude l'intera *merveille*, demarcandone ed esaltandone l'alterità. Sebbene l'ingresso avvenga repentinamente e sotto il segno della luce, l'effettiva uscita sembra essere sancita dall'urgenza manifesta del narratore di proseguire con la storia (*RdT*, vv. 14941-14950), scortando così chi legge nel suo ritorno alla dimensione mitica della storia di Troia.

3. UNA *WUNDERKAMMER* DI AUTOMI

La *Chambre de Beautés* rappresenta uno spazio espositivo di meraviglie artistiche ed ingegneristiche, in cui il confine tra scientifico, artistico e magico è tanto sottile da essere quasi impercettibile; in altre parole, costituisce un'iconoteca, luogo i cui vengono raccolte opere iconiche, in questo caso delle statue che, nella fattispecie, si identificano come automi. Sarebbe dunque più opportuno parlare della *chambre* come una *wunderkammer* in cui gli oggetti che l'adornano non sono semplicemente immagini, bensì opere tridimensionali «che si oppongono fisicamente allo sguardo dello spettatore»,³⁷ per le quali risulta, senza ombra di dubbio, fondamentale la loro disposizione nello spazio preposto.

Infatti, dopo avere invitato chi legge nei colori e nella ricchezza della sala, lo stesso Benoît orienta il suo sguardo nella ricostruzione immaginativa e percettiva dello spazio, facendolo soffermare nei punti in cui si trovano le opere principali, oggetto dell'*èkphrasis* che sta componendo:

³⁶ Cf. Seppänen 2006.

³⁷ Cometa 2020: 182.

Des entailles ne des figures
Ne des formes ne des peintures
Ne des merveilles ne des gieus,
Dont mout i ot par plusors lieux,
Ne quier retraire ne parler,
Ou'enuiz sereit de l'escouter.
Mais en la Chambre, es quatre angleaus,
Ot quatre pilers lons e beaus:
L'uns fu de leutre precios,
L'autre de jaspe vertuös;
D'une oniche li tierz après
E li quarz fu d'un gargatès:
Plus de dous cenz mars d'or recuit
Valeit li noandre, ço cuit.
N'est hui nus hom de cel poëir,
Qui par force ne par avoir
En eslijast les dous menors.
Trei poëte, sages dotors,
Qui mout sorent de nigromance,
Les asistrent par tel semblance
Que sor chascun ot tresgeté
Une image de grant beauté.
Les dous que plus esteient beles
Aveient formes de puceles;
Les autres dous de jovenceaus:
Onques nus hom ne vit tant beaus;
E si esteient colorees
E en tel maniere formees,
Quis esguardot, ço li ert vis
Qu'angele fussent de Paradis. (*RdT*, vv. 14651-14680)

[Non intendo riferire né parlare delle sculture o delle statue, né delle immagini o dei dipinti, né delle meraviglie o dei gingilli presenti in gran numero qua e là nella sala, perché sarebbe un discorso noioso da ascoltare. Tuttavia all'interno della sala, ai quattro angoli, c'erano quattro colonne alte e belle: la prima era di ambra preziosa, la seconda di diaspro dalle molte qualità, poi la terza era di onice e la quarta di giaietto: la meno preziosa valeva più di duecento marchi d'oro puro, penso. Oggi non c'è nessuno che sia così potente da potersi procurare con la forza o col denaro le due colonne più piccole. Tre esperti, periti conoscitori, che conoscevano bene la negromanzia, le assemblarono in modo tale che in cima ad ogni colonna fossa scolpita una statua di grande bellezza. Le due più belle avevano forma di fanciulle, le altre due di giovinetti: mai nessuno ne aveva mai visti di così belli; ed erano così colorate e scolpite in modo tale che a chi le guardava sembravano angeli del Paradiso.]

Oltre a soffermarsi ulteriormente sugli altri materiali impiegati, il poeta guida lo sguardo dello spettatore extradiegetico all'esperienza visuale di uno spettatore intradiegetico qualunque: viene riproposta la dinamica dello sguardo del fruitore che, nella ricchezza degli oggetti artistici di questa *wunderkammer*, è portato a soffermarsi su quattro opere in particolare, quattro statue³⁸ che ripropongono le figure di due *puceles* e di due *jovenceaus*. Queste, difatti, si distinguono dal resto anzitutto per la loro posizione: su ogni colonna, ciascuna statua si erge dalla massa artistica in cui è collocata e cattura lo sguardo spettatoriale, continuamente disperso in quanto attratto dai mille colori della sala. Ciò favorisce una rappresentazione quanto più chiara possibile di uno spazio artistico a pianta quadrangolare o rettangolare, i cui angoli presentano poli di attrazione dell'attenzione spettatoriale, calamite per lo sguardo poiché non in linea con l'orizzonte visivo, ma più in alto: è l'elemento fuori dall'ordinario, la devianza dalla norma e dall'abitudine visuale, che cattura l'attenzione del fruitore.

Ad ogni modo, ciò che va veramente messo in risalto, già anticipato in precedenza, è la definizione di queste statue come automi. Questi ultimi rappresentano dei congegni che si muovono presentando le sembianze di corpi naturali. Ciononostante, la loro stessa esistenza si definisce in termini di opposizioni binarie, ovvero «between the human mind and the rest of the world, and hence between the unreal (i.e., imaginary) object and the real (i.e., material) one»,³⁹ se non anche – soprattutto per quanto riguarda quelli medievali – come

the crossing of two modes of being: technology [TEC] and fiction [FIC]. Fiction here is not to be understood in opposition to fact or in conjunction with illusion. It has nothing to do with the fact that this is a literary description of an object that was never forged.⁴⁰

³⁸ Il numero quattro ha un valore fortemente simbolico nella tradizione occidentale, soprattutto medievale: rappresenta materia, stabilità e completezza. Come numero risolutore, corrisponde ai venti principali, i punti cardinali, le stagioni, le fasi lunari, etc.; è anche simbolo di perfezione morale; come attestano le quattro virtù cardinali (prudenza, giustizia, forza, temperanza). Cf. Brach 1999: 48 e 62.

³⁹ Franklin-Brown 2020: 67.

⁴⁰ *Ibid.* 78.

L'associazione evidente con il mondo *fictional* si esplica principalmente nel riferimento alla *nigromance*, la quale diventa giustificativo di ciò che sembra inspiegabile. L'automatizzazione di queste statue – quindi, non più statiche – diventa l'elemento che innesca la “dinamizzazione” dell'*èkphrasis*:⁴¹ non più oggetti inerti riproposti mediante la veste verbale, ma opere che mostrano la loro artisticità nella dinamica dei loro movimenti.

La presenza di statue automatizzate fa riecheggiare il mito ovidiano di Pigmalione, in cui lo scultore innamorato della propria creazione ha la possibilità di unirsi ad essa mediante l'intervento divino della dea Venere.⁴² Tuttavia, all'interno dell'episodio della *Chambre de Beautés* non si riscontra alcun rapporto tra l'artista e la sua opera in un momento successivo alla stessa creazione e, inoltre, viene presentata una casistica più ampia per quanto riguarda il sesso dei probabili referenti delle statue: due individui femminili e due individui maschili. Pertanto, si potrebbe parlare della realizzazione, rispettivamente, di due andreidi e di due androidi.⁴³

⁴¹ Secondo Cometa 2012: 90-115, la dinamizzazione dell'*èkphrasis* rappresenta uno dei casi più emblematici d'incontro tra arti letterarie e figurative, in contrasto con la visione prettamente lessinghiana che oppone l'arte del tempo all'arte dello spazio. Come nota lo studioso, la descrizione ecfrastica non congela un istante, ma narra un evento «come se accadesse sotto i nostri occhi» (*ibid.* 91). In questo contesto, l'automatismo – la parvenza di vita – intensifica ulteriormente tale processo di dinamizzazione.

⁴² Pinotti 2021: 56 richiama brevemente il mito di Pigmalione, narrato nel libro X delle *Metamorfosi* ovidiane: «lo scultore scapolo, per sdegno nei confronti del dissoluto genere femminile, si foggia una meravigliosa donna da un blocco di avorio, talmente bella che solo la timidezza sembra impedirle di animarsi. Accesosi d'amore per quel “corpo artificiale [*simulati corporis*]”, Pigmalione “spesso accosta alla statua le mani per accertarsi se quella è carne o avorio”, “le dà dei baci e crede che gli vengano restituiti”, la adorna con doni e gioielli, la abbiglia. “Ma nuda non è meno bella”, e lo scultore la porta a letto con sé, chiamandola “compagna del talamo”. Finché, durante la festa di Venere, non si decide a chiedere agli dèi che quella giovane (che per lui era ormai non più d'avorio, ma già viva e “simile alla fanciulla d'avorio”) possa diventare sua moglie. Venere concede magnanima e, rientrato a casa, lo scultore “finalmente con le sue labbra preme le labbra non finte [*non falsa*], mentre la fanciulla percepisce i baci che le vengono dati e arrossisce”».

⁴³ Per un approfondimento sulle due tipologie di automi antropomorfi, cf. Pinotti 2021: 71-84. Inoltre, occorre precisare che le statue formano due coppie di individui di sesso maschile e di sesso femminile, tanto da costituire un parallelismo per le altre coppie del *Roman*: Huchet 1993: 142 s. sottolinea infatti come la *chambre* sia una «chambre d'amour», in quanto dono nuziale di Priamo a Paride ed Elena e per i collegamenti relativi ai comportamenti riscontrabili tra le varie statue.

Nonostante ciò, come nel mito, si è di fronte a delle statue che sono simulacri giacché non si ha una *imitatio* con referente definito ed esplicito, ma frutto di immaginazione e vena artistica;⁴⁴ non copie iconiche che prendono vita, bensì esseri originali che si ispirano alle umane creature nella forma e nel funzionamento organico.

Tuttavia, a differenza del mito, in questo caso non si parla dell'operato di una divinità che dona a queste statue la scintilla vitale, bensì di quello dell'essere umano; invero, rappresentano «les manifestations les plus achevées du savoir, de la maîtrise de l'homme, de l'artiste, de son aptitude à “créer”, à donner l'illusion de la vie à partir de matériaux inanimés»⁴⁵. Analogamente, Dario Mantovani puntualizza che

Benoît preferisce sottolineare la grande sapienza tecnica, quasi ai confini con la pratica magica (la *nigromance*) mostrata dai costruttori, che egli definisce di volta in volta *maîtres, poètes, docteurs*. [...] nel meraviglioso offerto ai lettori del *Roman de Troie* l'opera dell'uomo prevale sull'opera della natura: [...] il *locus amoenus* non è più, qui, un Eden costellato di fiori, piante, uccelli canterini e animali rari, sospeso in un'eterna primavera; è piuttosto un paradiso artificiale, in cui l'*homo artifex* ha sostituito il *Deus artifex* [...]. Segnale, questo, di un laicismo che affiora insistentemente nel poema di Benoît, già a partire dal suo esordio [...], e sintomo di una nuova centralità dell'uomo all'altezza della Rinascenza del XII secolo.⁴⁶

Che siano unicamente opere ingegneristiche oppure frutto di pratiche magiche, risulta evidente che l'artista è il solo che interviene nella costruzione della statua instillandole la vita (artificiale) mediante i propri strumenti, senza fare ricorso a terzi di origine divina.⁴⁷ In tale prospettiva, la magia viene ridotta a mero strumento nelle mani dell'essere umano volto a spiegare ciò che ancora nel XII secolo risultava inspiegabile, soprattutto sul piano della comprensione scientifica. Inoltre, la predilezione per l'ingegno umano viene ribadita su più fronti, tanto da associare le due arti sorelle mediante l'utilizzo del medesimo termine *oeuvre*, impiegato sia

⁴⁴ Cf. Pinotti 2021: 57 s.

⁴⁵ Baumgartner 1988: 16.

⁴⁶ Mantovani 2013: 187.

⁴⁷ In maniera analoga, Villamarín 1989: 137 interpreta questi automi come «enxeños técnicos, é dicir, como mecanismos impulsados non tanto por inspiración divina canto por algún tipo de truco oculto».

per la composizione in versi sia per la costruzione artistica, associando contestualmente la creazione del poeta a quella dell'artista, non a caso definiti entrambi come *poëte*.⁴⁸

3.1. *L'andreide con lo specchio*

Dopo una presentazione generale che determina la loro collocazione all'interno della sala, il poeta si prodiga a descrivere gli automi, uno dopo l'altro. Il primo è un'andreide, un automa raffigurante una damigella:

Des dous danzeles la menor
 Teneit toz tens un mireor
 En or asis cler e vermeil:
 Rais de lune ne de soleil
 Ne resplent si come il faiseit.
 Qui onques en la Chambre esteit,
 Si se veieit veraïement,
 Senz deceveir, apertement.
 Li mireors n'ert mie faus:
 A toz iceus ert comunaus
 Qui onques en la Chambre entroënt.
 Lor semblances i esguardoent:
 Bien conoisseient maintenant
 Ço que sor eus n'ert avenant;
 Sempres l'aveient afaitié
 E gentement apareillie.
 Apertement, senz deceveir,
 I pueent conoistre e saveir
 Les danzeles se lor mantel
 Lor estont bien e lor cercel
 E lor guimples e lor fermal.
 Ço esteit bien, non mie mal:
 Plus seürement s'en estoënt
 E mout meins assez en dotoënt.
 N'i esteit om guaires repris
 De fol semblant ne de fol ris;
 Tot demostrot li mireors:
 Contenances, semblanz, colors,
 Teus com chascuns aveit en sei. (*RdT*, vv. 14681-14709)

⁴⁸ Cf. Mantovani 2013: 187.

[La piú piccola delle due damigelle teneva sempre in mano uno specchio fatto di oro lucente e vermiglio: un raggio di luna o di sole non risplende cosí tanto. Chiunque si trovasse nella sala vi vedeva dunque la sua vera immagine, senza distorsioni, chiaramente. Lo specchio non ingannava affatto: lo faceva con chiunque entrasse nella sala. Costoro vi osservavano le proprie sembianze: vedevano subito con chiarezza ciò che non andava bene nel loro aspetto; lo correggevano in fretta e si sistemavano con eleganza. In modo chiaro, senza inganni, guardandosi allo specchio le damigelle potevano sapere e capire se il mantello e il ricciolo e i capelli e il fermaglio stavano loro bene. Era una bella cosa, certo non brutta: cosí si sentivano piú sicure di sé e avevano molte meno insicurezze in merito. In quel luogo quasi nessuno veniva mai criticato per l'aspetto sconveniente o un riso sguaiato; lo specchio rivelava tutto: contegno, aspetto, colorito cosí come li aveva ciascuno.]

La prima statua esalta piú che mai l'elemento della visualità poiché si caratterizza per la presenza di uno strumento che permette di vedere e, soprattutto, di vedersi, ovvero un *mireor*, con cui «restitue à chacun son image fidèle, ne souligne des manques ou de imperfections que pour mieux inviter à les corriger». ⁴⁹

Sebbene già nella genesi degli automi vi sia la parziale riproposizione del mito di Pigmalione, un'analisi piú accurata consente di rintracciare qualche eco del mito di Narciso – il quale ricerca la sua stessa immagine, un suo doppio, cosí come le statue sono *alter ego* degli esseri umani ⁵⁰ –, mito quanto mai fondamentale nella comprensione del primo automa. Tra le due polarizzazioni del mito, tra il Narciso ingenuo e inconsapevole dell'immagine riflessa e il Narciso consapevole e in grado di prendere atto della relazione fra supporto e immagine «rendendosi simultaneamente conto di essere di fronte a una *rappresentazione*, a un'immagine che lo rappresenta, cioè che fa segno, dischiudendo la dimensione della referenza semiotica», ⁵¹ la seconda è quella che viene rievocata con forza nel caso della *Chambre de Beautés*. Difatti, la presenza dello specchio richiama la storia del giovane Narciso, poiché

il mito di Narciso in contemplazione dell'immagine riflessa alla fonte è indissolubilmente connesso al tema dello specchio e alla sua complessa simbologia. Lo specchio è a sua volta legato a doppio filo alla questione dell'origine

⁴⁹ Huchet 1993: 144.

⁵⁰ Cf. Pinotti 2021: 55-60.

⁵¹ *Ibid.* 6.

dell'immagine, questione sulla quale grava la condanna pronunciata da Platone nel libro X della *Repubblica*. Nella requisitoria contro i facitori di immagini, è proprio il dispositivo dello specchio a essere evocato come strumento mimetico di riproduzione illusoria del reale.⁵²

L'imitazione del reale e la ricerca del bello vengono interiorizzati nella descrizione ecfrastica della prima statua che, mediante lo specchio, permette di mantenere un aspetto impeccabile. In questo caso, come nella seconda versione del mito, gli spettatori fruitori della statua entrano all'interno di un processo di auto-riconoscimento della loro immagine riflessa nello specchio e intervengono nella realtà per modificare tale immagine.⁵³ Tuttavia, bisogna considerare che, mediante tale dispositivo, gli spettatori entrano a far parte della dimensione artistica della sala, dunque, divenendo parte attiva nella *performance* dell'automa. Il compito di quest'ultimo si esplica nel momento in cui lo spettatore o la spettatrice si specchia ed interviene nel conformare il proprio aspetto ai canoni di bellezza richiesti dal contesto in cui si trovano;⁵⁴ non a caso, l'episodio è stato anche definito come *Chambre de Beautés*.

Senza nemmeno accorgersene, l'utilizzo del dispositivo riflettente – parte integrante dell'opera artistica – assottiglia drasticamente la linea divisoria che separa la dimensione virtuale ed iconica da quella reale, rendendo gli spettatori parte integrante della sala artistica. Eppure, quello appena presentato non è l'unico automa che con le sue azioni determina un siffatto abbattimento tra iconico e reale, ma anche gli altri in un modo o nell'altro intervengono su questa linea, sebbene «D'el serveient li autres trei»⁵⁵ (*RdT*, v. 14710).

⁵² *Ibid.* 27.

⁵³ Sulla scia di Foucault 1998: 310, Pinotti 2021: 27 definisce lo specchio come un «dispositivo intrinsecamente ambivalente, [...] un'«esperienza promiscua», che combina l'utopia (lo spazio virtuale irreali in cui mi vedono laggiù, là dove non sono) e l'eterotopia (un contro-spazio irreali che mi restituisce il luogo che realmente occupo nel mondo)». Inoltre, parafrasando Baltrušaitis 1981, aggiunge che «[n]ello specchio si dialettizza [...] la polarità tra fedele riproduzione del reale e deformazione che la altera» (Pinotti 2021: 27-28).

⁵⁴ Costantini 2005: 122 sottolinea come tale meccanismo favorisca la conoscenza e l'esperienza del sé, influenzando altresì la sfera comportamentale.

⁵⁵ «Le autres tre statues servano ad autre».

3.2. *L'andreide acrobata*

La seconda statua, anch'essa un'andreide, esalta con la sua stessa presenza il concetto di *performance* artistica, giacché essa stessa è opera da ammirare, ma lo stupore viene destato dalle sue azioni o, per meglio dire, acrobazie:

L'autre danzele ert mout corteise,
 Quar tote jor joë e enveise
 E bale e tresche e tombe e saut,
 Desus le piler, si en haut
 Que c'est merveille qu'el ne chiet.
 Par soventes feiz se rasiet:
 Lance e requeut quatre couteaus.
 Cent gieus divers riches e beaus
 I fait le jor set feiz o uit.
 Sor une table d'or recuit,
 Que devant li est lee e grant,
 Fait merveilles de tel semblant
 Que ne porreit rien porpenser, -
 Bataille d'ors ne de sengler,
 De grip, de tigre, de lion,
 Ne vol d'ostor ne de faucon
 Ne d'espervier ne d'autre oisel,
 Gieu de dame o de dameisel,
 Ne parlemen z ne repostau z,
 Batailles, traisons n'asau z,
 Ne nef siglant par haute mer,
 Ne nus divers peissons de mer,
 Ne batailles de champions,
 Nomes cornuz ne marmions,
 Ne serpenteaus volanz, hisdos
 Nuitons ne mostres perillos, -
 Que n'i face le jor joër,
 E lor natures demonstrer:
 Conoistre fait tot en apert
 De quel chascune joë e sert.
 Merveille semble a esguarder,
 Quar om ne savreit porpenser
 Que devienent après les gieus. (*RdT*, vv. 14712-14743)

[L'altra damigella era molto cortese, perché giocava e si divertiva e ballava e danzava e saltava su e giù tutto il giorno in cima alla colonna, così in alto che era un miracolo che non cadesse. Spesse volte si sedeva: lanciava e riprendeva

quattro coltelli. Sette o otto volte al giorno eseguiva cento diversi giochi di prestigio splendidi e belli. Sull'ampia e grande tavola d'oro puro che si trovava davanti a lei, la statua tirava fuori delle meraviglie così ingegnose che nessuno avrebbe potuto immaginarle - battaglie di orsi o di cinghiali, di grifoni, di tigri, di leoni, o voli di astori o di falconi o di sparvieri o di altri uccelli, giochi da dama o da damigella, o assemblee o imboscate, battaglie, trappole o attacchi, o una barca che navigava in alto mare, o ogni specie di pesci di mare, o scontri tra campioni, o uomini cornuti o sirene, o serpentelli volanti, odiosi nettuni o mostri terribili - e ogni giorno azionava gli automi e mostrava come funzionavano: illustrava con chiarezza che cosa faceva e a che cosa serviva ogni oggetto. Era uno spettacolo da osservare, perché nessuno sarebbe riuscito a indovinare che cosa avrebbero fatto gli automi.]

Oltre a stupire con i propri volteggi e salti, la seconda statua rappresenta la sintesi delle due sfere del sapere che si incontrano nel microcosmo della *chambre*. La statua disvela i meccanismi del mondo automatizzato e, al tempo stesso, meraviglia con le proprie storie; la dimensione iconico-artistica si fonde con quella reale, svelando i propri trucchi per accrescere il desiderio di vedere altro, di assistere a nuovi prodigi. Quest'automa più di ogni altro definisce una dimensione performativa assoluta, assolvendo una funzione che si potrebbe definire "metapoetica-artistica" all'interno dell'*ékphrasis*:⁵⁶ una rappresentazione all'interno della rappresentazione. In maniera sottile, l'automa – opera d'arte creata – diventa a sua volta artista, creatrice di altri automi, e ne rivela i meccanismi di funzionamento, invitando così il pubblico a riflettere sul funzionamento dell'intera sala.

Forse questo è il passo che più di tutti, all'interno dell'episodio, rivela il meraviglioso laico e tecnologico su cui si fonda la filosofia di Benoît de Sainte-Maure. Questi automi rappresentano i precursori di

⁵⁶ In verità, Cometa 2012: 152 fa riferimento alla funzione metapoetica dell'*ékphrasis* come funzione di specchio e riflessione sulla stessa opera e sull'intera narrazione. In riferimento al *Roman*, in modo analogo, Huchet 1993: 146 osserva che «[l]a Chambre des beautés possède la fonction spéculaire du miroir; placée au centre du roman, [...] elle réfléchit les secrets de la composition de l'œuvre de Benoît. Le rapport chiasmatique des statues donnerait à voir, par exemple, l'ordonnancement des couples et des relations amoureuses. De part et d'autre de cet épisode médiant, les histoires d'amour se distribuent deux à deux. Avant la description de la Chambre sont présentées les amours de Paris et d'Hélène, de Briséida et de Troilus, après: celles de Briséida et de Diomède, d'Achille et Polyxène; elle partage en deux la vie de Briséida qui, changeant de camp sur l'ordre de son père, change d'amant».

quelle figure che, a partire dal XX secolo, popoleranno con insistenza i mondi finzionali della *science-fiction* e che ancora oggi catturano l'interesse del grande pubblico.

Ancora una volta, l'attenzione del pubblico è assicurata, e lo sguardo – chiamato in causa mediante il termine *esguarde* – diventa l'elemento rapito dai meravigliosi giochi realizzati dall'andreide. Il lungo commento del poeta sulle reazioni del pubblico dichiara con precisione lo stupore di chi si trova ad ammirare simili meraviglie tecniche e pone l'accento sul meccanismo del vedere, sullo sguardo che non può fare altro che seguire quanto avviene sulla scena:

Des arz e des segreiz des cieus
 Sot cil assez quis tresgeta
 E qui l'image apareilla.
 Qui esguarde la grant merveille,
 Qui est qui tel chose apareille,
 Merveille sei ço que puet estre,
 Qu'onc ne fist Deus cel home naistre,
 Quis esguarde, ne sentroblit
 De son pensé e de son dit,
 E cui entendre n'i covienge,
 E cui l'image ne detienge.
 A peine s'en puet rien partir
 Ne de la Chambre fors eissir,
 Tant com l'image ses gieus fait,
 Que desus le piler s'estait. (*RdT*, vv. 14744-14758)

[Colui che li aveva creati e che aveva ideato quella statua conosceva bene le arti liberali e i segreti dei cieli. Chi guardava quella gran meraviglia si chiedeva con stupore come fosse possibile che qualcuno avesse creato una cosa simile, perché Dio non ha mai fatto nascere un uomo che osservi quegli automi senza dimenticare ciò che stava pensando o che dicendo, o senza essere costretto a fissare lì lo sguardo e ad essere come ipnotizzato dalla statua. Era difficile che qualcuno riuscisse ad andarsene o a uscire dalla sala se la statua che era ancora in cima alla colonna per fare le sue esibizioni.]

Il campo semantico del vedere è attivato dal verbo *esguarde* (v. 14747), ripetuto una seconda volta nella medesima posizione a distanza di quattro versi; l'idea di non poter distogliere lo sguardo, ipnotizzato dall'*image* (vv.

14753-54), è fortemente enfatizzata.⁵⁷ Tutto avviene sotto il segno della *merveille* e questa guida lo sguardo. È la stessa opera d'arte ad assicurarsi l'attenzione dei fruitori e il commento del poeta – pausa all'interno della stessa descrizione –, invece che interrompere il processo di ricostruzione mentale e percettiva della scena, lo rafforza, orientando i processi interpretativi e, soprattutto, visuali di chi legge.

Invero, un passo del genere offre al pubblico lettore preziosi indizi sulle reazioni spettatoriali che dovrebbero manifestarsi dinanzi a tali opere statuarie automatizzate: chi legge, inconsapevolmente, ricostruisce la scena nel proprio spazio mentale nei minimi dettagli – persino nei movimenti oculari –, quasi fosse uno degli effettivi spettatori intradiegetici, stupito da ciò che sta vedendo.

3.3. *L'androïde musicista*

Alle ultime due statue, due androidi – ovvero automi dalle sembianze maschili –, Benoît dedica descrizioni ecfrastiche particolarmente ampie. La prima di queste due, terza della serie complessiva, rappresenta un musico:

Uns des danzeaus de l'autre part
 Fu tresgetez par grant esguart.
 Sor le piler esteit asis
 En un faudestuel de grant pris.
 D'une offane fu ovrez:
 C'est une pierre chiere assez.
 Cil qui la veit auques sovent,
 Ço dit li Livres, qui ne ment,
 En refreschist e renovele,
 E la color l'en est plus bele,
 Ne grant ire ja nen avra
 Le jor qu'une feiz la verra.
 L'image ot son chief coroné
 D'un cercle d'or mout bien ovré

⁵⁷ Costantini 2005: 122 s. evidenzia il senso di smarrimento a seguito di tale processo, accompagnato da una paralisi psico-fisica, creando un'antitesi tra gli effetti prodotti dal secondo automa e quelli del primo.

O esmeraudes, o rubis,
 Qui mout li esclairent le vis.
 Estrumenz tint granz e petiz,
 E si n'en sot onc tant Daviz,
 Quis fist e quis apareilla,
 N'onques si bien ne les sona
 Come l'image, senz desdit.
 Iluec par ot si grant delit
 Que gigue, harpe e simphonie,
 Rote, vièle e armonie,
 Sautier, cimbales, timpanon,
 Monocorde, lire, coron, -
 Iço sont li doze estrument, -
 Tant par les sone doucement
 Que l'armonie esperital,
 Ne li coron celestial,
 N'est a oïr si delitable:
 Tot semble chose esperitable.
 Quant cil de la Chambre conseillent
 A l'endormir e quant il veillent,
 Sone e note tant doucement,
 Ne trait dolor ne mal ne sent
 Qu'il puet oïr ne escouter.
 Fol corage ne mal penser
 N'i prent as genz, ne fous talanz.
 Mout fait grant bien as escoutanz,
 Quar auques haut pueent parler:
 Nes puet om pas si escouter.
 Iç'agree mout as plusors,
 Qui sovent conseillent d'amors
 E de segreiz e d'autres diz
 Qui pas ne vuelent estre oïz. (*RdT*, vv. 14759-14804)

[Uno dei ragazzini sul lato opposto era scolpito con grande maestria. Era seduto in cima alla colonna su una sedia di gran pregio. Era fatto di ossidiana: è una pietra molto preziosa. Il libro, che non mente, dice che colui che la guarda per un po' di tempo si sente meglio e ringiovanisce, ed ha anche un colorito migliore, e se la si guarda anche solo una volta, quel giorno non si sarà più adirati. La statua aveva il capo coronato da un cerchio d'oro, splendidamente decorato con smeraldi, con rubini che le illuminavano molto il viso. Teneva in mano strumenti musicali grandi e piccoli, e nemmeno Davide, che quegli strumenti li aveva creati e messi a punto, ne era altrettanto esperto e li suonava bene come li suonava la statua, non vi era alcun dubbio. Quando suonava dolcemente il violino, l'arpa e il symphonium, la rota, la viella e l'harmonium,

il salterio, i cimbali, il timpano, il monocorde, la lira, il coron - sono questi i dodici strumenti - allora si udiva una musica talmente piacevole che l'armonia spirituale e i cori celesti non sono altrettanto dilettevoli da ascoltare: l'insieme dava l'idea di un'esperienza paradisiaca. Quando coloro che si trovavano nella stanza decidevano di dormire e quando erano svegli, la statua suonava e cantava in modo così dolce che chi aveva la possibilità di udirla o di ascoltarla non aveva più dolore e non sentiva più male. Le persone non erano prese da strani pensieri o da cattive intenzioni o da desideri sciocchi. Aveva molti effetti benefici sugli ascoltatori, poiché potevano parlare anche a voce alta: così nessuno poteva ascoltarli. Ciò piaceva molto a tanti, che spesso parlavano d'amore e di segreti e di altri discorsi che desideravano non fossero uditi.]

La presenza di questa statua spiega la funzione terapeutica della *chambre* e, in particolare, la permanenza di Ettore al suo interno: l'automa ha effetti curativi di cui l'eroe troiano può beneficiare durante la convalescenza. Inoltre, ciò giustifica lo stesso momento dell'*èkphrasis*: la ferita di Ettore e il riposo necessario per recuperare le forze offrono a Benoît il pretesto narrativo per indugiare nella descrizione della sala, facendo trascorre il tempo necessario per il ristoro dell'eroe.⁵⁸

Fino a questo punto si è insistito sull'importanza dello sguardo – dunque sull'organo della vista –, ripetutamente messo in rilievo dallo stesso poeta, ma Benoît conferisce alla sua *èkphrasis* una veste multisensoriale, trascinandola verso la sinestesia.⁵⁹ Le proprietà curative⁶⁰ della terza statua sono infatti associate ai dodici strumenti⁶¹ che è in grado di suonare, riproponendo, probabilmente, la musica delle dodici sfere celesti. Pertanto, l'integrazione sinestetica dell'*èkphrasis* viene attivata: al vedere si associa l'udire e chi legge viene trasportato dai suoni stessi delle

⁵⁸ Ancora una volta emerge la tendenza di Benoît a ridimensionare l'elemento del meraviglioso in favore di un atteggiamento laico e scientifico: la ripresa di Ettore, infatti, può essere accelerata dagli effetti curativi della sala, ma solo come aggiunta successiva all'intervento del medico pugliese Brot.

⁵⁹ Cometa 2012: 117 descrive la funzione di integrazione di natura sinestetica dell'*èkphrasis*, con cui l'attivazione di sensi diversi dalla vista contribuisce a creare prove di realtà più solide, capaci di mettere in crisi il confine tra realtà e iconicità.

⁶⁰ Huchet 1993: 144, n. 4, attribuisce una funzione catartica alla musica prodotta dalla terza statua.

⁶¹ Anche il numero dodici possiede un forte valore simbolico nella tradizione occidentale: basti pensare agli apostoli o la sua associazione con Zeus, il Tutto e il grande potere insito in esso. Cf. Bach 1999: 16, 38 e 48.

parole, vari quante le rime del poeta, ricreando mentalmente un ambiente quasi celestiale.⁶²

Le proprietà terapeutiche, tuttavia, non sono le sole a definire la statua e i suoi strumenti. Difatti, in collegamento con quanto osservato nel paragrafo precedente, la musica dell'automa, come l'alabastro della sala, favorisce la segretezza: essa consente la conversazione a voce *haut* senza rischio di esse ascoltati, così che i segreti possano restare custoditi. I materiali e gli oggetti della sala coinvolgono ancora una volta gli spettatori nella *performance*, trasformando quest'ultimi in versioni "migliorate" di sé: i sensi della vista e dell'udito ne escono potenziati, come se fossero anch'essi automi, opere d'arte tra le molteplici della *chambre*. Le meraviglie sono infinite, la loro straordinarietà è iperbolica e si irradia in ogni dove, coinvolgendo gli spettatori che da osservatori distaccati diventano parte integrante della scena. La distanza tra arte e realtà si assottiglia: non è più l'arte a imitare la realtà, ma la realtà ad avvicinarsi all'arte, adottandone le leggi e uscendone, in fine, mutata.

L'esperienza multisensoriale della *chambre* non si esaurisce però nella vista e nell'udito: anche tatto e olfatto vengono stimolati. La terza statua è infatti parte di un complesso che comprende anche un aquilotto e un satiro, i quali ricreano un contesto campestre:

Li dameiseaus, qui tant est genz,
Après le son des estrumenz,
Prent fors de mout divers semblanz,
Beles e fresches, bien olanz;
Adonc les gete a tel plenté
Desus le pavement listé
Que toz en est en fin coverz:
C'est en estez e en iverz.
Ço fait l'image assez sovent,
Si ne set rien com faitement
Ne tant en a ne tant en prent.
Ne dure mie longement,
Quar sor l'image a un aiglel
D'or tresgeté, sor un arcel,

⁶² Costantini 2005: 123 s. sottolinea il senso di piacere suscitato dall'ascolto di questi suoni celestiali, un'esperienza insieme *exterior*, in quanto fisica, e *interior*, poiché coinvolge anche l'anima.

Qui mout par est bien faiz e beaus:
Oëz de quei sert li oiseaus.
Trestot a dreit, de l'autre part,
Ra tresgeté par grant esguart
Un satirel hisdos, cornu,
En piez desus un arc volu:
Une mace tient en sa main,
Poi meins grosse d'un petit pain.
Tot dreit a l'aigle esme a geter,
E quant il lait la mace aler,
Volez s'en est tost e foïz
Tant que li cous est resortiz.
La pelote a tost recoillie
Li satireaus, n'en laisse mie;
Ne il ne porreit pas faillir
Al recevoir n'al recoillir
N'al relancier les autres feiz,
A icele hore qu'il est dreiz.
Mais, tant come en dure li lanz,
Fuit li aigles e est volanz:
De ses ailes e de sa plume
Ist venz, quar c'est dreiz e costume.
Si tost come il vient sor les flors,
Par l'artimaire des dotors,
Sont si seches e enveillies,
Ainz que de rien soient faistries,
Que nus ne set qu'eles deviennent;
Après celes, autres reviennent,
Beles, fresches, d'autre color.
Ensi avient dous feiz le jor.
Si tost com rest asis l'aigleaus
E sa mace a li satireaus,
Si respant l'image ses fors
Mout mieuz olanz e mout meillors.
Jons ne glaiueus n'erbe menue
N'i avra ia autre estendue.
L'image n'est guaires oisive:
A mainte chose est ententive
Que mout plaisent a esgarder
E que assez font a loër.
Des flors tiennent a grant noblece:
Diënt que mout est grant richece;
Ne fu onques si grant maistrie
Por rien ne faite ne oïe. (*RdT*, vv. 14805-14862)

[Quando la musica degli strumenti terminava, il ragazzino, che era molto grazioso, coglieva fiori di molte specie diverse, belli e freschi, dal buon profumo; al che ne gettava una tale quantità sul pavimento a mosaico che alla fine il pavimento era tutto coperto di fiori: ciò sia in estate sia in inverno. La statua lo faceva piuttosto spesso, nessuno sapeva come facesse ad avere così tanti fiori o a procurarsene così tanti. Tutto ciò non durava a lungo, perché sopra la statua c'era un aquilotto fuso in oro, posato su un archetto, che era davvero ben fatto e bello: udite a che cosa serviva l'uccello. Giusto di fronte, dall'altra parte, in piedi su un archetto se ne stava un odioso satirello cornuto, scolpito con grande abilità; in mano aveva una palla poco più piccola di una pagnotta. Cercava di gettarla dritta contro l'aquila, e dopo aver lasciato andare la palla volava via in fretta e fuggiva fino a quando il colpo non tornava indietro. Il satirello raccoglieva subito la palla, non si arrendeva; e non poteva mai sbagliare a riceverla o a riprenderla o a rilanciarla altre volte al momento giusto. Ma mentre la lanciava l'aquilotto fuggiva e restava in volo: dalle sue ali e dal suo piumaggio usciva un soffio di vento, perché era stato fatto e progettato così. Grazie all'abilità dei costruttori, non appena il soffio di vento arrivava sui fiori, questi si seccavano e avvizzivano, appassivano prima che qualcuno capisse che cosa sarebbe successo; al loro posto spuntavano altri fiori, belli, freschi, di un altro colore. Tutto ciò avveniva due volte al giorno. Non appena l'aquilotto si appollaiava di nuovo e il satirello aveva di nuovo la sua palla, la statua spargeva di nuovo i suoi fiori ancora più profumati e ancora più belli. Non ci sarà mai una distesa altrettanto bella di giunchi o di gladioli o di erba delicata. La statua non stava mai ferma: era impegnata in molte attività piacevoli da guardare e degne di grandi lodi. I troiani consideravano i fiori il massimo dell'eleganza: sostenevano che simboleggiassero il massimo del lusso; non era mai stato creato né si era mai sentito parlare di un simile capolavoro.]

In questa sezione descrittiva, inframmezzata dalle frequenti interruzioni della voce narrante, emerge con forza l'immagine di un campo fiorito, continuamente rinnovato dall'intervento della terza statua che, con gesti al limite del fantastico, sparge fiori per tutta la *chambre*. Come si legge, i fiori rendono ancora più preziosa la scena per lo stesso valore che gli spettatori – presumibilmente troiani – attribuiscono loro. Questa immagine così densa e sensoriale, pur senza espliciti riferimenti olfattivi, libera la fantasia di chi legge, che arriva quasi a percepire l'odore dei fiori *bien olanç*.

Inoltre, la fragranza evocata dalla scena è ulteriormente amplificata dal dinamismo del complesso statuario: il comportamento del satiro e dell'aquilotto – figure antitetiche che rimando (*aigleaus* e *satireaus*) creano una complementarità – è scaturigine di un movimento ciclico di folate di vento, che diffonde il profumo dei fiori ma, al tempo stesso, li fa avvizzire.

Questa alternanza rende siffatta scena una vera e propria *grant maistrerie*: i fiori, una volta appassiti, vengono subito sostituiti da altri, nuovi e freschi, a rappresentare un tempo ciclico e continuo. Tuttavia, tale tempo è anche eterno, poiché grazie all'ingegno umano si è capaci di «reproduire indéfiniment un éternel printemps»,⁶³ in cui la vita prevale sempre sulla morte.⁶⁴

In virtù di un movimento così strutturato, si potrebbe altresì ipotizzare la percezione di questo stesso vento sui corpi in carne ed ossa degli spettatori, i quali non possono che avvertirlo sulla propria pelle, oltre che con la vista *in primis*, e con l'olfatto poi: ne deriva un'esperienza pseudo-tattile, che amplia ancora di più la dimensione immersiva della rappresentazione.

Gli spettatori assistono così a una scena sospesa tra quotidiano e fantastico, uno scenario campestre di cui finiscono per far parte. La descrizione, con la sua abbondanza di dettagli e la suggestione delle rime, li coinvolge in un tutto naturale che, nondimeno, risente del contesto cortese e della poetica del meraviglioso di Benoît.

3.4. *L'androïde gardiano*

L'ultimo automa è, in verità, colui che più di ogni altro esemplifica il contesto cortese attraverso il suo comportamento:

La quarte image reserveit
D'une chose que mout valeit;
Quar ceus de la Chambre esguardot

⁶³ Baumgartner 1990: 108.

⁶⁴ Huchet 1993: 145 osserva che «des fleurs flétries sont immédiatement remplacées par d'autres différentes ("bêles, fresches, d'autre color", v. 14847). Été comme hiver, le spectacle a lieu "dous feiz lo jor" (v. 14848). La beauté tient là au miracle de l'abolition du cycle naturel, opposant à travers la diversité des fleurs l'hiver à l'été, et à la substitution d'un temps accélérant la rotation des cycles. Pur artifice né de l'"artymage des doctors" (v. 14842) mettant le temps à la mesure de l'ingéniosité humaine. L'œuvre d'art qu'est l'automate tire sa beauté de sa capacité à produire un temps artificiel, fictif, maîtrisant le temps naturel réglé par l'opposition de la vie et de la mort. Plus que le mouvement et la vie, ce qu'il s'agit ici de domestiquer c'est la mort. L'œuvre d'art prétend ainsi transcender la mort et tirer pour l'*artifex* une traite sur l'éternité». Cf. anche Costantini 2005 : 126.

E par signes lor demostrot
 Que c'ert que il devient faire
 E que plus lor ert necessaire:
 A conoistre le lor faiseit
 Si qu'autre ne l'aparceveit.
 S'en la Chambre fussent set cent,
 Si seüst chascuns veirement
 Que l'image li demostrast
 Iço que plus li bosoignast.
 Ço qu'il mostrot ert bien segrei:
 Nel coneüst ja rien fors sei,
 Ne jo ne nus, fors il toz sous.
 Ici ot sen trop engeignos:
 Merveille fu com ço pot estre
 Ne come rien de ço fu maistre.
 Ja en la Chambre n'esteüst
 Nus hom, fors tant come il deüst:
 L'image saveit bien mostrer
 Quant termes esteit de l'aler,
 E quant trop tost, e quant trop tart;
 Sovent preneit de ço reguart.
 Bien guardot ceus d'estre enoios,
 D'estre vilains, d'estre coitos,
 Qui dedenz la Chambre veneient,
 Qui entroënt ne qui eisseient:
 Nus n'i poëit estre obliëz,
 Fous ne vilains ne esguarez,
 Quar l'image, par grant maistrie,
 Les guardot toz de vilanie. (*RdT*, vv. 14863-14894)

[La quarta statua aveva a sua volta una funzione molto importante, perché osservava le persone nella sala e tramite dei gesti mostrava loro che cosa dovevano fare e di che cosa avevano più bisogno: glielo faceva sapere senza che gli altri se ne accorgessero. Se nella sala ci fossero state settecento persone, ciascuna avrebbe saputo con chiarezza ciò che la statua le indicava in merito a ciò di cui aveva più bisogno. Queste indicazioni erano segretissime: nessun altro ne sarebbe mai venuto a conoscenza, né io né altri, solo e unicamente quella persona. Questo meccanismo era davvero geniale: era stupefacente che funzionasse e che un esperto avesse potuto idearlo. Nessuno sarebbe restato nella stanza se non il tempo necessario: la statua era in grado di indicare quando era ora di andarsene, se era troppo presto e se era troppo tardi; faceva spesso attenzione a questo aspetto. A chi si trovava nella sala, a chi entrava e a chi usciva impediva in maniera efficace di essere importuni, di essere villani, di essere fastidiosi: lì nessuno poteva essere

sciatto, sciocco o villano o sguaiato, perché la statua, con grande abilità, avrebbe impedito a tutti di comportarsi male.]

La rettitudine del comportamento è dunque garantita dall'ultima statua, che si fa promotrice di una sorta di etichetta cortese tipica delle corti del XII secolo. Essa si configura, difatti, come un ente a metà tra servitore e guardia museale: l'opera d'arte diventa garante del rispetto del luogo in cui essa stessa è esposta ed "opera". In particolare, il ruolo di guardiano, in un ambiente che sembra assumere un valore insieme sacro e simbolico, è ulteriormente messo in risalto dal controllo del tempo di fruizione: a ciascun visitatore è concesso un tempo determinato di permanenza, elemento che esalta ulteriormente il valore e la preziosità delle *images* della sala. La fruizione non è *ad infinitum*, ma delimitata da un ingresso e un'uscita, come in un museo, dove l'ultimo momento corrisponde alla chiusura dei locali.

Ancora una volta, la dimensione iconica travalica i confini della realtà: i due mondi si intersecano e si fondono. Ciò risulta particolarmente evidente se si considera che la statua *esguardot*. Ne deriva una vera e propria inversione dei ruoli tra opera e fruitore: lo sguardo è quello della statua, che si posa sui singoli spettatori per coglierne bisogni e inclinazioni e per offrire loro un aiuto. In questo modo viene dissolta la «soglia di separazione fra mondo reale e mondo iconico per coinvolgerci in uno spazio-tempo condiviso»⁶⁵ tanto che lo sguardo del segno iconico interroga chi la osserva, instaurando un dialogo in cui si identifica un "Io" (l'opera) che si rapporta con un "Tu" (lo spettatore).⁶⁶

Questa dissoluzione della linea divisoria tra iconico e reale – con la *mimesis* che diventa identità agente – si concretizza, inoltre, nel fatto che l'ultima statua partecipa attivamente alla relazione con il fruitore anche sul piano della segretezza. Se in precedenza la *chambre* e le altre statue favorivano i rapporti e le conversazioni riservate proteggendole da orecchi e occhi indiscreti, ora è la quarta statua stessa a trasmettere informazioni in modo occulto. Essa diventa garante attiva di una *privacy*, passando da oggetto a soggetto agente e promotore di comunicazione. Le indicazioni differenziate che la statua offre a ciascun visitatore rivelano una forma

⁶⁵ Pinotti 2021: 121.

⁶⁶ Cf. *Ibi*: 123.

di soggettività riconoscibile, una ricreazione artistica di un essere umano dotato di discernimento: un'alterità compiuta, capace di distinguere tra individui e di modulare i propri messaggi. La sua intelligenza si manifesta su più fronti – dal suggerire tempi di permanenza alla capacità di riconoscere l'Altro da sé e distinguere diverse alterità –, configurandosi come la più complessa tra le creazioni della sala.

Eppure, pur spingendosi oltre ogni confine tra iconico e reale, anche qui l'elemento del meraviglioso rimane, com'è prerogativa di Benoît, intrecciato alla funzione curativo-terapeutica, come mostra il seguente passo:

D'un grant topace cler e chier
 Tint en sa main un encensier,
 O chaeines bien entaillees
 E de fil d'or menu treciees.
 D'unes gomes esperitaus,
 Dont mout traite li Mecinaus,
 Fu toz empliz li encensiers:
 Onc tant d'aveir ne fu si chiers.
 Une pierre ot enz alumee,
 Dont il n'ist flambé ne fumee:
 Senz descreistre art e nuit e jor,
 Granz est li feus de sa cholor.
 Des gomes qui dedenz alument
 Bone est l'olor, puis qu'eles fument:
 Soz ciel n'est rien que la receive,
 Ja fous corages le deceive.
 Esperital en est l'olor,
 Quar il nen est maus ne dolor
 Que n'en guarisse, qui la sent.
 Ici covint grant esciënt
 A faire si que fust durable
 E a trestoz jorz mais estable;
 E si fust il jusqu'al joise,
 S'ensi ne fust la cité prise. (*RdT*, vv. 14895-14918)

[Teneva in mano un incensiere ricavato da un grande topazio brillante e raro, con catenelle finemente cesellate e un intreccio di fili d'oro sottile. L'incensiere era colmo di alcuni aromi profumati di cui tratta ampiamente il trattato di medicina: mai c'era stata una tale abbondanza di cose preziose. Al suo interno c'era una pietra ardente da cui non usciva né fuoco né fumo: ardeva notte e giorno senza consumarsi, emetteva molto calore. L'odore degli aromi che bruciavano all'interno era buono, poiché diffondevano dei fumi: chiunque al mondo senta

quel profumo non viene ingannato da cattivi pensieri. Il profumo di quegli aromi era paradisiaco, perché chi lo sentiva guariva da qualsiasi male e da qualsiasi dolore. In questo caso fu necessaria grande maestria per fare in modo che il profumo durasse e fosse sempre costante; e sarebbe rimasto così fino al giorno del giudizio, se la città non fosse stata presa in quel modo.]

Dal resoconto del chierico emerge che, mentre la fragranza dei fiori diffusa dalla terza statua era solo evocata, qui il forte *olor* è tangibile e manifesto.⁶⁷ L'incensiere di topazio diffonde un profumo dalle proprietà curative, che inebria chi lo respira e agisce tanto sulla dimensione spirituale quanto su quella fisica, riprendendo l'antico *topos* del *mens sana in corpore sano* del poeta latino Giovenale: la libertà dai cattivi pensieri si accompagna all'assenza di dolore.⁶⁸

L'integrazione sinestetica dell'*èkphrasis* si manifesta qui pienamente: il fruitore, tanto intradiegetico quanto extradiegetico, sperimenta un'esperienza multisensoriale totale, in cui gli stimoli olfattivi, uditivi, tattili e visivi si combinano in una percezione unitaria. Chi legge, immerso in questa sinestesia, ricostruisce mentalmente la scena con intensità crescente, quasi partecipando fisicamente all'esperienza della *chambre*, divenuta ormai luogo di convergenza tra arte, scienza e meraviglia.

4. ALCUNE CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

In definitiva, l'approccio innovativo degli studi di cultura visuale ha permesso di riesaminare un episodio fondamentale del *Roman de Troie*, leggibile da una prospettiva diversa e suscettibile di nuovi significati.

L'analisi degli aspetti visuali dell'*èkphrasis* della *Chambre de Beautés* mostra come il chierico normanno abbia saputo giocare consapevolmente con l'elemento della visualità, ponendolo al centro della costruzione dell'episodio. L'insistenza sullo sguardo e sulla capacità di vedere

⁶⁷ Cf. Costantini 2005: 127.

⁶⁸ Tale aspetto collega la quarta statua alla terza: entrambe sono associate a un mondo e a un'esperienza *esperital*, paradisiaca, in stretta relazione con la loro funzione catartico-curativa. Tuttavia, è significativo che tutte e quattro le statue siano descritte come «Qu'angele fussent de Paradis» (RdT, v. 14680), ma solo per le ultime due – gli androidi – l'associazione con la sfera celeste è esplicitamente dichiarata.

– attraverso il materiale stesso della *chambre* e gli automi che la popolano – offre la possibilità di ricreare una rappresentazione mentale precisa e dinamica della sala, nei suoi minimi dettagli. Senza abbandonare l'elemento del meraviglioso, già inscritto nella costruzione della sala e nel ricorso alla pratica magica, esso si fonde con l'intelletto umano, poetico e tecnico: un incontro che genera una dimensione altra, un mondo iconico che si sovrappone e coincide con quello reale.⁶⁹

In questo mondo *autre*, le statue prendono vita laicamente e si dedicano ai loro ospiti, offrendo loro innumerevoli benefici – da quelli più superficiali, come l'intrattenimento e la cura dell'aspetto esteriore, ad altri più profondi, come il sanamento del corpo e, soprattutto, dello spirito. Il segno iconico si fa sempre più reale sino ad assumere, con l'ultima statua, una vera e propria identità dotata di discernimento, che riunisce in sé tutti gli elementi delle statue precedenti e degli stessi fruitori. Questa figura conclusiva chiude simbolicamente il cerchio dell'episodio, riassumendo funzioni curative, capacità di servizio, doti di intrattenimento, discrezione e regolazione dei flussi spettatoriali.

Una tale commistione tra reale e iconico, in tutta la sua complessità, segna il passaggio da un dispositivo “sala” a un dispositivo “teatro”: uno spazio in cui i fruitori d'arte diventano a loro volta arte, poiché la fruizione stessa potenzia le loro facoltà sensoriali e cognitive.

La ricchezza dei dettagli, i commenti del poeta e l'uso magistrale delle rime garantiscono a chi legge la ricreazione visuo-mentale della rappresentazione verbale della *chambre*, disseminando delle tracce nascoste che ne orientano i processi ermeneutici. Attingendo ai colori e ai suoni delle parole, l'*enárgeia* classica si concretizza e si fa immagine –

⁶⁹ Tale coincidenza tra iconico e reale sembrerebbe manifestarsi anche nella diversa rappresentazione di andreidi e androidi, dove i segni iconici rifletterebero la realtà sociale e simbolica della corte del XII secolo. Se le prime sono descritte in poco più di una trentina di versi ciascuna, con funzioni limitate di accoglienza o intrattenimento, gli androidi dispongono di un'*agency* più complessa e plurima (musico, guardiano, curatore), cui Benoît dedica oltre il doppio dei versi. Questo squilibrio testuale e funzionale tradurrebbe nella finzione automatica la disparità di genere riscontrabile nella società cortese basso-medievale che l'ha prodotta, proiettando nel mondo iconico le stesse gerarchie e differenze sociali che regolano il reale. Tuttavia, tale suggestione meriterebbe di certo un ulteriore approfondimento alla luce di un *corpus* testuale più ampio.

prima mentale, poi reale – come testimoniano le miniature che corredano i manoscritti, veicolando però anche un fondo culturale e ideologico che ne modella inevitabilmente la forma.

Salvatore Zumbo

ORCID: 0009-0008-9544-6254

(Università di Catania, ror: 03a64bh57)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Benoît de Sainte-Maure / *Romain de Troie* (Constans/Benella/Renzi) = Benoît de Sainte-Maure, *Romain de Troie*, edizione critica di Léopold Constans, traduzione di Enrico Benella, prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

Istorieta troiana (D'Agostino-Barbieri) = «*Istorieta troiana*» con le «*Eroidi*» gaddiane glossate. *Studio, edizione critica e glossario*, a c. di Alfonso D'Agostino, Luca Barbieri, Milano, Ledizioni, 2017.

LETTERATURA SECONDARIA

Baltrušaitis 1981 = Jurgis Baltrušaitis, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 1981.

Baumgartner 1988 = Emmanuèle Baumgartner, *Le temps des automates*, in Aa. Vv., *Le nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988: 15-21.

Baumgartner 1990 = Emmanuèle Baumgartner, *Benoît de Sainte-Maure et le modèle troyen*, «*Recherches et Rencontres*» 1 (1990): 101-11.

Baumgartner 1995 = Emmanuèle Baumgartner, *Romans antiques, histoires anciennes et transmission du savoir aux XII^e et XIII^e siècles*, in Andries Welkenhuysen, Herman Braet, Werner Verbeke (ed. by), *Mediaeval Antiquity*, Leuven, Leuven University Press, 1995: 219-35.

- Brach 1999 = Jean-Pierre Brach, *Il simbolismo dei numeri*, Roma, Edizioni Arkeios, 1999.
- Bruckner 2015 = Matilda Tomaryn Bruckner, *Remembering the Trojan War: Violence Past, Present, and Future in Benoît de Sainte-Maure's "Roman de Troie"*, «Speculum» 90/2 (2015): 366-90.
- Carlos Villamarín 1989 = Helena de Carlos Villamarín, *Os autómatas da Cámara de Eytor*, «Verba» 16 (1989): 135-43.
- Ciuchindel 2009 = Luminița Ciuchindel, *L'espace symbolique du savoir dans les "romans antiques" du XII^e siècle. Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure et Le Roman de Thèbes*, in Mianda Cioba (éd. par), *Espaces et mondes au Moyen Âge*, Bucuresti, Editura Universității din București, 2009: 50-55.
- Colombini Mantovani 2006 = Adriana Colombini Mantovani, *Un'altra Medea: la Medea fanciulla di Benoît de Sainte-Maure*, «Quaderni di Acme» 78 (2006): 33-56.
- Cometa 2005 = Michele Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione» 3 (2005): 15-29.
- Cometa 2012 = Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- Cometa 2016 = Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2016.
- Cometa 2017 = Michele Cometa, *From Image/Text to Biopictures. Key Concepts in W.J.T. Mitchell's Image Theory*, in Krešimir Purgar (ed. by), *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*, New York, Routledge, 2017: 117-37.
- Cometa 2020 = Michele Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2020.
- Costantini 2005 = Fabrizio Costantini, *I sensi "ingannati": forme e funzioni dell'artificiale fra i secoli XI-XII*, «Critica del testo» VIII/1 (2005): 113-46.
- Croizy-Naquet 1990 = Catherine Croizy-Naquet, *La complainte d'Hélène dans le Roman de Troie (v. 22920- 23011)*, «Romania» 111 (1990): 75-91.
- Croizy-Naquet 1996 = Catherine Croizy-Naquet, *Le portrait d'Hector dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte Maure*, «Bien dire et bien apprendre» 14 (1996): 63-78.

- Crosas 2003 = Francisco Crosas, *La Chambre de Beutez: un lugar para la cortesía*, in Ignacio Arellano Ayuso (ed. por), *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, abril 2002, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2003: 137-63.
- D'Agostino 2006 = Alfonso D'Agostino, *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia. Materia troiana e letterature medievali*, Milano, CUEM, 2006.
- D'Agostino 2013 = Alfonso D'Agostino (a c. di), *Il Medioevo degli Antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano, Mimesis, 2013.
- DEAF = Thomas Städtler, Frankwalt Möhren (dir.), *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français*, Heidelberg, Akademie der Wissenschaften des Landes Baden-Württemberg. URL: <<https://deaf.hadw-bw.de>> (ultimo accesso: 10 ottobre 2025).
- Di Febo 2023 = Martina Di Febo, *Gli universi extra-ordinari: breve topica del meraviglioso nella letteratura antico francese*, in Antonio Pioletti (a c. di), *Mondi "altri" e letterature romanze orientali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023: 37-57.
- Durand 2013 = Carine Durand, *Illustrations médiévales de la légende de Troie: catalogue commenté des manuscrits français illustrés du Roman de Troie et de ses dérivés*, Turnhout, Brepols, 2013, 2 voll.
- Ferrari 2018 = Daniela Ferrari, *Breve storia del "ruffiano" del quadro*, in Daniela Ferrari, Andrea Pinotti (a c. di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Cremona, Johan & Levi, 2018: 15-49.
- Foucault 1998 = Michel Foucault, *Eterotopie*, in Id., *Archivio Foucault*, 3: 1978-1985: *estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 1998: 307-16.
- Franklin-Brown 2020 = Mary Franklin-Brown, *Fugitive Figures: On the Modes of Existence of Medieval Automata*, «Romanic Review» 111/1 (2020): 66-84.
- Gerdes Palominos 2022 = Michelle Francoise Gerdes Palominos, *Écfrasis como análisis visual según W. J. T. Mitchell: Still Life / Style Leaf de Mónica Bengoa*, «ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales» 10 (2022): 85-97.
- Gontero 2000 = Valérie Gontero, *La Chambre de Beautés: nouvelle Jérusalem céleste?*, in Aa. Vv., *Le Beau et le laid au Moyen Age*, Aix-en-Provence,

- Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, 2000: 123-38.
- Gosman 1992 = Martin Gosman, *L'Historia malmenée: L'idéalisation du pouvoir dans les "romans antiques"*, «Bien dire et bien apprendre» 10 (1992): 51-63.
- Hollander 1988 = John Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, «Word & Image» 4 (1988): 209-19.
- Huchet 1993 = Jean-Charles Huchet, *La beauté littéraire dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, «Cahiers de civilisation médiévale» 36 (1993): 141-49.
- Jay 2008 = Martin Jay, *Scopic Regime*, in Wolfgang Donsbach (ed. by), *The International Encyclopedia of Communication*, Chichester, John Wiley & Sons, 2008: 1-3.
- Jung 1996 = *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle 'Tübingen, Francke, 1996.
- Jung 2003 = Marc René Jung, *Virgilio e gli storici troiani*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2003: 179-98.
- Krieger 1992 = Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 'London, The John Hopkins University Press, 1992.
- Lalomia 2023 = Gaetano Lalomia, *Meraviglie ecfraistiche nei «libros de caballerías»*, in Antonio Pioletti (a c. di), *Mondi "altri" e letterature romanze orientali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023: 83-99.
- Logié 2007 = Philippe Logié, *Énée et Anchise, figures ambivalentes*, in «Bien dire et bien apprendre» 25 (2007): 197-208.
- Mantovani 2013 = Dario Mantovani, *Cum Troie fu perie. Il Roman de Troie e le sue mises en prose*, in Alfonso D'Agostino (a c. di), *Il Medioevo degli Antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, premessa di M. L. Meneghetti, Milano, Mimesis, 2013: 169-97.
- Meneghetti 2010 = Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Mitchell 2003 = William John Thomas Mitchell, *Word and Image*, in Robert S. Nelson, Richard Shiff (ed. by), *Critical Terms for Art History. Second Edition*, Chicago, University of Chicago Press, 2003: 51-60.

- Morrison 2002 = Elizabeth Morrison, *Illuminations of the Roman de Troie and French Royal Dynastic Ambition (1260- 1340)* [Phd Thesis], Ithaca, Cornell University, 2002.
- Peron 1989 = Gianfelice Peron, *Meraviglioso e verosimile nel romanzo francese medievale: da Benoît de Sainte-Maure a Jean Renart*, in Diego Lanza, Oddone Longo (a c. di), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e Medioevo*, Firenze, Olschki, 1989: 293-323.
- Petit 2006 = Aimé Petit, *La chevalerie au prisme de l'Antiquité*, «Revue des langues romanes» 110 (2006): 17-34.
- Pinotti 2021 = Andrea Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà visuale*, Torino, Einaudi, 2021.
- Pinotti-Somaini 2016 = Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Pioletti 2014 = Antonio Pioletti, *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.
- Pioletti 2019 = Antonio Pioletti, *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*. 2., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- Pioletti 2023 = Antonio Pioletti, *Letteratura, fantastico, meraviglioso: approcci critici e prospettive di ricerca. Per un'introduzione*, in Id., *Mondi "altri" e letterature romanze orientali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023: 9-19.
- Rabeyroux 1992 = Anne Rabeyroux, *Images de la «merveille»: la «Chambre de Beautés»*, «Médiévales» 22-23 (1992): 31-45.
- Sendyka 2013 = Roma Sendyka, *Scopic Regimes and Modernity: Hypotyposis*, in Dorota Koczanowicz, Leszek Koczanowicz, David Schauffler (ed. by), *Discussing Modernity. A Dialogue with Martin Jay*, Leiden, Brill, 2013: 103-14.
- Seppänen 2006 = Janne Seppänen, *The Power of the Gaze: An Introduction to Visual Literacy*, New York, Peter Lang, 2006.
- Sullivan 1985 = Penny Sullivan, *Medieval Automata: The "Chambre de Beautés" in Benoît's Roman de Troie*, «Romance Studies» 3/2 (1985): 1-20.
- TLIO = Paolo Squillacioti (dir.), *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Firenze, Istituto Opera del Vocabolario Italiano. URL: <<http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>> (ultimo accesso: 10 ottobre 2025).
- Valero Montero 2011 = Juan Miguel Valero Montero, *Resistencias: hacia una poética del espacio cortés: El Roman de Troie*, «Troianalexandrina» 11 (2011): 9-37.

Webb 1999 = Ruth Webb, *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre*, «Word & Image» 15/1 (1999): 7-18.

RIASSUNTO: Il contributo mira ad analizzare gli aspetti visuali dell'episodio ecfrastico della *Chambre de Beautés*, contenuto all'interno del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure. L'approccio derivato dai *Visual Studies* esalta dinamiche e interazioni complesse tra autore, oggetti artistici e fruitori, intra- ed extra-diegetici, le quali risultano essere intrecciate con la *merveille* cui si ascrive la rappresentazione. In tale ottica, le sue attrazioni principali, gli automi, diventano elemento cardine per la messa in luce del fondo culturale ed ideologico che ha influenzato la rappresentazione artistica.

PAROLE CHIAVE: *Roman de Troie*, *Chambre de Beautés*, Cultura visuale; meraviglioso; automa.

ABSTRACT: The contribution aims to analyse the visual aspects of the ecphrastic episode of the *Chambre de Beautés*, contained within Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie*. The approach derived from the *Visual Studies* exalts complex dynamics and interactions between author, artistic objects and receivers, both intra- and extra-diegetic. These are intertwined with the *merveille*, to which the episode is indebted. From this point of view, its main works of art, the automata, become a key element to shed a light on the cultural and ideological background which influenced the artistic representation.

KEYWORDS: *Roman de Troie*, *Chambre de Beautés*, *Visual Studies*; marvelous; automaton.

RETOUR SUR *BAUDOUIN DE FLANDRES* EN PROSE: LE MANUSCRIT PAU, AD, 20

1. *BAUDOUIN DE FLANDRES* EN PROSE – UNE TRADITION HYBRIDE

Le succès dont *Baudouin de Flandres* en prose a joui pendant quelque cent cinquante ans, depuis la date de sa composition autour de 1440-1445 jusqu'à la fin du XVI^e siècle, s'explique sans doute aussi par son hybridité générique, particulièrement appréciée à cette époque:¹ dans un cadre historique qui se veut nettement circonscrit (entre 1180 *ca* et 1292, les deux dates citées dans l'*incipit* et dans l'*explicit*, en passant par la célèbre bataille de Bouvines, 1214), le récit prend tour à tour les traits de la chronique, du récit épique, du roman; et ce n'est pas un hasard si la bibliographie qui lui est consacrée se partage presque équitablement entre études centrées sur des personnages et des événements historiques (les croisades notamment), sur les motifs littéraires (le mariage avec le diable, au premier chef), ou encore sur la transposition légendaire de l'histoire de Jean Tristan, fils du roi saint Louis. La tradition du texte, qui comprend en l'état actuel des connaissances dix manuscrits et treize éditions imprimées,² a moins attiré l'attention, sans doute à cause de son caractère à la fois foisonnant et lacunaire.³

Parmi les manuscrits conservés, un en particulier est resté nettement à l'écart: le ms Pau, AD des Basses Pyrénées, 20, auquel pourtant Larry

¹ J'ignore ici la question de la source en vers alexandrins, dont ne sont conservés que deux fragments, et qui remonte au début du XIV^e siècle: Colombo Timelli 2014: 45-6. La fortune de *Baudouin* se renouvela dans les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* du marquis de Paulmy (1780), puis grâce à la réécriture d'Alfred Delvau (1860): voir Colombo Timelli 2024a.

² Pour un recensement mis à jour je ne peux que renvoyer à Colombo Timelli s.p.; une liste abrégée des témoins est donnée ici en Annexe 1. Rappelons que les manuscrits datent tous de la seconde moitié du XV^e siècle, et que les éditions se distribuent entre Lyon (1478 - *ca* 1526), Chambéry (1484 et 1485) et Paris (1498 - 1573/1618).

³ On se reportera à la Bibliographie en annexe.

S. Crist avait consacré un article précieux il y a une cinquantaine d'années (Crist 1966-1967);⁴ ayant eu cette copie entre ses mains, Crist se proposait de prouver l'inconsistance de la datation proposée par Woledge (xiv^e siècle), alors que tous les autres témoins de *Baudouin de Flandres* sont datés du siècle suivant. Sans entrer dans les détails, retenons l'essentiel, à savoir que les trois filigranes du manuscrit de Pau confirment incontestablement la datation plus tardive (seconde moitié du xv^e siècle), ainsi qu'une localisation dans le sud de la France. Crist fournit aussi la description matérielle du livre, en rétablissant le bon ordre des feuillets, mal disposés au moment de la reliure, et en indiquant les lacunes.

Difficile d'accès, peu lisible par endroits – il a manifestement subi les dégâts dus à une inondation – le manuscrit de Pau a été négligé par Élisabeth Pinto-Mathieu dans la seule édition aujourd'hui disponible de *Baudouin* (Pinto-Mathieu 2011: 21-22); avant elle, Ghislaine Chouffani El Fassi avait situé le manuscrit *H* dans son stemma (Chouffani El Fassi 1999: 30; famille 1: mss *ACDFJ*; famille 2: mss *BEGHI*), un stemma, il faut le dire, qui renonçait de fait à toute hiérarchie. D'ailleurs, le choix du texte à publier de la part des deux éditrices ne s'appuie nullement sur des critères philologiques: Chouffani opte pour *B*, considéré comme «le moins fautif» de la tradition, bien que lacunaire (Chouffani El Fassi 1999: 26); Pinto-Mathieu pour *G*, sans autre explication (Pinto-Mathieu 2011: 17), manuscrit qui transmet cependant une version isolée.

Moi-même, dans un article récent où j'ai essayé de reconstituer la tradition du texte en tenant compte aussi des éditions imprimées (Colombo Timelli s.p.),⁵ j'avais dû exclure le manuscrit de Pau pour des raisons contingentes.⁶ La collation partielle menée à cette occasion, basée pour l'essentiel sur la macrostructure du texte, avait conduit à des résultats qui divergent en partie de ceux de Chouffani: *G* demeure isolé, alors que la famille la plus nombreuse réunit les mss *A C F* (dont dérive l'*editio*

⁴ Crist est l'auteur d'une thèse, soutenue à l'Université de Harvard en 1963 (*The Legend of Jehan Tristan. A Study in the Middle French Epic and Romance*), que je n'ai pas pu consulter.

⁵ Le passage précoce sous les presses, en 1478, alors que le manuscrit *C* est daté 1474 (1475 n.st.), impose de considérer les deux traditions comme partiellement contemporaines.

⁶ Une demande adressée aux AD des Basses Pyrénées en janvier 2024 était en effet restée sans réponse jusqu'au printemps 2025, lorsque, de manière tout à fait inespérée, une reproduction en haute définition a été mise gracieusement à ma disposition.

princeps) + *D E* + *J*; d'autre part, *B* transmet une version proche de celle de *I*, même si dans la dernière partie les deux copies procèdent séparément. Je me propose maintenant de revenir sur la question afin de situer *H* et de l'apparenter, dans la mesure du possible, à l'un ou à l'autre des manuscrits de la deuxième famille.

2. LA FAMILLE *B H I*

Comme l'a établi Larry S. Crist, le manuscrit de Pau présente de nombreuses lacunes, sept au moins, pour un total de douze ou treize feuillets (Crist 1966-1967: 106); il comprend actuellement 98 titres de chapitre, qui nous serviront de guide pour établir une première parenté.⁷ Premier constat: ce nombre, évidemment inférieur au total au vu des feuillets perdus, dépasse la moyenne des autres copies conservées; pour la première famille on compte en effet 85 titres dans *A C F*, des réserves supplémentaires dans *D E*, 99 dans *J*, qui fragmente la matière en des unités plus courtes; pour la seconde famille on dénombre 74 titres dans *I*, 90 environ dans *B*, lacunaire; 56 titres se lisent enfin dans *G*,⁸ dont l'isolement se confirme sur ce plan aussi.

Au-delà des chiffres, une parenté entre *B I H* se perçoit dès une collation même superficielle, comme en témoignent la structure du récit, l'organisation de la matière en chapitres et la formulation même des intertitres. Les relations entre ceux-ci s'avèrent néanmoins complexes, tous les cas de figure étant représentés:

- *B H* contre *I*:

soit les titres en question manquent dans *I* (une quinzaine):

⁷ Dans le tableau en Annexe 2, le bon ordre des feuillets est rétabli sur la base des indications de Crist 1966-1967.

⁸ Vérification faite sur le manuscrit: Pinto-Mathieu 2011 n'a pas transcrit les deux qui se lisent aux f. 1v et 2r, et en a rétabli de nombreux autres, surtout à partir de la p. 254 de son édition, sur la base d'autres témoins.

B

124r: Comme le roy
Phelippe de France fit
emprisonner Ferrant ou
chastel du Louvre à Paris
et le fit mettre en une
chappe de plomb.

136r: Comme Loÿs
d'Artois, filz du roy,
escript tantost unes
lectres au roy en
Avignon contenant
la traïson que Henry de
Haultefueille lui vouloit
faire.

141v: Comme Loÿs,
quant son pere lui eust
resignee sa courone et le
royaume, delivra Ferrant,
le conte de Flandres, qui
estoit au Louvre.

142v: Come Ferrant se
parti de Paris après qu'il
fut delivré.

*I**H*

46r: Comment le roy
Phelippe fit emprisonner
Ferrant a[u] chastel du
Louvre et le fit mettre en
une chappe de plomb à
Paris.

52v: Comment Loÿs,
filz du roy de France,
escrivist tantost au roy
son pere en Avignon
la traïson que Henry
de Haultefueille avoit
formee.

55v: Comment Loÿs,
quant le roy luy eust
donné la coronne et le
royaume, delivra Ferrant
conte de Flandres.

56r: Comment Ferrant,
quant il fut delivré, partit
de Paris pour s'en aler en
Flandres.

soit ils y sont formulés différemment (une bonne vingtaine), par exemple en comprenant des détails supplémentaires:⁹

B

55v: Comme Jehanne, la
contesse de Flandres, fit
pendre son pere, le conte
Baudouin, quant il fut
retourné de la prison des
sarrasins, où il avoit esté
vingt et cinq ans.

I

30v: Comment Jehanne, la
contesse de Flandres, fist
pandre son pere Baudouyn
quant il fut revenu de la
prison des sarrasins.

H

10v: Comment la
contesse de Flandres fit
pendre son pere Baudoin
quant il fut *retourné* de
prison des sarrasins, où il
avoit esté .xxv. *ans*.

⁹ Dans les tableaux qui suivent, l'italique signale les variantes communes aux manuscrits en question.

65r: Comme le roy de France se courrouça que l'aigle se estoit laissé surmonter à l'austour blanc, <i>et come depuis l'aigle tua l'austour blanc.</i>	35r: Comment le roy de France se couroucza de ce que l'aigle c'estoit lessé sourmonter à l'autour blanc.	14r: Comment le roy se courrouça que l'aigle s'estoit laissée surmonter à l'austour, <i>et comment depuis l'aigle tua l'austour blanc.</i>
112v: Comme le roy, <i>après ce que le conte de Flandres eust esté desconfit</i> , s'en retourna à Paris.	60r: Comme le roy de France s'en retourna à Paris.	39r: Comment le roy de France, <i>après ce que Ferrant eust ainsi esté pris</i> , s'en retourna et sa <compagnie> à Paris.

- une quinzaine de titres rapprochent pourtant *B I* contre *H*:

<i>B</i>	<i>I</i>	<i>H</i>
21v-22r: Comme le deable ne peust plus demourer avec le conte, <i>et couvint qu'il s'en partist hideusement devant tout le peuple.</i>	15r: Comment le dyable ne peult plus demourer avec le conte de Flandres, <i>et couvint qu'il s'en partist hydeusement devant tout le peuple.</i>	92v: Comment le dyable ne peust plus demourer avecques Baudoin et s'en parti devant chascun.
29r-v: Come Baudouin, conte de Flandres, alla s<e>courir l'emperiere de Constantinoble, qui estoit fille de France, que les sarrazins <i>avoient assiegee, et puis la print à femme.</i>	18v: Comment Baudouyn alla secourir l'empereriere de Constantinoble, qui estoit fille du roy de France, que les sarrazins <i>avoient assiegee, et puis la print à femme.</i>	96r: Comment le conte de Flandres ala secourir l'empereris de Constantinoble, qui estoit fille du roy de France, que les sarrazins tenoient assegee.
59v: Comme Ferrant, le conte, voullu tuer sa femme <i>pource qu'elle avoit fait mourir son pere le conte Baudouin, dont il n'avoit riens sceu.</i>	32v: Comment Ferrant volut tuer Jehanne sa femme <i>pource qu'elle avoit fait mourir son pere dont Ferrant n'avoit riens sceu.</i>	12v: Comment Ferrant conte de Flandres voulust tuer sa femme pour la trahison qu'elle avoit fait contre son pere.

- *HI* peuvent aussi s'opposer à *B*:

<i>B</i>	<i>I</i>	<i>H</i>
	19r: Comment Acquillant pensa qu'il se combatroit à <i>Baudouyn corps à corps</i> .	97r: Comment Aquillant volt combattre <i>corps à corps</i> contre le conte <i>Baudoin</i> .
68r: Comme Ferrant envoya Jehanne la contesse devers les messaigiers pour savoir pourquoy ilz n'estoient retournez à Ferrant dire leur messaige.	36v: Comment Ferrant envoya sa femme devers les messagiers savoir pourquoy il n'estoient retournez <i>devers lui</i> pour <i>rapporter</i> leur message.	16r: Comment Ferrant envoya la contesse sa femme devers les messagiers savoir pourquoy ilz n'estoient retournez <i>devers lui</i> <i>rapporter</i> leur message.
	62v: <i>Comment le roy de France fist coupper la teste à Thiery roy de Portugal</i> .	42r: <i>Comment le roy de France fist coupper la teste au roy Thierry de Portugal</i> pource qu'il s'estoit vers luy parjuré.

Si l'on ne tient compte que des chiffres, la proximité *BH* apparaît comme la plus nette, ne fût-ce que quelques titres dénoncent des contaminations possibles. Dans le premier exemple ci-dessous, le couple de substantifs (*traicté et accord* / *traitié et acord*) rapproche *BH* contre *I* (*traicté* seulement), alors que le verbe *fut fait* réunit *IH* (*il y eust* dans *B*); l'apposition *le conte* (*B*), *conte de Flandres* (*H*) ne paraît pas significative:

<i>B</i>	<i>I</i>	<i>H</i>
83v: Comme il y eust <i>traicté et accord</i> fait entre le roy de France et Ferrant le conte.	45r: Comme le traicté <u>fut</u> <u>fait</u> entre le roy de France et Ferrant.	23v: Comment le <i>traitié et</i> <i>acord fut fait</i> entre le roy de France et Ferrant conte de Flandres.

Dans cet autre intitulé le premier syntagme verbal impose d'associer *IH* (*mour(r)ut en Thunes*), alors que l'indication de la ville de *Ja(c)que(s)* et la succession de Philippe ne se lisent que dans *BH* (*I* privilégie la sépulture de Louis IX à Saint-Denis):

<i>B</i>	<i>I</i>	<i>H</i>
172v: Come le roy saint Loÿs s'en retourna en Thunes où il mourut <i>devant la cité de Jaque</i> , et puis regna Phelippe son filz.	88r: Coment le bon roy saint Loÿs <i>mourrut en Thunes</i> , et comme il fut apporté mort en sepulturez à Saint Denis en France.	75r: Comment le roy saint Loÿs <i>mourut en</i> <i>Thunes devant la cité de</i> <i>Jacques</i> , et puis Phelippe son filz fut roy de France.

3. LE MANUSCRIT *H*

Restent à commenter les quelques titres pour lesquels *H* procède seul, sans lien avec ses proches *B I*, ni d'ailleurs avec les manuscrits de l'autre famille; au-delà de quelques cas isolés,¹⁰ c'est le récit de la rencontre dans la forêt, puis du mariage diabolique, que *H* répartit différemment, en donnant du relief à des éléments et à des personnages qui passent sous silence dans les autres copies.

Rappelons rapidement les étapes essentielles de l'épisode. Au cours d'une partie de chasse dans la forêt de Noyon, Baudouin, poursuivant un sanglier, s'éloigne de ses gens; une demoiselle solitaire lui apparaît alors, vêtue luxueusement et montée sur un riche palefroi: elle se dit fille d'un roi dont elle ne révèle pas l'identité. Tombé amoureux au premier regard, Baudouin la demande en mariage, malgré les remarques quelque peu désabusées du comte de Valenciennes.¹¹ Au cours des quatorze années qui suivent, deux filles naissent; sans que Baudouin comprenne, le comportement de la dame pendant la messe laisserait néanmoins deviner son origine diabolique: elle assiste au service, mais s'éloigne toujours au moment de l'élévation. C'est un vieil ermite, invité au palais et admis à la table du couple pour le repas de Pâques, qui révélera la véritable nature de la dame, la soumettra à l'exorcisme et obligera Satan à s'enfuir.

¹⁰ C'est le cas des titres qui se lisent aux f. 9v, 41r, 48v, 50r (dont la formulation est tout à fait exceptionnelle: «C'est la traison que Henry de Haultefueille avoit machinee contre le roy de France»), 54r. Il est évident que les deux titres aux f. 19v et 20r divisent en deux segments la matière d'un seul chapitre (un seul intitulé dans *B I*).

¹¹ *H* étant lacunaire à cet endroit, je cite d'après *B*: «Cher seigneur, et que savez vous se c'est une jeune femme qui pour argent se vent? Sire, s'il vous plaist la pourcez tenir à vostre commande tant qu'il vous plaira, et puis lui donner congie: car si haulx homs comme vous doit ouvrer saigement» (f. 19v-20r).

La segmentation du texte est très limitée dans les manuscrits de la première famille: partie de chasse et mariage y sont associés sous le même titre (*F*: «Comment Baudouyn conte de Flandres partit de Paris et s'en alla à Noyon avecques les barons; et comment il esposa le deable», f. 18v), alors que les étapes principales du récit qui suit (l'intervention de l'ermite notamment) ne sont signalées que par des alinéas; seul le manuscrit *J* introduit deux titres supplémentaires: «Comment ledict hermitte contrainct le deable à dire pourquoy il c'estoit mis au corps de la contesse», f. 9r; «Comment le deable qui estoit au corps de la contesse desclara les causes pour lesquelles il c'y myst», f. 9v.¹²

Pour ce qui est du groupe *B I H*, la collation permet de rapprocher *B* *I*, malgré l'ajout dans ce dernier de deux titres, dont le second en particulier (f. 16v) met en relief le moment de l'évanouissement de Satan. Quant à *H*, en l'absence du titre qui ouvre la séquence à cause d'une lacune, seul le dernier titre (f. 92v) coïncide avec les deux autres copies; pour le reste, *H* semble vouloir insister sur les échanges verbaux: Baudouin demande à la dame mystérieuse pourquoi elle se déplace seule dans la forêt (f. 98v), puis refuse les «paroles» du comte de Valenciennes (f. 92r); pendant le repas au palais, Baudouin insiste auprès de sa femme sur la valeur de l'aumône et donc sur la nécessité d'accueillir le vieil ermite à leur table (f. 93v), et enfin l'ermite «conjure» le diable de révéler sa présence (f. 94r). Une proximité avec *I* se manifeste néanmoins à deux endroits, si ce n'est par la formulation des titres concernés, au moins par la rupture du récit: le retour à l'aspect guerrier (les combats contre les sarrasins qui se déroulent en même temps: f. 92r dans *H*, «En ce temps fut l'empereur de Constantinoble en moult grant effroy»; f. 15r dans *I*: «En ce temps l'empereur de Constantinoble fut en grant effroy»), et l'évanouissement du diable (f. 94r dans *H*: «Quant la dame se entendist ainsi conjuree et qu'elle ne pouoit autre chose faire...»; 16v dans *I*: «Quant la dame se sentit ainsi conjuree et qu'elle ne sceut aultre chose faire...»).

¹² Pour un commentaire plus détaillé on voudra bien se reporter à Colombo Timelli 2024a: 262-5.

<i>B</i>	<i>I</i>	<i>H</i>
16r: Comme Baudouin, le conte de Flandres, depuis qu'il eust reffusee la fille de France [<i>sic</i>], espousa le deable.	13r: Coment Baudouyn conte de Flandres, depuis qu'il eut reffusé la fille du roy de France, espousa depuis le dyable.	<lacune>
		98v: C<omm>ent le conte luy demanda se elle es<toit> seule.
		92r: Comment le conte dist au seigneur de Valenciennes que il se deportast de telles paroles.
	15r: Comment l'empereur de Constantinoble eut guerre aux sarasins.	92r: Comment l'empereur eust grant effroy.
21v-22r: Comme le deable ne peust plus demourer avec le conte, et <i>convint qu'il s'en partist hieusement devant tout le peuple.</i>	15r: Comment le dyable ne peult plus demourer advec le conte de Flandres, et <i>convint qu'il s'en partist hydeusement devant tout le peuple.</i>	92v: Comment le dyable ne peust plus demourer avecques Baudoin et s'en parti devant chascun.
		93v: Comment le conte dist à sa femme que aulmosne vault moult.
	16v: Coment le dyable s'en partit et s'en alla sans grever aulcun.	94r: Comment la dame fut conjuree de l'ermite et puis s'esvanuyt.
		95r: <Comment> le conte fut de ce fait moult desplaisant.

4. CONCLUSION SOUS FORME DE QUESTION: QUEL *BAUDOUIN* ÉDITER?

La question posée en ouverture – situer *H* dans la deuxième famille de *Baudouin de Flandres* – n'a donc pas trouvé de réponse: tous les regroupements s'avèrent possibles, le manuscrit de Pau se rapprochant tantôt de *B*, tantôt de *I*, sans ignorer les passages où il s'écarte tant de l'un que

de l'autre. Toutefois, une conclusion, ouverte, demeure possible dans la mesure où la tradition de ce «roman» tardif nous permet, voire nous impose, de réfléchir à la transmission des textes à un moment charnière de la culture, non seulement littéraire, de la France: resserrée dans une fourchette de quelques décennies, elle comprend tant des manuscrits que des imprimés; riche et certainement lacunaire, elle comporte un nombre de témoins élevé par rapport à la moyenne des autres adaptations en prose contemporaines, sans que l'on puisse évaluer même approximativement la quantité des témoins perdus.¹³ Tout compte fait, on comprend qu'elle ait amené Chouffani et Pinto-Mathieu à des choix éditoriaux qui, pour demeurer justifiables, n'en soulèvent pas moins des questions fondamentales quant à la version proposée aux lecteurs d'aujourd'hui, qui se devrait de représenter soit la version la plus proche de l'«originale»,¹⁴ soit la version commune / vulgate du texte. Ni le manuscrit *B* ni le manuscrit *G* ne répondent à ces exigences.

Il faut reconnaître à Ghislaine Chouffani le mérite d'avoir mené une collation complète des témoins conservés de *Baudouin de Flandres*; bien que les critères qu'elle a retenus soient parfois contestables (privilégier, parmi les leçons communes, les omissions et sauts du même au même, les fautes communes étant peu nombreuses voire inexistantes), son travail demeure à ce jour unique. Son choix du manuscrit *B*, on l'a vu, repose cependant sur des critères parfois impressionnistes, fondés sur le caractère «peu fautif» de la copie et sur son appartenance à une famille «moins fautive» que l'autre. Pinto-Mathieu ne justifiant sa décision de publier *G*, nous ne pouvons que constater que celui-ci transmet une version singulière, demeurée par ailleurs sans suite.

Le choix qui s'impose(rail) à un éventuel éditeur critique n'est certes pas facile, mais mérite réflexion et devra reposer en partie au moins sur des critères externes au texte et tenant à sa transmission et diffusion; si nous adoptons la perspective proposée par Frédéric Duval, à savoir

¹³ Dans le corpus réuni dans le *Nouveau Répertoire de mises en prose (XV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, deux seuls titres dépassent les cinq / six manuscrits: *Baudouin de Flandres* et la *Vengeance de Notre Seigneur / Destruction de Jérusalem*; sur le parallélisme de ces deux traditions, cf. Colombo Timelli 2019: 223 et 235.

¹⁴ Pour son édition de la *Vengeance* (Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1984), Alvin E. Ford a en effet opté pour le manuscrit le plus ancien (XIV^e siècle).

recupérer la version de *Baudouin* qui a joui du plus grand succès¹⁵, c'est vers le groupe *A F J* (et à leur suite, les imprimés) qu'il faudra se tourner. Affaire à suivre...

¹⁵ Duval 2007; la fourchette retenue par F. Duval va de 1350 à 1500, le critère de sélection étant le nombre de copies conservées (plus de cinquante).

Annexe 1 – *Baudouin de Flandres*, témoins

Manuscrits:

- A*: Paris, BnF, Arsenal, 3341; seconde moitié du xv^e siècle (*ante* 1470-1472)
B: Bruxelles, KBR, II-3022 (lacunaire, manuscrit de base pour l'édition Chouffani El Fassi); dernier quart du xv^e siècle
C: Paris, BnF, fr. 1611, f. 98r-182v; 8 mars 1474 (1475 n.st.)
D: Paris, BnF, fr. 1752; xv^e siècle
E: Paris, BnF, fr. 5609; xv^e siècle
F: Paris, BnF, fr. 12551 (acéphale; incomplet du ou des deux derniers f.); xv^e siècle
G: Paris, BnF, n.a.fr. 6213 (manuscrit de base pour l'éd. Pinto-Mathieu); xv^e siècle
H: Pau, AD des Pyrénées-Atlantiques, 20 (altéré, lacunaire); seconde moitié du xv^e siècle
I: Rennes, BM, 594; seconde moitié du xv^e siècle, *post* 1467
J: Vaticano, BAV, Reg. lat. 867 (lacunaire); *inter* 1443 et 1460

Éditions imprimées:

- Lyon: (1) [Guillaume Le Roy pour Barthelemy Buyer?], 12 novembre 1478; (2) Jacques Maillet, 27 novembre 1491; (3) Glaude (*sic*) Nourry, 18 avril 1509; (4) Olivier Arnoullet, [*ca* 1526]
Chambéry: (1) Antoine Neyret, 29 novembre 1484; (2) Antoine Neyret, 10 décembre 1485
Paris: (1) Michel Le Noir, 28 février 1498; (2) Michel le Noir, [*ca* 1506]; (3) Jean Trepperel, [*inter* 1506-1511]; (4) Michel Le Noir, [*post* 1515 ?]; (5) Veuve Jean Trepperel – Jean Janot, [*ca* 1522]; (6) [Alain Lotrian], [1525-1547]; (7) Nicolas Bonfons, s.d. [*inter* 1573-1618]

Annexe 2 – Titres de chapitre (l’italique – éventuellement le soulignement – signalent les leçons communes)

<i>B</i> : KBR II-3022	<i>I</i> : Rennes, BM, 594	<i>H</i> : Pau, AD, 20
1r: Croniques de France et de Flandres encommencees en l’an de grace mil cent et quatre vingz.	7r: Cy commence la cronique de Baudouain conte de Flandres, commancee en l’an de grace mille cent et quatre <...>.	<lacune, 3 f.>
	7r: Comment le marquis de Millan envoya querir secours au roy de France.	
	7v: Comment nouvelles vindrent au roy de France que le roy d’Angleterre estoit descendu en Gascogne.	
	8r: Comment le conte Phelippe de Flandres alla secourir le marquis de Millain.	
7r: Comme Phelippe, le conte de Flandres, <i>conquist les armes au lyon sur le soudent</i> Caquedent.	9r: Coment Phelipe conte de Flandres combatit le soudain corps à corps et conquist les armes au lyon sur le soudain Caquedant.	91r: Comment Phelippe conte de Flandres <i>conquist les armes au lion sur le souldan</i> .
8v: Comme le conte de Flandres et le quens de Juilliers eurent contens <i>ensemble</i> pour l’escu au lyon.	10r: Coment le conte de Flandres et le quens de Julliers eurent contens <i>ensemble</i> pour l’escu au lyon.	90r: Comment le conte de Flandres et le duc de Juilliers eurent contens pour l’escu au lion.
12v: Comme le roy de France ordona que le conte de Flandres porteroit l’escu tout entier sans difference, et le quens [ms: <i>queux</i>] de Juilliers orlé d’asur vif.	11v: Comment le roy de France ordonna que le conte de Flandres porteroit l’escu au lyon tout entier, et le quens de Juilliers le porteroit ourlé d’asur viff.	<lacune, 3-4 f.>
14r: Comme Baudouin, le conte de Flandres, reffusa a espouser Beatrix, fille du roy de France.	12r: Comment le conte Baudouyn de Flandres reffusa à espouser Beatrix, la fille du roy de France.	

15r: Comme l'empereur
de Constantinoble
espousa la fille du roy de
France.

16r: Comme Baudouin, le
conte de Flandres, depuis
qu'il eust reffusee la fille
de France [*sic*], espousa le
deable.

21v-22r: Comme le
deable ne peust plus
demourer avec le conte,
et *convint qu'il s'en partist
hideusement devant | tout le
peuple.*

27v: Come Baudouin,
conte de Flandres, s'en
alla sur les sarrazins.

12v: Comment l'empereur
de Constantinoble espousa
la fille du roy de France.

13r: Coment Baudouyn
conte de Flandres, depuis
qu'il eut reffusé la fille du
roy de France, espousa
depuis le dyable.

15r: Comment l'empereur
de Constantinoble eut
guerre aux sarasins.

15r: Comment le dyable
ne peult plus demourer
advec le conte de Flandres,
et *convint qu'il s'en partist
hydeusement devant tout le
peuple.*

16v: Coment le dyable s'en
partit et s'en alla sans grever
aucun.

17v: Comment Baudouyn le
conte de Flandres s'en alla
sur les sarasins.

98v: C<omm>ent le
conte luy demanda se elle
es<toit> seule.

92r: Comment le conte
dist au seigneur de
Valenciennes que il
se deportast de telles
paroles.

92r: Comment
l'empereur eust grant
effroy.

92v: Comment le dyable
ne peust plus demourer
avecques Baudoin et s'en
parti devant chascun.

93v: Comment le conte
dist à sa femme que
aulmosne vault moult.

94r: Comment la dame
fut conjuree de l'ermite et
puis s'esvanuyt.

95r: <Comment> le
conte fut de ce fait moult
desplaisant.

95r: Comment le conte
Baudoin s'en ala sur les
sarrazins.

29r-v: Come Baudouin, conte de Flandres, | alla s<e>courir l'emperiere de Constantinoble, qui estoit fille de France, que les sarrazins *avoient assiegee, et puis la print à femme.*

18v: Comment Baudouyn alla secourir l'emperiere de Constantinoble, qui estoit fille du roy de France, que les sarrazins *avoient assiegee, et puis la print à femme.*

96r: Comment le conte de Flandres ala secourir l'empereris de Constantinoble, qui estoit fille du roy de France, que les sarrazins tenoient assegee.

19r: Comment Acquillant pensa qu'il se combatroit à *Baudouyn corps à corps.*

97r: Comment Acquillant volt combatre *corps à corps* contre le conte *Baudoin.*

100r: Comment Baudoin se combatit contre Aquillant.

<lacune, 1 f.>

20r: Comment le conte de Flandres parla à Acquillant le soudant.

35v-36r: Come le conte Baudouin de Flandres espousa | l'emperiere de Constantinoble, fille du roy Phelippe de France.

21v: Comment le conte de Flandres espousa l'emperiere de Constantinoble, fille du roy de France.

37r: Come Baudouin se parti de Constantinoble et laissa sa femme *grosse* et [ms: *en*] s'en alla en Jherusalem.

22r: Comment le conte Baudouyn se partit de Constantinoble et lessa sa femme et s'en alla en Jherusalem.

1r: Comment Baudoin se parti <de> Constantinoble et laissa sa femme *grosse* et ala en Jherusalem.

39v: Come Jehan de Haultefueille, conte de Blois, trahy Baudouin, le conte de Flandres, *devant la cité de Jherusalem.*

22v: Comment Jehan de Haultefueille, conte de Bloys, traïst Baudouym *devant la cité de Jherusalem.*

2r: Comment Jehan de Haultefueille, conte de Bloys, traïst le conte de Flandres.

41r: Comme Baudouin, le conte, fut prins dez sarrazins par la traïson du conte de Blois.

23v: Comment le conte flammant fut prins des sarrazins par la traïson du conte de Bloys.

3r: Comment Baudoin fut pris par la [*la* ajouté] traïson du conte de Blois.

3v: Comment Bouchart d'Auvergne deceut l'une des filles Baudoin.

42v: Comme Ferrant de Portingal s'en vint en France servir le roy, *qui tantost le fit chevalier et puis* connestable de France.

43v: Comme Ferrant, *après ce qu'il fut connestable*, s'en alla en Gascongne par le commandement du roy et amena prisonnier au roy le roy Jehan d'Angleterre.

45v: Comme le roy Phelippe delivra le roy Jehan d'Angleterre sans rançon paier.

48r : Comme le roy de France maria Ferrant à Jehanne, la contesse de Flandres.

49r: Comme le soudant Sailladin donna congié à Baudouin, le conte de Flandres, *qui avoit esté prisonnier* vingt et cinq ans en Jherusalem.

55v: Comme Jehanne, la contesse de Flandres, fit pendre son pere, le conte Baudouin, quant il fut *retourné de la prison des sarrazins, où il avoit esté* vingt et cinq ans.

59v: Comme Ferrant, le conte, voullu tuer sa femme *pource qu'elle avoit fait mourir son pere le conte Baudouin, dont il n'avoit* riens sceu.

24r: Comment Ferrant de Portugal s'en vint en France pour servir le roy de France, *qui tantost le fist chevalier et puis* son connestable.

25r: Comment Ferrant, *après ce qu'il ot esté fait connestable*, s'en alla en Gascogne par le commandement du roy de France et amena prisonnier le roy Jehan d'Angleterre.

25v: Comment le roy Phelippe delivra le roy d'Angleterre sans ranczon paier.

27r : Comme le roy de France maria Ferrant de Portugal à Jehanne, la contesse de Flandres.

27v: Comment le soudant de Saldin [*si*] donna congié à Baudouyn qu'il avoit tenu prisonnier .xxv. ans en Jherusalem.

30v: Comment Jehanne, la contesse de Flandres, fist pendre son pere Baudouyn quant il fut revenu de la prison des sarrasins.

32v: Comment Ferrant volut tuer Jehanne sa femme *pource qu'elle avoit fait mourir son pere dont Ferrant n'avoit* riens sceu.

3v: Comment Ferrant [ms : *Jehan*] de Portingal vint en France pour servir le roy, qui le fit son connestable.

4v: Comment Ferrant de Portingal s'en ala en Gascongne par le commandement du roy et amena prisonnier au roy le roy Jehan d'Angleterre.

5r: Comment le roy de France delivra le roy d'Angleterre sans raençon paier.

6v : Comment le roy de France maria Ferrant de Portingal à la contesse de Flandres.

7r: Comment le soudan Salhadin donna congié à Baudoin *qui avoit esté prisonnier* .xxv. ans en Jherusalem.

9v : Comment la contesse fut mariee.

10v: Comment la contesse de Flandres fit pendre son pere Baudoin quant il fut *retourné de prison des sarrazins, où il avoit esté* .xxv. ans.

12v: Comment Ferrant conte de Flandres voulust tuer [ms : *contre*] sa femme pour la trahison qu'elle avoit fait contre son pere.

61r-v: Come Jehan, le roy d'Angleterre, envoya au conte Ferrant ung austour blanc, que Ferrant depuis envoya au roy de France, dont puis il advint moult de meschief.	33v: Comment Jehan, le roy d'Angleterre, envoya à Ferrant de Portugal ung autour blanc, que Ferrant envoya depuis au roy de France.	<lacune, 2 f.>
62v: Come les chevaliers flamens presenterent au roy de France, auprès de Laigny sur Marne, l'austour blanc.	34r: Comment les chevalliers flamans presenterent au roy de France, auprès de Langny sur Marne, l'autour blanc.	
64r: Comme le roy de France laissa voller l'austour blanc <i>contre l'aigle</i> .	35r: Comment le roy de France lessa voller l'autour blanc.	13v: Comment le roy laissa voller l'austour <i>contre l'aigle</i> .
65r: Comme le roy de France se courrouça que l'aigle se estoit laissé surmonter à l'austour blanc, <i>et come depuis l'aigle tua l'austour blanc</i> .	35r: Comment le roy de France se courrouça de ce que l'aigle c'estoit lessé sourmonter à l'autour blanc.	14r: Comment le roy se courrouça que l'aigle s'estoit laissée surmonter à l'austour, <i>et comment depuis l'aigle tua l'austour blanc</i> .
67r: Comme <i>les chevaliers flamens</i> qui avoient porté l'austour <i>blanc</i> prindrent congié du roy de France.	36r: Comment <i>les chevaliers flamans</i> qui avoient porté l'autour <i>blanc</i> prindrent congié du roy.	15v: Comment les messagiers qui avoient apporté l'austour prindrent congié du roy.
68r: Comme Ferrant envoya Jehanne la contesse devers les messagiers pour savoir pourquoy ilz n'estoient retournez à Ferrant dire leur messaige.	36v: Comment Ferrant envoya sa femme devers les messagiers savoir pourquoy il n'estoient retournez <i>devers lui</i> pour <i>rapporter</i> leur message.	16r: Comment Ferrant envoya la contesse sa femme devers les messagiers savoir pourquoy ilz n'estoient retournez <i>devers lui</i> <i>rapporter</i> leur message.
69r: Comme Jehanne la contesse blasma les chevaliers flamens pource qu'ilz n'estoient venuz devers Ferrant <i>dire leur messaige</i> .	37v: Comment Jehanne la contesse blasma les chevalliers pource qu'il n'estoient point venuz devers Ferrant <i>dire leur messaige</i> .	16v: Comment la contesse blasma les chevaliers qu'ilz n'estoient venus devers Ferrant faire leur rapport.

71v: Comme il
commença grant guerre
entre le roy de France
et Ferrant le conte de
Flandres, laquelle guerre
meust pour le fait de
l'austour.

74v: Comme Ferrant,
le conte de Flandres,
desconfit le roy de
France devant Senlis tant
*qu'il convint que le roy s'en
retournast à Paris.*

76r: Come le roy
Phelippe de France
demanda trieves au conte
Ferrant de Flandres
jusques à ung an.

79r: Come Ferrant,
le conte de Flandres,
accorda les trieves au roy
de France à sa requeste.

80v: Comme le roy de
France manda gens
d'armes par tous pays
pour faire guerre au
conte Ferrant.

82r: Come Ferrant
envoya dix.^m. hommes
ardre la terre du conte de
Saint Pol, et ardirent sa
femme et sez enffans, par
quoy le conte de Saint
Pol se combati à Ferrant.

83v: Comme il y eust
traicté et accord fait entre le
roy de France et Ferrant
le conte.

38v: Comment il
commança grant guerre
entre le roy et Ferrant pour
le fait de l'autour blanc.

40r: Comme Ferrant, le
conte de Flandres, desconfit
le roy de France devant
Senlis *tant qu'il convint que le
roy retournast à Paris.*

41r: Comment le roy de
France demanda treves à
Ferrant conte de Flandres
jusques à ung an.

43r: Comment Ferrant, le
conte de Flandres, acorda
les treves au roy de France.

43v: Comme le roy de
France manda ses gens
d'armes par tout son
royaume pour faire guerre à
Ferrant conte de Flandres.

44v: Comment Ferrant
envoy<a> deux mille
homes ardre la terre du
conte de Saint Pol, et
ardirent sa femme et ses
enffans, pour quoy le conte
de Saint Pol se combatit à
Ferrant.

45r: Comme *le traicté fut
fait* entre le roy de France et
Ferrant.

18r: Comment guerre
se leva entre le roy de
France et Ferrant conte
de Flandres pour le fait
de l'austour blanc.

19v: Comment le conte
de Flandres desconfist
le roy Phelippe devant
Sanliz.

20r: Comment le roy
Phelippe retourna à Paris.

20v: Comment le roy
demanda trieves au conte
de Flandres jusques à
ung an.

21r: Comment le roy
s'accorda au conseil de
Guillaume de Barres.

22r: Comment Ferrant
accorda les trieves au roy
de France.

22v: Comment le roy
manda gens d'armes
partout pour faire guerre
à Ferrant.

<lacune, 1 f.>

23v: Comment *le traicté et
acord fut fait* entre le roy de
France et Ferrant conte
de Flandres.

85r: Come depuis la guerre encommença *entre le roy de France et Ferrant* pour le fait de Regnault de Boulogne.

87r-v: Come Regnault, le conte de Boulogne, se | parti par maltallent du roy de France *et s'en alla en Angleterre* ; et comme il *se allia* à lui *pour grever* le royaume de France.

89v: Comme Ferrant envoya ung messagier à son frere le roy de Portingal, ung autre au bugre d'Avignon qui estoit son oncle, ung autre en Engleterre, *ung autre au duc de Breban, de Juilliers, à l'evesque du Liege et au roy d'Almaigne.*

95v: Come la bataille fut prinse à ung jour nommé en ung lieu en Picardie nommé le Pont de Bouvines, entre le roy de France et Ferrant le conte de Flandres.

97v: Comme la mere de Ferrant, royne de Portingal, manda à son filz Ferrant qu'il ne print point de guerre au roy de France, et que pour certain il estoit filz du roy de France.

46r: Comment depuis la guerre encommança *entre le roy de France et Ferrant* le conte de Flandres pour le fait de Regnault conte de Boulogne.

47r: Comment le conte de Boulogne se partit par maltalant du roy de France *et s'en alla en Angleterre et se alia* au roy angloys *pour grever* France.

48v: Comment Ferrant envoya ung messenger au roy de Portugal son frere et ung aultre au bugre d'Avignon son oncle, et ung aultre au roy d'Angleterre et *ung aultre au duc de Brebam, au duc de Juilliers et à l'esvesque du Liege et au roy d'Almaigne.*

51v: Comme la bataille fut prinse à ung jour nommé en ung lieu en Picardie nommé le Pont de Bouvines, entre le roy de France et le conte de Flandres.

52v: Comment la royne de Portugal, mere de Ferrant, manda à son filz qu'il ne print point de guerre contre le roy de France, et que pour certain il estoit son filz.

24v: Comment depuis la guerre encommença pour le fait de Regnault conte de Boulogne.

25v: Comment Regnault de Boulogne se partit par maltallent du roy de France.

27r: Comment Ferrant envoya ung messagier à son frere le roy de Portingal et ung autre au bugle d'Avignon.

30r: Comment la bataille fut prise à ung jour nommé en Picardie en ung lieu nommé le Pont de Bouvines entre le roy de France et Ferrant.

31r: Comment la royne de Portingal manda à Ferrant son filz qu'il ne print point de guerre au roy de France, car pour certain Ferrant estoit son filz.

111v: Come Ferrant fut desconfit et prins *prisonnier* et mené à Paris, et depuis *mené en prison* au Goulet sur Seine.

112v: Comme le roy, *après ce que* le conte de Flandres eust esté desconfit, s'en retourna à Paris.

113v: Come le roy eust nouvelles de sez quatre filz, *et come ilz* avoient eu tous quatre victoire *contre* leurs ennemis et les amenoient prisonniers à Paris.

118r-v: Comme Phelippe | le Long, qui estoit filleul du roy, lui requist qu'il lui vouldist donner Ferrant, le conte de Flandres, qui estoit parent dudit Phelippe.

119v-120r: Come Phelippe le Long | < lacune >

120r: Comme Ferrant, qui *encores* estoit prisonnier au Goulet sur Seine, menassa le roy de France.

59v: Comment Ferrant fut prins et desconfit en bataille et mené prisonnier au Goulet sur Saine.

60r: Comme le roy de France s'en retourna à Paris.

60v: Comme le roy de France eut nouvelles de ses quatre filz, *et comme il* avoient eu victoire *contre* leurs ennemis et les amenoient prisonniers à Paris.

62v: *Comment le roy de France fist coupper la teste à Thierry roy de Portugal.*

63r: Comme Phelippe le Long, qui estoit filleul au roy de France, requist au roy qu'il luy vouldist donner Ferrant, le conte de Flandres, qui estoit son parant.

63v: Comme Phelippe le Long s'en alla au Goulet sur Saine querir Ferrant le conte de Flandres qui illec estoit prisonnier.

64r: Comment Ferrant le conte de Flandres, qui *encores* estoit prisonnier au Goulet sur Saine, menassa le roy.

38v: Comment Ferrant fut desconfit et pris *prisonnier* et mené à Paris, et puis fut *mené en prison* au Goulet sur Seine.

39r: Comment le roy de France, *après ce que* Ferrant eust ainsi esté pris, s'en retourna et sa compaignie à Paris.

39v: Comment le roy Phelippe eust nouvelles que ses quatre filz avoient eu victoire sur leurs ennemis et les amenoient prisonniers à leur pere à Paris.

41r: Comment le roy de France remonstra aux prisonniers leur oultrage.

42r: *Comment le roy de France fit coupper la teste au roy Thierry de Portugal* pource qu'il s'estoit vers luy parjuré.

42v: Comment Phelippe le Long, qui estoit filleul du roy de France, requist au roy son parrain qu'il luy vouldist donner Ferrant, qui estoit son parent.

43r: Comment Phelippe le Long s'en ala au Goulet pour querir Ferrant qui là estoit prisonnier.

44r: Comment Ferrant, qui estoit au Goulet sur Saine, menassa le roy de France.

121r: Come Phelippe le Long passa Seine et laissa le conte de Flandres au Goulet, et rendi au roy son parrain le don qu'il lui avoit fait *de Ferrant* conte de Flandres.

124r: *Comme le roy Phelippe de France fit emprisonner Ferrant ou chastel du Louvre à Paris et le fit mettre en une chappe de plomb.*

127r: Comme le bugre d'Avignon, qui estoit parent de Ferrant, le conte flament, entreprinst guerre au roy de France.

129r: Comme Henry de Haultefueille conte d'Auvergne cuida trahir le roy Phelippe.

132v: *Comme le conte d'Auvergne envoya ung messaige secretement à Paris dire à Ferrant qu'il feroit tant qu'il seroit mis hors de la chappe de plomb.*

65r: Comment Phelippe le Long repassa Saine et lessa Ferrant au Goulet sur Saine, et rendit au roy le don qu'il lui avoit fait.

67v: Comme le bugre d'Avignon, qui estoit parent de Ferrant, entreprint guerre contre le roy de France.

68v: Comment Henri de Haultefueille conte d'Auvergne cuida trahir le roy.

70r: *Coment le conte d'Auvergne envoya ung messagier secretement à Paris dire à Ferrant qu'il feroit tant qu'il seroit mis hors de la chappe de plomb.*

44v: Comment Phelippe le Long passa Seyne et laissa le conte de Flandres au Goulet sur Seyne et rendit au roy de France le don qu'il luy avoit fait *de Ferrant*.

46r: *Comment le roy Phelippe fit emprisonner Ferrant a<n> chastel du Louvre et le fit mettre en une chappe de plomb à Paris.*

47v: Comment le bugle d'Avignon, qui estoit parent à Ferrant, entreprist guerre au roy Phelippe de France.

48v : Comment le roy Phelippe fit mettre siege et prist Avignon.

49r: Comment <...> Henry de Haultefueille conte <d'Auvergne> cuida trahir le roy Phelippe de France.

50r: C'est la traïson que Henry de Haultefueille avoit machinee contre le roy de France.

134r-v: Comme Ferrant, *qui estoit en | la chappe de plomb*, envoya querir Loÿs, le filz du roy de France, et lui compta la traïson que Henry de Haultefueille avoit pensee faire au roy Phelippe de France.

136r: *Comme Loÿs d'Artois, filz du roy, escript tantost unes lectres au roy en Avignon contenant la traïson que Henry de Haultefueille lui vouloit faire.*

137r: Comme la royne de Portingal, mere de Ferrant, vint à Paris, et comme elle dist au roy que Ferrant le conte estoit filz de lui et pour Dieu qu'il en eust pitié.

139r: Come le roy Phelippe de France delaissa à son filz *la couronne et le royaume.*

141v: *Comme Loÿs, quant son pere lui eust resignee sa courone et le royaume, delivra Ferrant, le conte de Flandres, qui estoit au Louvre.*

142v: *Come Ferrant se parti de Paris après qu'il fut delivré.*

70v: Comme Ferrant envoya querir Loÿs le conte d'Artoys, filz du roy de France, et lui compta la traïson ainsi que <...> Haultefueille l'avoit compillee.

72r: Comme la royne de Portugal, mere de Ferrant, vint à Paris, et comme elle dist au roy que Ferrant estoit son filz et qu'il en eust pitié.

73r: Comme le roy de France delaissa à son filz Loÿs la couronne et le gouvernement du royaume de France.

51v: Comment Ferrant, *qui estoit en la chappe de plomb*, envoya querir Loÿs conte d'Artoys et filz du roy de France, et luy conta la traïson qui estoit emprise contre luy.

52v: *Comment Loÿs, filz du roy de France, escrivist tantost au roy son pere en Avignon la traïson que Henry de Haultefueille avoit formee.*

53r: Comment la royne de Portingal, mere de Ferrant, vint à Paris et dist au roy que Ferrant estoit son filz et qu'il en eust pitié.

54r: Comment Loÿs, filz du roy, convoya la royne en luy donnant confort.

54v: Comment le roy Phelippe laissa à son filz Loÿs *la couronne et le royaume.*

55v: *Comment Loÿs, quant le roy luy eust donné la couronne et le royaume, delivra Ferrant conte de Flandres.*

56r: *Comment Ferrant, quant il fut delivré, partit de Paris pour s'en aler en Flandres.*

143r: Come Phelippe
le Long, filleul du roy
et conte de Noyon, fit
mourir Ferrant le conte
de Flandres pource qu'il
menaça en sa presence le
roy de France.

144r: *Comme Loÿs, le filz
du roy, rendi à son pere la
couronne et le royaume.*

<lacune>

145r: *Comme Jehanne la
contesse, après ce que son
mary fut mort, s'en vint à
Paris devers le roy et espousa
le conte de Savoye; et en
ce temps trespasa le roy
Phelippe de France.*

146r: Comme Jehanne,
la contesse de Flandres,
mourut soudainement en
son lit.

149v: *Comme Marguerite
la contesse, qui avoit amé
Bouquart d'Auvergne,
espousa Guillaume seigneur
de Dompierre.*

150v: *Come Marguerite, la
contesse de Flandres, après
que son mary fut mort, parti
sez heritaiges en son vivant a
sez enfans.*

154r-v: *Comme | Guyon, le
conte de Flandres, espousa la
fille au seigneur de Bethune.*

155v: *Comme le roy saint
Loÿs fut roy de France.*

57r: *Comment Loÿs, le filz
du roy, rendi à son pere la
coronne et le royaume.*

57v: Comment le roy
Phelippe reprist de son
filz le royaume et la
coronne.

58r: *Comment Jehanne
contesse de Flandres, après ce
que son mary fut mort, s'en
vint à Paris devers le roy et
espousa le conte de Savoye; et
en ce temps trespasa le roy
Phelippe.*

58v: Comment Jehanne
contesse de Flandres
mourut soudainement en
son lit.

60v: *Comment Marguerite
contesse <...>, qui avoit
amé Bouchart d'Auvergne,
espousa Guillaume seigneur de
Dompierre.*

61r: *Comment Marguerite
contesse de Flandres, après ce
que son mary fut mort, partit
ses heritaiges à ses enfant en
son vivant.*

63r: *Comment Guy conte de
Flandres espousa la fille au
seigneur de Bethune.*

64r: *Comment le roy saint
Loÿs fut roy de France.*

158r: *Comme le roy saint Loÿs s'en alla oultre mer sur les sarrazins et mena la royne avec lui.*

159v: *Come le roy saint Loÿs print la ville de Damiete.*

161r: *Comme la royne de France eust ung filz en la cité de Damiete qui fut nommé Jehan Tristant.*

162r: *Come une esclave embla Jehan Tristant et le porta en Babilloine.*

165r: *Come le roy saint Loÿs fut prins devant le chastel du Far et demoura prisonnier.*

166r: *Come l'admiral de Perse conseilla au roy Macedoines qu'il ne fist mourir le roy saint Loÿs.*

167v: *Come les gens du roy Loÿs vindrent parler à lui au chasteau [ms : chesteau] du Far estant prisonnier.*

169v: *Come la royne et tout l'ost de France s'en retournere<n>t pour finer la rançon du roy saint Loÿs.*

81v: *Comment le roy se croisa et les aultres seigneurs, et comment il se mist à chemin pour aller sur les sarrasins.*

82r: *Coment les sarrasins s'enfouyrent de la ville de Damecte par nuyt au grant chasteau du Far.*

83r: *Comment la royne enffanta ung enffant qui fut nommé Jehan Tristam, et dit comme le roy saint Loÿs fut prins des sarrasins.*

86v: *Comment les François lessèrent saint Loÿs prisonnier au chasteau du Far, et come il vindrent en France querir sa ranczon.*

87v: *Coment la guerre fut cruelle [ms: con] entre François et sarrasins, et dit comme les sarrasins furent vaincuz.*

65r: *Comment le roy saint Loÿs s'en ala oultre mer et mena la royne avecques luy.*

66r: *Comment le roy saint Loÿs print la ville <de> Damyete.*

66v: *Comment la royne eust ung filz à Damiete qui eust nom Jehan Tristan.*

67r: *Comment une esclave embla Jehan Tristant à Damiete et l'emporta en Babilloine.*

68v: *Comment le roy saint Loÿs fut pris devant la cité du Far et demoura prisonnier aux sarrazins.*

69v: *Comment l'amiral de Perse conseilla Macedoine qu'il ne fist pas mourir le roy saint Loÿs.*

70r: *Comment les gens du roy saint Loÿs vindrent devers luy en la cité du Far où il estoit prisonnier.*

73r: *Comment la royne et tout l'ost s'en retourna en France pour finer la renson du roy saint Loÿs.*

170v: *Comme la rançon du roy saint Loÿs fust païee; et come s'en retourna.*

171v: *Comme le roy saint Loÿs retourna <la> seconde fois sur les sarrazins.*

172v: *Come le roy saint Loÿs s'en retourna en Thunes où il mourut devant la cité de Jaque, et puis regna Phelippe son filz.*

174r: *Come Jehan Tristant, filz du roy saint Loÿs, conquist le soudent de Damas, et come après il vint sur crestiens cuidant conquerir le royaume de France.*

175v: *Come le roy Charles de Sicille, qui estoit frere du roy saint Loÿs, et le pape de Rome allerent contre Jehan Tristant qui destruisoit les crestiens en Puille et Callabre.*

178v: *Comme Charles de Sicille sceut par l'angle que Jehan Tristant estoit son nepveu et filz du roy saint Loÿs.*

182v: *Comme les sarrazins que Jehan Tristant avoit amenez s'en retournerent oultre mer.*

185r-v: *Comme | Jehan Tristant ne voulu accepter à estre roy de France ne desposer son frere.*

74r: *Comment la renson du roy saint Loÿs fut païee, et s'en revint en France.*

74v: *Comment le roy saint Loÿs retourna la seconde fois sur les sarrazins à Thunes.*

75r: *Comment le roy saint Loÿs mourut en Thunes devant la cité de Jacques, et puis Phelippe son filz fut roy de France.*

76r: *Comment Jehan Tristan, filz du roy saint Loÿs, conquist le soudant de Damas, et comment après il vint sur les crestiens et vouloit destruire le royaume de France.*

77r: *Comment Charles de Secille, qui estoit frere du roy [ms: de Secille] saint Loÿs, et le pape de Romme alerent contre Jehan Tristant qui destruisoit les crestiens en Puille et en Calabre.*

78r: *Comment Charles de Secille sceust par l'ange que Jehan Tristant estoit son neveu et filz du roy saint Loÿs.*

80r: *Comment les sarrazins que Jehan Tristant avoit amenez s'en retourne<re>nt oultre mer.*

81v: *Comment Jehan Tristant ne vout onques accepter à estre roy de France ne en déposer son frere.*

186r: *Comme Jehan Tristant
et le roy son frere allerent
conquerre le royaume de
Tarse.*

187v: *Comme Jehan Tristant
fut prins en Tarse et crucifié
en croix.*

191r: Come Jehan
Tristant fut garanti de
mort et osté de la croix.

192v: *Comme Jehan Tristant
espousa Hellene, fille au roy
de Tarse.*

194r-v: *Come le roy |
Mailladuis se rendi à Jehan
Tristant et se fit cristien, puis
lui dona sa fille et son
royaume.*

<lacune>

196r: Comme Charles de
Sicille envoya en France
et Flandres pour avoir
secours.

196v: Come Robert
d'Artois, filz du dessusdit,
*et Robert de Bethune allerent
aider au roy de Sicille contre
Mainsfroy.*

93r: Comment Jehan
Tristant volt aller conquerir
le royaume de Tarse, et
comme il fut prins des
sarrasins et crucifié.

95r: Comment Robert de
Bethune trouva Tristant et
Hellaine sa douce amye et
Melioz en grant destresse de
cueur et de corps.

97r: Comment le roy
de France s'en retourna
en France, et les aultres
seigneurs en leur pays.

97v: Comment Robert de
Bethune et Robert d'Artoys
s'en allerent à Romme pour
avoir absolucion.

82r: *Comme Jehan Tristan
et le roy de France alerent
conquerre le royaume de
Tarse.*

71r: *Comment Jehan Tristan
fut pris à Tarse et crucifié
en croix en despit de
Jhesucrist.*

83v: *Comment Jehan Tristan
espousa Helaine, fille du roy
de Tarse.*

84r-v: *Comment le roy
Maladuis se rendist à Jehan
Tristan et se fit crestien et
| donna le royaume de
Tarse à Jehan Tristan.*

85r: Comment le roy de
France s'en retourna et
laissa Jehan Tristan son
frere roy de Tarse.

86r: Comment Charles
de Secille conquist <en>
[ms: *c. la b.*] bataille
Mainffroy et Corradin.

86v: Comment Charles
d'Arthois, frere du roy
de France, *et Robert de
Bethune, frere du conte
de Flandres, alerent aidier
à Charles de Secille contre
Mainffroy.*

199r: *Comme Robert de Bethune tu<a> sa femme, fille du duc de Bourgongne, pource qu'il trouva Charlon son filz mort, qui eust esté roy de Sicille.*

87v-88r: *Comment Robert de | Bethune <tua> sa femme, fille du duc de Bourgongne, pource qu'il trouva Charlon son filz mort, qui devoit estre hoir de Charles de Secille.*

99r: Comment les nouvelles furent comptees au duc de Bourgongne que sa fille avoit esté villainement mise à mort par Robert de Bethune son gendre.

<lacune>

100v: Comment la royne requist au roy que les deux champions feussent mis hors du champ de bataille, et le roy lui octroya.

<lacune, 1 f.>

89r: Comment le roy de France fit l'acord du duc de Bourgongne et de Robert de Bethune, puis trespasa le roy de France, et Phelippe le Bel son filz fut roy de France.
<lacune, 1 f.>

Maria Colombo Timelli
ORCID: 0000-0001-9922-671X
(Università degli Studi di Milano, ror: 00wjc7c48)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LITTÉRATURE PRIMAIRE

Baudouin de Flandre (Chouffani El Fassi) = Ghislaine Chouffani El Fassi, *Édition critique du Livre de Baudouin de Flandre et étude littéraire*, Université de Bordeaux 3 – Michel de Montaigne, 1999 [thèse inédite].

Baudouin de Flandre (Pinto-Mathieu) = *Baudouin de Flandre*, Texte présenté, établi, traduit et annoté par Élisabeth Pinto-Mathieu, Paris, Le Livre de poche, 2011.

LITTÉRATURE SECONDAIRE (y compris quelques titres *non* cités mais qui complètent utilement la bibliographie sur *Baudouin de Flandres*)

Bayot 1903 = Alphonse Bayot, *Un manuscrit du Livre de Baudouin de Flandre*, «Revue des bibliothèques et archives de Belgique» 1 (1903): 361-70.

Beaune 1986 = Colette Beaune, *La légende de Jean Tristan fils de saint Louis*, «Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes» 98 (1986): 143-60.

Bohler 2004 = Danielle Bohler, *Péninsule ibérique et îles de Bretagne: la géopolitique de l'imaginaire romanesque au XV^e siècle*, in Emmanuel Bury, Francine Mora (éd. par), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004: 279-93.

Cappello 2021 = Sergio Cappello, *Cycles iconographiques et éditions perdues: les incunables lyonnais de Valentin et Orson*, in Andrea Battistini, Bruna Conconi, Éric Lysøe, Paola Puccini (a c. di), *L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Soncini Fratta*, Città di Castello, I libri di Emil di Odoya, 2021: 303-12.

Colombo Timelli 2014 = Maria Colombo Timelli, *Baudouin de Flandre*, in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (éd. par), *Nouveau Répertoire de mises en prose (XV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2014: 39-49.

Colombo Timelli 2019 = Maria Colombo Timelli, *Du manuscrit à l'imprimé: le cas des 'mises en prose'*, in Sandra Hindman, Elliot Adam (éd. par), *Au prisme du manuscrit, Regards sur la littérature française du Moyen Âge (1300-1550)*, Turnhout, Brepols, 2019: 219-39.

- Colombo Timelli 2024a = Maria Colombo Timelli, *Baudouin de Flandre, entre histoire et légende, du XV^e au XIX^e siècle*, «La critica del testo» XXVII/3 (2024): 259-80.
- Colombo Timelli s.p. = Maria Colombo Timelli, *Baudouin de Flandre, entre manuscrits et imprimés* (editio princeps: Lyon, Guillaume Le Roy, 1478), «Studi francesi» 208 (2026).
- Crist 1965 = Larry S. Crist, *The legendary crucifixion of Jehan Tristan, son of Saint Louis*, «Romania» 86 (1965): 289-306.
- Crist 1966-1967 = Larry S. Crist, *The date of the Livre de Baudouin, fullest version of Baudouin de Flandre*, «Romance Notes» 8 (1966-1967): 105-108.
- Crist 1978 = Larry S. Crist, *Pierre Desreys et son Histoire de la Croisade*, in Aa. Vv., *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978: 153-72.
- Duval 2007 = Frédéric Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge. Petite anthologie de succès littéraires*, Genève, Droz, 2007.
- Fris 1909 = Victor Fris, *Les sources du Myreur des histours de Jean d'Outremeuse pour l'histoire de Flandre*, in *Annales du XXI^e Congrès de la Fédération Archéologique et historique de Belgique*, Liège, H. Poncelet, II, 1909: 166-75.
- Gaullier-Bougassas 2005 = Catherine Gaullier-Bougassas, *Temps historique et temps romanesque: Saladin et Baudouin de Flandre*, in Emmanuèle Baumgartner, Laurence Harf-Lancner (éd. par), *Dire et penser le temps au Moyen Âge*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2005: 217-44.
- Girardin 1864 = Saint-Marc Girardin, *Origines de la question d'Orient. II. La société occidentale après les croisades*, «Revue des deux mondes» 53 (1864): 714-31, 735-38.
- Michels 1989 = Sarah Michels, *Comment Baudouin, comte de Flandres, épousa le diable*, «nord» 13 (1989): 79-86.
- Pinto-Mathieu 2011a = Élisabeth Pinto-Mathieu, *Baudouin de Flandre: variations autour d'une imposture*, in Arlette Bouloumié (éd. par), *L'imposture dans la littérature*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2011: 29-42.
- Pinto-Mathieu 2011b = Élisabeth Pinto-Mathieu, *Le roi Philippe Auguste dans Baudouin de Flandre, un héros épique?*, in Sylvie Bazin-Tacchella, Damien de Carné, Muriel Ott (éd. par), *Le Souffle épique: l'esprit dans la chanson de Geste. Études en l'honneur de Bernard Guidot*, Dijon, EUD,

2011: 425-33.

Pinto-Mathieu 2016 = Élisabeth Pinto-Mathieu, *Une bâtardise fictive. Le personnage de Ferrand dans Baudouin de Flandre*, in Carole Avignon (éd. par), *Bâtards et bâtardises dans l'Europe médiévale et moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016: 489-98.

Roccati 2019 = Giovanni Matteo Roccati, *Chambéry, un centre mineur dans la production incunable*, in Francesco Panero (a c. di), *Le comunità dell'arco alpino occidentale*, Cherasco, Centro Internazionale di Studi sugli Insediamenti Medievali, 2019: 237-53.

RÉSUMÉ: Entre chronique, récit épique et roman, *Baudouin de Flandres* (milieu du xv^e siècle) a joui d'un succès prolongé dont témoignent aujourd'hui dix manuscrits et treize éditions anciennes; la tradition est néanmoins lacunaire, et les deux familles qu'il est possible de reconnaître prouvent bien l'absence de nombreux chaînons ainsi que des contaminations possibles. Cet article se propose de situer le manuscrit aujourd'hui conservé à Pau, AD des Basses Pyrénées, 20, dans cette tradition : il s'agit en effet d'une copie endommagée, par endroits peu lisible, que la seule édition aujourd'hui disponible (Pinto-Mathieu 2011) n'a pas pris en considération.

MOTS-CLÉS: *Baudouin de Flandres*; roman du xv^e siècle; manuscrits; éditions anciennes

ABSTRACT: An hybrid narrative, between a chronicle, an epic and a novel, *Baudouin de Flandres* (mid-fifteenth century) enjoyed a long-lasting success, as evidenced by ten manuscripts and thirteen early editions preserved; however, the tradition is incomplete, and the two families that can be identified are proof of the absence of numerous links and of possible contaminations. This article sets out to situate the manuscript now kept in Pau, AD des Basses Pyrénées, 20, within this tradition: it is in fact a damaged copy, illegible in places, which the only edition currently available (Pinto-Mathieu 2011) has not taken into consideration.

KEYWORDS: *Baudouin de Flandres*; 15th-century French literature; manuscripts; early editions

ANCORA PER IL *TOPOS* DELL'*AMOR DE LONH* DI JAUFRE RUDEL («LANQUAN LI JORN», *BDT* 262.2)

1

Mi sono soffermata di recente sul tema dell'*amor de lonh* in *Lanquan li jorn* di Jaufre Rudel, in alcuni studi che traevano origine dall'intenzione di celebrare Costanzo Di Girolamo in un convegno,¹ e in cui sottolineavo, in un'analisi della struttura metrica e delle parole-rima della lirica, come il grande trovatore sfruttasse probabilmente un calcolato e particolare meccanismo di *variatio* e *repetitio* sul significato del *mot-refrain lonh* e del sintagma *amor de lonh*.

La mia ipotesi interpretativa, che richiamava anche l'espressione utilizzata nell'antico francese di «*amors... loingtaines*» nel senso di 'amori costanti' del *Lai d'Aristote* del III decennio del Duecento (v. 316)² e altri esempi di *lontano* e *lungo* nell'accezione temporale di 'durevole, costante' in antico francese e in antico italiano,³ prendeva le mosse da un'auto-

¹ Barbiellini Amidei 2025, e Barbiellini Amidei 2023 con bibliografia e in Appendice il testo della lirica con traduzione e note.

² *Il Lai di Aristotele* (Infurna), vv. 316-317. Ma si veda, per *amors lointainne*, anche Godefroy (*GD*): s. v. *lointain*: «long, qui dure longtemps»: «Grant dolour et grant poene / Trait on d'amors lointainne» (*Chanz.*, ms. Berne 389, f. 95v).

³ Per *lontano* e *lungo* in accezione temporale in ambito italo-romanzo, si vedano ad esempio: Giacomo da Lentini (Antonelli), canz. 1, *Madonna, dir vo voglio*, v. 29: «eo si fò per lung'uso» (e *A vos, midong, vuoill retrair' en cantan*, vv. 18-19: «qe longics us, segon dreic et raiso[s] / si convertis e natura»); Protonotaro (Pagano), canz. 2, v. 8: «meo *lontano* servire»; Mazzeo di Ricco (Latella), canz. I, v. 55: «un *lontano* bensevire»; Davanzati (Menichetti): 28, canz. 6, v. 32: «del mio *lontano* ateso» ('attesa') e 75, canz. 20, v. 10: «D'un sí *lontano* ateso»; Monte Andrea (Minetti), tenz. 109, v. 11: «nel quale son, *lontano* tempo, stato!»; Ciuccio, *Rime* (Elsheikh), canz. 2, v. 1: «Lo [meo] *lontano* e periglioso afanno»; Brunetto, *Orazioni* (Lorenzi): 50, 1: «Questo presente giorno, signori sanatori, àe posto fine al mio *lontano* tacere» (che traduce *diuturni silenti*); Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi), *Par.*, XV, v. 49: «E seguì: "Grato e *lontano* digiuno"»; *Libro d'Amore* (Barbiellini Amidei): § 64: «E dunque se conosci che di nobiltà son adornato, la tua prodezza

revole proposta di Aurelio Roncaglia, poi abbracciata anche da Patrizia Onesta. Roncaglia chiariva infatti come Jaufre avrebbe utilizzato un *topos* letterario presente in Properzio, e dunque l'*amor de lonh* di *Lanquan li jorn* riecheggiava il *longinquus amor* properziano (I, 6, 27) nel senso di 'amore duraturo, costante, tenace'; come affermava lo studioso: «Le contraddittorie interpretazioni che di questo tema sono state date [...] non tengono conto del fatto che si tratta anzitutto d'un topos letterario, per il quale basterà citare Properzio I, 6,27: "multi *longinquo* periere *in amore* libenter"» ("Molti già perirono consumati da un lungo amore").⁴

Come ricordavo nei contributi citati, anche a proposito dell'interpretazione *vulgata*, che legge *lonh* nel solo senso spaziale, facendo riferimento alla lontananza e all'irraggiungibilità dell'oggetto d'amore, gli studi ci hanno reso ormai da tempo edotti sul grande influsso della *vida* del trovatore su buona parte delle letture della produzione rudelliana, nonché sulla sua tradizione manoscritta, e Walter Meliga ha ad es. sottolineato come: «La diffusione della "leggenda" di Jaufre ha prodotto una distorsione nell'interpretazione del nostro trovatore che continua nella critica moderna». ⁵ (Una "leggenda" biografica che a sua volta, con il tipico procedimento autoschediastico messo in opera dalle *vidas* e dalle *razos*, poteva ben aver trasposto nella bella narrazione della *vida* di Jaufre⁶ l'espressione – forse metaforica – del trovatore *Amors de terra lonhdana* al v. 8 della canzone *Quan lo rius de la fontana*, inventando l'amore a distanza e "lontano" per la Contessa di Tripoli). Oltre all'"interpretazione" in senso "biografico" della *vida*, l'*amor de lonh* ha originato una ricca serie di letture allegoriche,⁷

inchina ver di me, e almen dammi la speranza de l'*amor tuo desiderato sí lontano*, sí che io viver possa, ché non mi riman isperanza di salute se del tuo amor tu mi disperi»; Capellanus, *De Amore* (Troiel): 25: «Si ergo cognoscas, me morum nobilitate gaudere, tuam me versus probitatem inclina et dona mihi spem saltem *tui tam diu desiderati amoris*, ut vivere possim; non enim est spes ulla salutis, si de tuo me desperes amore»).

⁴ Roncaglia 1961: 277; Onesta 1997; Properzio, *Elegie* (Canali).

⁵ Cf. Meliga 2018: 578 e anche Barbieri 2000; sull'influsso testuale nel *corpus* di Jaufre a partire della *vida* vd. anche Kay 1987.

⁶ Su cui vd. Bertolucci Pizzorusso 1970.

⁷ L'*amor de lonh* è identificato con la Vergine in Appel 1901; con la Terrasanta in Frank 1942; con la Gerusalemme celeste in Robertson 1952; con l'amore divino in Zorzi 1955. Cf. anche Lefèvre 1966; Rudel, *Les chansons* (Jeanroy): IV-VII; Casella 1966; Topsfield 1970.

mentre la lettura magistrale di Leo Spitzer del 1944 lo identificava *tout court* con il paradosso amoroso costituito dal desiderio dei trovatori, che trasponeva nella dimensione dell'amore umano e secolare la tensione mistica dell'anima cristiana,⁸ e ancora, Mölk riteneva che Jaufre avesse mutato nella distanza geografica la distanza sociale tra l'amante e la donna,⁹ e Lucia Lazzerini lo identifica con l'amore per la Sapienza biblica.¹⁰

Negli studi citati avevo inoltre fatto notare come anche nel restante *corpus* delle liriche di Jaufre si potesse indagare la presenza della tematica della lontananza legata al desiderio amoroso, poiché vi incontriamo temi e espressioni tradizionalmente accostati all'*amor de lonh*, ma che tuttavia in prima battuta essi andassero tenuti distinti dall'interpretazione anzitutto testuale di *Lanquan li jorn*. In *Non sap chantar*, il tema amoroso viene accostato al desiderio e al sogno, che in un certo senso portano inscritta in sé la lontananza; in *Pro ai del chan essenbadors* compare il tema del sogno (vv. 33-36) e il riferimento alla lontananza spaziale dalla donna (*Luenh es lo castells e la tors*, v. 17); in *Quan lo rius de la fontana* il protendersi del desiderio culmina nell'espressione *Amors de terra lonhdana*, che si potrebbe forse leggere anche in senso metaforico (vv. 8-9); in *Belhs m'es l'estius e'l temps floritz* abbiamo alcuni riferimenti in senso metaforico alla posizione dell'amante rispetto ad amore (*qu'anc no fui tan lunbatz d'amor, / qu'er no.n sia sals e gueritz*, vv. 31-32) e gli avverbi *lai* e *albors* per riferirsi al luogo della donna e al suo amore o all'allontanamento da lei (vv. 10-11; vv. 27-28); e infine in *Quan lo rossinhols el folhos*, secondo la versione dei canzonieri CER, abbiamo l'avverbio di luogo *lai* riferito ai temi dell'immaginazione desiderante e del sogno costantemente collegati alla donna (vv. 15-18).

⁸ Vd. Spitzer 1944. Non diversamente da quanto avrebbe fatto poi Dante nella *Vita Nova* e nel *Convivio*, recuperando «lessico e stilemi del codice linguistico dei mistici», come ha illustrato Maria Corti (vd. Corti 2003: 110).

⁹ Mölk 1968: 35-6.

¹⁰ Vedi Lazzerini 1993 e Lazzerini 2010: *passim*. Gubbini 2014 affianca invece all'*amor de lonh* la *regio dissimilitudinis* o *regio longinquitatis* della tradizione agostiniana e monastica intesa come luogo dell'anima lontana da Dio: temi mistici utilizzati, come nell'interpretazione di Spitzer, per celebrare l'amore umano. Si può tuttavia notare che al contrario della connotazione negativa implicita nella *regio longinquitatis*, nel testo rudeliano la «lontananza» ha una connotazione fortemente positiva e desiderabile, è appunto l'*amor de lonh* che il poeta vuole godere e possedere.

Senza obliterare i contributi numerosissimi e importanti su *Lanquan li jorn*, che portano elementi imprescindibili alla riflessione,¹¹ è ad ogni modo possibile ritornare sul testo: al pari di molti tra gli studi citati, anche la mia lettura della lirica aveva ad esempio evidenziato la dicotomia tra la tematica della prossimità e della vicinanza da una parte e della distanza dalla realizzazione del desiderio dall'altra, e avevo fatto notare che rimane attiva nel testo la dialettica tra la realizzazione (virtuale) del desiderio e la sua inattingibilità, come quella tra intimità e lontananza.¹²

Ad ogni modo, come si è detto, riprendendo la proposta di Roncaglia del *topos* dell'*amor de lonh* da ricollegarsi al *longinquus amor* properziano, e grazie in particolare ad alcune considerazioni linguistiche e strutturali e ad alcuni elementi testuali tratti da diversi testi letterari e in cui ricorresse *lontano / lungo* in accezione temporale, anche in unione con il sostantivo *amore*, ero tornata a riflettere su *Lanquan li jorn*.

La lirica presenta sette *coblas unissonans* di sette versi *octosyllabes* con rime maschili, fronte ABAB e *cauda* CCD, in cui a un distico a rima baciata succede un *rims estramps* (a8 b8 a8 b8 c8 c8 d8; Frank 376:8), e si conclude con una *tornada* di tre versi. In tutte le *coblas* ai vv. 2 e 4 abbiamo la ricorrenza fissa della rima *lonh* come *mot-refrain* oppure del sintagma *amor de lonh*.

Osservando quindi la struttura del testo, con le parole rima e il loro gioco tra *repetitio* ed *aequivocatio* – poiché il ritorno della parola-rima *lonh* e della *iunctura amor de lonh* può suggerirci infatti un gioco di ricercata *aequivocatio-variatio* su *lonh* –, ne ho dedotto che si tratterebbe, in essa, di alternare i diversi significati del significante *lonh*, come spesso avviene col ritorno fisso delle parole-rima (si veda ad es. l'uso fattone in seguito nella celebre sestina arnaldiana). Jaufre alternerebbe dunque il più comune rinvio del termine alla *lontananza spaziale*, pure presente nella canzone, con quello, semanticamente più ricercato e raro, alla *lontananza temporale*, presente nell'aggettivo e nell'avverbio in latino come nei volgari romanzi. E come sostenuto da Roncaglia, Jaufre sfrutterebbe appunto in questo contesto il *topos* properziano dell'amore costante e tenace, di lunga durata, al

¹¹ Si veda ad es. anche Beltrami 1998, che prendendo le mosse dal volume Mancini 1993, si chiede (a p. 47), riflettendo sugli studi di Lazzerini, se «la presenza dei modelli mistici nel testo di Jaufre non può essere, invece, un fatto di linguaggio?».

¹² Sullo spazio metaforico del desiderio rappresentato nei deittici *sai-lai* cf. Zink 1995; Saviotti 2020; su *aizi* (in *Lanquan li jorn* alla *cobla* VI, v. 40) vedi Dragonetti 1964.

quale aspira, come il poeta afferma alla *cobla* I, e che definisce come il più nobile e migliore, come scrive ai vv. 10-11 della *cobla* II (*que gensor ni melhor non sai / ves nulha part, ni pres ni lonh*), appunto un *amor valen* (*Pro ai del chan*, v. 8); e da ciò farebbe discendere anche alcune affermazioni iperboliche presenti in *Lanquan li jorn* alla *cobla* II e alla *cobla* V, rispetto all'accettare, pur di ottenere tale amore e dato il suo pregio e la sua perfezione (cf. *Tant es sos pretz verais e fis*, *cobla* II, v. 12), d'esser fatto prigioniero nel regno dei saraceni o di recarsi in veste di pellegrino presso la donna.

Come facevo ancora osservare negli studi citati, inoltre, mentre nelle *coblas* da I a V di *Lanquan li jorn* ritornano alle rime b del verso 2 e del verso 4, sempre scambiandosi di posizione, una volta *lonh* e una volta il sintagma *amor de lonh*, in quello appunto che appare come un gioco di *aequivocatio* tra il più comune significato del termine, che rinvia alla lontananza spaziale, e quello più ricercato, che allude alla durata temporale, al contrario nelle *coblas* VI e VII si ripeterebbe in entrambe le posizioni dei versi 2 e 4 sempre il sintagma *amor de lonh* e sempre in accezione temporale, con il significato di 'amore duraturo, costante', e dunque con un'insistenza e sottolineatura in *epifora* e una voluta rinuncia all'alternanza del significato spaziale/temporale di *lonh*.¹³

2

In aggiunta a quanto detto sopra e all'analisi strutturale della canzone e agli esempi e alle riflessioni già presentati nelle pubblicazioni precedenti, a cui si rinvia, si desidera offrire ancora qualche riflessione e qualche riferimento a ulteriore conforto di questa lettura, che sviluppa l'importante osservazione di Roncaglia.

¹³ Cf. Barbiellini Amidei 2023: 263: «Come sembra confermare anche la struttura del *vers* *Lanquan li jorn*, nel testo di Jaufrè l'accezione temporale, più ricercata, di *amor de lonh* appare al centro dell'attenzione, e la distanza spaziale a cui pure si fa riferimento nella lirica pare al contrario introdotta dal gioco dell'*aequivocatio* sui significati dell'avverbio e dell'aggettivo *lonh*, e dalle dichiarazioni iperboliche e ottative utilizzate due volte, alla *cobla* II e alla *cobla* V, sui motivi metaforici della cattività in Oriente e del pellegrinaggio amoroso.» Sulla parola-rima e il suo significato cf. ad es. Di Girolamo 1979: 46; Di Girolamo 1981; Antonelli 1979; Di Luca 2023.

Come si è mostrato negli studi citati, anche al di là del noto passo dell'elegia ricordata da Roncaglia relativo al *longinquus amor* come 'amore duraturo' (I, 6, 27), Properzio utilizza spesso anche altri sintagmi ad esso strettamente apparentati,¹⁴ quali l'analogo *longus amor*, o i concetti di *assuetus amor*, *assuetum servitium*, *consuetus amor*, *certus amor*, *longa letitia*, *verus amor*, *magnus amor*. Come chiaramente si vede, andrà osservato che queste espressioni, selezionate dal grande elegiaco cantore di Cinzia per qualificare il suo amore, disegnano un preciso campo semantico, che può essere certamente utile alla comprensione del concetto che il poeta latino aveva in mente nell'utilizzare quel *longinquus amor* citato da Roncaglia¹⁵ come esempio del *topos* letterario sfruttato nell'*amor de lonh* del *vers* del principe di Blaya, e fondamentale per la sua interpretazione.

Si deve inoltre far rilevare, naturalmente, l'interferenza semantica dei termini corradicali *lonc* 'lungo' < dal lat. LONGUS, e *lonh* 'lontano' < dal lat. LONGE, avv. di LONGUS, interferenza spesso ancor più accentuata, a livello degli esiti linguistici, nel provenzale,¹⁶ e che è presente in *Lanquan li jorn* sin dall'*incipit* del *vers* ai vv. 1 e 2 (*Lanquan li jorn son lonc en mai / m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh* "Quando i giorni sono lunghi in maggio, / mi piace il dolce canto degli uccelli di lontano").

Altrettanto importante è notare, per la locuzione *de lonh*, l'utile riferimento di Godefroy, che nel suo *Lexique roman des troubadours* come primo significato della preposizione *de* riporta «*de* marquant le point de départ», «dans l'espace» – «E *de* septemtrien s'estent / Europe vers Occident», BEN., *D. de Norm.*, I, 229, Michel. –, e anche «dans le temps» – «D'ist di en avant.», *Serm. de Strasbourg*. – ma che soprattutto riporta una serie di «Locutions adverbiales formées avec *de*», in particolare «Avec un adverbe»: come in «*de jadis*, jadis»; «*de maintenant*, maintenant»; «*de mieu*, mieux»; «*de primiers*, tout d'abord»; «*d'itant*, alors»; «*de noiant*, en rien»; etc.

¹⁴ Per gli esempi da Properzio rimando in particolare alla versione *longior* del mio studio in Barbiellini Amidei 2023.

¹⁵ Properzio, *Elegie* (Canali).

¹⁶ Cf. il francese *long* e *loing*, e *lointain*, e il *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours* di Raynouard, LR, IV: 94, s. v. *long*, *lonc*, *loing*: «adj., lat. *Longus*, long, désignant l'étendue» e «désignant la durée»; *ibi*: 95, s. v. *long*, *loing*, *lonh*, *lung*, *luenb*, *lunb*: «adv. loin». Vd. REW: 369, ss. *vv. longe* (5116), **longitanus* (5118), *longus* (5119); FEW: ss. *vv. longe*, *longus*.

a cui possiamo senza dubbio accostare la locuzione formata dalla preposizione *de* e dall'avverbio *lonh* 'lontano' (< LONGE): *de lonh*, 'lontano'.¹⁷

3

Sempre a sostegno dell'interpretazione di *amor de lonh* in *Lanquan li jorn* come 'amore duraturo, costante, tenace', possiamo anche soffermarci su qualche altro contesto letterario, che come vedremo ci rimanda ad es. in particolare all'eredità latina, con passi anche celeberrimi.

1. Ad es. la Didone virgiliana ai vv. 748-749 del I libro dell'*Eneide*,¹⁸ così viene descritta reagire ai racconti di Enea:

nec non et vario noctem sermone trahebat
infelix Dido *longumque* bibebat *amorem*.

“e ancora protraeva la notte con vario parlare / l'infelice Didone, e beveva il *lungo amore*”.

Se come vediamo nel passo il verbo usato in senso metaforico da Virgilio di «*bibebat*», 'beveva', ovvero la *iunctura* del “bere l'amore” rinvia all'immagine dell'amore come *venenum* e al filtro d'amore, che è sicuramente presente all'autore (cf. *Aen.* I, vv. 685-688), e alla paraetimologia e pseudoetimologia utilizzata da Lucrezio dell'*amor/umor* che non placa mai la sete dell'innamorato,¹⁹ possiamo anche constatare che oltre all'immagine dell'amore come

¹⁷ Per *de (lonh)* cf. Godefroy (*GD*), I: 425, s. v. *de*, dove come primo significato della preposizione indica «*de* marquant le point de départ», «dans l'espace» («E de septemtrien s'estent / Europe vers Occident», BEN., *D. de Norm.*, I, 229, Michel.), «dans le temps» («D'ist di en avant», *Serm. de Strasbourg.*) e *ibi*: 427-8, n° 13°: «Locutions adverbiales formées avec *de*», in particolare «Avec un adverbe», come in «*de jadis*, jadis»; «*de maintenant*, maintenant»; «*de mieulz*, mieux»; «*de primiers*, tout d'abord»; «*d'itant*, alors»; «*de noiant*, en rien»; etc.

¹⁸ Virgilio, *Eneide* (Paratore); Virgilio, *Opera* (Mynors).

¹⁹ Sulle immagini dell'eros nei testi classici e il vocabolario dell'amore vedi ad es. Pieri 2010: 97-125, in particolare per la metafora dell'amore-veleno alle pp. 115-8. La *iunctura* metaforica e l'espressione *bibebat amorem*, come scrive Pieri e come ricordava il Danielino «è rifatta su Anacreonte» che citava «un ἐρώτα πινώ» che costituisce il fr. 131

veleno, incontriamo il sintagma *longum amorem* nel senso appunto di ‘amore duraturo, tenace’. Un’espressione che Virgilio non utilizza qui tanto per alludere alla sua durata oggettiva, o per riferirsi a un amore già consolidato nel tempo, ma che è selezionata probabilmente per rendere evidente con immediatezza in modo empatico il grande coinvolgimento emotivo della regina di Cartagine, e il desiderio nei confronti del duce troiano.²⁰

2. Sempre in Virgilio, troviamo il sintagma *longum amorem* al v. 487 del III libro dell’*Eneide* (cf. vv. 482-491), dove l’espressione è usata dalla troiana Andromaca, ormai vedova di Ettore (e fatta risposare con Eleno), per indicare il suo durevole amore: «et *longum* Andromachae testentur *amorem*» («e siano testimonianza del *duraturo amore* di Andromaca»). Il poeta, infatti, ci rappresenta Andromaca rattristata dalla partenza di Enea e dei suoi, mentre dona ai troiani delle vesti ricamate intessute d’oro, e al fanciullo Ascanio figlio di Enea, che le ricorda il figlioletto ucciso Astianatte, e al quale si rivolge, un mantello frigio («*Phrygiam [...] claudem*», v. 484), nella speranza che i doni, opera delle sue mani, possano essere per lui un ricordo («*monimenta*») atto a testimoniare “il *duraturo amore* di Andromaca, moglie di Ettore” («*longum Andromachae testentur amorem, / coniugis Hectoreae*»).

G» (*ibid.* 118 e nota 3). Cf. anche Rossi 2002.

²⁰ Kinsey 1979: 81 riguardo al noto passo di *Eneide* I, 749 ribadisce che si deve intendere *longum amorem* nel senso di ‘*long-lasting*’, di amore durevole: «This is the meaning it should be given here. It might be objected that Dido’s love was not long-lasting, that within a few months or weeks Aeneas was to abandon her, but *longum* here is not used objectively but with empathy to convey Dido’s feelings. She had not known how long Aeneas would stay – it might only be a matter of days – and now a stay over winter looked a probability. This seemed long compared to her former expectation and in her relief she indulges her feelings, just as she is later to indulge them even more after Anna’s speech at the beginning of Book IV (cf. IV 54-5). Virgil makes it clear that the reason for Dido’s questions about Troy is that she wants to keep Aeneas beside her and will listen to the same stories over and over again (IV 78f)». Di *enivrement* a proposito del v. 749 del I libro dell’*Eneide* parla Rossi 2018: 143, che a p. 145 osserva, a proposito della sequenza «*longumque bibebat amorem*»: «Essa indica un sentimento destinato a restare impresso indelebilmemente nell’anima, che però sarà repentinamente infranto dalla poca sensibilità mostrata da Enea». La stessa traduzione di ‘amore duraturo’ o ‘lasting love’, cioè ‘*währende Liebe*’ è ad es. in Vergilius, *Aeneis* (Holzberg): «Dido, die unglückselige, zog diese Nacht in die Länge / durch die Gespräche und sog in sich auf lang *währende Liebe*».

²¹ Come scrive Scolari 2023: 40: «That means that the object embodies the *longus*

3. E ancora *longum amorem*, nell'accezione di 'amore duraturo', è ad es. nel carme 76 di Catullo a proposito di Lesbia, nella nota espressione sentenziosa: «difficile est *longum* subito deponere *amorem*», “è difficile lasciar andare subito un *lungo amore*” (v. 13):²² un passo che doveva esser noto a Virgilio, e sfruttato per il quadro indelebile dell'innamoramento tenace di Didone (*Aen.*, I, v. 749).

4

Piú tardi, la descrizione virgiliana di *Eneide*, I, v. 749 è poi commentata moralisticamente nel *Policraticus* (1156-1159), lo *speculum principis* e capolavoro di John of Salisbury destinato a educare all'etica e alla politica, ove l'autore si sofferma sul furore erotico della regina:

Plausum convivii varius sermo prosequitur, eoque Veneris munia procurante, mens ebria *longum, insolubilem, et pestiferum bibit amorem*, quem definivit philosophus esse concupiscentiam coeundi.²³

“Dopo gli applausi del banchetto seguono varie conversazioni, e mentre Veneris provvede ai suoi uffici, la mente ebbra beve un amore lungo, insolubile e pestilenziale, che il Filosofo definí come il desiderio del rapporto sessuale”.

E intorno alla stessa data, il *Roman d'Eneas* (ca. 1160),²⁴ uno dei grandi romanzi d'antichità del medioevo francese, e idiosincratico adattamento dell'*Eneide*, “sulle orme” di Virgilio, a sua volta reinterpretava il passo dell'eroina Didone, insistendo sull'immagine del filtro d'amore, del mortale veleno amoroso: «Ele ne set qui l'a surprise: / *mortel poison avoit beü*» (vv. 1259-1260).²⁵

amor of Andromache as a perfect “metonymy” of the giver, a substitute for her».

²² Catullus, *Carmina* (Mynors).

²³ John of Salisbury (Webb), II: 259, l. VIII, cap. 6, linea 21. Cf. anche John of Salisbury (Keats-Rohan) e John of Salisbury (Nederman). Per l'autore, vd. ad es. Grellard-Lachaud 2018. Per *philosophus* nel *Policraticus* cf. Nederman-Brückmann 1983: 214-6.

²⁴ *Eneas* (Salverda de Grave); *Eneas* (Besnardeau-Mora-Lebrun).

²⁵ Vedi anche Cormier 2015: 87-8: «Indeed, I do wonder if the romances of antiquity, and of course the *Roman d'Eneas* in particular, may be said to challenge by a kind of hermeneutic and ideological replication the established Latinate continuity. We could

Queste reinterpretazioni dell'innamoramento di Didone ci riportano all'epoca medievale: e se variano i significati attribuiti al passo celebre di Virgilio, diversamente inteso e rielaborato, e varia la lettura morale dell'innamoramento, così come della formula, e del *topos* dell'"amore duraturo, tenace", passibile di una connotazione estremamente positiva come nel *Lai d'Aristote* citato, che afferma che «*amors bones, loiax, loingtaines* / se desirent a aproichier», ovvero che "è sacrosanto anelare ad *amori* buoni, sinceri, *costant*", oppure di una connotazione fatalmente negativa, come nel *Policraticus*, che allude alla lussuria della regina («*longum, insolubilem, et pestiferum bibit amorem, quem definivit philosophus esse concupiscentiam coeundi*»),²⁶ ad ogni modo la ripresa della scena virgiliana, come del *topos* del *longus amor* paiono ricondurci nell'ambito di un fondamentale *umanesimo medievale*, e ad es. al rapporto con gli antichi, già richiamati nei miei studi citati su Jaufrè Rudel.²⁷

Una possibile influenza del *topos* del *longus* o *longinquus amor*, l'"amore duraturo" di Catullo, Virgilio, Properzio sul tema dell'*amor de lonh* creato da Jaufrè Rudel parrebbe dunque anche collocarsi all'interno dell'*uma-*

say that the aim was to substitute for, effect a rupture with, and thus appropriate in a metonymic or metaphoric mode, the privileged discourse of the auctores. [...] "Seuls les mauvais manuels et les demis savants contestent désormais l'existence d'un humanisme médiéval" opined Jean-Charles Payen in 1984. In other words, most medievalists would concur that unmistakable signs of a new era appear on the horizon around 1050 A.D. in western Europe. Indeed, a nascent humanism emerges in this period of ebullient and effervescent vitality. In what is dubbed the long European twelfth century (1050-1250), French humanism predominated, a phenomenon that has already been analyzed at length historiographically» (cf. Payen 1985: 95). Come osserva Francine Mora-Lebrun 2011: 395-405, par. 9, su tale passo nell'*Eneas*: «Et lorsqu'il écrit à propos de Didon "mortal poison la dame boit" ('elle boit un breuvage mortel'), il traduit sans doute l'hémistiche *longumque bibebat amorem* ("elle buvait un long amour") qui se trouve à la fin du livre I de l'*Énéide*, mais en le combinant à un hémistiche antérieur, le *fallasque ueneno* de Vénus à l'Amour ("égare-la de ton venin"), à partir d'une suggestion de Servius qui à deux reprises associe les deux vers en jouant sur une de ces étymologies signifiantes très appréciées des médiévaux: *uenenum dictum ab eo quod per uenas eat, ideo post ait "longumque bibebat amorem"*. Maître non plus à penser mais à écrire, Servius a sans doute stimulé ici l'invention stylistique».

²⁶ Sulla fortuna dell'*Eneide* cf. Singerman 1985; Jung 2003; Kallendorf 2005. Sulla lettura della Didone virgiliana nel medioevo ad es. Desmond 1990.

²⁷ Cf. Barbiellini Amidei 2023 e Barbiellini Amidei 2025.

nesimo medievale e dell'influenza della tradizione classica nel medioevo e nei trovatori, dato che come sappiamo lo scrittore del medioevo volgare si trovava stretto, ancor più del suo predecessore o contemporaneo in lingua latina, «fra due paradigmi ideologici, immaginari e stilistici: quello offerto dall'antichità classica, e quello presentato dagli autori cristiani».²⁸

5

APPENDICE

Lanquan li jorn son lonc en mai (*BdT* 262.2)²⁹

I

Lanquan li jorn son lonc en mai
 m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
 e quan me sui partitz de lai
 remembra.m d'un amor de lonh:
 vau de talan embronx e clis,
 si que chans ni flors d'albespis
 no.m platz plus que l'iverns gelatz.

5

²⁸ Boitani 1999: 181-2. Cf. Villa 1992; Ziolkowski 1993: 47; Munk Olsen 1991; per l'insegnamento dei classici nel Midi e nell'area pittavina Bernardi 2010; Balbo–Noto 2011, con bibliografia; Pirot 1972; Viscardi 1934; Norden 1986, II: 727 e 729.

²⁹ Il testo si cita da Rudel, *L'amore di lontano* (Chiarini), ma si rifiuta al v. 23 la lezione *alberc de lonh* a favore di *amor de lonh*, poiché *alberc* pare geminato per trivializzazione dal verbo *alberguarai* che segue immediatamente nella stanza IV al v. 24: emendamento proposto ad es. da Lejeune 1959 e da Zufferey 2009: 9, n. 4. La lezione *amor de lonh* di B ed E è connotata da Zufferey come *difficilior* (*ibid.* 8). Cf. *RIALTO* 262.2, e vedi la trascrizione diplomatica del canzoniere E, in *CAO* (GATTOWEB), *JfRud* 262.2 (E 288), 149b, 25, che riporta *lamor de lonh*. La traduzione di servizio è mia. Per le note al testo e altre osservazioni sulla sua interpretazione, e molte voci bibliografiche di riferimento, si rimanda a Barbiellini Amidei 2023 e Barbiellini Amidei 2025.

*(Quando i giorni sono lunghi in maggio,
mi piace il dolce canto degli uccelli di lontano,
e dopo averli uditi,
mi sovviene di un amore duraturo:
vado per il desiderio cupo e chino,
tanto che il canto né il fiore del biancospino
non mi piacciono più dell'inverno gelato.)*

II

Ja mais d'amor no.m jauzirai
si no.m jau d'est'amor de lonh:
que gensor ni melhor non sai
ves nulha part, ni pres ni lonh.
Tant es sos pretz verais e fis
que lai el reng dels sarrazis
fos ieu per leis chaitius clamatz!

10

*(Mai non godrò dell'amore,
se non godo di quest'amore duraturo:
poiché non ne conosco uno più nobile o migliore
in nessun luogo, né vicino né lontano.
Tanto è il suo valore vero e sicuro,
che là nel regno dei saraceni
fossi per esso chiamato prigioniero!)*

III

Iratz e jauzens m'en partrai,
s'ieu ja la vei l'amor de lonh;
mas no sai quoras la veirai,
car trop son nostras terras lonh:
assatz i a pas e camis,

15

e per aisso no.n sui devis...
Mas tot sia cum a Dieu platz!

20

*(Triste e gioioso me ne allontanerò,
se mai io là veda l'amore duraturo;
ma non so quando lo vedrò,
poiché le nostre terre sono troppo lontane:
vi sono molti passi e cammini,
e perciò non sono indovino...
Ma sia veramente come piace a Dio!)*

IV

Be.m parra jois quan li querrai,
per amor Dieu, l'amor de lonh:
e, s'a lieis platz, alberguarai
pres de lieis, si be.m sui de lonh.
Adoncs parra.l parlamens fis
quan drutz lonhdas sera tan vezis
qu'ab cortes ginh jausis solatz.

25

*(Sarà veramente realizzata la mia gioia quando le chiederò,
per grazia di Dio, l'amore duraturo:
e, se a lei piace, risiederò
vicino a lei, se anche sono di lontano.
Allora sarà perfetto il colloquio,
quando l'amante lontano sarà tanto vicino
che con modi cortesi possa godere della gioia.)*

V

Ben tenc lo Senhor per verai
 per qu'ieu veirai l'amor de lonh; 30
 mas per un ben que m'en eschai
 n'ai dos mals, quar tan m'es de lonh.
 Ai! car me fos lai pelegris,
 si que mos fustz e mos tapis
 fos pels sieus belhs huelhs remiratz! 35

*(Ben tengo il Signore per veritiero,
 grazie al quale vedrò l'amore duraturo;
 ma per un bene che mi tocca in sorte
 ne ho due mali, perché è tanto lontano.
 Ah! potessi essere là pellegrino,
 in modo che il mio bastone e il mio mantello
 fossero contemplati dai suoi begli occhi!)*

VI

Dieus, que fetz tot quant ve ni vai
 e formet sest'amor de lonh,
 mi don poder, que cor ieu n'ai,
 qu'ieu veia sest'amor de lonh,
 veraiamen, en tals aizis, 40
 si que la cambra e.l jardis
 mi resembles totztemps palatz!

*(Dio, che fece tutto quanto viene e va,
 e creò quest'amore duraturo,
 mi doni la fortuna, poiché ne ho l'intenzione,
 che io veda quest'amore duraturo,
 veramente, in tali circostanze,
 che la camera e il giardino
 mi appaiano per sempre palazzolo!)*

VII

Ver ditz qui m'apella lechai
ni deziron d'amor de lonh,
car nulhs autres jois tan no.m plai
cum jauzimens d'amor de lonh. 45
Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis,
qu'enaissi.m fadet mos pairis
qu'ieu ames e non fos amatz.

*(Dice il vero chi mi chiama avido
e desideroso dell'amore duraturo,
poiché nessun'altra gioia mi piace tanto
come la gioia dell'amore duraturo.
Ma ciò che voglio mi è differito,
che così mi incantò il mio padrino:
che io amassi e non fossi amato.)*

VIII

Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis, 50
totz sia mauditz lo pairis
que.m fadet qu'ieu non fos amatz!

*(Ma poiché ciò che io voglio mi è differito,
sia veramente maledetto il padrino
che mi incantò che io non fossi amato!)*

Beatrice Barbiellini Amidei
ORCID: 0000-0002-8456-4334
(Università degli Studi di Milano, ror: 00wjc7c48)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Brunetto, *Orazioni* (Lorenzi) = Brunetto Latini, *Volgarizzamento dell'orazione «Pro Marcello» di Cicerone*, in Cristiano Lorenzi, *Le orazioni «Pro Marcello» e «Pro rege Deiotaro» volgarizzate da Brunetto Latini*, «Studi di filologia italiana» 71 (2013): 19-77: 50-61.
- Capellanus, *De Amore* (Trojel) = Andreas Capellanus, *De Amore libri tres*, recensuit Emil Trojel, Hauniae, in Libreria Gadiana, 1892.
- Catullus, *Carmina* (Mynors) = C. Valerii Catulli, *Carmina*, ed. by Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford, Oxford University Press, Oxford Classical Texts, 1958.
- Ciuccio, *Rime* (Elsheikh) = Mahmoud Salem Elsheikh, «*Il caso Ciuccio*», «Studi di filologia italiana» 38 (1980): 11-32: 20-7.
- Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.
- Davanzati (Menichetti) = Chiaro Davanzati, *Rime*, a c. di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Eneas* (Salverda de Grave) = *Eneas. Roman du XII^e siècle*, éd. par Jean-Jacques Salverda de Grave, Paris, Champion, 1925-1929, 2 voll.
- Eneas* (Besnardeau-Mora-Lebrun) = *Le Roman d'Énéas*, édition bilingue, édition et traduction du manuscrit A, présentation et notes par Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, Paris, Champion, 2018.
- Giacomo da Lentini (Antonelli) = *Giacomo da Lentini*, a c. di Roberto Antonelli, in *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a c. di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, vol. I.
- Il Lai di Aristotele* (Infurna) = Henri d'Andeli, *Il Lai di Aristotele*, a c. di Marco Infurna, Roma, Carocci, 2005, 2013 («Biblioteca Medievale»).

- John of Salisbury (Keats-Rohan) = Ioannes Saresberiensis, *Policraticus I-IV*, ed. Katharine Stephanie Benedicta Keats-Rohan, Turnhout, Brepols, 1993 («Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis», 118).
- John of Salisbury (Nederman) = *Policraticus: Of the Frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers*, ed., trans. by Cary J. Nederman, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- John of Salisbury (Webb) = Ioannis Saresberiensis Episcopi Carnotensis, *Policraticus sive De Nugis Curialium et Vestigiis Philosophorum Libri VIII*, ed. by Clement Charles Julian Webb, Oxford, Oxford University Press, 1909, vol. II.
- Libro d'Amore* (Barbiellini Amidei) = *Libro d'Amore, attribuibile a Giovanni Boccaccio. Volgarezzamento del «De Amore» di Andrea Cappellano. / Testi in prosa e in versi*, a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013 («Collana Scrittori italiani e testi antichi»).
- Mazzeo di Ricco (Latella) = *Mazzeo di Ricco*, a c. di Fortunata Latella, in *I poeti della Scuola siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008: 663-5, 672-4, 680-2, 687-8, 694-6, 702-4, 713.
- Monte Andrea (Minetti) = Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, a c. di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.
- Properzio, *Elegie* (Canali) = Properzio, *Elegie*, introduzione di Paolo Fedeli, traduzione di Luca Canali, Milano, BUR, 2022¹³ (prima ed.: 1987).
- Protonotaro (Pagano) = *Stefano Protonotaro*, a c. di Mario Pagano, in *I poeti della Scuola siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008: 328-30, 339-42.
- Rudel, *Il canzoniere* (Chiarini) = *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, a c. di Giorgio Chiarini, L'Aquila, Japadre, 1985.
- Rudel, *L'amore di lontano* (Chiarini) = Jaufré Rudel, *L'amore di lontano*, a c. di Giorgio Chiarini, Roma, Carocci, 2003 («Biblioteca Medievale»).
- Rudel, *Les chansons* (Jeanroy) = *Les chansons de Jaufré Rudel*, par Alfred Jeanroy, Paris, Librairie H. Champion, 1924² («Les Classiques Français du Moyen Age», éd. revue).
- Vergilius, *Aeneis* (Holzberg) = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, Lateinisch-deutsch Herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg Mit einem Essay von Markus Schauer, Berlin · Boston, Walter de Gruyter, 2015.

- Virgilio, *Eneide* (Paratore) = Virgilio, *Eneide*, a c. di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1989 (prima ed.: Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1978-1983).
- Virgilio, *Opera* (Mynors) = Publi Vergili Maronis, *Opera*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1969.

LETTERATURA SECONDARIA

- Antonelli 1979 = Roberto Antonelli, *Equivocatio e repetitio nella lirica trobadorica*, in Id., *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979: 113-53.
- Appel 1901 = Carl Appel, *Wiederum zu Jaufré Rudel*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 107 (1901): 338-49.
- Balbo–Noto 2011 = Andrea Balbo, Giuseppe Noto, *I nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori*, in Andrea Balbo, Federica Bessone, Ermanno Malaspina (a c. di), «Tanti affetti in tal momento». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, Dell'Orso, 2011: 11-40.
- Barbiellini Amidei 2023 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Jaufré Rudel: longinquus amor, amor de lonh, amors loingtaines. Dallo spazio al tempo?*, «Carte Romanze» 11/2 (2023): 239-75.
- Barbiellini Amidei 2025 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Struttura e tempo. Jaufré Rudel e l'amor de lonh*, in Francesco Carapezza, Paolo Di Luca, Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati (a c. di), «Babariol babariol barbarian». *Studi in ricordo di Costanzo Di Girolamo*, Napoli, FedOAPress – Federico II University Press, 2025: 47-59.
- Barbieri 2000 = Luca Barbieri, *Vida, amors, mortz: Jaufré Rudel tra copisti, lettori e interpreti*, in Aa. Vv., «Carmina semper et citharae cordi». *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000: 55-70.
- Beltrami 1998 = Pietro G. Beltrami, *Per la storia dei trovatori: una discussione*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur» 108 /1 (1998): 27-50.
- Bernardi 2010 = Marco Bernardi, *L'Orazio Par. lat. 7979 e la formazione dei trovatori*, «Critica del testo» 13/2 (2010): 25-65.
- Bertolucci Pizzorusso 1970 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Il grado zero della retorica nella "vida" di Jaufré Rudel*, «Studi Mediolatini e Volgari» XVIII (1970): 7-26.

- Bertolucci Pizzorusso 2001 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Aurelio Roncaglia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» serie IV, 6 / 2 (2001): 255-63.
- Boitani 1999 = Piero Boitani, *Cristianesimo e tradizione pagana*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, I. *La produzione del testo*, a c. di Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, t. I, Roma, Salerno Editrice, 1999: 181-204.
- CAO (GATTOWEB) = C.A.O. *Corpus dell'Antico Occitano*, in GATTOWEB (<http://caodiweb.oiv.cnr.it>).
- Casella 1966 = Mario Casella, *Jaufre Rudel*, in Id., *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Bari, Adriatica, 1966: 69-115.
- Cormier 2015 = Raymond J. Cormier, *Virgil re-purposed in the old french «Roman d'Eneas»*, «Carte Romanze» 3/1 (2015): 87-105.
- Corti 2003 = Maria Corti, *Nascita, crescita e morte di un'allegoria*, in Ead., *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003: 95-116.
- DOM en ligne = DOM en ligne. *Dictionnaire de l'occitan médiéval* (<https://dom-enligne.de>).
- Desmond 1990 = Marilyn Desmond, *Reading Dido: Gender, Textuality, and the Mediaeval Aeneid*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990 («Medieval Cultures», 8).
- Di Girolamo 1979 = Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori, 1979.
- Di Girolamo 1981 = Costanzo Di Girolamo, *Forma e significato della parola-rima nella sestina*, in Alberto Varvaro (a c. di), *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza* (Napoli, 15-20 Aprile 1974), Napoli · Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1981, 5 voll., V: 259-72.
- Di Luca 2023 = Paolo Di Luca, *La rima assente nella lirica occitana e catalana: dal rim derivatiu agli estramps*, «eHumanista/IVITRA» 23 (2023): 368-81.
- Dragonetti 1964 = Roger Dragonetti, «*Aiz̃i*» et «*aiz̃imen*» chez les plus anciens troubadours, in Aa. Vv., *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot 1964, 2 voll., II: 127-54.
- FEW = Walther von Wartburg et alii, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn · Heidelberg ·

- Leipzig · Berlin · Bâle, Klopp · Winter · Teubner · Zbinden, 1922–2002, 25 voll.
- Frank 1942 = Grace Frank, *The Distant Love of Jaufré Rudel*, «Modern Language Notes» 57 (1942): 528-34.
- Godefroy (GD) = *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, par Frédéric Godefroy, Paris, Vieweg, 1826-1897, 10 voll., (<http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy>).
- Grellard–Lachaud 2018 = Christophe Grellard, Frédérique Lachaud (éd. par), *Jean de Salisbury, nouvelles lectures, nouveaux enjeux*, Firenze, SISMELE · Edizioni del Galluzzo, 2018.
- Gubbini 2014 = Gaia Gubbini, *Amor de lonh: Jaufré Rudel, Agostino e la tradizione monastica*, in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014, 2 voll., I: 885-92.
- Jung 2003 = Marc-René Jung, *Virgilio e gli storici troiani*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, III. *La ricezione del testo*, a c. di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Vàrvaro, Roma, Salerno Editrice: 179-98.
- Kallendorf 2005 = Craig Kallendorf, *Virgil post-classical Legacy*, in John Miles Foley (ed. by), *A Companion to Ancient Epic*, Malden MA · Oxford · Victoria, Blackwell Publishing, 2005: 574-88.
- Kay 1987 = Sarah Kay, *Continuation as criticism: the case of Jaufré Rudel*, «Medium Aevum» 56/1 (1987): 46-64.
- Kinsey 1979 = Thomas E. Kinsey, *The song of Iopas*, «Emerita» 47/1 (1979): 77-86.
- LR = François J. M. Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 1838-1844, 6 voll.
- Lazzerini 1993 = Lucia Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*, «Medioevo romanzo» 18 (1993): 153-205, 313-69.
- Lazzerini 2010 = Lucia Lazzerini, «*Silva portentosa*». *Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010.
- Lefèvre 1966 = Yves Lefèvre, *Jaufré Rudel, professeur de morale*, «Annales du Midi» 78 (1966): 415-22.

- Lejeune 1959 = Rita Lejeune, *La chanson de l'«amour de loin» de Jaufré Rudel*, in Aa. Vv., *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, STEM Mucchi, 1959, 2 voll., I: 403-42.
- Mancini 1993 = Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Meliga 2018 = Walter Meliga, *Posizione e diffusione dei primi trovatori*, in Mario Pagano (a c. di), *«Que ben devetz conoisser la plus fina». Per Margherita Spampinato, Studi promossi da Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Mario Pagano, Stefano Rapisarda*, Avellino, Sinestesie, 2018: 567-82.
- Mölk 1968 = Ulrich Mölk, *“Trobar clus” - “trobar leu”. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, Fink, 1968.
- Mora-Lebrun 2011 = Francine Mora-Lebrun, *L'utilisation du commentaire de Servius dans le Roman d'Eneas*, in Bruno Méniel, Monique Bouquet, Giuseppe Ramires (éd. par), *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011: 395-405.
- Munk Olsen 1991 = Birger Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico alto medievale*, Spoleto, CISAM, 1991: 24-55.
- Nederman-Brückmann 1983 = Cary J. Nederman, John Brückmann, *Aristotelianism in John of Salisbury's Policraticus*, «Journal of the History of Philosophy» 21/2 (1983): 203-29.
- Norden 1986 = Eduard Norden, *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo A. C. all'età della Rinascenza*, ed. it. a c. di Benedetta Heinemann Campana, con una nota di aggiornamento di Gualtiero Calboli e una premessa di Scevola Mariotti, Roma, Salerno Editrice, 1986, 2 voll. (ed. or.: 1898).
- Onesta 1997 = Patrizia Onesta, *L'amor de lonh di Jaufré Rudel e il «longinquus amor» di Properzio*, «Quaderni di filologia e lingue romanze» 3/12 (1997): 89-110.
- Payen 1985 = Jean-Charles Payen, *L'Humanisme médiéval et la redécouverte de l'individu en Occident du XII^e à la fin du XIII^e siècle*, «Les Cahiers de Fontenay» 39/40 (1985): 95-106.
- Pieri 2010 = Bruna Pieri, *Venere degli animali. Lucrezio, Virgilio e le metafore dell'eros*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 65 (2010): 97-125.
- Pirot 1972 = François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972.

- REW = *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, hrsg. von Wilhelm Meyer-Lübke, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1911-1920.
- RLALTO = Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana (<http://www.rialto.unina.it>).
- Robertson 1952 = Durant Waite Robertson (Jr.), *Amors de terra lonhdana*, «Studies in Philology» 49 (1952): 566-82.
- Roncaglia 1961 = Aurelio Roncaglia, *Le piú belle pagine delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961.
- Rossi 2002 = Luciano Rossi, *Bere l'amore: per mare con Enea e Tristano*, in Fabrizio Beggato, Sabrina Marinetti (a c. di), *Atti del Colloquio Internazionale «Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo»* (Roma, 11-14 ottobre 2000), Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002 («Medioevo romanzo e orientale»): 11-32, 306-8.
- Rossi 2018 = Luciano Rossi, *Tra poculum amoris e poculum mortis: dai classici augustei ai poeti d'oc e d'oïl*, «Critica del testo» 21/3 (2018): 133-74.
- Saviotti 2020 = Federico Saviotti, *Sai et lai. Pour une géographie du désir chez les troubadours*, «Atlante. Revue d'études romanes» 12 (2020): 1-18 (<https://journals.openedition.org/atlane/331>).
- Scolari 2023 = Lavinia Scolari, *Gift Objects in Virgil's Aeneid*, «ClassicoContemporaneo» 9 (2023): 36-54.
- Singerman 1985 = Jerome E. Singerman, *Under Clouds of Poesy. Poetry and Truth in French and English Reworking of the Aeneid, 1160-1513*, New York, Garland, 1985 («Garland Publications in Comparative Literature»).
- Spitzer 1944 = Leo Spitzer, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, North-Carolina University Press, 1944 («University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures», 5), poi in Id., *Romanische Literaturstudien: 1936-1956*, Tübingen, De Gruyter, 1959: 363-417.
- Topsfield 1970 = Leslie Thomas Topsfield, «Jois», «amors», and «fin'amors» in the poetry of Jaufré Rudel, «Neuphilologische Mitteilungen» 71/2 (1970): 277-305.
- Villa 1992 = Claudia Villa, *I classici*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, I. *La produzione del testo*, a c. di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi ed Enrico Menestò, Roma, Salerno Editrice, 1992, I: 479-522.

- Viscardi 1934 = Antonio Viscardi, *La tradizione aulica e scolastica e la poesia trobadorica*, «Studi medievali» 7 (1934): 151-64.
- Zink 1995 = Michel Zink, «Ici et là», in Luciano Rossi (a c. di), «*Cantarem d'aquestz trobadors*», *Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995: 235-41.
- Zorzi 1955 = Diego Zorzi, L'«*amor de lonh*» di Jaufré Rudel, «Aevum» 29/2 (1955): 124-44.
- Zufferey 2009 = François Zufferey, *Nouvelle approche de l'amour de loin*, «Cultura Neolatina» 69/1-2 (2009): 7-58.

RIASSUNTO: In un gioco di *aequivocatio*, il vers *Lanquan li jorn* di Jaufré Rudel sfrutta l'alternanza del significato spaziale e temporale di *lonh* in sede di rima ai vv. 2 e 4 delle *coblas* da I a V, per passare poi a sottolineare in *epístrofe* il significato temporale del sintagma *amor de lonh* invariato ai vv. 2 e 4 delle *coblas* VI e VII. In questo contesto, Jaufré utilizzerebbe, come sostenuto già autorevolmente da Roncaglia, il *topos* dell'amore lontano o *amor de lonh*, utilizzato anche da Propertio (*longinquus amor*), nell'accezione di amore costante e tenace, di lunga durata, al quale aspira. A ulteriore conforto di questa lettura, e in aggiunta all'analisi strutturale della canzone e agli esempi e alle riflessioni già presentati in pubblicazioni precedenti, a cui si rinvia, il saggio intende offrire ancora alcune riflessioni, e alcuni noti riferimenti in particolare della letteratura classica.

PAROLE CHIAVE: Jaufré Rudel, *Lanquan li jorn*, *amor de lonh*, Catullo, Virgilio, Propertio, *longus amor*, *longinquus amor*, *Lai d'Aristote*, *amors loingtaines*, amore costante, amore duraturo, *mot-refrain*, *equivocatio*, *epístrofe*, umanesimo medievale.

ABSTRACT: In a game of equivocation, Jaufré Rudel's vers *Lanquan li jorn* exploits the alternation of the spatial and temporal meaning of *lonh* in rhyme in vv. 2 and 4 at *coblas* I to V, to then move to underline in epistrophe the temporal meaning of the syntagm *amor de lonh* unchanged in vv. 2 and 4 at *coblas* VI and VII. In this context, Jaufré would use, as already authoritatively argued by Roncaglia, the *topos* of distant love or *amor de lonh*, also used by Propertius (*longinquus amor*), in the sense of constant and tenacious love, of long duration, to which he aspires. To further support this reading, and in addition to the structural analysis of the song and the examples and reflections already presented in previous publications, to which reference is made, the essay intends to offer some further considerations, and in particular some well-known quotations from classical literature.

KEYWORDS: Jaufre Rudel, *Lanquan li jorn*, *amor de lonh*, Catullus, Vergilius, Propertius, *longus amor*, *longinquus amor*, *Lai d'Aristote*, *amors loingtains*, long-lasting love, constant love, *mot-refrain*, *aequivocatio*, epistrophe, medieval humanism.

IL FINALE DEL NOVELLINO DI MASUCCIO

1. PARLARE AL LIBRO

Parlamento de lo auctore al libro suo è l'etichetta paratestuale sotto cui è albergato, in tutti i testimoni a stampa del *Novellino* di Masuccio Guardati,¹ l'epilogo della raccolta, posto a suggello dell'impalcatura macrotestuale che ne incornicia le cinquanta novelle. Esso condivide con il *Proemio* generale dell'opera la destinazione alla duchessa di Calabria Ippolita Sforza d'Aragona, ma della sezione iniziale sembra replicare anche contenuti e impostazione discorsiva, affiancando alle istanze del *topos modestiae* e dell'omaggio encomiastico argomentazioni di ordine metaletterario, rivolte a giustificare le scelte tematiche, stilistiche e strutturali dell'autore. Unica vera novità del *Parlamento* (da intendere nell'accezione antica di 'discorso, dissertazione, ragionamento', riportata da GDLI, s. n. 3, e TLIO, s. n. 1) sarebbe dunque l'adozione, annunciata appunto dal titolo, dell'artificio retorico dell'apostrofe al libro, che vede Masuccio rivolgersi direttamente ad esso, nell'atto di inviarlo alla nobile destinataria, personificandolo e interpellandolo in seconda persona e in forma diminutivale («mio humile libretto», «Novellino mio»).²

Un'impressione di *déjà vu* destano infatti non solo i toni di iperbolica lode della figura di Ippolita (che si spingono sino alla sua definizione di «deità celeste»), ma anche le affermazioni attinenti alla poetica autoriale e ai contenuti dell'opera (parr. 9-16). A questo proposito, Masuccio gioca d'anticipo, dettando al libretto le controargomentazioni utili per un'autodifesa nei confronti dei futuri detrattori, apostrofati come «susuroni», di cui profetizza gli attacchi riguardo ai temi più caratteristici della raccolta, quelli misogini e anticlericali: accuse che il libro, lungi dal respingere, do-

¹ Compresi i due più antichi e autorevoli, M (Milano, Cristoforo Valdarfer, 1483) e V (Venezia, Battista de Tortis, 1484), in assenza della perduta *princeps* napoletana del 1476, di cui essi riproducono indipendentemente la lezione (per una sintesi, Terrusi 2005: 63-5), forse tramite un *interpositus* settentrionale, come ipotizza Trovato 2025.

² Sulle implicazioni interpretative del diminutivo eponimo cf. Vitale 2025.

vrà anzi rivendicare come meriti.³ E alle critiche di coloro che definiranno i suoi racconti come «faole et buscíe», il libro dovrà orgogliosamente ribattere che «tutte sono verisimile istorie et le piú negli nostri moderni tempi travenute» (16).

Si tratta di argomenti, modellati sulla difesa dai *morditori* dell'*Introduzione* alla IV Giornata del *Decameron*,⁴ che trovano tutti riscontro in affermazioni avanzate in luoghi precedenti della raccolta. Già il *Proemio* preconizzava gli ipotetici attacchi di qualche «sanctesso seguace de' ficti religiosi [...] che *mordendo* me volesse lacerare» (Pr. 13), mentre l'*Exordio* della nov. II raffigurava come già attivi i «dissimulatori» da cui l'autore dichiarava di essere «di continuo soffiato, *morso* e *lacerato*» (II 3); e anche la rivendicazione di veridicità si rivela quale amplificazione del passo proemiale in cui Masuccio proclamava come le proprie novelle fossero «per autentiche historie approbate» (Pr. 2).

Eppure, a un'analisi piú microscopica, il *Parlamento* masucciano svela una sua significativa originalità. Per cominciare, andrà messo in rilievo come il dialogo di Masuccio con il suo libretto rappresenti una delle piú significative realizzazioni, nell'ambito della prosa volgare, di un modulo di antichissima tradizione, quello dell'*Anrede an das Buch*, cioè il 'saluto' o apostrofe dell'autore al proprio libro, personificato e oggettivato nella sua consistenza fisica e come guardato dall'esterno da parte di chi l'ha

³ Da una parte, dunque, le parole contro le donne non sarebbero altro che «una caraffetta [‘caraffetta’] d’acqua dal Mare Maiore», rispetto alle loro reali nefandezze; dall’altra, riguardo ai religiosi, vale come elemento di difesa la distinzione, già avanzata in Pr. 13-17, tra veri devoti, che non dovrebbero sentirsi chiamati in causa, e “ficti” religiosi, contro i quali soltanto sarebbero diretti gli strali masucciani. Tutte le citazioni provengono da Masuccio, *Novellino* (1483), con lo scioglimento delle tachigrafie e l’aggiunta di un’interpunzione moderna; il numero romano corrisponde alla novella, le abbreviazioni Pr. al Proemio, Parl. al Parlamento, Intr., seguita dal numero romano, alle Introduzioni che aprono le cinque Decadi in cui sono suddivise le novelle; le indicazioni di paragrafo a quelle introdotte in Masuccio, *Novellino* (Petrocchi).

⁴ Rivelatrice è la ripresa masucciana di lessemi afferenti all’area del “mordere” e del “lacerare”, che caratterizzano l’azione dei “morditori” boccacciani: cf. Vitale in c. s. Si noterà tuttavia come si assista qui a una sorta di ribaltamento misogino della ripresa intertestuale: Boccaccio in quella sede risponde all’accusa di amare troppo le donne; Masuccio, all’opposto, ribatte a quella di odiarle; su di esso avrà inciso un altro ipotesto boccacciano fondamentale per lo scrittore salernitano, il *Corbaccio* (su questo cf. almeno Pirovano 1996: 116, 133-4).

compiuto. Un vero e proprio *topos* di ampia circolazione nella letteratura antica in volgare, a cominciare dalla lirica: basti pensare a come «la personificazione della canzone e il suo invio alla donna amata» costituisca, come scrive Giunta (2002: 175), «uno dei *topoi* retorici più diffusi nella lirica [*scil.* volgare] antica». La sua origine, come ha mostrato Citroni (1986: 111-46), risale a modelli latini (con rare anticipazioni nella poesia greca, come nella V Nemea di Pindaro), tra i quali particolare rilievo assume il carme 35 di Catullo,⁵ e, per la specifica realizzazione in forma di congedo conclusivo e per la personificazione del libro, l'*Epistola* I 20 di Orazio, in cui, attraverso la «rappresentazione sceneggiata della sorte cui l'opera va incontro nel momento in cui affronta il rapporto col mondo esterno»,⁶ la finzione diviene occasione di riflessione sul rapporto con il pubblico, o meglio, sulla 'pubblicazione' del testo.

Tra le altre molteplici incarnazioni latine del motivo (da Marziale, che lo generalizza in articolazioni sempre più varie e larghe, a Stazio, che lo integra all'interno del *topos modestiae*), particolare importanza rivestono, anche per la declinazione masucciana, quelle di Ovidio. È lui a trasformarlo in modulo ricorrente, in particolare nei *Tristia*, nelle sedi incipitarie di I 1 e II 1, in cui l'autore elargisce al 'libretto' (affettuosamente indicato, si noterà, con diminutivi come *parvus* ... *liber* e *libellus*)⁷ indicazioni e consigli sul comportamento che dovrà tenere quando sarà a Roma, al cospetto dell'imperatore, assolvendo dunque a una funzione di schermo tra l'autore e il potente. Interessante nei passi ovidiani è anche la condizione di lutto che il poeta chiede al componimento di assumere, rinunciando a ogni confezione elegante, quale riflesso dei suoi contenuti.

Entrambi gli aspetti si ritrovano nel *Parlamento* di Masuccio, come si dirà; ma è facile supporre che ciò sia avvenuto attraverso la mediazione del suo onnipresente e dichiarato modello, Boccaccio, che aveva rielab-

⁵ Si vedano rispettivamente Catullo, *Poesie* (Della Corte): c. 35, vv. 1-3: «Poetae tenero, meo sodali / velim Caecilio, *papyre*, dicas / Veronam veniat, Novi relinquens», e Orazio, *Lettere* (Mandrizzato), I 20, v. 1: «Vortumnus Ianumque, *liber*, spectare uideris».

⁶ Per dirla sempre con Citroni 1986: 116.

⁷ Ovidio, *Tristia* (Bonvicini), I 1, 1-2: «Parve -- nec invideo -- sine me, liber, ibis in Urbem: / ei mihi, quod domino non licet ire tuo!»; II, 1, vv. 1-2: «Quid mihi vobiscum est, infelix cura, libelli, / ingenio perii qui miser ipse meo?»; ma anche III 7, vv. 1-2: «Vade salutatum, subito perarata, Perillam, / Littera, sermonis fida ministra mei».

borato il *topos* ovidiano nel *Filocolo*, nel *Filostrato* e nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, dislocandolo in sede di congedo, e mutando il carattere per lo più pubblico e anonimo dei precedenti latini in una dimensione privata e individuale, nel destinare i testi alla donna amata.⁸ Elementi di significativa affinità con Masuccio si ritrovano in particolare nel *Filocolo*: non solo per la presenza dell'allocuzione diminutiva *libretto* (attestato anche nella *Fiammetta*), quanto per la coincidenza più letterale del motivo della mano con cui la donna prenderà il libro e quello del bacio che ella gli porgerà, che in Masuccio sembrano rimaneggiati e fusi nell'immagine unitaria del libro che bacia la mano di Ippolita.⁹

Quella masucciana si rivela dunque come una consapevole ripresa dei valori e delle funzioni che al *topos* erano assegnati dalla filiera di tradizione culminata in Boccaccio: luogo privilegiato per rispondere alle esigenze di nuove categorie di lettori,¹⁰ e, su un piano propriamente meta-letterario, «occasione per rappresentare il lavoro dello scrittore e riflettere sul suo rapporto con la tradizione del passato», per dirla con le parole di Ellero (2019-20: 56-7). Tutti elementi, come si vedrà, che caratterizzano l'epilogo del *Novellino*.

2. IL 'CONTROFINALE' DEL PARLAMENTO

Una particolare significatività il *Parlamento* assume anche su un piano per così dire sintagmatico o interno, nel dispensare dettagli utili alla ricostruzione della cronologia dell'opera e della sua complessa stratificazione strutturale. Particolarmente rilevanti appaiono al riguardo gli ultimi paragrafi (17-22), quelli in cui Masuccio introduce un vero e proprio *planh* per la morte del suo patrono, Roberto Sanseverino, di cui era stato segretario sin da quando questi era stato nominato principe di Salerno da re

⁸ Sul *topos* in Boccaccio cf. Ellero 2019-2020: 55-81.

⁹ Si confronti Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio), 5.97 1-3: «da tua bellissima e valorosa donna, il cui nome tu porti scritto nella tua fronte, graziosamente ti porgerà, prendendoti nelle sue *dilicate mani* [...] e forse con la dolce bocca ti porgerà *alcun bacio*», con *Parl.* 2: «dinanzi gli te representa, e *basata* che l'haveray *la sua candida et formosissima mano*, te medesimo [...] da mia parte gli te dona».

¹⁰ Come rilevato a proposito dell'età imperiale da Cavallo 1995: 54-5.

Ferrando I (1463). Le testimonianze coeve ci consentono di datare con precisione la morte di Roberto al 2 dicembre 1474,¹¹ non molto tempo prima di quella dello stesso Masuccio, stando a una vulgata critica risalente a Mauro (1926: 37), che la colloca nell'intervallo compreso tra il 12 agosto 1475, data a cui risale l'ultimo atto redatto dallo scrittore nelle vesti di segretario del figlio di Roberto, Antonello, e il 1476, anno di uscita della *princeps* napoletana del *Novellino*, che costituirebbe dunque un'edizione *post mortem*. L'ipotesi parrebbe confermata dal 'tono asettico' con cui, secondo De Propriis (2003), di Masuccio parlerebbe il curatore della *princeps* Francesco Del Tuppo nella *Dedica* premessa alla stampa, indirizzata sempre a Ippolita, che non si giustificerebbe se l'autore fosse stato ancora vivo.¹²

A revocare in dubbio tali persuasioni è Vincenzo Vitale, che, oltre a ribaltare l'ultimo argomento (osservando che l'«asetticità» delluppiana deporrrebbe al contrario in favore dell'esistenza in vita dell'autore), propone di valorizzare un altro documento (segnalato dallo stesso Mauro 1926: 36), datato 8 gennaio 1480, in cui il figlio di Masuccio Vincenzo rinunciava all'eredità in favore dei fratelli (per la sua condizione di religioso): un atto che sarebbe naturale collocare a stretto ridosso della scomparsa dello scrittore, che dunque sarebbe avvenuta tra 1478 e '79. Tale ricostruzione lascerebbe aperta la possibilità non solo che Masuccio avesse visto la stampa della *princeps* del *Novellino*, uscita nel 1476, ma l'avesse anzi autorizzata e promossa,¹³ accettando di diffondere un testo ancora imperfetto per l'urgenza di dargli una circolazione pubblica e contrastare giudizi negativi, che Vitale ascrive alla cerchia del Pontano, divenuto a inizio '75 segretario di Ippolita.¹⁴

¹¹ Se ne legga la notizia nelle *Giunte* (relative agli anni dal 1458 al 1478) ai *Diurnali detti del duca di Monteleone* (Manfredi): 209, 40: «Questo anno medesimo [scil. 1474] alli 2 de decembre morse il signor Roberto de Sanseverino primo principe di Salerno».

¹² In assenza della *princeps*, la *Dedica* ci è trasmessa dalla stampa milanese dell'83 (su di essa, cf. Toscano 2008; Toscano 2025; Terrusi 2010: 71-3; Vitale in c. s.). Il passo in questione è quello finale, in cui Del Tuppo dichiara che «como per Masuccio fo ad tua serenità intitolato, cussí stampato ad te illustrissima mia idea pia Ipolita duchessa de Calabria serà per me indrizato».

¹³ Vitale in c. s., per la possibilità che Masuccio abbia ispirato al curatore anche il contenuto della *Dedica*, alla cui stesura però avrebbe rinunciato per non smentire l'annuncio, dispensato, come si vedrà, nel finale, dell'abbandono di ogni scrittura.

¹⁴ Per un'analisi più ampia della trama polemica che contrappone Masuccio a Pontano cf. Vitale 2018.

Comunque stiano le cose, l'ultima sezione del *Parlamento* si configura come un inopinato 'controfinale', per usare un'espressione cinematografica, una sorta di scena aggiuntiva, introdotta *in extremis* e da interpretare separatamente rispetto alla parte precedente, da cui infatti si distingue per il repentino mutamento di tono, e anche, come si dirà, per peculiari opzioni linguistiche. La spinta emotiva del tragico evento induce in un certo senso l'autore a squarciare qui il velo convenzionale del topos modestiae, indicando nella scomparsa di Roberto la cesura di un progetto ambizioso e ancora in fieri, di cui si annuncia l'abbandono.

Ma si procederà con ordine. Apparentemente, è un mero compianto cortigiano quello che spinge l'autore, al principio di questa sezione, a dichiarare che egli è costretto ad avviare il libro a «sí alto viaggio» (in cui l'aggettivo sembra riferirsi alla destinazione a Ippolita, ma forse anche all'impegno autoapologetico al quale l'autore intende istruirlo) «povero di vistimente et de lacrime admachiato» (Parl. 17), a causa dell'evento luttuoso che viene subito dopo descritto. Affermazioni che ricalcano nuovamente motivi e precisi sintagmi dell'elegia/congedo iniziale dei *Tristia*,¹⁵ anche in tal caso mediati alla lettera dalla ripresa che Boccaccio ne aveva fatto, stavolta nel capitolo finale della *Fiammetta*.¹⁶

Si noterà tuttavia come Masuccio si discosti dalla fonte per l'aggiunta di una notazione che enfatizza il cambiamento dell'aspetto esteriore del libro («con cambiata vista et nuovi sembianti, piangendo, te parti», Parl. 18). Un dettaglio che potrebbe certo riferirsi al cambio di tonalità rispetto alla festosa dedicatoria ad Ippolita della parte precedente, anticipando del

¹⁵ Ovidio, *Tristia* (Bonvicini), I 1, vv. 3-6: «Vade, sed *incultus*, qualem decet exulis esse: / *infelix habitum* temporis huius habe. / Nec te purpureo velent vaccinia fuco: / non est conveniens *luctibus* ille color», e vv. 13-15: «Neve *liturarum* pudeat. Qui viderit illas, / de *lacrimis* factas sentiat esse *mei*».

¹⁶ Cf. *Fiammetta* (Delcorno), IX, 1, 2-4: «O picciolo mio libretto [...] Né ti sia, in questo *abito così vile come io ti mando*, vergogna d'andare a ciascheduna, [...]. Tu déi essere contento di mostrarti simigliante al tempo mio; il quale essendo infelicissimo, te di miseria *veste* come fa me»; ivi, 5: «a te si conviene d'andare rabbuffato, con isparte chiome e *macchiato* e di squalore pieno, là dove io ti mando»; e in particolare, per l'associazione di 'macchie' e 'lacrime' (pur attribuite in Boccaccio alle lettrici pietose), *ibi*: 11: «E se tu alcuna troverrai che, leggendoti, li suoi occhi asciutti non tenga, ma dolente e pietosa de' nostri mali con le sue lagrime multiplichì le tue macchie, quelle in te sí come santissime con le mie raccogli».

resto la rinuncia ai contenuti comici, non compatibili con la condizione di lutto, che sarà annunciata nell'ultimo paragrafo (22). Eppure, si azzarderà un'interpretazione meno contingente; e cioè che l'allusione a un cambio di 'veste' si riferisca a una svolta progettuale nella struttura del libro, rispetto a ciò che l'autore aveva sino a quel punto preventivato.

A confermare tale sospetto, precisando la natura del cambiamento, è un passo dislocato nell'ultimo paragrafo del congedo e dell'intera opera. Masuccio ha appena dato sfogo al lutto più retoricamente atteggiato per il suo signore, esaltato iperbolicamente per meriti in ogni campo, pubblico e privato, con un encomio che culmina in due accorate apostrofi che il libro stesso dovrà declamare. È a questo punto che l'autore, definendolo «dolente suo chriato» (nel senso di 'figlio', 'creatura') lo invita dunque a riferire ai lettori che a causa della sofferenza egli non potrà, «como havea già deliberato, d'altre assai dilicature et notivoli parti acompagniarlo», perché il dolore ora 'distempera la sua lira' e lo costringe a dare l'addio definitivo alla scrittura novellistica: «de cose liete piacevoli et giocunde non me sia, infino che l'amara vita me dura, may piú lo scrivere concieso» (Parl. 22).

Al di là della convenzionale retorica del lutto cortigiano e della conseguente recusatio del repertorio comico/mezzano, nel passo sembra emergere, e *contrario*, l'idea di un progetto («como havea già diliberato») che prevedeva l'aggiunta all'opera di «altre assai dilicature et notivoli parti», confermandone una natura ancora in fieri. Ma a che cosa possono riferirsi di preciso le due espressioni utilizzate qui da Masuccio? Il lessema «dilicature», attestato in altri luoghi del Novellino nell'accezione di 'delicatezze, preziosità' o 'attenzione, accuratezza, abilità',¹⁷ potrebbe qui interpretarsi in senso propriamente stilistico, come allusione a una volontà di 'raffinamento' formale, che appare coerente con il frequente *leitmotiv* masucciano sui propri limiti linguistico-stilistici (contrapposti all'«ingegno» che invece egli si riconosce), icasticamente espresso dalle autodefinizioni di V 5 sul «rozo idyoma de mia materna lingua» e sul proprio «inculto et inexercitato ingegno».¹⁸ Forme di autoattenuazione che

¹⁷ Al plurale XL 5, al singolare in XXI 21, XXXII 11, XLI 11, XLII 20, XLIII 16.

¹⁸ Ma si veda anche *Intr.* III (5), dove Mercurio in persona apostrofa l'autore in questi termini: «Masuccio mio, como tu ad te medesimo pòi rendere ragione, da li teneri anni te ho cognosciuto multo piú de [l]ingegno che de literi da la natura dotato». Anche in questo caso, il modello è costituito da *Decameron Intr.* IV 3, con l'allusione alle 'no-

verranno enfattizzate proprio nel Parlamento, in un passo collocato poco prima, in cui Masuccio riconosce la presenza di imperfezioni di natura più specificamente strutturale e forse anche macrotestuale del suo libro, stigmatizzandone «le longhe e non saporose novelle, delle quale tu si' con male ordine et inornato parlare composto» (9).¹⁹

Dall'altra, il riferimento alle «notivoli parti» fa venire alla mente, più che un pur identico sintagma riferito a Giovanni Pontano nella dedica della nov. III,²⁰ un'espressione che ricorre nella rubrica introduttiva della quinta e ultima Decade, in cui l'aggettivo è utilizzato per i temi o materie della sezione («ne la quale materie notivole et de gran magnificentie de gran principi usate [...] se conteranno».) Si tratterebbe dunque della rinuncia a un disegno che prevedeva l'aggiunta alla raccolta di altri materiali narrativi, definiti 'notevoli' in senso genericamente autopromozionale o più specificamente in riferimento ai loro temi? In realtà, tale ipotesi è resa improbabile da una semplice considerazione numerica: il testo a stampa mostra un'ordinata suddivisione dei cinquanta macrotesti in cinque Decadi tematiche, da *Decameron* 'dimidiato', per così dire. Un dato che confermerebbe inequivocabilmente come la versione a noi giunta risponda a una strategia strutturale compiuta e non derogabile.

Si potrebbe dunque interpretare l'espressione del *Parlamento* come concessione retorica all'antico espediente dell'*opus interruptum*,²¹ e leggervi una tattica meramente giustificatoria e difensiva, che mira ad attribuire le mancanze dell'opera, eventualmente recepite dal lettore, all'impossibilità di una revisione migliorativa, che l'autore dichiara di aver avuto in animo di realizzare. Eppure, non si potrà escludere che il rammarico sia sincero, e che Masuccio abbia davvero dovuto interrompere un progetto di revisione, declinato, pur senza intaccare una struttura macrotestuale ormai

vellette' che «non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono».

¹⁹ La metafora ricorre già nella Dedica della XXXVI 2: «ho havuto ricorso alle *non saporose* herbecciole del mio incolto iardini, de quale composta la presente insalatuccia, ad te, fiume de eloquentia, la mando».

²⁰ «cognoscendote di tante singularissime virtù accompagnato, [...] oltre le infinite altre *notivoli parti* che in te sono», III 3.

²¹ Attestato dalla *Vita Vergilii* di Donato alla Dedicatoria summontina dell'*Arcadia*, su cui cf. Vitale 2014.

stabilizzata, in interventi significativi ('notevoli'), di forma e di sostanza, di portata analoga a quelli effettivamente introdotti nel corso delle fasi precedenti di elaborazione della raccolta, come si dirà. Interventi cui l'autore assegna rilevanza decisiva – configurandoli dunque come 'notevoli' anche in tal senso –, per il raggiungimento dei meriti letterari ai quali, dietro la dichiarata modestia, egli costantemente aspira.

3. UNA REVISIONE INTERROTTA?

Il *planb* per Roberto fissa dunque un preciso *terminus post quem* per la versione finale (anche se non definitiva nella coscienza dell'autore) della raccolta, che, dopo essere stata offerta in copia manoscritta a Ippolita (probabilmente verso la fine del 1475),²² sarà stampata a Napoli l'anno successivo, da una società editoriale composta da Francesco Del Tuppo (firmatario della prefazione/Dedica, rivolta sempre a Ippolita) e Sisto Riessinger, in una *princeps* ancora segnalata da alcuni cataloghi librari settecenteschi, ma oggi inattingibile (su questo Toscano 2008 e 2025; Terrusi 2010: 63 ss.).

Ma esso prova anche, con l'asserito abbandono di un processo revisionario, come Masuccio sino alla fine del 1474 fosse ancora intenzionato, e forse, anzi, effettivamente intento, a revisionare il suo testo. E anche se si ammettesse che nel 1476 fosse ancora in vita e avesse promosso egli stesso la stampa della *princeps*, come si è ipotizzato prima, si potrà confermare che non era più intervenuto a modificare il suo testo, tenendo pienamente fede all'addio annunciato, neanche sui passi in cui lo stesso Roberto, pianto per morto nel *Parlamento*, era dato per vivo: nella novella a lui dedicata, la VI (ambientata a Marsico, di cui il principe era feudatario), e nella XXX, che descrive una sua avventura extraconiugale.

Ci si chiederà se sia possibile precisare i dettagli degli interventi di natura stilistico-strutturale a cui egli dichiara di dover rinunciare. Certamente, è probabile che una revisione mirasse anzitutto ad armonizzare le stratificazioni ereditate dalle varie fasi redazionali del testo, nato dall'as-

²² Cf. Vitale in c. s., anche per la possibile identificazione dell'"originale" su cui si basò la *princeps* secondo la Dedicatella di Ippolita.

sembraggio di novelle che elementi di cronologia interna (segnatamente i riferimenti a personaggi reali degli *Exordi* delle singole novelle) inducono a collocare su un arco molto ampio, dagli anni Cinquanta sino a un ventennio più tardi. Alcune novelle avevano avuto una precedente circolazione ‘spicciolata’, come rivela lo stesso autore, riferendo di aver voluto ‘congregare’ «quelle che erano già disperse» (*Pr.* 2), e come conferma l’esistenza di frammenti manoscritti, scoperti da Petrocchi 1952b, recanti una loro versione diversa da quelle a stampa, tra i quali spicca il Landau Finaly 46, contenente quelle che sarebbero diventate nell’ordine le novv. III, XXI, II e XXXI della stampa, presumibilmente composte tra il 1450 e il ’57 (Petrocchi 1952a: 45-9), ma forse esemplate nel codice poco prima della *princeps*.²³ Segni di altre suture e interventi di *maquillage* sono ricavabili dal confronto tra queste versioni mss. e quelle a stampa, che ad esempio mostra come in queste ultime fossero talora aggiornati titoli ed epiteti di personaggi aristocratici e religiosi (in altri casi invece rimasti intatti, con effetti di anacronismo).²⁴

Tuttavia, ciò che forse ancor più significativamente il controfinale contribuisce a confermare è la natura costitutivamente *in fieri* non solo delle singole novelle, ma dell’intero assetto macrotestuale del *Novellino*, sottoposto cioè a mutamenti progressivi, di cui quello dichiarato nel *Parlamento* non sarebbe che l’ultimo. Un progetto, quello di edificare un macrotesto novellistico, maturato in un arco di tempo relativamente breve, se si assume il fatto che ancora nell’agosto 1467 Alfonso duca di Calabria inviava a Lorenzo il Magnifico una copia della «fabula di *fra Iobanni da Pistoia*», cioè la futura nov. II della stampa: l’indicazione del protagonista eponimo, che sarà coperto da anonimato nella versione a stampa della novella, ci assicurerebbe che essa coincidesse con la versione dei frammenti mss., probabilmente composta prima del 1461.²⁵ Del resto, se si tien conto delle suggestioni che sulla redazione definitiva della novella

²³ Per mano di Antonio Sinibaldi, copista fiorentino operante a Napoli presso la corte di Ferrante dal novembre del 1469 alla fine del decennio successivo: cf. De la Mare 1985: 484-7. Su tutto si rinvia a Trovato 2025.

²⁴ Per gli esempi, si rinvia a Terrusi 2010: 70.

²⁵ Del resto, se la nuova redazione fosse stata già approntata, essa sarebbe stata certo a disposizione di Alfonso, che l’avrebbe inviata a Lorenzo (cf. De Blasi 2007: 102-3).

esercita il *Charon* pontaniano,²⁶ composto nel 1469-'70, la revisione sarebbe sicuramente posteriore a tale data.

Già pochi anni dopo, nel 1471, sarebbe in circolazione una versione macrotestuale già provvista del titolo definitivo, secondo l'interpretazione che Carrai (1985: 54-63) ha dato della dedica della *Novella del picchio senese* di Luigi Pulci, il quale cita l'opera masucciana appunto come *Il Novellino*, e proprio questo indurrebbe a datare la novella pulciana tra marzo-aprile di quell'anno o poco più in là.²⁷ In ogni caso, la versione letta dal Pulci non corrisponderebbe a quella definitiva, dal momento che a un periodo successivo (in quello stesso 1471) riportano gli indizi cronologici più recenti utili a datare la stesura di singole novelle,²⁸ con ogni probabilità concepite direttamente per esser integrate nella raccolta. Un altro segno di assestamento *in itinere* del progetto macrotestuale potrebbe emergere da alcune affermazioni, se prese alla lettera, dell'*Introduzione* alla IV Decade, in cui l'autore riconosce un cambio tematico della sezione rispetto a quanto aveva preventivato.²⁹

Appare comunque certo che le novelle siano state 'congregate' in modo progressivo nel contenitore macrotestuale, attraverso una revisione di racconti preesistenti e una composizione *ad hoc* di altri. Ed è anche

²⁶ Cf. Nigro 1983: 91.

²⁷ Si veda anche Marcelli 2011: 80-1. Diversa l'interpretazione di Nigro 1972: 22, per il quale semmai la citazione dimostrerebbe che la novella pulciana era posteriore all'uscita della *princeps* del *Novellino*, del 1476.

²⁸ Ai casi indicati da Petrocchi 1953: 56-7, si aggiunga la dedica della XXXVI indirizzata all'oratore Ugolotto Facino (incaricato da Ercole d'Este per concludere il matrimonio tra Ercole ed Eleonora figlia di Ferrante), che la *Missiva di Cagnola* (ASM, SPE, Napoli, 200, c. 30r) ci assicura residente a Napoli il 27 luglio 1471 (cf. Calabrò 2020: 262, n. 8). Vitale 2018: 320 e 342 data la novella all'agosto 1472, quando si celebrarono le nozze. Sempre al '71 rinvia la dedica della XXV al fiorentino Francesco Bandini, a Napoli già in quell'anno (Vasoli 1989: 41).

²⁹ «Ancora che nel comenciamento de la presente opereta havesse con mecho medesimo diliberato in questa quarta parte non d'altro che de materie lacrimivole et appassionate tractare, nondimeno, da honesta cagione tirato, voglio de tale preposto l'ordine cambiare, et con alquante piacivoli novelle le mestuose accompagnando tralasciare» (*Intr.* IV 2). Devo a Vincenzo Vitale, che ringrazio pubblicamente, il dubbio che affermazioni come queste possano essere considerate come finzioni retoriche, mirate ad attenuare la mescolanza, nella Decade in questione, di novelle tragiche e comiche, che segnava uno scarto evidente dal modello decameroniano.

possibile, si azzarderà, che il processo si sia realizzato attraverso una serie di forme provvisorie, sottoposte poi a operazioni di amalgama. A recarne testimonianza potrebbero essere frammenti manoscritti come quello, riportato nel Landau Finaly 46 (c. 13r), della futura nov. XXI della stampa, che, nella dedicatoria ad Antonella d'Aquino, lascia appunto pensare a una sua integrazione in una raccolta *in nuce*, con dichiarazioni come questa: «Me pare assai devuta cosa, prima che *al fine della presente opera* pervenga, de la legerza & imperfectione delle donne alcuna cosellina tractarne».

Ma le tracce più rilevanti di una revisione riguardano la forma linguistica, e segnatamente fonomorfologica, del testo. Già Stussi (1993: 147) notava come i tratti locali identificabili nel testo a stampa, esigui nella loro frequenza, sembrerebbero i superstiti casuali di una drastica epurazione. Un'impressione precisabile nella notazione che, all'interno di determinate serie lessicali, le forme peculiarmente meridionali appaiono assenti o infrequenti nella prima parte del macrotesto, infittendosi solo a partire dalla terza e soprattutto dalla quarta Decade.³⁰ Sembra trattarsi appunto del riflesso in negativo di una revisione interrotta, mirata al ridimensionamento del fondo locale o demeridionalizzazione che dir si voglia (in senso propriamente fonomorfologico), effettuata non sul testo di novelle isolate (dai cui confini prescinde infatti la distribuzione delle varie forme delle serie coinvolte), ma sul corpo del macrotesto già approntato nel suo complesso.

Chi potrebbe essere il responsabile di tale parziale revisione linguistica? Forse qualcuno dei curatori che si avvicendarono sul testo, da Del Tuppo a Ioan Marco Cinico, indicato nella *Dedica* della *princeps* come colui che gli aveva fornito il libro di Masuccio; sino agli editori dell'*interpositus* settentrionale supposto da Paolo Trovato.³¹ Ma è anche possibile che essa risalga, almeno in parte, all'autore in persona, e in tale luce potrebbero essere lette le affermazioni del *Parlamento* di cui si è discusso. Non solo quelle che esprimono riserve di natura stilistica, che potrebbero comunque essere re-interpretate in questa specifica chiave, ma più cogentemente il riferimento alle *dilicature* che Masuccio afferma di aver progettato

³⁰ Per i dettagli dell'ipotesi rinvio a Terrusi 2010.

³¹ Per un confronto tra il profilo linguistico del presunto revisore e gli usi dei primi due, *ibi*: 103-7; per l'ipotesi di un'intermediazione, che potrebbe spiegare la frequenza in entrambi gli incunabuli più antichi di tratti settentrionali, cf. Trovato 2025.

di introdurre e che la morte di Roberto lo costringe a preterire, in cui si potrebbe leggere una volontà di ‘raffinamento’ della *facies* fonomorfologica originaria, improntata al «rozo idyoma de *sua* materna lingua», e di allontanamento, appunto, dai tratti più schiettamente locali, anticipando in ciò propensioni che si manifesteranno pienamente tra gli scrittori di *koinè* meridionale dopo la metà degli anni Settanta.³²

Si potrebbe obiettare che il tessuto linguistico del *Parlamento*, esaminato nel suo complesso, esibisca molte di quelle forme schiettamente meridionali, generalmente assenti nella prima zona del macrotesto, che si suppone toccata dalla mano revisoria di cui si è detto.³³ E dunque se il *Parlamento* si rivela non toccato da alcun intervento, dimostrando cioè che Masuccio all’altezza cronologica in cui lo scrive rimane saldamente ancorato allo strato fonomorfologico originario, tramonterebbe l’ipotesi che qui si è affacciata.

Ma una verifica più in profondità consente di rilevare, con una certa sorpresa, che quello che si è definito come controfinale (parr. 17-22) presenta un volto linguistico diverso dalle sezioni precedenti dello stesso *Parlamento*, proprio sotto questo profilo, non condividendo cioè gli esempi ‘meridionali’ di alcune serie, che risultano concentrati esclusivamente in quei primi parr. (1-16): ad esempio gli esiti con chiusura metafonetica di *ō* in presenza di *-ū* come *sulo*, attestato quattro volte (*Parl.* 1, 6, 13 per 2 vv.), o di *nuy* (13), quella da *-ī* nel plurale del dimostrativo *quisti* (12, 14), o da **-ōri* in *laceraturi et destructuri* (14); o ancora forme con apertura di *ū* in *o* come *iodece* (14), e l’uso indeclinato di *medesmo*, largamente attestato nei testi coevi meridionali, in *loro medesmo* (10), *dagli boni medesmo* (14); per tacere della caratteristica forma flessa del gerundio in *essendono* 14; o anche la conservazione della geminata di *ILLE* nei clitici (visibile dopo monosillabo), in *tra lle* (1, 3).

Forme connotate in tal senso si eclissano dunque dall’ultima parte del *Parlamento*, che si limita tutt’al più ad attestare alcune forme di vocalismo atono di sapore genericamente ‘non toscano’ e panitalico,³⁴ consentendo

³² Su tutto, Terrusi 2010: 93, con bibliografia allegata.

³³ Si vedano i dati relativi alle varie serie di marca meridionale attestate nel *Parlamento* in Terrusi 2010: *passim*.

³⁴ Come *ordene*, *prodentia*, *termene*, o, per citare altri simili esempi, la forma in *o* del possessivo *toe* (17), o l’accordo dell’avverbio con l’aggettivo che esso modifica, in *tanta*

dunque di profilare un *usus* linguistico peculiare dell'ultimo Masuccio, quello che stila la postrema sezione del *Novellino*, dopo la fine del 1474. Un profilo che sostanzialmente coincide con quello mostrato dalla *facies* demeridionalizzata della prima parte della raccolta, e che non ostacola dunque l'ipotesi di attribuire all'ultimo Masuccio la mano che avviò una revisione linguistica (o almeno uno dei plurimi strati di rimaneggiamento fonomorfologico identificabili nel testo), arrestandosi poi dopo le prime Decadi dell'opera, ma facendone riemergere i tratti nella sezione aggiunta *in extremis*, dopo la morte del suo patrono.

4. UN EXEMPLUM DALLE RADICI ANTICHE

Forti di queste acquisizioni, si potrà ora tornare, procedendo a ritroso, alla sezione iniziale del *Parlamento*, e precisamente al passo (*Parl.* 3) in cui Masuccio, dopo aver indirizzato il suo libretto al cospetto di Ippolita, prospetta l'eventualità che la duchessa possa riceverlo «con isdigniosi volto», e cioè di attribuirgli scarso valore, a causa della sua «pocha presentia».

In tal caso, continua l'autore, il libro dovrà raccontarle una storia, che egli pur «non dubita lei havere tra lle dignissime greche istorie già lecto» (3): quella di un contadino che, scorto il Gran re persiano Xerxes e non avendo nulla da offrirgli, si lancia nel fiume vicino, raccoglie a mani giunte un pugno d'acqua e lo porge al sovrano, il quale accetta l'umile dono, non guardando alla sua pochezza «ma sulo al puro affecto del donatore» (6), e beve dunque quell'acqua, accostando la bocca direttamente alle mani, «lutulente et roze» del contadino; fatto questo, lo ringrazia e se ne va. Ma varrà la pena di riportare il passo per intero:

Xerxes, gloriosissimo re de multi regni et potentissimo de gente et de thesori, un dí cavalcando per lo suo dominio, accompagnato da multi de' suoi baroni, como ad sí gran principe se rechiedeva, essendo al vallicare d'un fiume, a la riva del quale era un agricola che coll'altrui boy sulcava il non suo terreno, al quale fu decto: «Eccho il re!», il poverecto, sapendo che de custume antiquatta già era, che ogniuno a la prima vista del re gli dovesse fare alcuna oblatione, quale pocho et quale multo, secondo era il potere de ciaschuno; [4] et lui

obscura morte (22); si noterà anzi come qui si presenti sempre l'esito non metafonetico per gli esiti da -OSUM (*sanguinoso*, 17; *glorioso*, 21; *lacrimoso*, 22).

vedendosi senza modo alcuno possere, como era già debito, il re in segno de maioranza honorare, compunto subito da mirabele tenerezza procedente dal centro del suo cuore, lassati i boi, con frectelosi passi se boctò dentro il fiume in mezo del quale vide il re, et con le mani ionte pigliò un pugno d'aqua, et andò verso lui, et gli dissi: [5] — Signore mio, in me non è oro né argento né niun'altra facultà da posserete, como è già debito, reverire et como ad re mio signore cognoscere, si no(n) de questa poca aqua, quale nelle mei faticose mano già vidi: prindela dunque, te supplico, con quella purità de core con la quale te la dono, et sappi del cierto che, se da lieta fortuna me fusse stato concieso, como se te co(n)viene te haveria facta la debita oblatione. [6] Mirabile fu la humanità del re, adoperando gesto degno da vero et naturale gran signore; et non isdegnò inclinare la sua delicatissima boccha nelle lutulente et roze mani del vilico coltivatore de la terra, ad bere de quella aqua, non havendo respecto a la qualità del piccolo duono, ma sulo al puro affecto del donatore; et del tenero suo amore rengratiatolo, cavalcò ultre et andosene con Dio.³⁵

Si tratta di un aneddoto che gli interpreti (De Lisio 1978: 202; Vitale 2018: 58; Ordine 2020: 169-75) hanno letto generalmente come speculare a un altro, quello che era introdotto nel *Proemio*, e su questo dunque sarà opportuno soffermarsi preliminarmente. In esso Masuccio, come si è accennato, ricostruiva l'*iter* che lo aveva condotto alla 'fabbricazione' della sua raccolta, dichiarando di aver «congregato» alcune novelle che erano già «disperse», per offrirle a Ippolita, la quale, dopo aver ripulito il libretto delle sue molte 'ruggini', avrebbe potuto 'aggregarlo' alla sua «sublime e gloriosa biblioteka» (*Pr.* 3). Giungeva qui la confessione autoriale, organica anch'essa alla consueta professione di modestia che convive costantemente in Masuccio con la rivendicazione dei propri meriti, di essere stato sul punto di tirarsi indietro: una tentazione da cui lo avrebbe distolto, confortandolo e spronandolo a continuare, il ricordo di un «*vulgare exempio*, quale non sono già molti anni passati che dadovero intervenne alla nostra salernitana città» (*Pr.* 4).

La storia in questione, una vera 'novelletta' dal sapore metanarrativo, sul modello di quella delle papere di *Dec. Intr.* IV, è connotata da una prosimità cronologica e diatopica, ambientata com'è a Salerno «nel tempo de

³⁵ Si conservano qui le lezioni incunabulari, pur respinte da tutti gli editori moderni, *antiquatta*, riferito a *costume*, da intendere probabilmente come femminile, e *frectelosi*, forma di cui non mancano riscontri in testi coevi; così anche il masch. in *-i* di *isdigniosi*, che già Petrocchi conservava nella sua edizione.

la felice e illustra ricordatione della regina Margarita», reggente del Regno per il figlio Ladislao di Durazzo dal 1386 al 1393, e dal 1400 residente a Salerno.³⁶ Il suo protagonista è «un richissimo merchatante genovese, di gran traficho e notevole per tuta Italia» (5), chiamato Guardo *Salusgio*, il cui cognome, su cui grava il sospetto di una svista d'archetipo,³⁷ richiamerebbe secondo Figliuolo (2025) quello della celebre casata mercantile genovese dei *Salvygo*, effettivamente stanziati a Salerno in quegli anni; e anzi un *Gerardo Salvagio* compare come procuratore dell'Annunziata a Salerno in un Atto di donazione fatta alla chiesa dalla stessa Margherita nel 1406 (D'Amico 1986: 129).

Camminando per la *Drapparia*, la principale via del commercio salernitano coevo, il mercante scorge ai piedi di un misero sarto un ducato veneziano, «lutulento e pisto molto»; e, mentre l'artigiano impreca contro la mala sorte per non averlo visto per primo, Salusgio lo raccoglie e, grazie all'aiuto di un «argenterio», lo riporta alla sua antica perfezione. Egli stesso rimarca la provvidenzialità che il ritrovamento fosse avvenuto da parte sua: al contrario, il sarto l'avrebbe ceduto o «in qualche vili straci posto», mentre egli invece lo valorizzerà, ponendolo «con suoi pari, e in una grande e bella compagnia» (10). E così detto, «se rivolse al suo bancho, e buttollo ad la sumità di molte migliaja di fiorini che in quello erano» (ivi).

Quella che potrebbe apparire sulle prime come un'apologia delle disparità socio-economiche e del primato della grande borghesia sui ceti inferiori, rivela un aperto valore teorico e metanarrativo, adombrato già nella premessa di cui si è parlato e poi del resto ribadito quasi didascalicamente. Il ducato *lutulento e pesto*, esposto alla dispersione e all'irrilevanza, sta per la novella singola, ovvero per la forma spicciolata che a suo tempo lo stesso Masuccio aveva assecondato: un 'primo Masuccio' che potrebbe intravedersi nella figura stessa del misero sarto.³⁸ La «grande e bella compagnia» in cui *Guardo Salusgio* lo colloca, offrendogli una piena valorizzazione, indica invece la raccolta, l'organismo macrotestuale edificato dal 'nuovo Masuccio', che sarebbe del resto richiamato, nel cognome *Guarda-*

³⁶ Per questi dati cf. Kiesewetter 2008.

³⁷ Assai facile da ipotizzare dal punto di vista grafico (da *Saluagio* a *Salusgio*): Terrusi 2024: 131-2.

³⁸ Si vedrà *ultra* come sia ipotizzabile anche un'altra identificazione.

ti, dal prenome del mercante.³⁹ E la figura di Ippolita, che subito dopo viene definita «dignissima *argentera* e peroptima conoscitrice di questa stampa» (11), potrebbe a sua volta celarsi dietro l'«*argenterin*» che aiuta Salusgio a restituire alla moneta/novella la sua antica bellezza.

Ma l'aneddoto si rivela portatore di un doppio livello allegorico: oltre a raffigurare il passaggio, propiziato dall'autore, da novelle spicciolate a macrotesto, la moneta del racconto può coincidere con il *Novellino* stesso, e la grande e bella compagnia dei fiorini del mercante con la «sublime e gloriosa» biblioteca di Ippolita (*Pr.* 3), con i suoi «ornati et elegantissimi libri», nella quale Masuccio auspica dichiaratamente che il suo libretto possa essere 'aggregato'. Essa fisicamente corrisponde a quella che Ippolita possedeva a Castel Capuano, luogo di residenza dei Duchi di Calabria,⁴⁰ contenente un peculio librario induttivamente ricostruito da Oriani (2024: 78), sulla base dei pochi mss. (una trentina) di cui è rimasta traccia: ma ben più grande dov'essere la sua estensione, spaziante dal sacro al profano, da opere storiche a raccolte poetiche e classici come Giustino, Tito Livio e Virgilio.⁴¹ Una 'compagnia' che avrebbe certamente potuto rappresentare la garanzia per l'assunzione del libro masucciano in un canone degno di una lettrice umanista come Ippolita (discepolo del Lascaris) e del *milieu* intellettuale aragonese. Pur preservando, come notava Porcelli (1969: 64), una propria distinta individualità rispetto agli altri 'elegantissimi' libri della duchessa, la collocazione in tale 'canone' avrebbe messo al riparo le novelle masucciane, fattesi libro, dalle letture dimidianti e dispersive cui le spicciolate fatalmente erano esposte.⁴²

Sotto tale aspetto, dunque, la stessa Ippolita, in quanto «peroptima conoscitrice de questa *stampa*», può essere accostata, come ipotizza Vitale, a Salusgio, «multo familiare de quella *stampa*». Viceversa, l'*argentiere* è identificabile, oltre che con Ippolita, parimenti con l'autore, 'limatore'

³⁹ Sulla sovrapposizione onomastica Papio 2022: xxii, ripreso da Vitale 2025.

⁴⁰ Probabilmente distinta da quella del marito Alfonso, secondo la testimonianza di Marin Sanudo, riferita alla situazione tra fine 1489 e inizio '95 (Oriani 2024: 23 ss.).

⁴¹ Oriani 2024: 78, che rileva come alla sua morte, nel 1488, la sua biblioteca restò a Castel Capuano, assorbita da quella ben più ampia di Alfonso, seguendo poi la dispersione e le vicissitudini di quest'ultima.

⁴² Per tutte le implicazioni di questa tesi, rinvio a Terrusi 2011.

linguistico e stilistico; e il *Novellino* stesso, «multo *pisto* e *lutulente* libreto», a tale livello corrisponde al ducato, «*lutulento* e *pisto* molto». ⁴³

Nel *Parlamento* dunque Masuccio ritorna a un analogo procedimento esemplaristico, traendolo stavolta non dalla ‘vulgare’ cronaca salernitana coeva, ma dalle ‘dignissime greche istorie’: un riferimento in cui Panzera (2007: 82) coglie un’allusione alla formazione umanistica di Ippolita, che era stata allieva, come accennato, di Costantino Lascaris. In realtà, l’espressione potrebbe dispensare anche un’indicazione ben precisa sulla provenienza dell’aneddoto, rimasta sinora completamente negletta. Esso trova infatti corrispondenza in un nucleo diegetico proveniente dalla tradizione biografica in lingua greca. Ad attestarlo, in particolare, è Plutarco in vari suoi scritti, sebbene il Gran re protagonista sia indicato non in ‘Serse’ bensì in ‘Artaserse’, identificabile con Artaserse II Memnone (452 a.C. – 358 a.C.). Anzitutto in alcuni passi della sua *Vita di Artaxerxes*: da una parte in V 1, all’interno di una critica verso l’esagerata generosità del re, il quale ricompensa con una tazza d’oro e mille darici «un povero contadino [che], non riuscendo a trovare altro sul momento, corse al fiume, prese acqua con le mani e gliela portò»; ⁴⁴ e poi in XII 4-6, in cui il donatore è semmai un povero caunio dal quale durante una battaglia l’eunuco Satibarzane ottiene dell’acqua putrida da portare al re, sul punto di morire di sete, che poi vorrebbe rintracciare il benefattore per ricompensarlo. ⁴⁵

Ma la versione plutarchea più vicina a quella di Masuccio è quella attestata nell’epistola dedicatoria, indirizzata all’imperatore Traiano, dell’opuscolo noto come *Regum et imperatorum apophthegmata*, compreso nei *Moralia* (172b). Una versione in cui l’aneddoto mira, in senso stavolta del tutto positivo, a sottolineare la *philantropía* del sovrano: Artaserse apprezza il dono e sorride, cogliendo che ciò che conta non è il valore di ciò che viene offerto, ma la *prothumia*, ovvero la prontezza, la volontà, il sentimento che è sotteso al dono; l’assenza di riferimenti a una ricompensa e l’assoluta gratuità del gesto finiscono per accentuarne il valore paradigmatico. ⁴⁶

⁴³ Su questo Vitale 2025.

⁴⁴ Cf. Plutarco, *Le vite di Arato e di Artaserse* (Manfredini–Orsi–Antelami): 125.

⁴⁵ *Ibì*: 141.

⁴⁶ Su questo Citro 2017: 7.

Artaserse, il re dei Persiani – grandissimo imperatore Traiano Cesare –, riteneva che non fosse meno regale e umano il prendere poco con umiltà e prontezza, rispetto al dare molto. Un giorno, avanzando lungo una strada, un umile contadino, non avendo alcun'altra cosa, presa dell'acqua del fiume con entrambe le mani, gliela offrì. Egli allora ne prese piacevolmente e sorrise, non misurando sulle abitudini di chi riceveva il dono la prontezza di chi lo offriva.⁴⁷

Si dirà subito che tutti i testi plutarchei citati erano ampiamente disponibili in traduzioni latine all'altezza cronologica della composizione del *Parlamento*. Da una parte, la *Vita di Artaxerxes* era stata tradotta per la prima volta da Lapo da Castiglionchio il Giovane nel 1437, in una versione che è dedicata nella più parte della tradizione ms. ad Humphrey of Gloucester; ma in un ms., il Paris BN lat. 5836, l'opera è invece indirizzata ad Alfonso il Magnanimo, con dedica che Pade (2009: 145) data intorno alla primavera del 1438, durante la legazione del re aragonese al Concilio di Ferrara (il ms., si sottolineerà, appartenne alla Biblioteca Aragonese).⁴⁸ Dal canto loro, l'opuscolo dei *Moralia*, opera ancor più diffusa nel Quattrocento delle stesse *Vite*,⁴⁹ era disponibile nella in una celebre versione realizzata da Francesco Filelfo nel 1437, circolante anche a Napoli in quegli anni,⁵⁰ e in quella, meno nota, ma per noi più significativa, di Antonio Cassarino, realizzata tra il 1434 e il '47, che sarà fatta trascrivere presso lo *scriptorium* dei re napoletani (per mano del copista Giacomo Curlo), nell'attuale codice Vat. Lat. 3349, su impulso di Antonio Beccadelli detto il Panormita, il quale poi ne utilizzerà alcuni aneddoti nei suoi *Dicta et*

⁴⁷ Plutarco, *Moralia* (Lelli–Pisani): 315.

⁴⁸ Del resto, il più antico incunabulo della versione latina delle *Vitae illustrium virorum* (in cui la *Vita di Artaxerxes* corrisponde alla medesima versione di Lapo: Pade 2009: 145), stampato a Roma da Ulrich Han nel 1470, era presente nella biblioteca di Alfonso Duca di Calabria, marito della destinataria del *Novellino* Ippolita, e due mss. della traduzione completa in latino, esemplati a Firenze, erano stati donati al Duca, probabilmente intorno al 1465, da Piero de' Medici (Oriani 2024: rispettivamente 98 e 82-3).

⁴⁹ Villa 2011: 1-4, che rileva la diffusione dei *Moralia* per il filone dei comportamenti dei *principes*, quale «bacino da cui trarre esempi» sulla storia antica.

⁵⁰ Biscione 2023: 30-1, ricorda la presenza di un codice esemplato a Napoli sotto re Ferrante, oggi Paris, BNF lat. 7810, che potrebbe essere l'apografo di quello utilizzato dal Panormita per annotare le varianti rispetto alla traduzione del Cassarino, di cui si dirà fra poco.

facta Alfonsi Regis (1455).⁵¹ Una circostanza che consente di «anticipare alla metà del XV sec. la fortuna, ritenuta più tarda, dei *Moralia*», come scrive Biscione (2023: 28-9), e di coglierne la rilevanza per gli umanisti napoletano-aragonesi.

In realtà, la storia, discesa da un'antichissima costellazione di aneddoti fioriti intorno alla figura di Artaserse II (e raccolti in una fonte identificabile secondo Almagor 2018: 118, nei *Persica* di Ctesias, IV sec. a. C., e in quelli di Dinon, di poco posteriori), sotterraneamente legata al valore simbolico che per i re persiani assumeva l'acqua dei fiumi (come ha chiarito Briant 1994), trovava una significativa emersione anche nella *Varia historia* di Eliano, sofista romano di lingua greca nato una quarantina d'anni dopo la morte di Plutarco. Come il predecessore (a cui potrebbe essersi ispirato secondo Van der Wiel 2024: 43 ss.), Eliano rimaneggia più volte l'*exemplum*: prima in un passo di *V. H.* I 32, in forma molto vicina a quella della *Vita* plutarchea V 1,⁵² con l'aggiunta di alcuni dettagli,⁵³ e poi in XII 40, che richiama semmai *Vita* XII 4-6, più distante, come detto, dalla versione che ci interessa, ma con un dettaglio di cui non sfuggirà qui l'importanza: il re protagonista porta infatti il nome di 'Serse':

Un giorno *Serse* si trovava in un luogo desertico ed era assetato, ma la sua scorta non si decideva ad arrivare: allora fu chiesto all'esercito con un proclama se qualcuno avesse dell'acqua del Coaspe e la volesse dare al Re perché si dissetasse. Si trovò infine un tale che ne aveva poca e ormai imputridita. Serse la bevve e stimò suo benefattore colui che gliela aveva donata, perché sarebbe morto di sete se non si fosse scovato quell'uomo.⁵⁴

L'ipotesi che sulle prime sovviene è che Masuccio possa aver contaminato lui stesso le fonti indicate. Da una parte traendo l'ossatura della storia dai

⁵¹ Questa la versione del Cassarino: «Artaxerxes rex Persarum – maxime imperator Traiane Caesar – [...] cum transeunti sibi per viam tenuis et de plebe homo ambibus manibus quod aliud non haberet aquam flumino haustam attulisset. iocunde recepit et leniter submpsit. Gratiam quippe non a regis necessitate, sed ab eius qui daret studio emensus est» (si trascrive dal Cod. Vat. Lat. 3349, c. 102v, che riporta il passo).

⁵² Su questo Bodei Giglioni 2004: 71 e n.

⁵³ Ad esempio, precisazioni onomastiche sul soprannome di tradizione greca del re, Μνήμωνι, per disambiguare l'Artaserse citato e identificarlo con A. II; o sul nome del benefattore, Σινάιτης 'Sinete', e dello stesso fiume, Κύρως 'Ciro'.

⁵⁴ Eliano, *Storie varie* (Bevegni): 223.

Moralia plutarchei (attinta da una delle traduzioni in latino circolanti a quel tempo, come si è visto, anche in area napoletano-aragonese), che viene richiamata in molti dettagli, *in primis* la qualifica del donatore come ‘agricola’,⁵⁵ ma soprattutto nel senso complessivo, compendiato nella massima finale sull’«affecto del donatore». Dall’altro, aggiungendo suggestioni eliane, a partire da quella di *V. H.* XII 40, relativa a una vicenda diversa, ma che presenta lo scambio di *Artaxerxes* in *Xerxes*. A una prospezione più accurata, si potrebbe notare del resto come anche altri elementi della versione del *Parlamento* possano trovare corrispondenza nell’*amplificatio* attuata da Eliano in *V. H.* I 32. La notazione del testo greco che il donatore è lontano dalla sua casa richiama quella masucciana dell’agricola che «coll’altrui boy sulcava il *non suo terreno*»; o ancora la presenza di un discorso diretto con cui accompagna il suo dono al re (motivi tutti assenti in Plutarco). Ma soprattutto il riferimento all’antico costume del dono obbligatorio da conferire al re, che in Eliano occupa l’intera sezione precedente (*V. H.* I 31), di cui anzi I 32 sembra rappresentare un’illustrazione puntuale, con la specificazione che tale *nomos* si applicava quando il re percorre i suoi territori, è riscontrabile nel testo masucciano, come anche l’osservazione che l’obolo dovesse esser fatto, per dirla con la traduzione latina della *Varia Historia* di Iusto Vulteio (1548), «singuli pro suis facultatibus», ovvero «quanto portano le loro facultà», secondo il volgarizzamento di Jacopo Lorio (1550),⁵⁶ laddove Masuccio scrive «secondo era il potere di ciascuno». Ma anche la presenza dei ‘buoi’ con cui l’agricola lavora potrebbe discendere, pur decontestualizzato, da *V. H.* I 31, che include questi bovini tra le varie tipologie di doni fatti al re dagli agricoltori.

Bisognerà tuttavia smentire questa ricostruzione. All’altezza cronologica del *Parlamento* (scritto presumibilmente all’inizio degli anni Settanta), Eliano, e *a fortiori* la sua *Varia historia*, erano ben lontani dal costituire una lettura usuale. Come ricorda Bevegny (2007), l’opera sarebbe stata edita in greco solo nel 1545, tradotta in latino nel 1548, e anzi le prime notizie di un suo utilizzo da parte di umanisti rimontano al periodo a ca-

⁵⁵ Come ‘contadino’ o ‘uomo di umile condizione/lavoratore’ lo definisce Plutarco, *Vita* V 1, αὐτουργὸς ἄνθρωπο, cui aggiunge ἰδιώτη in *Moralia* 172b, mentre in Eliano, in cui ha nome proprio, *Sinete*, è qualificato in senso etnico, come ἄνδρα Πέρσιν ‘uomo persiano’.

⁵⁶ Eliano, *Varia historia* (Vulteio): 200; Eliano, *Varia historia* (Lorio): 8v.

vallo dell'ultima decade del Quattrocento (da parte di Ermolao Barbaro e dal Poliziano). Sebbene lo stesso Beveggi (2007: 294) abbia individuato la presenza di sue tracce, pur senza che il nome ne fosse indicato (lo farà per la prima volta Perotti nel 1470, in riferimento a un'altra sua opera, il *De natura animalium*) in uno scritto di Guarino Veronese del 1430, forse attingendo da un ms. ancor più risalente.

Ma l'aspetto più significativo è un altro. L'aneddoto in questione ha infatti un'intensa e insospettabile circolazione nella letteratura umanistica e rinascimentale, già prima di Masuccio, con una curiosa coesistenza di due versioni, una a nome di *Artaxerxes*, l'altra di *Xerxes*, in entrambe le quali i motivi presenti negli archetipi plutarchei ed eliane appaiono variamente sovrapposti e contaminati. Un fenomeno che è già individuabile in alcune occorrenze di area bizantina, segnatamente quella, con analogo scambio onomastico in *Xerxes*, della dedica epistolare del *Peri orthographia* di Theognostos del IX sec.⁵⁷ Si potrà dunque confermare e generalizzare l'ipotesi, affacciata già da alcuni studiosi su singole attestazioni dell'aneddoto,⁵⁸ che esso sia giunto agli autori di epoca umanistica, e verosimilmente anche a Masuccio, non direttamente dagli archetipi classici, bensì, in forma spesso già contaminata, per il tramite di epitomizzazioni o raccolte di *excerpta* di origine bizantina, improntate, come argomentato da Odorico (1990) e più di recente da Manafis (2020), a una 'cultura della silloge', intesa come decostruzione di testi antichi e loro ricostruzione in nuovi contenitori, con diverso formato e contesto.

Ciò che più conta per il nostro discorso è che esso compaia, come si accennava, in molti testi a partire dalla seconda metà del Quattrocento. L'attestazione più antica al momento individuabile risale al 1458, nella 'versione Xerxes', che si affaccia nella lettera di dedica con cui Maffeo Vallaresso, arcivescovo di Zara, accompagnava ironicamente il dono di un pesce in gelatina al cardinale Pietro Barbo.⁵⁹ Pochissimi anni dopo, la 'versione Artaxerxes' si manifesta all'interno dei *Commentari de rebus a se*

⁵⁷ Su cui Alpers 1969, che la accosta alle versioni plutarchee e soprattutto a quella di Eliano *V. H.* I 32, segnalandone l'emersione anche nell'*Historiarum variarum chiliades* di Johannes Tzetzes (XII sec.), a nome di *Artaxerxes*. Cf. anche Antonopoulou 2010.

⁵⁸ Si veda ad esempio Venier 2021: 131-2, o Neri 2004: 236.

⁵⁹ Vallaresso, *Epistolario* (Melchiorre-Venier): n. 296 (150), 2, Zara, 10 marzo 1458, 410.

gestis di Enea Silvio Piccolomini (databili al primo quinquennio degli anni Sessanta), in cui l'autore, parlando di sé in terza persona, si paragonava ad Artaserse, in una sorta di *mise en abyme*, nel descriverne l'offerta di latte ricevuta da un pastore in un vaso unto e sporco, e poi nella lettera dedicatoria a Lorenzo de' Medici premessa a un *Trionfo delle virtù* (definito nella dedica *libellus*) di Bastiano Foresi, collocabile tra il 1464 e il 1475.⁶⁰

L'aneddoto ritorna nei decenni (e anzi nei secoli) successivi in un vastissimo *corpus* di testi latini e volgari, nell'una o nell'altra versione, talora attestate anche nell'opera di uno stesso autore.⁶¹ Valga come esempio Erasmo da Rotterdam, che propone la versione con scambio onomastico in un passo degli *Adagia*, attestato a partire dall'edizione aldina del 1508, («ut *Xerxes* ille aquam manibus haustam, à rustico libenter accepit»),⁶² ma che in precedenza aveva citato lo stesso aneddoto sotto il nome di *Artaxerxes* nella Dedicata al Prince Henry premessa alla *Prosopopeia Britannie maioris* (1499, ma stampata nel 1500 in appendice alla prima edizione parigina degli *Adagia*),⁶³ e tornerà a farlo anche dopo, negli *Apophthegmata* del 1531 (su cui ter Meer 2010: 23-5).

Importante è rilevare il radicamento dell'*exemplum*, talora declinato come una sorta di unità paremiologica o proverbiale,⁶⁴ in una specifica sede testuale, e anzi paratestuale, quella in cui, per dirla con Genette

⁶⁰ Cf. rispettivamente Piccolomini, *I commentari* (Totaro), 2: 1664, e Black 1985: 167, n. 144 (dal ms. BNF, Magl. VII, 816, 1-4v):

⁶¹ Rinviano ad altra sede per un'analisi più approfondita della circolazione dell'*exemplum*, si segnalerà come sia stato possibile individuarne sinora 89 attestazioni, ripartite in 53 casi di “versione Artaxerxes” e 36 di quella “Xerxes”, inizialmente in latino, poi soprattutto in volgare (oltre all'italiano, anche francese, inglese e castigliano). Dopo le prime attestazioni nel XV sec. (7 in totale), oltre la metà sono concentrate nel XVI, con significativa continuità nel XVII (24), e persino nel XVIII e XIX (al 1864 risale l'ultima occorrenza rintracciata). Tra le opere e gli autori in cui esso è attestato, oltre ad Erasmo, di cui si dirà, si segnaleranno l'*Hypnerotomachia Poliphili*, la dedica della nov. II 46 di Bandello e un passo di *Le Cinquième Livre* di F. Rabelais, per la versione Artaxerxes; la dedica della *Sophonisba* di G. Trissino (che lo cita anche in una lettera a Isabella Gonzaga), quella del *Dialogo della pittura* di L. Dolce, un passo delle *Dicerie sacre* di G. B. Marino, e la prefazione del *Discreto* di B. Gracian per la versione Xerxes.

⁶² Erasmo, *Adagia* (1508): c. 164v. Il passo ricorre immutato nelle edizioni successive, sino a quella definitiva (Basilea, 1536): cf. Erasmo, *Adagia* (Heinemann, Kienzle): 91.

⁶³ Erasmo, *Epistole*, 1 240-1.

⁶⁴ Sul concetto, Lambertini 2022: 11-20.

(1989: 121), l'istanza di dedica si sovrappone a quella prefativa. Ci si riferisce alle Epistole Dedicatorie, utilizzate in funzione introduttiva, di opere di vario genere, nelle quali la maggior parte delle attestazioni infatti si presenta. Significativa a questo proposito è quella dell'*Epistolarium novum* (1477) di Gian Mario Filelfo (figlio del più celebre Francesco), un manuale di casistica epistolare infarcito di citazioni ed «exempla presi dalla storia, dalla mitologia, e dalla letteratura antica», come scrive Gamberini (1985: 44-5), usata per esemplificare la tipologia epistolare *postulativa*, modalità *gravis*, utile per coloro che «postulant res magnas atque amplas»: ⁶⁵ una dimostrazione di come l'aneddoto rientrasse in un peculiare repertorio di *topoi* riservato a contesti di questo tipo.

Sarebbe certo suggestivo poter individuare con precisione la 'fonte' che traghetta l'*exemplum* rimaneggiato e contaminato (e divaricato in duplice versione) dal mondo bizantino sino alla letteratura umanistica. Ma sarà forse qui più importante ricordare la sua precipua funzione metaletteraria, che, al di là del *topos modestiae*, gli affida, quale nucleo comunicativo di immediata decodificabilità per i lettori contemporanei, il compito di corroborare sotteraneamente un'orgogliosa rivendicazione del valore di opere o di generi percepiti come marginali ai loro tempi. Oltre al passo masucciano, come si tornerà a dire fra poco, una dialettica di questo tipo informa anche altre attestazioni dell'*exemplum*, come quella inserita da Lelio Manfredi nella dedica a Isabella d'Este della sua traduzione del *Carcer de amore* di Diego da San Pedro (1514), o quella indirizzata a Leone X nella *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (1524, ma già in gestazione nel decennio precedente). ⁶⁶

5. PER UN NUOVO IMPLIED READER DELLA NOVELLISTICA

Che l'*exemplum* non rappresenti in Masuccio semplicemente una variazione del convenzionale *topos modestiae*, e contenga una più sottile filigrana metaletteraria, sembrano suggerirlo vari indizi. Anzitutto, il serrato pa-

⁶⁵ «Nam Artaxerxes non minus laeta fronte iucundaque mente perhibetur aqua sibi a uillico oblata in agro sitienti accepisse: qui nihil haberet aliud: quod donaret». Si cita da Filelfo, *Epistolarium novum* (1489): s.i.c. (f. ii v).

⁶⁶ Su questo specifico aspetto rinvio a Terrusi in c. s.

rallielismo tra *Parlamento* e *Proemio*, che induce a leggere in sinossi anche i due rispettivi *exempla*, e dunque a estendere al secondo la valenza che nel primo è esplicita, come si è visto. Ma anche la tradizione di cui si è dato conto, in cui l'aneddoto diviene portatore di significati di questo tenore, il più delle volte in sede di dedicatorie epistolari.

Lo stesso valore encomiastico, che l'accostamento di Ippolita a *Xerxes* ovviamente comporta, trova uno spessore imprevisto grazie alle risonanze intertestuali dell'*exemplum*. Esso eredita dagli *apophthegmata* plutarchei l'esaltazione della *philantropia* e della generosità disinteressata che chi dona invoca dal destinatario,⁶⁷ invitandolo a valutare, come a sua volta scrive Masuccio, solo l'*«affecto del donatore»* (6), ovvero la «grandissima *affectione* de coluy che a donare gli te manda [*scil.* 'il dono']» (7), come egli poi glossa proprio nel rivelare il parallelismo metaforico che accosta il rapporto tra i protagonisti dell'aneddoto a quello che lo lega alla sua patrona.⁶⁸

Meno ovvia di quanto possa sulle prime apparire è anche la sovrapposizione metaforica tra l'autore e il povero contadino, come quella tra l'opera e l'acqua portata dalle sue mani «*lutulente e rozze*» (*Parl.* 6), in cui si noterà il ritorno di due aggettivi-chiave per la definizione dell'opera e del suo impasto linguistico e stilistico. Una lettura sinottica con l'*exemplum* del *Proemio* consente infatti di estendere anche a quello del *Parlamento* il senso di un'orgogliosa rivendicazione, celata dietro la modestia di prammatica: di esser riuscito a far apprezzare l'umile materia prima (l'acqua), offerta da un 'lutulento' autore in volgare, al delicato palato di un re, *ergo* ai gusti di un lettore colto. L'acqua viene del resto raccolta con le mani fangose del contadino da un *fiume*, che sarebbe forse troppo ardito leggere come riferimento alla tradizione novellistica del passato.

⁶⁷ Altro sarebbe chiedersi se il passaggio del termine di paragone per Ippolita dal «ricchissimo mercante genoese» e l'«argenterio», al glorioso re persiano possa interpretarsi, in una sorta di *speculum principis*, come proposta di un ideale comportamentale «sincretico», capace di coniugare l'avvedutezza amministrativo/finanziaria (la cui mancanza era rimproverata a Ippolita nella cerchia privata: Mele 2015), con la filantropia di cui, sulla scia dell'*apophthegma*, era emblema il sovrano persiano.

⁶⁸ «Dunque tornato che le haray ad memoria il decto exempio [...] gli torna a dire che [...] se digne non la pocha tua qualità ma la grandissima *affectione* de coluy che a donare gli te manda prendere ne debba» (7).

Eppure, l'esempio del *Parlamento*, lungi dal costituire solo il recupero e il consolidamento dei temi proemiali, aggiunge un tassello inedito, determinante per la costruzione teorica e metaletteraria che fa da sfondo all'operazione masucciana. Il suo specifico obiettivo sembra riguardare infatti la ricezione dell'opera, e in altri termini l'atteggiamento che ci si attende dal destinatario dell'umile materia novellistica, delineando il profilo di un rinnovato Lettore Implicito per il genere, esemplificato appunto dalla reazione di *Xerxes*, che accoglie benevolmente e apprezza il povero dono dell'autore/agricola. Si potrebbe insomma azzardare che Masuccio intenda in tal modo promuovere una sorta di innalzamento della ricezione riservata al genere, rispetto alla delibazione occasionale e di corto respiro cui le spicciolate (almeno nella percezione dello stesso Masuccio) erano votate.

Questo è dunque il vero e originale senso dell'invito che il libretto dovrà rivolgere a Ippolita, la cui prima reazione si suppone 'sdegnata' (e cioè ferma alla vecchia percezione della novella come cosa di poco conto). Ella dovrà adottare un atteggiamento *à la Xerxes*, che apprezza il dono, riconoscendovi l'«affecto», lo *spirito* che vi è sotteso: un termine, e un concetto, in cui si potrà leggere il riferimento alla volontà del nuovo autore di novelle, dotato più d'«ingegno» che di perizia formale, di assegnare loro un valore letterario (e al tempo stesso uno spessore argomentativo e morale), all'altezza di letture più impegnate, realizzato principalmente grazie all'integrazione dei racconti in un macrotesto elaborato e organico. Un messaggio che travalica la figura della destinataria ufficiale dell'opera, e riguarda l'intero pubblico di dotti umanisti da cui il 'libro' di novelle dovrà esser accolto.

Ci si potrà continuare a interrogare, a questo proposito, se l'intenzione di Masuccio fosse quella di mandare in stampa il suo libro, e anzi, come si è detto, se egli possa averlo effettivamente fatto, accogliendo la proposta di una datazione della sua morte diversa da quella tradizionale. E insomma chiedersi se egli con una stampa intendesse destinarlo a una platea di lettori non circoscritta a quelli evocati nominalmente (Ippolita e i dedicatari delle novelle). Non è dato saperlo. Ma certo è che egli abbia deciso di comporre, pur in forma manoscritta, appunto, 'un libro', un macrotesto munito di una struttura complessa e articolata, seppur ispirato a criteri diversi da quelli della 'storia portante' del modello bocacciano. E già semplicemente questo, come si vedrà, basta a spezzare il

tradizionale vincolo, di natura strettamente personale, che legava il singolo racconto con il destinatario dichiarato, consentendo di guardare a un orizzonte d'attesa più vasto.

6. UN MODELLO EPISTOLARE

Panzerà (2025) ha dimostrato come i microtesti della raccolta masucciana, preceduti da una lettera/*Exordio* in cui l'autore indirizza il racconto a uno specifico destinatario, siano sostanzialmente conformi alla struttura epistolare adottata nella tradizione umanistica di traduzioni latine di novelle decameroniane, che trova ovviamente il suo archetipo in quella della novella di Griselda (*Dec.* X 10), realizzata da Francesco Petrarca e indirizzata *Ad Iohannem de Certaldo* in *Seniles* XVII (1-3). Tra gli esempi più significativi di questa tradizione, illustrata compiutamente da Albanese (1998), vi sono le traduzioni di *Dec.* I 1 di Antonio Loschi (1430), e quella più celebre di *Dec.* IV 1 di Leonardo Bruni (1437), a sua volta eletta a modello da Bartolomeo Facio per la sua versione di *Dec.* X, 1, compiuta a Napoli entro la fine degli anni Quaranta, che presenta in realtà una struttura tripartita, con la dedica introduttiva a Luiz dez Puig, funzionario di fiducia di re Alfonso il Magnanimo, e una breve chiosa finale diretta allo stesso.⁶⁹ Per tacere di altre novelle originali, sempre in latino, incastonate anch'esse in una cornice epistolare (da quella del Conversini al Guerra e soprattutto all'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini). In tutti questi casi (a partire dallo stesso Petrarca) si è dinanzi alla tipica fruizione umanistica delle *fabellae*, in cui prevale la destinazione, garantita dalla premessa epistolare, a una persona particolare, sulla base di una condivisione di valori e contenuti veicolati dal racconto, «prima ancora che al pubblico più ampio dei futuri possibili lettori», come scrive Corfiati (2006: 108).

Masuccio aveva sperimentato tale dimensione, applicandola anzi per primo al campo del volgare, nelle prime redazioni delle sue novelle spicciolate, scritte negli anni Cinquanta, indirizzate a singoli destinatari; una pratica che anticipava i successivi esempi di proemi 'comitatori' delle

⁶⁹ Su questa traduzione cf. Corfiati 2006: 103-40.

spicciolate di area toscana, indagati da Marchi (2020),⁷⁰ che li definisce una sorta di «piccoli “biglietti da visita” con cui presentarsi al cospetto di nobili e potenti, per ottenere da loro ospitalità o ascolto, rispetto e benevolenza», ma a cui si delegano anche informazioni e riflessioni che rivelano «l’humus culturale e politico da cui prende forma il testo» e le sue finalità più profonde.⁷¹

Nella versione macrotestuale Masuccio rinnoverà profondamente, pur nell’apparente continuità, tale struttura epistolare, introducendo per ogni novella una chiusa, rappresentata dal commento moralistico posto sotto il nome autoriale *Masuccio*, così incardinandole in uno schema tripartito. Esso troverebbe riscontro, come si è visto, in quello usato da Facio nella sua traduzione, che Vitale in c.s. considera infatti come «il probabile anello di congiunzione diretto tra la tradizione della novella umanistica e il *Novellino*». L’accostamento sarebbe confermato anche dal motivo del ‘rispecchiamento’ della vicenda dei protagonisti del racconto nel rapporto tra l’autore e il suo committente: Facio si augura infatti nel finale di ottenere dal re dedicatario una ricompensa analoga a quella che il protagonista della novella, Ruggeri de’ Figiovanni, ottiene da un altro Alfonso re di Spagna; un espediente che Corfiati 2008 ha rintracciato anche in un’altra misconosciuta traduzione in latino realizzata a Napoli in ambiente aragonese, quella di Paolo Marchesi di *Dec.* II 5, introdotta da epistola di dedica al catalano Gaspar Talamanca. Un meccanismo analogo caratterizzerebbe, secondo Vitale, la ‘novelletta’ del *Proemio* masucciano, in cui si rispecchia, pur in modo complesso e stratificato, come si è visto, il rapporto dell’autore con la dedicataria Ippolita.⁷² E anche, si potrà aggiungere, l’apologo di *Xerxes* e del contadino del *Parlamento*, in cui si proietta il medesimo rapporto.

⁷⁰ A parte la raccolta dello Pseudo Sermini, forse adombrato dal «senese di auctorità non piccola» addotto come istanza testimoniale nella nov. XXXIII, introdotto anch’esso da una lettera dedicatoria: Marchi 2025.

⁷¹ Contestando l’interpretazione, sostenuta da Bausi 2017: 173, di “tradimento” della storia portante decameroniana, preferendo valutare questi casi come forme di un confronto attivo con l’archetipo, adattato a contesti ed istanze nuove.

⁷² Vitale in c. s. identifica in Facio la figura evocata del misero sarto del *Proemio*. Più in generale, per l’immanenza di un meccanismo di rispecchiamento tra dedicatari e racconti di novelle masucciane, cf. Vitale 2018: *passim*.

Ma la vera novità masucciana è la proiezione di quel modello, che si è visto sinora all'opera a livello di singoli testi novellistici, nella struttura complessiva del macrotesto, che si rivela infatti improntata alla medesima tripartizione: *Proemio* in forma epistolare, svolgimento propriamente diegetico, e infine la chiusa, in forma speculare alla sezione introduttiva, del *Parlamento*. Qui, in analogia con le chiuse 'moralì' a nome *Masuccio* dei singoli racconti, l'apostrofe al libro mira a operare a ritroso un bilancio di tutta l'operazione narrativa, con la rivendicazione dei temi trattati, l'aspirazione a una nuova collocazione della novella e la sostituzione del lettore particolare su cui si orientava la scelta dei singoli racconti con un nuovo *Implied Reader*, capace di un approccio rinnovato al genere novellistico. Ma anche con l'ammissione della frustrazione per i limiti strutturali e stilistico-linguistici dell'opera, cui l'interruzione di un progettato processo di revisione non aveva potuto ovviare.

7. EPILOGO DI UN'OPERA, RILANCIO DI UN GENERE

Si tenterà, in conclusione, di riannodare gli sparsi fili del discorso che si è sviluppato, verificando se possa esistere una saldatura organica e intenzionale della forma epistolare cui si ispira la struttura del macrotesto con il *topos* dell'apostrofe all'opera e con la stessa scelta dell'*exemplum* di *Xerxes* e dell'*agricola*.

Si noterà anzitutto, con Citroni (1986: 113-5), che una delle più diffuse declinazioni dell'*Anrede an das Buch* consiste proprio nel rivolgersi al libro in quanto lettera (paradigmatica l'ovidiana Lettera di Leandro a Ero di *Heroides* XVIII), come forma quasi fisiologica di personificazione e di invio sostitutivo della persona che la inviava; tanto diffusa da suggerire allo studioso «la possibilità della preesistenza di un modulo di apostrofe allo scritto nella tradizione dell'epistola poetica». Conta osservare che il modulo troverà un'ampia diffusione, sia tra autori latini di epoca aurea, anche in prosa (si pensi al Cicerone della lettera *ad Appium Pulchrum*, *Fam.* III 2), sia di epoca successiva, come Alcuino, Eugenio di Toledo o i bucolici medievali,⁷³ o ancora Albertino da Mussato nell'*Ad Rolandum*

⁷³ Rispettivamente *ibi*: 141, e Bartoli 2019: 163.

iudicem,⁷⁴ e lo stesso Petrarca nelle *Epystole metricae* I 3 e III 26,⁷⁵ ma anche, si noterà, nella celebre chiusa del Proemio del *Secretum*, 98, indirizzata al proprio *libellus*.⁷⁶

Frequentissima si rivela l'emersione del *topos* anche nell'epistolografia quattrocentesca, in cui compare ad esempio in testi del Piccolomini o del Valla.⁷⁷ Ma anche, per citare un esempio particolarmente interessante per il nostro caso, nell'elegia I 13 della *Xandra*⁷⁸ di Cristoforo Landino (risalente, nella sua prima forma, al 1443-4), indirizzata *Ad Leonem Baptistam Albertum*, in cui il poeta avvisa il proprio *parve liber* che il destinatario lo accoglierà affettuosamente e lo 'porrà come ospite minore in mezzo ai suoi libri' («Hic te, *parve liber*, sinu benigno / laetus suscipiet, *suisque ponet libris hospitulum*», vv. 25-27), ammonendolo però a 'non montarsi la testa', e per questo richiamandogli la sua *nequitia* («Sed, heus, *libelle*, / Audin, *nequitiae tuae memento!*», vv. 28-29). Anche in questo caso richiamando modelli classici: Ovidio e Marziale, i quali immaginavano che il *liber* raggiungesse suoi 'fratelli', cioè altre opere dello stesso autore.⁷⁹ L'innovazione del Landino, come sottolinea Pillolla (2004/2005: 115 ss.) è che il libretto si insinui invece tra le opere del destinatario; nella sua 'biblioteca', verrebbe da dire, andando con la mente a quanto Masuccio scrive nel *Proemio*, nel rammentare la piccolezza e indegnità del proprio libretto rispetto alla 'sublime e gloriosa' biblioteca di Ippolita a cui egli lo indirizza.

Ancor più significativo è che il modulo sia ripreso da umanisti con cui Masuccio era in stretto contatto, come il Panormita (dedicatario della nov. XV), che riattualizza la personificazione del *liber* come *puer* di

⁷⁴ «Littera propositi iam dudum conscia nostri / vade, fac officium nuntia doctum»: Mussato, *Ad Rolandum* (Lombardo): vv. 1-2 (anche in questo caso la lettera è definita con il diminutivo *libellus*, v. 15).

⁷⁵ Su questo Gibertini 2012: 214.

⁷⁶ «Tuque ideo, libelle, conventus hominum fugiens, mecum mansisse contentus eris, nominis proprii non immemor» (si cita da Pacca 2016: s. i. p., che lo accosta alla chiusa della canzone RI/F 125, 79-81).

⁷⁷ Cf. Barucci 2009: 20 ss.

⁷⁸ Secondo la numerazione di Landino, *Xandra* (Gualdo Rosa), da cui si cita.

⁷⁹ Ovidio, *Tristia* (Bonvicini): I 1, 107: «Aspicias illic positos ex ordine fratres»; Marziale, *Epigrammi* (Citroni). XII 2, 5-6: «Non tamen hospes eris, nec iam potes advena dici, cuius habet fratres tot domus alta Remi».

Marziale nei cc. I 3 e I 33 dell'*Hermaphroditus*, come rilevato da Coppini (1997), e lo stesso Pontano (dedicatario della nov. III e autore di un *Tumulus* di compianto per Masuccio), che vi indulge nel carme di apertura, dedicato a Lorenzo Miniato, del suo *Parthenopeus* («I munus lepido meo sodali / Non dura nimium, libelle, fronte...»), ma già in quello del precedente *Pruritus*.⁸⁰

Se ne potrà insomma desumere che Masuccio abbia originalmente riutilizzato strumenti e *topoi* consueti nella tradizione coeva, insieme umanistica e volgare, prosastica e lirica, allo scopo di imprimere un *déclat*, un cambio di passo, alla sua scrittura novellistica, trasformandola in organismo di più ampio respiro, strutturale e ideologico, grazie all'articolazione in Decadi tematiche e a un'architettura macrotestuale che, per quanto duttile, si presenta come rigorosa e perfettamente organizzata, come dimostrato da Pirovano (1996: 10-3). Dal precedente della lettera/novella delle traduzioni umanistiche del *Decameron* egli trae dunque la struttura provvisoria delle spicciolate, perfezionandola poi nella tripartizione, ispirata segnatamente a precedenti come quello del Facio, che caratterizza il meccanismo di integrazione delle singole novelle nella raccolta. Tale struttura si proietta quasi fisiologicamente su scala macrotestuale, che trova nel *Parlamento* il proprio compimento necessario, plasmato secondo un altro artificio tipico delle lettere in versi, l'apostrofe al libro. A sua volta esso è corredato di un *exemplum* quasi 'da manuale' per tali contesti di dedica, a partire sin dall'*apopthegma* di Plutarco (e come conferma l'inserimento in un repertorio come quello di Gian Mario Filelfo): il dono dell'acqua al re (Arta) *Xerxes*, in cui il *locus modestiae* si muta in orgogliosa rivendicazione metaletteraria di testi e di generi percepiti come marginali.

È questa la soluzione scelta da Masuccio per tentare di rilanciare il genere, e la struttura stessa, rispetto al modello decameroniano, adattandolo al contesto e al ruolo che i tempi nuovi assegnavano alle novelle e ai loro autori. Nonostante l'amarezza e il senso di fallimento espressi nel controfinale, si tratta di un'intuizione destinata a un lungo futuro. A testimoniarlo sarà la ripresa nell'ancor più sofisticato congegno bandelliano, in cui la cornice epistolare si trasforma in oggetto di narrazione: le

⁸⁰ Cf. rispettivamente Iacono 2016 e Ead. 2018: 2, da cui si citano i testi.

lettere dedicatorie premesse alle singole *Novelle* sceneggiano circostanze e attori dell'enunciazione, in una sorte di «cornice puntiforme», per dirla con Carapezza (2011: 77-8) e Bragantini (2000: 75) che fagocita lo stesso autore, fattosi personaggio e *agens*, secondo Menetti (2000: 456-7), partecipe del rito della comunicazione che vi viene descritto.

Leonardo Terrusi

ORCID: 0000-0003-2612-6843

(Università di Teramo, ror: 01yetye73)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Fiammetta* (Delcorno) = Giovanni Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, a c. di Carlo Delcorno, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, Milano, Mondadori, V/2, 1994: 3-412.
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, Milano, Mondadori, I, 1964: 45-1024.
- Catullo, *Poesie* (Della Corte) = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, a c. di Francesco Della Corte, Milano, Mondadori, 1990.
- Diurnali detti del duca di Monteleone* (Manfredi) = *Diurnali detti del duca di Monteleone*, in Michele Manfredi (a c. di), *Rerum Italicarum Scriptores*, v. XXI/5, Bologna, Nicola Zanichelli, 1960.
- Eliano, *Varia historia* (Vulteio) = *Aeliani Varia Historia libri xiiii... Iusto Vulteio Vueterano*, Basilea, Oporino, 1548 [Österreich Nationalbibliothek BE.2. R. 55].
- Eliano, *Storie varie* (Bevegni) = Eliano, *Storie varie*, trad. di Claudio Bevegni, Milano, Adelphi, 1996.
- Eliano, *Varia historia* (Lorio) = *I quattordici libri di Eliano di Varia historia, tradotti dal greco per Giacobbo Laureo*, Venezia, Bartolomeo Cesano, 1550 [Biblioteca Nazionale Firenze, MAGL. 9.11.75].

- Erasmus, *Adagia* (1508) = Erasmi Roterodami *Adagiorum Chiliades tres, ac centuriae fere totidem*, Venezia, Aldo Manuzio, 1508.
- Erasmus, *Adagia* (Heinemann, Kienzle) = *Opera Omnia Desiderii Erasmi*, II-5 & II-6 *Ordinis secundi tomus quintus & tomus sextus* (2 vols), a c. di Felix Heinemann, Emanuel Kienzle, Leiden, Brill, 1981.
- Erasmus, *Epistole* (Allen) = Desiderius Erasmus, *Opus epistolarum*, a c. di Percy Staffor Allen, Oxford, Clarendon Press, 1906-1958.
- Filelfo, *Epistolarium novum* (1489) = Gian Mario Filelfo, *Epistolarium novum*, Bologna, Bazaliero de' Bazalieri, 1489 [Bayerische StaatsBibliothek 4 Inc.c.a. 682].
- Landino, *Xandra* (Gualdo Rosa) = Cristoforo Landino, *Xandra*, a c. di Lucia Gualdo Rosa, in Francesco Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia (a c. di), *Poeti latini del Quattrocento*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1964: 161-209.
- Marziale, *Epigrammi* (Citroni) = Marziale, *Epigrammi*, a c. di Mario Citroni, Milano, Rizzoli, 2009.
- Masuccio, *Novellino* (1483) = Masuccio Guardati, *Il Novellino*, Cristoforo Valdarfer, Milano, 1483 [Biblioteca Trivulziana di Milano, Triv. Inc. A 81].
- Masuccio, *Novellino* (Petrocchi) = *Il «Novellino» di Masuccio Salernitano, con appendice di prosatori napoletani del Quattrocento*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.
- Mussato, *Ad Rolandum* (Lombardo) = Albertino Mussato, *Ad Rolandum iudicem*, in Id., *Epistole metriche*, a c. di Luca Lombardo, Venezia, Edizioni Ca' Foscari · Venice University Press, 2020 (<http://doi.org/10.30687/978-88-6969-436-3>).
- Orazio, *Lettere* (Mandrizzato) = Orazio, *Le lettere*, a c. di Enzo Mandrizzato, Milano, Rizzoli, 2006.
- Ovidio, *Tristia* (Bonvicini) = Ovidio, *Tristia*, a c. di Mariella Bonvicini, Milano, Garzanti, 2005.
- Piccolomini, *Commentari* (Totaro) = Enea Silvio Piccolomini, *I Commentarii*, a c. di Luigi Totaro, Milano, Adelphi, 1984.
- Plutarco, *Le vite di Arato e di Artaserse* (Manfredini–Orsi–Antelami) = Plutarco, *Le vite di Arato e di Artaserse*, a c. di Mario Manfredini, Domenica Paola Orsi, Virginio Antelami, Milano, Mondadori, 1987.
- Plutarco, *Moralia* (Lelli–Pisani) = Plutarco, *Tutti i Moralia*, a c. di Emanuele Lelli, Giuliano Pisani, Milano, Bompiani, 2017.

Vallaresso, *Epistolario* (Melchiorre–Venier) = Maffeo Vallaresso, *Epistolario (1450-1471) e gli altri documenti trasmessi dal codice vaticano Barberiniano latino 1809*, a c. di Matteo Melchiorre, Matteo Venier, Ljubljana, Založila, 2021.

LETTERATURA SECONDARIA

Albanese 1998 = Gabriella Albanese, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, in Rosanna Bessi (a c. di), *La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento: risultati e prospettive di una ricerca interuniversitaria*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998: 7-28.

Alpers 1969 = Klaus Alpers, *Xerxes und Artaxerxes*, «Byzantion» 39 (1969): 5-12.

Almagor 2018 = Eran Almagor, *Plutarch and the «Persica»*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2018.

Antonopoulou 2010 = Theodora Antonopoulou, *The Date of Theognostos' «Ortography»: A Reappraisal*, «Byzantinische Zeitschrift» 103/1 (2010): 1-12.

Bartoli 2019 = Elisabetta Bartoli, *Arcadia medievale. La bucolica mediolatina*, Roma, Viella, 2019.

Barucci 2009 = Guglielmo Barucci, *Le solite scuse. Un genere epistolare del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 2009.

Bausi 2017 = Francesco Bausi, *Leggere il «Decameron»*, Bologna, il Mulino, 2017.

Bevegni 2007 = Claudio Bevegni, *La «Varia historia» di Claudio Eliano in Occidente nel XV secolo*, «Studi umanistici Piceni» 27 (2007): 293-306.

Biscione 2023 = Antonio Biscione, *Gli «Apophthegmata Laconica» di Plutarco nella traduzione latina di Antonio Cassarino. Note sul testo e sulla sua ricezione*, «Cesura» 2 (2023): 27-43.

Black 1985 = Robert Black, *Benedetto Accolti and the Florentine Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Bodei Giglioni 2004 = Gabriella Bodei Giglioni, *L'acqua del re. Il rapporto dei monarchi achemenidi con mare e fiumi*, in Umberto Laffi, Francesco Prontera, Biagio Virgilio (a c. di), *Artissimum memoriae vinculum: scritti di geografia storica e di antichità in ricordo di Gioia Conta*, Firenze, Olschki, 2004: 67-84.

- Bragantini 2000 = Renzo Bragantini, *Avvio minimo all'analisi di una riscrittura narrativa: Bandello e Centorio*, in Id., *Vie del racconto. Dal «Decameron» al «Brancaleone»*, Roma, Bulzoni, 2000: 71-88.
- Briant 1994 = Pierre Briant, *L'eau du Grand Roi*, in Lucio Milano (a c. di), *Drinking in ancient societies: history and culture of drinks in the Ancient Near East. Papers of a Symposium held in Rome, May 17-19, 1990*, Padova, Sargon, 1994: 45-65.
- Calabrò 2020 = Giulia Calabrò, «*La novità de la bastita*»: la controversia emiliana e il ruolo di Ferrante d'Aragona nei dispacci sforzeschi da Napoli (1471-1474), in Alessio Russo, Francesco Senatore, Francesco Storti (a c. di) *Ancora su poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche II*, Napoli, Federico II University Press, 2020: 261-79.
- Carapezza 2011 = Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.
- Carrai 2011 = Stefano Carrai, *Le muse del Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985.
- Cavallo 1995 = Guglielmo Cavallo, *Tra volumen e codex. La lettura nel mondo romano*, in Guglielmo Cavallo, Roger Chartier (a c. di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma · Bari, Laterza, 1995: 37-69.
- Citro 2017 = Serena Citro, *Consigli per un imperatore: saggio di commento* (Reg. et imp. Apophth. 172B-E), «Ploutarchos» n. s. 14 (2017): 3-34.
- Citroni 1986 = Mario Citroni, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, «Maia» 38 (1986): 111-46.
- Coppini 1997 = Donatella Coppini, «*Dummodo non castum*». *Appunti su trasgressioni, ambiguità, fonti e cure strutturali nell'«Hermaphroditus» del Panormita*, in Vincenzo Fera, Giacomo Ferrau (a c. di), Padova, Antenore, 1997: 391-410.
- Corfiati 2006 = Claudia Corfiati, «*Decrevi latinam facere fabulam hanc*»: Boccaccio, *Facio* e re Alfonso, in Francesco Tateo (a c. di), *Sul latino degli umanisti*, Bari, Cacucci, 2006: 103-40.
- Corfiati 2008 = Claudia Corfiati, *Lettori "napoletani" del Boccaccio («Decameron» II, 5)*, «La parola del testo» 12/2 (2008): 291-307.
- D'Amico 1986 = Ruggero D'Amico, *Il Principato di Salerno ai tempi di Masuccio Salernitano. Il «Novellino» come fonte storica*, «Rassegna Storica Salernitana» 29/42 (1986): 127-66.

- De Blasi 2007 = Nicola De Blasi, *Indizi per il «Novellino» di Masuccio Salernitano attraverso una lettera di Alfonso Duca di Calabria a Lorenzo de' Medici*, «Filologia e critica» 32 (2007): 94-104.
- De la Mare 1985 = Albinia Cura De la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in Annarosa Garzelli (a c. di), *Miniatura fiorentina del Quattrocento, 1440-1525: un primo censimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1985: vol. I, 393-600.
- De Lisio 1978 = Pasquale Alberto De Lisio, *Note a margine dei prologhi del «Novellino»*, in Pietro Borraro, Francesco D'Episcopo (a c. di), *Masuccio novelliere salernitano dell'età aragonese*. Atti del Convegno Nazionale di Studi su Masuccio Salernitano, Salerno, 9-10 maggio 1976, I, Galatina, Congedo, 1978: 201-11.
- De Propriis 2003 = Fabio De Propriis, *Guardati Tommaso*, in Aa. Vv., *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60 (2003).
- Ellero 2020 = Maria Pia Ellero, *Libri pittori e libri parlanti. Lettura e immaginazione nelle allocuzioni all'opera di Boccaccio: dal «Filocolo» all'«Elegia di madonna Fiammetta»*, «Heliotropia» 16-17 (2019-2020): 55-81.
- Figliuolo 2025 = Bruno Figliuolo, *Il Mezzogiorno aragonese nell'opera di Masuccio Salernitano*, in Toscano–Vitale 2025: 287-96.
- Gamberini 1985 = Federico Gamberini, *Materiali per una ricerca sulla diffusione di Plinio il Giovane nei secoli XV e XVI*, «Studi classici e orientali» 34 (1985): 133-70.
- Genette 1989 = Gérard Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Gibertini 2012 = Simone Gibertini, *Le lettere in versi del Petrarca a Barbato da Sulmona. Saggio di commento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Parma, 2012.
- Giunta 2002 = Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Iacono 2016 = Antonietta Iacono, «Descrivere il corpo dell'amata»: Giovanni Gioviano Pontano, «Parthenopeus» I 2, *tra disinibizione giovanile e senile compostezza*, «Atlante» 5 (2016) (<http://journals.openedition.org/atlante/17442>).
- Iacono 2018 = Antonietta Iacono, *Autoritratti e ritratti di un poeta d'amore del Quattrocento: Giovanni Gioviano Pontano*, in Lorenzo Battistini et alii (a c. di), *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI,

- Napoli, 7-10 settembre 2016, Roma, Adi editore, 2018: 1-11.
- Kiesewetter 2008 = Andreas Kiesewetter, *Margherita d'Angiò Durazzo, regina di Sicilia*, in Aa. Vv., *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70 (2008).
- Lambertini 2022 = Vincenzo Lambertini, *Che cos'è un proverbio*, Roma, Carocci, 2022.
- Manafis 2020 = Panagiotis Manafis, *(Re)Writing History in Byzantium. A critical Study of Collections of Historical Excerpts*, London · New York, Toutledge, 2020.
- Marcelli 2011 = Nicoletta Marcelli, *La «Novella del picchio senese» di Luigi Pulci. Studio ed edizione*, «Filologia italiana» 8 (2011): 77-101.
- Marchi 2020 = Monica Marchi., *I luoghi della narrazione nella novellistica volgare del Quattrocento: storia di un tradimento*, in Andrea Campana, Fabio Giunta (a c. di), *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI*, Bologna, 13-15 settembre 2018, Roma, Adi editore, 2020: 1-9.
- Marchi 2025 = Monica Marchi, *Masuccio è stato influenzato dallo Pseudo Sermini? Qualche nuova considerazione sul tema*, «Schede umanistiche» n. s. 39/1 (2025): 243-62 (poi in Toscano-Vitale 2025: 205-22).
- Mauro 1926 = Alfredo Mauro, *Per la biografia di Masuccio Salernitano*, Napoli, Cooperativa Tipografica Sanitaria, 1926.
- Mele 2015 = Veronica Mele, *La corte di Ippolita Sforza, Duchessa di Calabria, nelle corrispondenze diplomatiche tra Napoli e Milano*, «Mélanges de la Casa de Velázquez» 45/2 (2015): 125-41.
- Menetti 1998 = Elisabetta Menetti, *Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a c. di), *Favole parabole storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998*, Roma, Salerno Editrice, 2000: 439-64.
- Odorico 1990 = Paolo Odorico, *La cultura della Συλλογή: 1) Il cosiddetto enciclopedismo bizantino. 2) Le tavole del sapere di Giovanni Damasceno*, «Byzantinische Zeitschrift» 83/1 (1990): 1-21.
- Ordine 2020 = Nuccio Ordine, *Le metafore della teoria nelle raccolte di novelle: qualche significativo esempio dal «Novellino» a Bandello*, «Filologia antica e moderna» n. s. 2/2 (2020): 165-85.
- Oriani 2024 = Lucio Oriani, *La biblioteca di Alfonso d'Aragona e Ippolita Maria Sforza, duchi di Calabria*, Napoli, Federico II University Press, 2024.

- Neri 2004 = Camillo Neri, *Presenze classiche in Sabba da Castiglione*, in Anna Rosa Gentilini (a c. di), *Sabba da Castiglione, 1480-1554: dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*. Atti del convegno, Faenza, 19-20 maggio 2000, Firenze, Olschki, 2004: 227-51.
- Nigro 1983 = Salvatore S. Nigro, *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma · Bari, Laterza, 1983.
- Pacca 2016 = Vinicio Pacca, *Petrarca*, Bari · Roma, Laterza, 2016.
- Pade 2009 = Marianne Pade, *Latin Translation of Plutarch's «Lives»*, in Paola Volpe Cacciatore (a c. di), *Plutarco nelle traduzioni latine di età umanistica*, Napoli, D'Auria, 2009, pp. 125-46.
- Panzerà 2007 = Cristina Panzerà, «Per autentiche istorie approbate»: *les fonctions de l'histoire dans le «Novellino» de Masuccio Salernitano*, «Cahiers d'études italiennes» 6 (2007): 59-82.
- Panzerà 2025 = Cristina Panzerà, *L'ars epistolandi di Masuccio e la fortuna quattrocentesca delle lettere familiari*, in Toscano–Vitale 2025: 119-34.
- Papio 2022 = Micheal Papio, *Introduction*, in Stace 2022: xi-xxix.
- Petrocchi 1952a = Giorgio Petrocchi, *Per l'edizione critica del «Novellino» di Masuccio*, «Studi di filologia italiana» 10 (1952): 37-82.
- Petrocchi 1952b = Giorgio Petrocchi, *La prima redazione del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, «Giornale storico della letteratura italiana» 129 (1952): 266-317.
- Petrocchi 1953 = Giorgio Petrocchi, *Masuccio Guardati e la narrativa napoletana del Quattrocento*, Firenze, Le Monnier, 1953.
- Pillolla 2004/2005 = Maria Pasqualina Pillolla, *Viaggi di carta II. Il propempticon del liber nell'Umanesimo*, «Itineraria» 3/4 (2004/2005): 115-56.
- Pirovano 1996 = Donato Pirovano, *Modi narrativi e stile del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Porcelli 1969 = Bruno Porcelli, *Novellieri italiani dal Sacchetti al Basile*, Ravenna, Longo, 1969.
- Stace 2022 = Christopher Stace, *A New Translation of the «Novellino» of Masuccio Salernitano*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2022.
- Stussi 1993 = Alfredo Stussi, *Scelte linguistiche e connotati regionali nella novella italiana*, in Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993: 129-53.
- ter Meer = Tineke L. ter Meer, *Introduction a Apophthegmatum Libri I-IV*, in *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, IV.4, Leiden · Boston, Brill, 2010: 3-36.

- Terrusi 2005 = Leonardo Terrusi, *El rozzo ydiona de mia materna lingua. Studio sul «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2005.
- Terrusi 2010 = Leonardo Terrusi, *Stratigrafie linguistiche nel «Novellino» di Masuccio Salernitano*, «La parola del testo» 13/1 (2010): 65-107.
- Terrusi 2011 = Leonardo Terrusi, *Masuccio Salernitano, «Il Novellino»*, in Pasquale Guaragnella, Stefania De Toma (a c. di), *Il cominciamento e la tradizione letteraria italiana*, vol. 1, Lecce, Pensa Multimedia, 2011: 137-47.
- Terrusi 2024 = Leonardo Terrusi, *I nomi del «Novellino» tra lingua e filologia*, in Id., *Da Dante a Elena Ferrante. Tracce onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2024: 113-32 (poi in Toscano–Vitale 2025: 83-100).
- Terrusi in c. s. = Leonardo Terrusi, *Il contadino, l'acqua e il re. Marginalità e aspirazione al canone in un exemplum quattro-cinquecentesco*, in Aa. Vv., *Egemonie e margini nella letteratura italiana. Atti del XXVIII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti*, Genova, 11-13 settembre 2025, in c. s.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami e continuato da Lino Leonardi, diretto da Paolo Squillaciotti (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).
- Toscano 2025 = *Ancora sulla prefazione di Francesco Del Tuppo al «Novellino» di Masuccio Guardati*, in Toscano–Vitale 2025: 29-34.
- Toscano–Vitale 2025 = Tobia R. Toscano, Vincenzo Vitale (a c. di), *Il «Novellino» di Masuccio Guardati: storia, filologia e interpretazione di un classico del Quattrocento*, Roma, Carocci, 2025.
- Trovato 2025 = Paolo Trovato, *Aspettando la nuova edizione del «Novellino». Proposte per la novella XLI*, in Toscano–Vitale 2025: 35-58.
- Van der Wiel = Laurens Van der Wiel, *An Opaque Mirror for Trajan: A Literary Analysis and Interpretation of Plutarch's «Regum et imperatorum apophthegmata»*, Leuven, Leuven University Press, 2024.
- Vasoli 1989 = Cesare Vasoli, *Francesco Bandini tra Firenze e Buda*, «Rivista di studi ungheresi», 4 (1989): 37-51.
- Venier 2021 = Matteo Venier, *L'epistolario di Maffeo Vallaresso: ecdotica e stilistica*, in Vallaresso: 75-142.
- Villa 2011 = Marianna Villa, *Su Castiglione e Plutarco 'morale': una prima ricognizione nel Cortegiano*, «Italogramma», 1 (2011): 1- 31.

Vitale 2014 = Vincenzo Vitale, *L'epistola dedicatoria della summontina come finale dell'Arcadia di Sannazaro*, «Margini», VIII (2014), (http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_8/saggi/articolo1/vitale.html).

Vitale 2018 = Vincenzo Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia. Il Novellino di Masuccio tra Boffillo e Pontano*, Roma, Carocci, 2018.

Vitale 2025 = Vincenzo Vitale, *La rubrica iniziale del Novellino di Masuccio*, in *Toscano-Vitale 2025*: 135-76.

Vitale in c. s. = Vincenzo Vitale, *Appunti sull'inizio del Novellino di Masuccio: la dedica di Francesco Del Toppo*, in c.s. in «Storie e linguaggi».

RIASSUNTO: Il saggio evidenzia i molteplici motivi di interesse interpretativo contenuti nel *Parlamento*, epilogo del *Novellino* di Masuccio: sul piano filologico, per la ricostruzione della complessa stratigrafia del macrotesto; su quello metaletterario, per l'ambizioso progetto di elevare lo statuto del lettore del genere novella, attraverso un *exemplum* dalle risonanze insospettabili; su quello strutturale, per la realizzazione di una nuova 'cornice' di provenienza epistolografica, che mira a rilanciare l'intero genere.

PAROLE CHIAVE: *Novellino*, Masuccio, apostrofe al libro, revisione, Xerxes, macrotesto, epistolografia.

ABSTRACT The essay highlights the multiple reasons of interpretative interest contained in the *Parlamento*, the epilogue of Masuccio's *Novellino*: on a philological level, it offers insight into the reconstruction of the complex stratigraphy of the macrotext; on a metaliterary level, it reveals an ambitious attempt to elevate the status of the novella reader, through an *exemplum* with unexpectedly rich resonances; and on a structural level, it introduces a new 'frame' of epistolary origin, aimed at revitalizing the entire genre.

KEYWORDS: *Novellino*, Masuccio, apostrophe to the book, revision, Xerxes, macrotext, epistolography.

LOQUITUR LIBER. LE RIME DI AGOSTINO STACCOLI

1. PREMESSA

Sebbene sia ancora poco noto, Agostino Staccoli occupa un posto di rilievo nel panorama della lirica italiana del xv secolo.¹ Se già Marco Santagata (1993: 45), studiando il panorama della poesia feltresco-romagnola, seppe individuare in lui «la sola voce poetica di un certo livello della seconda metà del secolo», le recenti attenzioni critiche dedicate da Italo Pantani allo Staccoli ne hanno riaffermato e dettagliato l'importanza. Allo studioso, infatti, si devono tanto l'allestimento per l'*ACAV* di un'utile scheda, quanto un importante affresco della poesia in volgare nella Roma di papa Alessandro vi, che dimostra il ruolo non secondario giocato dall'edizione a stampa delle rime staccoliane nell'ambito del progetto della “lingua cortigiana romana”.² I tempi sembrano dunque maturi per rimettere al centro dell'attenzione un autore come Staccoli, storicamente importante e non raramente capace di suggestivi slanci lirici.

Il poeta fu autore di una raccolta di 100 rime, testimoniata nella sua interezza solamente dal manoscritto ambrosiano Trotti 324, che sigleremo A. Analogo rilievo assume, pur in una minore completezza di contenuti (dovuta a lacune materiali), il manoscritto londinese Addit. 14853 (siglato L), il quale doveva con tutta probabilità contenere lo stesso *corpus* di A.³ Anche quest'ultimo andrà tenuto presente per le considerazioni di carattere macrotestuale che seguiranno.⁴

La dinamica della tradizione delle rime staccoliane fa emergere altri dati interessanti dal punto di vista strutturale. Di grande importanza appare il ms. B89 della Kenneth Spencer Research Library di Lawrence,

¹ Per la biografia del poeta vd. Falini 2018.

² Pantani 2017: 565-73; Pantani 2023.

³ Il risultato dei guasti di L è che il *corpus* ivi letto reca le rime 1-4; 7-97.

⁴ Per la descrizione dei testimoni vd. Pantani 2017: 568; Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto): 37-43.

nel Kansas (siglato LS), che trasmette, in una fase redazionale anteriore a quella definitiva (ma nel suo stesso ordine) rappresentata dall'antigrafo comune ad A e L (che chiamo *x*), i componimenti 1-88. Infine, notevoli sono i manoscritti di area senese, che presentano selezioni ampiamente convergenti: in particolare, va sottolineata l'identità dei sonetti incipitario (1) e conclusivo (79), che si presentano come i confini di una probabile prima redazione del canzoniere staccoliano.⁵

Per illustrare il contenuto della vicenda rappresentata in queste rime – e per dare conto dell'interpretazione attualmente più accreditata – conviene lasciare spazio alla sintesi di Pantani:

La vicenda amorosa cantata nelle rime 1-80 ha inizio nella prima gioventù del poeta [...] e si protrae assai a lungo [...]. La prima parte della storia (testi 1-32) attraversa una stagione primaverile [...] e si conclude in una settimana di Pasqua, con un primo pentimento (31-32); mentre la seconda parte (testi 33-80), avviata dalla ricaduta nell'amore per la stessa donna, risulta fortemente scandita dalla partenza del protagonista per Roma (39) e dal suo ritorno a Urbino (59), avvenuto mentre a Roma infuriava una pestilenza (quella forse del 1464 o del 1468), per concludersi infine con la decisione dell'amata di vestire abiti penitenziali [...] e con un secondo pentimento dell'amante, di nuovo in una settimana di Pasqua (79-80). [...] i testi 81-100, composti e aggiunti dopo un nuovo trasferimento a Roma, non si strutturano lungo un percorso coerente.⁶

Se fu Giusto de' Conti il primo lirico in volgare a emulare sistematicamente la volontà petrarchesca di dare vita, raccogliendo le proprie rime, a un organismo macrotestuale dotato di una dinamica narrativa, perseguendo in maniera coerente le strategie messe in campo dal maestro (connessioni intertestuali, aggregazioni tematiche di componimenti, testi anniversari), Staccoli fu tra i primi a recepire questa lezione.⁷ Egli si dimostrò infatti tra i più fedeli discepoli di Giusto nel costruire una storia per larghi tratti impermeabile ad eventi esterni alla vicenda amorosa e di solido impianto macrotestuale, attraverso le stesse risorse sopra elencate (fatta eccezione solamente per i testi anniversari). Anzi, per certi versi l'urbinate scavalca all'indietro Giusto in termini di adesione al modello di Petrarca, poiché la

⁵ Mi riferisco ai due mss. siglati F (Magliabechiano VII 61 della Biblioteca Nazionale di Firenze) e V (Chigiano M V 102 della Biblioteca Apostolica Vaticana).

⁶ Pantani 2017: 569-70.

⁷ Per tali caratteri della poesia contiana, rimando almeno a Pantani 2006: 81-7.

vicenda amorosa passa per ben due pentimenti ambientati nel giorno di Venerdì santo (sonn. 31 e 79), mentre il definitivo addio all'amore (son. 99), con annessa riconquista di una pur malinconica libertà, rielabora alcuni importanti componimenti petrarcheschi.

Molto ancora resta da indagare per quanto riguarda la fisionomia del canzoniere staccoliano e le dinamiche che ne sostanziano il racconto. Nello specifico, due sono le questioni che richiedono di essere interpretate. La prima riguarda la doppia occasione di pentimento che il macrotesto esibisce nella struttura conferitagli da entrambi i testimoni fondamentali. L'apparente anomalia è che ognuna delle due macro-sequenze in cui si articola la sezione 1-80 (non segnalate dai manoscritti se non per lo spazio leggermente maggiore che alla c. 13r di L separa i sonn. 32 e 33) introduce un solenne finale di marca penitenziale, ma le occasioni di pentimento sembrano riferirsi alla medesima vicenda amorosa. La seconda pertiene ai venti componimenti finali, secondo Pantani (2017: 571) del tutto «estranei alla vicenda lirica portante, che si conclude con la decisione dell'amata di vestire abiti penitenziali, forse monacali (77), con il suo pellegrinaggio a Roma (78), con il pentimento del poeta nel giorno del Venerdì santo (79), e con l'inno elevato a Cristo nel giorno di Pasqua (80)».

A mio avviso, e questo proverò a dimostrare, è invece plausibile che l'agglutinamento dei venti componimenti non sia da considerarsi estraneo alla vicenda lirica portante, bensì una sua prosecuzione, nutrita da esperienze varie, talvolta, sí, diegeticamente non del tutto coerenti, ma comunque riferibili alla volontà ordinatrice dell'autore. Converrà dunque dare una lettura della dimensione macrotestuale delle rime staccoliane, per capire quali logiche presiedano all'allestimento di una delle raccolte liriche più interessanti del pieno Quattrocento. In questo canzoniere, infatti, si racconta la storia dell'amore per una donna designata col *senhal* di Proserpina, e insieme quella dell'io lirico staccoliano, in un percorso che inizia col primo innamoramento per poi passare attraverso pentimenti religiosi, allontanamenti forzati da Urbino (teatro principale della vicenda), notti di passione, omaggi ad altre donne, lamenti in morte del fratello, il vescovo Girolamo Staccoli, celebrazioni di Costanzo Sforza, fino a un commosso addio all'amore e alla poesia stessa pronunciato dall'ormai anziano poeta. Una vicenda narrata attraverso una trama articolata ma nitida, ricca di svolte narrative e di momenti intensi, frutto della sapiente gestione della tradizione poetica precedente, classica e in volgare.

2. I CONFINI DEL LIBRO

Il sonetto incipitario descrive il passaggio dalla libertà alla schiavitù amorosa, avvenuto dapprima per fama, poi attraverso la vista diretta della donna:

Era la vita mia libera e sciolta
d'ogni laccio d'Amor, d'ogni suo impero,
quando la chiara fama e 'l nome altero
mi strinse ad amar voi la prima volta.

Crebbe el disio, e cum vaghezza molta
vidi poi tanto inferiore al vero
la gloria vostra, quanto il mio pensiero
vinse maggior beltà in voi raccolta.

Inde sfrenatamente el mio cor arse,
tanta luce del cielo e di Natura
agli occhi mei in quel momento apparse;
indi in seguirvi è stata ogni mia cura,
e cussí senta in voi pietà destarse
come fia sempre mentre il spirto dura.⁸

La situazione esibita dal poeta prima che Amore lo colpisse mostra sin da quest'esordio l'intarsio di due tra i modelli più attivi nella lirica staccolliana. Se il modulo sintattico d'apertura è evidentemente calcato su una movenza che contraddistingue l'*initium narrationis* del *Canzoniere* petrarchesco (il modulo «Era [...] quando [...]» per cui è da vedere *Rvf*, 2, 4-8: «Era la mia virtute al cor ristretta / per far ivi et negli occhi sue difese, / quando [...]», nonché *Rvf*, 3, 1-3: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai / quando [...]»), dietro il motivo della libertà perduta si può sentire tanto Petrarca (*Rvf*, 23, 5-6: «canterò com'io vissi in libertade / mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe») quanto Properzio (qui con l'elegia II II, 1: «*Liber eram* et vacuo meditabar vivere lecto»)⁹. A ben vedere, la perdita della libertà risente più decisamente del modello petrarchesco, di cui è qui ripreso in particolare il son. 96, dove la vicenda del poeta si precisa come «storia della prima “colpa” [...] per la quale il personaggio-poeta come il primo uomo Adamo ha perso la fa-

⁸ Trascrivo i testi dal testo critico fissato in Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto).

⁹ Sull'influsso properziano nella lirica di Staccoli vd. Cecchini 1986.

coltà di dominare il suo arbitrio».¹⁰ Stesso intreccio di influenze si dà nel sonetto seguente: i primi quattro versi ampliano la fonte properziana (2, 1-4: «Proserpina fu prima che mi prese / con soi begli occhi, non avendo ancora / l'alto signor che tutto 'l mondo adora / altre faville nel mio cor accese», da confrontare con Properzio, I 1-2: «Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, / contactum nullis ante Cupidinibus»), mentre la seconda quartina è costruita sull'impalcatura sintattica sopra rilevata e incentrata sul motivo della libertà repentinamente sottratta (2, 5-8: «Tempo non era che le mie diffese / potessino aiutarmi, essendo allora / tratto de libertà subito fora / che 'l dolcissimo sguardo entro descese»)¹¹. Pare dunque evidente che il tema a fondamento dell'avvio della storia d'amore è quello, così gravido di implicazioni petrarchesche, della perdita della libertà; un dettaglio da tenere presente per la complessiva interpretazione della raccolta staccoliana.

La scheda *ACAV* scritta da Pantani, alla ricerca del punto terminale del macrotesto, propone addirittura tre testi quali possibili candidati al ruolo di punto ω del canzoniere: escluso il son. 100 (composto in morte di Alessandro Cinuzzi, paggio del conte Girolamo Riario), conclusivo della raccolta ma privo di riferimenti all'esperienza amorosa narrata (ci torneremo), viene allegato il son. 99:

Da te mi parto, Amor, e 'l tuo gran regno
piangendo lasso, e quel bel lume divo
che era mia stella e che me tenne vivo
mentre ch'io fui de la tua grazia degno;
giusto dolor mi sforza e iusto sdegno
abandonar me stesso, essendo privo
di quella dolce speme ond'io nutrivo
l'alma che corse al suo mal fido segno.

¹⁰ (Bettarini): 456. Riporto i versi petrarcheschi più direttamente coinvolti (vv. 1-4 e 9-12: «Io son de l'aspectar omai sí vinto [...] et *ogni laccio* ond'è 'l mio core avinto [...] / Allor errai quando l'antica strada / di *libertà* mi fu precisa et tolta, / ché mal si segue ciò ch'agli ochi agrada; / allor corse al suo mal *libera et siolta*»). Su tale questione raffinate considerazioni offre Grimaldi 2018.

¹¹ Nella canzone 3, Staccoli, come si trattasse della sua personale «canzone delle metamorfosi», si diffonderà sulle circostanze che lo portarono a diventare schiavo d'Amore, con la solita insistenza sul tema della perduta libertà, come per es. ai vv. 16-17: «prima poté a libertà furarme / col dolce sguardo, onde invaghí sí l'alma».

Ite adonche, suave fiamme antiche
 e dilettoni mali e liete pene
 e tu, servitù mia gioconda e cara!
 Ite e voi, reposate mie fatiche,
 ite oramai, ché a me tornar conviene
 per crudel sorte in libertade amara.

Il testo, secondo Pantani, ben si presterebbe a svolgere una funzione conclusiva, se non fosse per il carattere frammentario dei venti componimenti finali, tale da indurre lo studioso a sostenere che solo nell'ordinare «ottanta rime incentrate su un unico amore, lo Staccoli aveva elaborato un vero canzoniere».¹²

Lasciando da parte gli altri due candidati proposti da Pantani (i penitenziali sonn. 31 e 79),¹³ la concezione del sonetto 99, che pure è dislocato al di fuori del principale nucleo narrativo, si mostra tuttavia attentamente meditata sul piano macrotestuale. È infatti strettissimo il dialogo intrattenuto con i testi esordiali sopra riportati. Innanzitutto l'abbandono del regno d'Amore (99, 1-2) non è un generico addio a quel sentimento, ma implica un processo di liberazione dal luogo in cui l'amante fu fatto schiavo, come narrato in 3, 25-30: «Indi, legato a le sue trecce bionde, / per qual non so proclive e devio calle, / di sé sicura *mi condusse in parte* / *ove al regno d'Amore* (el quale asconde / sopra l'Egeo umbrosa e chiusa valle) / rendea tributo l'alto Iove e Marte». Ancora, la «dolce spene» con cui egli nutriva la propria «alma» è la stessa che mosse il sentimento agli esordi della vicenda (cf. 2, 12-14: «né d'altro questa vita ora nutrico, / se non di quel suave e chiaro lampo / che Pluton ladro e me fece mendico»). Infine, l'addio all'amore comporta il ritorno alla «libertade amara», dietro cui si avverte non solo il modello di uno dei testi petrarcheschi di carattere conclusivo (cf. *Rvf*, 363, 9-11: «Fuor di man di colui che punge et molce, / che già fece di me sí lungo stratio, / mi trovo in *libertate, amara et dolce*»), ma anche un preciso richiamo alla libertà cui fu strappato via dalla vista dell'amata (cf. 1, 1-2: «Era la vita mia libera e sciolta / d'ogni laccio d'amor, d'ogni suo impero»; 2, 6-8: «[...] essendo allora / tratto de libertà subito fora / che 'l dolcissimo sguardo entro descese»; 3, 16-

¹² Pantani 2023: 380.

¹³ Stranamente non compare tra i possibili candidati al ruolo di punto terminale il son. 80, a più riprese indicato da Pantani come confine del canzoniere vero e proprio.

17: «prima poté a libertà furarme / col dolce sguardo, onde invaghí sí l'alma»).

Si può dunque pensare che il son. 99 (uno sguardo retrospettivo gettato sulla propria esperienza amorosa e poetica) sia stato composto dall'autore in una fase avanzata della sua vita, in vista di un riordino delle proprie rime. Pantani, giudicando il blocco di testi 81-100 estraneo al canzoniere vero e proprio, esclude che tale riordino sia avvenuto con coerenza attribuibile a un progetto autoriale: troppo eterogenei infatti sarebbero i contenuti degli ultimi venti componimenti per pensare che il disegno macrotestuale che regge i testi 1-80 si estenda al resto della raccolta, il quale costituirebbe così una sorta di appendice. Il pieno rilievo che invece è da accordare a questo testo liquidatorio, collocato in posizione strategicamente finale, impone di riesaminare tutti i dati disponibili e di verificare, a valle di un attraversamento del tracciato macrotestuale, se sono possibili interpretazioni alternative.

3. L'AMORE PER PROSERPINA E UNA PRIMA CONCLUSIONE PENITENZIALE (1-32)

Questa raccolta spicca per la notevole attenzione prestata dal poeta agli aspetti macrotestuali. Ciò si desume innanzitutto dalla presenza dei classici meccanismi di aggregazione testuale, che una ormai solida tradizione di studi ha insegnato a osservare come elementi distintivi della forma-canzoniere.¹⁴ A ciò si aggiunga che i testi situati in posizioni strutturalmente rilevate – segnatamente i testi iniziali e finali delle diverse articolazioni interne – sono costruiti con pregnanti allusioni a modelli ugualmente incipitari e conclusivi di importanti raccolte di poesia amorosa, come in parte già visto e come dimostreremo meglio nei paragrafi successivi. Tale quadro porta a riconoscere a Staccoli la piena coscienza dell'allestimento del canzoniere almeno nelle sue zone liminari.

L'initium narrationis si incarica di descrivere come e dove nacque l'amore per Proserpina (riporto il son. 2 e le prime due stanze della canz. 3, ospitanti connessioni strettissime, evidenziate dal corsivo):

¹⁴ Vd. su questo l'*Introduzione* a Comboni–Zanato 2017.

Proserpina *fu prima che mi prese*
con soi begli occhi, non avendo ancora
l'alto signor che tutto 'l mondo adora
altre faville nel mio cor accese.

Tempo non era che le mie diffese
potessino aiutarmi, essendo allora
tratto de libertà subito fora
che 'l dolcissimo sguardo entro distese.

Però, senza altra speme del mio scampo,
diedi vinte le mano al gran nimico
che mi condusse disarmato in campo;
né d'altro questa vita ora nutrico,
se non di quel suave e chiaro lampo
che Pluton ladro e me fece mendico.

Nel sacro colle in cui la nobil sede
Umbria già pose, e dov'io nacqui poi,
e pargoletto giacqui in breve cuna,
nuovo disio che in preda i sensi dede,
e tanto crebbe a poco a poco in noi
quanto la fiamma che gran fuoco aduna,
mi strinse ne' prim'anni ad amar una
piú bella donna che vedesse el sole
in terra mai, e con sí gran dolcezza,
che poi d'altra vaghezza
el simplicetto cor, da sé diviso,
non s'è nutrito che del suo bel viso.

Prima costei, e non già con altre arme
che de' begli occhi, a l'amorosa salma
mi sottopose cum suave gioco;
prima poté a libertà furarme
col dolce sguardo, onde invaghí sí l'alma,
che li parve el morir prender a gioco;
prima mi prese e nel medesimo luoco
m'aperse el petto senza far parola,
e svelte indi le pietre, in vice loro,
scolpito in nuote d'oro,
vi pose el nome suo con quella mano
che Pluton ladro e me poi fece insano.

Chiarite tali circostanze, una prima serie di testi è volta a celebrare le bellezze dell'amata (4-8); la donna si mostra in seguito crudele, sebbene poi basti un dolce saluto a rinfrancare il poeta (9-18). Dopo un dittico di

ambientazione primaverile, in cui l'amante prega la donna di non lasciar fuggire la giovinezza (19-20), il gruppetto di testi che segue è caratterizzato da una sempre più sconsolata ricerca della morte (dal sonetto 21 fino alla sestina 27). Sin qui il macrotesto sembra esibire un'articolazione per blocchi compatti, più che un'autentica dinamica narrativa (che caratterizzerà più marcatamente, come vedremo, il blocco 33-80). L'organismo è tenuto insieme da fitte e continue connessioni intertestuali, di carattere quasi esclusivamente formale, funzionali ad accentuare la sensazione di compatta unità che, insieme alla levigatezza del dettato, costituiscono due tratti precipui dell'artigianato poetico di Staccoli.¹⁵

Osserviamo più da vicino la sequenza 28-31. I sonetti 28-30 costituiscono un trittico dedicato alla faticosa liberazione da Amore (di seguito il son. 28):

Amor, la tua fallace e vana fede
mentre che mi nutriva in dolce spene,
arsi nel ghiaccio e vissi lieto in pene
pur aspettando un dí qualche mercede.
Ma poi che pietà morta in te si vede,
né val priego ch'io faccia, el mi convene
sciogliere 'l nodo e romper le catene
ch'hanno fatto di me già tante prede.
Ralenta l'arco, spunta el fiero strale,
ché da te l'alma stanca al fin si parte
come da ingrato e disleal Signore.
Non più contra di me, non più ti vale
el tuo ferir, o nuovo ingegno o arte:
spenta è la face tua, spent'è el valore.

La presa di coscienza dell'impraticabilità di un amore tanto impervio conduce l'amante a tentare di liquidare Amore in termini che alludono a uno dei testi che compongono la sequenza penitenziale conclusiva dei *Fragmenta* petrarcheschi, cioè il son. 364. Se si confronta la prima quartina con quella del modello (cf. *Rvf*, 364, 1-4: «Tennemi Amor anni ventuno ardendo, / lieto nel foco, et nel duol pien di speme; / poi che madon-

¹⁵ Evito di illustrare sistematicamente le connessioni intertestuali che interessano la prima ventina di testi del canzoniere staccoliano, dal momento che ne offre una rassegna esemplificativa già Pantani 2017: 572.

na e 'l mio cor seco insieme / saliro al ciel, dieci altri anni piangendo»), è indubbio che il gioco allusivo di Staccoli sostanzi la ricapitolazione dell'amore sin qui raccontato. Del modello viene sí deposta la notazione anniversaria, ma si serba traccia della dinamica ossimorica che riassume l'infelice amore, con precisi richiami lessicali: su tutti, l'operazione imitativa certifica la convergenza su identica parola-rima in punta di v. 2. Sono ovviamente incomparabili i rispettivi motivi dell'affrancamento da Amore: nello Staccoli, in maniera assai terrena, è la consapevolezza che non si potrà ottenere ricompensa, e dunque l'inutilità di un *servitium amoris* senza possibilità di esiti favorevoli. Siamo ovviamente ben lontani dalla rigenerazione etico-religiosa proposta dal modello dei *Fragmenta*.

Il son. 29 ospita una momentanea ritrattazione del congedo da Amore preannunciato nel testo precedente:

Qual forza, quale sdegno, qual furore
 sí spesso, o misera alma, ti trasporta
 per tante prove? Non se' ancor accorta
 ch'ira d'amante è reintegrar Amore?
 O dove fuggi, colma di dolore?
 Vana è la fuga e la difesa è morta,
 perché costui che l'ale e l'arco porta
 vinci ogni corso e doma ogni valore.
 Frena dunque gli sdegni e temprà l'ire,
 cum umiltà conversa a l'alma luce
 che per alto destino el ciel t'ha data;
 e serva imparà omai di sofferire,
 ché in un sol punto quel benigno duce,
 mill'anni ardendo, ti pò far beata.

La caratterizzazione di Amore offerta ai vv. 6-8 è simile a quella offerta nel sonetto precedente. Inoltre, l'ultima rima di 28 rimbalza nel sonetto successivo in posizione A: i due testi sono dunque strettamente agganciati, come conferma altresí la struttura allocutiva (qui alla propria «misera alma», lí ad Amore). Il son. 30 chiude il trittico di liberazione da Amore e segna l'affrancamento da un dio terribile (rappresentato nella prima quartina ancora con gli attributi iconografici ricorrenti in questa sequenza) e da madonna (seconda quartina). Soffermiamoci sulle terzine:

E certo, giusta doglia e iusto sdegno
 doppo la longa e grave mia fatica,

m'ha liberato dal servizio indegno;
 ora se stia la cruda mia nimica
 e l'impio re de l'amoroso regno;
 ma sua colpa ciascun piangendo dica.

Una «giusta doglia» e un «iusto sdegno» hanno svincolato l'amante da un amore «indegno»,¹⁶ sicché, dopo aver liquidato madonna e Amore (vv. 12-13), ciò che resta da fare è che «sua colpa ciascun piangendo dica» (v. 14), cioè che ognuno degli attori faccia ammenda, confessando il proprio peccato e pentendosi, come coerentemente fa il poeta nel sonetto che segue:

Io ho peccato e me medesmo accuso,
 Signor benigno, nanti al tuo conspetto,
 de lacrime bagnato el viso e 'l petto,
 e di vergogna e di dolor confuso.
 Misero, quanto il mondo m'ha deluso,
 quanto mortal bellezza è 'l mio difetto!
 Ma Tu rendi la luce a l'intelletto
 in parte oscura e cieco carcer chiuso,
 sí che, de l'ore inutilmente spese
 non goda il mio nimico aspro e feroce,
 né senta il danno de l'antique offese.
 Inclina le toe orecchie alla mia voce,
 e queste prece esaudi in fiamma accese,
 per la pietà che ti pose oggi in Croce.

Il sonetto 32 è un testo che si colloca al di fuori della vicenda apparentemente conclusasi, sebbene condivida a pieno il clima penitenziale definito nei versi che lo precedono. Si tratta infatti di un sonetto predisposto per accompagnare l'invio di un «libretto» contenente una vita di santi a una sposa consacrata a Dio (una suora o aspirante tale):

Vanne, libretto mio devoto e caro,
 all'umil sposa consecrata a Dio,
 Padre nostro e Signor clemente e pio,
 che non ci fu del proprio sangue avaro.
 Se di sapere el bel consorzio raro
 delle vergine sacre è el suo disio,

¹⁶ Tale stilema sembra peraltro specializzarsi, nel canzoniere staccoliano, in senso liquidatorio: si rammenti l'occorrenza di 99, 5, sopra riportata.

e qual de' santi per tormento rio
 meritò el cielo e qual per pianto amaro,
 digli ch'in te si spechi, e l'intelletto
 sollevi a quel benigno Creatore
 el qual addopra sí sublime effetto;
 e se punto gli toca o spira el core,
 giudichi poi quant'è maggior diletto
 el dolce Iesú che 'l mondano errore.

Il libro dovrà fare da specchio edificante e offrire spunti per sollevare l'intelletto, incoraggiando la donna nella sua scelta di votare la vita a Gesù dietro la rinuncia alle tentazioni terrene. In ciò risiede, tacendo di più minuti fatti fraseologici e lessicali, il legame contenutistico col sonetto 31. Difficile stabilire con certezza come identificare la destinataria: il fatto che si tratti di un'«umil sposa consecrata a Dio» induce a pensare che si tratti di donna che abbia già preso i voti; è poco plausibile si tratti dell'amata, che dovrebbe essersi fatta suora secondo percorsi oscuri, non chiariti nelle rime, sebbene un margine di incertezza resti se pensiamo all'invito al pentimento collettivo formulato in 30, 14, che dunque la donna potrebbe aver preso alla lettera (o cui potrebbe esser stata incoraggiata dallo stesso poeta con l'invio di questo libretto edificante).

4. UNA NARRAZIONE PIÙ MOSSA (E UN SECONDO PENTIMENTO FINALE: 33-80)

Se accettiamo che nel sonetto successivo (il n. 33) il riferimento al riaprirsi dell'«antiqua piaga» implichi che si tratta ancora dell'amore per Proserpina, la monacazione di quest'ultima è ipotesi da escludere. La lettera del testo pare inequivocabile: a riaccendersi è il fuoco del vecchio desiderio, come confermato peraltro dalla momentanea, e alla prova dei fatti illusoria, riconquista della libertà accennata ai vv. 3-4 (33, 1-4; 9-14):

Poi che si spensi l'infiammata face
 che longo tempo el misero cor arse,
 tanto suave libertà mi parse,
 ch'io sperai consequirne eterna pace [...].
 Ché non più presto gli occhi ebbi rivolto,
 che per l'aria volando un crudo strale
 nel petto rinovò l'antiqua piaga,
 e l'angelica luce e quel bel volto

ch'io vidi a l'alma porsi un piacer tale,
 ch'ella s'è fatta di sua morte vaga.

La seconda parte (come già detto, materialmente segnalata nel testimone L per via di una maggiore spaziatura tra i due componimenti) culminerà anch'essa in un esito di carattere penitenziale. Va detto anzitutto che questa sezione è in generale più movimentata dal punto di vista narrativo. La vicenda, dopo la riapertura della ferita amorosa, vede un gruppetto di testi caratterizzato da stati d'animo altalenanti. Il sonetto 34 mostra un amante entusiasta all'idea che ricominci l'amore per quella che il reimpiego di stilemi già fruiti induce a identificare con la protagonista della sezione 1-31: i vv. 5-8 («[La mano] fu sola che 'l mio cor ribello e strano / ad sé ridussi e d'umiltà vestillo; / poi, nella viva fiamma ond'io sfavillo, / per soperchia dolcezza el fece insano») riprendono alcune delle movenze che servivano a qualificare gli effetti dell'amore per Proserpina sull'amante.¹⁷ Segue un sonetto in cui si celebra «or la divina sua beltade, / che quasi gemma preziosa in oro / la cura adorna e 'l studio d'onestade, / or la virtù» (vv. 9-12). All'euforia si sostituisce ben presto un lamento nei confronti di sé stesso (36, 1-4: «Che pur a sí gran torto mi lamento / di te Cupido? E 'l lamentar che vale, / s'io son stato cagion d'ogni mio male, / ché 'l fuoco accesi, el quale era già spento?»), e verso Amore, denunciato per la sua tendenza all'inganno (37, 1-2: «Cum nuovi studi e cum più caldi inganni / di giorno in giorno m'assalissi Amore»). Con nuovo rivolgimento, la donna dà ora l'impressione di tenere al poeta (38, 3-6: «alla nimica mia / el nostro male al tutto pur non piace. / Forsi che tanto dura e pertinace / da ora inante contra me non fia»; 39, 5-8: «Non sai che 'l nostro pianto e 'l gran dolore / a madonna non piace, e se e bei lumi / più non vedremmo e e santi suoi costumi, / colpa serà del cielo e non d'Amore»). Le ultime battute introducono a una compatta sequenza dedicata al tema della lontananza (39-44), da spiegarsi, come sapremo dopo, con la partenza del poeta per Roma (40, 1-4):

¹⁷ Vd. la canz. 3, 133 (col primo emistichio ribattuto in anafora ai vv. 136 e 139): «*Questa sola* è che la leggiadra donna» (incrociato magari con 2, 1: «Proserpina fu prima che mi prese») nonché 3, 127: «E serei fatto per dolceza insano»; 3, 23-24: «[...] quella mano / che Pluton ladro e me poi fece insano».

Poscia ch'io fui del vostro aspetto santo
per subita partita orbato e privo,
s'io veglio o dormo, penso, parlo o scrivo,
altro non è ch'amara doglia e pianto

Tale allontanamento ha fatto sí che la vita dell'amante possa sussistere solo nel petto dell'amata (41, 5-8):

[...] ma se madonna gli occhi giri,
vedrà nel suo bel seno esser ascosa
questa mia vita misera e penosa,
ch'indi convien che viva e inde spiri

Solo dal suo sguardo può derivare qualche giovamento (42, 1-4):

Quanto ristoro è de' miei tristi guai
che sia dal cielo la mia voce intesa
e che madonna, di pietade accesa,
alle tenebre mie volga e suoi rai

Ma è insostenibile il dolore per la lontananza di lei (43, 1-4: «Quel ch'io son visso poi che dura sorte / mi fé lontano dal maggior mio bene, / la summa è stata di quante aspre pene / mai si sentierno per accerba morte»), che risiede a Urbino, oggetto di dolente allocuzione (44, 1 e 5-7: «Felici colli [...] voi possedete; e fortuna aspra e ria / mi fa mendico di quel viso adorno»). Dopo aver paventato la rottura delle catene amorose da parte dell'amata (45), è proprio quest'ultima a prendere parola, dichiarando la propria fedeltà al poeta che subito risponde ricambiando: si leggano rispettivamente 46, 1-4 e 47, 9-14:

Fede perfetta e mai non finto Amore
ricognosci in colei che t'ama tanto,
dulcissimo tesoro e ben mio, quanto
non amò mai qual piú servente core

Solo un fidel amante a cui non noce
tempesta o ferro o altra iniqua sorte
del cielo, di Fortuna o caso atroce,
è certo del suo fine, e poi la morte,
pur che madonna el chiami a quella voce,
risurge e rompe le tartaree porte.

Una volta rassicurato sull'amore reciproco, il poeta si dedica a una produzione di carattere occasionale (sonn. 48-58). Il soggiorno nell'Urbe – dove Staccoli ricoprì dal 22 aprile 1465 il ruolo di abbreviatore apostolico del Parco maggiore –¹⁸ è costellato da una serie di omaggi galanti in lode di alcune donne romane. Tra le destinatarie esplicitamente nominate, si segnalano una Faustina, celebrata nel son. 48 e compianta nel son. 54:

subito viddi l'aier tenebroso
rinserenire, e 'l sol piú luminoso
sparto sopra la terra intorno intorno,
e Roma farsi tutta pellegrina,
specchiandosi in colei che rinnova
el sacro nome di la sua Faustina
(48, 6-11)

Cantai, or piango la beltà divina
che la patria lucense al mondo dede,
doppo tant'anni del bel nome erede
che già sacro da sé fé Faüstina:
morte crudele e troppo repentina
a noi l'ha tolta, e nell'antica sede
Roma è 'l bel corpo, e l'alto Re possede
in pace eterna l'alma pellegrina.

(54, 1-8)

una Lucrezia (49, 9-11: «costei fa sola el mondo un paradiso / el qual rinuova l'alta gloria e 'l nome / che in mille carte già Lucrezia pinse») e una Clío (50, 1-4: «De l'altre sacre e gloriose dive / fatta è regina novamente Clío, / fecunda musa dell'ingegno mio / e di qualunque poetando scrive»). Ai nostri occhi si tratta di puri nomi, per i quali è assai arduo proporre identificazioni.¹⁹ Ciò vale anche per la destinataria (ma potrebbero

¹⁸ Staccoli, *Rime* (Provasi–Scatassa): 14.

¹⁹ L'unica eccezione è forse Faustina. I due sonetti a lei dedicati ci dicono infatti che fu di «patria lucense» e che le sue spoglie sono conservate a Roma. La postilla letta dal margine di A recita così: «Margarita lucensis magni Laurenti filia cui Romae Faustina postea datum». I *marginalia* di A, vergati dalla stessa mano che copia i componimenti del canzoniere, meritano il massimo credito, come argomentato in Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto): 50. Il loro contenuto è abbastanza eterogeneo, ma in generale può essere ricondotto alla volontà di offrire un supporto all'esegesi dei testi; infatti, le annotazioni si preoccupano di attirare l'attenzione del lettore su nomi mitologici, storici, geografici,

essere piú d'una) dei sonn. 51-53: che possa trattarsi di un'unica donna invitano a pensare sia le fraseologie celebrative condivise, sia l'utilizzo dell'aggettivo «candida» in attacco di due dei tre sonetti, indizio forse che si tratta di un *senhal* (cf. 51, 1-4: «L'aspetto umano in cui Natura pose / cum summa grazia summa legiadria, / e quella luce pellegrina e pia / ove tanta dolcezza el cielo ascese»; 52, 1-4: «Candida ninfa, in cui l'anima mia / alla dolce ombra delle aurate chiome / nutrita vive, poiché vostro è 'l nome / di beltà summa e vera legiadria»; 53, 1-4: «Candida è quella bella e viva luce / che qui m'infiama da la terza spera, / candida la serena fronte altera / che quasi un spechio agli occhi miei riluce»). Il carattere tematicamente e retoricamente vario di quest'area della raccolta riesce ulteriormente confermato dai sonetti successivi: un epicedio scritto in voce di donna (55) e un trittico (56-58) in cui il poeta si produce nell'inedita veste di consolatore di un compagno di sventure amorose. Qui l'interlocuzione si fonda sulla similarità della situazione di amore a distanza vissuta dai due amanti infelici, riaffermando così la pertinenza alla vicenda portante anche di quest'area di testi piú o meno occasionali:

Se vive ancora l'alto e bel disio
 che ne' prim'anni al summo ben ti scorre,
 quando tanta dolcezza Amor ti porse
 in quel celeste lume altero e pio,
 lassando indrieto el tempo acerbo e rio
 che l'alma poi quasi fiero angue morse,
 mira colei che mai da te non torse
 gli occhi per lontananza o per oblio
(56, 1-8)

Qual amante ha provato el fiero artiglio
 d'Amore e le sue piaghe aspre e mortale,

sulle fonti, su concetti chiave, figure retoriche e varianti. Veniamo così a sapere che Faustina è nome che le fu attribuito a Roma, e che la donna faceva di nome Margherita, figlia di Lorenzo da Lucca. L'unica figura cui si potrebbe ricondurre una Margherita figlia di un Lorenzo lucchese, a mia notizia, è Domenico di Lorenzo (o Domenico da Lucca), forse il piú importante costruttore di organi del secolo. Sappiamo che egli nacque a Lucca nel maggio del 1452 da maestro Lorenzo di Domenico, da cui dovette apprendere l'arte organaria; inoltre «si ha notizia anche di una sorella, Margherita (battezzata il 3 febbraio 1456), forse moglie di quel Piero che coadiuvava Lorenzo a Pisa nel 1472» (vd. Mischiati 1991).

ben scia, contra di lui, come non vale
 umana forza o natural consiglio [...]
 Dunque, se mai non poddi anche dar crollo
 dal mio sí grave incarco, e veggio Jove,
 da costui vinto, e catenato Marte,
 e Phebo, con li aurati lacci al collo,
 con quali esperienze antiche o nove
 o cum qual arme posso aiuto darte?
 (57, 1-4; 9-14)

et io che spesso, a l'amoroso ardore
 tremando sempre, per me stesso imparo
 esser pietoso ad ogni afflitto core:
 frena adonque i sospiri e 'l pianto amaro,
 ch'io non sirò, nel grave tuo dolore,
 di grazia mai né di mercede avaro.
 (58, 9-14)

I sonetti 59-61 spiegano che il poeta si è ora allontanato da Roma «per fugir la guerra / del cielo irato e de' pianeti rei» (59, 3-4, forse con riferimento alla pestilenza che investì Roma nel 1468)²⁰ e manifestano l'impazienza di ricongiungersi con la donna (60, 5-7: «et io, seguendo del mio caro duce / l'amate piante, la dimando spesso / l'ora che veder lei mi fia concesso»; 61, 5-8: «[Amore] sopra gli umeri suoi, per merto e frutto / del mio lungo martire, al luoco santo / ov'è colei, che sotto el suo bel manto / mia vita asconde, alfin m'ha ricondotto»). L'agognato incontro è descritto in 62 e dà avvio a una micro-sequenza che fa segnare il picco euforico della storia d'amore. Innanzitutto, la vista di madonna suscita il riaccendersi dell'«antiqua fiamma, ond'io novamente ardo» (62, 4). A ciò segue il dono da parte dell'amata di una spilla che sarà «eterno segno» (63, 7) del loro amore. Il sonetto merita di essere riportato per intero:

Dal tenero suo core umile e pio
 svelse la mia madonna un caro pegno,
 e perch'io fussi sopra ogn'altro degno
 che segue Amor cum fervido disio,
 di propria mano, in quella parte ov'io
 mille acute saiette el dí sustegno
 el pose e – Questo sia eterno segno –

²⁰ Così ipotizza Pantani 2017: 572.

disse – del nobil petto, o fidel mio;
 e perché in parte pugne, in parte è d'oro,
 l'uno al spinoso calle che procede
 ti scorga, e l'altro guidi al bel tesoro,
 ché per vera umiltà, per longa fede,
 l'alto signor de l'amoroso coro
 quasi emerita palma a noi concede. –

L'amata fa dono al poeta di un «caro pegno», probabilmente una spilla che ella si toglie dal petto per apporla su quello dell'amante, come segno distintivo rispetto a chiunque altro «segue Amor con fervido disio» (v. 4). Ecco che allora madonna prende direttamente la parola, descrivendo fisionomia e funzione dell'oggetto. Difficile dire cosa la spilla raffiguri. Sussistono indizi perché si possa avanzare l'ipotesi che si tratti di un monile raffigurante il Sacro Cuore di Gesù, cui rimanderebbe sia la provenienza del dono (cioè il «cuore umile e pio» della donna, che pare prelievo dal *Confiteor* pronunciato da Cristo in *Mt.*, 11, 29: «Tollite iugum meum super vos, et discite a me, quia mitis sum et *humilis corde*») sia la probabile allusione alla corona di spine («in parte pugne» al v. 9). Tale immagine, a quanto dice il sonetto, si incaricherà di guidare l'amante lungo l'impervio cammino di chi intende conseguire il primato tra i seguaci di Amore mediante la «vera umiltà» e la «longa fede» (v. 12). Si assiste qui a una laicizzazione di un lessico e di immagini di carattere spirituale: e nella descrizione di un'esperienza così inusitata e solitaria si precisa inoltre il carattere metapoetico del componimento, che traccia la strada da seguire per distaccarsi dagli altri poeti d'amore e conseguire l'«emerita palma» (v. 14). Conferma di questa ipotesi di lettura deriva da riconoscimento in questo sonetto di una riscrittura di *Rvf.* 25, indirizzato da Petrarca a un collega poeta, in cui si riconosce «l'intreccio tra sacro e profano» (Santagata, *Commento* 129) negli andirivieni che il collega compie sulla via che porta ad Amore.²¹ È tuttavia possibile proporre un'interpretazione

²¹ Nella fattispecie, il sintagma «spinoso calle» (v. 10), prelevato dal v. 12 del sonetto petrarchesco, è spia di una più ampia allusività che investe *Rvf.* 25, dove è predicata la difficoltà della via da percorrere per tornare ad amare (cf. i vv. 9-14: «Et se tornando a l'amorosa avita, / per farvi al bel desio volger le spalle, / trovaste per la via fossati o poggi, / fu per mostrar quanto è spinoso calle, / et quanto alpestra et dura la salita, / onde al vero valor conven ch'uom poggi»).

diversa di questo testo, non necessariamente alternativa a quella metapoetica e autorizzata dalla posizione del testo nella diegesi. Questo sonetto, infatti, funge da preludio a un dittico che fa segnare il picco euforico della vicenda, culminante con l'amplesso celebrato nel son. 65. Si potrebbe dunque pensare, sempre nell'ottica di una drastica laicizzazione di motivi ed emblemi religiosi, che il dono della spilla sia analogo a quello del fiore avvenuto nella canz. 3;²² un gesto che rappresentava il gradimento della donna, preludendo a un esito eroticamente felice della vicenda. Se poi si aggiunge che il son. 65, come si vedrà, pur essendo riscrittura di un'elegia properziana, riprende la struttura retorica delle quartine di *Rvf*, 26, testo legato al precedente «in un dittico epistolare non necessariamente rivolto allo stesso amico-poeta»,²³ apparirà come la sottile arte allusiva di Staccoli, di squisito sapore umanistico, si rivolge sia ai microtesti sia a fatti macrotestuali: in questo caso, si tratta della ripresa di una coppia petrarchesca, allusa nelle movenze e nelle strategie retoriche ma variata nel contenuto.

Nella coppia 64-65, dapprima l'amante racconta di aver sostenuto la vista della sfolgorante bellezza di madonna (64, 9-14):

qual meraviglia se mia vita frale
de subito mancò, e in un ponto
morir mi parve e poi farmi *immortale*?
O *felice* quell'ora in cui sí pronto
el cor sustenne l'amoroso strale!
O sacro e dolce luoco ov'io fui gionto!

Poi celebra la gioia derivante da un'indimenticabile notte d'amore (65, 9-14):

quanta dolceza porse a me sol una
notte sí lieta, ch'io sirò *immortale*
s'io giungo a l'altra mai simil fortuna;
felice Endimion che spesso a tale
ombre beate già degnò la luna
benché lei fosse dea e tu mortale.

²² Vd. canz. 3, 121-126: «E poi, volendo ancora consolarne, / da l'aurea testa svelse un lieto fiore / suavemente con la bella mano, / e con quel riso che potrebbe l'arme / sforzar a Giove nel maggior furore / a me lo porse in atto accorto e piano».

²³ Petrarca, *Canzoniere* (Bettarini): 132.

L'incanto però dura poco. Il sonetto immediatamente successivo inaugura un'altra micro-sequenza (66-71), caratterizzata dai faticosi tentativi da parte del poeta di scagionarsi dall'accusa di aver pronunciato parole offensive. Un'incomprensione che lo porta a desiderare la morte:

E come el vostro cor, donna, sostiene
tanto peccato? E qual sí crudo affetto,
tacitamente intrato in quel bel petto
in me turbata e contra Amor vi tene?

S'io posso aver contra di voi fallito,
non tardi l'ultima ora che mi toglia
del mondo e com'io merto sia punito

(66, 5-11)

Se mai per tempo alcun le labra apersi,
donna gentile, se non per farvi onore,
facciammi sempre mortal guerra Amore
e da quest'ochi fiumi ognora versi

(67, 1-4)

Di pace Amor è Dio, pace ogni amante
divoto chiama e riverisce in terra,
me tene in dura et in perpetua guerra
questa impia e sorda alle mie voce tante

(68, 1-4)

Oimè, misero, oimè, forza è ch'io taccia
e ch'io mi strugga e stilli a poco a poco,
poiché questa impia che mi tien nel foco
sorda si mostra e come neve agghiaccia

(69, 1-4)

Dunque che debb'io far più nella vita?
Pietà serebbe se madona un giorno
m'aprisse el petto e, da questa aura cruda
sciolto, poi mi chiudesse in poca terra
dicendo – A questo misero la morte
per menor doglia prese ambo le luce –

(70, 25-30)

Arrivato al punto di non ritorno, l'amante vede riconosciuta la propria innocenza, sebbene la donna mostri di non essere completamente pacificata (71, 1-4 e 9-11: «All'ultimo pur ha questa crudele / ricognosciuta la mia pura fede; / a l'ultimo costei che mai non crede / creduto ha pur ch'io sia servo fedele [...]. / Ma pur Fortuna, dal suo dolce porto, / la tien lontana e par ben ch'ella sia / non sazia ancora del passato torto»),

sicch  forte   la tentazione di abbandonare di nuovo il *servitium amoris*: a questo motivo sono dedicati i sonetti 72-73 (72, 5-8: «Dunque non meno el tuo felice regno / convien ch'io lassi, e fuga in un deserto / dov'io non sia s  spesso in preda offerto / a questo monstro venenoso e pregno»; 73, 5-8: «ch'io son constretto el dolce nodo ov'era / riposto el premio d'ogni mia fatica / scioglier al tutto, e della fiamma antica / uscire a guisa d'uom che si despera»). Il proposito viene abbandonato gi  nel son. successivo (74, 1-4: «Prima sir  ogni impossibil cosa / che per nuovo accidente o per alcuna / forza del cielo o colpo di fortuna / lassi l'antica mia cura amorosa»), e si riafferma la volont  di mantenere la propria fede a qualsiasi costo (75, 12-14: «star  costante, e forse fie mercede / del cielo che men cruda un d  sospiri, / sentendo in me s  longa e vera fede»).

L'impressione di maggiore movimento narrativo suggerita da questa seconda macro-sequenza si deve alla presenza di un pi  alto numero di temi e motivi che mobilitano la trama, ma senza che ci  determini un autentico progresso nell'interiorit  del poeta, tanto che il secondo finale penitenziale si manifesta in maniera forse ancora pi  brusca di quanto non sia avvenuto nella prima sezione. Sono infatti motivazioni estrinseche, non introdotte da nessuna precedente avvisaglia, che conducono la vicenda a chiudersi nel segno della redenzione dei protagonisti e universale. Il trittico 76-78, si   detto, descrive il processo che conduce la donna amata a prendere i voti. Il primo sonetto della serie la ritrae alle prese con una malattia quasi mortale: «Era gi  quasi dal corporeo velo / sciolta quella gentile anima diva, / e Morte accerba appresso si sentiva / col suo fiero arco e col funesto telo [...] /. Mosse a mercede e publico dolore / l'Alto Re delli dei e l'arme tolse / a quella cruda e spense el suo furore» (76, 1-4; 9-11). Un presentimento dell'esperienza della morte che la donna far  nel testo immediatamente successivo, ma in via indiretta: il sonetto 77 descrive le conseguenze irreversibili cui conduce la morte del fratello:

Pianse madonna amaramente poi
che vidde el caro frate esser condotto
al fine estremo, e nel suo accerbo lutto
viva piet  discesa era fra noi.

Ma dove el tristo umor dagli occhi soi
ebbe virt  con la ragione asciuto,
levata in alto prese esempio e frutto,
fallace mondo, degli inganni toi;

e subito, mutate in rozza veste
 le belle membra e di fune aspra cinte,
 quasi ostia pura a Dio sacrò la mente,
 onde natura umana e la celeste,
 per grazia in lei in forme non distinte,
 infusa si mostrò visibilmente.

Il luttuoso evento fa da cartina di tornasole della vanità delle cose mondane, inducendo la donna (dopo aver con «virtù» e «con ragione asciuto» le lacrime) a vestire abiti penitenziali (forse a farsi suora), consacrandosi a Dio e in tal modo rendendo percepibile come in lei alberghino due nature tra loro intrecciate: quella terrestre e quella celeste. Questo sonetto introduce il clima penitenziale in cui si chiuderà anche questa seconda parte, in modo tale che la struttura di questo canzoniere «propone due diverse occasioni di pentimento riferite alla stessa vicenda amorosa».²⁴

Il son. 78 racconta il trasferimento della donna a Roma, a seguito della sua consacrazione a Cristo.

Fatta è la nobil Roma un'altra volta
 della terra e del mare alta regina,
 dapoi che la mia dona pellegrina
 ha nuovamente nel bel sino accolta.

Ma la Gallia infelice, a cui è tolta
 la vera gloria e sua beltà divina
 nella crudele e subita rapina
 quasi al suo fine a lacrimar è volta.

Et io che dal celeste e vivo lume
 soglio nutrire el spirto in dolce pena,
 insieme con l'angelico costume
 privo della sua vista alma e serena
 non piango no, ma verso un largo fiume
 e sento che alla morte Amor mi mena.

Il contrasto tra l'Urbe, ripristinata nel suo antico fasto dall'arrivo di madonna,²⁵ e la «Gallia infelice» (cioè la patria della donna, situata nel territorio dell'antica Gallia Cisalpina) lascia spazio nelle terzine allo sconforto

²⁴ Pantani 2017: 569.

²⁵ Per meglio dire, del suo ritorno, di cui però non è fatta menzione nel canzoniere. È Agostino infatti a muovere verso Roma nella già vista sequenza di lontananza.

dell'amante, che sente di essere vicino alla morte. Di conseguenza è ormai tempo per Agostino di fare (di nuovo) atto di penitenza:

O Padre eterno, o alto Redentore
 del mortal seme e dell'umano eccesso,
 Iesù innocente, ch'oggi in croce messo
 fusti per noi, tanto ti strinse amore,
 doppio gli anni perduti e ' giorni e l'ore
 seguendo el mondo e vaneggiando spesso
 sotto el gran fascio de' peccati oppresso,
 a te ritorna el misero mio core.
 Apri le braccia e con pietà raccogli
 nella tua morte la divota mente,
 et ogni forza al mio nimico toglì.
 Dammi, Signor, ch'io pianga amaramente
 le mie sí gravi offese e dagli scogli
 riduci in porto l'alma penitente.

Il poeta indirizza, nel giorno della Passione (vv. 3-4), una preghiera a Dio perché lo liberi dal peccato. Prima di seguire gli snodi argomentativi del sonetto, andrà sottolineato che molto probabilmente questo pentimento va collocato in corrispondenza del Venerdì santo del 1468, dal momento che in quello stesso anno morì il fratello del poeta, il vescovo di Urbino Girolamo Staccoli, e a questo lutto è riferita l'interruzione della vena poetica amorosa.²⁶ L'atto di contrizione, a differenza dell'analogo son. 31, non fa riferimento alla vicenda amorosa sinora trattata, ma riunisce nella confessione del proprio cedimento ai beni mondani il «gran fascio de' peccati» (v. 7) di cui il poeta si pente. Contenuti, rete di riferimenti (su cui torneremo tra poco) e movenze condivise rendono questo sonetto apparentemente un doppione, come già detto, del son. 31, sicché una tale reduplicazione per la stessa storia d'amore richiede un'interpretazione (anche su questo tra breve). Come nel son. 31, infatti, la richiesta di udienza a Cristo in croce contiene il pentimento per una vita dispersa «seguendo il mondo e vaneggiando spesso», e manifesta la preghiera che Dio accolga «l'alma penitente» tra le sue braccia.

²⁶ Come descritto nel son. 86, in cui nelle speranze del poeta all'ormai svanita Musa amorosa si sostituirà una rinnovata poesia ispirata da Costanzo Sforza.

Il son. 80 sembra chiudere il discorso:

O potenza stupenda, o infinita
 gloria del Re supremo che morendo
 morte destruse, et oggi risurgendo
 in sempiterno riparò la vita;
 o pietà summa e mai più non udit,
 che la gran colpa d'Eva, innanci avendo
 perduto el mondo Adam e sé pascendo,
 nell'alta sua vittoria ha sepellita,
 e relegato quel serpente fero
 che divorava l'anime infelice,
 nanci cadesse d'ignoranza el velo;
 beata luce e sacro giorno altero,
 in te l'umana stirpe, in te ben lice
 la terra esulti restituta al cielo!

Il poeta qui eleva un inno in lode di Cristo nel giorno di Pasqua. L'evento della Resurrezione e della redenzione del peccato originale viene espressa qui tenendo presente soprattutto fonti liturgiche come il *Preconio* pasquale, da cui il poeta trasceglie idee e immagini funzionali a un finale improntato a una trionfante devozione. La brusca accelerazione narrativa impressa ai sonn. 76-79 (con la penitenza sia della donna amata sia del poeta) fa dunque chiudere la partita nella direzione di una concorde e universale redenzione.

Una volta percorso il tracciato macrotestuale della serie 1-80, converrà cercare di interpretare il doppio finale penitenziale attribuito alla vicenda amorosa. Cominciamo col ribadire che i due sonetti gemelli (31 e 79) sono preceduti entrambi da una terna di componimenti (rispettivamente 28-30 e 76-78) che preparano il terreno ai due esiti penitenziali, sia pure per motivi diversi. Nel primo caso, come abbiamo visto, è frutto della volontà individuale dell'amante di liberarsi da un amore defatigante. Nel secondo, invece, sembra che avvenga sull'esempio della penitenza della donna che il poeta chiede perdono a Gesù (sempre, si noti, nel giorno della Passione). Sono molti gli indizi che rimandano al modello petrarchesco: i tentativi, disposti anche a notevole distanza nel libro, di conversione; la stessa idea di un pentimento prima fallito (per mancanza di forze individuali) poi riuscito grazie alla guida dell'amata. L'analisi testuale non può che confermare come Staccoli guardi ai testi di carattere penitenziale dei *Fragmenta*.²⁷ Siamo dunque di fronte a un'allusivi-

²⁷ Riporto di seguito i rapporti intertestuali più clamanti. 1: attacco rifatto su *Ryf*,

tà di tipo strutturale: Staccoli si rifà alla disseminazione di testi penitenziali nel *Canzoniere* petrarchesco, senza riprenderne certo le complesse armoniche spirituali né la altrettanto complessa strategia di montaggio, ma con indubbia capacità di cogliere gli snodi strutturali della vicenda petrarchesca.

Da questo punto di vista, peraltro, Staccoli partecipa di una tendenza condivisa nella lirica del pieno Quattrocento. Per fare qualche esempio tratto dalla varia fenomenologia del motivo penitenziale nei canzonieri del tempo, si possono ricordare le desultorie occorrenze del *Canzoniere Costabili*, dove il «pentimento e i propositi di liberazione dall'amore non sono dunque che un motivo narrativo, che movimentata superficialmente la trama, e non segnano alcun progresso dell'io»,²⁸ e l'accorta strategia dispositiva di Boiardo, che nei suoi *Amorum Libri* inserisce due diverse occasioni di pentimento (rispettivamente in chiusura del secondo e del terzo libro) disposte in una ben più organica dinamica narrativa, tra legami omotetici e fedele adesione al modello petrarchesco.²⁹ Il canzoniere di Staccoli, a mio avviso, si rivela più vicino al secondo dei due casi menzionati: non si riscontra un progresso autentico dell'amante, che meccanicamente riproduce per due volte la stessa *exit strategy*, ma le ricche allusività e la pur non perfettamente geometrica *dispositio* (che comunque valorizza, come in Boiardo, i confini macrotestuali) dimostrano delle tensioni strutturali che costituiscono uno dei non pochi motivi di interesse di questo ancora poco conosciuto canzoniere.³⁰

62: «Padre del ciel, dopo i perduti giorni». 3-4 *Iesú... fusti per noi*: movenza dietro cui c'è *Rvf*, 62, 14: «ramenta lor come oggi fusti in croce». 5-8: quartina memore di *Rvf*, 364, 5-8: «Ormai son stanco, et mia vita represso / di tanto error che di vertute il seme / à quasi spento, et le mie parti extreme, / alto Dio, a Te devotamente rendo». 7: riprende un altro dei *Fragmenta* di tono penitenziale, cioè *Rvf*, 81, 1-2: «Io son sí stanco sotto 'l fascio antico / de le mie colpe et de l'usanza ria». 9-11: cf. *Rvf*, 264, 14-15: «Quelle pietose braccia / in ch'io mi fido, veggio aperte ancora». 11: cf. *Rvf*, 62, 7-8: «sí ch'avendo le reti indarno tese, / il mio duro adversario se ne scorni». 14: contamina memorie quali *Rvf*, 62, 13: «reduci i pensier' vaghi a miglior luogo»; 80, 38-39: «prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli / drizza a buon porto l'affannata vela»; 365, 9-10: «sí che, s'io vissi in guerra et in tempesta, / mora in pace et in porto».

²⁸ *Canzoniere Costabili* (Baldassari): 25.

²⁹ Rozzoni 2012.

³⁰ Scorrendo Comboni-Zanato 2017, si può osservare che, pur nella varietà delle configurazioni metriche e della personale gestione del tema, il pentimento nel giorno della Passione di Cristo compare in conclusione (o nella sua imminenza) dei canzonieri

Quanto al significato da conferire a tale doppio pentimento, nella penuria di dati diegeticamente coerenti, l'attenzione andrà puntata sulle differenze di configurazione tra i due pentimenti. Il primo è frutto della volontà del poeta di liberarsi dall'«impio re de l'amoroso regno» (30, 13); una presa di coscienza, questa del tutto autonoma e individuale, soggetta al rischio della ricaduta, puntualmente verificatasi a partire dal son. 33. Il secondo e definitivo pentimento trae spunto in qualche modo dal percorso esemplare fatto dalla donna amata, la quale, dopo una grave malattia (76) e dopo la morte del fratello (entrambe probabilmente provocate da un'epidemia di peste) decide di consacrarsi a Dio (77), trasferendosi a Roma. Pur non essendoci segnali espliciti in questa direzione, mi pare che si possa pensare a una sorta di rispecchiamento del poeta nelle vicende della donna: come quest'ultima si è convertita dopo la morte del fratello, così il poeta, in seguito alla dipartita del proprio fratello Girolamo (menzionata in un componimento sì esterno alla sequenza 1-80, ma che correla tale morte – sonetto 86 – al seccarsi della vena poetica amorosa), si pente (79) e intona il finale inno per la Resurrezione di Cristo (80). Che i due percorsi penitenziali si rispecchino è dato vedere, tra l'altro, nell'impiego di quella che sembra, nel canzoniere staccoliano, un'espressione tecnica per la penitenza: vale a dire il 'pianto amaro' (cf. 77, 1: «Pianse amaramente madonna [...]»; 79, 12: «Dammi, Signor, ch'io pianga amaramente»³¹). La donna, dunque, con la forza del suo esempio avrebbe indotto il poeta a conseguire un pentimento dapprima solo tentato, infine compiutamente riuscito.³²

di Almerici, Aloisio, Businello, Galli (ternario n. 258, conclusivo della prima parte), Palmario, Romanello.

³¹ Cf. anche 32, 7-8 (dove si descrivono i diversi modi con cui i santi ottennero la salvezza eterna): «e qual de' santi per tormento rio / meritò el cielo e qual per pianto amaro». Per citare a riscontro un autore vicino per geografia culturale allo Staccoli, si veda il capitolo ternario *De le reformatione de l'omo* di Collenuccio [*Operette morali* (Saviotti)], che ai vv. 55-60 così definisce la *contritio cordis* «E se 'l nascesse in questo bon desio / da un ver dolore de la eterna offesa / un lacrimare affettuoso e pio, / una sol lacrimetta e bene accesa; / questa è la contrizion detta abbondante, / a questa il Redentor non fa contesa».

³² Non intendo nascondermi il rischio che l'interpretazione appena proposta possa peccare di eccessiva sottigliezza, dal momento che non si può escludere (ma pare spiegazione *facilior* nel caso di Staccoli) che al canzoniere del poeta urbinato convengano le parole spese da Tiziano Zanato in merito al primo pentimento di Matteo Maria,

5. LA “PRIMA FORMA” ATTESTATA DEL CANZONIERE STACCOLIANO
(CON DEDICA A COSTANZO SFORZA: 81-88)

Come già detto, l'attuale orientamento critico sulle rime staccoliane ritiene che il canzoniere vero e proprio si arresti al son. 80, rubricando i restanti venti componimenti come appendice disorganica, sicuramente non ordinata dall'autore. La fisionomia macrotestuale del blocco 1-80 sopra descritta, in effetti, induce a credere che originariamente Staccoli avesse concepito tali confini per la propria produzione lirica. Ciò parrebbe confermato dalla dinamica della tradizione, poiché i due testimoni di area senese giunti fino a noi dimostrano che «la copia del canzoniere staccoliano utilizzata a Siena nei primi anni '70, comprendente non meno di 64 componimenti, non includeva gli eterogenei venti testi [...] e canonicamente si chiudeva con il penitenziale son. 79».³³ Qualcosa di analogo vale per la silloge staccoliana contenuta adespota nel codice *Isoldiano*, che reca traccia di una ben percepibile volontà ordinatrice.³⁴ Sebbene manchi, rispetto ai codici senesi, il conclusivo son. 79, indizi di organicità si ravvisano in elementi quali la presenza del son. 1 in posizione incipitaria e la condivisione di alcune micro-sequenze di rime coi testimoni fondamentali (vale a dire i gruppi 4-7, 11-12, 18-19, 24-26, 35 e 37, 66-67).³⁵

Tuttavia, il carattere innegabilmente riepilogativo del son. 99 sopra accennato, insieme ad altri elementi che discuteremo, fanno riprendere quota all'ipotesi che l'intero *corpus* esibito dal manoscritto ambrosiano vada concepito come espressione della volontà di Staccoli in merito all'organizzazione delle proprie rime.

Innanzitutto, la *recensio* condotta per l'edizione critica delle rime staccoliane ha fatto emergere un testimone finora ignoto. Si tratta di LS: un

registrato in *Am. Lib.*, II 57: «Il tentativo di ravvedimento, per questa volta inane (andrà in porto, invece, nelle corrispettive liriche conclusive del terzo libro), appare come un anticipo del finale, dettato da esigenze di *variatio* e probabilmente dalla necessità di non far giungere del tutto impreparato il lettore di fronte al pentimento *in extremis* del poeta». La citazione di Boiardo è tratta da *Amorum libri tres* (Zanato): 654.

³³ Pantani 2017: 569.

³⁴ Si tratta dello studiatissimo ms. 1739 della Biblioteca Universitaria di Bologna (su cui vd. Montagnani 2006).

³⁵ Non è questa la sede per diffondersi in articolate dimostrazioni filologiche: rimando alla *Nota al testo* di Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto).

codice membranaceo, adespoto e anepigrafo, databile alla fine del terzo quarto del xv secolo. La mano umanistica che lo verga trascrive, con ordinamento già definitivo, i componimenti 1-88. Come si vedrà, anche argomenti strutturali inducono a credere che LS rappresenti la prima forma attestata del canzoniere staccoliano.

Riprendendo il filo della diegesi, vediamo che il sonetto 81 esprime dolore per la «crudel partita / che m'allontana dal maggior mio bene» (vv. 1-2). Difficile dire, tra i frequenti spostamenti che dovettero caratterizzare la vita di Staccoli lungo l'asse Urbino-Roma, a quale trasferimento il testo faccia riferimento, non potendosi escludere peraltro che si possa qui alludere al pellegrinaggio romano della stessa donna amata evocato poco prima nel son. 78. Altrettanto plausibile, tuttavia, è che la «partita» sia quella del poeta verso Roma; ciò che sarebbe ben compatibile con l'ambientazione dei due sonetti successivi, dedicati a un incontro presso la basilica di San Paolo a Roma (82, 1-4; 83, 14):

A pena er'io un fumicel passato
che sparge le fresche onde ivi di fore,
quando *cum nova luce vidi Amore*
infuso in duo begli occhi essermi allato
Che pensi, signor mio? ché più sè tardo
a prender l'arme nella *nova impresa?*
Tempo non è che così stia sospesa
e così cessi la tua destra el dardo

Che si tratti di innamoramento per un'altra donna sembra autorizzare a credere il doppio riferimento al carattere *novo* dell'incontro. A rigore, l'aggettivo potrebbe essere un latinismo semantico ('straordinario') e non implicare quindi che la donna incontrata sia diversa da Proserpina. Lo stesso teatro dell'incontro, Roma, sarebbe perfettamente coerente col trasferimento della donna nell'Urbe registrato pochi sonetti prima. Non pochi elementi, tuttavia, rendono più plausibile che la figura femminile in questione sia un'altra. Innanzitutto, parrebbe poco coerente rappresentare una rinnovata folgorazione amorosa per una donna che ha appena preso i voti. A ciò si aggiunga che l'incontro è modellato sulla cattura amorosa narrata nei sonn. 2-3 del *Canzoniere* petrarchesco, non senza piglio rielaborativo. Infatti, ciò che in Petrarca è ambientato nel giorno della Passione di Cristo (*Rvf*, 3, 1-2: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la

pietà del suo Factore i rai»), qui avviene nel giorno di San Paolo (82, 1-4: «Nel giorno altero el quale è consecrato / a Paulo de la gente almo dottore, / cum pura mente andai per fargli onore / ove el suo tempio Roma ha dedicato»). Per l'innamoramento nel tempio, non si può fare a meno di notare che si tratta di «un'ambientazione consolidata, d'origine letteraria e particolarmente petrarchesca», assai diffusa nella lirica coeva. Ancora una volta, dunque, l'allusività staccoliana aiuta a decifrare i suoi versi, inducendo in questo caso a credere che il sonetto parli di donna diversa da Proserpina, destinata peraltro a uscire subito di scena.³⁶ Segue infatti il son. 84 (*Felice, fausto e fortunato sia*), epitalamio di cui è difficile stabilire la coppia omaggiata; si potrebbe avanzare l'ipotesi, con tutte le cautele del caso, che i due sposi si possano identificare con Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona, vista la presenza a stretto giro di posta (sonn. 86-88) di un gruppetto di liriche che coinvolge proprio il signore di Pesaro.

La cerniera con gli encomi allo Sforza è costituita dal son. 85, in cui è pianto il fratello Girolamo; lamento che si estende al son. 86, dove il lutto subito è il motivo per cui il poeta è costretto al silenzio poetico. La chiusa del componimento individua in Costanzo Sforza l'unica fonte di ispirazione che potrebbe riaccendere la poesia di Agostino (86, 9-14):

Nel tempo che 'l felice regno
d'Amor cantai in dolce note e terse,
la gentil donna che 'l mio petto aperse
fu quasi al corso del mio stile un segno.
Ma poi che m'ebbe cruda morte a sdegno
e la mia vita in te, fratel, disperse,
le rime in pianti e tristi omei converse,
secco hano el rivo de l'usato ingegno.
Dunque, se la mia voce non fu quale
esser soleva, scusimi la pena,
la qual m'ha fatto a rauco corvo equale.
Ma se Fortuna mai si rasserena,
nel nome di Constanzo alzando l'ale,
farò di lui la bella Italia piena.

La coppia di sonetti che chiude la serie letta da LS costituisce la conclusione di questa “prima forma” attestata del canzoniere staccoliano. Il

³⁶ Comboni-Zanato: xxxi.

son. 87 si rivolge direttamente al libro di rime, che viene inviato a Pesaro in omaggio a Costanzo:

Ite, rime leggiadre, in quella parte
 ov'è la nobil terra, a cui non auro
 diede el bel nome, ma del sacro Isauro
 le prossime onde in l'Adriaco sparte.
 Ivi è del dotto Apollo, ivi è di marte
 el caro alunno, di vittrice lauro
 cinto la degna fronte, ivi è 'l tesoro
 in cui si specchia la natura e l'arte.
 Quando sirete al triunfal conspetto,
 dite con quanto ardore io parlo e scrivo
 della sua gloria; e dove 'l gran suggett
 avanza dell'ingegno el picciol rivo,
 volga la vista lieta e in mezo el petto
 vedrà fiorire el mio Constanzo divo.

Nel son. 88 è il libro stesso a parlare: rivolgendosi a Costanzo e spiegando come il «gentil seme eletto / di Bentivogli» (vv. 7-8; forse Giovanni II, gonfaloniere di Bologna dal 1463 e marito di Ginevra Sforza, sorella del signore di Pesaro) abbia voluto per il manoscritto decorazioni d'oro e purpuree.³⁷ Una chiusura perfettamente conclusa sul piano macrotestuale: tali argomenti strutturali inducono a ritenere che LS conservi la “prima forma” attestata del canzoniere staccoliano.³⁸

6. L'ALLESTIMENTO DEFINITIVO DEL CANZONIERE (89-100)

Ai sonetti che accompagnano l'invio del *liber* a Costanzo Sforza seguono, in A e L, due testi (89-90) dedicati alla «donna di cui vede in sogno la morte e con cui si augura di ricongiungersi presto in un comune sepolcro

³⁷ Il dato trova riscontro nel codice, per il quale vd. la descrizione offerta in Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto): 38.

³⁸ Ciò è confermato altresì da argomenti testuali che dimostrano come LS rifletta uno stadio redazionale precedente rispetto a quello rappresentato dalla fase più avanzata coincidente con l'antigrafo x dei due testimoni fondamentali A e L. Per questi aspetti rimando a *ibi*: 50-4.

(forse la moglie)»,³⁹ cui tengono dietro altri due testi stavolta in lode di nobildonne (analoghi a quelli già visti nella sequenza romana): il son. 91 per una non meglio identificata Margarita; la canz. 92 per Caterina Cortesi. La coppia 93-94 descrive una scena di gelosia di cui il poeta è vittima, e che si risolve col lancio di un sasso che lo lascia tramortito. Col son. 95 si prepara il terreno alla conclusione della vicenda. Il testo infatti si rivolge a uno «Spirto gentil», congratulandosi per la ripresa dell'attività poetica (vv. 5-8: «Quanto gradisco che dal vostro ingegno / quasi da nuovo e lucido oriente / le sacre muse ch'erano già spente / siano illustrate, e fatto el secol degno»). Il sonetto successivo riprende i temi della riflessione poetica avviata nel n. 95, riaffermando l'inaridimento della vena poetica «poi che tolto fu quel chiaro segno / degli occhi mei, el qual contesi tanto» (vv. 5-6), suscitando addirittura il sospetto che la coppia di sonetti sia in realtà una corrispondenza insinuata nel macrotesto: l'ipotesi tuttavia non è comprovabile, dato che le coincidenze rimiche non vanno oltre la rima A, e non mancando il codice ambrosiano di segnalare quando si sia in presenza di testo responsivo (come nel caso del son. 98, che reca l'intitolazione *Responsio*). Nel son. 97 si piange l'irrimediabile separazione dall'amata, molto probabilmente dovuta alla morte della donna, visto il clima di condoglianza universale e giusta le parole con cui Amore consola l'amante (97, 5-8, 11-14):

mosse mercede el cielo e poi che prese
nel mio stato infelice oscuro manto
sparse sí larga pioggia e umor tanto
quanto da nube mai piú non descese [...]
Ma non fu tardi in consolarmi Amore:
«Non piagner» – disse – «piú non suspirare
ch'altri le spoglie e tu possedi el core».

A ben vedere i sonetti 96 e 98 si caricano di valenza metapoetica non priva di tensioni conclusive. Il son 96 vede il poeta riflettere sulla propria vena artistica, qualificando i propri versi con attributi variamente ripresi dalle rime precedenti (vv. 1-4: «Mentre che non mi fece al tutto indegno / madonna del suo vago aspetto santo, / Amor ben scià che la mia voce e 'l

³⁹ Pantani 2017: 573.

canto / empí de dolce nuote el suo gran regno»⁴⁰ Quest'ultimo concetto è ripreso ed esplicitato nel son. 98, nei termini di una autoanalisi fatta per rintracciare le sorgenti del proprio canto: un manifesto di poetica, si direbbe, stimolato da una richiesta altrui, dal momento che, come ci informa il titolo leggibile solo in A, si tratta di una *Responsio*:

Se le mie voci già molti anni sparte
per refrigerio de l'ardente core
posson avere nel gran regno d'Amore
di qualche vera gloria alcuna parte,
certo grazia non è di studio o d'arte,
o pur di nostro natural vigore,
né del poeta che 'l suo gran furore
pianse con tal dolcezza in tante carte;
ma bene è di colei che, se pur move
l'onesto sguardo e dal gentile aspetto
sdegno non mostra di lassarsi amare,
per gran virtù che da' begli occhi piove,
tanto solleva e alza l'intelletto,
che potria farmi sopra el ciel volare.

Se nella prima quartina riconosce che il proprio fare poetico è stato in grado di guadagnargli «nel gran regno d'Amore / di qualche vera gloria alcuna parte» (vv. 3-4), il poeta qui, dopo aver escluso che ciò si debba alla propria sapienza tecnica (v. 5: «di studio o d'arte») o a una sorta di *furor* poetico innato (v. 6: «natural vigore») o ancora al poeta da cui avrebbe appreso «tal dolcezza» (vv. 7-8; Petrarca?), attribuisce alla donna amata il merito dei risultati poetici conseguiti. È lei a consentire il dispiegarsi della fantasia poetica: una donna che, pur muovendosi in maniera impeccabilmente onesta, non rifiuta di essere amata, in tal modo sollevando l'intelletto del poeta (ciò che invece era impedito a Petrarca dal desiderio).⁴¹ Pare dunque perfettamente coerente l'addio alla poesia

⁴⁰ Si confrontino passi come 3, 145-146: «O vaga canzon mia, ch'in *dolci* pianti / el primo amor mio cantai»; 92, 76-78: «tempra el stile / in così *dolci* toni, / che in ogni parte penetrando soni»; 86, 1-4: «Nel tempo lieto che 'l felice regno / d'Amor cantai in *dolci* note e terse, / la gentil donna che 'l mio petto aperse / fu quasi al corso de mio stile un segno»; 95, 1-4: «Spirto gentil, che l'amoroso regno / piangendo canti assai più dolcemente / che cigno in fresca riva quando sente / della vicina morte el duro segno»

⁴¹ *Ryf*, 264, 6-8: «mille fiate ho chieste a Dio quell'ale / co le quai del mortale /

pronunciato nel già visto son. 99; addio che s'impone, dice il poeta, «essendo privo / di quella dolce speme ond'io nutrive / l'alma che corse al suo mal fido segno» (vv. 6-8). Il già visto componimento 99 spicca per il carattere conclusivo del suo contenuto, e tale funzione riesce confermata sia dal sapiente gioco allusivo con analoghe *exit strategy* della tradizione lirica, sia dal consapevole e fitto dialogo coi testi incipitari sopra accennato, imperniato sul tema della libertà perduta e malinconicamente ritrovata alla fine del percorso. Non si saprebbe a chi altro attribuire tale scelta se non alla regia autoriale.

Resta ancora da discutere cosa significhi chiudere il canzoniere, dopo un così definitivo distacco dalla poesia, con un sonetto come il n. 100, in morte di Alessandro Cinuzzi, paggio del conte Girolamo Riario. Il testo era già comparso in una stampa miscellanea contenente per lo più epigrammi latini scritti da esponenti dell'ambiente della Curia romana.⁴² Un componimento, dunque, assolutamente occasionale, che a prima vista mal si presterebbe a chiudere coerentemente il percorso macrotestuale. Tuttavia, se teniamo alcuni fattori nel debito conto, la sensazione che si tratti di aggiunta casuale pare diminuire di molto. Innanzitutto non mancano nel panorama quattrocentesco canzonieri il cui testo esplicitario pronuncia un compianto funebre verso personaggi di rilievo: su tutti, si vedano i casi di Antonio Cornazano (che nel testo finale piange la scomparsa quasi simultanea della donna amata e di Francesco Sforza), e soprattutto dell'amico di Staccoli, Raniero degli Almerici, la cui raccolta di rime si chiude con una canzone in morte di Costanzo Sforza.⁴³ Inoltre, non si può sottovalutare la seduzione esercitata dalla prospettiva di allestire una raccolta di cento componimenti, numero perfetto variamente perseguito nella tradizione dei libri di poesia, non solo lirica (pensiamo a Dante o, in area quattrocentesca, a Boiardo). Infine, si possono addurre

carcer nostro intelletto al ciel si leva».

⁴² Si tratta di un incunabolo privo di luogo, data e nome del tipografo, recante a c. 2r quanto segue: «Alexandri Pueri Senensis multorum nostri temporis Poetarum Epigrammata foeliciter incipiunt». Studi recenti hanno riferito questa stampa all'attività tipografica di Vio Puecher, datandola al 1477 o, più probabilmente, al 1474 (vd. la ricostruzione di Bianca 2010).

⁴³ Per un primo approccio, il rimando è alle rispettive voci contenute in Comboni-Zanato 2017.

ragioni di cronologia compositiva: nel momento in cui Staccoli decise di aggiungere testi e riaprire un cantiere già compiuto, come spesso capita in questi casi, si rese disponibile a modificare il progetto originario coi testi che era venuto via via scrivendo, inserendoli nel rispetto, per quanto possibile, dell'ordine cronologico con cui li compose: così facendo, le esperienze frammentarie che si susseguono negli ultimi venti testi probabilmente devono la loro disposizione all'ordine cronologico in cui vennero composti, e il sonetto in morte di Cinuzzi si trova ad occupare l'ultima posizione in quanto dovette essere l'ultimo parto della penna del poeta.

In tal modo, il libro che viene configurandosi è suggellato da un omaggio di carattere politico. La *princeps* entro cui il sonetto fu stampato insieme ad altri compianti funebri per il giovane prematuramente morto va collocata, come illustrato da Concetta Bianca (2010: 36), nel contesto culturale della Curia romana: secondo la studiosa, «l'edizione a stampa della raccolta per Alessandro Cinuzzi voleva infatti costituire un omaggio per il conte Girolamo [*scil.* Riario]», con cui i commerci dovettero essere fitti nel periodo di permanenza di Staccoli a Roma come ambasciatore di Federico da Montefeltro, in particolare per quanto concerne il complotto ordito ai danni di Lorenzo de' Medici, poi sfociato nella Congiura dei Pazzi.⁴⁴ Non si può escludere tuttavia che nell'epicedio vi sia la volontà di celebrare direttamente la famiglia Cinuzzi, magari nella persona di Andreuccio, su cui converrà ora spendere qualche parola.⁴⁵

Il primo dato di rilievo (tra quelli offerti da Cherubin 2000: 775-7) è che egli, nato intorno agli anni '20 del Quattrocento da una nobile famiglia senese «ma forse di origine fiorentina, imparentata con quella dei Pazzi», dopo alcuni incarichi come podestà, fece il proprio ingresso nella Curia romana insieme ai molti concittadini che, dopo l'elezione di Pio II, ricoprirono importanti uffici nell'amministrazione pontificia. Tra i componenti del gruppo senese va annoverato anche un Francesco Cinuzzi, «che per conto del banco di Ambrogio Spenacchi presentò nel 1462 i conti della Camera capitolina per la revisione nella Camera apostolica». Andreuccio mantenne l'incarico di scrittore apostolico durante tutto il

⁴⁴ Sui retroscena che videro coinvolti Riario e il Montefeltro nel complotto (dove si fa menzione di Staccoli quale persona informata sui fatti), vd. Simonetta 2008.

⁴⁵ Per le notizie biografiche prendo le mosse dalla sintesi di Cherubin 2000.

pontificato del papa senese, lasciandolo solo quando, il 12 novembre 1470, fu nominato da Paolo II vescovo di Sovana. Altri benefici egli ottenne sotto Sisto IV, e dai documenti si evince la «familiarità che lo legava in generale al gruppo dei pieschi in Curia [...] divenuta più stretta almeno a partire dall'estate del 1474». Ad esempio, in una lettera del cardinale Iacopo Ammannati (molto vicino, è da notare, al conte Girolamo Riario) al proprio segretario, Andreuccio è indicato come «Soanensis noster» e risulta tra i più stretti amici del cardinale, insieme a Guidantonio Piccolomini e a Bernardo Illicino.

Egli fu dunque, al pari di Staccoli, un personaggio di un certo rilievo nella Curia romana. È anzi altamente probabile che i due si conoscessero e che condividessero, in un ambiente che dal punto di vista poetico nutriva gusti quasi esclusivamente latini, una certa passione per la poesia in volgare. È noto infatti che Andreuccio tenne in gioventù una corrispondenza con Giusto de' Conti, databile tra il 1439 e il 1443.⁴⁶ Si tratta di lettere la cui «impostazione confidenziale [...] le rende in gran parte oscure».⁴⁷ Ciò che proverebbe un fortissimo legame: non fa fatica dunque immaginare che Cinuzzi potesse attingere a qualche preziosa raccolta di rime contiane e che possa aver condiviso tale passione con Staccoli (in un ambiente, ripeto, come quello romano, non incline alla lirica amorosa in volgare), se non addirittura aver propiziato il culto per Giusto che il poeta urbinato dimostra nella propria poesia. Naturalmente, conviene restare cauti di fronte all'idea che Andreuccio stesso (morto non prima del 1489) possa esser stato il dedicatario del canzoniere staccoliano: tuttavia la coerenza che sia sul piano socio-politico, sia sul piano del gusto poetico implica la individuazione di Cinuzzi quale destinatario della raccolta (in quanto suo lettore ideale e magari per questo omaggiato *in extremis*), rende l'ipotesi quantomeno plausibile.

Tali argomenti sembrano dunque ridimensionare il carattere frammentario assegnato al blocco di testi 81-100, solitamente considerato estraneo alla vicenda portante. Certo, qui il poeta parla di altri amori, piange il fratello morto, omaggia signori e nobildonne. Nulla di ciò però è privo di precedenti non solo in raccolte liriche cui si riconosce grande

⁴⁶ Vd., anche per i rimandi alla bibliografia precedente, Pantani 2024: 76-80.

⁴⁷ *Ib.*: 79.

coerenza e compattezza strutturale (da Petrarca a Giusto de' Conti) ma nemmeno nella stessa sezione 1-80, che, come visto, ospita nella sezione “romana” testi di carattere assai vario (dall’omaggio galante ad altre femminili, all’epicedio “in voce di donna”, fino a sonetti consolatori). Si può pertanto immaginare che il macrotesto sia venuto progressivamente infoltendosi sullo scrittoio dell’autore; dapprima in una redazione 1-79, di cui restano pochi ma significativi indizi nella tradizione,⁴⁸ per poi pervenire a una più completa raccolta, che mantiene i confini dell’esperienza più giovanile (1-80), la integra con testi legati a esperienze successive e si conclude con un solenne addio alla poesia e col sonetto al Cinuzzi, attestato di appartenenza al *milieu* socio-intellettuale romano, in tal modo configurando un canzoniere del massimo interesse nel panorama della lirica del pieno Quattrocento.

Alessandro Carlomusto

ORCID: 0000-0003-2874-8048

(Sapienza Università di Roma, ror: 02be6w209)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Boiardo, *Amorum libri tres* (Zanato) = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea, 2012.

Collenuccio, *Operette morali* (Saviotti) = Pandolfo Collenuccio, *Operette morali. Poesie latine e volgari*, a c. di Alfredo Saviotti, Bari, Laterza, 1929.

Amico del Boiardo, *Canzoniere Costabili* (Baldassari) = Amico del Boiardo, *Canzoniere Costabili*, edizione critica a c. di Gabriele Baldassari, Novara, Interlinea, 2012.

⁴⁸ Per le conferme che in tal senso derivano dalla tradizione, rimando alla *Nota al testo* di Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto).

- Petrarca, *Canzoniere* (Bettarini) = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- Staccoli, *Rime* (Provasi–Scatassa) = *Agostino Staccoli da Urbino e le sue rime inedite o poco note*, a c. di Pacifico Provasi, Ercole Scatassa, Urbino, Arduini, 1902.
- Staccoli, *Sonetti e canzoni* (Carlomusto) = Agostino Staccoli, *Sonetti e canzoni*, edizione critica e commento a c. di Alessandro Carlomusto, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2025.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bianca 2010 = Concetta Bianca, *Gli epigrammi e la stampa a Roma nella seconda metà del Quattrocento*, in Rudj Gorian (a c. di), *Dalla bibliografia alla storia. Studi in onore di Ugo Rozzo*, Udine, Forum, 2010: 33-46.
- Cecchini 1986 = Enzo Cecchini, *Properzio nella poesia di Agostino Staccoli*, in Aa. Vv., *Bimillenario della morte di Properzio*. Atti del convegno internazionale (Roma-Assisi, 21-26 marzo 1985), Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1986: 256-76 (rist. in Id., *Scritti minori di filologia testuale*, Urbino, Quattroventi, 2008: 96-107).
- Cherubin 2000 = Paolo Cherubin, *Ghinucci, Andreuccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 53 (2000): 775-7.
- Comboni–Zanato 2017 = Andrea Comboni, Tiziano Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Falini 2018 = Irene Falini, *Staccoli, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93 (2018): 833-35.
- Grimaldi 2018 = Marco Grimaldi, *La libertà del peccato (Fiammetta e Corbaccio)*, «Chroniques italiennes» 36/ 2 (2018): 35-64.
- Mischiati 1991 = Oscar Mischiati, *Domenico di Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40 (1991).
- Montagnani 2006 = Cristina Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- Pantani 2006 = Italo Pantani, *L’amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- Pantani 2017 = Italo Pantani, *Agostino Staccoli*, in Comboni–Zanato 2017: 568-75.

- Pantani 2023 = Italo Pantani, *La poesia volgare a Roma negli anni di Alessandro VI*, «Roma nel Rinascimento» (2023): 377-407.
- Pantani 2024 = Italo Pantani, «Come io stirpo le sue piume». *Nuovi studi contiani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024: 76-80.
- Rozzoni 2012 = Alessandra Rozzoni, *Sequenze penitenziali negli «Amorum Libri» di Boiardo*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano» 65/1 (2012), pp. 179-206.
- Santagata 1993 = Marco Santagata, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, in Marco Santagata, Stefano Carrai (a c. di), *La lirica di Corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 1993.
- Simonetta 2008 = Marcello Simonetta, *L'enigma Montefeltro. Intrighi di corte dalla congiura dei Pazzi alla Cappella Sistina*, Milano, Rizzoli, 2008.

RIASSUNTO: Il contributo si propone di descrivere e interpretare le strutture macrotestuali del canzoniere di Agostino Staccoli (1415ca-1488), uno dei prodotti più interessanti, anche se poco noto, della lirica italiana del xv secolo. Al poeta urbinato si deve una raccolta di cento componimenti, che richiede tuttora un'interpretazione complessiva. Dopo una premessa che spiega i motivi di interesse dell'opera, il saggio illustra i meccanismi di costruzione macrotestuale seguiti nella prima parte del canzoniere, poi nella seconda parte, infine nell'ultimo blocco di testi, solitamente considerato aggiunta frammentaria, laddove invece mostra di rispondere a logiche di allestimento autoriale.

PAROLE CHIAVE: Staccoli, lirica, Rinascimento, canzoniere.

ABSTRACT: The essay analyses the macro-textual quality of Agostino Staccoli's poetry collection, one of the most interesting books from fifteenth-century Italian love poetry. Staccoli wrote a collection composed by one hundred texts, but some aspects of it are still not well understood. After an introduction which explains why Staccoli's poetry deserves attention, the essay deals with the macro-textual construction that characterises the first part of the book, as well as the second part. Finally, it interprets the last group of poems, usually considered a non authorial addition, whereas it appears to be part of an authorial project.

KEYWORDS: Staccoli, lyric, Renaissance, poetry collection.

VARIETÀ

LA COPIA DI ISABELLA. ANCORA SULLA RACCOLTA ARAGONESE

1

Il passaggio della Raccolta Aragonesa tra le mani di Isabella d'Este, marchesa di Mantova, è un evento piuttosto noto. Malgrado la cospicua assenza di un plausibile candidato nell'inventario dei libri della marchesa compilato nel 1541, tre anni dopo la sua morte (ma già nella «memoria» di Alessandro Luzio e Rodolfo Renier si ipotizza che, oltre a quelli smarriti già in precedenza, in quei tre anni molti volumi abbiano preso il volo, e si dà notizia di un probabile furto avvenuto già nel 1516),¹ e nell'inventario dei libri del di lei figlio Federico Gonzaga, che risale al 1542,² che in quel momento ne sia stata tratta una copia è un'ipotesi implicitamente suggerita già nella nota finale dell'articolo che Domenico De Robertis dedicò ai canzonieri antichi transitati per le mani dell'allora precettore e in seguito segretario di Isabella, Mario Equicola, e in seguito affermata da Giancarlo Breschi in uno dei suoi lavori.³ In via preliminare, è comunque utile fornire un prospetto della situazione che include tutte le ultime acquisizioni, e sintetizzi gli inevitabili ripensamenti.

Della Raccolta Aragonesa propriamente detta non si hanno tracce da circa cinquecento anni.⁴ Il manoscritto fu commissionato da Lorenzo de' Medici per farne dono a Federico d'Aragona, il figlio cadetto del re

¹ Luzio–Renier 1899: 5; l'intera serie delle nove puntate su rivista in cui fu pubblicato il lavoro dei due autori è stata riedita in Luzio–Renier 2006, da cui da qui in avanti si cita.

² Per i due inventari, vd. Luzio–Renier 2006: 273–81.

³ De Robertis 1959: 220, n. 63 (in seguito in De Robertis 1978: 66–87, da cui si cita); Breschi 2016: 125 (il passo di interesse è riprodotto più oltre). Equicola divenne segretario di Isabella solo nel 1519 (Luzio–Renier 2006: 49; Kolsky 1991: 177; Villa 2006: 146, n. 10); dal 1490 e fino alla sua morte nel 1518, il ruolo era ricoperto da Benedetto Capilupi (nelle lettere di Isabella forse in alcuni casi chiamato Codelupo, cf. ad esempio quella citata più oltre), su cui vd. Basora 2019.

⁴ E non da più di cinque secoli, come affermavo in apertura di Camboni 2017; per le ultime vicissitudini note del manufatto, vd. più oltre e Camboni 2021.

Ferrante di Napoli, e conteneva alcune opere in prosa e un'antologia di lirica volgare che spaziava dai Siciliani allo stesso Magnifico. Le circostanze all'origine dell'iniziativa laurenziana possono essere ricostruite sulla base dell'epistola prefatoria che apriva il volume, firmata da Lorenzo, ma nella quale si riconosce la mano di Poliziano; da essa si ricava che il Magnifico sarebbe stato ispirato da una discussione con Federico, svoltasi in occasione di un incontro pisano, la cui data è stata accertata da Michele Barbi al settembre 1476.⁵

Non sappiamo quando il manoscritto sia arrivato in mano al suo destinatario e primo possessore, e possiamo solo supporre che ciò sia avvenuto prima del febbraio del 1479, quando Federico partì in direzione della Francia a seguito del suo matrimonio con la nipote del re Luigi XI. In questo caso, sarà tornato a Napoli nel 1482, assieme al principe precocemente vedovo.⁶ Quel che è certo è che il volume era in mano al suo proprietario quando costui lo portò con sé nel breve viaggio a Roma da lui compiuto tra la fine del 1492 e l'inizio del 1493 per l'atto di obbedienza al nuovo pontefice Alessandro VI; viaggio durante il quale lo mostrò a Paolo Cortesi, che si affrettò a scriverne in una lettera a Piero de' Medici, figlio del Magnifico (ormai scomparso).⁷ Alla luce del fatto qui palese che il manoscritto era una proprietà personale di Federico d'Aragona e lo seguiva nei suoi spostamenti, possiamo ragionevolmente ricostruirne l'itinerario.

⁵ Barbi 1915: 217-326, ancora fondamentale per la ricostruzione e dell'antologia e della maggioranza delle vicende relative alla sua composizione e alla sua tradizione; della formazione della Raccolta mi sono occupata in Camboni 2017; l'edizione critica dell'epistola si può ora leggere in Breschi 2015.

⁶ Benzoni 1995; accenna alla probabilità che Federico si fosse fermato a Pisa e vi avesse potuto incontrare Lorenzo sia nel 1479 sia nel 1482 Barbi 1915: 224; stando a quanto detto in Lorenzo de' Medici, *Lettere* (Mallet), VII: 75, nel 1482 «Lorenzo era andato a Pisa in giugno espressamente per incontrarsi con Don Federico durante il suo viaggio di ritorno dalla Francia», dopo che Federico gli aveva scritto dalla Francia, il 15 dicembre 1481, «avvisandolo del suo imminente ritorno: sarebbe passato per Porto pisano e sarebbe andato volentieri a Firenze» (*ibi*, VI: 143). Il fatidico incontro avrebbe quindi teoricamente potuto aver luogo nel giugno del 1482; il 1476 rimane però la data di gran lunga più probabile.

⁷ La lettera di Cortesi è stata pubblicata in Cian 1896: 363-4; su questa e il viaggio verso Roma di Federico, si può vedere Camboni 2020. Per le vicende biografiche di Federico, vd. ancora Benzoni 1995.

Divenuto re di Napoli nel 1496, a seguito della morte a distanza ravvicinata di padre, fratello maggiore e nipote *ex fratre*, Federico d'Aragona sarà l'ultimo regnante della sua dinastia. Costretto alla resa e all'esilio, nel 1501 si reca in Francia, dove morirà nel novembre del 1504. A questo punto, il dono del Magnifico passa nelle mani della seconda moglie e vedova di Federico, Isabella del Balzo, e dopo quello che possiamo supporre essere il suo secondo soggiorno francese torna con lei in Italia. La regina vedova dal 1508 si installa a Ferrara, sotto la protezione estense (López-Ríos 2002: 202, 209, nn. 6 e 50); con lei, il manoscritto, di cui finalmente ritroviamo le tracce nel 1512, nella corrispondenza, appunto, di Isabella d'Este.

Delle lettere che ci interessano non esiste un'edizione integrale; Luzzo e Renier non ne citano che minimi stralci, e solo la traduzione inglese della prima è stata pubblicata da Deanna Shemek (Isabella d'Este [Shemek]: 357). Datata 3 gennaio 1512, è indirizzata da Isabella d'Este, a Mantova, alla «regina Isabella», Isabella del Balzo quindi, a Ferrara, a cui ci si rivolge in apertura chiamandola «sacra M(aes)tà». La parte qui rilevante del breve testo (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 2996, libro 29, f. 83r) è la sua seconda metà.⁸

Il libro d(e) li primi poeti vulgari ch(e) v(ostra) M(aes)tà s'è dignata p(re)star-mi sarà tenuto da me cu(m) debito rispetto et riverentia, né capitarà in altri mani, et operato che l'habbi remetterò a (vostra) M(aes)tà, la quale di tanta sua humanità verso me ringr(azi)o [...].

Oltre alla promessa di non concedere accesso al manoscritto ad alcuna terza parte, è da notare l'intento di «operar» qualcosa, che potrebbe ben alludere a un progetto di trascrizione. Il tempo di trarre una copia c'era, dato che la seconda lettera spedita da Mantova a Ferrara è datata 7 marzo 1512.⁹ Questa è indirizzata a «Alouisio Toscano», cioè Luigi Toscano, il segretario

⁸ Il testo qui proposto riproduce la lezione del manoscritto, di cui non modifica la grafia se non per distinguere *u* da *v* e ricondurre *j* a *i*. Vengono sciolte le abbreviazioni, normalizzati gli accenti e l'alternanza di maiuscole e minuscole, e introdotta la punteggiatura secondo l'uso moderno. Salvo diverso avviso, gli stessi criteri vengono adottati per tutte le trascrizioni che seguono, incluse quelle da testimoni a stampa.

⁹ Non quindi 1513, come scrivevo erroneamente in Camboni 2017: 2; il medesimo errore è pure in Breschi 2016: 121.

di Isabella del Balzo, e del manoscritto vi si parla sin dall'inizio (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 2996, libro 30, f. 5v).

[...] haven(d)o visto q(ue)l ch(e) volevamo veder d(e)l libro di poeti vulgari de la M(aes)tà de la Regina, lo remandamo p(er) m(esser) Bernar(di)no di Prosperi integro et salvo como era q(ua)ndo fu co(n)signato a B. Codelupo. Restamone molto obligate a sua M(aes)tà [...].

Bernardino Prosperi è una delle figure chiave della rete di Isabella d'Este, destinatario di centinaia di lettere, suo informatore riguardo eventi (più o meno culturali) che avevano luogo a Ferrara, dove normalmente risiedeva, e già intermediario per l'acquisizione di altri libri.¹⁰ Il suo nome torna anche nella terza lettera che fa parte di questa corrispondenza relativa alla Raccolta Aragonesa, e che finora non è mai stata messa in relazione con essa. Non si trova nel copialettere di Isabella, perché non è stata spedita da lei, ma dal sopra ricordato Luigi Toscano per confermare il ritorno a Ferrara del prezioso manoscritto.

Illustrissima Signora Mia: Baso sue mano humelmente. Ho receputo questi di la lettera de Vostra Signoria Illustrissima con el libro remandato per micer Bernardino de Prosperi. Ho satisfacto con la Maestà de la Signora Reyna, vostra madre, la quale se recomanda ala Reverentia Vostra et li dice non essere necessario regratiarla de cose che tanto volentieri fa per Vostra Signoria Illustrissima; che po desponere de Sua Maesta como de vera madre [...]. Ferrariae xvij martij 1512. De Vostra Illustrissima Signora servitore, Loysi Toscano.¹¹

La Raccolta Aragonesa propriamente detta, quindi, è tornata sana e salva nelle mani di Isabella del Balzo; ma la lettera di Luigi Toscano non è l'ultima traccia che ne abbiamo. Viene infatti descritta nell'inventario dei beni spettanti a Ferrante d'Aragona, il figlio di Federico e Isabella, che fu compilato nel 1527 quando questi chiese alla madre di fargli pervenire la sua eredità.¹²

¹⁰ Shemek 2020: 93-4; Luzio–Renier 2006: 10, 17, 18, 36-8, 111, 113, 116, 120, 129, 140, 146, 210.

¹¹ López-Ríos 2002: 206, n. 16. La lettera viene qui riprodotta tal quale come pubblicata da López-Ríos, che ne fornisce la seguente collocazione: Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta «1244, c. 106» (si può integrare la serie, E.XXXI.3 – Carteggio degli Inviati e Diversi, nella corrispondenza estera relativa a Ferrara).

¹² Camboni 2021; l'ipotesi alternativa (ventilata da Cherchi–De Robertis 1990: 131;

287.] Et piú uno libro de volume de foglio reale de la vita del ditto Dante lo quale lui fa in sonetti et ballate et canzoni distese de lo amore di Beatrice, et lo Convivio in canzoni et comentati per lui, et molti altri opere in rima et comentati per lui, et de la sua vita composta per messer Ioanne Boccaccio, et molti altri capitoli et sonetti de diversi valenthomini; le quali opere de tanti degni <ms. de oni> homini foro fatti radunare et raccogliere per la bona memoria del serenissimo re don Federico in tempo era principe; le quale opere sono scripte de littera antica in carta bergamena. Al principio uno friso de oro brunito con le arme ducali con la corona. Comenza il prohemio *Ripensando assai volte meco medesimo, illustrissimo signore mio Federico, quale intra molte et infinite laude de li antiqui tempi fusse la piú eccellente*, et in fine de maiuscole rosse *omnium rerum vicissitudo est*. Coperto de coiro rosso stampato de oro, con 4 chiudende de rame. Signato Dante n° 51; notato alo imballaturo a ff. 17, partita prima (Cherchi–De Robertis 1990: 270-1).

Nessuna notizia del manoscritto inviato originariamente da Firenze a Napoli è rinvenibile in documenti successivi; e da questo punto del lavoro in poi, ci interesseremo alle sue copie.

2

La Raccolta Aragonesa, pur, come abbiamo visto, assai gelosamente custodita dai suoi proprietari, è all'origine di una ricca tradizione di manoscritti. Per ricostruire la composizione originaria dell'antologia Barbi si è basato principalmente su tre copie, le piú complete a disposizione. Si tratta dei manoscritti:

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 37

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204

Paris, Bibliothèque Nationale de France, it. 554

Dato il numero di testi e di diversi autori tramandati da essi, la bibliografia su questi tre codici è molto ricca.¹³ Come punto di partenza, si

Società dantesca italiana 1997: XI; Breschi 2016: 124) è che nell'inventario venga descritto un altro codice, confezionato a Napoli.

¹³ Per tutti e tre i manoscritti sono disponibili una descrizione (con bibliografia

può prendere la caratterizzazione che ne viene fornita nel già ricordato e fondamentale lavoro di Breschi.

I tre manoscritti sotto diversi aspetti sono di fattura simile: tutti e tre sono cartacei, formato in folio, analoghe dimensioni. Il primo è il più antico, databile «al Quattrocento *exeunte*» (Breschi 2016: 125). Rispetto all'antologia spedita a Federico, manca l'intera sezione iniziale di testi in prosa (lettera prefatoria, *Vita di Dante* del Boccaccio, *Vita nova* e *Convivio*¹⁴ di Dante), e manca inoltre la sezione finale dell'antologia poetica, quella delle poesie di Lorenzo il Magnifico.

Quanto al Palatino 204, l'apografo più completo (mancano solo le canzoni di Dante, e il *Convivio*), è

forse il più tardo, fissandosi il *terminus post quem* del suo allestimento al 1514, perché, come ha mostrato De Robertis, contamina il testo della canzone cianiana *La dolce vista* con quello presente nell'*Appendix* al «Petrarcha» aldino, ristampato in quell'anno. Fu copiato a Mantova o dintorni, a quanto si deduce dalla percepibile patina indigena, ma non direttamente dal capostipite, prestato da Isabella del Balzo a Isabella d'Este, e da lei, di certo per suggerimento dell'Equicola, fatto riprodurre.¹⁵

L'ipotesi di Breschi, stando anche all'osservazione da lui compiuta qualche pagina prima («vedremo che il dato non resterà senza conseguenze sulla fortuna della tradizione aragonese»: Breschi 2016: 120), quando ricorda il passaggio della Raccolta Aragonese per Mantova testimoniato

aggiornata) e una tavola analitica nella base di dati online Mirabile, a cura rispettivamente di Alessio Decaria (https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-plut-90-inf-manuscript/LIO_146159), Irene Tani (https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-pal-204-manuscript/LIO_174841) e Nicola Morato (https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/paris-bibliothèque-nationale-de-france-it-554-manuscript/LIO_42279). Dalle pagine web delle descrizioni si arriva alle digitalizzazioni dei manoscritti; tutte quelle della Laurenziana, tuttavia, durante la stesura di questo contributo sono rimaste per mesi irraggiungibili, mentre quella del manoscritto parigino è la copia digitale di un microfilm in bianco e nero.

¹⁴ Per la presenza del *Convivio*, assente in tutte le copie e quindi nella ricostruzione di Barbi, ma citato nell'inventario di cui si è sopra riportato il brano pertinente, vd. Camboni 2021.

¹⁵ Breschi 2016: 124-5; il saggio a cui fa riferimento è De Robertis 1954; anch'esso è stato ristampato in De Robertis 1978: 27-49.

dalla corrispondenza di cui ho sopra riportato alcuni stralci, è insomma che questa copia discenda da quella tratta in quell'occasione.¹⁶ C'è un altro punto su cui vorrei però richiamare l'attenzione, e che tornerà utile in seguito: è certo che chi la trascrive interviene sul testo, contaminandolo con lezioni prese da altre tradizioni. Nel caso ricordato, quello di *La dolce vista*, viene integrata un'intera stanza della canzone, che non era nella disponibilità dei compilatori della Raccolta Aragonese.¹⁷

La terza copia è quella in questa sede più interessante.

Non documentata la storia del Parigino, approdato a Parigi forse al tempo delle spoliazioni napoleoniche. Da segnalare la numerazione delle carte a registro, tipica delle stampe, e la scrittura ad imitazione di una umanistica elegante, quale doveva offrire l'antigrafo. Il copista, che non volle omettere le rime di Lorenzo, non è né fiorentino, né toscano, bensì originario di un'area latamente emiliana, della quale emergono, più che riferimenti di greve dialettalità, alcuni tratti riscontrabili anche in testi coevi di intenzione letteraria. Importante il fatto che abbia trascritto l'esergo finale *Omnium rerum vicissitudo est*, la medesima firma anonima tramandata anche dal Palatino, a sostegno dell'ipotesi che l'intermediario comune con il Laurenziano fu esemplato direttamente dall'originale della Raccolta Aragonese, forse nel corso della sua confezione o immediatamente dopo (Breschi 2016: 126-7).

Come il Laurenziano, il parigino omette l'intera sezione in prosa iniziale, ma a differenza di quest'ultimo tramanda le poesie di Lorenzo e riprende anche la firma anonima *Omnium rerum vicissitudo est*, che oltre che dal Pa-

¹⁶ Owens 2023 e Giglio 2023 hanno – indipendentemente l'una dall'altro – recentemente riconosciuto la mano di Giovanni Brevio in quella che annota questo manoscritto, che può quindi essere identificato con la copia della Raccolta Aragonese nota come «testo del Brevio» e finora considerata persa di cui si servì l'abate Bartolini per la sua Raccolta (Firenze, Accademia della Crusca, 53).

¹⁷ Ancor più clamoroso il caso della *Vita nova*, dove sembrano essere state in parte reintegrate le divisioni. Notoriamente estrapolate sul margine da Boccaccio, la cui copia autografa Chig. L.V.176 è l'esemplare da cui i compilatori dell'Aragonese trassero l'opere di Dante, queste nel manoscritto commissionato dal Magnifico paiono infatti essere state semplicemente del tutto tralasciate. Con la sola eccezione del Palatino 204, non sono infatti presenti in nessuno degli altri derivati dall'Aragonese (per i loro rapporti, vd. Dante Alighieri, *Vita nuova* [Barbi]: CXLV-CLIV), tranne dove vengono reintegrate da altra tradizione (*ibi*: CXXXV, n. 2); e la divisione della ballata nel Palatino è addirittura trascritta in inchiostro di colore diverso (f. 31r), forse da una mano differente ma certamente in scrittura ben meno posata.

latino è confermata anche dall'ultima traccia nota dell'originale Raccolta Aragonese, la descrizione nell'inventario del 1527 che ho riportato nel § precedente. L'ipotesi de «l'intermediario comune con il Laurenziano», si vedrà in seguito, pone qualche problema; ma andiamo con ordine.

Un primo punto è intanto che il manoscritto della Bibliothèque Nationale de France è arrivato oltralpe ben prima delle spoliazioni napoleoniche. La legatura piena è quella tipica della biblioteca reale, in cuoio rosso con le armi di Francia in oro su entrambi i piatti e gigli pure in oro sul dorso, dove si trova anche la scritta «CANZONE DI DANTE»; pure il timbro rosso sulla prima pagina, sempre con le armi di Francia circondate dalla scritta «BIBLIOTECÆ REGIÆ», è della stessa epoca, fine del diciassettesimo o inizio del diciottesimo secolo. La scheda del catalogo online della biblioteca di conservazione¹⁸ offre informazioni che permettono di datare l'ingresso del volume nelle collezioni regie con ancor maggior precisione. Ci informa infatti di come il manoscritto, già Regius 7767 (le quattro cifre dell'antica segnatura sono riportate sulla prima pagina), può essere identificato con il n° 252 dei manoscritti dei fratelli Dupuy, entrati a far parte della biblioteca reale nel 1657, così descritto nell'inventario di mano di Jacques, il più giovane:

252 [...]. Le Canzone del chiaro poeta Dante Alighieri di Firenze, et di molti altri poeti antichi; fol., papier, manuscrit.¹⁹

La descrizione collima alla perfezione, ancor più se consideriamo che l'inizio è tratto tal quale dalla rubrica che apre il manoscritto, «Qui cominciano Le canzone del chiaro Poeta Dante Alighieri di Firenze» (f. 1r).

Questa copia della Raccolta Aragonese, quindi, fino al 1657 era di proprietà di Pierre (1582-1651) e Jacques Dupuy (1591-1656), incaricati della «garde de la Bibliothèque du roi». Sembra ragionevole ipotizzare che sia arrivata nelle loro mani per via ereditaria. Il padre, Claude Dupuy (1546-1594), nell'inverno 1570-1571 andò a Roma, dove Fulvio Orsini gli mise a disposizione la sua biblioteca.²⁰ Era inoltre uno dei corrispondenti

¹⁸ <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc9677j>.

¹⁹ Omont 1908: 210. L'ellissi tra parentesi è nel testo, e sta dove normalmente si trova la nuova segnatura, ovvero quella acquisita al momento del passaggio alla biblioteca reale, e registrata nel catalogo del 1682.

²⁰ Traggo queste notizie da Solente 1927; il lavoro di riferimento per Claude Dupuy

di Gian Vincenzo Pinelli, e dalla corrispondenza con quest'ultimo risulta chiaramente che si interessava alla letteratura in volgare italiano del Medioevo. Tra i libri che in una lettera del dicembre 1575 Dupuy prega Pinelli di acquistare per suo conto si trovano le «Cento novelle antiche. 4°. Fiorenza. Giunti 1572» (Pinelli–Dupuy [Raugei]: 197), ovvero la ristampa (dichiarata tale sin dal frontespizio), a opera degli eredi di Bernardo di Giunta, a Firenze, della *princeps* del *Novellino*, curata da Gualteruzzi nel 1525. Da una lettera di Pinelli, invece, scopriamo che quest'ultimo inviò la *princeps* (1576) della *Vita nova* di Dante in contemporanea a Claude Dupuy e Jacopo Corbinelli (Pinelli–Dupuy [Raugei]: 259).

Come e da chi la copia parigina della Raccolta Aragonese possa essere arrivata nelle mani della famiglia Dupuy è certamente degno di interesse, ma una pista ben più appassionante può essere seguita partendo da un altro degli elementi che si incontrano aprendo il manoscritto. Dalla prima pagina ho già citato l'antica segnatura regia, la rubrica, e il timbro del diciassettesimo secolo. Sul margine inferiore della stessa si trova una specie di cartiglio o stemma cuoriforme, con due racemi fioriti simmetrici da un lato e dall'altro, in diverse tonalità di verde e rosso. Al centro di questo stemma o cartiglio cuoriforme, in campo blu, una cifra romana in giallo, trascritta su due righe, una per le decine e una per le unità: «XX VII».

Se per pura serendipità non mi fossi imbattuta di nuovo nella stessa cifra, probabilmente i nuovi elementi che ho presentato in questi due primi paragrafi, sulla corrispondenza relativa al prestito del 1512 e la storia

e la sua biblioteca è Delatour 1998, che ne pubblica l'inventario dei libri compilato dal 20 al 31 gennaio 1595, poco dopo la morte del proprietario, dal tipografo e libraio parigino Denis Duval. Sfortunatamente nessuno dei 60 manoscritti (su 136-150: l'oscillazione dipende dal fatto che erano in buona parte slegati, vd. *ibi*: 34, n. 1) descritti da Duval può essere identificato con l'attuale it. 554 della Bibliothèque Nationale de France. È possibile che si trovasse in uno dei «paquets des livres manuscrits» di cui Duval indica solo numero di volumi, formato, e materiale scrittorio (vd. *ibi*: 210-1), o che sia entrato in possesso dei figli di Claude dopo la morte del padre. Quanto ai manoscritti acquisiti da quest'ultimo, osserva che «beaucoup lui paraissent être échus par des voies moins avouables: la plupart de ses manuscrits portent la trace d'un ou de plusieurs ex-libris anciens grattés, coupés, biffés, ou blanchis à la chaux» (*ibi*: 29-30). Non è fortunatamente questo il caso del manoscritto che ci interessa, ma mi pare utile menzionare che anche la copia parigina dell'Aragonese potrebbe essere stata ottenuta da Claude Dupuy con mezzi, diciamo, non ortodossi.

del manoscritto parigino, sarebbero rimasti in attesa tra i miei appunti.

3

Dato che il riconoscimento da cui ha origine questo articolo, una volta avvenuto, si presenta con l'imbarazzante evidenza della lettera rubata di Edgar Allan Poe, potrebbe non essere del tutto inutile spiegare come mai non ci sono arrivata prima. La prima – e per molto tempo unica – volta che ho visto la copia parigina dell'Aragonese era la metà del mese di dicembre del 2017. Ero disoccupata (condizione per me ricorrente) e in attesa dell'inizio di un nuovo contratto, previsto per il primo gennaio 2018. Avevo controllato le filigrane del manoscritto per cercare di definirne meglio la datazione (lavoro che aveva dato dei risultati interessanti, per quanto inutili alla luce di quello che dirò tra poco), chiesto alla conservatrice di rimuovere la sopracoperta in carta per esaminare la legatura, consultato gli inventari antichi che lei mi aveva segnalato, e fatto delle foto. Non so poi in quanto tempo e a quante riprese ho raccolto tutta una serie di appunti sui Dupuy. Ricordo che mi ero ripromessa di controllare se fosse possibile identificare quella che chiaramente mi pareva un'impresa, o *devise*, di cui avevo anche ipotizzato una lettura.

Se non che, il mio nuovo contratto prevedeva l'ennesimo (quinto, per la precisione) trasloco internazionale, da farsi in treno da sola con le valigie, durante le vacanze di Natale; con due tappe intermedie, ognuna durata circa una settimana, ospite negli appartamenti che due diversi colleghi ebbero la squisita gentilezza di prestarmi, uno nella città di partenza (Tours) e l'altro nella città di arrivo (Ginevra), dato che quello dove sarei andata a vivere non era immediatamente disponibile. Già prima dell'inizio di questa lunga fase di trasloco la biblioteca di Tours chiuse per le vacanze natalizie. In mezzo al trambusto, mi devo essere convinta del fatto che se nessuno dei tantissimi studiosi che avevano utilizzato e studiato quel manoscritto aveva identificato l'impresa sulla prima carta probabilmente non era possibile farlo.

Chiaramente mi sbagliavo. Nella primavera del 2024 sono di nuovo a Parigi, perché dopo un altro paio di traslochi internazionali mi trovo ad abitare nella *petite couronne*. Sono anche di nuovo disoccupata, il che fa sì che io possa accedere gratuitamente a tutta una serie di mostre e musei. E

mi trovo quindi non in biblioteca, ma all'Hôtel de la Marine, in place de la Concorde, a poco più di un chilometro in linea d'aria dal manoscritto, a vedere la mostra *Le Gout de la Renaissance. Un dialogue entre collections*, organizzata dalla collezione Al Thani in collaborazione con il Victoria&Albert Museum di Londra. L'oggetto dove ritrovo per ben due volte l'impresa «XX VII» appartiene appunto alle collezioni di quest'ultimo.

Si tratta di un piatto in maiolica, dipinto verso il 1524, dove è rappresentata la storia di Fedra e Ippolito.²¹ Oltre all'impresa «XX VII», ve ne è una ben più famosa, «Nec spe nec metu»; un'altra che rappresenta dei simboli musicali su un pentagramma, detta 'impresa delle pause'; e infine al centro del piatto le armi del casato estense e di quello dei Gonzaga, unite nello stesso stemma. Vale a dire, lo stemma di Isabella d'Este, marchesa di Mantova a seguito del matrimonio con Federico Gonzaga. L'impresa "delle pause", quella «XX VII», e la più famosa di tutte, «Nec spe nec metu», sono tutte imprese personali di Isabella d'Este Gonzaga, esattamente la persona che aveva chiesto in prestito il manoscritto sulla cui copia si trova la sua personale *devise*, quella che avevo supposto – a torto – non identificabile.

Prima di approfondire la questione della *devise* «XX VII», vorrei soffermarmi ancora un attimo sul piatto. Fa parte di un intero servizio di maioliche di cui sopravvivono in totale ventitré pezzi, sparsi tra diversi musei e collezioni private.²² Si pensa che sia opera di Nicola da Urbino, anche se non sopravvive documentazione al riguardo, e che sia stato commissionato attorno al 1524. Di sicuro era proprietà di Isabella d'Este, data la presenza su ogni pezzo del suo stemma e delle sue imprese, queste ultime in numero e scelta variabile. Un altro piatto che presenta l'impresa «XX VII» fa parte delle collezioni del museo Fitzwilliam di Cambridge;²³ il Louvre ne conserva tre, uno in cui il «XX VII» è associato all'impresa musicale,²⁴ un altro in cui è in compagnia di altre due *devises* isabelliche, le due lettere greche alfa e omega e le lettere Y e

²¹ <https://collections.vam.ac.uk/item/O119834/plate-nicola-da-urbino/>.

²² Traggo il dato da Boutin 2011: 109; Mallet 1981: 164, ottimo lavoro introduttivo alla questione, ne conosce solo ventuno.

²³ <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/47188>.

²⁴ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010117968>.

S intrecciate,²⁵ e un terzo in cui oltre all'onnipresente stemma compare solo il motto «Nec spe nec metu».²⁶

Sulle diverse imprese di Isabella d'Este c'è ovviamente una nutrita bibliografia, già a partire dalla prima puntata dello studio di Luzio e Renier, pubblicata nel 1899, dove quella «XX VII» viene presentata assieme alla più famosa «Nec spe nec metu», all'impresa musicale, e ad altre due qui finora non menzionate ma pure presenti sulle maioliche, il candelabro e il mazzo di biglietti del lotto (Luzio–Renier 2006: 33-5). Uno studio molto ben fatto sull'uso che Isabella fa delle sue *devises* è stato pubblicato da Ivy L. Mumford (1979). Ne risulta chiaramente come Isabella le disseminasse negli spazi che abitava, sugli oggetti di sua proprietà, e persino sugli abiti che indossava in alcune occasioni di rilievo, come il matrimonio di suo fratello Alfonso con Lucrezia Borgia nel 1502.

Per quel che riguarda il significato di quella che più ci interessa, una possibile interpretazione ne viene offerta da Paolo Giovio, perché (che nessuno l'abbia riconosciuta prima diventa sempre più incredibile, oltre che francamente imbarazzante) è menzionata nel *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze di Monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nucera*, che si diffonde sulle imprese della marchesa Isabella per ben tre pagine. Trascrivo dalla *princeps* del 1555 (Roma, Antonio Barre: 125):

[...] e portò per impresa il numero xxvii, volendo inferire, come le sette, le quali gli erano state fatte contra, erano tutte restate unite e superate da lei [...].

Non è detto che l'interpretazione di Giovio sia quella giusta. Viene spontaneo leggere «venti sète», vale a dire, 'siete sconfitti', e questa interpretazione si ritrova in più luoghi almeno a partire dal 1870.²⁷ È inoltre nota l'arguta osservazione di Isabella, in una lettera del 1506 a Margherita Cantelmo, presso cui allora si trovava Mario Equicola, riguardo al dialogo da costui composto sul motto «Nec spe nec metu»: «da noi cum tanti misterii non fu facto cum quanti lui gli attribuisse».²⁸ Per chiudere il

²⁵ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010117969>.

²⁶ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010099618>.

²⁷ Vd. Palliser 1870: 95.

²⁸ Luzio–Renier 2006: 34. Colgo l'occasione per segnalare che della stampa dell'operetta di Equicola (*Marii Equicoli Olinetani Nec spe nec metu. Dialogus ad Iulianum Medicem*, Impressum Mantuae: per Franciscum Bruschum, 1513 die xxvii Nouembris), che viene

cerchio sul legame tra Isabella d'Este e l'impresa «XX VII» si può infine citare la lettera del 1505 con cui Equicola le chiedeva se volesse vedere l'operetta appena citata:

Perché son in procinto de pubblicarla et farla in stampa [l'operetta sul motto], la supplico me conceda licentia; et se prima la vuole vedere, nanti la pubblichi, la manderò. Aspecto, piacendoli, risposta de la sua volontà; certificando li XXVII è quasi finita in altre tante scriptioni, e poi farò le pause (Luzio–Renier 2006: 45, n. 5).

Se Equicola l'ha poi conclusa, questa seconda operetta sul «XX VII» non sembra essere arrivata sino a noi. Come osservato già nello studio di Luzio e Renier, chiaramente era previsto fosse composta da ventisette parti: e tanto può bastare per la connessione tra Isabella d'Este e la cifra in questione, almeno a partire dal 1505.

4

La prima conclusione che si può trarre da quanto appena esposto è che la copia della Raccolta Aragonesa attualmente conservata alla Bibliothèque Nationale de France con segnatura it. 554 era proprietà di Isabella d'Este Gonzaga, una copia fatta per la sua biblioteca personale.

Da questa prima conclusione discendono una serie di questioni tra loro intrecciate, che proverò nell'ordine a dipanare.

La prima è legata alla consistenza e composizione del manoscritto parigino, dal quale, come già detto, mancano l'epistola prefatoria e tutte le opere in prosa che aprivano il volume inviato dal Magnifico a Federico d'Aragona. Si è vista l'ipotesi di Breschi che il Palatino 204 sia stato copiato da una trascrizione dell'originale e capostipite fatta approntare da Isabella d'Este, e non si vedono ragioni per ritenerla infondata; ora nel Palatino si trovano l'epistola prefatoria, la *Vita di Dante* scritta da Boccaccio, e la *Vita nova*. Non solo: Mario Equicola cita un passaggio della *Vita nova*, e De Robertis (1978: 85-7) ha dimostrato che questa citazione pro-

qui data per non giunta fino a noi o almeno non ancora rintracciata, esistono almeno tre copie in altrettante biblioteche italiane, segnalate da EDIT16, e inoltre un esemplare alla Bibliothèque Nationale de France, con collocazione RES-R-1160.

viene dalla tradizione derivata dall'Aragonese, se non direttamente dalla stessa Raccolta Aragonese (ma la seconda evenienza è assai improbabile, per ragioni piuttosto evidenti su cui comunque si ritornerà).

Per l'assenza dell'operetta dantesca e di tutte le altre prose dal manoscritto ora alla Bibliothèque Nationale de France ci sono due spiegazioni possibili. La prima è che la copia di Isabella fosse in due volumi, di cui a noi è arrivato solo il secondo; e sarebbe un ulteriore elemento a conferma della presenza del *Convivio* nel manoscritto di Federico d'Aragona. La seconda è che si sia scelto di copiare solo le poesie, magari perché si avevano le opere in prosa in altri manoscritti o stampe.²⁹

In entrambi i casi, doveva esistere un'altra copia della Raccolta Aragonese, che non ci è pervenuta. La sua esistenza era stata postulata già da Michele Barbi sulla base di alcune annotazioni di Angelo Colocci nell'attuale manoscritto Vaticano latino 4823 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Colocci vi riporta i numeri di carta di alcuni componimenti in quello che lui chiama il «Libro di Ragona» (in una tavola delle rime di Dante, o a margine della trascrizione di tre diverse canzoni di Guinizelli, tutte presenti nell'Aragonese). Come notato da Barbi, questi numeri di carta non trovano corrispondenza in nessuna copia pervenutaci dell'Aragonese; abbiamo ragione di credere che siano tratti da una tavola, che De Robertis ipotizza provenisse dalle carte di Equicola; ipotesi questa ritenuta «validissima» da Breschi, e per la verità anche da me.³⁰ Dato che Equicola ha avuto un ac-

²⁹ Certo non l'epistola prefatoria, però, dato che ci è conservata da tre sole copie di cui una nemmeno completa (cf. Breschi 2015).

³⁰ Barbi 1915: 226-7; De Robertis 1978: 87, n. 63; Breschi 2016: 121; Camboni 2021: 72-3. Breschi 2021 ipotizza che un frammento della copia da cui provengono i numeri di tavola negli appunti di Colocci sia quello ora conservato all'Archivio liberiano, ovvero l'Archivio del Capitolo della basilica papale di Santa Maria Maggiore, sulla base del fatto che in esso due canzoni di Guinizelli si trovano allo stesso numero di pagina (e non carta) indicato da Colocci. Al riguardo faccio però notare che è possibile che il copista riproducesse la cartulazione o paginazione della sua fonte. La copia in assoluto più completa dell'Aragonese, il Palatino 204, è stata copiata da tre copisti in collaborazione e almeno in parte in parallelo. Il primo di essi opera dal f. 1 al 35r (fino all'ottava riga), quando delega il completamento del lavoro di trascrizione della prima parte per dedicarsi all'ultima (ben più ampia), copiando i ff. 113r-311r. Su questi però è presente una numerazione antica 96-293, che deve essere stata apposta anticipando l'unione delle due parti e prevedendo (erroneamente) il numero di carte della prima, probabilmente sulla base dell'antigrafo a cui si attingeva.

cesso si può dire illimitato a una copia della Raccolta Aragonesa, possiamo supporre che ne avesse una sua personale, e che questa potrebbe essere identificata con quella da cui provengono i numeri di tavola riportati da Colocci. Quella della copia di Equicola, persa, e dei suoi rapporti con quella di Isabella, almeno in parte ora conservata a Parigi, è la seconda questione; mentre la terza, ad essa strettamente connessa, è perché Isabella d'Este si sia fatta prestare la Raccolta Aragonesa, e perché l'abbia fatta trascrivere.

Domenico De Robertis, e poi sulla sua scorta Breschi, ipotizzano «che proprio l'Equicola fosse il vero interessato, e il suggeritore della richiesta».³¹ Su Isabella d'Este e il suo rapporto con i libri c'è un ottimo articolo di Brian Richardson, dove è possibile trovare più elementi che spingono a dubitare di questa ricostruzione. Non vengono citate né la Raccolta Aragonesa né la corrispondenza che la riguarda, ma si passano in rassegna diversi casi che possiamo considerare paralleli e che permettono di ricostruire, assieme alle relazioni della marchesa con la sua biblioteca, le probabili ragioni dietro alla richiesta di prestito.

Tra gli scopi dell'articolo di Richardson, c'è

to add to our understanding of Isabella as a patron and collector by putting a new emphasis on the social functions of her bibliophily. It intends to show how one of the effects of her collecting of books, carried out especially in the earlier part of her life, was to contribute to the fashioning of her identity, as well as of the identity of those who provided her books, and to the conduct of relationships within and beyond her social circles (Richardson 2012: 294).

Mentre tra le varie conclusioni, c'è che «the ownership and display of finely produced copies served to enhance Isabella's reputation», e che «her possession and use of certain works would have signified to others her privileged relationships with authors, composers and her own peer group» (*ibi*: 294). Il libro come un indicatore di status, insomma. Un'altra osservazione illuminante è che

In building up her collections, Isabella was driven above all by a desire for exclusiveness. She wanted to possess cultural property that would make her unique [...] In part, this meant acquiring what was so new that few if any

³¹ De Robertis 1978: 86; Breschi 2016: 124-5 (il passo rilevante è qui citato all'interno del § 2).

other people would possess it (*ibi*: 296).

Ciò è vero per le opere d'arte, i reperti antichi, i gioielli, i tessuti e vestiti; ma anche per i libri.

Dopo aver notato come, all'interno della biblioteca di Isabella, rispetto ad altre della sua epoca, la percentuale di manoscritti fosse inusualmente alta, e come si distinguesse dalle biblioteche delle nobildonne coeve sue pari per la consistenza, il ruolo assai limitato delle opere religiose o devozionali, e lo spazio preponderante occupato da volumi recenti acquisiti da lei stessa rispetto a quelli più antichi, o ereditati, Richardson esamina le modalità tramite cui ne entrava in possesso. Isabella è all'origine di alcune commissioni, e i suoi acquisti sul mercato librario sono talvolta piuttosto noti (per esempio, il suo interessamento alle edizioni di Aldo Manuzio).

However, purchases in any case played a relatively small role in the building up of her collection: much more important were acquisitions that depended entirely on her social position. On the one hand, her excellent contacts enabled her to borrow texts that would not have been available on the open market and that could then be copied for her. On the other hand, authors could send their texts to her as gifts, often dedicating them to her.

Requesting loans or gifts of texts, whether manuscript or printed, was a common and necessary practice in Isabella's age, but in this activity she had the extra advantage of high rank (*ibi*: 308).

Il prestito dell'Aragonese quindi è un evento non del tutto unico; e può essere visto sotto un'altra luce tenendo presente al tempo stesso il fatto che «Isabella's acquisition of texts was both a result and a demonstration of her social leverage» e il suo «desire for exclusiveness» (*ibi*: 312, 313). Da più episodi e brani della sua corrispondenza, passati in rassegna da Richardson, risulta chiaramente la volontà di impadronirsi di testi inediti e rari, acquisendo manoscritti o, appunto, facendoseli prestare per trarne delle copie. All'interno di questo quadro, la richiesta dell'antologia aragonese a Isabella del Balzo è perfettamente comprensibile: si trattava di un volume che conteneva un numero davvero ragguardevole di autori e testi che in quel momento avevano una circolazione limitatissima o addirittura inesistente. Almeno nell'ambito della poesia volgare, vi era poco di più raro. Non solo: quei testi erano contenuti in un manoscritto di proprietà di una casa reale, che lo custodiva assai gelosamente. Il prestito di per sé

dimostra il prestigio sociale di chi lo ha ottenuto, e l'impresa si sarebbe con tutta probabilità rivelata ben più ardua se Isabella del Balzo in quel momento non si fosse trovata sotto la protezione proprio del casato di origine della marchesa di Mantova, appunto quello estense.

I due aspetti della rarità e dell'esclusività quindi spiegano molto bene la volontà di Isabella di avere per le mani l'antologia e possederne una copia, e il ruolo del suo allora precettore Mario Equicola nella genesi del prestito, se pure c'è stato, sarà con tutta probabilità stato piuttosto limitato.³² Gli stessi due aspetti rendono però più intricata la seconda questione, quella legata all'esistenza di un'altra copia, in mano appunto a Equicola, e ai suoi rapporti con quella della marchesa. Invertire il ruolo di quest'ultima, da colei che chiede a colei che concede un libro in prestito, non è infatti immediato. Ancora una volta tornano utili le osservazioni di Richardson.

Isabella sought to borrow rare texts in order to have them copied for her collection. If she wanted to borrow texts, she needed to reciprocate by lending, in an economy of exchange that bound her to others and others to her (*ibid.* 316).

Appare intuitivo che in questa rete di reciproci scambi di favori la posizione di Equicola non fosse certo tale da permettergli di pretendere di avere a sua completa disposizione per settimane (se non mesi) una copia manoscritta che agli occhi di Isabella doveva essere poco meno prestigiosa del suo originale, e che a quel punto lei aveva tutto l'interesse a far circolare e copiare il meno possibile, appunto per non svalutarne la rarità e l'esclusività. La marchesa di Mantova faceva infatti il possibile per limitare la diffusione dei testi di cui si era assicurata una sorta di monopolio.

We know that Isabella did lend her texts, at least from time to time and within her extended family. [...] Her ownership of rare or unique copies of poems newly composed by the professional poet-musician Serafino Aquilano put her in a position of power: anyone who wanted a copy had to turn to her. [...] Yet just as Isabella craved ownership of manuscript texts that were

³² Da Kolsky 1991: 123, n. 55, si ricava inoltre che durante il periodo in cui la Raccolta Aragonese si trovava a Mantova Equicola si recò a Ferrara (la lettera in cui informa Isabella d'Este del suo arrivo nella città estense è datata 19 gennaio 1512; era già tornato a Mantova il 24).

unique, so she could be reluctant to let what she possessed be shared by too many others. When she allowed Gonzaga relatives to have *capitoli* by Serafino Aquilano, she took great care to ensure that the copies would go no further (*ibi*: 317).

She laid down strict conditions when she lent her husband's copy of the medieval Greek writer Eustathius to Cesare d'Aragona in 1518: «Suplico V. S. voglia farlo tenere con deligentia et fare che non capiti in mano di troppe persone, perché essendo cosa rara, è da tener caro né lassarlo vedere a molti, per non diminuirli la reputatione». As a guardian of rare or unique texts, she had power that she was very reluctant to dissipate.³³

Insomma, se la libera consultazione del manoscritto già di proprietà di Federico d'Aragona, da parte di Equicola (e per la verità di quasi chiunque), appare davvero poco realistica, a maggior ragione date le sopra viste assicurazioni fatte da Isabella d'Este a Isabella del Balzo, quella del volume ora a Parigi lo è non molto di meno. Una più attenta osservazione di quest'ultimo, però, porta ad avanzare un'ipotesi.

5

Per quanto l'ornamentazione sia minima (oltre al cartiglio o stemma cuoriforme che contiene la *devise* isabellica, le lettere iniziali di componimento sono alternativamente verdi e rosse, la prima con fregi rossi ora sbiaditi), la copia parigina dell'Aragonese pare sufficientemente calligrafica, e a differenza delle due fiorentine è rigata. Non è possibile rintracciare annotazioni cinquecentesche, con un'unica minima eccezione – la presenza non sistematica ma relativamente frequente di una «o» minuscola in inchiostro rossiccio, sovrascritta in interlinea a segnalare le apostrofi, in particolare quelle ai componimenti poste all'interno del medesimo.³⁴

³³ Richardson 2012: 318; la citazione del passaggio in italiano proviene da Luzio–Renier 2006: 17.

³⁴ La prima occorrenza si trova a f. 4v, sopra il «cazona» [sic] che apre l'ultima strofa della dantesca *Amor che nella mente mi ragiona* (la seconda sopra il vocativo «Madonna» del penultimo verso, all'inizio del discorso diretto in chiusura della canzone: «e di: “Madonna, s'elli v'è a grato, / io parlerò di voi in ciascun lato”»), mentre nulla è visibile sopra le analoghe apostrofi all'inizio dei congedi di rispettivamente *Così nel mio parlar*

La stessa mano ha anche con tutta probabilità tracciato – la tonalità è la stessa, lo spessore del tratto di penna pure – una crocetta a margine del verso rimasto lacunoso nella seconda trascrizione di *I' no spero che mai per mia salute* (f. 58v). In inchiostro dello stesso colore e apparentemente del medesimo amanuense sono poi diverse minute correzioni, mentre altre (talvolta su rasura) sono in inchiostro bruno come quello usato per la trascrizione del testo.

Nel manoscritto parigino si rintracciano infatti correzioni in almeno 150 componimenti, per quanto si tratti perlopiù di interventi minimi. I più interessanti sono quelli in inchiostro rossiccio, più simile a quello adoperato per le rubriche che a quello in uso nel corpo del testo, non solo perché il loro autore è verosimilmente il medesimo dei segni sopra descritti, ma perché devono risalire a un momento successivo al vero e proprio lavoro di copia. Dall'analisi di questi ritocchi si ricava inoltre che sembrano essere l'esito di una ricollazione dei testi poetici. Talvolta sono interventi puramente grafici; nella maggior parte dei casi si tratta di aggiunte nel verso o in interlinea che emendano refusi più o meno evidenti o riportano i versi alla misura corretta. Il confronto con gli altri esponenti della tradizione aragonese o con le fonti usate per l'allestimento dell'antologia permette di constatare che queste integrazioni ripristinano regolarmente la lezione dell'antecedente commissionato dal Magnifico,³⁵ risultato ben difficile da conseguire se si trattasse di correzioni *ope ingenii* (ad ancor maggior ragione nei casi in cui il verso potrebbe tornare anche così come era stato inizialmente scritto). Sembra insomma plausibile che si sia proceduto a una sistematica rilettura e revisione del testo; ed è da notare che lo stesso inchiostro rossiccio viene adoperato talvolta per le

vogli'esser aspro (f. 2r) e *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (f. 3r); da notare che è invece contrassegnata in maniera identica «mia» nel primo verso del congedo di *Le dolci rime d'amor ch'io solea* («contra glierranti mia tu tenandrai», f. 7r). La letterina si ritrova inserita in interlinea almeno fino all'apostrofe alla canzone nel congedo di *Tu vuoi ch'io parli Amor de la bellezça* di Cino Rinuccini (f. 191v). Per la mancanza di sistematicità, è paradigmatico il caso di *Perch'i' no spero di tornar giammai* di Guido Cavalcanti (ff. 48r-49r): il vocativo «ballatetta» viene marcato quando ritorna all'inizio della seconda stanza e in entrambe le occorrenze della terza, ma non al secondo verso della ripresa (né lo sono quelli rivolti all'anima e alla voce della stanza finale). La lettera in questione non sembra essere uno dei simboli usati da Claude Dupuy, stando a quelli riportati da Delatour 1998: 73-4.

³⁵ Una rassegna di queste correzioni è presentata in appendice.

letterine guida ad uso dell'esecutore delle iniziali, e per una pletora di interventi talmente minuti che non possono nemmeno essere considerati correzioni (e che quindi non sono stati considerati per calcolare in quante poesie siano presenti), quali l'inserimento di accenti e punti sottoscritti alle vocali che non vanno computate nella scansione del verso, o la trasformazione in maiuscole di lettere minuscole.

Prendiamo ora in considerazione una variabile abbastanza importante: i tempi di copia. Come ho detto nel primo paragrafo, dalle lettere di Isabella possiamo dedurre che il manoscritto commissionato dal Magnifico è rimasto a Mantova per poco più di due mesi, e per copiare le 248 carte dell'antologia poetica potrebbero essere sufficienti. Da un rapido calcolo fatto moltiplicando il numero delle righe di scrittura (e quindi dei versi per pagina) per quello delle pagine, si ricava che il numero globale di versi copiati nel manoscritto it. 554 della Bibliothèque Nationale de France equivale grosso modo a quello di una *Commedia* (14233): rispetto a una copia del poema dantesco, nel volume già di proprietà di Isabella d'Este vi dovrebbero essere giusto un paio di centinaia di versi in più (ma non sono tutti endecasillabi). Esiste almeno un caso noto in cui un copista ci informa di quanti giorni ha impiegato a copiare una copia della *Commedia*. Nel colofone dell'attuale ms. 1352 della Bibliothèque municipale di Lione, «Franciscum Florianum» (forse il frate e noto copista Francesco Florio)³⁶ ci informa di aver completato l'intera trascrizione del volume in soli 45 giorni, dal 7 giugno («die uidelicet sancti Iusti») al 22 luglio «die sancte Marie Magdalene, hora XIII ante prandium»³⁷ del 1462, cinquant'anni prima del viaggio dell'Aragonese verso Mantova.

A una più attenta considerazione, però, è possibile individuare degli elementi che rendono l'ipotesi di una trascrizione integrale dell'Aragonese durante i poco più di due mesi del suo soggiorno mantovano non così pacifica. Quello nel colofone della *Commedia* ora a Lione ha l'aria di un vanto per un'impresa non proprio comune, da parte del suo copista – di norma, il lavoro di copia per manoscritti in scrittura libraria si svolgeva con ritmi ben meno intensi.³⁸ Non solo: la trascrizione di quel mano-

³⁶ Su di lui, vd. Viti 1997.

³⁷ Samaran–Marichal 1968: 275, a cui sono arrivata tramite Frioli 1994.

³⁸ Al riguardo, vd. il già citato Frioli 1994.

scritto è stata compiuta nel periodo dell'anno in cui le ore di luce sono in assoluto maggiori, certo ben più che da inizio gennaio a inizio marzo (tenderei a escludere il lavoro di copiatura alla luce artificiale). Se a tutto ciò si aggiungono le opere in prosa della sezione iniziale dell'Aragonese, forse copiate in un primo volume ora perso, ma di sicuro nel manoscritto che è stato nella disponibilità di Equicola e almeno in parte in quello da cui discende l'attuale Palatino 204 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, i tempi per una trascrizione calligrafica seguita da un estensivo lavoro di ricollazione e correzione appaiono davvero compressi. Senza contare che Isabella avrebbe dovuto avere nella sua immediata e piena disponibilità il supporto scrittorio e la manodopera necessaria, quando sappiamo che in almeno un paio di casi, prima e dopo il prestito dell'Aragonese, si avvale dei servizi del copista Cesare dalle Vieze, basato a Ferrara: per esempio, nel 1516 gli spedì tramite un intermediario un'edizione giuntina perché gliene facesse una copia manoscritta.³⁹

A fronte di tutti questi elementi, l'ipotesi che mi sembra più convincente è che, durante il relativamente breve lasso di tempo in cui il manoscritto della biblioteca aragonese si è trovato a Mantova, Isabella ne abbia fatto trarre una copia non calligrafica a opera di un amanuense magari non professionista ma più rapido, copia probabilmente poi accuratamente ricontrollata sull'originale prima di rispedire quest'ultimo a Isabella del Balzo. Quella ora a Parigi sarebbe stata fatta con più agio in un momento successivo, a partire dalla prima copia integrale completata prima del 7 marzo 1512.

Il manoscritto Palatino 204 potrebbe anch'esso derivare da questa prima copia, ed essere quindi un collaterale di quella già nella biblioteca di Isabella d'Este. I rapporti tra i derivati dell'Aragonese sembrano però molto difficili da accertare. Secondo Breschi, il prima ricordato Laurenziano Plut. 90 inf. 37 e il Parigino it. 554 (e un ulteriore manoscritto laurenziano, il Plut. 41.26, che contiene però solo un piccolo sottoinsieme dell'antologia) discenderebbero

per vettori diversi da un comune antigrafo, opposto a quello da cui deriva Pa [il Palatino 204], a sua volta esemplato sicuramente a Firenze, dove si volle che restasse traccia del codice destinato al dono (Breschi 2016: 125-6).

³⁹ Meroni 1966: 67-8; Richardson 2012: 304-5.

La fiorentinità della copia laurenziana sarebbe «comprovata dal colorito linguistico»: ma stante la storia del manoscritto parigino e la sua appartenenza a Isabella d'Este, provata dalla *devise* «XX VII» sulla prima pagina, è chiaro che questo non può realisticamente essere derivato da una copia della Raccolta Aragonesa rimasta a Firenze. Come anticipavo al § 2, quest'ipotesi di un «intermediario comune con il Laurenziano [...] esemplato direttamente dall'originale della Raccolta Aragonesa, forse nel corso della sua confezione o immediatamente dopo» (*ibi*: 126, 127) pone quindi qualche problema. Mi sembra abbastanza chiaro che è stata formulata studiando la *varia lectio* di almeno le tre copie principali: e però, come sottolineavo poco prima nello stesso §, quella alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze è chiaramente contaminata.

Le ipotesi sulla diffusione delle opere tramandate dalla Raccolta Aragonesa nella tradizione da essa derivata andranno riviste di conseguenza. La ricostruzione che allo stato mi sembra più plausibile è che in essa abbia giocato un ruolo di primissimo piano l'appena ipotizzata prima copia integrale fattane fare da Isabella d'Este, ora non identificabile e probabilmente non arrivata sino a noi. Una volta trattane quella per la sua biblioteca personale, e quindi esauritane la funzione, l'interesse della marchesa nei confronti di quel supporto scrittorio doveva essere scarso. Lasciarlo in mano al suo precettore Mario Equicola non le avrà creato particolari titubanze: in fondo, restava comunque nella sua cerchia.

Non molto tempo dopo la primavera del 1512, Equicola si recò però a più riprese a Roma, dapprima per facilitare la conciliazione tra Alfonso d'Este e Giulio II, e poi per onorare il nuovo papa Leone X. La missione diplomatica diede luogo nel corso del 1512 a due diversi soggiorni romani, il primo circa dal 5 all'11 giugno, mentre il secondo si estese per buona parte del mese di luglio, con arrivo a Roma il 4 e rientro a Mantova il 23. Quanto al viaggio per onorare il neoletto papa Medici, il relativo soggiorno durò un intero mese, dal 18 marzo al 21 aprile circa del 1513.⁴⁰

Durante la sua giovinezza, Equicola aveva trascorso molti anni – circa dieci, si ipotizza – a Roma, dove si era di fatto formato sotto la guida

⁴⁰ Kolsky 1991: 125-35, 299-300; Petteruti Pellegrino 2006: 126, n. 32. Un ulteriore soggiorno romano, questa volta al seguito di Isabella d'Este, ebbe luogo – sebbene inframezzato da un breve viaggio a Napoli – dall'autunno del 1514 al marzo del 1515: Kolsky 1991: 147-50.

di Pomponio Leto (Kolsky 1991: 29-40). È assai probabile che nel corso dei viaggi del 1512 e 1513 abbia ritrovato alcuni dei suoi antichi sodali,⁴¹ e che la sua copia della Raccolta Aragonese sia transitata per le loro mani, e ne sia stata copiata con una rapidità a cui l'originale mai si sarebbe potuto prestare. Non doveva infatti trattarsi di un volume riccamente rilegato, ma di un supporto che poteva essere diviso tra più persone che lavoravano in parallelo – proprio come è stata trascritta da più copisti in parallelo la copia attualmente più completa dell'Aragonese, il Palatino 204 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Con ciò si spiega non tanto la tavola del «Libro di Ragona» in mano a Colocci, ma la copia della Raccolta Aragonese a cui attinge Antonio Lelio per il manoscritto ora Vaticano lat. 3213, e che comprendeva non solo l'antologia di rime dai Siciliani a Leonardo Bruni, ma anche l'epistola prefatoria firmata da Lorenzo de' Medici, di cui Lelio riporta di sua mano un brano.⁴² Non solo: data la presenza in loco di Pietro Bembo, arrivato a Roma a inizio 1512, e altro autore in possesso di una copia del manoscritto di Federico d'Aragona,⁴³ appare probabile che anch'egli sia venuto a conoscenza della Raccolta – e della sua lettera prefatoria – in questo stesso ambiente; e possibile che la riscrittura delle *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, una prima redazione dei cui primi due libri era stata da lui spedita ai suoi sodali a Venezia il primo aprile 1512, sia stata motivata non solo dall'essere nel frattempo venuto in possesso del *De vulgari eloquentia* di Dante, ma in parte anche dall'acquisizione di questa nuova fonte.⁴⁴ A Roma si trovava nello stesso giro di anni anche Giovanni Brevio, altro noto possessore di una copia dell'Aragonese, come risulta da una nota di possesso del 1515 su un'edizione aldina.⁴⁵ Insomma il secondo decennio

⁴¹ Sulla probabile conoscenza tra Equicola e Colocci, vd. Kolsky 1991: 248. Sui suoi rapporti con Bembo, che dovrebbero risalire agli anni ferraresi (e quindi a prima di entrare al servizio di Isabella d'Este), vd. Cherchi 1993 e inoltre Bembo (Travi), II: 132, lettera 390, del 1519, in cui Bembo si rivolge a Equicola «quanto fratello onoratissimo» firmandosi «l'antico amico e fratello vostro Pietro Bembo».

⁴² Su questo manoscritto e il suo autore, vd. Barbi 1915: 269-88; Frasso 1988; Graffigna 1988. Su Antonio Lelio, forse allievo di Pomponio Leto come Equicola, vd. anche Jossa 2005.

⁴³ Tavosanis 2002: 85-97; Camboni 2019; Camboni 2022: 5-6.

⁴⁴ Tavosanis 2002: 17-20; vd. anche Camboni 2022: 8.

⁴⁵ Brevio (Trovò): 15-6, 38; Barbi 1915: 172-81.

del Cinquecento e la città di Roma sono con tutta probabilità il periodo e il luogo cruciali per la più ampia diffusione dell'antologia poetica fatta compilare da Lorenzo de' Medici.

Per questo «polo di irradiazione» romano degli «esponenti aragonesi», la congettura di Breschi era che anch'esso derivasse dal subarchetipo fiorentino, rimasto nella città di origine quando la copia donata dal Magnifico partì per raggiungere Federico d'Aragona,⁴⁶ e che, riguardo a «quando la copia o le copie siano pervenute a Roma»,

il latore o i latore debbano identificarsi con personaggi dell'ambiente medicco: con l'allievo di Poliziano, Giovanni di Lorenzo, amante delle lettere e protettore di letterati, nel corso di una delle sue frequenti gite e permanenze romane a partire dal 1492 [...], oppure a partire dal 1513, quando fu eletto papa e si nominò Leone X. Oppure si ripiegherà su qualcuno della sua cerchia o degli oratori medicei presso la Curia, senza allontanarci troppo dai decenni a cavallo tra i due secoli (Breschi 2021: 141).

Personalmente credo che i punti di origine dei diversi rami della tradizione aragonese siano un numero assai limitato, perché – logica conseguenza dell'atteggiamento dei possessori del volume originale – le occasioni in cui potevano prodursi devono essere state molto rare. Uno è sicuramente la copia fatta in occasione del prestito a Isabella d'Este; un altro quella che altrove ho proposto di chiamare la “silloge napoletana”, la scelta di liriche di Dante, Cavalcanti, Cino, Guittone e Guinizelli fatta da qualcuno nell'immediato *entourage* di Federico d'Aragona tra i primi anni ottanta e la metà degli anni novanta del secolo quindicesimo (Camboni 2020). Appare certo plausibile che un altro nucleo di trasmissione si sia determinato a Firenze, a partire dai materiali preparatori allestiti per l'antologia e rimasti in loco dopo il completamento del manoscritto spedito a Napoli: una delle tre copie – e una delle due complete – dell'epistola prefatoria si trova non assieme ai testi che presentava ma in un manoscritto miscelaneo che tramanda perlopiù opere di Poliziano; e l'ipotesi di una deriva-

⁴⁶ Cf. anche Breschi 2015: 206: «quanto accertato sulla tradizione complessiva della Raccolta, dalla quale, a parere di Barbi e dei posteriori editori di testi ivi adunati, derivano due subarchetipi, uno sopra ricordato, da cui discendono Pal [il Palatino 204] e il plesso N&c, e uno fiorentino, dal quale provengono i due apografi privi dell'epistola, il Laurenziano XC.inf.37 e il Parigino it. 554, nonché un terzo, che la includeva, produttivo a Roma, dal quale Vat [il Vaticano lat. 3213] estrasse il suo scampolo».

zione dai fascicoli o fogli sparsi cartacei che venivano man mano dati al calligrafo⁴⁷ è altamente suggestiva per entrambi i manoscritti laurenziani plutei prima ricordati.⁴⁸ Per la grandissima maggioranza delle copie di cui disponiamo, l'ipotesi di una derivazione dal manoscritto fatto copiare da Isabella d'Este, moltiplicatosi in mille rivoli in virtù del passaggio per l'ambiente romano, appare tuttavia la più credibile. Il che non fa che accrescere l'importanza del prestito del 1512 e del ruolo della marchesa di Mantova – e delle sue copie – nella storia del recupero della lirica volgare delle Origini durante il Rinascimento.

⁴⁷ Per questa ipotesi sulla modalità di lavoro all'antologia, vd. Barbi 1915: 304-5; Breschi 2016: 139-40; Camboni 2017: 29-30; Breschi 2021: 137-8.

⁴⁸ E però il Plut. 41.26, stando allo stemma nobiliare che porta e all'analisi compiutane da Tiziano Zanato, data a un momento successivo al 1513-1515: Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* (Zanato): 23-4.

APPENDICE.

RASSEGNA DELLE CORREZIONI IN INCHIOSTRO ROSSICCIO

Nell'esemplificazione che segue (senza alcuna pretesa di esaustività: vengono escluse le numerose correzioni di refusi evidenti, e lo spoglio del manoscritto è rimasto parziale), le integrazioni in inchiostro rossiccio, nel rigo, a margine, o in interlinea, si trovano tra parentesi quadre, e la trascrizione dal manoscritto parigino è strettamente diplomatica, include quindi i (numerosi) punti sottoscritti.

La tradizione aragonese è notoriamente molto ampia; e verificare la lezione di tutti i manoscritti che ne fanno parte per ognuna delle correzioni in inchiostro rossiccio rintracciate nel manoscritto parigino sarebbe eccessivamente oneroso. Poiché il Palatino 204 è contaminato, il codice di elezione per il confronto sarebbe logicamente il Laurenziano Plut. 90 inf. 37. Sfortunatamente, le digitalizzazioni di tutti i codici laurenziani risultano al momento in cui scrivo indisponibili;⁴⁹ di conseguenza non è stato possibile servirsene se non in casi sporadici. Quando possibile, si è quindi scelto di avvalersi del manoscritto conservato a Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (Brera), AG.XI.5, che è un esponente del ramo della tradizione aragonese che tramanda quella che altrove ho proposto di chiamare la "silloge napoletana" (famiglia N&c di Barbi), e che come termine di confronto è forse anche migliore del Plut. 90 inf. 37, dato che non siamo in condizione di accertare l'ascendenza di quest'ultimo mentre il Braidense è con tutta probabilità derivato da una copia tratta prima del 1509 direttamente dal manoscritto in mano a Federico d'Aragona.⁵⁰ Le scelte compiute per ogni autore (o lezione) in assenza di questa fonte vengono contestualmente giustificate di seguito.

⁴⁹ Non posso fare a meno di notare che anche il «progetto lettere» della piattaforma IDEA, che aveva digitalizzato e reso consultabile il copialettere di Isabella d'Este, risulta «in attesa delle necessarie autorizzazioni» (<https://www.isabelladestearchive.org/copy-of-letters>; ultima consultazione 25 settembre 2024). Si spera che sia un problema temporaneo; certo la labilità dei dati messi a disposizione in rete non lascia ben sperare (le trascrizioni dalle lettere di Isabella d'Este al § 1 provengono da immagini nella piattaforma IDEA che avevo a suo tempo fortunatamente pensato a salvare; mi sembra comunque giusto rendere merito al progetto che le aveva messe a disposizione).

⁵⁰ Cf. *Vita nuova* (Barbi): CXXV-CLIV; Barbi 1915: 235-47; Camboni 2020.

Dante

Lezioni post-correzione identiche a quelle del ms. della Braidense.

1. *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, v. 7, f. 10r: simil[e]mente questa nuova donna.

Integrazione in interlinea.

2. *E' m'incresce di me sí duramente*, v. 85, f. 14r: Io [ho] parlato ad uoi giouani donne.

Integrazione in interlinea.

3. *Ne le man vostre, gentil donna mia*, v. 9, f. 28r: Io [so] che ad uoi ogni tormento spiace.

Integrazione in interlinea.

Guittone d'Arezzo

Lezione post-correzione identica a quella del Laurenziano Plut. 90 inf. 37; il braidense ha «di».

4. *Se de voi, donna gente*, v. 19, f. 40v: che [de] sovra natura.

Integrazione in interlinea.

Guido Cavalcanti

Lezioni post-correzione identiche a quelle del Laurenziano Plut. 90 inf. 37.

5. *Se non ti caggia la tua santalena*, v. 9, f. 54v: Et[se]tipiace quando lamattina.

Integrazione nel verso.

6. *La bella donna dove Amor si mostra*, v. 6, f. 55r: chel sentēin[i(n)] dia ciascuno unicorno.

Integrazione nel verso.

Cino da Pistoia

Lezioni post-correzione identiche a quelle del ms. della Braidense; ma vedi l'esempio 8.

7. *Voi che per nova vista di ferezza*, v. 6, f. 63v: che vol[se]prima poi che lo sentio.

Integrazione nel verso.

8. *Anzi ch'Amore ne la mente guidi*, v. 12, f. 71r: d[ou]unq(ue) uole .o. ua drizo le uelle.

Integrazione nel verso.

Non soccorrendo in questo caso il braidense, si può però constatare che «douunque vole» è nella fonte dell'Aragonese, il Chigiano L.viii.305, e nel Palatino 204.

9. *Io non posso celar lo mio dolore*, v. 56, f. 82v: qui[ui]starai da gente scompagnata.

Integrazione nel verso.

10. *Tanta paura m'è giunta d'Amore*, v. 66, f. 86v: per[ch(e)]questo huom fu ditremor sigiunto.

Integrazione nel verso.

Dino Frescobaldi

Lezione verificata sul Chigiano L.viii.305 e il Palatino 204.

11. *Deb, giovanetta, de' begli occhi tui*, v. 6, f. 94r: coperto chuom non[è]che fiso, il miri.

Integrazione nel verso.

Franco Sacchetti

Lezioni verificate sull'edizione critica, dato che la fonte usata dai compilatori dell'Aragonese era il manoscritto autografo di Sacchetti, ora alla Laurenziana, e sul Palatino 204.

12. *Con sí alto valor questa regina*, v. 40, f. 101v: [de:] che seria di me sìo fossi al Lito.

Integrazione sul margine sinistro.

13. *Quel spirito amoroso ch'al cor luce*, v. 28, f. 107r: forse che ancor di ferro ella [in se] prova.

Integrazione in interlinea.

14. *Ma' non senti' tal doglia*, v. 28, f. 122r: quando la [sua] presenza.

Integrazione in interlinea.

15. *Né te né altra voglio amar giammai*, v. 20, f. 122v: tradendo[te] come tradito mai.

Integrazione nel verso.

16. *Sempre ho avuto voglia*, v. 13, f. 127r: non posa ne [non] dorme. (L'edizione legge «non posa e non dorme», il Palatino 204 «non possa ne no(n) dorme»).

Integrazione in interlinea.

Cino Rinuccini

Lezioni confrontate con l'edizione critica – la Raccolta Aragonese è la fonte principale e in moltissimi casi unica della produzione poetica di Rinuccini – e il Palatino 204.

17. *Tal donna già non vide il mio Petrarca*, v. 2, f. 189v: quando laura s[u]a leggiadra & bella.

Integrazione in interlinea.

18. *Contento assai sarei dolce signore*, v. 14, f. 196v: con lei [ti] congiurasti oime lasso.

Integrazione in interlinea.

Buonaccorso da Montemagno

Lezione confrontata con la cosiddetta “Raccolta Aragonese primogenita”, ovvero il manoscritto dantesco ora n° 3 della Biblioteca della Società Dantesca Italiana di Firenze, acquisito dal fratello maggiore di Federico d'Aragona, Alfonso duca di Calabria, qualche anno prima dell'invio della Raccolta Aragonese propriamente detta, ma compilato attingendo alle stesse fonti, e quindi collaterale di quest'ultima (vd. Società dantesca italiana 1997: XIII), e con il Palatino 204.

19. *Laurea dolce e gloriosa fronde*, v. 3, f. 210r: ah come in questa [misera] eta mia.

Integrazione sul margine destro.

Quest'ultimo esempio fornisce ulteriori elementi a smentita dell'ipotesi che gli interventi in inchiostro rossiccio siano stati compiuti *ope ingenii* al fine di regolarizzare la misura di qualche verso. Al di là del fatto che ripristinare correttamente tre sillabe richiederebbe doti divinatorie soprannaturali, va notato che, stando a quanto riportato nella base di dati online Mirabile, il primo verso di questo sonetto nella lezione del manoscritto parigino (così come in quella dei due plutei laurenziani che derivano dalla Raccolta Aragonese e della “Raccolta Aragonese primogenita”) è ipometro: «Laura dolce & gloriosa fronde». Il Palatino 204 rimedia con un «laureta» iniziale.

Maria Clotilde Camboni

ORCID: 0009-0003-0058-5862

(Oxford University, ror: 052gg0110)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bembo (Travi) = Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica a c. di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1987-1993, 4 voll. («Collezione di opere inedite o rare», 141, 143, 146, 147).
- Brevio (Trovò) = Giovanni Brevio, *Le novelle di Giovanni Brevio*, a c. di Sabrina Trovò, Padova, Il poligrafo, 2003.
- Dante Alighieri, *Vita nuova* (Barbi) = Dante Alighieri, *La Vita nuova*, a c. di Michele Barbi, Milano, Hoepli, 1907.
- Isabella d'Este (Shemek) = Isabella d'Este, *Selected letters*, ed. by Deanna Shemek, Toronto, Iter Press, 2017.
- Lorenzo de' Medici, *Lettere* (Mallet) = Lorenzo de' Medici, *Lettere*, a c. di Michael Mallett, Firenze, Giunti · Barbèra, VI vol. (1481-1482) 1990, VII vol. (1482-1484) 1998.
- Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* (Zanato) = Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a c. di Tiziano Zanato, Firenze, Olschki, 1991.
- Pinelli-Dupuy (Raugei) = Gian Vincenzo Pinelli, Claude Dupuy, *Une correspondance entre deux humanistes*, éd. par Anna Maria Raugei, Firenze, Olschki, 2001.

LETTERATURA SECONDARIA

- Barbi 1915 = Michele Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane: in servizio dell'edizione nazionale delle opere di Dante promossa dalla Società Dantesca Italiana*, Firenze, Le Monnier, 1915.
- Basora 2019 = Matteo Basora, «Te laudamo di copioso tuo scrivere». Benedetto Capilupi, diplomatico e segretario di Isabella d'Este, «Atti e Memorie dell'Arcadia» 8 (2019): 21-48.
- Benzoni 1995 = Gino Benzoni, *Federico d'Aragona, re di Napoli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995: 665-82.
- Boutin 2011 = Lisa Caroline Boutin, *Displaying Identity in the Mantuan Court: The Maiolica of Isabella d'Este, Federico II Gonzaga, and Margherita*

- Paleologa*, A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Art History, Los Angeles, University of California, 2011.
- Breschi 2015 = Giancarlo Breschi, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonesa. Edizione critica*, in Andrea Mazzucchi (a c. di), «*Per beneficio e concordia di studio*»: studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni, Cittadella (PD), Bertinocello Artigrafiche, 2015: 201-20.
- Breschi 2016 = Giancarlo Breschi, *La Raccolta Aragonesa*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Antologie d'autore: la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, Roma, Salerno Editrice, 2016: 119-56.
- Breschi 2021 = Giancarlo Breschi, *Il Frammento liberiano e la Raccolta aragonesa*, «Studi di filologia italiana» 79 (2021): 113-42.
- Camboni 2017 = Maria Clotilde Camboni, *La formazione della Raccolta Aragonesa*, «Interpres» 35 (2017): 1-32.
- Camboni 2019 = Maria Clotilde Camboni, *Paradigms of Historical Development: The Raccolta Aragonesa, Landino, and Bembo's «Prose»*, «Modern Language Notes» 134/1 (2019): 22-41.
- Camboni 2020 = Maria Clotilde Camboni, «*Quelli altri antichi da don Federico*». Su alcuni rimatori della Raccolta Aragonesa e i «*Sonetti et canzoni*» di Sannazaro, in Gabriele Baldassari, Michele Comelli (a c. di), *I «Sonetti et Canzoni» di Iacopo Sannazaro (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018)*, Milano, Università degli Studi di Milano, 2020 («Quaderni di Gargnano», 4): 405-34.
- Camboni 2021 = Maria Clotilde Camboni, *Dante nel quadro della Raccolta Aragonesa*, in Laura Banella, Franco Tomasi (a c. di), *Oltre la Commedia: Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, Roma, Carocci, 2021: 59-75.
- Camboni 2022 = Maria Clotilde Camboni, *Historicizing Italian literature in the early sixteenth century: Pietro Bembo's «Prose»*, «California Italian Studies» 11/2 (2022), <https://escholarship.org/uc/item/1370q0ct>.
- Cherchi 1993 = Paolo Cherchi, *Equicola, Mario*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993: 34-40.
- Cherchi–De Robertis 1990 = Paolo Cherchi, Teresa De Robertis, *Un inventario della biblioteca aragonesa*, «Italia medioevale e umanistica» 33 (1990): 109-347.

- Cian 1896 = Vittorio Cian, *Per Bernardo Bembo. Le sue relazioni coi Medici*, «Giornale storico della letteratura italiana» 28/84 (1896): 348-64.
- Delatour 1998 = Jérôme Delatour, *Une bibliothèque humaniste au temps des guerres de religion: les livres de Claude Dupuy, d'après l'inventaire dressé par le libraire Denis Duval (1595)*, Paris, École des chartes, 1998.
- De Robertis 1954 = Domenico De Robertis, *L'Appendix aldina e le più antiche stampe di rime dello Stilnovo*, «Giornale storico della letteratura italiana» 121/396 (1954): 464-500.
- De Robertis 1959 = Domenico De Robertis, *La composizione del «De natura de amore» e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola*, «Studi di filologia italiana» 17 (1959): 189-220.
- De Robertis 1978 = Domenico De Robertis, *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978 («Critica e filologia», 10).
- Frasso 1988 = Giuseppe Frasso, *Per l'ordinatore del Vaticano lat. 3213*, «Studi petrarcheschi» 5 (1988): 155-95.
- Frioli 1994 = Donatella Frioli, *Sui tempi di copia dell'amanuense medievale*, in Sandra Bruni (a c. di), *Immagini del Medioevo. Saggi di cultura mediolatina*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994: 129-49.
- Giglio 2023 = Lorenzo Giglio, *Lorenzo Bartolini copista di rime antiche: nota sul «Texto del brevio»*, «Studi di filologia italiana» 81 (2023): 171-212.
- Graffigna 1988 = Daniela Graffigna, *Il manoscritto Vaticano lat. 3213*, «Studi petrarcheschi» 5 (1988): 196-289.
- Jossa 2005 = Stefano Jossa, *Lelio, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005: 327-30.
- Kolsky 1991 = Stephen Kolsky, *Mario Equicola: the real courtier*, Genève, Droz, 1991 («Travaux d'humanisme et Renaissance», 246).
- López-Ríos 2002 = Santiago López-Ríos, *A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 65 (2002): 201-43.
- Luzio–Renier 1899 = Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. La coltura*, «Giornale storico della letteratura italiana» 17/33 (1899): 1-62.
- Luzio–Renier 2006 = Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a c. di Simone Albonico, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006.

- Mallet 1981 = John V.G. Mallet, *Mantua and Urbino: Gonzaga patronage of maiolica*, «Apollo. International Magazine of the Arts» 114/235 (1981): 162-9.
- Meroni 1966 = Ubaldo Meroni (a c. di), *Mostra dei codici gonzagheschi: la biblioteca dei Gonzaga da Luigi I ad Isabella. Biblioteca comunale, 18 settembre-10 ottobre*, Mantova, Ente Provinciale Turismo Mantova, 1966.
- Mumford 1979 = Ivy L. Mumford, *Some decorative aspects of the imprese of Isabella d'Este (1474-1539)*, «Italian studies» 34/1 (1979): 60-70.
- Omout 1908 = Henri Auguste Omout (éd. par), *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, Paris, E. Leroux, 1908-1921.
- Owens 2023 = Jessie Ann Owens, *Giovanni Brevio and the Raccolta Bartoliniana: New Light on Palatino 204*, in Cristina Cassia (a c. di), *Musica e cultura nella Padova di Pietro Bembo*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2023: 93-109.
- Palliser 1870 = Bury Palliser, *Historic devices, badges, and war-cries*, London, S. Low, Son & Marston, 1870.
- Petteruti Pellegrino 2006 = Pietro Petteruti Pellegrino, *La maschera dell'Equicola, fra satira e parodia. Il «Dialogus in lingua Mariopionea» e le due redazioni del «Pentecontametron»*, in Gilda Corabi, Barbara Gizzi (a c. di), *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2006 («Studi [e testi] italiani. Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"», 17): 121-48.
- Richardson 2012 = Brian Richardson, *Isabella d'Este and the Social Uses of Books*, «La Bibliofilia» 114/3 (2012): 293-325.
- Samaran-Marichal 1968 = Charles Samaran, Robert Marichal, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, t. VI, *Bourgogne, Centre, Sud-Est et Sud-Ouest de la France*, Paris, CNRS, 1968.
- Shemek 2020 = Deanna Shemek, *Isabella d'Este's Employee Relations*, in Suzanne Sutherland, Paula Findlen (ed. by), *The Renaissance of letters: knowledge and community in Italy, 1300-1650*, London · New York, Routledge, 2020: 93-103.
- Società dantesca italiana 1997 = Società dantesca italiana, *Manoscritto n. 3*, Città di Castello, Edimond, 1997.

- Solente 1927 = Suzanne Solente, *Les manuscrits des Dupuy à la Bibliothèque nationale*, «Bibliothèque de l'École des chartes» 88/1 (1927): 177-250.
- Tavosanis 2002 = Mirko Tavosanis, *La prima stesura delle «Prose della volgar lingua»: fonti e correzioni. Con edizione del testo*, Pisa, ETS, 2002.
- Villa 2006 = Alessandra Villa, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este: il «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, Pisa, Pacini Fazzi, 2006.
- Viti 1997 = P. Viti, *Florio, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997: 363-6.

RIASSUNTO: Il contributo presenta nuovi elementi riguardo al prestito della Raccolta Aragonese a Isabella d'Este nel 1512, e al manoscritto che ne è copia attualmente conservato presso la Bibliothèque nationale de France (it. 554). Si dimostra che questa copia della Raccolta è quella fatta fare dalla marchesa di Mantova per la sua biblioteca personale, dato che sfoggia sulla prima pagina una delle imprese caratteristiche della nobildonna; vengono inoltre fornite ulteriori informazioni sulle vicissitudini del manoscritto subito prima della sua acquisizione da parte della biblioteca reale di Francia, e presentata un'ulteriore missiva della corrispondenza relativa al prestito del 1512, finora mai messa in relazione con esso. Partendo dall'analisi delle caratteristiche del volume, si procede infine all'indagine delle ragioni dietro alla richiesta e alla trascrizione del manoscritto di Federico d'Aragona da parte di Isabella d'Este, dei rapporti della copia di Isabella con altri esponenti della tradizione derivata dalla Raccolta Aragonese, e del suo ruolo nella diffusione dell'antologia e più in generale nella storia del recupero della lirica volgare delle Origini durante il Rinascimento.

PAROLE CHIAVE: Raccolta Aragonese; Isabella d'Este; Mario Equicola; imprese; biblioteche rinascimentali; Bibliothèque nationale de France, it. 554

ABSTRACT: This article presents new findings in relation to the loan in 1512 of the Raccolta Aragonese by Isabella d'Este, marchioness of Mantua, and to the copy of this manuscript currently held in the Bibliothèque nationale de France in Paris (it. 554). It shows that this copy is the one that Isabella commissioned for her personal library, since one of her personal *imprese* appears on its first page. The essay also provides new information on the vicissitudes of this manuscript before its incorporation into the French royal library, and presents another letter linked to the 1512 loan, which has so far never been related to it. Finally, also on the basis of an analysis of the manuscript, it examines Isabella's motives for borrowing and commissioning a copy of Federico d'Aragona's

manuscript, the relationship of this one copy to others of the same book, and its role in the wider dissemination of the Aragonese anthology and, more generally, in the Renaissance process of recovering early Italian vernacular poetry.

KEYWORDS: Raccolta Aragonese; Isabella d'Este; Mario Equicola; imprese; Renaissance libraries; Bibliothèque nationale de France, it. 554

L'ANGOLO DELL'ITALIANO

GLI INEDITI DEL TEATRO DI CANZONE DI GABER E LUPORINI: LINGUA DISINCANTATA TRA LE SFIDE DEL MOVIMENTO E IL CONFORMISMO SOCIOCULTURALE

*La libertà non è star sopra un albero
non è neanche avere un'opinione
la libertà non è uno spazio libero
libertà è uno spazio d'incidenza.*
La libertà di Gaber e Luporini (1972),
nella versione che gli autori avrebbero voluto.¹

1. INTRODUZIONE AL TEATRO CANZONE

1.1. *Fenomenologia di un genere sperimentale*

Il *teatro di parola*,² invocato da Pier Paolo Pasolini nel 1968, del quale Paolo D'Achille ha ampliato il raggio con la definizione di *teatro di pa-*

¹ Riguardo alle vere intenzioni degli autori sul ritornello de *La libertà*, ecco il parere di Giulio Casale: «La libertà, leitmotiv dello spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so* (1972), è il pezzo più celebre del repertorio teatrale di Gaber. Spicca l'autoanalisi lucida dell'io narrante, un conformista positivista illuminista, che viene svolta nelle tre strofe. Ritroviamo la totalità delle posizioni acquisite e indiscutibili del mondo libero e civile: ci si crede liberi in quanto nella possibilità del movimento, in senso lato, e al contempo si delega il comando su di sé, persuasi come siamo della forza del nostro pensiero, non avendo il dubbio che proprio questo pensiero ci ha condotto lontano da noi stessi. Alle convinzioni si contrappone l'inciso, che rimarca il carattere dialettico di tutta l'opera. L'intento del brano non era farsi slogan, manifesto o inno da fazione [...]. La partecipazione, se è tale, deve potersi tramutare in incidenza, in possibilità di modificare se non di sovvertire lo stato delle cose, sennò è recinto, spazio consentito ma tremendo in quanto tale, gabbia sorvegliata [...]. Al termine del brano gli autori non consentono l'applauso, gestendo i tempi e il climax propri del teatro: comunica come pochi altri con il proprio pubblico, ma il gesto è profondamente controllato, nessuna concessione, piuttosto un invito a proseguire il dialogo, nel monologare interiore di ciascuno. Applausi e risate sono scritti nel copione e il pubblico deve adeguarsi» (Casale 2006: 29-31).

² Pasolini 1968: 2483.

role,³ trova la sua naturale espressione nell'opera drammaturgica di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Una proposta ambivalente, che unisce la lingua del proscenio – sorretta dalla forza mimetico-gestuale nella recitazione – al cantautorato, componendo spettacoli ibridi, frazionati in più forme testuali, come momenti narrativi per la progressione della storia: il monologo; la canzone; il monologo-canzone; la prosa; la prosa-canzone.⁴ Una sorta di polimetria teatrale, che vede il co-autore-attore (nella fattispecie Gaber) solo sul palco, con una scenografia minimale, la comunicazione vestemica sobria – il maglione alternato all'abito giacca e cravatta semplice – e l'orchestra a suonare dal vivo. Il tutto a supporto di una drammatizzazione del racconto dall'impianto narrativo-civile,⁵ con reminiscenze dei discorsi filosofico-moraleggianti del paradigma boccacciano e del pensiero di intensa suggestione morale dell'opera italiana settecentesca, frazionata tra recitativi e voli di melodia.⁶ Uno sperimentalismo espressivo figlio della mancanza di modelli prescrittivi del teatro italiano,⁷ ma che attinge in parte, per la selezione tematica, dalla canzone di protesta dei gruppi Cantacronache e Nuovo Canzoniere, che prediligono la canzone militante dall'approccio iperrealista – pionieri del genere sono Franco Fabbri, Umberto Fiori, Pino Masi e Alfredo Bandelli. Le relazioni tra Giorgio Gaber e Sandro Luporini sono intense e piene di prospettive creative, ma il primo passo verso l'epifania artistica del cantautore milanese arriva nel contatto con gli studenti protagonisti

³ D'Achille 2001: 294.

⁴ Giorgio Gaber (all'anagrafe Giorgio Gaberscik), è un cantautore milanese nato nel 1939, cresciuto nel quartiere Giambellino di Milano. Negli anni Sessanta è uno dei volti più famosi della RAI: si esibisce più volte al Festival di Sanremo e conduce trasmissioni come *Canzoniere minimo*, *Le nostre serate* e *Diamoci del tu*. Dal 1959, forma un sodalizio da cabaret con Enzo Jannacci, *I Due corsari*, percorso che li porta nei locali cult di Milano: la Muffola, l'Intra's Derby Club, il Santa Tecla, il Cab 64 e la Taverna Mexico. Nascono in quegli anni brani intrisi di leggerezza come *Porta Romana*, *Trani a gogò*, *La ballata del Cerruti*, *Il Riccardo* e *Torpedo blu*. Tra le sue esperienze artistiche, una tournée da chitarrista con il gruppo blues Rocky Mountains insieme a Luigi Tenco. frequenta le osterie della metropoli meneghina incrociando intellettuali dell'epoca, come il poeta e pittore viareggino Sandro Luporini, che non gli risparmia stilette sul suo lavoro televisivo.

⁵ Cf. D'Onghia 2014: 200.

⁶ Colombati 2011: 888.

⁷ Cf. D'Onghia 2014: 153.

della contestazione del 1968, che mettono in discussione i meccanismi dello sfruttamento capitalistico in una società che appare loro sempre più conformista.⁸ Già dal 1967, anno in cui Gaber partecipa a Sanremo con il brano *E allora dai*, in uno scenario tragico, che vede la scomparsa dell'amico Luigi Tenco, il cantautore vive un *horror vacui* creativo: sente l'esigenza pressante di rivoluzionare la propria scrittura, saturandola di impegno civile, provando a padroneggiare nuove forme espressive. Nel 1969, Mina gli chiede di cantare insieme a lei in un tour teatrale, evento che porta Gaber a concepire il proskenio come possibilità di rinascita artistica e di confronto diretto con il pubblico, senza le censure televisive. Sceglie al suo fianco il paroliere che stima maggiormente: Sandro Luporini. Il brano di rottura col passato è *Suona chitarra*, che rappresenta il primo testo scritto per il teatro canzone, autentico atto di denuncia contro lo *star system*:

Se potessi cantare davvero
canterei veramente per tutti
canterei le gioie ed i lutti
e il mio canto sarebbe sincero
ma se canto così io non piaccio
devo fare per forza il pagliaccio

e allora suona chitarra, falli divertire
suona chitarra, non farli mai pensare
al buio, alla paura, al dubbio, alla censura, agli scandali, alla fame
all'uomo come un cane schiacciato e calpestato.⁹

⁸ «I primi veri e propri approcci con i giovani del 68 Gaber li ha all'Università statale di Milano dove si reca a prendere sua moglie Ombretta Colli, studentessa alla facoltà di lingue. L'incontro con i compagni di università di sua moglie è per lui un vero shock, quello di giovani che non chiedono alla società soldi, carriera, belle macchine, bensì un nuovo modo di vivere. Lo vedono arrivare sulla sua Jaguar 4200 e non si mostrano invidiosi. Sente che è altro quello che li appassiona e questo altro lo intriga e lo mette in crisi. Entra in vero contatto con loro» (Barbero 2022: 25).

⁹ Le strofe denotano una certa duttilità sintattica, spaziando nell'ordine delle rime (ABBACC per la strofa portante), con versi di varia sillabazione, che adottano piena libertà per le fasi più marcate prosodicamente, movimentate dall'asindeto.

1.2. *La prima fase e la nascita del Signor G*

La fase proemiale del teatro canzone è inaugurata dallo spettacolo *Il Signor G*,¹⁰ stagione 1970-71, che si sviluppa nell'arco di vita del personaggio eponimo, un uomo del Dopoguerra, di famiglia piccolo-borghese, che dalla nascita fino alla morte corre in un mondo consumistico dove ogni cosa subisce un'accelerazione: lo stile di vita nella quotidianità, la trasformazione del paesaggio, i rapporti sociali, la lingua italiana. Un esempio della metamorfosi nel boom economico è proprio il brano posto al centro dell'opera, *Com'è bella la città*, che parte con un breve monologo pieno di tecnicismi specifici del linguaggio burocratico come *viabilità, servizi, infrastrutture, concentrica, razionalizzare*, utilizzati da un amministratore per illustrare gli interventi in campo pubblico per il miglioramento della qualità di vita della Milano che si espande. L'esaltazione dei tratti soprasegmentali nel canto permette una mimesi dei ritmi forsennati della metropoli, che crescono di strofa in strofa con l'aumento del ritmo e del tono del cantautore, abile a marcare i simboli del progresso – la pubblicità, i centri commerciali, i grattacieli e le automobili.

Com'è bella la città
com'è grande la città
com'è viva la città
com'è allegra la città
piena di strade e di negozi
e di vetrine piene di luce
con tanta gente che lavora
con tanta gente che produce
con le réclames sempre più grandi
coi magazzini, le scale mobili
coi grattacieli sempre più alti
e tante macchine sempre di più.¹¹

¹⁰ Tutti gli spettacoli del teatro canzone sono prodotti da Carosello Records. Il brano *Suona chitarra* apre l'opera e il percorso esistenziale del protagonista comincia con la canzone *Il signor G nasce*, preceduta da un incipit narrativo. Le prose *Io mi chiamo G*, *G accusa*, *L'orgia*, *Il signor G incontra un albero* e *Pregghiera*, si alternano nell'evoluzione della scaletta ai brani musicali *Eppure mi sembra un uomo*, *Il signor G e l'amore*, *Il signor G dalla parte di chi*, *Il signor G sul ponte*, *Le nostre serate*, *Com'è bella la città*, *Il signor G e le stagioni*, *Io credo* e *Maria Giovanna*. La canzone, compresa di incipit narrativo, *Il signor G muore* conclude lo spettacolo pionieristico del teatro canzone.

¹¹ La locuzione *com'è*, utilizzata in forma di anafora, rafforza la tendenza a rilevare

Il secondo spettacolo del teatro canzone, *I borghesi*,¹² stagione 1971-72, è una critica della classe borghese attraverso l'arma retorica della satira, con prime forme di approfondimento esistenzialista. In tale sede emergono i modelli creativi di Gaber e Luporini: lo *chansonnier* Jacques Brel, del quale gli autori traducono la canzone *Ces Gens Là* (*Che Bella Gente*) e il romanziere Louis-Ferdinand Céline, ispiratore della sintassi per la prosa. Appare l'omaggio nostalgico a Luigi Tenco, con la canzone *L'amico*, che cita *Vedrai Vedrai* del cantautore piemontese nel *refrain*. Gaber e Luporini si servono del composto *uomo sfera* – titolo del brano centrale dell'opera – per dare una veste semantica all'agglomerato di azioni servili compiute dall'impiegato borghese in un ambiente di lavoro. La metafora della sfera, per i comportamenti dell'ossequioso personaggio, è descritta con una serie di aggettivi qualificativi, che evocano a livello sensoriale il soggetto: *bianca, molle, trasparente, fragile, tonda, liscia, levigata, plasmabile, umida, viscida*.

1.3. *La seconda fase e la lingua della psicanalisi*

Il teatro canzone raggiunge la sua maturità artistica con lo spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so*,¹³ stagione 1972-73, nel quale la produzione raddoppia, contando oltre trenta testi in scaletta. Una fase che vede delinearsi il *target* di riferimento della proposta drammaturgica e proprio il pubblico, dopo la curiosità dei primi spettacoli, vede in Gaber e Luporini un'opportunità di confronto sui grandi temi sociali: «Si tratta

gli aspetti positivi della migrazione dalla campagna alla città nel Dopoguerra. Le preposizioni *con* e *coi*, utilizzate allo stesso modo anaforicamente, trasmettono la quantità di cose e di possibilità che la metropoli offre agli abitanti.

¹² Il brano che dà il titolo all'opera, *I borghesi*, apre il sipario. Lo spettacolo si sviluppa come un concerto, con una successione di canzoni, che intervallano momenti di narrazione prosaica a supporto dei versi: *Ora che non sono più innamorato, Che bella gente, La chiesa si rinnova, Evasione, L'uomo sfera, L'amico, Latte 70, A mezzogiorno, Due donne, Un gesto naturale*.

¹³ Le prose *Dialogo I, Le cipolle, La macchina, Il pelo, Dialogo II, Gli intellettuali* (ibrido prosa-canzone), *Noci di cocco, La bambola, La benda, La collana, Lui, Dialogo III, La sedia, Nixon e Dialogo IV*, si alternano alle canzoni *Un'idea, Il signor G e l'amore, Lo shampoo, L'ingranaggio* (divisa in tre parti distinte), *La presa del potere, È sabato, La libertà, La caccia, Il mestiere del padre, I borghesi, L'amico, Oh madonnina dei dolori, Ci sono dei momenti, Al bar Casablanca e Gli operai*.

di un pubblico in grado di apprezzare il fondamentale anacronismo del teatro, e di cogliere l'importante funzione civile, di necessario contrappeso riequilibratore, che i fenomeni artistici carichi di storia e di qualità svolgono nelle fasi caratterizzate da profonde trasformazioni». ¹⁴ Le idee fondanti dei testi nascono dai soggiorni estivi degli autori all'Hotel Plaza di Viareggio, con lunghe sessioni di dialogo in riva al mare e di riflessione sullo studio dei filosofi della Scuola di Francoforte – Adorno, Marcuse, Horkheimer –, protagonisti dei ragionamenti sull'industria culturale che entrano nei testi per favorire un teatro di evocazione, capace di offrire un supporto intellettuale al Movimento del Sessantotto. Tra i brani di una messa in scena, che contrappone in un dialogo l'individuo 'impegnato' al 'non so', ritroviamo *Un'idea*, canzone che contiene versi impressi come veri e propri assiomi per gli studenti e gli operai italiani, proiettati verso il sogno della rivoluzione:

Un'idea un concetto un'idea
 finché resta un'idea è soltanto un'astrazione
 se potessi mangiare un'idea
 avrei fatto la mia rivoluzione.

Con lo spettacolo *Far finta di essere sani*, ¹⁵ stagione 1973-74, Gaber e Lurporini fanno una trasposizione della lingua della psicanalisi, studiando *L'io diviso* di Ronald Laing, gli studi di Sigmund Freud e il movimento dell'antipsichiatria di David Cooper. Altri pilastri culturali all'interno dei testi sono i saggi di intellettuali eclettici della cultura francese come Jean Baudrillard e Roland Barthes, in particolare per l'analisi dell'evoluzione dei rapporti interpersonali nella società dei consumi. Gli autori rievocano una seduta di psicanalisi di un paziente che confida al suo terapeuta un sogno ricorrente, simbolico, attraverso la tecnica del transfert: la rottura dell'elastico che unisce la mente (la ragione) e il corpo (le pulsioni). Con

¹⁴ Giovanardi-Trifone 2015: 107.

¹⁵ Le prose *La natura*, *La famiglia*, *Algebra*, *Le palline*, *Il narciso* (ibrido prosa-canzone), *La dentiera*, *Le caselle*, *Oh mama!*, *Gli omini*, *E Giuseppe?*, *Il muro* e *Finale*, si alternano alle canzoni *Fari finta di essere sani*, *Cerco un gesto naturale*, *La comune*, *Lo shampoo*, *Il dente della conoscenza*, *L'impotenza*, *È sabato*, *Dall'altra parte del cancello*, *La marcia dei colitici*, *Un'emozione*, *Un'idea*, *L'elastico*, *La presa del potere*, *Quello che perde i pezzi*, *Chiedo scusa se parlo di Maria*, *La libertà*, *La nave* e *Al bar Casablanca*.

la canzone *Dall'altra parte del cancello*, l'oggetto di riflessione diventa la dicotomia matto-sano: le sbarre di un cancello separano la follia mentale dalla giustezza di una vita di «documenti passe-partout» e «hobby alla moda», evocati con un'immagine nella quale emergono gli elementi della società di massa inaccessibili per il malato:

Ho visto un uomo matto
è impressionante come possa fare effetto
un uomo solo, abbandonato, dimenticato
dietro le sbarre sempre chiuse di un cancello

Noi fuori dal cancello
noi siamo sani, noi siamo normali
noi che abbiamo gli strumenti per poterci realizzare
con un titolo di studio
si può viaggiare si può avere il passaporto, la patente
il porto d'armi e la domenica allo stadio.

Lo spettacolo *Anche per oggi non si vola*,¹⁶ stagione 1974-75, afferma l'approccio esistenzialista nella scrittura da parte degli autori, che leggono Camus e Sartre, recuperando gli studi di Antonio Gramsci sulla società italiana contemporanea. L'opera si insinua tra il pubblico come una crepa nei rapporti con il Movimento del Sessantotto: i testi compiono un'auto-critica sui tentativi di migliorare il mondo, richiedendo una partecipazione dei giovani finalizzata a scardinare le convinzioni della società borghese, pervasa dall'omologazione socioculturale. L'asse portante dell'opera è la canzone-prosa *La realtà è un uccello*, allegoria della storia dell'umanità. L'uomo, infatti, va a caccia dell'uccello (la realtà) in una selva oscura, provando ad anticipare le sue mosse per colpirlo, rendendosi conto della sua inafferrabilità. Agguantare il volatile è la sfida filosofica che Gaber e Luporini consegnano alla generazione dei sessantottini, ovvero indovinare il corso della storia negli ideali e nelle scelte socioeconomiche.

¹⁶ Le prose *Il coniglio*, *Il minestrone*, *Angeleri Giuseppe*, *Il plus-amore*, *Giotto da Bondone*, *Il narciso* (ibrido prosa-canzone), *L'analisi*, *La realtà è un uccello* (ibrido canzone-prosa), *I gaggaman* e *Dove l'ho messa* (ibrido prosa-canzone), si alternano alle canzoni *Il granoturco*, *Il corpo stupido*, *Le mani*, *L'elastico*, *L'odore*, *La ragnatela*, *La bugia*, *Il febbruario*, *La nave*, *La leggerezza*, *Buttare lì qualcosa*, *La peste*, *Chiedo scusa se parlo di Maria*, *C'è solo la strada* (intervallata da momenti di narrazione).

Da quando è nato l'uomo è un cacciatore
 affascinato da prede sempre nuove
 la realtà è un uccello che non ha memoria
 devi immaginare da che parte va

Da lí a poco, gli autori prendono coscienza di una sentenza inappellabile: «Nel 1976 – infatti – la cosiddetta rivoluzione non c'era già più: alcuni sono entrati nel sistema di potere, altri seguono mode di vario genere, altri si sono adeguati al tran-tran borghese. Però questo fa male al Signor G».¹⁷

1.4. *La terza fase e l'abbandono del Movimento*

Siamo nella fase più sofferta del teatro canzone: *la trilogia dell'amarezza*. Il primo spettacolo è *Libertà obbligatoria*,¹⁸ stagione 1976-77, che sancisce la rottura dei rapporti con il Movimento del Sessantotto, e presenta un ossimoro nel titolo, che per estensione diventa la cifra esistenziale degli studenti e degli operai che hanno lottato al fianco degli autori. L'opera verte sul progressivo abbandono delle ideologie da parte dell'individuo, sempre più impersonale, che sceglie di abbracciare i comandamenti del mercato per le masse: individualizzarsi, consumare, omologarsi. L'attore sul proscenio cerca disperatamente un dialogo con i due capisaldi dei blocchi ideologici mondiali, rievocandoli in sogno: Gesù Cristo e Karl Marx. Servendosi di una prosopopea, gli autori danno loro la parola riguardo all'attualità. Nel primo sogno, Gesù afferma di non avere nulla di spirituale, confessando che il segreto della sua filosofia cristiana sia di "fisicizzare" l'ideale attraverso azioni concrete. Nel secondo sogno, Marx invoca in maniera nostalgica la lotta di classe, ma si rende conto della difficoltà di saper leggere attori, mezzi produttivi e ideologie: le classi sociali, come concetto ottocentesco, stanno sparendo, e di conseguenza il vecchio rapporto padrone-lavoratore è vicino alla dissoluzione. Lo spettacolo che coinvolge maggiormente a livello emozionale gli autori è

¹⁷ Pedrinelli 2006: 47.

¹⁸ Le prose *L'inserimento*, *Le carte*, *La caccia dei contadini*, *Il dono*, *L'ona* (ibrido canzone-prosa), *Il sogno di Gesù*, *La coscienza*, *I partiti*, *Il tennis*, *L'America* e *Il sogno di Marx*, si alternano alle canzoni *I reduci*, *Flash*, *Il delirio*, *Il comportamento*, *L'uomo muore*, *La solitudine*, *La smorfia*, *Le elezioni*, *Quando lo vedi anche*, *Si può* e *Il cancro*.

Polli d'allevamento,¹⁹ stagione 1978-79, nel quale si esegue una trasposizione in drammaturgia degli *Scritti Corsari* e delle *Lettere Luterane* di Pier Paolo Pasolini,²⁰ intellettuale di riferimento in questa fase del teatro canzone. L'opera è orchestrata da Franco Battiato e conferma l'abbandono del Movimento da parte di Gaber e Luporini. In particolare, il linguaggio dell'identificazione del precedente processo creativo, declinato in una condivisione esistenziale e sentimentale, si trasforma in un monologo interiore, che sostituisce spesso i testi in prosa. Il pronome *noi* è ormai messo da parte: Gaber e Luporini fanno emergere il loro *io*,²¹ celandolo tra le sfumature di differenti personaggi.²² I compagni di un tempo vengono definiti satiricamente con la metafora *polli d'allevamento*, poiché si fiondano sopra le manie consumiste come volatili sul mangime, e nell'omonima canzone si ritrova il parallelismo della concezione pasoliniana

¹⁹ Le prose *Prima dell'amore*, *La paura*, *Il vecchio*, *Gli oggetti*, *Situazione donna*, *Dopo l'amore*, *L'uomo non è fatto per stare solo* (ibrido canzone-prosa), *L'ingenuo*, *Il palazzo* e *Il suicidio*, si alternano ai brani musicali *Timide variazioni*, *Chissà nel socialismo*, *L'esperienza*, *La pistola*, *I padri miei*, *I padri tuoi*, *La festa*, *Eva non è ancora nata*, *Polli d'allevamento*, *Salviamo 'sto Paese*, *Guardatemi bene* e *Quando è moda è moda*.

²⁰ Secondo Nando Mainardi, «I richiami a Pasolini assumono una valenza più ampia e complessa, perché contribuiscono in modo diretto ai contenuti politici del teatro canzone. *Scritti corsari* e *Lettere luterane* sono fonti di ispirazione che portano alla denuncia di un'Italia caratterizzata da uno sviluppo senza progresso e da un consumismo che annienta le coscienze, all'interno di un'omologazione culturale e antropologica senza precedenti, il profondo senso di impotenza nei confronti di un potere anonimo e devastante, in grado di penetrare dentro di noi» (Mainardi 2016: 90).

²¹ La trasformazione del linguaggio attraverso la prospettiva degli autori è spiegata da Giorgio Gaber in un'intervista a Maurizio Porro, apparsa sul «Corriere della Sera» il primo ottobre 1978: «A tal punto mi sono identificato in quella «razza» da dire «noi». Ora non sono più capace di dire «noi», non credo più all'aggregazione. Quando nel movimento hanno cominciato a circolare quelle tensioni e quegli interrogativi che vanno sotto il nome un po' ridicolo di «privato», c'è stato un momento di assoluta identificazione: il «noi», appunto. Ora non mi sembra più possibile, mi sembra che quella razza sia scomparsa. Sono solo capace di dire «io» [...] Quella «nuova razza» di giovani era una boccata di ossigeno, dopo il disgusto. Ora è tornato il disgusto e ci sono l'urgenza di riaffermare la propria individualità, il bisogno di sentirsi di nuovo soli in mezzo al deserto. Qualsiasi forma di aggregazione mi sembra adesso ripetitiva, oppressiva. Allora siamo al solito ricatto: devi allinearti, e io non credo in una visione della realtà così lineare. Io credo ancora a un impegno individuale, a una lotta che in questo momento è necessario condurre isolatamente».

²² Cf. Barbero 2022: 303-4.

proprio dei sessantottini, all'interno del saggio *I giovani infelici* (uscito post mortem nel 1976 all'interno di *Lettere luterane*):

Cari cari polli di allevamento
 Che odiate ormai per frustrazione e non per scelta
 cari cari polli di allevamento
 con quell'espressione equivoca e sempre più stravolta
 che immaginando di passarvi accanto
 in una strada poco illuminata
 non si sa se aspettarsi un sorriso o una coltellata (Gaber-Luporini).

La stereotipia li rende infidi. Il loro silenzio può precedere una trepida domanda di aiuto (che aiuto?) o può precedere una coltellata (Pasolini).²³

La canzone-invettiva *Quando è moda è moda* determina la fine dei rapporti tra gli autori e il Movimento,²⁴ con un testo che dissacra i miti della globalizzazione, identificata da oggetti e maschere sociali, *status symbol* dell'individuo conformista:

Quando è moda è moda, quando è moda è moda
 io per me se c'avessi la forza e l'arroganza
 direi che non è più tempo di fare mischiamenti,
 che è il momento di prender le distanze
 che non voglio inventarmi più amori
 che non voglio più avervi come amici, come interlocutori
 sono diverso e certamente solo.

²³ Pasolini 1976: 7.

²⁴ Per spiegare il momento chiave del teatro canzone citiamo le sofferte riflessioni di Sandro Luporini: «Il brano era un'invettiva crescente, dai toni sempre più duri e aspri, contro i giovani del movimento; era un attacco frontale a quei loro comportamenti ormai scaduti in atteggiamenti sempre più artificiosi, addirittura modaioli; era una presa di distanza da tutto ciò che era ormai codificato e diventato semplicemente ridicolo, da tutte quelle loro sterili manie creative e intellettualoidi; era un nostro rifiuto nei confronti di quella assuefazione che rendeva certi gesti sempre più simili a una nuova e stomachevole moda. [...] Alla chiusura del sipario, quello di Giorgio non sembrava un arrivederci, ma un vero e proprio addio, ma una porta sonoramente sbattuta in faccia che segnava, senza ritorno, la fine di una relazione d'amore. [...] Con quelle ultime parole il sogno svaniva, lasciandoci addosso tutta l'amarezza di una speranza delusa» (Luporini 2013: 148-50).

La *trilogia dell'amarezza* si chiude con lo spettacolo *Anni affollati*,²⁵ stagione 1981-82. Un'opera nella quale è angolare la canzone-monologo *Io se fossi Dio*,²⁶ di oltre quattordici minuti, autoprodotta da Gaber con un 33 giri inciso su un solo lato, osteggiato dalle case discografiche e trasmesso dalle radio libere fuori dal controllo della censura. Gli autori mettono alla sbarra i protagonisti della società del loro tempo, eseguendo una sorta di Inferno dantesco in miniatura. L'espedito letterario, che permette di esprimere senza freni inibitori un pensiero feroce e onesto intellettualmente, è l'adozione della prospettiva di Dio, al di sopra di tutti, l'unico ad avere la facoltà di giudicare con severità insindacabile. Un *j'accuse* agli opportunisti piccoloborghesi, ai giornalisti necrofilo, ai terroristi degli Anni di Piombo, ai politici collusi, ai partiti di massa. La strategia retorica del brano è aprire ogni strofa con il periodo ipotetico della possibilità, in cui la protasi «Io se fossi Dio», umanizza agli occhi del pubblico l'attore, seguendo una serie incontenibile di apodosi che si scagliano contro il presente con la voce dell'Onnipotente. L'ironia beffarda conduce il pubblico in una dimensione di autoanalisi sul proprio vissuto:

Io se fossi Dio
sarei sicuramente molto intero e molto distaccato
come dovrete essere voi
io se fossi Dio
non sarei mica stato a risparmiare
avrei fatto un uomo migliore.

La politica come similitudine di una malattia contagiosa, che contagia anche i «grigi compagni del Pci»:

²⁵ Le prose *Il presente*, *L'ultimo spettacolo*, *La masturbazione*, *L'anarchico*, *Il porcellino* e *Il futuro*, si alternano alle canzoni *Anni affollati*, *Gildo*, *Al termine del mondo*, *L'illogica allegria*, *1981*, *Pressione bassa*, *Il sosia*, *Il dilemma*, *Io se fossi Dio* e *L'attesa*.

²⁶ In un'intervista rilasciata a Rita Sala sul «Il Messaggero», il 3 febbraio 1990, Gaber chiarisce il messaggio profondo del brano più discusso della sua produzione artistica: «*Io se fossi Dio* era anche un urlo contro l'incomunicabilità, la violenza dilagante, le paure, la solitudine, la massificazione, i conformismi, la politica, la noia, i condizionamenti del sistema e della società. L'ipotesi di essere Dio (un'ipotesi, s'intende) consentiva al protagonista di dire delle cose che, umanamente parlando, non avrebbero potuto dire».

Io se fossi Dio
naturalmente io chiuderei la bocca a tanta gente
nel regno dei cieli non vorrei ministri
né gente di partito tra le palle
perché la politica è schifosa e fa male alla pelle
e tutti quelli che fanno questo gioco
che poi è un gioco di forza ributtante e contagioso
come la lebbra e il tifo
e tutti quelli che fanno questo gioco
c'hanno certe facce che a vederle fanno schifo
che sian untuosi democristiani
o grigi compagni del Pci.

I versi di maggiore acredine osservano con sgomento gli attentati delle Brigate Rosse, per poi mettere davanti alle proprie responsabilità la Democrazia Cristiana, senza tralasciare nessun protagonista; in particolare, con la citazione controcorrente e sferzante di Aldo Moro – rapito e ucciso dalle BR, in uno scenario ancora nebuloso, solo tre anni prima:

Però se fossi Dio
sarei anche invulnerabile e perfetto
allora non avrei paura affatto
così potrei gridare, e griderei senza ritegno
che è una porcheria
che i brigatisti militanti siano arrivati dritti alla pazzia
E se al mio Dio che ancora si accalora
gli fa rabbia chi spara
gli fa anche rabbia il fatto che un politico qualunque
se gli ha sparato un brigatista
diventa l'unico statista
io se fossi Dio
quel Dio di cui ho bisogno come di un miraggio
c'avrei ancora il coraggio di continuare a dire
che Aldo Moro insieme a tutta la Democrazia cristiana
è il responsabile maggiore
di vent'anni di cancrena italiana.

1.5. *La quarta fase tra nostalgia e visioni profetiche*

Dopo dieci anni di pausa e bilanci, comincia la fase finale dell'opera drammaturgica di Giorgio Gaber e Sandro Luporini con *Teatro Canzone*,²⁷ tornata 1991-92, una selezione di testi significativi dei sette spettacoli precedenti, riproposti per tornare a dialogare col proprio pubblico. L'unica novità è il monologo *Qualcuno era comunista*, che ricorda la stagione dell'appartenenza vissuta intensamente dagli autori e testimonia ai posteri un ideale incorruttibile attraverso la metafora dei *gabbiani ipotetici*:

Qualcuno era comunista perché con accanto questo slancio ognuno era come più di sé stesso: era come due persone in una. Da una parte la personale fatica quotidiana e dall'altra il senso di appartenenza a una razza che voleva spiccare il volo per cambiare veramente la vita. No, niente rimpianti... forse anche allora molti avevano aperto le ali senza essere capaci di volare, come dei gabbiani ipotetici.

Il penultimo spettacolo del teatro canzone, *E pensare che c'era il pensiero*,²⁸ stagione 1995-96, alterna due filoni narrativi: la rabbia dilagante del monologo *Mi fa male il mondo*, in cui l'attore personifica il pianeta, facendosi carico di tutte le sue problematiche e vivendone in prima persona i dolori lancinanti; il rivolo sentimentale di *Quando sarò capace di amare*, una sorta di *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes in musica, nel quale l'unione amorosa è vissuta come evento naturale, senza convenzioni o individualismi, secondo la similitudine di un fiume che nonostante le difficoltà giunge al mare. Spicca, inoltre, la canzone di satira politica *Destra-Sinistra*, al centro del crollo delle grandi ideologie si sofferma sull'utilizzo anacronistico di parole e modi di fare definiti ancora progressisti o conservatori, secondo cliché veicolati da un immaginario collettivo obso-

²⁷ Le prose *Io mi chiamo G*, *Gli inutili*, *La paura*, *Il suicidio*, *Oh mama!*, *Dopo l'amore* e *Qualcuno era comunista*, si alternano alle canzoni *Far finta di essere sani*, *L'odore*, *L'illogica allegria*, *È sabato*, *Le elezioni*, *L'elastico*, *I soli*, *La nave*, *Le mani*, *Il comportamento*, *Gildo*, *Lo shampoo*, *Il dilemma*, *Si può* e *C'è solo la strada*.

²⁸ Le prose *La sedia da spostare*, *Mi fa male il mondo* (monologo), *Questi nostri tempi*, *L'equazione*, *Qualcuno era comunista* (monologo), *Sogno in due tempi* e *L'America*, si alternano alle canzoni *Isteria amica mia*, *Se io sapessi*, *L'abitudine*, *La realtà è un uccello* (ibrido canzone-prosa), *La chiesa si rinnova*, *Io come persona*, *Un uomo e una donna*, *Canzone della non appartenenza*, *E pensare che c'era il pensiero*, *Quando sarò capace di amare* e *Destra-Sinistra*.

leto. L'ultimo spettacolo di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, *Un'idiozia conquistata a fatica*, stagione 1997-98, che espone un paradosso esistenziale nel titolo, tratteggia, con il brano *Il conformista*, l'individuo involuto, proiettato nel Duemila. Una descrizione che rievoca *Le barche* di Jacques Brel e le *maschere* di Luigi Pirandello, sviluppandosi su due piani narrativi e in tre momenti:

il conformista si presenta in prima persona

Io sono un uomo nuovo
talmente nuovo che è da tempo
che non sono neanche più fascista
sono sensibile e altruista, orientalista
ed in passato sono stato un po' sessantottista

il narratore onnisciente descrive il conformista dall'esterno al popolo italiano

È uno che di solito sta sempre dalla parte giusta
il conformista
ha tutte le risposte belle chiare dentro la sua testa
è un concentrato di opinioni
che tiene sotto il braccio due o tre quotidiani
e quando ha voglia di pensare pensa per sentito dire
forse da buon opportunista.

il narratore sferra la sentenza conclusiva nei confronti del pubblico

E devo dire che oramai
somiglia molto a tutti noi
il conformista.

Il teatro canzone si conclude con undici spettacoli e oltre duecento testi, che vedono la presenza di sei inediti,²⁹ esclusi dalla costruzione drammaturgica per ragioni legate alla probabile censura e ai dubbi degli autori

²⁹ Si ringrazia la Fondazione Giorgio Gaber e il suo Presidente, Paolo Dal Bon – storico collaboratore del cantautore milanese –, per avere messo a disposizione di questo lavoro gli inediti e le principali fonti dell'archivio sul teatro canzone, oggi rintracciabile on line a questo link: [<https://archivio.giorgiogaber.it/>].

sull'interpretazione che ne avrebbe dato il pubblico. In questa sede, recuperiamo e analizziamo stilisticamente i testi, contestualizzandoli sulla base ideologica e autobiografica degli autori. La trascrizione è di tipo conservativo: sono state rispettate le caratteristiche grafiche dei testi fin nei dettagli.

2. GLI INEDITI DELL'APPARTENENZA

2.1. *Ottobre*³⁰

Il titolo è un chiaro riferimento alla Rivoluzione d'ottobre del 1917, citata dagli autori come momento simbolo di conquista del potere da parte del proletariato e di conseguenza di realizzazione degli istinti rivoluzionari. Il testo avrebbe dovuto far parte dello spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so*, entrando in scena, a sorpresa, all'interno della canzone *La libertà*, interrotta alla fine del secondo ritornello, prima della parola *partecipazione*. La prosa, come nella maggior parte dei testi del teatro canzone, ripropone un discorso paratattico oraleggiante,³¹ denotando l'armonia tra i due livelli dell'opera drammatica: la *fabula agenda*, oggetto della semiotica testuale, e la *fabula acta*, come grammatica che replica la dimensione del parlato.³² Si tratta di un monologo argomentativo-narrativo, con funzione ironico-riflessiva, espresso con un registro colloquiale, ricco di digressioni, anafore, interiezioni, e con un tono satirico che gioca sull'utopia rivoluzionaria mai realizzata. Una sperimentazione retorica figlia della crescente maturità linguistica del pubblico, che si è giovato dell'impatto positivo del Neorealismo nel cinema, capace di favorire a teatro l'ingresso di varietà della lingua e di differenti registri comunicativi.³³

³⁰ Testo fornito dalla Fondazione Giorgio Gaber in forma dattiloscritta.

³¹ Proprio gli anni Settanta permettono al parlato di essere preso in forte considerazione negli studi linguistici, portando, secondo Claudio Marazzini, a uno sbilanciamento impensabile rispetto all'analisi dei testi scritti: «La linguistica moderna valuti le due dimensioni accordando i dovuti meriti sia alla scrittura sia all'oralità un tempo sottovalutata, successivamente esaltata al di là di quanto sarebbe stato richiesto da una considerazione equilibrata del sistema della comunicazione umana e sociale» (Marazzini 1983: 3).

³² Cf. Nencioni 1983: 179.

³³ Stefania Stefanelli, *Teatro e lingua*, Enciclopedia Treccani, 2011, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)].

Uè, è già passato un altro ottobre, e anche quest'anno... niente rivoluzione! Passano i tordi, le allodole, gli uccelli migratori... la rivoluzione, no. Com'è imprecisa! È dal '68 che l'aspetto. Era lì... sembrava che da un momento all'altro: drin! Chi è? La rivoluzione! Un fiume. "La rivoluzione è come il Tamigi", l'ha detto Erich Fromm. Uè, intendiamoci, io mi sono sempre comportato bene, sempre più a sinistra: tac, e io tac, tac, e io tac: non mi ha mai scalcato nessuno. Mai un cedimento, duro, non ho mai bevuto una Coca-cola. "Un buon rivoluzionario non beve mai Coca-cola", l'ha detto Marx. Che a pensarci bene, alle volte, d'estate, te la vedi lì, bella, gocciolante, gelata... che sete! Io quasi quasi mi impiego... un momento, mica nel senso che poi... mi inglobano! Ecco, vedi il mostro è lì. Prima si diceva: non ti far mangiare, stai fuori, col sassino... e ogni tanto tic, è solo questione di mesi. Poi d'ottobre, boom! Ora il mostro è sempre lì. È anche cresciuto dal '68, si vede che un sassino, un altro sassino, e lui amm! Quasi quasi cambio tecnica, vado dentro, mi inserisco, uè, ma... subdolo eh, col sassino... vado lì, alla Fiat, col mio sassino... voglio vedere cosa fanno... e poi dal didietro si può lavorare, sí è a contatto con gli operai... gli operai... ogni tanto ne va via uno... si vede che non aveva più bisogno di lavorare... poi, un altro... uè, uè, gli operai diminuiscono. Ma non dovevamo aumentare? E già, forse... gli impianti più moderni, le macchine... la cassa di integrazione... che invenzione! Uè, ma se domani non ci sono più gli operai la rivoluzione chi la fa? I dentisti... mio cugino Nino fa il dentista. È anche bravo. Ha la mano delicata, non senti niente, discreta carriera. Ci ha un trapano bello, trentamila giri al secondo, che ripresa! Però non ce lo vedo sulle barricate. Trrr! È anche bassino con gli occhiali, trrr... ha la mano delicata! No, non si può contare sui dentisti. Suo fratello Aldino... Aldino lo vedo di più. Fa il rappresentante. I rappresentanti sono tanti, eh. Non ho mai capito se il numero ha la sua importanza nelle rivoluzioni. Comunque Aldino va bene, sí, mi sembra più scattante... già, c'è quella faccenda del plusvalore... mmmh... sí, il plusvalore sarebbe quella cosa che uno produce... insomma in più... e gli altri... i rappresentanti non producono niente. Che analisi! E allora, allora basta, mi dispiace per Aldino che lo vedevo bene, ma... non ci ha il plusvalore, povero Aldino! Quando gliel'ho detto quasi piangeva... poi è andato a ballare. Chi non c'ha il plusvalore non fa la rivoluzione. Questo non so chi l'ha detto, ma è vero. Bisogna rivolgersi ad altre categorie di sfruttati. Per esempio, non si parla più dei contadini. Il contadino è rarissimo. Una volta era tutto pieno di limoni, poi qualcuno ha detto, facciamoci una fabbrichetta che rende di più, ci sarà sempre qualcuno che fa i limoni belli, gialli. L'ottimismo dell'uomo nei riguardi del limone non ha limiti. E difatti da qualche parte nel mondo ci sono ancora i limoni, e forse anche i contadini... qui no. Allora, chi la fa questa rivoluzione? Ho trovato: l'impiegato, puntale, sempre a posto. No, ripugno di vedere l'impiegato nello scontro armato, pulito, preciso, senza tuta, vestito bene, non bene bene, una cosa... insomma... vestito sí, col colletto, il cravattino, tutto ordinato, però... di una certa meschinità. No, "anche la rivoluzione ha la sua dignità".

L'ha detto Benedetto Croce. Benedetto Croce ne ha dette tante... avrà detto anche questa. O Dio, di rivoluzione ha parlato poco, sí, lui parlava piú che altro di libertà, di democrazia... democrazia, giusto... ci son cresciuto, è passato del tempo, mio figlio è già grandino... non vorrei che un domani venisse lì e mi dicesse: "papà", "eh", "democratico".

Una sorta di parodia del militante rivoluzionario che attende l'arrivo della rivoluzione proletaria in Italia – come in *Aspettando Godot* di Beckett –, prendendo coscienza del cambiamento nelle classi sociali e dell'assimilazione dei lavoratori all'interno della produzione consumistica. L'attore-narratore alterna il discorso diretto e quello indiretto libero, ponendosi una domanda determinante: chi fa la rivoluzione se non i contadini e gli operai? Proprio nel discorso diretto saltano all'occhio citazioni ironiche, dall'attribuzione verosimile, come quelle di Erich Fromm, di Benedetto Croce e soprattutto di Karl Marx, che si sofferma sui prodotti delle multinazionali nel quotidiano: «Un buon rivoluzionario non beve mai Coca-cola, l'ha detto Marx». La forma interrogativa retorica permette la disillusione rispetto all'auspicio dell'aumento degli operai e di conseguenza di probabili rivoluzionari: «Ma non dovevamo aumentare?». Gaber e Luporini agglomerano le debolezze del progetto rivoluzionario in un oggetto emblematico: *il sassino*, introdotto con un diminutivo da idioletto, che si alterna a termini specialistici dell'economia politica come *plusvalore*, l'elemento che paradossalmente manca al rappresentante Aldino per fare la rivoluzione. La sintassi è costruita per suscitare un effetto comico, attraverso l'autoironia e la critica ai tentativi di organizzare l'azione da parte del Movimento. Prevale la paratassi, con la giustapposizione di proposizioni principali coordinate per asindeto e differenti costruzioni ellittiche che riprendono il tema portante, il fallimento rivoluzionario: «Uè, è già passato un altro ottobre, e anche quest'anno... niente rivoluzione!»; «la rivoluzione, no» (ellittica del verbo); «era lí... sembrava che da un momento all'altro: drin! Chi è? La rivoluzione!» (costruzione ellittica seguita da parentetica con la proposizione principale che segue una subordinata oggettiva; l'onomatopea *drin* seguita dall'interrogativa diretta «chi è?», conferisce al frangente il tono da sketch, spezzando la struttura logica, che si conclude con un'esclamazione nominale, «la rivoluzione!»). Ritroviamo un utilizzo abbondante di interiezioni come *uè* – dal tono colloquiale con inflessione milanese –, onomatopее e segnali discorsivi come *drin*, *eh*, *trrr*, e frammenti esclamativi con funzione di auto-commento, «subdolo eh». Il

parlato reale è rievocato attraverso frasi interrotte e salti logici, con frangimenti («quasi quasi cambio tecnica, vado dentro, mi inserisco, uè, ma... subdolo eh, col sassino») e sospensioni che partono dal soggetto di riferimento per poi cambiare la loro struttura a metà dell'enunciato («un fiume. La rivoluzione è come il Tamigi, l'ha detto Erich Fromm»).

2.2. *La verità è un miraggio*³⁴

Un canto civile, una ballata della memoria e della denuncia, dove la poesia si intreccia con la cronaca e la storia d'Italia. Il brano avrebbe dovuto far parte dello spettacolo *Teatro canzone*. La struttura è divisa in quadri narrativi, legati dal ritornello, proposto in maniera costante per rafforzare l'immagine dell'inafferrabilità della verità, descritta con la metafora del miraggio, in un Paese segnato da misteri irrisolti. Una chiamata alla responsabilità per i cittadini, perché, cogliendo il messaggio degli autori, solo chi cerca la verità con coraggio può trovarla. Gaber e Luporini provano, come nella tradizione del teatro canzone, a fare luce sul silenzio e la complicità del potere, frammentato dai frequenti cambi di governo: «Cambia il Paese, cambia il governo/ si scoprono nuovi fatti/ ma sembra che a non parlarne sian d'accordo tutti».

La verità ti appare come in un miraggio
ma chi non ha coraggio non la trova mai

(distico ripetuto tre volte).

L'aria della Sicilia
è luminosa e pura
ma ha dentro qualche cosa che fa paura.
Chi la conosce dice che è contagiosa
dentro le istituzioni
sembra che sia di casa.

La verità ti appare come in un miraggio
ma chi non ha coraggio non la trova mai.

³⁴ Testo fornito dalla Fondazione Giorgio Gaber attraverso lo spartito digitalizzato.

Tutto sembrava quieto
in quel lontano inverno
in una banca in centro scoppiò l'inferno.
Resta un ricordo vago di quei momenti
quello che noi sappiamo
è che son morti in tanti.

La verità ti appare come in un miraggio
ma chi non ha coraggio non la trova mai.

Passano i mesi, passano gli anni
si aprono mille inchieste
i soliti tentativi che non han risposte.
Queste vicende oscure
sono anche fatti tuoi
e non ti puoi accontentare di quello che sai.

La storia del nostro paese
è piena di cose terribili e misteriose
la verità è un miraggio.

Chissà se è un mistero per tutti
o ci voglion tenere all'oscuro tra questi misfatti
la verità è un miraggio

Era di primavera
un giorno come tanti
ci fu il più clamoroso dei rapimenti

Poi s'innescò un intrigo un po' contorto
tra chi cercò un accordo
e chi lo volle morto.

La verità ti appare come in un miraggio
ma chi non ha coraggio non la trova mai.

In una notte chiara
c'era un aereo in volo
poi d'improvviso un lampo che esplose in cielo.
Cosa sarà successo a quell'aeroplano
sembra una cosa assurda
non si salvò nessuno.

La verità ti appare come in un miraggio
ma chi non ha coraggio non la trova mai.

Cambia il Paese, cambia il governo
si scoprono nuovi fatti
ma sembra che a non parlarne sian d'accordo tutti.
E devi abituarti
a non fidarti mai
forse l'eterna incertezza fa parte di noi.

La storia del nostro paese
nasconde le sue falsità e ipocrisie vergognose
la verità è un miraggio.

In tanti delitti impuniti
c'è sotto la complicità dei servizi segreti
la verità è un miraggio.

La vita ogni giorno ti mette alla prova
come una realtà sconvolgente
ma il rischio è che il tempo che passa
cancelli ogni cosa e non resti più niente.

La verità è un miraggio.
La verità è un miraggio.

La voce poetica si fa carico della coscienza collettiva, esponendo, con toni lirico-riflessivi e narrativo-cronachistici, i pensieri di un libero cittadino che osserva, ricorda e denuncia l'omertà e l'ipocrisia politica. Nel componimento i versi sono liberi e di varia sillabazione, contenuti in strofe che alternano il distico, la terzina, la quartina e la sestina. Vi compaiono i fatti di cronaca nera che hanno segnato la storia d'Italia: il contrasto alla mafia; la strage di Piazza Fontana a Milano del 12 dicembre 1969, nella Banca dell'Agricoltura; il delitto Moro; la strage di Ustica, avvenuta il 27 giugno 1980 nel mar Tirreno meridionale. Tra le figure retoriche si rilevano l'anafora, con il reiterarsi della parola articolata «la verità», che attraverso il ritornello ricorrente crea un ritmo circolare; la già citata metafora della verità come miraggio; la personificazione della stessa, «la verità ti appare»; l'ossimoro implicito, «l'aria è luminosa e pura/ ma ha dentro qualcosa che fa paura»; la climax discendente, «passano i mesi, passano gli anni/ si aprono mille inchieste/ i soliti tentativi

che non han risposte». Gli eventi traumatici del nostro Paese, insabbiati o dimenticati, mettono in luce come spesso i cittadini e le istituzioni scelgano la sicurezza dell'ignavia alla fatica del coraggio civile, una condizione alla quale Gaber e Luporini si oppongono fermamente con la loro produzione drammaturgica: «Non ci sono illusioni, non ci sono assoluti, soprattutto non c'è confronto. Solo spine e chiodi di un preciso progetto di coscienza civile e di etica nuova, per rinnovare «il sogno di un'antica speranza», verificarne l'attuale spazio d'incidenza contro ogni tentazione di rimozione, e magari allontanare i fantasmi di un futuro senza rimedio, di un futuro senza Italia».³⁵

2.3. *Appunti di democrazia*³⁶

La canzone è una satira poetica nei confronti dei nuovi *opinion leader*, veicolati dal mezzo televisivo generalista (che adotta il linguaggio sensazionalistico) tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta. Un frammento che avrebbe dovuto fare parte dello spettacolo *Teatro canzone*, dal tono disincantato e che sonda lo stato della democrazia italiana, sviluppandosi attraverso un lessico comune. Gli autori osservano come fosse in atto una decadenza intellettuale, che faceva rimpiangere le ere del ragionamento filosofico a causa della massificazione della cultura, impoverita nei contenuti. I nomi propri citati sono l'evocazione di figure-simbolo di una democrazia ridotta a *teatro dell'assurdo*, dove la politica diventa personalistica e si confonde con l'intrattenimento. Concetti chiave dell'umanità come la bellezza e il pensiero lasciano spazio alle urgenze della società omologata e conformista: i numeri, declinati in *audience*, vendite e sondaggi elettorali. La disillusione del brano è spiegata da Franco Battiato, che osserva la *ratio* di Gaber applicata alla quotidianità: «Giorgio era un ascoltatore impressionante. Intelligentissimo, curioso e aperto. Perfezionista com'era, non sopportava (e in questo era feroce) l'inciviltà, l'incompetenza, il pressapochismo, il delinquere come filosofia di vita... e poi la politica corrotta. Non poteva immaginare

³⁵ Harari 2011: 7.

³⁶ Testo fornito dalla Fondazione Giorgio Gaber attraverso lo spartito digitalizzato.

che nel giro di qualche anno tutto quello che lui ha combattuto sarebbe diventato per mezza Italia un sano obiettivo, finalmente raggiunto». ³⁷

C'era un tempo in cui il pensiero era il regno degli eletti
degli artisti più geniali, dei teorici più dotti.

Ora non c'è più l'urgenza di estetismi e di concetti
ora è il numero che conta e c'è spazio un po' per tutti.

Non si insegna più la stessa storia non si parla più del bello
non si fanno più domande tranne quelle di Marzullo.
Che allegria la democrazia.

Ogni nuovo conduttore si ritiene un padreterno
forse il più intellettuale è rimasto Mike Buongiorno.
Che allegria la democrazia.

Anche certi giornalisti con acute osservazioni
tiran fuori certe frasi sembran tutti Trapattoni.

Nelle varie trasmissioni ci sono ospiti un po' strani
ma nessuno ci regala le mossette di Mughini.
Che allegria la democrazia.

Oggi i gesti raffinati sono ormai sempre più rari
ma siamo tutti affascinati dalla grazia di Funari.
Che allegria la democrazia.

I programmi più impegnati vanno in onda molto tardi
ma non c'è chi riesce a dire le cazzate di Biscardi.

Quello che ci rinfranca
è che non ci manca
la fantasia.
E torna fuori in ogni momento
la tradizione che è il nostro vanto
perché il rinascimento non muore mai.

La politica è un mistero chissà cosa c'è dietro
ma chiunque può apprezzare la sintassi di Di Pietro.
Che allegria la democrazia.

³⁷ Battiato 2008: 142.

Mi ricordo che al liceo si parlava di Platone
a volare così alto c'è rimasto Buttiglione.
Che allegria la democrazia.

Nei ricordi dei ministri ci son troppi paradossi
sembra proprio sia di moda la dialettica di Bossi.
Quello che ci fa bene
è questa invasione
di libertà.
E viene fuori che siamo bravi
ad inventarci stimoli nuovi
perché i più creativi siamo sempre noi.

C'è qualcuno che sprigiona simpatia da tutti i pori
è la faccia da buffone di Vittorio Cecchi Gori.
Che allegria la democrazia.

E c'è chi nel parlamento ha una fede che traballa
dimenarsi tra i tra due poli è la linea di Mastella.
Che allegria la democrazia.

In Europa si procede senza infamie e senza lodi
ma si fa qualche risata quando c'è Romano Prodi.
Che allegria la democrazia.
Che allegria la democrazia.

Mamma mia che malinconia
questa democrazia.

L'attacco, con la formula d'esordio favolistica o fiabesca, «c'era un tempo», acuisce la distanza tra epoche in contrasto. Come nel brano precedente, manca uno schema metrico fisso; la struttura sintattica racchiude strofe narrative-descrittive di versi liberi – brevi e taglienti, testualmente da cabaret. Si alternano distici, terzine, quartine, secondo una coerenza ritmica favorita talvolta dall'enjambement in costrutti apparentemente di cinque o sei versi («Quello che ci fa bene/ è questa invasione/ di libertà»). L'oggetto di analisi, la democrazia, si pone come catafora ricorrente, e la chiusura di differenti strofe con la battuta ironica, «che allegria la democrazia», è finalizzata all'evocazione di un effetto mantra, che muta l'emozione nel finale: «mamma mia che malinconia/ questa democrazia». L'enumerazione dei personaggi televisivi, erti a nuove figure

intellettuali, imprime comicità alla canzone: Mike Bongiorno, Giancarlo Funari, Maurizio Biscardi, Giampiero Mughini, Gigi Marzullo, Vittorio Cecchi Gori, Giovanni Trapattoni, passando poi ad alcuni emblemi della politica spettacolarizzata, Antonio Di Pietro, Rocco Buttiglione, Clemente Mastella, Umberto Bossi e Romano Prodi.³⁸

3. GLI INEDITI DEL RAPPORTO ALLIEVO-MAESTRO

3.1. *L'italiano razza superiore*³⁹

Tre testi in prosa, costruiti in forma dialogica, avrebbero potuto fare parte di uno degli ultimi due spettacoli degli anni Novanta. Due i personaggi scelti: un professore universitario, che richiama la figura del maestro socratico; uno studente curioso, collaboratore di piccoli giornali, sempre pronto a porre domande che mettono in discussione le certezze del suo autorevole interlocutore. Nella messa in scena, per la prima volta Gaber e Luporini prendono in considerazione la possibilità di accogliere un nuovo attore, che avrebbe interpretato l'allievo. Il *fil rouge* che unisce i testi è il prefisso latineggiante *trans-*, con la formazione di composti riconducibili al linguaggio giornalistico delle cronache politiche per rappresentare uno

³⁸ Nell'album musicale *Io se fossi Gaber* (1984) ritroviamo una canzone dai contenuti e dalla cifra stilistica simile, *La strana famiglia*, che sostituisce nelle esibizioni pubbliche proprio *Appunti di democrazia*. Gli autori analizzano la cultura del personaggio e l'esigenza di celebrità dell'individuo, come osservato altresì da Paola Pirani: «Ricorre spesso anche in TV l'idea di farsi strada "creando il personaggio". Si cerca di rappresentare uno stereotipo, il palestrato, il rompiscatole, l'antipatico, il "ragazzo maledetto", modelli di riferimento superficiali, negativi ma per i giovani talvolta affascinanti, da imitare e ammirare. [...] Una scorciatoia verso la popolarità, per far parlare di sé, per guadagnare molti soldi e permettersi una vita agiata [...] Serpeggia l'idea di poter guadagnare molto giocando a essere qualcosa, più che qualcuno, nel senso che si risponde alle interviste e si interpretano videoclip in base al personaggio che si interpreta pubblicamente, non in base a ciò che si è e si pensa. Gaber ritiene che vi sia proprio il desiderio di troppi di vendere se stessi al miglior offerente, per qualità dimostrate ma non reali; questa ricerca di successo personale toglie qualsiasi potere su sé stessi. Il pericolo è quello di non sapere più in cosa si crede e indentificarsi con il personaggio» (Pirani 2015: 151).

³⁹ I tre testi analizzati nel capitolo sono forniti dalla Fondazione Giorgio Gaber attraverso la trascrizione in formato word degli appunti originali degli autori.

scenario che supera gli schieramenti ideologici e l'ordine sociale istituiti nel Dopoguerra. Ritroviamo neologismi come *transpolitico*, *transcultura* e *transdemocratico*, un salto di paradigma concettuale, figlio del mondo globalizzato, in cui le definizioni ordinarie appaiono antiche. Partendo dal testo *L'italiano razza superiore*, la funzione pragmatica emerge attraverso le battute del professore, che si serve della natura colta della sua lingua per segnare la superiorità sull'allievo, simulando una sorta di pseudo-filosofia con un tono satirico. Una strategia in grado di valorizzare le potenzialità del teatro, «il settore letterario in cui la pragmatica – l'asse portante del parlato – trova espressione in misura non comparabile rispetto ad altri generi letterari» (Luca Serianni).⁴⁰ Citando gli studi sulla lingua del teatro di Pietro Trifone, possiamo definire il parlato teatrale gaberiano e luporiniano «iperpragmatico»,⁴¹ proprio per le esigenze di concentrazione espressiva e resa spettacolare di una costruzione drammaturgica incentrata principalmente sulle parole.

MAESTRO: Vedi ragazzo, ho avuto un'altra illuminazione: nell'era del "transpolitico"... gli italiani sono una razza superiore. Scrivilo, scrivilo pure in uno dei tuoi articoletti e vedrai che successo!

ALLIEVO: Con tutto il rispetto, professore, mi pare un'affermazione arbitraria e anche pericolosa.

MAESTRO: Sei un bravo ragazzo ma non sei mai stato un'aquila, come allievo. Se uno ti dice che il delfino è più intelligente del gamberetto, il tuo povero cuore ha un sobbalzo. Non si capisce se sei preoccupato per la tua correttezza o per il gambero. Il gambero non si offende e non vedo perché si dovrebbero offendere i francesi, i tedeschi ecc. ecc... la nostra superiorità è un dato scientifico. Scrivilo, scrivilo pure!

ALLIEVO: Mi scusi, professore, posso magari scrivere del gambero ma il resto mi pare proprio un po' razzista... ed anche presuntuoso.

MAESTRO: Da tempo non mi aspetto obiezioni intelligenti ma non sopporto quelle sgrammaticate. È presuntuoso... se presume. È razzista... se è tentativo di assurgere. Ma è scientifico se è vero!

ALLIEVO: Giusto, professore. Ma Lei potrebbe forse dimostrare che oggi gli italiani...

MAESTRO: Non oggi... sempre! Vedi, ragazzo, nell'era del "transpolitico" la superiorità dell'italiano è diventata lampante. Basta andare in giro per l'Europa per accorgersi subito che sono tutti tristi, mortiferi. Noi, no! Persino gli

⁴⁰ Serianni 2020: 101.

⁴¹ Trifone 2019: 10.

stranieri che vengono qui, al di là del caos, del fatto che non funziona niente, restano colpiti da questo modo “gioioso” di prendere la vita. Anche se la situazione socio-politica-economica è catastrofica, tutto sommato gli italiani non sono mai veramente turbati, voglio dire...dal di dentro della propria allegria.

ALLIEVO: Questo è vero, ma se sono allegri non è detto che siano intelligenti.

MAESTRO: Bravo! L' avrebbero detto tutti. Ma tu sai cos' è l'ironia?

ALLIEVO: Certo professore: Alterazione paradossale di un riferimento allo scopo di rimandare una certa commutazione di ridicolo, astruso, buffo, comico ecc.

MAESTRO: Questo è lo Zingarelli. L'ironia è di più. L'ironia ribalta la natura di una cosa o di un fatto. Cambia angolazione. Salta i piani. Scardina le ideologie. Sposta il tiro su dimensioni impensabili. L'ironia è una specie di dado a mille facce; E chi non possiede questo dado è condannato alla stupidità. Ecco, l'ironia è l'unica forma di intelligenza. E gli italiani ce l'hanno tutti. Da un tassista romano ad Andreotti.

ALLIEVO: Suggestivo... ma vorrei sapere come fa a dire che gli altri popoli...

MAESTRO: Gli altri popoli... “credono”. Ecco perché! Credono tutti, anche quelli latini. I francesi credono alla Francia, capisci? Ci credono davvero. E l'ironia, si sa, è l'arte di non credere.

ALLIEVO: Ma allora non si deve credere a niente?

MAESTRO: Sei proprio cretino! Certo che si deve credere.

ALLIEVO: Professore, lei cambia le carte in tavola.

MAESTRO: Ma è semplice! Si deve credere e non credere...contemporaneamente. E solo l'ironia è capace di produrre questo stato di spirale contraddittoria detto anche: “Simulazione circolare”. Bello questo! eh? Scrivilo, “simulazione circolare”. Vedrai che successo.

ALLIEVO: Una bella immagine, lo ammetto; incomprensibile, però!

MAESTRO: Allora facciamo un esempio per i più cretini! Se un poliziotto, sull'Autostrada del Sole, fa la multa ad uno che supera di poco i centotrenta, è considerato un “pazzo” da tutti gli italiani. Capisci la meraviglia? La legge diventa istantaneamente un'allegria regola del gioco giusta per tutti, anche per la Stradale.

ALLIEVO: Mi permetta, ma il poliziotto che fa la multa ha ragione!

MAESTRO: Allora sei proprio tra i più cretini! Qualsiasi tribunale sensato deve assolutamente condannare il poliziotto...o trasferirlo a Lugano.

ALLIEVO: E con quale motivazione?

MAESTRO: Quella di non avere una sana intelligenza “correttiva”, cioè da italiano. Cerca di capire, le regole del gioco sono una specie di giusto assestamento che fa il popolo istintivamente e con un'inventiva tale che il legislatore stesso si accorge che è molto meglio mettere sí le leggi, ma così...fasulle, per poi accomodarsi in una trasgressione sensata. Aiutato dal legislatore, l'utente lo sa che la legge è finta...e va a centosessanta! Ecco la grande invenzione degli italiani: la simulazione circolare!

ALLIEVO: Affascinante! Però fa un po' effetto perché esclude ogni forma di serietà.

MAESTRO: E ti sembra poco? Dal momento che è tutto finto...meglio saperlo. Ormai è chiaro. Non c'è più niente di vero. Forse non c'è mai stato, ma ora la cosa è più evidente. Dal sociale, al politico, al religioso, niente ha più senso. Tutto è... "Trans". È una manieristica gigantesca struttura di cartone. Era qui che volevo arrivare. L'italiano è geniale perché è l'unico che ha digerito l'illusorio. Tutti gli altri popoli si difendono da questa perdita di sostanza e diventano tristi. Diventano anche brutti e cattivi perché vivono in uno stato di finzione irritata e frustrante. L'italiano no, no. Lui ride. L'italiano lo sa che tutto è finto e ride. È come se avesse dentro da sempre questa specie di gioco della "rappresentazione festosa". Non importa se siano le elezioni o i campionati del mondo. Tutti gli italiani, dai Servizi segreti, alla Mafia, all'uomo comune, vivono complici di questo spettacolo della politica, del sociale, dell'ordine e del disordine. Una compagnia teatrale!

ALLIEVO: Bello! Bravo!

MAESTRO: Non mi interrompere che concludo. Nell'era del "transpolitico" l'italiano...

ALLIEVO: Scusi, professore, cos'è il "transpolitico"?

MAESTRO: Non lo so.

ALLIEVO: Peccato! Ora che cominciavo a seguirla...Comunque è vero degli italiani: sono proprio i migliori.

MAESTRO: E no!!!

ALLIEVO: Ma come, l'ha detto Lei fino ad ora!?

MAESTRO: C'è modo e modo di dirlo!

Il professore cerca di confondere e plasmare il ragazzo – intento a scrivere un articolo sull'italianità –, servendosi di concetti ambigui. In una prima fase, l'allievo rappresenta il controcanto del buon senso, la resistenza razionale che prova con educazione e perplessità a riportare il discorso su un piano logico. Il professore cerca di affermare la superiorità italiana con un linguaggio grottesco, che dà un'immagine caricaturale dell'italiano medio (fino alla tragicomicità). L'ironia beffarda riguarda appunto il *modus vivendi* e *operandi* degli italiani e la celebrazione è solo un espediente per porre interrogativi urgenti sull'approccio dei cittadini a questioni irrisolte della storia nazionale, come il ruolo dei servizi segreti e della mafia nelle scelte politiche, o la politica per fini utilitaristici – si cita Giulio Andreotti. Inoltre, ritroviamo una velata critica al conformismo intellettuale, col concetto di «simulazione circolare», una parodia dei neologismi creati nel dibattito pubblico per mascherare il vuoto di significato. Il testo contrappone i registri colloquiale e informale a quello elevato: il maestro si serve colloquialismi

(«vedi ragazzo», «sei proprio cretino», «scrivilo», «non sei mai stato un'aquila», «e no!»), incrociando termini della lingua dei giornali politici, talvolta dotata di teatralità («transpolitico», «simulazione circolare», «alterazione paradossale», «dimensioni impensabili», «finzione irritata», «rappresentazione festosa») ed espressioni tecniche o latineggianti («assurgere», «manieristica»). Il professore utilizza le strategie retoriche tipiche della persuasione e della polemica strumentale, istillando nella mente dell'allievo il paradosso («si deve credere e non credere... contemporaneamente», «il poliziotto che fa la multa ha torto!») e scegliendo l'anafora per marcare enfaticamente i concetti («scrivilo, scrivilo pure!», «credono, ecco perché! Credono tutti...»). Il personaggio più esperto cade in stereotipi culturali comuni («i francesi credono alla Francia», «gli italiani sono allegri e intelligenti»), proponendo costruzioni enfatiche dalla comica ideologia nazionalistica («avere una sana intelligenza "correttiva", cioè da italiano»), per poi reiterare l'aggettivo *scientifico* con l'intento di dare autorità fittizia alla propria opinione. Una deriva che secondo gli autori coinvolge buona parte degli intellettuali con velleità di essere riconosciuti come personaggi pubblici.

3.2. *La cultura deve essere segreta*⁴²

Dall'aggettivo *transpolitico* si passa al sostantivo *transculturata*, attraverso un'operazione meta-culturale: il dialogo scardina i valori ordinari del sa-

⁴² Il significato del titolo e dell'intero testo della prosa è da rintracciare in un articolo apparso sulla rivista «Re Nudo», nel numero del maggio 1997, all'interno del quale Giorgio Gaber parla direttamente del proprio concetto di cultura e della deriva della stessa: «La cultura deve essere segreta. Stanotte pensavo che sarebbe forse più chiaro aggiungere «o scambiata solo con persone di massima affidabilità». In questa specie di corsa alla divulgazione a qualsiasi prezzo, alla definizione di cultura che non sappiamo bene cosa sia, alle speculazioni di ogni tipo, qualsiasi idea rischia di essere rovinata all'origine. Mi sembra necessaria una grande prudenza nella precisione della comunicazione e nella sua essenzialità, lontano dal dequalificante chiacchiericcio portato a livello di massa [...]. Non mi piace la cultura di massa, non ho simpatia per la parola «massa», sarà perché ha qualcosa a che vedere non solo con una vecchia sinistra abbastanza ideologica, ma anche con il concetto di massificazione che non c'entra nulla con la sinistra e con il concetto della scuola di Francoforte a cui io sono affezionato. La massificazione è reificazione delle persone, un togliergli l'anima, per cui la cultura di massa equivale a una cultura senz'anima, per niente finalizzata alla crescita dell'individuo».

pere, come il patrimonio delle conoscenze e l'informazione atta ad agire intellettuale. Una sorta di parodia filosofica, nella quale il professore interpreta un filosofo postmoderno, che non lesina provocazioni linguistiche all'allievo con una sintassi che riflette l'oralità teatrale, il cosiddetto *parlato in maschera*.⁴³

MAESTRO: Ragazzo, oggi ti voglio dare una indicazione preziosa: nell'era della "transcultura"...

ALLIEVO: Un momento, professore. Forse sarebbe meglio sapere subito...

MAESTRO: Se mi interrompi come fai a sapere? Questa volta, mio caro, si tratta di una illuminazione di una portata rivoluzionaria tale che cambierà completamente la storia. Anzi, la farà ripartire dal punto zero.

ALLIEVO: Ha forse individuato il punto Canetti, professore?

MAESTRO: Mi sfugge il punto Canetti, ma certamente anche questo signore, come tutti, avrà commesso l'errore di rendere pubblici i suoi punti. Perché, d'ora in poi, la cultura... ssss! Te lo dico in un orecchio... ssss! Non va divulgata.

ALLIEVO: Non capisco.

MAESTRO: Non capisci perché ho parlato piano o perché sei scemo? Ma è questa la rivelazione: la cultura deve essere segreta.

ALLIEVO: Ma io scrivo sui giornali... voglio dire, è il mio mestiere... studio, seleziono, divulgo; insomma, informo le masse.

MAESTRO: Mascalzone!

ALLIEVO: Come sarebbe a dire?

MAESTRO: Non c'è più un minimo di rispetto. Con tutti i sacrifici che si fanno! Poi, quando sono grandi, informano le masse. Senti questa, mascalzone: la cultura è una luce che quando si espande troppo perde luminosità. Il frastuono della divulgazione la affievolisce. Solo il silenzio ne salva la densità.

ALLIEVO: Permette che me la scriva? Non ho ancora capito bene, ma questo deve essere importante.

MAESTRO: Non ne azzecchi mai una! Non solo non lo devi scrivere ma non lo devi neanche dire a nessuno... ssss! E se proprio non ne puoi più dillo

⁴³ A tal proposito si cita lo studio *Le lingue del teatro* di Patricia Bianchi: «Nella recitazione ascoltiamo un parlato-recitato differente sia rispetto al parlato spontaneo (o *parlato-parlato*) sia rispetto al parlato programmato, come quello dei dialoghi nei testi narrativi (il *parlato-scritto*). Per molti aspetti la lingua teatrale si avvicina al parlato-scritto dei dialoghi narrativi, ma da questo si discosta per la specificità del recitato e per via della sua funzionalità scenica. Possiamo definirlo come un parlato in maschera. Per la sua natura intermedia tra scritto e parlato, il testo drammaturgico è stato anche definito scritto per essere detto come se non fosse scritto o come scritto per l'esecuzione orale nella finzione scenica» (Bianchi 2021: 188-9).

soltanto a qualche amico fidatissimo. Deve restare tutto tra noi, mi raccomando, bisogna faticare per avere le cose e soprattutto volerle veramente, capisci? La cultura è anche permalosa, ci resta male se non c'è urgente bisogno. E allora: sette segrete, segretissime, non deve uscire niente. E attenti alle spie, perché qualsiasi idea buona se spalmata sui rotocalchi fa malissimo. È peggio della nutella.

ALLIEVO: Ma ci sono anche settimanali qualificati!

MAESTRO: Nutella... nutella... sai cos'è "l'escrementazione circolare"?

ALLIEVO: Un'altra delle sue intuizioni?

MAESTRO: No, un altro esempio per i più cretini: ecco, tu butti un pezzo di carne, di quella buona, un'idea geniale, stimolante... i cagnacci ci corrono dietro, l'annusano, la biasciano, se la passano tra loro, la rimasticano... e quando tela riportano in dietro è talmente una schifezza che neanche tu sai più se avevi buttato un pezzo di carne o un pezzo di... capisci? L'escrementazione circolare!

ALLIEVO: Ingegnoso. Ma mi consenta di dissentire. L'informazione è un dovere civile. Poi la gente ne fa l'uso che crede. Il suo è egoismo puro.

MAESTRO: Non solo sei deficiente, ma anche altruista. Ottime qualità per rovinare la gente. Ascolta: quella che ti dico ora è una verità intuitiva, ma dato che è anche una verità statistica sarà ovvia anche per te che sei un contabile. Se ti guardi in giro e li conti ti accorgi subito che i più informati sono i più cretini.

ALLIEVO: Io veramente, professore, ho letto tutto: da Platone a Borges.

MAESTRO: Appunto! Ci sei cascato. L'unico modo per diventare colti è scegliere un libro e leggere sempre quello per tutta la vita... è anche più comodo. Dopo un po' ti accorgi che basta tenerlo sotto il cuscino e far viaggiare il pensiero. Bella anche questa, eh? Perché vedi nell'era della "transculturà"...

ALLIEVO: Basta con la "transculturà", la prego, si spieghi...

MAESTRO: Va bene, visto che non hai finezza di vocabolario sarò un po' più grossolano, così capisci anche tu. È semplicissimo. Aveva ragione mio nonno quando diceva: "il troppo stroppia". Capisci, ora?

ALLIEVO: Non esattamente.

MAESTRO: Ma certo, l'escrescenza, come te lo devo dire...il sorpasso: quando una cosa ha sorpassato il proprio "reale"! Bellissimo questo: il sorpasso del proprio reale, che intuizione! Ecco, ci siamo già nell'era del "troppo stroppia". E la cultura è quella che ha stroppiato di più. La cultura è una catastrofe, un incubo. È il terrore del bambino e dell'anziano. È l'ossessione del tempo libero dell'oncologo e del metalmeccanico. La cultura è un uragano dovunque. Ormai non la ferma più nessuno. Renato Zero ha avuto un calo pazzesco mentre Emanuele Severino sta andando fortissimo. E se tornasse Emanuele Kant farebbe l'esaurito in prevendita al Palazzo dello Sport, come Bruce Springsteen. È la fine, è la fine!

ALLIEVO: Ha ragione, professore, è la fine. Non se ne può più. Bisognerebbe smettere di fare qualsiasi cosa. È uno schifo. Ci vuole coerenza e rigore. Costi quello che costi io da domani non scrivo più.

MAESTRO: Allora abbochi proprio come un luccio! Quello che mi inte-

nerisce in certi giovani è la paura verginale dell'incoerenza. Basta saperlo che bisogna smettere di scrivere, poi uno continua. Io ho scritto dei volumi per dimostrare che era tempo di silenzio!

Nel secondo dialogo, il contrasto tra registri comunicativi parte da quello alto, con elementi specialistici che rimandano al linguaggio della filosofia, come la già citata *transculturata* e altre forme provocatorie: le locuzioni sostantivali «portata rivoluzionaria», «sorpasso del proprio reale», «verità intuitiva», «escrementazione circolare» (un concetto di non celata trivialità travestito con falsi tecnicismi); il sostantivo *escrescenza*, come metafora della crescita della cultura di massa. Il professore adotta il registro basso fino al triviale, scagliandosi contro l'allievo con epiteti che rappresentano il cambio di strategia in particolare nel dibattito televisivo: *scemo, mascalzone, cretini, schifo*. A livello pragmatico, resta la posizione manipolatoria e falsamente pedagogica del maestro, che si serve dell'ironia per sedurre e deridere l'allievo, che a sua volta crede nella cultura come dovere civile, ma arriva a decidere di non scrivere più perché plagiato dal suo interlocutore autorevole. Il linguaggio emotivo del maestro utilizza diverse figure retoriche per conquistare il ragazzo: l'iperbole, descrivendo la cultura come una malattia o un mostro sociale ed etichettando la sua scoperta a fatto che «cambierà completamente la storia... la farà ripartire dal punto zero»; l'antitesi, «la cultura deve essere segreta» e bisogna «informare le masse» della cosa, additando la divulgazione a corruzione del sapere, mentre solo il silenzio e segreto sono i valori assoluti da coltivare; metafore, sulla cultura, definita «luce che perde luminosità» se troppo diffusa e sull'informazione, definita «escrementazione circolare» e «nutella culturale», e sulla conoscenza, «un pezzo di carne dato ai cani». La sintassi del testo è marcata dalla paratassi, da ripetizioni teatrali e dalla climax: «Nutella... nutella...», «Ssss!...», «è la fine, è la fine!». Le fasi di monologo del professore alternano frasi brevi a strutture complesse, ricche di subordinate e di anacoluti, che spezzano la linearità sintattica per creare un effetto d'oralità nervosa: «Perché, d'ora in poi, la cultura... ssss!... te lo dico in un orecchio... non va divulgata»; «poi, quando sono grandi, informano le masse». La cultura di consumo, infine, viene esemplificata da icone pop dell'epoca, come Renato Zero e Bruce Springsteen, rivali nelle vendite addirittura del filosofo Emanuele Severino, condizione che porta il docente a pensare che «se fosse vivo Kant farebbe sold out».

3.3. *La schiavitù è un bene prezioso*

L'ultima prosa dialogica tra maestro e allievo, che espone un ossimoro già nel titolo – «la schiavitù come bene prezioso» –, conferma la strategia testuale battuta-risposta, per la costruzione del paradosso teatrale. È ancora una satira filosofica, che decostruisce concetti alti dell'umanità: la libertà (ritenuta il feticcio contemporaneo che genera confusione); l'arte (in preda all'anarchia espressiva e prodotta senza qualità); la censura (un atto non di repressione ma estetico-morale che garantisce il freno all'imbecillità); lo spirito critico (che manca mediamente agli individui). Il professore si conferma un personaggio a metà tra il buffone e il saggio, con un flusso verbale che trasmette verità ritenute assolute al suo discepolo – in via di smarrimento –, per poi sconfessarle subito dopo, con un esercizio di incoerenza. Si tratta della rievocazione della cifra retorica nel dibattito pubblico degli anni Novanta, con privilegiata attenzione alla sfera politica. Gaber e Luporini compongono il testo immaginando la società del Duemila, imprimendo al dialogo, sempre più lacunoso, l'elemento comunicativo dal quale ripartire. Nell'economia dello studio della lingua del teatro, proprio i dialoghi si prestano come fonte centrale di analisi linguistica, secondo l'osservazione di Pietro Trifone: «Allo storico della lingua restano tuttavia i dialoghi, in cui i contatti con la sfera dell'oralità, l'attenzione alle regole e alle tattiche conversazionali, i rapporti con la situazione scenica e con le attese del pubblico hanno determinato, nei migliori esponenti del genere, una consapevolezza più acuta dell'antinomia tra le forme chiuse, perfette, immobili della grammatica e le forme aperte, irregolari, variabili dell'uso».⁴⁴

MAESTRO: Giornataaccia, ragazzo. Tu sai che io vivo solo, vero?

ALLIEVO: Certo, certo, ma ci sono io, professore...

MAESTRO: Appunto! E male accompagnato! Devi sapere, mio tenero idiota che la mia non era una confessione sentimentale. Volevo solo dire che purtroppo non c'è nessuno al mondo che mi dica cosa "devo" fare.

ALLIEVO: Ma come, professore, un uomo libero come lei?

MAESTRO: Non tollero le offese!

ALLIEVO: Veramente io... cioè, non mi pareva...

⁴⁴ Trifone 2021: 216.

MAESTRO: Certo che è un'offesa. Se tu leggessi meno e guardassi di più, ti accorgresti che nell'era del trans-democratico un "uomo libero" è un uomo che opina. Opina sempre e non pensa mai. Praticamente un cretino! Non sono un uomo libero. Sono uno spirito, io! Un artista, l'unico dopo Voltaire. E per conservare questo mio spirito è ovvio che ho bisogno di catene. Ecco l'illuminazione del mese: prendi appunti... "la schiavitù è un bene prezioso".

ALLIEVO: Ma come, professore...

MAESTRO: Lo so, lo so, l'ideale sarebbe un a schiavitù imposta da sé stessi, ma in mancanza di meglio, anche da altri. La libertà fa malissimo, scrivilo!

ALLIEVO: Mi dispiace professore ma questo non lo condivido, dunque, da uomo libero, non lo scrivo.

MAESTRO: Tu più che libero sei deficiente, ma questa non è una primizia, si sapeva. Ora ascoltami attentamente: "È solo la lotta per la libertà che fa bene. L'esercizio della libertà fa schifo". Sai chi lo ha detto?

ALLIEVO: Veramente no.

MAESTRO: L'ho detto io!

ALLIEVO: Mi pareva il suo stile.

MAESTRO: Se non ti piace il mio stile diretto, sarò più letterario: "Bisogna liberare l'individuo dal sottile disagio della libertà". Oppure sarò più pratico: "Ci sono e ci vogliono le libertà. La libertà non è mai esistita". Sai chi lo ha detto?

ALLIEVO: Certo professore, l'ha detto Mussolini.

MAESTRO: Allora questa non va bene, non la scrivere, te la cambio subito: "la libertà è una ridicola religione moderna". Scrivi questa che ha più successo!

ALLIEVO: Professore, ma se è proprio grazie alla libertà che un artista come lei può esprimere tutto quello che vuole...

MAESTRO: Da tempo non mi aspetto da te obiezioni intelligenti. È proprio agli artisti che la libertà ha fatto male. I cassieri la sopportano meglio. L'arte deve avere le sue gabbie e i suoi obblighi. E non solo quelli del proprio specifico, ma soprattutto quelli della necessità e della qualità. Si producono troppe schifezze in nome della libertà di espressione. Ed ecco l'idea, scrivila: solo una rigidissima censura ci può salvare dallo spapolamento... che fai, impallidisci? Voi intellettuali avete sempre avuto una paura angosciata del Cremlino. Non sto parlando di quello. È ora che devi impallidire. Sto parlando di Dio! Un Dio che giudica la qualità e vi censura.

ALLIEVO: Ho capito, uno che non sbaglia mai sulla qualità. Ma come è possibile?

MAESTRO: Ammetto che, in mancanza di Dio, la cosa non è facile. Purtroppo non c'è nessuno che in qualche modo potrebbe ...

ALLIEVO: Non è vero, professore. C'è lei!

MAESTRO: Questa è una obiezione intelligente. Se avessi tempo potrei farlo. Guarderei un quadro o leggerei le bozze, poi andrei lì dall'artista e... "lei non deve scrivere, glielo proibisco!". E lui indignato: "Ma come, non scrivo più? Che libertà è questa, io vado in America" ... e così ci liberiamo di qualche cretino!

ALLIEVO: Professore, ma non le è mai venuto in mente il cretino potrebbe migliorare?

MAESTRO: Rarissimo! Comunque sei troppo occidentale. Ti è insopportabile il sopruso fatto su un individuo e non ti spaventa mai il sopruso che si fa su tutti gli individui costringendoli a sorbirsi una valanga di cazzate. Scusa lo stile diretto.

ALLIEVO: Ma uno può sempre sottrarsi.

MAESTRO: Era qui che ti aspettavo! Non ci si sottrae al “grande squagliamento” vedi, tutte le schifezze che circolano... penetrano e fanno male alla salute di chi, in qualche modo è costretto a respirarle. Ecco perché quasi quasi preferisco una società come quella russa dove può succedere che un genio sia considerato un imbecille pericoloso, ad una società come la nostra dove qualsiasi imbecille pericoloso diventa un genio. C'è da pensarci e forse nei panni di Sougheniesky sarebbe interessante ritirarsi in Siberia e scrivere “L'arcipelago Svizzera”.

ALLIEVO: Illuminante. Professore, credo di aver capito a fondo come una libertà del nostro tipo porti inevitabilmente alla distruzione dell'individuo. È l'ora di fare un gesto di coraggio e trasferirci tutti in luoghi dove si rischia una certa illibertà. Sono pronto a seguirla!

MAESTRO: Sì, ma vai avanti tu che a me vien da ridere!

Il contrasto tra registri comunicativi gioca sull'alternanza di lessico colto, proprio del pensiero filosofico (*opina, spirito, individuo, necessità, qualità, censura, illibertà*), a forme dirette, basse, che replicano l'oralità (*idiota, cretino, schifezze, cazzate, deficiente*). Una dualità pensata dagli autori, nella costruzione della fabula agenda, per sabotare i ragionamenti elevati in voga nel *mainstream*. Al neologismo *transdemocratico*, sulla falsariga di quelli nei testi precedenti con prefisso *trans-*, si affianca la metafora del «grande squagliamento», secondo la liquefazione della cultura, sulla scia della *società liquida* teorizzata da Zygmunt Bauman. Oltre alla citazione dissacrante di Benito Mussolini, ritroviamo la parodia letteraria del saggio d'inchiesta narrativa *Arcipelago Gulag* di Solženicyn (*L'arcipelago Svizzera*). A livello sintattico, l'alternanza di proposizioni brevi a quelle articolate, permette dei botte e risposta caricati di senso implicito, con punte di caustica ironia («tu più che libero sei deficiente»). I monologhi del professore espongono delle tesi secondo una sintassi pseudo-logica, da trattato filosofico, con una serie di enunciazioni grottesche che ritornano nel testo in forma anaforica (con piccole modificazioni per favorire il ritmo), imponendosi come aforismi paradossali: «è proprio agli artisti che la libertà ha fatto male. I cassieri la sopportano meglio»; «la libertà fa malissimo, scrivi-

lo»; «l'esercizio della libertà fa schifo»; «la libertà è una ridicola religione moderna»; «la libertà fa malissimo»; «solo una rigidissima censura ci può salvare»; «la libertà non è mai esistita»; «l'esercizio della libertà fa schifo, ma la lotta per essa fa bene».

4. CONCLUSIONI

Il teatro canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luperini è stato spesso tenuto fuori dalla lente d'ingrandimento degli studi sulla lingua del teatro, seppure, nella strutturazione della fabula agenda, divisa dinamicamente tra prosa – racconto, monologhi, dialoghi – e canzone, esponga gli elementi linguistici ricorrenti del testo teatrale canonico: interiezioni; invocazioni; incisi fatici (costituiti da frammenti esclamativi o a forte quoziente tonale); fonosimbolismo; schemi sintattici come ellissi, ridondanza e frammentarietà; moduli espressivi come interiezioni, ingiurie e suffissi alterativi; comicità del significato, con equivoci, bisticci e storpiature; comicità del significante, con ripetizioni di parole, scherzi fonici di vario genere; sporadici inserti tipizzati alloglotti. Gli autori provano a reinventare il parlato, tenendo conto delle marche altamente convenzionali del teatro nel rispetto della codificazione retorica.⁴⁵ I testi sono calibrati con l'ausilio dei dimostrativi (aggettivi e pronomi) e soprattutto dei deittici, che attualizzano gli enunciati collocandoli nel tempo e nello spazio: «Il genere teatrale è un genere aperto, che investe più dimensioni e più codici. Ruolo chiave è tenuto dalla deissi come *trait d'union* fra il testo e lo spettacolo».⁴⁶ Gli autori sfruttano in pieno la ricezione plurisensoriale del pubblico, racchiudendola negli argini del teatro di parole, dove solo elementi extraverbali che supportano l'enunciato, come il gesto, la mimica e le movenze, possono rafforzare il messaggio del testo. Un connubio vincente nell'esecuzione della fabula acta, come sottolineato da Patricia Bianchi:

La fruizione diretta e immediata del pubblico viene agevolata dall'attivazione in scena di una molteplicità di mezzi espressivi che puntano a una ricezione

⁴⁵ Sugli aspetti retorici del teatro e le varietà d'italiano rappresentate nel panorama scenico nazionale si rimanda a Stefanelli 2006 e Stefanelli 2009.

⁴⁶ Trifone 1994: 85.

plurisensoriale, alla parola e ai suoni si accompagnano la mimica facciale, il gesto, le interazioni e i movimenti degli attori sulla scena e anche il contesto scenografico e le musiche. L'insieme di queste componenti sceniche e delle loro interrelazioni costituisce un sistema complesso di elementi verbali ed extraverbali. Non a caso la gestualità e la prossemica degli attori sono strettamente correlate all'uso delle interiezioni, dei dimostrativi, dei deittici, e in generale a tutti i tratti del parlato che possono coinvolgere i riceventi e rimandare al contesto e alla situazione comunicativa.⁴⁷

Per quanto possa sembrare una forma molto più incline al parlato da spettacolo televisivo, con una scaletta impostata su un *timing* da concerto, il teatro canzone restituisce letterarietà al proscenio italiano: ritroviamo la tessitura di riferimenti colti, appartenenti prettamente al mondo della letteratura, oltre alla trasposizione di forme di pensiero, che animano il dibattito nella seconda metà del Novecento, con particolare attenzione alla filosofia e alla psicanalisi. Una rotta di ritorno, che dal parlato comune vira verso la cultura alta, tracciata da Claudio Giovanardi e Pietro Trifone: «Possiamo dire che, se per secoli la lingua del teatro italiano ha cercato disperatamente di allontanarsi dal modello letterario alla ricerca di un registro colloquiale e credibile, una volta raggiunto l'obiettivo di avvicinare, fin quasi a far coincidere, scritto e parlato, qualcuno abbia sentito in tempi recenti il bisogno di invertire la rotta, di ridare alla scrittura teatrale la patente di prodotto letterario a tutti gli effetti».⁴⁸ Inoltre, il teatro canzone rappresenta uno dei più autorevoli *storytelling* della contestazione giovanile e del Movimento del Sessantotto, dei quali ha compiuto un bilancio, prolungando il campo d'osservazione agli Anni di Piombo e agli anni di Tangentopoli. Gli inediti analizzati in questo lavoro, che non trovano spazio negli undici spettacoli, come preannunciato, per motivazioni legate alla complessità dei testi e ai rischi di mancata comprensione del pubblico, sono diventati materiale preparatorio per gli album *La mia generazione ha perso* (2001, CGD East West) e *Io non mi sento italiano* (2003, CGD East West, pubblico dopo la morte di Gaber). In particolare, il brano *La razza in estinzione* – contenuto nel primo album citato – rappresenta la summa del teatro canzone, inediti compresi, e rievoca la «razza dell'appartenenza» (al di fuori di riferimenti etnici, contrapposta agli in-

⁴⁷ Bianchi 2021: 189.

⁴⁸ Giovanardi–Trifone 2015: 228.

dividui non impegnati politicamente e socialmente), sconfitta dal trionfo del conformismo e dal terrorismo stragista, ma che gli autori raccontano senza rimorsi:

La mia generazione ha visto
migliaia di ragazzi pronti a tutto che stavano cercando
magari con un po' di presunzione di cambiare il mondo
possiamo raccontarlo ai figli, senza alcun rimorso
ma la mia generazione
ha perso.⁴⁹

Annibale Gagliani

ORCID: 0009-0005-6676-0568

(Università del Salento, ror: 03fc1k060)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barbero 2022 = Fabio Barbero, *Giorgio Gaber, Sandro Luporini e la generazione del 68 – Un'analisi di alcuni spettacoli degli anni Settanta*, Roma, Arcana, 2022.
- Battiato 2008 = Franco Battiato, in Andrea Pedrinelli (a c. di), *Gaber, Giorgio, il Signor G – Raccontato da intellettuali, amici, artisti*, Milano, Kowalski, 2008.
- Bianchi 2021 = Patricia Bianchi, *Le lingue del teatro*, in Chiara De Caprio, Francesco Montuori, Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, *L'italiano – Varietà, testi, strumenti*, Napoli, Le Monnier, 2021.

⁴⁹ Due amici di Giorgio Gaber, Francesco Guccini ed Enzo Jannacci, cantautori e anime del Movimento del Sessantotto, manifestano disaccordo riguardo ai versi finali del teatro canzone, tenendo aperta la questione: «La nostra generazione è stata abbastanza fortunata, ha trovato spazio, possibilità, modo di esprimersi. Non ha perso. Anche se, forse, quel concetto veniva sola da un momento di pessimismo di Giorgio. Solo, ho il rimpianto di non averglielo mai chiesto» (Guccini 2008: 148); «Solo su un concetto non sono mai stato d'accordo con Gaber: la nostra generazione secondo me ha vinto, mica ha perso. Perché abbiamo figli con le palle, perché abbiamo potuto fare seri discorsi sociali nella musica» (Jannacci 2008: 154).

- Casale 2006 = Giulio Casale, *Se ci fosse un uomo – Gli anni affollati del signor Gaber*, Roma, Arcana, Fazi Editore, 2006.
- Colombati 2011 = Leonardo Colombati, *La canzone italiana 1861-2011 – Storie e testi*, Milano, Mondadori · Ricordi, 2011.
- D'Achille 2001 = Paolo D'Achille, *Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, in Maurizio Dardano, Adriana Pelo, Antonella Stefinlongo (a c. di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Roma, Aracne, 2001: 181-219.
- D'Onghia 2014 = Luca D'Onghia, *Drammaturgia*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto – II Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014: 153-202.
- Giovanardi-Trifone 2015 = Claudio Giovanardi, Pietro Trifone, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- Guccini 2008 = Francesco Guccini, in Andrea Pedrinelli (a c. di), *Gaber, Giorgio, il Signor G – Raccontato da intellettuali, amici, artisti*, Milano, Kowalski, 2008.
- Jannacci 2008 = Enzo Jannacci, in Andrea Pedrinelli (a c. di), *Gaber, Giorgio, il Signor G – Raccontato da intellettuali, amici, artisti*, Milano, Kowalski, 2008.
- Harari 2011 = Guido Harari, *Quando parla Gaber*, Milano, Chiarelettere, 2011.
- Luporini 2013 = Sandro Luporini, Roberto Luporini, *G. Vi racconto Gaber*, Milano, Mondadori, 2013.
- Mainardi 2016 = Nando Minardi, *La magnifica illusione – Giorgio Gaber e gli anni '70*, Milano, Vololibero, 2016.
- Nencioni 1983 = Giovanni Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, collana *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- Pasolini 1968 = Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per il nuovo teatro* (1968), in Walter Siti, Silvia De Laude (a c. di), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Milano, Mondadori, 1999: 500-2481.
- Pasolini 1976 = Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- Pedrinelli 2006 = Andrea Pedrinelli, *Non fa male credere – La fede laica di Giorgio Gaber*, Milano, Ancora, 2006.
- Pirani 2015 = Paola Pirani, *Al ballo mascherato – De André, Gaber e l'omologazione dell'intimo*, in Felice Giandomedico, Michele Balducci, Raimonda Basso Bondini, Roberta Di Bonito, Paola Pirani, *Tu prova ad avere un'idea ripensando De André e Gaber*, Roma, Ensemble, 2015.

- Porro 1978 = Maurizio Porro, *Gaber «Sono solo e diverso»*, «Corriere della Sera», primo ottobre 1978.
- Sala 1990 = Rita Sala, *L'ultimo borghese*, «Il Messaggero», 3 febbraio 1990.
- Serianni 2020 = Luca Serianni, *La riproduzione delle risorse pragmatiche nella storia del teatro italiano*, in Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Daria Motta, Rosaria Sardo (a c. di), *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 85-103.
- Stefanelli 2006 = Stefania Stefanelli, *Va in scena l'italiano*, Firenze, Cesati, 2006.
- Stefanelli 2009 = Stefania Stefanelli, *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.
- Stefanelli 2011 = Stefania Stefanelli, *Teatro e lingua*, Enciclopedia Treccani, 2011 [[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)].
- Trifone 1994 = Pietro Trifone, *L'italiano a teatro*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana – 2 italiano scritto e parlato*, Milano, Einaudi, 1994 (81-160).
- Trifone 2019 = Pietro Trifone, *Il teatro tra dire e fare*, in Nicola De Blasi, Pietro Trifone (a c. di), *L'italiano sul palcoscenico*, Firenze, Accademia della Crusca · goWare, 2019: 7-19.
- Trifone 2021 = Pietro Trifone, *La lingua del dialogo. Il contributo del teatro alla storia dell'italiano*, in Daniela D'Eugenio, Alberto Gelmi, Dario Marcucci (a c. di), *Italia, Italie – Studi in onore di Hermann W. Haller*, Mimesis, Milano, 2021: 205-216.

RIASSUNTO: L'articolo intende analizzare i sei inediti del teatro canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, tracciando gli stilemi della lingua da proscenio degli autori, che porta alla costituzione di un linguaggio identitario, in sintonia con i temi e le forme utilizzate nel cantautorato di protesta del secondo Novecento, determinante per la stagione dell'impegno civile nella cultura italiana. I brani selezionati sondano l'aspetto autobiografico di Gaber e Luporini, con l'appartenenza al Movimento del Sessantotto, dei quali sono artisti-manifesto, e il successivo abbandono, spinti da sofferto disincanto, di un'ideologia sempre più a-politica, prostrata al conformismo socioculturale della società dei consumi.

PAROLE CHIAVE: teatro canzone, lingua del teatro, italiano del cantautorato, italiano dei media, canzone di protesta, Movimento del Sessantotto, impegno civile.

ABSTRACT: This article aims to analyse six unpublished works from the song theatre of Giorgio Gaber and Sandro Luporini, tracing the stylistic features of the authors' stage language, which leads to the creation of an identity language, in tune with the themes and forms used in the protest songwriting of the late 20th century, which was decisive for the season of civil engagement in Italian culture. The selected pieces explore the autobiographical aspect of Gaber and Luporini, with their membership of the '68 Movement, of which they were poster artists, and their subsequent abandonment, driven by painful disillusionment, of an increasingly apolitical ideology, prostrated by the socio-cultural conformism of consumer society.

KEYWORDS: theatre song, theatre language, Italian songwriting, Italian media, protest song, '68 Movement, civil commitment.

RECENSIONI

Raymund Wilhelm, Lisa Struckl (a c. di), *Bonvesin da la Riva. Tradizioni di lingua, di poesia e di cultura*, Ravenna, Longo, 2024, 215 pp. («Memoria del tempo», 83)

Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale tenutosi a Klagenfurt nei giorni 11-12 novembre 2021 ed è aperto da un intervento di Raymund Wilhelm che propone un bilancio critico sugli studi bonvesiniani pubblicati a partire dal 2010 (*Narratore, retore e visionario. Nuovi studi su Bonvesin da la Riva*, pp. 7-21). L'autore premette alcuni rilievi sulle notevoli doti di scrittore di Bonvesin, specie quale narratore e retore, ma anche, nel *Libro delle tre scritture*, come visionario: queste qualità non sono sempre state valorizzate in maniera adeguata, pur rientrando fra le ragioni che rendono Bonvesin degno di maggiore considerazione nel campo della ricerca. Wilhelm offre quindi una rassegna degli studi, articolata in base alla loro differente impostazione (filologica, linguistica, critico-letteraria, storica), senza trascurare le opere latine; si sofferma sia sui progressi compiuti sia su quanto resta ancora da fare. In particolare, lamenta a buon diritto la mancanza di una monografia sull'opera volgare di Bonvesin, che, nonostante tutto, rimane un poeta sottovalutato: ne è prova il confronto con la bibliografia edita sul poeta castigliano Gonzalo de Berceo, «che per molti versi gli è paragonabile» (p. 16), confronto che rivela una netta sproporzione numerica tra le pubblicazioni sui due autori. Per lo studioso le cause vanno ricercate in un'idea di storia linguistica che pone Bonvesin all'esterno della lingua letteraria nazionale e nella carenza di edizioni provviste di un adeguato corredo esegetico, di cui si avverte il bisogno soprattutto a fronte di opere complesse per temi, strutture del discorso poetico e lingua. Da ciò deriva la necessità di unire competenze e discipline diverse, in primo luogo letteratura e linguistica, e di riesaminare la *vexata quaestio* dei nessi tra fonetica e metrica, imprescindibile ai fini di una *constitutio textus* che riesca a «conciliare il rispetto per i testi traditi con l'attenzione al carattere poetico dei componimenti» (p. 19). L'auspicato allestimento di nuove edizioni critiche del *corpus* dello scrittore ambrosiano sarebbe il naturale punto di partenza per nuovi studi, come dimostrano le edizioni pubblicate negli ultimi anni, da cui hanno preso avvio nuove e proficue indagini. In appendice al saggio è stampata una tavola dei codici latori di opere bonvesiniane (pp. 19-21).

I tre contributi successivi affrontano aspetti della lingua di Bonvesin attraverso gli strumenti più aggiornati della linguistica, posta in costante e costruttivo dialogo con l'analisi filologico-letteraria e con la storia della tradizione. Elisa De Roberto apre il suo saggio («*Bastass ke, per mor de, in log ke...*»). *Studi di grammaticalizzazione nel milanese di Bonvesin: dalle perifrasi alle congiunzioni*, pp. 23-45) con un paragrafo in cui richiama a livello teorico i concetti chiave della grammaticalizzazione e fissa il perimetro della propria indagine su Bonvesin,

mirante all'analisi di alcune strutture sintattiche in un volgare diverso da quello toscano – su cui verte la maggior parte della bibliografia disponibile in materia –, onde sopperire a un'evidente lacuna. Dopo aver individuato nel *corpus* bonvesiniano «varie locuzioni congiuntive caratterizzate da un diverso grado di fissità» (pp. 26-7), la studiosa esamina alcune specifiche congiunzioni formate a partire da perifrasi e altri sintagmi, proponendo opportuni raffronti con altre varietà italiane e in qualche caso con l'antico francese: si tratta di locuzioni a base nominale (*apena ke*, *per mor de*, *in log ke*), verbale (*anc foss/anc sia*, *bastass ke*, *per fa ke*) e pronominale (*de xò ke*), nonché dell'avverbio a reduplicazione *san san cò*, attestato solo in due passi bonvesiniani e la cui esatta interpretazione costituisce un problema ancora aperto (cf. pp. 43-4). De Roberto rimarca opportunamente la necessità di procedere a controlli sui codici in simili tipi di ricerche, per ovviare alle uniformazioni delle edizioni esistenti: un esempio significativo vagliato dalla studiosa è *bastare ke*, per cui i dati forniti dai mss. documentano un livello di grammaticalizzazione meno avanzato di quanto emerge dalle edizioni. Le strutture indagate contribuiscono all'articolazione logica e discorsiva del periodo e del testo, con la sua alternanza di sequenze narrative e dialogiche, ma, al di là di alcune preferenze dell'autore, non sono esclusive della scrittura di Bonvesin, che pure è caratterizzata da «strategie ed elementi giunzionali che richiedono processi inferenziali più articolati e che forse in altre tradizioni di discorso lasciano il passo a congiunzioni e connettivi più specifici e dotati di un minor grado di ambiguità» (pp. 44-5).

Carolina Venco si occupa degli elementi del lessico bonvesiniano presenti nel ms. 2235 della Biblioteca Angelica di Roma (*Dopo Bonvesin. Lessico e formule narrative in un leggendario agiografico lombardo [Angelica 2235]*, pp. 47-72). Il codice, descritto alle pp. 50-3, risale al secolo XV e proviene dal Comasco; è una interessante miscellanea divisibile in due sezioni, la prima con narrazioni di argomento neotestamentario e la seconda con quattordici leggende che raccontano vite di santi, composte in prosa o prosificate, alcune delle quali relative a figure molto venerate in Lombardia, specie a Milano e nella zona di Como. La studiosa prende in esame la raccolta di leggende, nelle quali rintraccia, accanto a lessemi dalla circolazione lombarda e attestati anche in Bonvesin, voci dalla documentazione più circoscritta, legata specialmente al poeta ambrosiano. Con un'analisi circostanziata, Venco vaglia un congruo numero di esempî di un lessico particolarmente marcato, afferente allo specifico genere dei testi agiografici, che comporta un fondo comune di stilemi, formule e moduli narrativi. Allo stesso tempo, riesce a discriminare elementi interdiscorsivi e riferimenti intertestuali: per questi ultimi si configura il possibile ruolo di Bonvesin quale fonte, il che costituirebbe una ulteriore testimonianza della fortuna dell'autore. Tuttavia, la stessa Venco evidenzia la necessità di ulteriori verifiche.

Il contributo di Roberto Tagliani («*Lavar le man, po' Bever*»: lessico della quotidianità e della «convenientia» tra Bonvesin e dintorni, pp. 73-96) esamina l'incidenza del lessico della quotidianità nel *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, che le informazioni fornite ai vv. 1-4 consentono di «collocare nella prima metà degli anni Ottanta del Duecento», secondo un'ipotesi suffragata dalla metrica, per l'uso di quartine a rime baciata (AABB) condiviso con le *Expositiones Catonis* (p. 74). L'autore ripercorre struttura e temi del testo bonvesiniano, che ne dimostrano l'afferenza al genere delle *convenances de tables*, che ebbe notevole fortuna nelle letterature mediolatina e galloromanza. In seguito, notata la frequenza del termine *cortesia*, si interroga sul senso da attribuire al termine, che appare come un'applicazione della *convenientia*, un principio al contempo linguistico, culturale e didattico-pedagogico. Su questa base Bonvesin seleziona accuratamente il lessico della quotidianità, legato alla concretezza situazionale; verbi e sostantivi appaiono quantitativamente preponderanti: i primi si legano in prevalenza ad azioni, mentre è più esiguo il numero di voci verbali legate al campo semantico della parola. L'analisi – organizzata per categorie grammaticali e arricchita da rilievi di carattere sintattico-retorico – si concentra sul *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, ma integra lo spoglio con le risultanze di indagini mirate su altre opere di Bonvesin e della letteratura lombarda, in particolare i testi traditi dal celeberrimo codice Saibante-Hamilton (Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 390, già Saibante); alcune tabelle con dati di frequenza contribuiscono efficacemente al confronto. Emerge una forte intenzionalità di Bonvesin, legata alla *curialitas* «che ha trasferito dalle mense signorili a quelle della nuova borghesia cittadina del suo tempo e del suo “domani”, rappresentata dalla generazione di studenti che da lui apprendono non solo i rudimenti della cultura scritta, ma anche quelli del buon vivere civile che è appannaggio necessario per una classe dirigente preparata e matura» (p. 96).

Il *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, il più fortunato fra i volgari bonvesiniani, è al centro pure del saggio di Lisa Struckl, che propone una disamina della tradizione dei suoi rifacimenti e si sofferma sull'esame delle varianti discorsive, condizionate dall'intento di adattare o riscrivere l'opera secondo le norme della stessa o di differenti tradizioni discorsive (*Il rifacimento lombardo delle «Cinquanta cortesie» bonvesiniane. Dinamiche discorsive fra verso e prosa. Con l'edizione del testimone bergamasco MA 465*, pp. 97-127). Dopo aver offerto una panoramica sulla fortuna del *De quinquaginta curialitatibus* dal Trecento ai primi del Seicento, l'autrice si concentra sul rifacimento tradito dal ms. MA 465 della Biblioteca Civica «Angelo Mai» di Bergamo, connotato da una *mise en page* e da un uso di assonanze e rime – in parte riprese da Bonvesin, in parte introdotte dal rimaneggiatore – che paiono collocare il testo «vicino alla, se non all'interno della, tradizione poetica» (p. 104). Per caratterizzare il rifacimento con preci-

sione, Struckl lo pone a confronto con il testo del celebre codice Berlinese di Bonvesin e con la cinquecentina milanese stampata da Pelizzoni (per la stretta parentela con quest'ultima, tralascia invece le successive stampe dei Meda), per poi indagare alcune tecniche applicate per garantire la coesione, principalmente attraverso l'esplicitazione dei nessi logici. La studiosa conclude che il rifacimento si segnala per uno statuto testuale intermedio fra versi e prosa, in analogia con altri testi coevi. Il saggio è chiuso dall'edizione del testo trådito dal ms. MA 465 (pp. 123-7).

Segue un secondo contributo di Raymund Wilhelm, dedicato alla sezione centrale del *Libro delle tre scritture*, la *Passion de Criste* (*Per una nuova edizione della «Scrigiura rossa». Con un'ipotesi sulla genesi del «Libro delle tre scritture»*, pp. 129-56). L'autore ne ripercorre anzitutto la tradizione testuale, basata su tre codici e un testimone indiretto, il *Sermone* di Pietro da Barsegapè. Attraverso la *collatio* di una selezione di *loci* testuali significativi, Wilhelm dimostra che i codici Ambrosiano (Milano, Biblioteca Ambrosiana, T 10 sup.) e Cignardi (Milano, Biblioteca Ambrosiana, N 95 sup.) appartengono alla stessa famiglia (Y) e addivene all'elaborazione di uno stemma (p. 141); nei casi di divergenza tra i mss. della famiglia Y, l'accordo di uno dei due con il codice di Bovegno (che viene rivalutato) consente di risalire all'archetipo. Analizzando altri aspetti della tradizione, rileva la tendenza del ms. Ambrosiano a offrire una stesura "migliorata" – e pertanto innovativa – del testo e dimostra l'utilità della tradizione indiretta costituita dal *Sermone* di Pietro da Barsegapè, che spesso concorda con le lezioni del ms. Cignardi, confermandone la bontà. Approfondendo l'esame della tradizione manoscritta e di alcuni dati testuali, lo studioso ipotizza che il *De la scrigiura rossa* sia stato composto anteriormente al progetto del *Libro delle tre scritture*, in cui sarebbe confluito in un secondo momento, e che il ms. di Bovegno conservi tracce significative della prima fase redazionale. Si tratta di un'ipotesi meritevole di attenzione e di ulteriori approfondimenti. Nelle conclusioni l'autore prospetta un'edizione critica della "seconda redazione" del poemetto basata sul ms. Cignardi, con apparati esegetici e con un'edizione interpretativa del ms. di Bovegno in appendice. Ci auguriamo che questa edizione veda presto la luce.

Nel saggio successivo Giuseppe Mascherpa analizza l'uso del digramma <dh> a rappresentare l'indebolimento di -t- e -d- intervocaliche (*Appunti sull'impiego dei digrammi <dh> e <th> negli antichi volgari settentrionali, con un approfondimento bonvesiniano*, pp. 157-77). In primo luogo, sonda la diffusione dei digrammi <dh> e <th> in Italia settentrionale, rammentando che questi grafemi furono introdotti per influsso di consuetudini scritte di origine germanica; lo spoglio concerne sia testi volgari sia testi latini, con particolare riferimento ai volgarismi in essi attestati. Mascherpa rileva che il digramma <dh> caratterizza la *scripta* del ms. Berlinese, mentre compare sporadicamente nei testimoni seriori del *corpus* bonvesi-

niano, ma è possibile constatarne la presenza nel *Sermone* di Pietro da Barsegapé e nei testi cremonesi del ms. Saibante-Hamilton, come pure nei documenti latini di area milanese e cremonese dei secoli XII-XIII. La documentazione raccolta suggerisce di «intraprendere una disamina di più ampio respiro sullo statuto fonetico oscillante delle dentali intervocaliche nei volgari dell'Italia padana tra Due e Trecento» (p. 176).

Il contributo di Anna Soma è dedicato a un episodio della ricezione di Bonvesin (*Bonvesin e la scuola. Sull'uso didattico dei testi del maestro milanese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 179-200) ed esordisce con un riepilogo delle informazioni note sulla sua professione di «doctor gramatice» e con l'interrogativo, sinora trascurato, su quali fossero gli effettivi rapporti fra le sue opere e la scuola. Se è indubbio che la *Vita scolastica* fosse un manuale, si è sempre data per scontata la destinazione scolastica di due volgari, le *Expositiones Catonis* e il *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, ma quest'ultima affermazione richiede un'attenta verifica. Così, Soma ripercorre in breve l'impostazione della scuola nel Medioevo, per poi soffermarsi sulla *Vita scolastica*, sulla sua tradizione manoscritta e sulle testimonianze di impiego in ambiente scolastico, compresi due esempi quattrocenteschi che attestano lo studio dell'opera mediante l'uso della lingua volgare. L'autrice richiama alcuni casi di impiego del volgare a supporto della didattica del latino datati a partire dal Duecento, ma per la specifica prassi di Bonvesin adduce la testimonianza perentoria della *Vita scolastica* (vv. 929-930), dove l'autore esorta «il maestro a servirsi sempre (*continuo*) del latino e aggiunge che è necessario costringere gli scolari a fare lo stesso». Poiché l'opera si basa verosimilmente sulla sua esperienza diretta, «è plausibile ipotizzare che Bonvesin non usasse con i suoi studenti la lingua volgare» (p. 195), pertanto si può escludere che avesse concepito i volgari succitati con una destinazione scolastica. Essi dovettero essere composti per la borghesia cittadina, analogamente agli altri volgari, per assumere una funzione in contesto didattico solo in un secondo momento, nel Quattrocento, come documentato dalla loro inclusione in alcune miscellanee scolastiche.

Nell'ultimo saggio del volume («*Omnia in mensura et numero*». *Etica della "concordanza" e retorica dell'ordine nell'opera di Bonvesin da la Riva*, pp. 201-14), Matteo Leonardi riflette sulla contestualizzazione del *corpus* di Bonvesin, «una testimonianza trasparente di quelle aspirazioni culturali che hanno determinato, nel pieno Duecento in area padana centro-orientale, la nascita di una letteratura in volgare, le ragioni cioè che hanno reso urgente la necessità di portare una certa cultura a uno specifico pubblico, scarsamente avvezzo alla lingua latina» (p. 203). Animato da un forte intento didattico e di promozione socio-culturale, Bonvesin esprime un'idea di società solidale basata sui concetti di armonia, concordia e misura, il cui presupposto risiede nel rispetto e nella conservazione del-

la sua suddivisione in *ordines*. L'ideale dell'ordine, percepito quale valore etico, si rispecchia a livello stilistico nella predilezione per le strutture formali di simmetria e per le enumerazioni; questo atteggiamento è anche un riflesso dell'esigenza di chiarezza derivante dalla prassi didattica. La retorica, quindi, è posta al servizio di un preciso programma educativo di divulgazione, a beneficio di un pubblico di media cultura. Le argomentazioni di Leonardi sono sostenute da un congruo numero di citazioni dalle opere bonvesiniane e si concludono con la proposta di rivalutare le qualità poetiche dell'autore, il cui *corpus* è spesso ancora celebrato essenzialmente quale «prezioso documento linguistico di lombardo antico, relativizzandone il valore letterario» (p. 213). Questa riflessione conclusiva consuona con gli analoghi rilievi formulati da Wilhelm all'inizio del primo contributo del volume.

In sintesi, il libro offre interventi di sicuro interesse per gli studi bonvesiniani, grazie alla varietà degli argomenti trattati e alla puntualità con cui sono affrontati dai singoli studiosi. Allo stesso tempo, si prospettano linee di ricerca da approfondire e obiettivi da perseguire, specialmente l'allestimento di nuove edizioni critiche dello scrittore ambrosiano e la realizzazione di uno studio d'insieme capace di rendere conto della qualità e della complessità del suo *corpus*.

Giulio Cura Curà

ORCID: 0000-0001-9963-3200

(Università degli Studi di Pavia, ror: 00s6t1f81)

Giorgio Masi, *Dante inattuale. Studi sul testo e sulla fortuna della «Commedia»*, Pisa, Pisa University Press, 2023, pp. 175.

Fra le innumerevoli conseguenze positive del centenario del 2021 due mi paiono di particolare rilievo: anzitutto la disponibilità degli studiosi ad approfittare dell'occasione per mettere ordine nella propria produzione saggistica su Dante; poi, più sul piano generale, l'apertura a momenti di riflessione d'ampio respiro su cos'è stata la dantistica degli ultimi decenni e su che cosa dovrebbe essere (o no) in futuro.

Nel volume di Giorgio Masi entrambe le prospettive sono coniugate, perché l'autore vi raccoglie contributi editi e inediti dal 2014 al 2022 (cf. l'agile prospetto riassuntivo a p. 11), senza che il libro diventi però un semplice collettore. La miscellanea, infatti, dà occasione allo studioso di riconoscere nelle tappe del proprio percorso il tentativo di rispondere a una domanda ricorrente circa l'opportunità o meno di attualizzare Dante in sede di riflessione critica.

A considerare solo il titolo, parrebbe che Masi intenda limitarsi a reagire alla facilità con cui, di recente, complice lo stesso centenario, si è abusato nell'ascrivere al poeta la responsabilità di anticipatore di questa o quella tendenza ideologica, fino alla sconcertante investitura (*ex post!*) a padre del pensiero di destra in Italia. Eppure non c'è solo questo. La dichiarazione dell'esigenza di una lettura filologicamente e storicamente determinata risulta perlopiù impopolare presso il grande pubblico, non di rado anche fra gli addetti ai lavori – si pensi alla scarsa eco degli studi danteschi di Edoardo Sanguineti, solo perché con risolutezza interessato a qualificare il poeta come reazionario uomo del suo tempo¹ –, e Masi, pur facendosene sostenitore, ne equilibra la possibile stigmatizzazione, ricordando che in certe circostanze la rilettura attualizzante ha determinato pregevoli conseguenze sul piano artistico e letterario. In tal senso, diviso com'è fra una prima parte (*La 'Commedia' di Dante e quella degli esegeti*) dedicata al riconoscimento dell'importanza dell'*intentio auctoris*, e una seconda (*Rivisitazioni dantesche fra Cinque e Seicento*) su alcune esperienze di distorsione creativa, il libro fornisce istruzioni metodologiche su come Dante andrebbe letto e su quali circostanze rendano ammissibile l'effrazione del legame col suo tempo, che ce lo rende inevitabilmente inattuale.

Nella prima parte sono inclusi quattro articoli. Tratterò l'ultimo più avanti, confortato pure dal comune statuto degli altri tre – tutti *lecturae Dantis* – che

¹ Non casuale dunque il titolo del volume che raccoglie la maggior parte dei contributi danteschi di Sanguineti: *Dante reazionario* (Sanguineti 1992) Roma, Editori Riuniti, 1992. Sul rapporto fra lo studioso novecentesco e Dante, cf. Resio 2021.

permettono, nell'analisi di alcuni fra i più frequentati canti della *Commedia*, di illustrare un approccio coerente e unitario alla materia testuale. Pare interessante, anzitutto, che l'autore scelga di sostituire i titoli attribuiti ai testi nelle rispettive sedi originarie con nude citazioni versali dai canti su cui si concentra la sua ricerca, come a ribadire la centralità del dettato dantesco e che la ricostruzione del suo vero significato è l'unico imperativo morale di ogni dantista. Così a Francesca e *If.* V corrisponde «*Noi leggevamo, un giorno, per diletto*» (pp. 15-37); a Pier della Vigna e *If.* XIII «*L'animo mio, per disdegnoso gusto*» (pp. 40-71) e all'ultima voce di *Pg.* V «*Ricorditi di me, che son la Pia*» (pp. 72-84).

Tutte e tre le proposte interpretative sono accomunate dal tema, variamente declinato, del rispecchiamento, quello che, in termini generali, sta alla base di tutta la costruzione della *Commedia*, scritta perché i lettori (e Dante *viator* per primo) si possano riflettere nelle vicende umane dei defunti e trarne insegnamento, come da un vero e proprio «*speculum* morale» (p. 37). Francesca e Paolo si proiettano nelle vicende di Ginevra e Lancillotto, trovandosi così a sperimentare i rischi connaturati alla letteratura narrativa. I suoi effetti negativi, ammonisce Masi, non sono da ricercarsi in un romantico cedimento all'irrazionalità: in ottica strettamente morale (tale è sempre il senso ultimo, in Dante) il «talento» che sottomette la «ragione» (*If.* v 39) non è il suo contrario, ma l'assunzione di un altro principio che guida l'agire umano, la distinzione fra ciò che piace e non piace al posto di quella fra bene e male. Così compromessa, Francesca distorce in chiave auto-assolutoria le autorità – Cappellano e Guinizzelli – che sembrano stare alla base del suo celeberrimo racconto costruito sull'anafora di «Amor» (*Inf.* v 100-108). A ben leggere si trovano insomma tracce di permanenza dell'anima nel peccato che l'ha condotta all'Inferno.

In maniera non dissimile, il logoteta di Federico II confessa, ma nascostamente, il proprio peccato. Individuarlo è fondamentale per capire che cosa nella vicenda umana di Piero abbia determinato in Dante «pietà» (*If.* XIII 84), un coinvolto rispecchiamento (ancora) nei suoi riguardi. La chiave è individuata da Masi nel «disdegnoso gusto» del v. 70, per il quale egli avvia una sistematica ricerca attraverso la storia dell'esegesi, integrando il secolare commento – si serve indistintamente dei materiali digitalizzati nel benemerito Dartmouth Dante Project come dei contributi più recenti, fino a Ferretti Cuomo – con le *lecturae* anteriori. Ne emergono ritratti di Piero come nauseato, disgustato, indignato, compiaciuto, ma in nessuno di essi sembra essere ravvisabile una condizione tale da determinare la sua scelta estrema e, soprattutto, un peccato in cui Dante possa identificarsi. Scioglie il nodo l'approfondimento, in fondo al capitolo, sulle posizioni della dottrina cristiana in materia di suicidio, attraverso alcuni affondi nel *De civitate Dei* di Agostino e, specialmente, nella *Summa theologiae* di Tommaso: è l'insensibilità alla paura per la morte a muovere il cancelliere al suicidio, una condizione dipendente

dalla superbia – ecco il nesso con Dante – propria di coloro che giudicano peggiore una macchia sulla reputazione che la morte stessa. Il «disdegnoso sdegno» è in definitiva lo «sprezzante modo di giudicare» (p. 70).

Il ricorso alle fonti dottrinarie e scritturali è fondamentale pure per la soluzione del caso di Pia, la cui richiesta, «Ricorditi di me» (*Pg.* V 133), è ricondotta da Masi, sulla scorta di un suggerimento di Chiavacci Leonardi, al «Memento mei» di *Lc.*, 23 42, la supplica del buon ladrone cui è prospettato il paradiso da Cristo in persona, appeso alla croce. Mentre Francesca adulterava il messaggio reale delle sue fonti, Pia ripete il Vangelo e riconduce la sua esperienza al racconto originale. Ne deriva non solo un'inedita analogia – Pia sta al bandito come Dante a Gesù –, ma soprattutto l'incarnazione, nelle parole dell'anima, del messaggio morale dell'intero canto, ovvero la garanzia del perdono divino in ogni istante, pur in presenza di pentimento.

La vicenda della donna senese può fare da gancio, in questa rapida disamina, con la seconda sezione del volume, nel cui ultimo saggio (pp. 167-75) il caso è proposto come ipotesto per una lontanissima – in apparenza – scena shakespeariana. Al pari delle altre anime del suo canto, Pia deve essere morta «pentendo e perdonando» (*Pg.* V 55) e nulla sembrerebbe più distante da lei dello spettro del padre di Amleto, incapace di assolvere il fratello assassino. Eppure, parlando al figlio, egli lo esorta – come se l'apparizione di un fantasma fosse sufficiente a fissare nella memoria il loro dialogo – a non scordare quanto gli ha detto: «Remember theel!» (a. I, sc. 5, v. 95). Preghiera alla cui radice Masi coglie proprio il «Ricorditi di me» della Pia, confortato pure dal fatto che lo spettro descrive la sua attesa fra il mondo dei vivi e quello dei morti come uno stato di purgazione, qualifica non comune nell'Inghilterra anglicana, che nel 1563 aveva sconfessato il Purgatorio come una lucrosa invenzione della Chiesa di Roma. L'agnizione proposta, convincente in sé, deve poi misurarsi col problema generale della dimestichezza con Dante da parte di Shakespeare e in tal senso Masi ipotizza una conoscenza mediata via Bandello-Belleforest. Il dato più significativo del caso resta però, nell'alchimia del libro, la trattazione della vicenda come documento storico degli effetti positivi, in certe circostanze, della risemantizzazione del dettato dantesco. Qui si tratta di un'espressione artistica latamente riconducibile all'opera del fiorentino; altrove, come dimostrano i saggi rimanenti della sezione, all'elemento d'invenzione poetica originale corrisponde una più significativa e articolata rilettura ideologica della fonte.

L'attenzione per la componente politica e per quella creativa dà agli studi su Michelangelo (pp. 110-40) e Anton Francesco Doni (pp. 141-66) un aspetto strutturalmente bipartito. I due condividevano la patria e l'assidua frequentazione dantesca, eppure guardarono al poeta come campione e precursore delle opposte fazioni cui appartennero.

L'artista fu inserito dal conterraneo Donato Giannotti come personaggio di un dialogo dedicato al tema della cronografia del viaggio dantesco fra Inferno e Purgatorio,² ma più importante dell'inclusione nell'opera come «gran dantista» è il suo contributo ivi, appunto, come promotore del riconoscimento, in Dante, di un campione per gli esuli anti-medicei.

Il Doni, invece, in qualità di tipografo ufficiale dell'Accademia fiorentina, promosse varie pubblicazioni nelle quali la componente dantesca faceva il gioco della politica culturale (e non solo) del duca Cosimo. Mentre questi era alle strette con papa Paolo III, ad esempio, al poligrafo sembrò utile inserire fra le *Lettioni d'academici fiorentini* anche un contributo di Cosimo Bartoli su *Pd.* XXIV, ove si faceva riferimento alla dottrina della giustificazione per sola fede, con la *Commedia* pretestuosamente riletta per dare sostanza ai capisaldi del famigerato *Beneficio di Cristo*.³ Per converso, se il duca era in buoni rapporti con Carlo V, non deve stupire che nella silloge di *Prose antiche*⁴ – compilazione pensata per far da pari alla Giuntina di rime del 1527 – l'unico testo certamente di Dante sia l'*Ep.* VII ad Enrico VII, con relativa esaltazione dell'istituto imperiale.

Sul piano dell'influenza dantesca nelle opere d'invenzione, il contributo critico di Masi si fa ancora più raffinato. La sua esperienza di cultore dell'opera di Michelangelo⁵ gli permette di riconoscere in varie espressioni le peculiarità di una formazione dantesca tutta fiorentina, con tracce del commento di Landino⁶ ravvisabili in filigrana sia nell'inverosimile giovinezza di Maria nel gruppo scultoreo della *Pietà* – vi avrebbe agito il «figlia del tuo figlio» di *Pd.* XXXIII 1 – sia nelle frammentate sottigliezze della sestina *Crudele stella*, la cui riflessione su libero arbitrio e influenza celeste presupporrebbe la lezione di Marco Lombardo.

Nel caso di Doni, invece, si dà un ampio esame in cui la narrazione dell'originale catabasi descritta negli *Inferni*⁷ è messa in attenta correlazione con le 21 xilografie che, complice l'editore Marcolini, Doni estrasse dal più ampio apparato figurativo della *Nova esposizione* di Vellutello alla *Commedia* (Venezia,

² *Dialogi di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, conservati in Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 6528; poi in Giannotti, *Dialogi* (Redig de Campos).

³ *Lettioni* (1547): 69-81.

⁴ *Prose antiche* (1547).

⁵ Cf. Buonarroti, *Rime* (Corsaro–Masi).

⁶ L'*editio princeps* dell'opera risale al 1481 (Firenze, Nicolò di Lorenzo della Magna). Per il testo critico cf. Landino, *Comento* (Procaccioli). Sulla fortuna dell'opera, cf. Böninger–Procaccioli 2016.

⁷ *Inferni* (Doni).

Marcolini, 1544):⁸ un esperimento originale, nel quale alla pratica parodica della riscrittura – il commento diventa semplice deposito di materiali di recupero – corrisponde un’inevitabile e pur dissimulata convergenza nei confronti del testo originale di Dante.

Lo studio in questione è espressione di un filone di ricerca più recente in Masi, quello sulla storia dell’esegesi della *Commedia* nel Cinquecento. Ne è prova, nel volume, l’ultimo saggio della prima sezione, qui volutamente lasciato al fondo per avere più agio nel proporre alcune osservazioni. Lungi da volerne sottolineare difetti, esse vogliono invece mettere in luce la sua importanza come punto di partenza per imbastire e far proseguire il dibattito sul tema. L’obiettivo del saggio è ambizioso. Non solo dare spazio a figure mai abbastanza studiate della storia del “secolare commento” alla *Commedia* – il che sarebbe già in sé un merito –, ma anche qualificare la loro attività come espressione di più ampi movimenti politico-culturali. Il titolo condensa tali mire in maniera intrigante: *Commentare Dante contro i fiorentini: Alessandro Vellutello e Bernardino Daniello* (pp. 85-105). Per affrontare l’argomento sarebbe occorsa una sezione a parte. Masi colloca il testo nella prima, ma non sembra nemmeno casuale, a posteriori, che il lavoro si trovi esattamente a metà del volume – tre saggi precedono e tre seguono – come a rispecchiare lo statuto dei due esegeti, divisi fra la ricerca del vero senso del testo dantesco, senza filtri, come si dovrebbe oggi, a partire dalla comune esaltazione del suo senso letterale, e l’inevitabile tendenza ad alterazioni attualizzanti.

Secondo Masi Vellutello e Daniello (Venezia, Da Fino, 1568)⁹ non hanno in comune solo la patria e il coraggio di proporre esposizioni integrali e nuove nel panorama ormai monopolizzato dall’autorità di Landino, ma anche una vocazione latamente antiflorentina, benché promossa con notevoli diversità in termini di idee e di predisposizione alla polemica: Vellutello, insofferente a ogni forma di autorità costituita, conduce una crociata contro Landino, appunto, (per il *côté* esegetico) e Bembo (sul piano testuale); Daniello, naturalmente più pacato, si limita alla difesa della scuola da cui proviene – quella bembiana – senza insistere in reprimende contro nemici concreti. Credo che l’ipotesi possa accettarsi nelle sue linee generali e per il caso di Vellutello in particolare, mentre qualche riflessione potrebbe essere ancora fatta sul ruolo di Daniello. A non convincere del tutto è in effetti la tendenza a considerare i due commentatori come se le loro opere fossero puntualmente confrontabili, senza tenere conto

⁸ Cf. oggi Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano).

⁹ Cf. oggi Daniello, *Dante* (Priolo). Masi conosce l’edizione in questione, ma rimanda sistematicamente alla tesi di dottorato da cui, con ingenti modifiche, essa proviene: Priolo 2017.

cioè della specificità materiale di una delle due: il *Dante* di Daniello fu pubblicato postumo, senza il *placet* definitivo dell'autore e, soprattutto, con l'inevitabile intromissione attiva dello stampatore veneziano Pietro da Fino. Masi è consapevole di tale ruolo, ma invece di considerarlo causa sufficiente a rendere sconsigliabile il paragone con Vellutello ne fa uno dei primi elementi della sua analisi contrastiva (p. 91), dando pur accidentalmente l'impressione d'intendere che se, a differenza del da Fino, lo stampatore Marcolini non è intervenuto nel libro è per una maggior sorveglianza dell'altro commentatore e non perché a Daniello non era concessa – *post mortem* – tale possibilità.

Analogamente si enfatizza l'acume ecdotico del lavoro di Vellutello esaltando la sua propensione all'innovazione rispetto alla vulgata bembiana e notando, per contrasto, le «poche decine di emendazioni testuali» (p. 92) proposte da Daniello, perlopiù basate sulla consultazione dei testimoni a stampa. Il numero e la provenienza delle proposte correttive sono però elementi solo parzialmente significativi in assenza di esplicite dichiarazioni di intenti sul piano filologico da parte del commentatore-editore. Vellutello ha potuto dare le proprie nella lettera prefatoria *Ad i lettori*,¹⁰ determinando così l'impressione generale di aver realizzato una rivoluzione rispetto al testo aldino, mentre lo scostamento in definitiva non è dirimente e *ad locum* nel commento le modifiche sono dichiarate solo di rado, senza la sensibilità giustificativa che si potrebbe attendere.¹¹ Per parte sua, invece, Daniello non fece in tempo a descrivere la propria posizione riguardo al problema testuale e anche se non si sarebbero potute aspettare – per la sua storia personale – polemiche contro l'autorità aldina, resta perlomeno significativo che nelle proprie note esplicitasse, a differenza di Vellutello, i punti critici che avevano attratto la sua attenzione.¹²

L'impossibilità di presiedere al confezionamento definitivo del libro determina anche qualche problema – nel paragone con Vellutello – sul piano della giusta interpretazione dei *corpora* di xilografie delle due cinquecentine. Nel commento del 1544 sono 87 e la loro conformazione esterna – si pensi in particolare alle raffigurazioni in pianta dei diversi settori infernali – tradisce il dichiarato interesse dell'esegeta per il problema topografico, che viene affrontato in aperto contrasto con l'autorità fiorentina, rappresentata da Antonio di Tuccio

¹⁰ Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano): I, 127-8.

¹¹ Cf. Pirovano 2007: 124, ove si qualifica la consistenza degli interventi correttori nel numero approssimativo di seimila, ma si ammette pure che la loro maggior parte non determina modifiche sostanziali, avendo a che vedere con passaggi da dittongo a monotongo, apocopi o forme estese, scempie o doppie, etc.

¹² Sul contributo ecdotico di Daniello, cf. Priolo 2021: 93-131.

Manetti.¹³ Per parte sua, invece, Daniello non è particolarmente interessato al problema e vi accenna soltanto nell'*Introduzione universale* al poema, rimandando per altro all'autorità di Tolomeo,¹⁴ mentre Manetti e Vellutello erano partiti dalle indicazioni di *Comm.*, IV 8 7 sulle dimensioni complessive della Terra. Se poi nel suo volume l'incisione della buca infernale (le altre, due sole, sono relative ai restanti regni oltremondani) corrisponde alla descrizione vellutelliana, non si capisce come tale scelta possa collocare, «almeno sul piano figurativo, il suo commento nella linea “antifiorentina”» (p. 101): Daniello pensava ad altre misure senza particolare propensione per il tema e se davvero la scelta dell'immagine – un Inferno a forma di imbuto invece che di cono – reca con sé il segno di una presa di posizione militante, essa andrebbe ascritta più al da Fino che al commentatore, che mai vide quell'incisione.

Le poche obiezioni sollevate potrebbero anche apparire oziose perché l'elemento che le accomuna non ha a che fare con particolari valutazioni critiche dei testi, ma con il ribadimento di una circostanza esterna apparentemente trascurabile, come la morte dell'autore prima della pubblicazione della sua opera. Il dato sarebbe meno significativo se si avesse la sicurezza che il da Fino si fosse rigorosamente attenuto alle volontà definitive di Daniello. Queste però mancarono. Ciò non significa, certo, che si debba escludere del tutto una ricerca sulle possibili motivazioni profonde del commentatore nel panorama del suo tempo. Si corre tuttavia il rischio, nel tentare di porre a sistema tali tracce con altre esperienze articolate, come quella di Vellutello, di viziare il discorso perché il ragionamento confermi (pur parzialmente fondate) affascinanti convinzioni iniziali. Ma anche questo è attualizzare.

Calogero Giorgio Priolo

ORCID: 0000-0002-4084-2689

(Università degli Studi di Torino, ror: 048tbm396)

¹³ Si tratta del famoso *Dialogo* [...] *circa al sito, forma et misure dello Inferno di Dante Alighieri*, allegato al fondo dell'edizione Giunta della *Commedia* stampata a Firenze nel 1506. Per un'edizione moderna, cf. Benivieni, *Dialogo* (Zingarelli). Sul dibattito che tali teorie avrebbero determinato nei secoli successivi, cf. Priolo 2023: 15-38, ove per altro si smorza l'idea di Masi (pp. 101-2 del suo volume) sul ruolo di Galilei come definitivo assertore della bontà della costruzione manettiana contro le teorie di Vellutello.

¹⁴ Daniello, *Dante* (Priolo): I, 160-1.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- 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.
- Buonarroti, *Rime* (Corsaro–Masi) = Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a c. di Antonio Corsaro, Giorgio Masi, Milano, Bompiani, 2016.
- Daniello, *Dante* (Priolo) = Bernardino Daniello, *Dante con l'espositione*, a c. di Calogero Giorgio Priolo, Roma, Salerno, 2020, 3 voll.
- Giannotti, *Dialogi* (Redig de Campos) = *Dialogi di Donato Giannotti, de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e l'Purgatorio*, a c. di Deoclecio Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939.
- Inferni* (Doni) = *Inferni del Doni Accademico Pellegrino. Libro secondo de Mondì*, Venezia, F. Marcolini, 1553.
- Landino, *Comento* (Procaccioli) = Cristoforo Landino, *Comento sopra la «Comedia»*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 2001, 4 voll.
- Lettoni* (1547) = *Lettoni d'academici fiorentini sopra Dante*, Firenze, Doni, 1547, pp. 69-81.
- Prose antiche* (1547) = *Prose antiche di Dante, Petrarca, et Boccaccio, et di molti altri nobili et virtuosi ingegni, nuovamente raccolte*, Firenze, Doni, 1547.
- Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano) = Alessandro Vellutello, *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2006, 3 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Böninger–Procaccioli 2016 = *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del «Comento sopra la Comedia»*, a c. di Lorenz Böninger, Paolo Procaccioli, Firenze, Le Lettere, 2016.
- Pirovano 2007 = Donato Pirovano, *Alessandro Vellutello esegeta e filologo della «Commedia»*, «Rivista di studi danteschi» 7 (2007): 104-40.

- Priolo 2017 = Calogero Giorgio Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del «Dante con l'espositione» di Bernardino Daniello (Venezia, Da Fino, 1568)*, Università per stranieri di Siena, XXXI ciclo, a.a. 2017-2018.
- Priolo 2021 = Calogero Giorgio Priolo, *«Ché piú mi piace». Bernardino Daniello e le metamorfosi della «Commedia» nell'esegesi dantesca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.
- Priolo 2023 = Calogero Giorgio Priolo, *«Che credono col suo intelletto potere misurare». Per una cronistoria degli studi di topografia dantesca*, Milano, Ledizioni, 2023.
- Resio 2021 = Lorenzo Resio, *Dante «compagno di strada». Edoardo Sanguineti e il «romanzo» della «Commedia»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.
- Sanguineti 1992 = Edoardo Sanguineti, *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Luca Marcozzi, *Petrarca. La vita e il mondo*, Roma, Carocci, 2025, 580 pp. («Freccce»).

La prima biografia di Francesco Petrarca è il *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia* che oggi si può leggere alle carte 42v-44v dell'unico manoscritto che la tramanda, il Marciano Latino XIV 233 (= 4340) della Biblioteca Marciana di Venezia (<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACSTOR.244.14208>). Fu scritta da Giovanni Boccaccio negli anni Quaranta del XIV secolo – la cronologia è incerta perché alcuni studiosi la collocano al 1342 e altri al 1349 –, quando dunque l'autore non aveva ancora conosciuto di persona colui che considererà per tutta la vita un maestro: il primo incontro tra i due avvenne, infatti, nell'inverno 1350. Il breve testo è seguito dal documento ufficiale di conferimento della laurea poetica che Petrarca conseguì a Roma nel 1341, probabilmente il giorno di Pasqua che in quell'anno cadeva l'8 aprile.

Nel *De vita et moribus* non mancano le inesattezze, a partire dalla data di nascita fissata al 1307, con la conseguente incoronazione a 34 anni (anziché 37): sarà poi Petrarca stesso nella *Seniles*, VIII 1, inviata proprio a Boccaccio, a rivelargli di essere nato ad Arezzo «nel vico detto dell'Orto» alle prime luci dell'alba di lunedì 20 luglio 1304, il giorno della Battaglia della Lastra, quando la «compagnia malvagia e scempia» (*Par.* XVII 62) dei fuoriusciti bianchi fu sconfitta dai fiorentini intrinseci. Il padre Petracco, tra l'altro, era un guelfo bianco sbandito come Dante, e dunque risulta incongrua pure l'informazione della giovinezza trascorsa da Francesco a Firenze – città dalla quale si tenne, tranne fugaci passaggi per recarsi altrove, rigorosamente lontano per tutta la vita –, così come sono invertite le sedi universitarie in cui studiò giurisprudenza, prima Bologna e poi Montpellier (in realtà è il contrario), senza comunque concludere il corso di laurea.

Il *De vita et moribus* presenta, quindi, alcuni errori, a causa soprattutto di notizie non sempre verificate, ma in virtù della fama di Boccaccio esse entrano poi nelle trenta biografie petrarchesche che si sarebbero succedute nei tre secoli successivi (cf. p. 132). A queste sono seguite nel tempo molte altre *Vite* di Petrarca con particolare diffusione nel Novecento e nel primo quarto del nuovo millennio, alle quali ora si aggiunge questa voluminosa, ricca e pregevole biografia redatta da Luca Marcozzi, la quale ha anche il merito di essere leggibile e accattivante grazie a una prosa limpida che procede fluidamente senza interruzioni e digressioni, mentre i necessari riferimenti bibliografici, l'originale latino delle moltissime citazioni dai testi petrarcheschi, i dettagli più minuti si trovano nelle 1068 fitte note che occupano ben 118 pagine a carattere minore. Il racconto è segmentato in 29 capitoli – preceduti da una *Premessa* (pp. 11-3) e dalla lista delle *Abbreviazioni* (pp. 15-8) – e segue un ordine cronologico diaristico, visto che ognuno è intitolato con il nome della o delle città affiancato dall'anno o da-

gli anni: per esempio il primo è «Arezzo, Pisa e Genova, 1304-11» (pp. 19-35), l'ultimo «Padova e Arquà, 1370-74» (pp. 415-32).

Anche Marcozzi, dunque, autorevole studioso di Petrarca, di Dante e più in generale della poesia antica, dopo molti anni di ricerche ha ceduto al fascino di raccontare la vita di questo intellettuale di fama europea, che parlava con papi, imperatori, re e principi, i quali lo invitavano e si sentivano onorati di accoglierlo nella loro corte; che si muoveva di continuo in Italia e in Europa (tra gli attuali Francia, Belgio, Svizzera, Austria, Germania, Repubblica Ceca) sebbene apprezzasse la tranquillità domestica nelle proprie dimore per lo più lontane dal centro cittadino per coltivare quell'*otium* necessario agli studi e alle meditazioni; che viaggiava per fiumi e per mare (rischiando una volta anche di naufragare) e per terra cadendo due volte da cavallo e subendo un incidente quando il cavallo vicino lo scalcia al polpaccio procurandogli una lacerazione importante; che per tutta la vita, nonostante sia sempre stato attento a curare le proprie entrate finanziarie – dovute per lo più ai privilegi ecclesiastici (prese infatti gli ordini minori) –, coltivò quella libertà dello spirito che lo rende una sorta di modello ideale di intellettuale; che leggeva in modo nuovo e diverso i testi antichi fondando il metodo filologico e impegnandosi in prima persona in quelle ricerche di codici che poi saranno riprese e intensificate dagli studiosi del secolo successivo; che amava e raccoglieva i libri creando una ricca biblioteca personale che provò, invano, a mantenere unita con la promessa di cederla a Venezia.

Di questa fama già in vita è interessante testimonianza un racconto che lui medesimo narra all'aretino Giovanni di Matteo Fei nella *Seniles*, XIII 3. Di ritorno dal Giubileo del 1350 – che tra l'altro lui stesso ha contribuito a promuovere –, si ferma ad Arezzo e qui viene condotto da alcuni maggiorenti nella Via dell'Orto in cui si trova la casa dove nacque e visse i primi sette mesi prima che il padre scegliesse di trasferire la famiglia in un podere all'Incisa. Rivela che il nuovo proprietario avrebbe voluto ampliarla, ma la variazione immobiliare gli fu impedita dal Comune che intendeva così conservare l'aspetto che il fabbricato aveva quando lui nacque, segno eloquente (nel 1350!) dell'alta reputazione che aveva già acquisito.

Raccontare la vita di Petrarca, oggi come ieri, è, tuttavia, impresa alquanto insidiosa. Il biografo può essere attratto dalla vastità del materiale a sua disposizione, visto che l'autore ha disseminato notizie di sé nella maggior parte della sua ampia produzione e in particolare nelle centinaia di lettere pubblicate, quasi tutte inviate a destinatari reali e tutti uomini (l'unica eccezione è una epistola spedita all'imperatrice, Anna di Schweidnitz: *Fam.*, XXI 8): le 350 *Familiares*, divise in 24 libri, le 66 *Epystole* in tre, le 127 *Seniles* in 17, alle quali si possono aggiungere le 19 *Sine nomine*, prive di un destinatario palese, e per prudenza senza un progetto editoriale.

Quello che emerge dalla lettura di questi testi – ai quali si può aggiungere almeno il celebre *Secretum* – è, però, un'autobiografia ideale derivante da un ben preciso disegno letterario e morale che Petrarca intende tracciare, se non una mitografia personale, in cui non è sempre facile «disceverare il vero dal verosimile o dall'artefatto» (p. 148). Certo, ammette Marcozzi, «non è necessario pensare che Petrarca menta sempre, ma quasi sempre, per gli snodi principali della sua vita, non sono molte le tracce che confermino quello che ci narra, e pochi risultano i riscontri al suo racconto» (p. 149). In molti casi, dunque, «non abbiamo che la sua voce, che è lecito mettere in dubbio in quanto forse latrice di una versione interessata; in altri [...] la sua testimonianza non collima appieno con le altre fonti» (p. 149), che tra l'altro sono poche.

Se per scrivere una vita petrarchesca non si può prescindere dai suoi testi, tuttavia occorre – e questa è la vera sfida e in un certo senso anche il vero fascino dell'impresa – evitare di finire intrappolati nella viscosa rete di Petrarca, abilissimo a imprigionare il suo lettore, «a meno che non si voglia raccontare la vita non dell'autore, ma del personaggio letterario che egli ha creato edificandolo su sé stesso» (p. 260).

Occorre, però, anche riconoscere che «le leggende sono più affascinanti della storia e più belle e interessanti del vero; perciò, trovano un posto migliore negli ampi penetrali della memoria dei lettori e restano più a lungo nel ricordo dei singoli e nella considerazione collettiva, riflettendo il loro fascino sull'opera o l'autore che accompagnano» (p. 148). Se «infrangerle è un compito arduo e ingrato, [...] d'altra parte gli storici sono chiamati a farlo, in ossequio alla verità» (p. 148).

Un esempio celebre è la lettera al frate agostiniano Dionigi da Borgo Sansepolcro (*Fam.*, IV 1), in cui Petrarca racconta la sua ascesa, con il fratello e due servi, al Mont Ventoux, presente in tutte le antologie scolastiche e ricordata dai telecronisti, comunque colti, quando commentano una delle «salite più iconiche» – come dicono loro – del Tour de France. Francesco è mosso dalla curiosità «di vedere un luogo celebre per la sua altezza». Il cosiddetto “Gigante di Provenza”, in realtà, non è molto alto, visto che la vetta si trova a 1912 metri sul livello del mare, ma spicca perché è isolato e privo di vegetazione nella parte più alta tanto da offrire un paesaggio lunare. Non può, dunque, non attrarre Petrarca che allora viveva per lo più ad Avignone e nei mesi estivi nella casa di Fontaine de Vaucluse presso la sorgente della Sorgue in un punto dove davvero le acque, ieri come oggi, sono chiare, fresche e dolci per la loro spiccata trasparenza.

L'ascesa non è facile per la ripidezza del percorso eppure il fratello Gherardo – nel 1343 diventerà *frater*, non monaco, certosino (dunque, un laico converso, che non prendeva voti religiosi ma che aveva promesso obbedienza ed era addetto a lavori amministrativi) nella certosa di Montrieux (cf. p. 177) – procede speditamente, mentre Francesco arranca e allunga il cammino cercando vie meno

erte. Alla fine, comunque, anche lui arriva in vetta. Apre a caso le *Confessiones* di Agostino, che rivela di portare sempre con sé, e legge il passo del decimo libro (*Conf.*, X 8) in cui il santo scrive che gli uomini vanno a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri e trascurano sé stessi. Chiude allora il libro e, mentre il fratello vorrebbe sentire altro, si concentra in una meditazione silenziosa.

La lettera è datata Malaucène, 26 aprile 1336 – Petrarca scrive che sono passati esattamente dieci anni dopo che ha lasciato gli studi a Bologna in seguito alla morte del padre –, ma in realtà la *Fam.*, IV 1, «è sicuramente fittizia» (p. 120). Secondo Marcozzi, l'implausibilità dell'ascesa al Ventoux, o del suo racconto, è desumibile da diversi elementi. Innanzi tutto, l'epistola è stata redatta dopo la morte di Dionigi avvenuta il 31 marzo 1342 e creata appositamente (nel 1352-1353) per dar lustro morale all'avvenimento principe del IV libro delle *Familiares*, cioè la laurea poetica. Inoltre, «la narrazione dell'ascesa rimanda idealmente a quella a un Parnaso trasfigurato in senso etico, così che la laurea e la pratica delle lettere vengono sottratte all'ambizione e al desiderio di gloria e poste sotto la rassicurante tutela della meditazione morale ispirata al pensiero di sant'Agostino» (p. 121).

Evento centrale tanto da diventare una sorta di metafora ossessiva e mito personale nella biografia e nella produzione di Petrarca è certamente la già ricordata laurea poetica. Si tratta di un riconoscimento internazionale ben diverso – almeno sul piano promozionale – da quello ottenuto a Padova nel 1315 da Albertino Mussato e da quello conseguito a Pisa nel 1355 da Zanobi da Strada. Come noto l'ambiva anche Dante (cf. almeno *Par.* XXV 1-9), ma con la *Commedia* non avrebbe mai potuto averla, così come del resto Petrarca non l'ebbe per i *Rerum vulgarium fragmenta*, ma per i testi latini.

AmMESSO questo, tuttavia, è lecito chiedersi per quali scritti nell'aprile 1341 Petrarca poteva meritare la laurea visto che aveva diffuso solo pochi frammenti dell'*Africa* e del *De viris* e alcune *Epystole*. Non c'è dubbio, allora, che le ragioni politiche risultano prevalenti su quelle poetiche e che l'abile orchestrazione d'autore – per tutta la vita seppe promuovere al meglio sé stesso (Marcozzi parla di *self fashioning*) – abbia giocato un ruolo decisivo. Non ci sono tra l'altro molte testimonianze coeve e, dunque, il racconto è quello che fornisce il poeta in prima persona che riuscì poi a condizionare i resoconti dei posteri.

Nella strategia promozionale entrano certamente la simultanea offerta pervenuta da Parigi e da Roma e la scelta di quest'ultima: per l'autore Roma, soprattutto allora che il papato era ad Avignone, è luogo ideale, dunque preferibile alla pur autorevole città della Sorbonne. Soprattutto, però, a Roma c'erano gli amici Stefano Colonna e Orso dell'Anguillara che si fecero primi patrocinatori dell'incoronazione, e Petrarca è stato abile a trasformare nel suo racconto una cerimonia promossa e seguita da amici romani in un evento di popolo.

Allo stesso modo va alquanto ridimensionato l'esame compiuto a Napoli alla presenza di Roberto d'Angiò. Prima di raggiungere Roma, Petrarca si fermò in città solo quattro giorni (tre dei quali dedicati agli esami svoltisi nel Maschio Angioino con il re, i funzionari e gli intellettuali di corte), ma ai fini della laurea questo soggiorno e il presunto esame «sembra avere poca o nulla importanza, e nessuna conseguenza» (p. 139), ed è interpretabile meglio come il «tentativo di mettere il lauro all'ombra dei gigli angioini per consolidarne le radici ed evitare critiche» (p. 135), che comunque non mancarono.

Va in ogni caso riconosciuto che Petrarca in seguito meritò questo titolo, come dimostra l'ampia produzione successiva, di cui va citato almeno il *De remediis utriusque fortune*, che è la sua opera più fortunata e celebre almeno nell'immediato, «*summa* del suo impegno letterario e morale» (p. 378), «pietra miliare del nascente umanesimo» (p. 378), e «manuale etico del primo rinascimento» (p. 378). Oggi la pensiamo diversamente e la fama di Petrarca è legata soprattutto ai *Rerum vulgarium fragmenta* e ai *Triumphs*, mentre le opere latine le leggono solo gli specialisti (forse fa eccezione il *Secretum*, letto comunque in traduzione italiana).

Il cosiddetto codice degli abbozzi (il Vaticano Latino 3196 della Biblioteca Apostolica Vaticana) e l'idiografo-autografo dei *Rerum vulgarium fragmenta*, il Vaticano Latino 3195 (sono entrambi digitalizzati: cf. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3196; e cf. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3195), hanno permesso una ricostruzione del lungo lavoro, fino quasi alla soglia della morte, con cui Petrarca ha trasformato le sue «nugae» nel libro più noto della lirica europea, tanto che è diventato per antonomasia il «Canzoniere». Parlare di questo progetto significa soprattutto far rivivere l'altro grande mito del poeta cioè Laura. Marozzi scrive che «non è [...] lecito separare del tutto poesia e vita, e pensare che si tratti di una completa invenzione: più probabile che a una passione reale si andasse sovrapponendo una riflessione sul destino della poesia e dell'espressione poetica, cosicché, se mai una Laura c'è stata, la sua concretezza si stempera necessariamente nel simbolo» (p. 72).

Si è parlato di poesia e vita. Il pensiero corre alla celebre nota obituarica che Petrarca riporta sul verso del foglio di guardia anteriore del suo prezioso Virgilio Ambrosiano, decorato con una splendida miniatura del pittore senese Simone Martini (lo stesso che avrebbe ritratto Laura), voluta da Petrarca come anticamera al volume. Tra i suoi libri questo è certamente quello che ebbe più caro, tanto da accreditare la leggenda che egli morisse reclinando il capo proprio su queste pergamene da lui fittamente annotate nel corso della sua vita (si contano ben 2500 postille). Il manoscritto trasmette *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* di Virgilio, accompagnate dall'esegesi di Servio (cc. 2r-233r); seguono l'*Achilleide* di Stazio con *accessus* e commento (cc. 233v-248v); quattro odi di Orazio (rispettivamente II 3, II 10, II 16 e IV 7) con il commento dello pseudo Acrone e glosse

di origine medievale (cc. 249r-250v), e due spiegazioni al *Barbarismus*, dal terzo libro dell'*Ars maior* di Elio Donato (cc. 251r-269v).

Secondo la nota obituaria, Laura sarebbe morta il 6 aprile 1348 e sepolta nel cimitero dei frati minori di Avignone: Petrarca allora era in Italia e venne informato da una lettera dell'amico Socrate, ossia il musico Ludovico di Beringen. Il poeta rivela poi di aver incontrato per la prima volta quella donna nella chiesa di Santa Chiara di Avignone il 6 aprile 1327. La coincidenza nel segno del sei (sulla scorta del nove di Beatrice) è già sospetta perché il 6 aprile 1327 non è venerdì santo, come Petrarca scrive in alcuni sonetti dei *Rerum vulgarium fragmenta* (e cf. almeno il terzo), ma lunedì, e soprattutto – e lo aveva già notato nel Cinquecento Alessandro Vellutello autore di una fortunata edizione commentata delle opere volgari di Petrarca (la *princeps* è del 1525) – ci sono buone ragioni per credere che l'incontro non sia avvenuto in chiesa (cf. p. 74). Infatti, tutti i testi del «Canzoniere» relativi all'innamoramento testimoniano che avvenne all'aperto, «e i luoghi dell'amore sono tutti del contado» (p. 74), tanto che nel libro non c'è traccia né della chiesa di Santa Chiara né di altre chiese (cf. p. 75). Tra l'altro al tempo di Petrarca la chiesa di Santa Chiara era un monastero, con una piccola cappella che non doveva essere aperta al pubblico (cf. p. 77). Per quanto riguarda, poi, la sepoltura si deve aggiungere che i morti di peste erano posti in fosse comuni: dunque, o Laura non è morta di peste (la nota comunque non lo afferma direttamente) o la sepoltura nel cimitero dei frati minori è improbabile (cf. p. 77).

Anche la nota obituaria, pertanto, che sembra così realistica tanto più che si trova in un libro personale di Petrarca e non in un'opera da pubblicare, mescola realtà e finzione, che poi è la cifra peculiare e in un certo senso il fascino di quest'uomo. C'è da chiedersi perché. Marcozzi ritiene che l'obiettivo sia quello di sacralizzare in senso francescano i luoghi dell'incontro e della sepoltura. Va detto, comunque, che quando Petrarca la scrive, il progetto dei *Rerum vulgarium fragmenta* è già delineato, però ancora molto acerbo. Le poesie, come visto, non ne tennero conto, ma non c'è dubbio che Laura con la sua presenza sacralizza anche la natura, come si può vedere nella splendida canzone *Chiare, fresche e dolci acque* (Rnf, CXXVI).

Donato Pirovano

ORCID: 0000-0003-4696-4393

(Università di Milano, ror: 00wjc7c48)

NOTIZIE SULLE AUTRICI E SUGLI AUTORI

BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI (beatrice.barbiellini@unimi.it) è Professoressa Associata di Filologia romanza all'Università degli Studi di Milano. Si è occupata di “cantari”, lirica trobadorica, letteratura d’oïl, Boccaccio, letteratura umanistica, rivolgendosi a problemi di interpretazione e filologia testuale, rapporti intertestuali. Ha pubblicato edizioni critiche (cantare della *Ponçela Gaia*; *Libro d'Amore*, volgarizzamento del *De Amore* di Andrea Cappellano e altri testi attribuibili a Boccaccio, Accademia della Crusca, Collana Scrittori italiani e testi antichi, 2013; *Nuovo d'Antona toscano*, 2025), monografie e saggi (ad es. su Guglielmo IX, Jaufre Rudel, Arnaut Daniel, Peire Cardenal, Chrétien de Troyes, Marie de France, Boccaccio, Cariteo). Ha pubblicato sei libri e cinquantanove saggi in sedi nazionali e internazionali.

MARIA CLOTILDE CAMBONI (mariaclotilde.camboni@gmail.com) è Honorary Research Fellow all'Università di Oxford, dove è stata Marie Skłodowska-Curie Fellow. In precedenza è stata titolare della fellowship “Marco Praloran” presso la fondazione Ezio Francheschini di Firenze e l'Università di Losanna, e della Le Studium-Marie Skłodowska-Curie fellowship presso il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours. Le sue ricerche vertono sulla letteratura italiana in volgare dei primi secoli, le modalità di circolazione della cultura durante il Medioevo, la ricezione rinascimentale della tradizione letteraria italiana medievale e la storia intellettuale del Rinascimento. Ha pubblicato le monografie *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo* (Pisa, Edizioni ETS, 2011) e *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca* (Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2017).

MARIA CARERI (maria.careri@unich.it) insegna Filologia romanza all'Università di Chieti-Pescara. Si è occupata di letteratura provenzale e francese del Medioevo con un'attenzione sempre centrata alla loro tradizione manoscritta. È *chercheur associé* alla Section romane dell'Institut de Recherche et d'Histoire de Textes (CNRS, Paris) dal 2001.

ALESSANDRO CARLOMUSTO (alessandro.carlomusto@uniroma1.it) è assegnista di ricerca alla Sapienza, Università di Roma. Si occupa prevalentemente della poesia italiana tra Medioevo e Rinascimento, con edizioni critiche e saggi su autori quali, tra gli altri, Cariteo, Sannazaro, Giusto de' Conti. Ha pubblicato anche saggi sulla poesia di Carmelo Bene e sulle canzoni dei Baustelle.

MARIA COLOMBO TIMELLI (maria.colombo@unimi.it) insegna la Storia della lingua francese e la Letteratura francese medievale presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche riguardano in particolare il medio francese, le riscritture in prosa di opere medievali in versi e il passaggio di questa produzione dai manoscritti alle stampe. In questi ambiti, oltre a numerosi articoli, ha pubblicato alcune edizioni critiche (*Erec et Enide*, Genève, 2000; *Cligés*, Genève, 2004; *La Manequine di Jean Wauquelin*, Paris, 2010; *Perceval le Gallois (1530)*, 5 voll., Paris, 2017-2024), e ha coordinato i due volumi del *Nouveau Répertoire des mises en prose* (Paris, 2014 e 2024).

ANNIBALE GAGLIANI (annibale.gagliani@unisalento.it) è docente a contratto in Linguistica Italiana presso l'Università del Molise. Dottorando in Lingue, Letterature, Culture e loro applicazioni dell'Università del Salento, con un progetto di ricerca sulla lingua delle mafie, è tutor dei corsi di formazione riservati ai docenti della Fondazione Lincei per la scuola. Ha pubblicato diversi articoli scientifici che studiano l'evoluzione dell'italiano dei media su riviste di riferimento del settore e dal 2019 è collaboratore dell'Enciclopedia Treccani.

ANDREA MACCIÒ (andrea.maccio90@gmail.com) ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia romanza presso l'Università di Cagliari (*International PhD Course in Philological and Literary, Historical and Cultural Studies*). I suoi interessi scientifici si sono prevalentemente rivolti al *Roman de Flamenca* e alla produzione visionaria in francese, con specifico riguardo alla *Voie d'Enfer et de Paradis* di Pierre de l'Hôpital, della quale ha curato l'edizione critica, e più di recente alla *Regale du Monde*. Ha lavorato come borsista al Progetto *Trafficking between languages: idioms in contact in pre-unitary Sardinia* e ha poi ottenuto un assegno di ricerca presso l'Università di Torino nell'ambito del Progetto PRIN 2022 *Medieval Romance Miscellanies As Instructional Devices* (MERMAID).

MATTEO MILANI (matteo.milani@unito.it) è professore ordinario di Filologia e linguistica romanza presso l'Università di Torino, dove ha insegnato anche Linguistica italiana e Filologia italiana. Ha curato l'edizione critica del *Sollazzo* di Simone Prodenzani e del volgarizzamento I10-I10a del *Secretum secretorum* e la pubblicazione dell'antologia *Letteratura scientifica medievale italiana*; si è dedicato inoltre allo studio delle prime grammatiche latino-volgari della Penisola, alla *lectura* del Canto XXVIII dell'*Inferno*, a diversificati argomenti di onomastica letteraria e all'italiano della canzone italiana. Entro il più ampio orizzonte romanzo, si è occupato di letteratura francese (Rutebeuf, Mamerot), provenzale e francoprovenzale.

LEONARDO TERRUSI (lterrusi@unite.it) insegna Linguistica Italiana presso l'Università di Teramo. La sua attività di ricerca si muove tra interessi filologici e linguistici (con studi su Lelio Manfredi e Masuccio), interpretativi (su temi e figure della letteratura dei primi secoli, Dante), e, in particolare, onomastica letteraria.

SALVATORE ZUMBO è dottorando presso l'Università di Catania, con un progetto di ricerca dedicato alla realizzazione di un'edizione critica digitale del *Libro de Alexandre*, incentrata sulla redazione del ms. O (fine XIII secolo) e volta a coniugare il tradizionale lavoro filologico con gli strumenti delle *Digital Humanities*. I suoi interessi includono inoltre lo studio dei testi medievali romanzati in prospettiva comparatistica e attraverso approcci derivati dai *Visual Studies*, specialmente in relazione alla materia tristaniana e antica. Ha pubblicato per Rubbettino *Dalla Salle aux Images alla natura. Rappresentare Isotta tra rapporti di potere e di genere* (2023).

LIBRI RICEVUTI

- Fara Autiero, Serena Picarelli, Bernardino Pitocchelli (a c. di), *Copie (in) fedeli. Cristallizzazione e sovversione di modelli testuali e materiali*, Roma · Padova, Antenore, 2024.
- Luca Barbieri, Yasmina Foehr-Janssens, Roberto Leporatti, Caterina Menichetti, Marion Uhlig (éd. par), *L'auteur dans ses livres: autorité et matérialité dans les littératures romanes du Moyen Âge*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2024.
- Teodolinda Barolini, *Il vento di Aristotele. Saggi danteschi*, traduzione di Giuseppe Bernardi, Milano, La nave di Teseo, 2024.
- Alessandra Beccarisi, Manuela De Giorgi, Valter Leonardo Puccetti, Francesco Somaini (a c. di), *La mente di Dante. Visioni, percezioni, rappresentazioni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024.
- Giuseppina Brunetti, Agnese Macchiarelli, *Gli ultimi giorni di Dante? Testi e documenti*, Bologna, Bologna University Press, 2024.
- Alberto Casadei, *Un poema che diventa sacro. La progettualità e la poetica di Dante*, Firenze, Cesati, 2024.
- Corinne Denoyelle, *Parler à plusieurs. Les polylogues dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2024.
- Martina Di Febo, *In un mondo di carta e di pergamena. Il romanzo dei cavalieri in viaggio*, Milano · Udine, Mimesis, 2025.
- Laura Endress, *Trajectoires textuelles de l'Hercule médiéval. Mythographie, historiographie et au-delà*, Paris, Classiques Garnier, 2024.
- Matteo Favaretto (a c. di), *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 26-27 giugno 2023, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2024.
- Massimiliano Gaggero, Filippo Pilati (éd. par), *L'expérience des croisades et les échanges culturels au Moyen Âge tardif*, Paris, Classiques Garnier, 2024.
- Francesco Lucioli, «Il "Furioso" si ritrova per tutto». *Un secolo di letture e riscritture (1545-1645)*, Roma, Carocci, 2024.
- Caterina Menichetti, Federica Fusaroli, Camilla Talfani (éd. par), *La littérature occitane médiévale dans sa tradition manuscrite. Témoins, traditions, corpora*, Roma, Viella, 2024.
- Raffaele Pinto, *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Classiques Garnier, 2024.

- Stefano Resconi, *Repurposing Literary Romance Texts in Medieval Manuscripts. Beyond the Author*, Abingdon · New York, Routledge, 2025.
- Federico Rossi, *Il sogno di Scipione e la visione di Dante. Dalla tradizione di Macrobio alla «Commedia»*, premessa di Stefano Carrai, Ravenna, Longo, 2024.
- Sebastian Schütze, Maria Antonietta Terzoli (hrsg. von), *Boccaccio und die bildenden Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, Berlin, de Gruyter, 2024.
- Sabrina Stroppa, *Il duello nell'«Orlando furioso». Senso della fine e morte dell'eroe*, Roma, Carocci, 2024.
- Natascia Tonelli (a c. di), *Il Dante di Boccaccio*. Atti del Convegno, Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9-10 dicembre 2021, Firenze, Olschki, 2024.
- I trovatori di Dante*, a c. di Francesco Zambon, con un saggio di Claudia Di Fonzo, Venezia, Molesini Editore, 2024.
- Giovanna Zoccarato, *«Più che mel dolce e soave». Metrica e sintassi nella lirica di Bernardo Tasso*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2024.