

Carte Romanze

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

diretta da Anna Cornagliotti e Alfonso D'Agostino

Anno 1/2 (2013)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino

Comitato Scientifico

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

Comitato di Direzione

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

Direttore Responsabile

Anna Cornagliotti

Caporedattore

Mauro Cursietti

Redazione

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Giulio Cura Curà,
Dario Mantovani, Matteo Milani, Luca Sacchi, Roberto Tagliani

ISSN 2282-7447

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

Logo della rivista: © Studio Fifielfield – Milano

1/2 (2013) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Simone Marcenaro, *Le tenzoni di Pero Garcia Burgalés. Edizione critica e problemi attributivi* 7
- Chiara Crespi, *La Commedia di Ippolito e Lionora* 29

Saggi

- Monica Longobardi, «*Si torni pure all'asino*». *L'Asino d'oro di Apuleio (la traduzione, le traduzioni, gli intraducibili)* 95
- Susanna Bevilacqua, *La lancia di Peleo: vitalità di un tópos* 149
- Giulia Ravera, *Immagini belliche dai provenzali ai siciliani* 179
- Luca Sacchi, *Un volgarizzamento italiano inedito della Historia Apollonii Regis Tyri dalla collezione di Hermann Suchier* 251
- Diego Stefanelli, *Il Cristoforo Colombo di Cesare De Lollis* 275

Varietà

- Lettori e interpreti del Furioso. Atti della giornata di studio (Milano, 3 ottobre 2012)*
- Cristina Zampese, *Introduzione* 353
- Cesare Segre, *Emilio Bigi e il commento del Furioso* 355
- Maria Cristina Cabani, *Riflessioni sparse su un poema molto commentato* 361
- Marco Dorigatti, *Borges, Ariosto e la vita segreta dei personaggi minori* 377

Recensioni e schede

Francesca Sanguineti, <i>Il trovatore Albertet</i> , Modena, Mucchi, 2012 (Federico Saviotti)	409
Eleonora Stoppino, <i>Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando Furioso</i> , New York, Fordham University Press, 2012 (Cristina Zampese)	419
Notizie sugli autori	431
Di prossima pubblicazione	433
Libri ricevuti	434

TESTI

LE TENZIONI DI PERO GARCIA BURGALÉS.
EDIZIONE CRITICA E
PROBLEMI ATTRIBUTIVI*

1

Quero que julguedes, Pero Garcia, tenzone trasmessa dal solo codice V (1034),¹ oppone il giullare Lourenço ad un «Pero Garcia» non altrimenti identificato. Fra i trovatori galego-portoghesi incontriamo due personaggi che rispondono al medesimo nome: Pero Garcia Burgalés, uno degli autori piú prolifici dell'intero *corpus* profano galego-portoghese, e Pero Garcia d'Ambroa. Per quanto riguarda quest'ultimo, alcune indagini biografiche hanno proposto di ricondurvi due figure distinte, ossia il Pero Garcia d'Ambroa che compone una *cantiga de amor*, trasmessa dal solo B (LPGP 126.4)² e il giullare Pero de Ambroa, autore di una *cantiga de amigo* e di 13 componimenti *de escarnio e maldizer*.³ Secondo tale ipotesi, i documenti presi finora in esame collocherebbero il giullare in un arco temporale che va *grosso modo* dal secondo quarto del XIII secolo fino al 1261, anno in cui si dà per morto, mentre il trovatore Pero Garcia si attesterebbe in un'epoca anteriore, forse non oltre gli anni '40.⁴ La supposizione che sia il giullare a interloquire con Lourenço, già avanzata da Vincenzo Minervini,⁵ è poco credibile, dal momento che egli viene apostrofato come *Pero Garcia*, mentre il *jograr* Pero d'Ambroa, nominato in varî testi satirici che ironizzano sulla sua presunta "crocia-

* Questo lavoro rientra nelle attività svolte nell'ambito dei progetti di ricerca *TraLiRo*, coordinato dall'Università di Siena e finanziato dal MIUR (FIRB 2010) e *La lirica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y Textos (II)* (FFI2011-25899), diretto da Pilar Lorenzo Gradín dell'Università di Santiago de Compostela e finanziato dal MEyC.

¹ Cf. *Cancioneiro* 1973.

² Il numero assegnato ad ogni *cantiga* galego-portoghese proviene dalla raccolta curata da Mercedes Brea e siglata LPGP. I testi provenzali saranno invece preceduti dalla sigla del classico repertorio *BdT*.

³ Cf. Resende de Oliveira 1994: 410-1; Souto Cabo 2006: 225-48.

⁴ Si veda la scheda biografica fornita da Oliveira, per il quale il nobile galego dovette morire già nel 1237 (Resende de Oliveira 1994: 415-6).

⁵ Minervini 1993: 542-3.

ta” e sul suo rapporto con la famosa *soldadeira* María Perez, appare, com’è facilmente desumibile dalla sua condizione sociale, sempre privo del patronimico.⁶ Inoltre, i poeti che dibattono con Lourenço su argomenti del tutto simili a quelli testimoniati dalla tenzone di cui si fornisce edizione critica in appendice (n° I) sono tutti riconducibili al circolo cortese castigliano fra gli anni ‘40 e ‘70 del XIII secolo, epoca in cui, come s’è detto, il nobile Pero Garcia de Ambroa doveva probabilmente avere già concluso la sua attività poetica. Seguendo la linea già tracciata da Tavani e Lapa, propongo perciò l’identificazione del Pero Garcia che intraprende la contesa poetica con Lourenço con il trovatore Pero Garcia Burgalés, attivo dagli anni ‘30 del XIII secolo fino al periodo del regno di Alfonso X.⁷

Il contrasto fra i trovatori e i giullari, già affrontato dal Burgalés in forma non dialogica in una *cantiga* satirica rivolta a un certo Fernand’Escalho (*Fernand’Escalho vi eu cantar ben*, LPGP 125.14),⁸ si verifica qui nella più tradizionale forma della tenzone, intrapresa con il *jograr* che più d’ogni altro s’impegna a difendere la propria abilità compositiva contro il parere dei *trobadores*. Gli apografi italiani ci hanno consegnato sei testi dialogati che coinvolgono Lourenço, il quale dibatte del proprio *trobar* con Johan Garcia de Guilhade (LPGP 70.28 e 33), dalle cui parole si evince che fosse suo protettore, con Johan Soarez Coelho (LPGP 79.47), Johan Vasquez de Talaveira (LPGP 88.7), Rodrigu’Eanes Redondo (LPGP 88.14) e Johan Perez de Avoin (LPGP 75.10), oltre ai *maldizer* a lui rivolti da Pedr’Amigo (LPGP 116.12), Pero Barroso (LPGP 127.8) e lo stesso Guilhade (LPGP 70.29, 35 e 38).

Anche Burgalés non si sottrae a quello che assume i contorni di un vero e proprio rituale ludico cortigiano, ma con una differenza sostan-

⁶ Cf. Alvar 1986: 5-112 (cit. 17-8).

⁷ Le scarsissime notizie sul suo conto rendono impossibile congetturare una data di morte, che, in ogni caso, non dovette avvenire in epoca troppo distante da quella del Rey Sabio. Per alcune ipotesi relative alla sua biografia, oltre alla scheda introduttiva di LPGP: II, 809, si vedano Finazzi Agrò 1993: 541-2; Resende de Oliveira 1994: 414-5; Viñez Sánchez 1996: 531-42; Ron Fernández 2005: 121-88.

⁸ Beltrán propone di identificare questo personaggio, che compare in un altro *escarnio* di Roi Paez de Ribela (LPGP 147.7), con il Fernan Diaz menzionato dallo stesso Burgalés e da altri autori in varie *cantigas satiriche* (Beltrán 2007: 41). *Escalho* designa però con buona probabilità un membro della famiglia galega *Squalus*, il cui lignaggio è attestato quasi esclusivamente nella zona di Ourense, nella Galizia sud-occidentale (ne troviamo diversi nella raccolta di Duro Peña 1997).

ziale che ci aiuta a comprendere il ruolo giocato da Pero Garcia nell'ambito degli autori attivi nella corte di Alfonso X. Le tenzoni di Lourenço seguono infatti sempre il medesimo schema, per cui il giullare si difende dagli attacchi a lui rivolti dall'interlocutore ribadendo le proprie capacità. In questo testo l'attitudine di Lourenço non cambia; ma la sua pretesa di ascendere ai più alti gradi del *trobar* – «tees-t'ora ja por trobador» lo rimproverava già Guilhade⁹ – viene rapportata ad un riferimento esterno, ovvero lo stesso Pero Garcia, al quale il giullare galego chiede esplicitamente di emettere un giudizio. La netta distinzione fra Pero Garcia e «todolos trobadores» (v. 2), che sottende sia l'implicita equiparazione di Lourenço agli altri poeti, sia il primato di Burgalés in quanto capace di *julgar*, esplicita la fama goduta dal nostro autore fra i colleghi della corte alfonsina. Diversamente dai *partimen* provenzali in cui i contendenti ricorrono ad uno o più giudici esterni per avallare la propria tesi, la facoltà di arbitrato viene qui demandata al medesimo interlocutore di Lourenço, mediante un espediente che restituisce l'immagine di un giullare ambizioso, per nulla pronò alle gerarchie interne al mondo dei trovatori, come più commentatori ebbero già modo di sottolineare.¹⁰

La natura malauguratamente frammentaria del testo consegnato dall'apografo cinquecentesco non permette di stabilire con certezza lo sviluppo della contesa; da quella che verosimilmente va considerata come ultima strofa del poema prima dei due congedi, affidata a Pero Garcia, si evince quanto quest'ultimo resista con stizza alle pretese di ascesa sociale e poetica del suo interlocutore. Egli si rifà all'*auctoritas* di quei trovatori che lo stesso Lourenço, con sottile *captatio benevolentiae*, aveva separato dal suo "giudice" per evidenziare le indubbie capacità di quest'ultimo, e sembra inoltre voler respingere il suo ruolo evidentemente scomodo («muito me cometedes», v. 8), chiudendo bruscamente il discorso con le tipiche accuse di non sapere *rimar* e *iguar*. Il medesimo concetto è ribadito nella sua *fiinda*, in risposta alle incredule parole di Lourenço che, di fronte ad un rifiuto così netto, si chiede se Pero Garcia sia stato corrotto da qualcuno per non pronunciare un giudizio. Al di là del contesto scherzoso e collettivo che le tenzoni di questo tipo dovevano avere in un ambiente che, è sempre bene ricordarlo, si distin-

⁹ *LPGP* 70.28, v. 4.

¹⁰ Menéndez Pidal 1956: 75-80; Rodrigues Lapa 1956: 184-8; Tavani 1964: 16-28; Lorenzo Gradín 1995: 99-129.

gue per coesione e omogeneità, e nel quale probabilmente le *performances* delle tenzoni rappresentavano un rituale conviviale ben collaudato nell'ambiente cortigiano, va comunque sottolineata l'attitudine rigidamente conservatrice di Pero Garcia: analogamente ai suoi colleghi, egli non può e non vuole sovvertire la scala gerarchica del *trobar*, anteponendo all'indipendenza di giudizio – che, beninteso, sarebbe comunque stato di segno negativo – quella «gelosia di casta»¹¹ che Guiraut Riquier avrebbe saldamente difeso nella celebre *Supplicatio* rivolta ad Alfonso X.¹²

La *cantiga* utilizza un lessico che ricorre con frequenza nelle tenzoni di argomento metaletterario rivolte a Lourenço: *rimar* (Johan Soarez Coelho), *ignar* (nuovamente Coelho e Johan Vasquez), *travar* (Guilhade, Johan d'Avoin, Rodrigu'Eanes). Gli appellativi *senhor* (v. 14) e *Don* (v. 18) coi quali Pero Garcia si rivolge al giullare rivelano, secondo Tavani, una situazione di effettiva ascesa sociale del suo interlocutore, il quale, dopo aver abbandonato il servizio di Johan de Guilhade, poteva essersi impossessato di qualche rendita finanziaria o avere ottenuto la protezione di un mecenate.¹³ Non va però esclusa la possibile ironia che Burgalés utilizzerebbe per beffarsi dell'ansia di Lourenço di essere promosso al rango di *trobador*; il *Don* della seconda *finda* risponde inoltre ad esigenze di simmetria, visto il medesimo appellativo usato da Lourenço in posizione corrispondente.

2

Se nel caso precedente i dubbî di attribuzione cadevano sul Pero Garcia che interloquiva con Lourenço, nella seconda *cantiga* che coinvolge il Burgalés i problemi riguardano colui che dà l'avvio al dibattito, intrapre-

¹¹ Tavani 1964: 26.

¹² Cf. Bertolucci 1966: 9-135.

¹³ Tavani 1964: 139 non manca di segnalare la possibile conferma della rinnovata posizione sociale di Lourenço data dalla succitata *cantiga* a lui diretta di Pero Barroso (*Pero Lourenço comprastes*, *LPGP* 127.8), in cui il destinatario è mostrato come un “nuovo ricco” a disagio nel maneggiare denaro.

so con uno sconosciuto *Senbor*, e che è stato variamente interpretato come tenzone fittizia o come dialogo con Alfonso X di Castiglia.¹⁴

L'argomento che muove i due contendenti è essenzialmente cortese, ma la *tençon* si trova raccolta nella sezione che gli apografi cinquecenteschi dedicano alle poesie satiriche di Buralés (B 1383, V 991). Si osserva un errore di numerazione di Colocci, che assegna in B la cifra 1383 sia a questa poesia, sia all'*escarnio* composto contro la *soldadeira* Maria Negra che segue nel manoscritto; la svista non pare tuttavia avere alcuna relazione con la natura tutto sommato eccentrica del componimento, collocato nella sezione dedicata alle poesie di stampo non cortese. Non riscontriamo neppure altri elementi materiali, in B come in V, che possano corroborare l'ipotesi di una dislocazione del testo da un'altra sezione del canzoniere, vista anche la sua assenza in A (che pure non manca di trasmettere testi dialogati a sfondo amoroso-dottrinale, come ad esempio la tenzone di tono affine fra Bernal de Bonaval e Abril Perez, *LPGP* 22.2/1.1). È possibile che i compilatori interpretassero il discorso del *Senbor* e di Pero Garcia, non esente da alcuni spunti ironici, entro il registro satirico-burlesco; la tradizione manoscritta delle tenzoni evidenzia infatti in più casi la medesima incertezza nella collocazione di testi similari, talora posti in coda alla sequenza testuale di uno degli autori che partecipano al dialogo.¹⁵ Non è poi escluso che la presenza del nome Pero Garcia nei versi iniziali delle strofe composte dal *Senbor* abbia condotto all'assimilazione meccanica della tenzone al modello del *débat* satirico, sovente svolto fra un trovatore e un giullare e testimoniato a più riprese in questo segmento degli apografi italiani.

L'ipotesi della *tençon fictive*, genere coltivato in area provenzale ma assente nel dominio galego-portoghese, non sembra in ogni caso reggere alla prova testuale. Le modalità in cui si articola il dibattito ricalcano

¹⁴ Fu Tavani ad avanzare l'ipotesi di una tenzone fittizia (in *RM*: 493; con più cautela in Tavani 1980: 130). Gonçalves e Lanciani propendono invece per la paternità alfonsina delle *coblas* scambiate con Buralés (Gonçalves 1993: 622; Lanciani 1995b: 123).

¹⁵ Avviene così per le seguenti tenzoni: Afonso Sanchez~Vasco Martinz de Resende (*LPGP* 9.14/153.1); Bernal de Bonaval~Abril Perez (22.2/1.1); Johan Airas de Santiago~Rui Martinz (63.70) e ~Johan Vasquiz de Talaveira (81.8); Johan Vasquiz de Talaveira~Pedr'Amigo de Sevilla (81.1/116.1); Juião Bolseiro~Johan Soares Coelho (85.11/79.30); Martin Soares~Pai Soares de Taveirós (97.2/115.1); Men Rodriguez Tenoiro~Juião Bolseiro (101.5/85.12); Vasco Gil~Alfonso X (152.12/18.38); Vasco Perez Parda~Pedr'Amigo de Sevilla (154.8/116.24).

perfettamente quelle della *tençon* galego-portoghese, mentre nelle tenzoni fittizie provenzali non viene mai lasciata incertezza sulla natura surrettizia dell'interlocutore: si pensi al *mantel* di Bertran Carbonel (*BdT* 82.13, 14) e Gui de Cavaillon (*BdT* 192.3), o ai dibattiti con Dio di Guillem d'Autpol (*BdT* 206.4) e del Monge de Montaudon (*BdT* 305.7, 12), per citare i casi piú conosciuti.¹⁶

Il dialogo fra i due poeti riguarda essenzialmente un problema di casistica amorosa, relazionata, come d'abitudine, alla sofferenza e alla conseguente *morte de amor*. Si tratta quindi di una modalità del tutto minoritaria nel già ristretto ventaglio di temi affrontati nelle circa trenta tenzoni che possediamo; i *trobadores* discutono infatti raramente d'amore nei loro dibattiti, dedicandosi prevalentemente al contrasto fra trovatori e giullari che occupa, come abbiamo visto anteriormente, la tenzone che oppone Pero Garcia a Lourenço. In questo gruppo di testi si distinguono altri quattro casi in cui è la *fin'amor* ad essere oggetto delle *coblas* dei contendenti; pur nella consueta incertezza sui dati biografici di ciascun autore, una possibile sequenza cronologica indicherebbe come piú antichi i componimenti di Pero Velho~Pai Soarez de Taveirós (*LPGP* 115.1/135.3) e Abril Perez~Bernal de Bonaval (*LPGP* 1.1/22.2), autori già operanti in epoca precedente al regno alfonsino, ai quali seguono la presente *cantiga* e la tenzone fra due altri autori presenti alla corte del *Rey Sabio*, Johan Baveca e Pedr'Amigo de Sevilha (*LPGP* 64.22/116.25). Piú tardo è invece l'interessante dibattito sulla possibilità di continuare a comporre in seguito alla morte della dama attribuito dagli apografi italiani e dai piú tardi frammenti M e P ad Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende (*LPGP* 9.14/153.1).

I due interlocutori condividono la medesima sorte di amanti *coitados*; attraverso la formula della "richiesta", non esplicitata ma senz'altro omologa ad altre *preguntas* leggibili nel *corpus* trobadorico peninsulare, tutte rivolte ad Alfonso X (*LPGP* 54.1/18.44 e *LPGP* 114.26/18.45), Pero Garcia chiede al signore, che vede «tan coitad'andar», come sia possibile difendersi dalla sofferenza d'amore. Le prime due *coblas* insistono sulla descrizione degli effetti derivanti dalla *coita* (perdita del sonno e dell'appetito) e sulle consuete iperboli atte ad esaltare il ruolo di

¹⁶ Questi testi si distinguono dalla decina di componimenti in cui s'inscena un dialogo fittizio fra amante e amata (ad esempio, Aimeric de Peguilhan, *BdT* 10.23; Bertran del Pojet, 87.1; Guillem Rainol d'At, 231.1, 4; Marques, 296.1a; Raimbaut de Vaqueiras, 392.7, ecc.).

amante sofferente secondo la prassi cortese. Ciò è evidente soprattutto nella strofa assegnata al *senbor*, la cui ripresa del topico provenzale del “signore del mondo” (v. 13) s’inquadra nella tendenza all’*amplificatio* propria delle *cantigas de amor*: egli cambierebbe volentieri la sua immaginaria posizione di dominio per vivere libero dall’amore e dalle sue inevitabili conseguenze. La seconda metà del testo introduce invece il *consilium* del poeta al suo interlocutore, il che permette di individuare una *pars destruens* e una *pars construens* nello sviluppo logico della *cantiga*. Pero Garcia afferma infatti che è possibile liberarsi dall’amore grazie al digiuno e alla penitenza e il *senbor* sembra accogliere di buon grado il suggerimento, salvo poi paventare l’estrema soluzione di invocare la morte qualora tale rimedio non avesse alcun effetto.

L’impiego del linguaggio della *cantiga de amor* in un dibattito che ricalca le più trite convenzioni della lirica cortese non rende verosimile l’esistenza di possibili nuclei satirici o parodici; il motivo del digiuno e dell’elemosina si rifà infatti ovviamente alla tradizione cristiano-ascetica e non va certo interpretato in chiave ironica, sebbene si tratti senz’altro di un’immagine alquanto eccentrica nella semantica del canto d’amore galego-portoghese. D’altra parte, lo stesso motivo s’inquadra in una corrente ben rappresentata nelle *cantigas*, il rifiuto dell’amore, relazionato sempre alla sofferenza e alla morte e quindi non alternativo all’etica della *fin’amor*, ma rappresentativo di una sua estremizzazione, risolta nelle esasperate iperboli che costellano tanti componimenti articolati sul tema della *coita*.

La possibilità di riconoscere Alfonso di Castiglia come *partner* di Burgalés nella tenzone è ovviamente indimostrabile. Nondimeno, sappiamo che il monarca non disdegnava la pratica del contenzioso in rima, intrapreso peraltro sia con poeti galego-portoghesi (Garcia Perez, Pai Gomez Chariño, Vasco Gil), sia con quell’Arnaut che ormai la critica è unanimemente orientata ad identificare con il trovatore occitano Arnaut Catalan, con il quale compone la famosa tenzone bilingue di argomento scatologico-osceno (LPGP 21.1). Tutte le tenzoni che impegnano il *Rey Sabio* con altri *trobadores* si svolgono sul piano satirico e ruotano attorno ad elementi ricorrenti come l’abbigliamento (la *pena veira* nel caso di Garcia Perez, il *manto* in Vasco Gil) o il richiamo ironico all’attività legislativa del regno castigliano (il *foro de Leon*, evocato da Chariño e Gil), e sono dunque pienamente comprensibili nella spiccata

predilezione dimostrata da Alfonso X verso il genere della *cantiga de escarnio e maldizer*.

Un indizio che sembra operare a favore dell'identificazione del *partner* di Burgalés con Alfonso X è la struttura argomentativa del testo, poiché anche le altre tenzoni in cui Alfonso è coinvolto, si è visto, si articolano sotto forma di *pregunta*, espressa nell'*incipit* di Pero Garcia col piú neutro verbo *saber*. In tutti i casi resta comunque la consapevolezza della superiorità del proprio interlocutore, che ben si addice ad un dibattito svolto con un membro del lignaggio reale. Resta però l'ostacolo principale determinato dall'appellativo utilizzato da Burgalés nei versi che aprono le sue *coblas* nella tenzone. Da un lato, infatti, soltanto Chariño si dirige al sovrano senza specificare che si tratta del *rei*, il che ha condotto i commentatori a sostenere ipotesi distinte.¹⁷ Non si riscontra comunque nessun altro caso in cui uno dei due protagonisti di una tenzone si rivolge al proprio avversario in modo così generico, a fronte dei chiari e completi appellativi che si ritrovano in pressoché tutte le tenzoni della lirica galego-portoghese.

Il problema va poi connesso al citato testo bilingue che coinvolge Arnaut Catalan, nel quale il trovatore occitano si rivolge allo stesso modo ad Alfonso come *Sinner*. Né la biografia di Catalan, né i dati interni al testo permettono di stabilire una data di composizione; i documenti in nostro possesso non registrano alcuna traccia di un soggiorno di Arnaut in terra castigliana, ma l'evidente ripresa del tema che Bec sintetizzò felicemente come «du pet qui fait marcher les navires»¹⁸ da un analogo *partimen* fra lo stesso Catalan e Raimondo Berengario IV di Provenza rende possibile una data *post quem*.¹⁹ sappiamo infatti che quest'ultimo

¹⁷ L'argomento della tenzone, centrata sui tributi (*jantares*) richiesti nel León dal *senhor* al quale Pai Gomez si rivolge, condusse Michäelis ad identificare Alfonso X come interlocutore di Chariño, seguita da altri commentatori (Michäelis 2004: 133-56; Rodrigues Lapa 1970: n° 455). In tempi piú recenti Resende de Oliveira ha osservato che i documenti storici danno notizia di abusi esercitati in quella regione dall'infante Fernando de la Cerda fra il 1271 e il 1275: sarebbe quindi quest'ultimo a comporre la tenzone con Chariño (Resende de Oliveira 1994: 335-6).

¹⁸ Bec 1984: 157.

¹⁹ Per la biografia di Arnaut Catalan si veda la scheda compilata da Riquer 1975: III, 1349-50. I dati biografici che possediamo sono malcerti; se è assai probabile identificare il poeta nella donazione che Raimondo Berengario firma ad Aix-en-Provence nel 1241, meno sicure sono le notizie che provengono da due testi anonimi

non può essere stato composto oltre il 1245, anno della morte di Raimondo. Secondo Silvio Pellegrini, inoltre, il tema della spedizione navale che accomuna le due composizioni potrebbe riferirsi ad un avvenimento reale, che la cronologia sopra segnalata permetterebbe d'identificare con la fallimentare settima crociata, in cui Luigi IX di Francia cadde prigioniero (1248-1254).²⁰ Il contatto con Alfonso di Castiglia potrebbe essersi così verificato in occasione dell'operazione militare che quest'ultimo condusse verso le coste marocchine su incarico del padre Fernando III, nel 1248. D'altra parte, se l'Arnaut Catalan che compare a più riprese nel *Repartiment* di Valencia nel 1238 è identificabile con il nostro trovatore, questi avrebbe potuto iniziare a conoscere alcuni autori galego-portoghesi proprio in terre catalane: nel medesimo ambiente sono infatti documentati un *Pero da Ponte* (forse il *segrel* galego che cantò le lodi di Jaume I in relazione proprio alla conquista di Valencia?), un *Caldeiron* (forse il giullare autore di una *cantiga* vincolata alla sua presenza nel regno aragonese, *Os d'Aragon, que soen donear?*)²¹ e un *P. G. de Burgos* (forse lo stesso Pero Garcia Burgalés?), oltre ad altri trovatori occitani come Guilhem Ademar, Guilham de Montanhagol e Bertran Carbonel.²²

Se l'incontro fra i due fosse avvenuto posteriormente all'incoronazione di Alfonso, la spedizione a *Ultramar* cui farebbero riferimento i due contendenti evocherebbe invece quella promossa nel 1269 da Giacomo I d'Aragona, sostenuta dallo stesso Alfonso X con l'invio di alcune navi; ritengo però poco probabile che Catalan, ammesso che fosse ancora in vita in quell'epoca, riproponesse il medesimo quesito burlesco del *partimen* con Raimondo Berengario ad oltre vent'anni di distanza. E non è neppure strettamente necessario affannarsi a cercare una possibile spedizione a *Ultramar* effettuata dal giovane Alfonso tra la fine degli

dialogati in cui appare un Arnalt o Arnaldon, che documenterebbero la sua presenza presso la corte degli Este negli anni 1231-1233 (cf. Aurell 1989: 126).

²⁰ Pellegrini 1977: 189.

²¹ Si vedano anche le notizie fornite in Vatteroni 1988: 155-81.

²² La notizia del documento si trova in Ron Fernández 2005: 149, 181. Catalan è citato in due documenti del 1238 e in uno del 1240; viene inoltre menzionato un altro *Arnaut Catalan*, in una carta del 1249. Va ricordato che Catalan dovette lasciare la corte di Provenza alla morte del suo protettore Raimondo Berengario, il che non osta, in linea di principio, alla sua presenza nel regno aragonese in quell'epoca: altra cosa è poi comprendere come e quando egli sia giunto presso le terre castigliane, anche nell'epoca in cui Alfonso era ancora *Infante*.

anni '30 e la metà del decennio successivo, dal momento che la *raço* della tenzone è chiaramente derivata da quella intrapresa a suo tempo da Catalan e Raimondo Berengario, costituendo pertanto un puro pretesto per un gioco poetico di corte.

Alla luce dei dati fin qui esposti propongo perciò l'attribuzione delle *coblas* nella tenzone con Pero Garcia Burgalés ad Alfonso di Castiglia, ancora in gioventù, e più precisamente nel quarto decennio del XIII secolo, o comunque in un periodo non troppo distante da quello che lo vide dibattere con Arnaut Catalan (in ogni caso, fra 1248 e 1252).

APPENDICE – EDIZIONE CRITICA DEI TESTI

I. *Quero que julguedes, Pero Garcia* (LPGP 88.13/125.44; RM 161:201)

- | | | |
|----|---|----|
| I | – Quero que julguedes, Pero Garcia,
dantre min e todolos trobadores
que de meu trobar son desdezidores,
pois que eu ei mui gran sabedoria
de trobar e d<e> o mui ben fazer,
se ei culpa no que me van dizer,
vingadeo sen toda banderia. | 5 |
| | [.....] | |
| IV | – Don Lo<urenço>, muito me cometedes
e en trobar muito vos ar loades,
e dizen esses con que vós trobades
que de trobar nulha ren non sabedes,
nen rimades, nen sabedes iguar
e, pois vos assi travan en trobar,
de vos julgar, senhor, non me coitedes. | 10 |
| V | – Don Pedro, en como vos ouç'i falar,
<o>u vos ben non <me> sabedes julgar,
ou ja dos outros ofereçon avedes. | 15 |
| VI | – Don Lourenço, vejo i vos posfaçar,
mais quen non rima nen sabe iguar,
se eu juizo dou, queixarvos edes. ²³ | 20 |

²³ «– Voglio che giudichiate, Pero Garcia, fra me e tutti i trovatori che del mio trovare sono detrattori, poiché io possiedo una sapienza assai grande nel trovare, e nel

2. todolos] todoles 3. desdezidores] des de dizores 12. nen] non
14. de vos] de vosso, julgar] pulgar 16. julgar] pulgar

Ms.: V 1034, c. 167r.

Bibliografia: Braga 1878: n° 1034; Paxceco Machado–Machado 1949-1964: VII, n° 1681; Tavani 1964: n° XVII; Rodrigues Lapa 1970: n° 274; Blasco 1984: n° LII; Videira Lopes 2002: n° 237; Marcenaro 2012: n° LIII.

Il testo è mutilo delle *coblas* centrali. Come osservava Tavani, la lacuna comprende probabilmente due strofe, vista la media delle tenzoni peninsulari, che soltanto in due casi eccedono le quattro unità (si tratta di *LPGP* 22.2, fra Bernal de Bonaval e Abril Perez, e il *partimen LPGP* 64.22, fra Johan Baveca e Pedr'Amigo de Sevilla). Va però segnalato che il copista di V lascia nella colonna di sinistra uno spazio in cui avrebbero potuto entrare altre due *coblas*, trascrivendo nella colonna di destra la quarta e le due *fiindas* che concludono il dibattito; ciò può indicare che il guasto si sia verificato durante il processo di copia di V, giacché difficilmente l'eventuale spazio lasciato dal modello per segnalare la lacuna sarebbe stato riprodotto tale e quale dal menante cinquecentesco (che infatti non procede mai in questo modo in tutto il codice). L'impressione è inoltre corroborata dal confronto con i testi in cui è possibile effettuare collazione tra il più antico manoscritto A e gli apografi italiani: questi ultimi tendono infatti a non riprodurre gli spazi bianchi che nel *Cancioneiro da Ajuda* indicano le strofe mancanti.

	10' a	10' b	10' b	10' a	10 c	10 c	10' a
I	-ia	-ores	-ores	-ia	-er	-er	-ia
IV	-edes	-ades	-ades	-edes	-ar	-ar	-edes
	10 c	10 c	10' a				
<i>fiinda</i> 1	-ar	-ar	-edes				
<i>fiinda</i> 2	-ar	-ar	-edes				

farlo molto bene, se ho colpa in ciò che vanno dicendo di me, vendicatelo senza alcuna faziosità. // – Don Lourenço, molto mi accollate, e nel trovare ancora molto vi lodate, e dicono questi con cui voi trovate, che del trovare non sapete niente, né rimate né sapete fare versi regolari; e poiché così vi criticano nel trovare, di giudicarvi, signore, non mi seccate. // – Don Pedro, da come vi sento parlare, o voi non mi sapete giudicare, o avete già ricevuto regali dagli altri. // – Don Lourenço, vi vedo qui provocare, ma chi non rima né sa fare versi uguali, se io do un giudizio su di lui, ve ne lamenterete».

Le considerazioni poc'anzi elencate in merito alla lacuna delle strofe centrali permettono di ipotizzare la struttura originaria del testo. Tavani e i redattori di *LPGP* lo inseriscono nel ristretto insieme di tenzoni articolate su *coblas singulares* (se ne contano appena due, *LPGP* 135.3, tenzone fra i fratelli Taveirós, e 152.7, Vasco Gil e Pero Martinz). Va però registrata l'assoluta prevalenza delle *coblas doblas* nelle tenzoni in cui è coinvolto Lourenço (ne possediamo altre sei attribuibili con sicurezza al giullare galego), poiché tale modalità lirica in area galego-portoghese predilige questa forma, com'è noto, ad altre più rappresentate nella tradizione provenzale²⁴ quali *coblas alternas* e *unisonans*. Nell'indimostrabilità di qualsiasi ipotesi definitiva, ritengo comunque più verosimile una struttura a *coblas doblas*, nella quale, come mostrano altre tenzoni peninsulari (*LPGP* 2.18, 9.14, 75.8, 81.1, 81.8, 85.11, ecc.), le *findas* vengono modellate sulle rime della seconda coppia di strofe. *Mot tornat* nei vv. 13 e 21 (*ignuar*); rime derivate nei vv. 3 e 6 (*desdezidores - dizzer*), 10 e 13 (*trobades - trobar*, a sua volta richiamati dal sostantivo *trobadores* del v. 2).

Interessante la figura etimologica fra il sostantivo *desdezidores* e l'infinito *dizzer* nella *cobla* riservata a Lourenço (2, 6) e la *repetitio* del termine chiave *trobar* nei vv. 9, 11 e 13, in relazione con il poliptoto dovuto alla flessione verbale del v. 10 (*trobades*). Da segnalare, infine, le anafore presenti nella strofa di Burgalés (9-10) e nel congedo di Lourenço (15-16), e gli *enjambements* dei vv. 4-5, 10-11 e 13-14.

NOTE

2. La preposizione *antre* (<INTER) è documentata con maggiore frequenza nelle fonti portoghesi, mentre in Galizia prevale la forma *entre*, assieme agli allomorfi *intre*, *ontre* e il più sporadico *untre* (Azevedo Maia 1986: 860-1).

3. *desdezidores*: 'smentitori', 'screditori'. La rarità del lessema impiegato da Lourenço, che riscontriamo soltanto in un altro caso in tutta la tradizione lirica galego-portoghese (Fernan Rodriguez de Calheiros, *LPGP* 47.11, v. 24), indusse il copista ad effettuare una segmentazione in tre membri, con un errore di metatesi in quello finale (*des de dizores*).

²⁴ Si vedano al riguardo anche le considerazioni di Lanciani 1995a: 3-16, ripubblicato in Lanciani 2010: 51-70.

In questo caso, l'argomento della tenzone conduce ad inserire il termine nell'insieme del lessico trobadorico afferente alla critica metaletteraria, mentre sia nella summenzionata *cantiga* di Calheiros, sia nelle altre occorrenze, appare come sinonimo di *posfaçadores* (particolarmente indicativo è il seguente passaggio della *Cronica troiana*: «Porque sodes dizidor et porque fezestes per uosas trayções por que nós senpre seremos desditos et pusfaçados por desleaes et por traedores et por falsos et peiurados», Lorenzo Vásquez 1985: 672).

5. *de*: l'integrazione, già proposta da Tavani, ristabilisce l'isosillabismo e risulta più soddisfacente sotto l'aspetto sintattico.

7. *toda*: Videira Lopes segue la lettura di Lapa, segmentando però l'aggettivo *toda* in *tod'a*, variante accettabile, ma che non pare necessaria nell'economia del discorso iniziato da Lourenço in questa prima *cobla*.

–. *banderia*: 'parzialità', 'faziosità'. La lettura del manoscritto è dubbia; Tavani mantiene la forma che sembra effettivamente attestata in V, *bandoria*, che costituirebbe però un *hapax*, mentre l'aggettivo *bandeiro* è registrato in opere di prosa galega e portoghese; per questo motivo Lapa, che qui seguo, ammette *banderia* (cf. Lorenzo 1977: 223, s. v. *bandeyro*).

12. *nen*: la struttura del verso esige l'emenda della lezione *no(n)* trasmessa dal manoscritto vaticano nel secondo emistichio, curiosamente ignorata dagli editori pregressi.

–. *rimades*: il verbo assume qui il significato di 'fare rime', da intendersi non tanto in senso generale (cioè come sinonimo di 'comporre'), bensì nella più precisa accezione di tecnica compositiva ulteriormente specificata dal verbo *iguar*, che si riferisce alla regolarità delle misure sillabiche. I due interlocutori impiegano qui una terminologia che non ritroviamo nell'*Arte de trovar* a causa dello stato lacunoso di quest'ultima, e che invece appare in buona parte nei dibattiti fra trovatori e giullari. L'accusa di non saper comporre versi regolari viene mossa più volte a Lourenço nell'ambito di tenzoni con diversi trovatori; i dati desumibili da questo pugno di composizioni indicano che la terminologia tecnica relativa all'arte del *trobar*, nella fattispecie quella relazionata alla composizione dei versi e alla distribuzione delle rime, nasce e si sviluppa nell'alveo della corte castigliana di Alfonso X attraverso il veicolo dei generi lirici dialogati (sull'argomento si veda, fra gli altri, Lanciani-Tavani 1995: 118-38).

13. *travan*: ‘censurano’, ‘condannano’. Anche questo verbo fa parte del lessico metapoetico; lo si registra infatti in maggioranza in testi di carattere polemico-letterario, con significativa incisività proprio nei testi in cui è coinvolto Lourenço (si tratta delle tenzoni *LPGP* 70.28, con Johan Garcia de Guilhade, 88.14, con Rodrigu’Eanes de Vasconcelos, e 126.12, con Pedr’Amigo de Sevilla).

14. *de vos*: accolgo l’emenda di Tavani, seguita da Lapa e Videira Lopes e invece rifiutata da Blasco, che migliora il verso sia sotto l’aspetto metrico (la lezione di V comporta infatti ipermetria), sia sotto quello semantico, giacché, come già segnalava Tavani, non si dà *judgar* come infinito sostantivato, tanto più in un testo in cui viene già utilizzato il sostantivo *juizo* (v. 20).

15. *Pedro en*: va effettuata sinalefe tra le due vocali per rispettare l’isometria del verso.

16. Per ricondurre il verso alla misura decasillabica Tavani integra il pronome personale atono *o*, accettato anche dagli editori posteriori salvo Blasco, che antepone sistematicamente la fedeltà alla lezione manoscritta all’effettiva intelligibilità del testo. L’integrazione del pronome *me* che qui si propone è ugualmente lecita, e limita l’accusa rivolta da Lourenço a Burgalés alla questione che quest’ultimo è chiamato a giudicare, invece di riferirsi alla più generica (e ben più grave) insinuazione di non saper giudicare *in toto*. Riguardo alla forma *judgar*, Lapa emenda l’infinito in una forma con iato, *juigar*, ritenuta evidentemente necessaria per sanare l’ipometria.

17. *ofereçon*: Tavani, che qui seguio, opta per mantenere il sostantivo nella forma consegnata da V *ofereçon*, avvertendo della necessità di leggerlo come trisillabo per evitare l’ipermetria.

18. *Vejo ì*: sinalefe.

II. *Senhor, eu quer’ora de vós saber* (*LPGP* 125.49; *RM* 161:85)

I – Senhor, eu quer’ora de vós saber,
 porque vos vejo tan coitad’andar
 con Amor, que vos non leixa, nen ar
 <vos> leixa <ja nen> dormir nen comer,
 que farei <eu> a que faz mal Amor,
 de tal guisa que non dormio, senhor,
 nen posso contra el conselh’aver.

II – Pero Garcia, non poss'eu saber
 como vós vos possades emparar
 d'Amor, segundo quant'é meu cuidar, 10
 que vos non faça muito mal sofrer,
 ca tanto mal mi faz a mí Amor
 que, s<e> eu fosse do mundo senhor,
 dá-lo ía por Amor non aver.

III – Senhor, direivos que oí dizer 15
 a quen del foi coitado gran sazón:
 esse me disse que por oraçon,
 per jajuar, per esmolla fazer,
 por aquesto se partiu del Amor.
 Fazed'esto: quiça Nostro Senhor 20
 vo-lo fara por <aqu>esto perder.

IV – Pero Garcia, sempr'oí dizer
 que os conselhos boos, boos son:
 farei esso, se Deus <a> mí perdón,
 pois Lhi por al non posso guarecer; 25
 pois que mi tanto de mal faz Amor,
 rogarei muito a Nostro Senhor
 que mi dé mort'ou mi o faça perder.²⁵

3. nen ar] nen vos ar BV 8. Garcia] guarcia B 11. faça] fez BV
 19. por] ca por BV, partiu] per tui V

Mss.: B 1383, c. 295v, coll. a-b; V 991, c. 158v, col. b.

Bibliografía: Braga 1878: n° 991; Paxceco Machado–Machado
 1949-1964: VI, n° 1334; Fernández Pousa 1953: 123-60; Blasco 1984:
 n° LI; Marcenaro 2012: n° LII.

²⁵ «– Signore, io voglio ora sapere da voi, giacché vi vedo andare così afflitto con amore, che non vi lascia, né poi vi lascia né dormire né mangiare, cosa farò io a chi amore danneggia, in tal modo che non dormo, signore, né posso avere aiuto contro di lui. // – Pero Garcia, io non posso sapere come voi possiate proteggermi da Amore, secondo ciò che penso, che non vi faccia soffrire molto di piú, poiché Amore mi procura tanto male che, se io fossi signore del mondo, vi rinuncerei per non avere amore. // – Signore, vi dirò cosa ho sentito dire a chi fu tormentato da lui per lungo tempo: questi mi disse che con la preghiera, mediante il digiuno, facendo la carità, per questo Amore si separò la lui. Fate questo: forse Nostro Signore ve lo farà per questo perdere. // – Pero Garcia, sempre ho sentito dire che i buoni consigli, sono buoni: questo farò, che Dio mi perdoni, poiché per [niente] altro posso guarire; giacché Amore mi fa tanto male, pregherò molto Nostro Signore che mi dia la morte o che me lo faccia perdere».

In B Colocci annota *seldiss* e *ad. 2*, per indicare rispettivamente la struttura a *coblas unissonans* con mantenimento della rima *dobla*; è assai probabile che l'umanista volesse indicare anche il carattere dialogato del testo, nel quale infatti sottolinea gli epiteti dei due interlocutori (*Senhor* nel verso iniziale, *Pero Garcia* nel primo della strofa successiva).

	10 a	10 b	10 b	10 a	10 c	10 c	10 a
I	-er	-ar	-ar	-er	-or	-or	-er
II	-er	-ar	-ar	-er	-or	-or	-er
III	-er	-on	-on	-er	-or	-or	-er
IV	-er	-on	-on	-er	-or	-or	-er

Cantiga de meestria di quattro *coblas*, nelle quali si mescolano le tipologie delle *coblas unissonans* e *doblas*, vista la mutazione nelle strofe III-IV della rima *b*. Il testo presenta alcuni difetti di isometria, cui gli editori precedenti inspiegabilmente non hanno dato alcun rilievo, e per i quali rimetto alle note dei versi corrispondenti. La peculiare struttura strofica viene rimarcata dall'uso delle parole-rima; da una parte, infatti, i sostantivi *amor* e *senhor* si presentano con regolarità nel quinto e sesto verso di ciascuna stanza, mentre, dall'altra, si verifica una bipartizione tra le due metà del testo nel variare delle parole-rima in posizione iniziale e finale di *cobla* (I-II: *saber* 1, 8, *aver* 7, 14; III-IV: *oi dizer* 15, 22, *perder* 21, 28). In questo complesso gioco di simmetrie trova spazio anche la rima equivoca, che coinvolge la parola-rima in sesta posizione e si presenta con ben tre valori diversi; nel primo caso, il rapporto equivoco si misura su un piano più sfumato (autorizzando quasi la categoria di "rima identica-equivoca"), poiché nel v. 6 *senhor* è l'epiteto che il primo interlocutore – a sua volta chiamato *senhor* – rivolge a Pero Garcia, mentre nel v. 13 significa 'padrone', 'sovrano' (*se eu fosse do mundo senhor*). Le due occorrenze nelle *coblas* III e IV realizzano invece un'*aequivocatio* abbastanza tipica nelle *cantigas de amor*, nella quale cioè si accostano il valore profano e divino del sostantivo (*Nostro Senhor* 20, 27). La rima equivoca assume un ruolo centrale nella *cantiga*, poiché viene arricchita, nel v. 13, dalla parola-rima e collegata, nello schema metrico, all'altro *mot-refranb* che ricorre nel testo senza alcun tipo di ambiguità (*Amor*). La notevole coesione formale della tenzone è rafforzata inoltre dalla costanza con cui si registra l'impiego delle *coblas capcaudadas*, mentre il *capfinimen* si realizza soltanto fra le prime due strofe (*non posso* 7, 8). Allo stesso tempo, le *coblas capdenals* sono facilitate dalla struttura della tenzone, in cui ogni verso

iniziale di strofa inizia con il nome di uno dei due contendenti, ma anche nella ripresa del sintagma *pois que* nei versi 2 e 26, come sempre in posizione iniziale nel verso. La complessa architettura del componimento si rende visibile soprattutto nella già sottolineata ripetizione dei rimanti, che conferisce un effetto di ordinata simmetria alle quattro *coblas*. I restanti episodî di iterazione si misurano soprattutto sulle riprese dei medesimi nuclei semantici (l'insistenza sulla perdita del sonno nella prima strofa, l'antitesi *non faça~mi faz* nel contesto degli effetti della *coita* dei vv. 11-2), associate alle consuete *repetitiones* (*leixa* 3-4, *mal* 11-2) e soprattutto *derivationes*, quest'ultime ottenute per flessione verbale (*farei* 5 - *faz* 5, 12 - *faça* 11 - *fazede* 20 - *fara* 21; *posso* 8 - *possades* 9; *dizer* 15 - *disse* 17); si distinguono inoltre in questo gruppo l'anadiplosi del v. 22 e l'anafora dei vv. 25-6 (*pois lhi - pois que*). La natura prettamente argomentativa e dialogica del poema determina l'uso di periodi articolati, come ad esempio il lungo inciso della *cobla* esordiale, o i varî episodî di accumulazione pronominale (*vos*, in forma tonica e atona, nei primi quattro versi; la *replicatio* del v. 9), ridondanze (la ripetizione della congiunzione *por* nel lungo periodo che occupa i vv. 17-9) e un ricorso piuttosto parco alle formule interiettive e parentetiche (*segundo quant'è meu cuidar* 10; *se Deus a mí perdon* 24). Le fratture nell'andamento sintattico sono inoltre determinate dal ricorso capillare all'*enjambement* (2-4, 8-10, 12-3, 15-6, 20-1, 22-3, 27-8).

NOTE

3-4. Entrambi i testimoni rivelano una corruttela che rende il primo verso eccedente di una sillaba, mentre il secondo risulterebbe addirittura un settenario («con amor que vos non leixa nen vos ar / leixa dormir nen comer»). Nel v. 3 l'eliminazione del pronome *vos*, abbastanza frequente nella casistica di errori di copia nei due apografi italiani, assicura la perfetta isometria. Più difficoltoso è invece trovare una congettura credibile per il verso successivo, che necessita interventi editoriali di un certo spessore. Ho integrato, da un lato, lo stesso pronome *vos* copiato probabilmente per errore nel verso precedente, mentre, dall'altro, ho supposto l'omissione sia dell'avverbio *ja*, plausibile in questo contesto, sia del primo membro della struttura distributiva *nen... nen*.

5. L'integrazione del pronome personale *eu* ripristina la misura del decasillabo e non risulta eccessivamente invasiva dal punto di vista semantico.

11. Altro problema di ipometria, al quale si è ovviato con l'emenda dell'indicativo presente *faz* nel congiuntivo presente *faça*, che pare adattarsi meglio alla sintassi del periodo – visto l'uso del congiuntivo imperfetto nel v. 10 – e che restaura il decasillabo. L'errore dell'antecedente di BV potrebbe essersi prodotto per influsso della medesima forma verbale, *faz*, nel verso successivo.

13. La mancanza di una sillaba può facilmente risolversi integrando la vocale orale alla congiunzione *se*.

17. *esse*: questa forma del pronome dimostrativo mostra un impiego piuttosto scarso nel *corpus* trobadorico, nel quale si ritrova in appena sei *cantigas*, a fronte di una più ampia casistica in cui assume funzione aggettivale (per le varie forme del pronome dimostrativo si rimanda alle pagine di Azevedo Maia 1986: 683-92, con relativa bibliografia pregressa).

18. *jajñar*: 'digiunare', derivante dall'alterazione tarda *JAJUNARE del latino classico JEJUNARE, si presenta anche con mantenimento della forma etimologica *jejñar* (cf. *REW*: n° 4581; Lorenzo 1977: 719; Machado 1987: III, 345-6).

19. Il verso trasmesso dagli apografi italiani presenta un'ipometria non semplice da sanare, poiché implica interventi da effettuarsi su lezione concorde. L'operazione più ragionevole pare essere eliminare il *ca* all'inizio del verso, evitando così l'effetto di ridondanza nelle congiunzioni che introducono l'oggettiva del verso 17 («esse me disse que...»), sebbene i *trobadores* galego-portoghesi dimostrino in più punti simili episodi di reduplicazione. Non va trascurato che nella *cobla* precedente, alla medesima altezza nella strofa, il verso che analogamente a questo termina con la parola *amor* presenta la particella *ca* al suo principio («ca tanto mal mi faz a mí amor» 12): l'errore potrebbe quindi essersi prodotto per un salto visivo da una *cobla* all'altra.

21. Nuovamente, ho ritenuto necessario provvedere all'integrazione di una sillaba per ricondurre il verso alla misura corretta. In questo caso, il pronome dimostrativo *aquesto* è legittimato dalla medesima espressione del v. 19 (*por aquesto*), risultando così non eccessivamente arbitrario rispetto alla lettura concorde dei due manoscritti.

24. Il verso è ipometro; per la verosimiglianza dell'integrazione qui proposta si veda la medesima costruzione, ad esempio, nel ritornello di

una *cantiga de amor* dello stesso Burgalés: «ca tal dona, si Deus a mí perdon, / non á no mundo, se mia sennor non» (Marcenaro 2012: xxxi).

28. *mi o*: com'è abituale, l'incontro fra i due pronomi atoni si risolve in sinalefe.

Simone Marcenaro
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bertolucci 1966 = Valeria Bertolucci, *La Supplica di Guirant Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, «Studi Mediolatini e Volgari» 14 (1966): 9-135.
- Blasco 1984 = Pierre Blasco, *Les chansons de Pero Garcia Burgalés, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian–Centre Culturel Portugais, 1984.
- Braga 1878 = Theophilo Braga, *Cancioneiro português da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- Cancioneiro* 1973 = *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução facsimilada*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos–Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Fernández Pousa 1953 = Ramon Fernández Pousa, *Cancionero gallego de Pedro García Burgalés*, «Revista de Literatura» 4/7 (1953): 123-60.
- Lorenzo Vásquez 1985 = Ramon Lorenzo Vásquez, *Crónica Troiana, A Coruña*, Fundación Pedro Barrié de la Maza–Conde de Fenosa, 1985.
- Marcenaro 2012 = Simone Marcenaro, *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere – canzoni d'amore, d'amico e di scberno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Paxceco Machado–Machado 1949-1964 = Elza Paxceco Machado, José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Lisboa, Edição da «Revista de Portugal», 1949-1964.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Rodrigues Lapa 1970 = Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970².
- Tavani 1964 = Giuseppe Tavani, *Lourenço. Poesie e tenzoni*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1964.
- Videira Lopes 2002 = Graça Videira Lopes, *Cantigas de escarnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alvar 1986 = Carlos Alvar, *Las poesías de Pero Garcia de Ambroa*, «Studi Mediolatini e Volgari» 32 (1986): 5-112.
- Aurell 1989 = Martin Aurell, *La vieille et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1989.
- Azevedo Maia 1986 = Clarinda de Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI [con referência à situação do galego moderno]*, Coimbra, Fund. Calouste Gulbenkian–Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1986.
- BdT = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bec 1984 = Pierre Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984.
- Beltrán 2007 = Vicenç Beltrán, *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (= «Verba. Anexo» 59 [2007]).
- Duro Peña 1997 = Emilio Duro Peña, *Documentos da Catedral de Ourense*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1997, 2 voll.
- Finazzi Agrò 1993 = Ettore Finazzi Agrò, *Pero Garcia Burgalés*, in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (ed. por), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 541-2.
- Gonçalves 1993 = Elsa Gonçalves, *Tenções*, in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (ed. por), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 622.
- Lanciani 1995a = Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, «Rassegna Iberistica» 53 (1995): 3-16.
- Lanciani 1995b = Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in Aa. Vv., *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993, Granada, Universidad de Granada, 1995: 117-30.
- Lanciani 2010 = Giulia Lanciani, *La meccanica dell'errore. Studi di letteratura medievale*, Roma, Viella, 2010.
- Lanciani–Tavani 1995 = Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani, *As cantigas d'escarnho e maldizer*, Vigo, Galaxia, 1995.
- Lorenzo 1977 = Ramon Lorenzo, *La traducción gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense, Instituto de estudios orensanos «Padre Feijoo», 1977, t. II [*Glosario*].
- Lorenzo Gradín 1995 = Pilar Lorenzo Gradín, «Mester con pecado»: la juglaría en la Península Ibérica, «Versants» n.s. 28 (1995): 99-129.

- LPGP = Mercedes Brea (ed. por), *Lirica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia–Centro Ramon Pineiro, 1996.
- Machado 1987 = José Pedro MACHADO, *Dicionario etimológico da lingua portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1987.
- Menéndez Pidal 1956 = Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Espasa–Calpe, 1956.
- Michäelis 2004 = Carolina Michäelis, *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval galego-português*, edição e tradução de Y. Frateschi, J.L. Rodríguez, M.I. Morán e J.A. Souto Cabo, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2004.
- Minervini 1993 = Vincenzo Minervini, *Pero Garcia d'Ambroa*, in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (ed. por), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 542-3.
- Pellegrini 1977 = Silvio Pellegrini, *Varietà romanze*, L'Aquila, Japadre, 1977.
- Resende de Oliveira 1994 = Antonio Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros medievais e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935.
- RM = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Rodrigues Lapa 1956 = Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1956.
- Ron Fernández 2005 = Xosé Xavier Ron Fernández, *Carolina Michäelis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda*, in Mercedes Brea (ed. por), *Carolina Michäelis e o Cancioneiro da Ajuda, boxe*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005: 121-88.
- Souto Cabo 2006 = José Antonio Souto Cabo, *Pero Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa*, «Revista de Literatura Medieval» 18 (2006): 225-48.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in Aa. Vv., *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1980, vol. II/1, fasc. 6.
- Vatteroni 1988 = Sergio Vatteroni, *Appunti sul testo delle due «cantigas» di Caldeyron*, «Studi Mediolatini e Volgari» 34 (1988): 155-81.
- Viñez Sánchez 1996 = Antonia Viñez Sánchez, *Documentación de trovadores*, in Aa. Vv., *La literatura en la época de Sancho IV*. Actas del Congreso Internacional (Alcalá de Henares, 21-24 febrero de 1994), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996: 531-42.

RIASSUNTO: L'articolo presenta l'edizione critica, annotata e fornita di traduzione, delle due tenzoni in cui è coinvolto il trovatore galego-portoghese Pero Garcia Burgalés. Entrambi i testi sono stati sottoposti in passato ad analisi che, talvolta, mettevano in dubbio l'effettiva presenza di Pero Garcia, proponendo attribuzioni alternative; in tale contesto, oltre a dimostrare l'indubbia paternità di Pero nelle *coblas* a lui corrispondenti nei due dialoghi poetici, si identificherà Alfonso X come interlocutore del Burgalés nella seconda tenzone, che la critica suole invece considerare una *tenson fictive*.

PAROLE CHIAVE: Poesia galego-portoghese medievale; Tenso; Alfonso X di Castiglia; edizione critica.

ABSTRACT: This article presents the critical edition (complete with notes and translation) of the two *tenso*s involving Galician-Portuguese troubadour Pero Garcia Burgalés. Both texts have been the object of previous analyses, some of which have doubted the involvement of Pero Garcia, suggesting different attributions; in this context, not only will Pero's authorship of the *coblas* be demonstrated, but his interlocutor in the second *tenso* will be identified as Alfonso X, contrary to traditional interpretations which consider the text to be a *tenson fictive*.

KEYWORDS: Galician-Portuguese Medieval Poetry; *Tenso*; Alfonso X of Castile; Critical edition.

LA COMMEDIA DI IPPOLITO E LIONORA

1. PREMESSA

La corte di Ercole I d'Este, a cavallo fra i secoli XV e XVI, fu centro di una straordinaria fioritura del teatro. Grazie alle fonti documentarie, in cui si trovano citati i titoli delle opere teatrali messe in scena a Ferrara con le date degli spettacoli, è stato possibile ricostruirne un vero e proprio calendario (Falletti 1994), mentre alcuni testi di queste commedie, ad oggi conservati, possono essere letti nelle moderne edizioni critiche (Tisconi Benvenuti–Mussini Sacchi 1983). Per avere una visione completa del repertorio di questo teatro di corte, tuttavia, mancano ancora alcuni tasselli. Diversi studiosi, ad esempio, danno notizia di una perduta *Comedia de Hipolito et Lionora* messa in scena per la prima volta nel 1492, di cui non esistono edizioni.¹ Si tratta di un caso particolare, cioè dell'unica commedia, nel calendario degli spettacoli, ad essere stata rappresentata nelle stanze private della famiglia Estense, senza la partecipazione del grande pubblico cittadino.

In realtà, un manoscritto miscelaneo della Biblioteca di Treviso potrebbe fare luce anche su questo aspetto, forse meno conosciuto, del teatro di corte di Ferrara. Il codice 1612, infatti, riporta un testo drammaturgico in ottava rima il cui argomento è proprio la storia d'amore di Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi. Il testo si presenta come una rappresentazione di 64 ottave (con l'inserzione di 6 terzine monorime) preceduta da un lungo prologo narrativo di 23 ottave, e diversi elementi inducono a ritenere molto probabile che si tratti della commedia citata nelle fonti documentarie ferraresi.

Fine di questo studio è dunque quello di presentare l'edizione critica della *Commedia di Ippolito e Lionora* tradita dal manoscritto 1612 e di dimostrare la sua identificazione con l'opera messa in scena alla corte estense. Si cercherà inoltre di collocare il testo nel panorama drammaturgico coevo, mettendone in luce la specificità, e di illustrare il suo rapporto con la fonte in prosa da cui verosimilmente deriva.

¹ Vd. D'Ancona 1996: II, 131; Coppo 1968: 30-59; Falletti 1994.

2. IPPOLITO BUONDELMONTI E LIONORA DE' BARDI

La storia di Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi ebbe grande popolarità tra il XV e il XIX secolo. Composta nel Quattrocento, la novella fu tramandata da diversi codici manoscritti e subito divulgata da numerose edizioni a stampa di area toscana e veneta.

Tema della novella è l'amore ostacolato e infelice tra due giovani, appartenenti a famiglie nemiche.² Si tratta certamente di uno tra i motivi che più hanno stimolato la fantasia degli autori di ogni tempo, ma, a differenza delle più celebri storie di Piramo e Tisbe o di Romeo e Giulietta, in questo caso la vicenda ha lieto esito: l'amore tra Ippolito e Lionora non solo sarà coronato dal matrimonio, ma porterà anche alla pacificazione tra le due famiglie. Il riferimento alla tragedia shakespeariana non è casuale: la novella di Ippolito e Lionora, in effetti, si colloca ai prodromi della tradizione italiana cui lo stesso Shakespeare attingerà per scrivere il suo capolavoro.³

Le edizioni moderne, che presentano la novella con il titolo di *Istoriotta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*, ipotizzano una sua attribuzione a Leon Battista Alberti, benché tutti i testimoni antichi,

² I due casati dei Bardi e dei Buondelmonti erano effettivamente presenti a Firenze, anche se non c'è notizia di alcuna Leonora o di alcun Ippolito nei rispettivi alberi genealogici, né di un'inimicizia tra i due casati. La compagnia dei Bardi, potenti banchieri, fu, com'è noto, tra le più grandi d'Europa, fino al fallimento occorso nel 1345 per i prestiti concessi, e non rientrati, a Edoardo III d'Inghilterra durante la Guerra dei Cent'anni e alla città di Firenze per la guerra con Lucca. La famiglia dei Buondelmonti, al contrario, era nota per le sue continue lotte con altri casati. Vi fa riferimento Dante (*If* XXVIII, 103-111, e *Pd* XVI, 136-147), alludendo all'inimicizia tra gli Amidei e i Buondelmonti, da cui avrebbe avuto origine la spaccatura tra le due fazioni opposte dei Ghibellini e dei Guelfi: nel 1216 Buondelmonte dei Buondelmonti, promesso ad una donna della famiglia degli Amidei, aveva rotto il fidanzamento, dando origine ad una lotta civile tra le rispettive famiglie e i loro seguaci (cf. Compagni [Cappi]: I, II, § 7-8; Villani [Aquilecchia]: V, 29-32). Si ha documentazione anche di contese dei Buondelmonti prima contro gli Ubaldini, nel 1200, poi contro i Giandonati, e infine, insieme con questi ultimi, contro i Cavalcanti (Moore 1950: 29-33).

³ Per la derivazione della tragedia di Shakespeare dalla novellistica italiana si vedano Chiarini 1897 e Perocco 2008; per uno studio delle fonti dell'*Istoriotta amorosa* è invece utile il riferimento a Romano 1993: in particolare, tra le varie novelle qui citate, sono interessanti per le assonanze con l'*Istoriotta amorosa* il mito di Piramo e Tisbe, le due novelle del *Decameron Ghismonda e Guiscardo* e *Girolamo e Salvestra* (rispettivamente prima e ottava novella della quarta giornata), e, dal *Novellino* di Masuccio Salernitano, *Loisi e Martina* e *Mariotto e Ganozza* (novelle XXXI e XXXIII).

manoscritti o a stampa, presentino il testo adespoto.⁴ In ogni caso, l'opera è sicuramente anteriore al 1467, datazione di uno dei manoscritti che la riportano.⁵

La vicenda narrata dall'*Istorietta* è ambientata a Firenze e ha inizio nel giorno di San Giovanni, festa patronale: in questa occasione si incontrano per la prima volta Ippolito Buondelmonti e Leonora de' Bardi. I due giovani si innamorano a prima vista, ancora ignari delle rispettive identità e dunque dell'appartenenza a potenti famiglie divise da rivalità e inimicizia. La verità, tuttavia, viene presto alla luce, quando Ippolito segue Leonora fino al palazzo dei Bardi, e scopre così la sua appartenenza al casato, mentre la fanciulla si informa sul conto del giovane interrogando una vicina. I due innamorati comprendono che saranno certamente osteggiati dalle due famiglie, e, profondamente addolorati, prorompono in invettive e maledicono l'amore e il fato; Ippolito, in particolare, cade in un tale sconforto da destare la preoccupazione dei genitori. Quando la madre riesce a far confessare al giovane la ragione del suo tormento, si rivolge alla badessa di un vicino monastero, zia di Leonora, per chiederle aiuto. Viene così combinato un incontro tra Ippolito e Leonora: la badessa inviterà la nipote presso il monastero in occasione della festa della Madonna di settembre, e, dopo il banchetto, permetterà ad Ippolito di incontrarla nella sua cella. Così accade: i due si promettono in matrimonio, e decidono di incontrarsi di nuovo la notte seguente nella camera della fanciulla. Ippolito dovrà raggiungerla di nascosto, arrampicandosi sul balcone con una scala di corda.⁶ Il piano stabilito, tuttavia, fallisce: Ippolito viene fermato da una

⁴ Le edizioni moderne del *corpus* delle opere volgari dell'Alberti sono due: la prima, a cura di Anicio Bonucci, pubblicata tra il 1843 e il 1849; la seconda, del 1973, curata da Cecil Grayson; d'ora in avanti si citeranno rispettivamente come Alberti (Bonucci) e Alberti (Grayson). In questo contributo si fa riferimento alla novella citandola sempre come *Istorietta amorosa* o *Istorietta*, l'edizione cui si rimanda è Alberti (Grayson): III, 275-87. Per l'attribuzione all'Alberti vd. Alberti (Bonucci): III, 269-74 e Alberti (Grayson): III, 406-12; vd. anche Bertolini 2004.

⁵ Si tratta del codice Magliabechiano XXV, 626, per cui vd. Alberti (Grayson): III, 402, n° 4.

⁶ Si segnala che l'espedito della scala di corda per un incontro segreto tra due innamorati accomuna l'*Istorietta amorosa* e la novella quarta della quinta giornata del *Decameron*, che vede protagonisti Ricciardo Manardi e Caterina da Valbona: lo stesso sistema è messo in atto da Ricciardo per raggiungere il balcone di Caerina e passare la notte con lei. Anche nella novella XXXI del *Novellino* di Masuccio Salernitano, *Loisi e Martina* (che, come l'*Istorietta*, è la storia di un amore contrastato dalle famiglie dei pro-

guardia sotto il palazzo dei Bardi, e, per giustificare la scala che ha con sé, dice di essere un ladro, sancendo la propria condanna a morte. Proprio Leonora, alla fine, riesce a salvare la situazione, saltando al collo dell'innamorato quando il corteo diretto al patibolo passa sotto il suo palazzo, e ottenendo così di poter parlare davanti ai magistrati. Il suo discorso, che chiarifica il malinteso e scagiona Ippolito, convince le autorità cittadine a convocare i padri dei due giovani perché si rappacificino. La storia si conclude dunque con la fine delle ostilità tra le famiglie nemiche e con il matrimonio di Ippolito e Leonora.

La vicenda di Ippolito Buondelmonti e Leonora de' Bardi non limitò la sua popolarità alla diffusione nelle vesti dell'*Istorietta*: oltre all'attenzione dei copisti e degli editori che la divulgarono, infatti, essa suscitò anche l'interesse di alcuni autori che, rimaneggiando la novella in prosa, riscrissero la storia di questo amore contrastato.

Un esempio è appunto quello della rappresentazione teatrale in ottava rima, oggetto di questo studio, di cui si tratterà oltre più diffusamente. In questo caso al rimaneggiamento corrispose un superamento dei confini tra i generi letterari, con una trasposizione, oltre che dalla prosa ai versi, dalla narrazione alla drammaturgia. Un'altra riscrittura in versi della novella è un cantare in ottava rima, redatto anch'esso, come la commedia, nella seconda metà del Quattrocento. Nonostante la forma metrica sia la stessa, tra la rappresentazione teatrale e il cantare non intercorre alcun rapporto di filiazione: i due testi, infatti, sono con ogni probabilità derivati dall'*Istorietta amorosa* l'uno indipendentemente dall'altro.

Tra le due forme in versi il cantare è senz'altro la più conosciuta: ha avuto una notevole fortuna editoriale, quasi ininterrotta dagli anni Settanta del Quattrocento fino all'Ottocento, quando è stato pubblicato in edizione critica da Anicio Bonucci (Alberti [Bonucci]: III, 308-41). In tempi più recenti, nel 2002, il componimento è stato anche inserito nella collana *I novellieri italiani*, diretta da Enrico Malato, in un volume dedicato ai cantari novellistici, con testo critico curato da Roberta

tagonisti), Martina utilizza una corda per scendere dal balcone della propria casa e fuggire con Loisi. In quest'ultimo caso la somiglianza tra le due vicende, che hanno tuttavia esito differente (*Martina e Loisi* si chiude con la tragica morte dei due amanti), è probabilmente dovuta ad un rapporto di derivazione diretta dall'*Istorietta* al *Novellino*: è quanto afferma Olin Harris Moore in *The legend of Romeo and Juliet* (Moore 1950: 35-42).

Manetti (Benucci–Manetti–Zabagli 2002: II, 511). Il cantare è in 108 ottave ed è molto vicino, nella sua lezione, alle parole dell'*Istorietta*, pur con l'amplificazione di alcuni episodi della narrazione; presenta inoltre, specie nei dialoghi, un'accentuazione dell'elemento patetico, che è tratto tipico del genere dei cantari.

Tornando ai testi nati dalla riscrittura della novella, è nota anche una trasposizione dell'*Istorietta* dall'italiano al latino, ad opera dell'umanista Paolo Cortesi. La sua novella in prosa latina è intitolata *Historia vera Hyppoliti de Bondelmontibus et Deyanirae de Bardis*, (Alberti [Bonucci]: III, 439-64) ed è stata datata all'ultimo ventennio del Quattrocento (*post* 1481): oltre alla diversità nel nome della protagonista, la relativa autonomia del testo rispetto alla sua fonte fa escludere che si sia in presenza di una pura traduzione, e fa piuttosto pensare ad un rimaneggiamento.⁷

3. LA TRADIZIONE TESTUALE: IL MANOSCRITTO TR

La tradizione testuale della *Commedia di Ippolito e Lionora* è unitesimoniale: l'unico codice latore di quest'opera è il manoscritto 1612 della Biblioteca Comunale di Treviso (fondo Luigi Bailo). Si tratta di un codice miscelaneo della seconda metà del XV secolo, contenente una raccolta di rime tutte adespote, vergate da diverse mani (probabilmente dieci). I componimenti sono per lo più ballate, strambotti, sonetti e canzonette, quasi tutti anonimi e prevalentemente di carattere amoroso, ma il repertorio della raccolta è piuttosto vario: vi si trovano ad esempio ricette e formule epistolari di indirizzo. Il manoscritto è stato oggetto di studio perché, tra le altre rime, alle carte 9r-19r riporta una raccolta di quasi tutti i componimenti poetici in volgare di Leonardo Giustinian, umanista veneziano.⁸

⁷ Così scrive Roberta Manetti: «Della versione latina [...], opera di Paolo Cortesi, si è scritto che traduce la novella in volgare attribuita a Leon Battista Alberti (di paternità dubbia ma non impossibile); tuttavia i due testi divergono sensibilmente, cosicché la novella in latino sarà piuttosto da considerarsi una rielaborazione o, forse meno probabilmente la traduzione di una versione volgare perduta» (Benucci–Manetti–Zabagli 2002: 511-57, 917-20).

⁸ Lo studio, ad opera di Antonio Enzo Quaglio (Quaglio 1971: 191-2), contiene una descrizione esaustiva del codice, distingue le diverse mani dei copisti e riporta

Il testo in ottave sulla storia di Ippolito e Lionora, vergato in scrittura mercantesca, si trova all'inizio dell'ultimo dei tre fascicoli di cui il codice si compone, alle carte 51r-71r. Il copista che l'ha trascritto, con buona probabilità, non ha redatto alcun altro componimento all'interno del manoscritto 1612. L'opera è costituita da due sezioni di diversa natura: la prima parte, di carattere narrativo, è in 22 ottave, alle carte 51r-54v; la seconda, in 63 ottave più una coda di versi, alle cc. 55r-71r, è in forma dialogica. Questa seconda parte presenta didascalie tra un'ottava e l'altra e anche in mezzo ad alcune strofe, per segnalare il cambio di personaggio parlante o dare brevi indicazioni sull'ambientazione della scena. La presenza delle didascalie ha come conseguenza una differente disposizione del testo per le due redazioni: le carte 51r-54v riportano infatti tre ottave per ogni pagina, mentre in ciascuna delle seguenti ne sono contenute soltanto due. La decifrazione del testo presenta alcune difficoltà. In primo luogo, il codice nel suo complesso è stinto in molte carte per l'azione dell'umidità, con presenza di un alone che interessa la parte superiore delle pagine: per quanto riguarda la *Commedia di Ippolito e Lionora*, tuttavia, solo in pochi casi questo compromette seriamente la lettura. Inoltre, a causa del formato di piccole dimensioni, il campo di scrittura coincide con l'area della pagina, e questo ha comportato, per alcuni versi, la caduta dei caratteri finali, essendosi rovinato il margine esterno delle carte.

Pur conservata in un manoscritto già noto, la commedia è probabilmente passata inosservata perché è stata erroneamente scambiata per una redazione indipendente del *Cantare di Ippolito e Dianora*. In effetti, nella descrizione del manoscritto (Quaglio 1971: 191-2), l'opera è segnalata come *Novella di Ippolito e Dianora in ottave*: dal momento che la protagonista è indicata con il nome *Dianora*, che è attestato solo nel cantare (e per di più, solo nella sua tradizione toscana), bisogna dedurre che il componimento sia stato identificato con una versione dello stesso; d'altra parte l'uso della parola *novella* esclude il riconoscimento di un'opera teatrale. Anche Roberta Manetti, editrice del *Cantare di Ippolito e Dianora*, registra il manoscritto trevigiano come latore di una redazione indipendente del componimento in versi da lei studiato. Appurato che tutti gli altri testimoni costituiscono un'unica redazione, diversa da

l'elenco di tutte le opere di cui il manoscritto 1612 è latore. Vi si fa qui riferimento per tutte le osservazioni relative alle caratteristiche del testimone.

quella del manoscritto di Treviso, la studiosa non lo utilizza per la *constitutio textus* e non ne appronta l'edizione (Benucci–Manetti–Zabagli 2002: II, 918-9).⁹

4. IL TEATRO ALLA CORTE DI ERCOLE I D'ESTE

La rappresentazione teatrale tradita dal manoscritto di Treviso è un esempio dello sperimentalismo in ambito drammaturgico proprio del Quattrocento italiano. In questo periodo nelle corti italiane, mentre nelle città il dramma religioso continua ad affiancarsi alle celebrazioni liturgiche in corrispondenza del Natale e della Pasqua, nasce un nuovo interesse per il teatro di argomento profano in lingua volgare.

Il nuovo clima culturale dell'Umanesimo vede dunque il genere della sacra rappresentazione perdere terreno, mentre il teatro di argomento mitologico viene alla luce e giunge a prevalere. La forma in ottava rima, già consolidata per le sacre rappresentazioni, è dunque utilizzata per drammi di argomento classico, che si avvicinano al teatro antico riprendendone alcuni elementi, come ad esempio il prologo o la divisione in atti. Nella maggior parte dei casi il debito verso gli autori classici non è solo formale: quasi tutte le commedie messe in scena nelle corti settentrionali a partire dalla fine del Quattrocento sono vere e proprie traduzioni di opere teatrali latine.

Ferrara, grazie al mecenatismo e al gusto per lo spettacolo di Ercole I d'Este e della moglie Eleonora d'Aragona, è il centro propulsore di questa nuova produzione drammaturgica.¹⁰ I volgarizzamenti umanistici di opere teatrali latine trovano la loro origine in questa città, fiorente per il teatro in tutte le sue diverse forme: da una parte, sacre rappresentazioni, cerimonie liturgiche, giostre e feste civili¹¹ riempiono periodicamente le piazze e le vie della città; dall'altra, feste e intrattenimenti

⁹ In ogni caso, trattandosi di una rappresentazione, la *Commedia di Ippolito e Lionora* non avrebbe potuto trovare spazio nella raccolta in cui è inserito il cantare, dedicata esclusivamente a questo genere letterario.

¹⁰ Oltre a D'Ancona 1996, utile per un quadro d'insieme sul teatro rinascimentale, si rimanda ai seguenti studi specifici sul teatro a Ferrara: Coppo 1968, Falletti 1994, Scoglio 1965.

¹¹ La festa tradizionale più famosa a Ferrara era il palio di San Giorgio, che si teneva il 23 aprile di ogni anno e consisteva in giochi e feste aperti a tutta la popolazione.

con buffoni, banchetti, danze e musica animano la corte estense.

Il volgarizzamento dei *Menaechmi* di Plauto, messo in scena il 25 gennaio del 1486, apre una lunga serie di commedie plautine e in qualche caso terenziane promosse da Ercole I, allestite soprattutto in corrispondenza di eventi di rilievo per la famiglia ducale (in special modo matrimoni). I *Menaechmi* furono messi in scena in occasione delle nozze di Francesco Gonzaga con Isabella d'Este e rimasero, tra i volgarizzamenti, la commedia piú rappresentata, a Ferrara, Bologna, Mantova, Gazzuolo e Venezia. Il testo della rappresentazione del 1486 coincide probabilmente con quello ad oggi conservato con il titolo di *Menechini*: esso è anonimo, ma l'ipotesi piú accreditata è che il suo autore sia Battista Guarino.¹² I *Menechini* sono in cinque atti, in cui si alternano parti in terza rima e parti in ottave, introdotti da un prologo di dieci ottave: quest'ultimo ha la funzione di richiamare l'attenzione del pubblico,¹³ di informarlo sull'autore della commedia latina e di illustrare brevemente l'argomento della stessa. La sua forma ben esemplifica quella generalmente affermata per le commedie di argomento classico, sia per quanto riguarda la scelta del metro, sia per la natura del prologo, sia per la divisione in atti.

Il febbraio del 1502 è il punto piú alto nella tradizione di feste plautine che con Ercole I caratterizzano quasi ogni anno il Carnevale a Ferrara. In occasione delle nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia, è infatti organizzato un grande spettacolo unitario che vede la rappresentazione di cinque commedie plautine articolate su cinque giorni: il 3 febbraio l'*Epidico*, il 4 le *Bacchidi*, il 6 il *Miles Gloriosus*, il 7 l'*Asinaria* e l'8 la *Casina*. La straordinarietà dell'evento risiede, com'è evidente, anche nel fatto che dietro ad ogni spettacolo si nasconde il lavoro culturale dei volgarizzamenti, l'attualizzazione delle traduzioni, la scelta della scenografia. È, insomma, tutto questo che permette di definire l'esperienza ferrarese «un complesso di sapienza teatrale d'avanguardia e di prim'ordine nel panorama italiano dei primissimi anni del '500» (Falletti 1994: 15).

Proprio a Ferrara, in questo clima culturale permeato dalla passione

¹² Tale attribuzione è sostenuta, tra gli altri, da Antonia Tissoni Benvenuti, curatrice dell'edizione del dramma all'interno del volume *Teatro del Quattrocento: le corti padane* (Tissoni Benvenuti–Mussini Sacchi 1983: 75-167).

¹³ Vd. i vv. 7-8 del prologo: «...e però attenta stia tuta la gente / cum l'occhio, cum l'orecchie e cum la mente» (*ibi*: 88).

per lo spettacolo e per il teatro, fu messa in scena nel 1492, come si accennava, anche una *Comedia de Hipolito et Lionora*. Ne abbiamo notizia da una lettera di Francesco Bagnacavallo a Isabella d'Este, datata 21 maggio 1492 (Scoglio 1965: 53).

La lettera ci informa innanzi tutto sulla natura privata di questa particolarissima rappresentazione: essa fu messa in scena una prima volta, il 6 maggio, nel cortile di Schifanoia ed una seconda volta, il 21 dello stesso mese, nel salotto di Eleonora d'Este. Il luogo, specialmente in questo secondo caso, è evidentemente ben diverso da quello che solitamente ospitava il grande pubblico delle commedie plautine, rappresentate in un primo tempo nella Sala grande del Palazzo Ducale e poi nella Sala del Palazzo della Ragione. Questo non è soltanto indice di una fruizione da parte di un gruppo piú ristretto di destinatari: gli attori stessi che mettono in scena la commedia, infatti, fanno parte della corte. Accanto ai cortigiani e alle dame recitano i membri stessi della famiglia estense e, dato non meno eccezionale, alcuni di essi sono donne. Mentre in genere persino le parti femminili erano interpretate da attori di sesso maschile, in questo caso sia per il personaggio di Ippolito che per quello di Lionora recitano due donne, rispettivamente Anna Sforza ed Eleonora d'Aragona; per quanto riguarda gli altri personaggi, don Bondeno interpreta la parte della serva di Lionora e di una guardia, mentre don Giulio d'Este quella del pretore. La natura straordinaria di questa rappresentazione fa pensare ad un gioco privato della corte, e in particolare di quella *corte delle donne* che nella realtà di Ferrara si va sviluppando attorno alla figura di Eleonora d'Aragona, e che a Milano e a Mantova è incarnata dalle figlie Beatrice ed Isabella. Mentre il mecenatismo di Ercole I trova la sua prima manifestazione nelle grandi rappresentazioni teatrali pubbliche, attorno ad Eleonora si sviluppano altre forme di spettacolo, proprie della cultura cortigiana: la danza, la musica, la poesia d'occasione recitata a corte, la produzione di egloghe allegoriche.¹⁴

Tornando alle altre notizie in nostro possesso in merito alla commedia di *Ippolito e Lionora*, la lettera del Bagnacavallo ci informa sinteticamente anche sulla scenografia: la scena doveva essere duplice, costituita da una parte da una camera con due letti, dall'altra da una tribuna per il processo, con un oratorio e un banco. Nulla a che vedere con

¹⁴ Della *corte delle donne* a Ferrara parla Clelia Falletti in Falletti 1994: 160-2.

l'apparato scenografico delle commedie messe in scena nel Cortile Ducale, che rappresentava in genere una piazza con strade e case merlate, in cui gli attori potevano entrare ed uscire, che in alcuni casi poteva comprendere vere e proprie macchine teatrali. L'allestitore della commedia è indicato dal Bagnacavallo come figlio di *Vito Taliano* ed è identificato con Ugolotto Facino, figlio di Vitaliano, uomo di fiducia di Borso d'Este e poi di Ercole I (era stato ambasciatore degli Estensi prima a Milano e poi a Napoli).¹⁵

Tutta la corte assistette allo spettacolo: portinai, panettieri, cuochi, facchini, staffieri. La festa fu annunciata da *Paula del Caprille* e chiusa da una danza, che coinvolgeva attori e pubblico: apriva le danze Pachino, «inventore de la comedia», che poi «rengrozò li auditori et fu compita la festa». ¹⁶ Su Pachino non si ha purtroppo alcuna informazione: Egidio Scoglio ipotizza una sua provenienza da Firenze, dove era nata la leggenda di Ippolito Buondelmonti e Leonora de' Bardi (Scoglio 1965: 54).

Nel manoscritto 1612 di Treviso non sono presenti né attribuzioni autoriali né informazioni su eventuali messe in scena della commedia ivi trascritta, ma si può avanzare l'ipotesi verosimile che quest'ultima coincida con il testo dello spettacolo del 1492 alla corte estense.

In primo luogo, leggendo il testo del prologo alla commedia, si può osservare che chi lo pronuncia conclude l'argomento della commedia lasciando il palco a quelli che definisce «suoi cari maggiore» (*infra, Prologo VIII, 2*). La definizione di 'maggiori' si potrebbe spiegare perfettamente se si pensasse ai membri della famiglia estense impegnati nel ruolo di attori, così com'è testimoniato dai documenti citati.

In secondo luogo, le impressioni che si ricavano analizzando la veste linguistica del testo di Tr, come si vedrà oltre più nel dettaglio, confermano la sua provenienza dall'area emiliana: è dunque verosimile che sia stato prodotto proprio a Ferrara.

5. LA COMMEDIA: STRUTTURA E GENESI DEL TESTO

Sia dal punto di vista della forma che del contenuto la *Commedia di Ippolito e Lionora* presenta tratti molto caratteristici, che ben si inserisco-

¹⁵ Per Ugolotto Facino vd. Vicini 1918: 133-5.

¹⁶ Le citazioni sono tratte dalla lettera di Francesco Bagnacavallo a Isabella d'Este, per cui vd. Scoglio 1965: 53.

no nell'ambiente ferrarese, culturalmente vivace e aperto all'innovazione e allo sperimentalismo.

Dal punto di vista del genere, un'opera teatrale nata come rimaneggiamento di una novella è già di per sé un fatto piuttosto raro: come si è visto, le tipologie predominanti erano la sacra rappresentazione, genere ancora in auge ma prossimo al declino, e il volgarizzamento dal teatro classico, che avrebbe a breve dominato la scena in ambito drammaturgico. Oltre a *Ippolito e Lionora*, si conoscono altri tre casi di riduzioni teatrali a partire da novelle: la *Virginia* di Bernardo Accolti, la *Griselda* e la *Panfila* di Antonio Cammelli detto il Pistoia, tutte tratte da novelle del *Decameron*.¹⁷

Sia la *Griselda* che *Ippolito e Lionora* si distinguono dal teatro d'ispirazione classica per l'assenza di una divisione in atti: nel caso della *Griselda*, tuttavia, questo è forse giustificato da un riferimento preciso al modello delle sacre rappresentazioni, tant'è che l'*incipit* della seconda giornata (quello della prima è andato perduto, ma era probabilmente simile a questo) è pronunciato da un angelo. Diverso il caso della *Virginia* dell'Accolti e della *Panfila* del Pistoia, entrambe composte da cinque atti piuttosto consistenti.

La specificità della commedia di *Ippolito e Lionora*, in ogni caso, è soprattutto nel fatto di essere introdotta da un prologo molto lungo, pari, come numero di ottave, a un terzo della rappresentazione stessa. Per questo aspetto, l'opera si distanzia non solo dalla *Griselda* e dalla *Virginia*, ma anche dai modelli cui queste rappresentazioni, rispettivamente, fanno riferimento: nel primo caso, come si è visto, il modello seguito è quello delle sacre rappresentazioni, che erano sempre aperte da una breve *annunziazione* pronunciata da un angelo; la *Virginia* e la *Panfila* d'altro canto, che si attengono anche da questo punto di vista alla struttura del teatro d'ispirazione umanistica, presentano un proemio re-

¹⁷ La *Virginia* fu recitata a Siena nel 1494 ed è una riduzione in terzine della novella di *Giletta di Narbona* (*Decameron* III, 9): vd. Accolti (Calise) 1984. La *Griselda*, dall'omonima novella (X, 10), è anonima, ed è tradita da un manoscritto della seconda metà del Quattrocento di area fiorentina, conservato oggi alla Olin Library (Cornell University: vd. Morabito 1993). La *Panfila*, infine, composta nel 1499 e dedicata ad Ercole d'Este, riprende *Guiscardo e Ghismonda* (IV, I): vd. Sacchi 1965: 397-468. Per la *Virginia* e per la *Panfila*, come si nota, i nomi dei personaggi sono modificati rispetto alla fonte.

lativamente breve.¹⁸

Tale carattere così particolare, più che per la lunghezza dell'argomento proprio per la sproporzione tra questo e la messa in scena, si può forse spiegare con il metodo di composizione dell'autore. Analizzando la rappresentazione, si nota come essa sia estremamente fedele al testo della novella: pare che sia stata realizzata tramite un'operazione di decostruzione del modello, volta a separare la narrazione dalle consistenti sezioni di discorso diretto, e poi dalla ricomposizione in due blocchi distinti. Tutti i discorsi diretti già presenti nell'*Istorietta* sarebbero dunque confluiti nella rappresentazione, mentre tutte le parti narrative sarebbero state unite, una di seguito all'altra con l'omissione dei dialoghi, a costituire l'argomento.

Solo in pochi casi l'autore della rappresentazione aggiunge battute dialogate coincidenti con l'unità metrica dell'ottava, che nell'*Istorietta* erano assenti o sintetizzate nella forma di discorso indiretto. Si prenda ad esempio un passo dell'*Istorietta amorosa*:

Di che partendosi Leonora con la sua compagnia, Ippolito la seguitava assai onestamente un poco di lontano, intanto che lui conobbe lei essere figliuola del loro capitale inimico. La fanciulla allo entrare di casa si voltò celatamente, e guardando il giovane, con un amoroso inchino pigliata licenza dalle sue care compagne, se n'andò in casa, e fattasi alla finestra, vedendo Ippolito, domandò una sua vicina chi lui fusse. Intese come lui era figliuolo di messer Bondelmonte Bondelmonti [...]. (*Istorietta amorosa*: 275-6)

Se si confronta il testo in prosa con la commedia, si noterà che questo passo è confluito in parte nel *Prologo* (d'ora in poi indicato con la sigla *P*) ed in parte nella *Rappresentazione* (d'ora in poi *R*). Leggendo di seguito le ottave *P VIII*, *R I* e *P IX*, si può osservare come la strofa di natura drammaturgica sia un'aggiunta rispetto alla fonte, mentre nelle altre due, di carattere narrativo, è più evidente la corrispondenza con il dettato della novella.

Ippolito conobbe chiaramente
che ella era figlia del suo mortal nemico,
ma pure li si inchinò umilmente,
ché già era de lei cordiale amico;
qua giunta in casa venne prestamente

¹⁸ Il proemio in cinque ottave della *Virginia* è preceduto da un argomento in forma di sonetto; il prologo della *Panfila*, invece, è in terzine e consta di 58 versi.

a la fenestra con lo core contrito,
da la quale dimandava una viccina
chi fosse el giovino, de malizia pina. (P VIII)

Essendo retornata Lionora a casa, stando a la fenestra, e dice

Chi è quello giovinetto pelegriano
qual passa quinci comme veduto hai?
È foristiero overo fiorentino,
che non sonno usa de vederlo mai?
O ha forse smarito el suo camino,
che io l'ho veduto volgiare volte assai?
Certo costui è rico e de pochi anni,
venne a vedere la festa in santo Giovanni (R I)

Folli resposto comme questui era
figliolo carnale de meser Buondalmonte:
la giovinetta nobile ed intera
sentì nel core amarissimi ponte (P IX, 1-4)

Il raffronto tra la commedia e il testo del *Cantare di Ippolito e Dianora* può confermare una derivazione diretta della rappresentazione dalla novella, e far escludere la possibilità di una sua origine a partire dal testo in ottava rima.¹⁹ In primo luogo si riscontrano corrispondenze lessicali tra la rappresentazione e la novella, laddove il cantare introduce delle innovazioni rispetto alla sua fonte o lascia cadere alcune espressioni: negli esempi seguenti segnalo con il corsivo i termini ripresi fedelmente dall'autore della commedia.

- 1) *Erano queste parte ricchissime e di roba e di superbia (Istorieta amorosa: 275)*

ed eran cavalier ricchi e pregiati (Cantare II, 7)

*Era ciascuna delle ditte parte
ricchi de robba e de amici e parenti (Commedia, P IV, 1-2)*

- 2) Di che Ippolito, sentendosi *crescere l'amore e mancare la speranza (Istorieta amorosa: 277)*

¹⁹ Tengo l'edizione curata da Manetti (Benucci–Manetti–Zabagli 2002: II, 513-57) come riferimento per il testo del cantare e per tutte le citazioni che seguono.

E non vedendo Ippolito Dianora,
 la crudel fiamma ch'egli avie nel petto
 si riscaldava piú d'in ora in ora (Cantare XX, 1-3)

Continuando Ipolito in tale cosa,
 omne or *cresceva l'amor* de giorno in giorno
 e *la speranza* amara e dubitosa
 tutta or *fugiva* per maiore scorno (Commedia, P XX, 1-4)

Tra gli esempi piú significativi, poi, c'è la conclusione dei tre testi: mentre la rappresentazione è fedele alla novella, il cantare non innova solamente a livello lessicale, ma modifica il senso stesso della sentenza moraleggiante che chiude il racconto. Si segnalano con una sottolineatura gli elementi condivisi da tutte e tre le versioni, con il corsivo quelli comuni solo all'*Istorietta* e alla commedia.

Che, diremo dunque male dell'amore che fu cagione di tanto bene? *Certo quella persona che mai non è punta dall'amore, non può sapere che cosa sia malinconia, piacere, animo, paura, dolore e dolcezza.* (*Istorietta amorosa*: 287)

Adunque dell'amor che nne diremo,
 che fu cagion di sí infinito bene?
 Per valli e monti noi lo seguiremo,
 come debitamente si conviene;
 qualunque al mondo è di tal amor pieno,
 non sente drento al cor affanno o pene:
 adunque seguitiamo il sacro amore.
 Questa storia è finita al vostro onore. (Cantare CVIII)

Comme dirimo adonqua mal d'Amore
 che fu de tanto bene vera cagione?
*Quel che non sente del suo dolce ardore
 non può 'l sapere con perfetta ragione
 che cosa sia dolcezza né timore,
 piacere, paura* ovvero consolazione;
 e sempre fugge Amore da cosa vile
 per fare el nido suo in core gentile. (Commedia, R LXIV)

La novella e il testo teatrale si chiudono con l'immagine di chi, non amando, non può sperimentare una serie di stati emotivi, dolorosi o gratificanti, che sono presentati come una conoscenza profonda di cui solo l'innamorato è depositario. Molto diversa è l'affermazione che conclude il cantare: in questo caso si parla evidentemente solo di amore

ricambiato, dato che la condizione dell'amante è descritta come una felicità non scalfita da *affanni o pene*; l'esenzione dall'esperienza del dolore connota comunque l'innamorato in modo del tutto opposto rispetto al caso precedente.

6. CONSIDERAZIONI STILISTICHE

Differenziare il prologo rispetto alla rappresentazione vera e propria è quanto mai necessario per un'analisi stilistica del testo. La misura strofica resta invariata, eppure le ottave introduttive, che hanno carattere narrativo, si distinguono da quelle drammatiche dal punto di vista dello stile e della struttura. Per cogliere questa differenza, è interessante confrontare la *Commedia di Ippolito e Lionora* con il *Cantare di Ippolito e Dianora*.

Nel cantare, la struttura strofica predominante è piuttosto rigida: si tratta di una conformazione generalmente riconducibile ad un modello quadrimembre composto da quattro distici, con una pausa dopo ogni coppia di versi, cui corrisponde una netta prevalenza della paratassi.²⁰ Moltissimi versi, in effetti, sono introdotti dalla congiunzione copulativa *e*, e dunque il rapporto tra le proposizioni, nella maggior parte dei casi, non è esplicitato. È anche molto frequente che i versi (non solo in apertura di ottava) vedano in prima posizione una parola vuota accentata, quasi a scandire l'articolazione del discorso: data l'abbondanza dei discorsi diretti, ricorrono le interiezioni *deh* e *o*, rafforzative del vocativo, o la particella esclamativa *oh*.²¹

L'unità strofica, nella maggior parte dei casi, è chiusa: sono rari i casi in cui alla fine dell'ottava non corrisponde la chiusura della proposizione, ed è interessante notare come questa situazione di non coincidenza si verifichi quasi esclusivamente all'interno del discorso diretto. Di seguito alcuni esempi:

io voglio che·lla fede noi ci diamo

²⁰ Descrive questa struttura come propria delle ottave dei cantari Alberto Limentani in Limentani 1961: 24.

²¹ Paul Zumthor parla a questo proposito di *punteggiatura lessicale* (Zumthor 1990: 252).

che tu mi tolga per tua vera sposa (Cantare LXVIII, 8 – LXIX, 1)
 e per esser absolto dal peccato
 de l'odio grande il quale gli ho portato,

priegoti, podestà, se v'è in piacere[...] (Cantare LXXXIX, 7 – XC, 1)

Rendetemi el mio sposo, e l mie marito,
 se nnon, che appello a dDio di tal giudito,

che nne faccia aspra e crudele vendetta (Cantare, CIV, 7 – CV, 1)

Non è questa l'unica differenza che accompagna l'alternanza di narrazione e monologhi o dialoghi nelle ottave del cantare. Oltre al fatto che la coincidenza di sintassi e scansione dell'ottava è meno rigida, nei discorsi diretti e negli interventi del narratore è fatto largo uso di proposizioni esclamative e interrogative. Interessante è anche il fatto che l'espedito retorico dell'anafora sia utilizzato in *Ippolito e Dianora* prevalentemente all'interno di questo tipo di ottave. Si riportano di seguito alcuni esempi in merito:

Sia maladetta la inimicizia,
sia maladetta mia disavventura [...]

e *maladisco* el dí che tt'aquistai [...]

e *maladetto* el dí che ttu nascesti [...]
 e *maladetto* che non t'annegai [...]!
 E *maladetti* gli anni e ' mesi e l punto
 infino a questo dí che tu se' giunto!

(Cantare IX, 1-2 e XXXV, 6 - XXXVI, 8)

quando sarà ch'i' la rivegga mai?
Quando porren silenzio a' gran martiri [...]? (Cantare XVIII, 6-7)

Volendo sintetizzare, mentre le ottave narrative sono caratterizzate da minor enfasi, quelle che riportano il discorso dei personaggi o del narratore fanno ricorso a una serie di espedienti retorici che Maria Cristina Cabani raccoglie sotto la definizione di *materiale retorico-formulare dell'emotività*: tra gli elementi che la studiosa cita, sono anche frasi esclamative ed interrogative, antitesi, domande retoriche, schemi anaforici, enumerazioni (Cabani 1988: 79).

Venendo alla commedia, se si considerano le ottave del *Prologo*, si nota come queste presentino alcuni tratti stilistici che caratterizzano nello specifico la tradizione canterina (vd. Limentani 1961 e Cabani 1988). Ad esempio, è frequente l'uso del gerundio, prevale il ricorso alla paratassi, ma soprattutto si riconosce quella stessa struttura quadrimembre già messa in risalto per il cantare di *Ippolito e Dianora*, benché solo di rado si riscontri, come segnale della giustapposizione dei distici, il ricorrere della congiunzione *e* ad inizio verso.

Si prenda, come esempio, l'ottava VI del *Prologo*:

Risguardando lei per aventura,
 gli ochi de doi insieme se scontraro,
 quali invaghite ad un ponto oltra misura,
 i loro cori giovinili presto infiammaro,
 e spesse volte con solenne cura
 con la coda de l'ochio s'acennaro,
 e con piú segni se dierono cognizione
 che Amore in loro aveva giuridizione.

A livello stilistico, nulla differenzia questi versi da quelli del cantare novellistico che narra la medesima vicenda: non sono presenti congiunzioni subordinanti e la struttura a distici giustapposti, che si riconosce per le pause prosodiche dopo il secondo, il quarto e il sesto verso, nella seconda metà dell'ottava è accompagnata dall'uso di *e* ad inizio verso. L'estensione notevole, la forma in ottava rima e la funzione prettamente narrativa (per la riduzione o l'esclusione di tutte le parti dialogate) contribuiscono, insieme allo stile, a rendere questa sezione introduttiva del tutto assimilabile ai testi in ottave della tradizione canterina: si può, insomma, parlare a tutti gli effetti di un prologo in forma di cantare.

Diverso è il caso delle ottave della rappresentazione. A confronto con quelle del cantare, esse hanno per lo più una struttura piuttosto fluida, ed è dunque meno appropriato parlare di giustapposizione di proposizioni (o di distici). Spesso, infatti, è fatto ricorso all'ipotassi e le esclamazioni o le domande non di rado spezzano il verso. Si può riconoscere anche in questo caso una retorica dell'emotività, che anzi, anche rispetto alle ottave dialogiche del cantare, è ancor più accentuata. Per quanto riguarda, ad esempio, le figure retoriche di significato, quelle prevalenti nella commedia sono l'iperbole e la personificazione, che fanno appello proprio all'emotività del lettore e ne stimolano l'imma-

ginazione. Emblematico è il passo in cui Ippolito descrive Fortuna e Amore come due persone che cercano di muoverlo in direzioni opposte e non gli danno pace:

Amore me stregne e tiene sotto suo' laccia,
 Fortuna me tolli via omne speranza,
 Amore vole pure che io spero o procaccia,
 Fortuna me se opone comme è usanza,
 Amore vole che io non tema li menaccia,
 Fortuna ha gran potere e gran roganza.
 Che deggio fare? Fugire non posso Amore,
 ma contra dé Fortuna avere valore.

(*Commedia*, R VII)

7. LA SENTENTIA IN TERZINE

Nel manoscritto Tr, tra la penultima e l'ultima ottava della rappresentazione, vi è una coda in terzine monorime, che si presenta dalla didascalia come la sentenza con cui le autorità cittadine dovrebbero rimettere Ippolito in libertà. In realtà, al cambiamento di forma metrica corrisponde anche un cambio di registro: la sentenza è ironica, e, dopo aver stabilito «che Ipolito se viva lieto e sano» (*infra*, *Sententia*, v. 5) introduce una serie di versi all'insegna del gioco linguistico, in cui il tema della condanna e del processo si mescola all'area semantica del cibo e del mangiare. La forca per l'impiccagione è sostituita dalle *forche de carne* e le *torte* al verso 11 potrebbero essere un riferimento al 'torto' per cui un imputato è condannato. Dopo le sei terzine, il tono torna ad essere serio, e il testo si conclude fedelmente alla novella. Questo passo comico potrebbe essere l'inserzione di un copista, soprattutto per la mancanza di coerenza di questi versi rispetto alla vicenda narrata. Più verosimile, tuttavia, è che le terzine fossero pronunciate già nella messa in scena alla corte estense per bocca di un giullare, così da chiudere con ironia la rappresentazione.

Si può ipotizzare che alla base del gioco di parole introdotto ci sia la presunta colpa di Ippolito: il giovane è accusato di essere un ladro, ed oltremodo avido, dal momento che è riconosciuto come appartenente ad una nobile e ricca famiglia. Sull'avidità si insiste sia nell'*Istoriotta amorosa* che nella rappresentazione, ed in tutti e due i casi sono utilizzate espressioni dall'accezione ambivalente, che rimanda anche all'ambito semantico del cibo. Mentre nell'*Istoriotta* il podestà si meraviglia «dell'ap-

petito bestiale del giovane» (*Istorietta amorosa*: 283), nella rappresentazione egli stesso si rivolge ad Ippolito con queste parole: «*Gbiotto da forche, che vai tu facendo?*» (*infra*, R XLIV, 1; nelle due citazioni il corsivo è mio).

8. CONSIDERAZIONI LINGUISTICHE

Come si è anticipato, l'analisi linguistica della commedia tradita dal manoscritto Tr può confermare una provenienza del testo dalla zona di Ferrara: nel testo si riconoscono infatti molti dei tratti caratteristici della *koiné* emiliana, che trova il suo centro proprio nella città degli Estensi.²²

8.1. *Fonologia*

1) Assenza di anafonesi: *conseglio* (P II, 4; R XIX, 7), *longa* (P VII,3), *gionto/a* (P VIII, 5; XIX, 8; XX, 4), *losenghi* (P XIII, 2), *congionti* (R II, 6), *benegna/benegni* (R XVIII, 2; XXXII, 6), *ponto* (R XXXII, 5; L, 1), *maravegliare* (R XLIII, 3), *breglia* (R LIII, didascalìa), *ceglie* (= 'ciglia', R LVI, 4).

2) Preferenza per *a* protonica davanti a *r*: *partinazia* (R XIII, 7), *maravegliare* (R XLIII, 3; LVI, 2), *volontaroso* (R XLIV, 7); forme del futuro e del condizionale di prima coniugazione in *-ar-*: *trovarà* (P XVIII, 3), *mancaria* (R XXX, 1), *baciarei* (R XXXI, 2), *levaria* (R XXXI, 4), *calarò* (R XL, 1), *deventarimo* (R XL, 7), *menarai* (R LIII, 2), *chiamarò* (R LIX, 8).

3) Estensione di *-ar-* postonica a tutte le coniugazioni: *conoscicare* (P VII, 4), *volgiare* (R I, 6), *despendare'* (R XX, 2), *vivare* (R XXI, 2), *rendare* (R XLII, 2), *deffendare* (R LIII, 3), *procedare* (R LXII, 5).

4) Tendenza alla conservazione del monottongo (accanto alla presenza di forme dittongate, probabilmente dovute all'influenza del toscano letterario), ad esempio in *core* (P II, 8; VIII, 6), *omo* (P III, 2), *loco* (P IX, 5), *bono* (R XLIX,3); dittongamento non toscano, forse per ipercorrettismo e analogia, in *fieronò*, terza persona plurale del passato remoto di *fare* (P XIV, 8).²³

²² Negli appunti sulla lingua mi attengo agli studi di Pier Vincenzo Mengaldo e Angelo Stella (Mengaldo 1963; Stella, 1994).

²³ *Fieronò* è forma dittongata di *ferono*, passato remoto abbreviato di *fare* (prima persona singolare *feì*; vd. Rohlfs: § 585). Il dittongamento a partire dalla forma latina

- 5) Grafia latina per *cum*, forma prevalente su *con* nei testi settentrionali (R XIX, 1; XXXIX, 3).
 6) Protesi di *-a*: *adimandato* (P XIX, 3), *apenta* (R XV, 6).

8.2. Morfologia

1) Occorrenze dei morfemi *-ati*, *-eti*, *-iti* per il presente, l'imperativo e il congiuntivo presente di seconda persona plurale: *sappiati* (R XVIII, 5), *che mi mandati* (R LI, 4), *che veniati* (R LV, 6), *facciati* (R LXI, 6); per la prima e la seconda persona plurale, futuro in *-imo* e *-iti*: *territi* (R XVI, 6), *farimo/fariti* (R XXXIX, 8; LXII, 7), *deventarimo* (R XL, 7), *darimo* (R XLI, 6), *starimo* (R XLVIII, 5), *dirimo* (R LXIV, 1).

2) Imperativo in *-e*: *tace* (R XXXI, 1; XXXIV, 6), *ellegge* (R XXXIV, 2), *intende* (R XXXIII, 1; XLVII, 7), *sappie* (R XXXV, 1), *atende* (R XXXVIII, 7), *viene* (R XL, 5), *voglie* (R XLVIII, 4).

3) Un caso di infinito in *-i*: *umiliari* (R V, 3).

4) Estensione tematica analogica per il verbo *potere*, costruito sul tema della prima persona del presente: *possere* (P IX, 8, R III, 8; XIX, 5), *posendo* (R IX, 8).

5) Livellamento dei plurali maschili e femminili.²⁴ Diffusissimo passaggio da *-i* ad *-e*: es. *nobile cassate* (P I, 2), *medici prudente* (P XII, 1); seguono questa tendenza anche i succedanei dei nomi plurali latini: *rise* (R XXVIII, 1), *ceglie* (= 'ciglia', R LV, 4). Estensione della terminazione in *-i*: *amarissimi ponte* (P IX, 4); utilizzo di *miei/tuoi/suoi* per il femminile plurale (R VIII, 8: «e piú mi duole le suoi che le miei offese»).

6) Casi di terminazioni in *-i* per il maschile singolare: es. *colori* (P XI, 6), *tirmini* (= 'termine', P XIX, 7), *vili* (R V, 1).

7) Clitici pronominali e prefissi verbali in *-e* (*-me*, *-te*, *-se*, *-ce*, *-ve*; *re-*, *de-*): es. *parme* (R XXXVII, 4; XLIII, 4), *pregote* (R XXXVIII, 4), *facevase* (P III, 6); *demonstrare* (R XV, 8), *remane* (R XXXVII, 5).

8) Forme toniche dei pronomi personali oggetto in *-i*: es. *piatà de mi* (R VII, 7), *venga da mi* (R XX, 7), *ellegge de mi* (R XXXIV, 2).

FÈCÈRUNT è difficilmente spiegabile: Mengaldo interpreta come esiti ipercorrettivi e analogici (ad esempio sul passato remoto di *dare*) le voci *fiè/fiece* riscontrate nella lingua del Boiardo (Mengaldo 1963: 58).

²⁴ Vd. Stella 1994: 280; il fenomeno è probabilmente dovuto allo «scadimento delle atone», e in primo luogo delle finali, illustrato e riconosciuto come tipico delle parlate romagnole in Schürr 1974: § 22.

9. NOTA AL TESTO

Presento il testo drammaturgico così com'è tradito dal codice Tr: prima il prologo narrativo, in 23 ottave, poi la rappresentazione, in 64 ottave più la coda di 18 versi in terzine monorime, inseriti fra la penultima e l'ultima ottava. Distinguo le due sezioni facendo ripartire la numerazione delle strofe in corrispondenza dell'inizio della rappresentazione.

Non disponendo di altri testimoni per questa redazione, il confronto con l'*Istorietta amorosa*, cui il testo in versi si mantiene molto fedele, risulta un utile supporto per l'interpretazione di Tr. La decifrazione, in effetti, presenta delle difficoltà: in alcuni casi esse sono dovute a danni meccanici, cioè macchie di umidità o consunzione del margine esterno delle carte; d'altra parte la grafia del copista, di tipo mercantescio, risulta spesso di difficile lettura. In particolare, con l'avvicinarsi alla conclusione del testo, si può ipotizzare che il copista scrivesse più velocemente o comunque con minore cura: si intensificano le abbreviazioni, aumentano le legature e i caratteri sono delineati in modo meno preciso. Difficile è anche interpretare i caratteri finali di molte parole, specialmente se terminanti in *t* + vocale: in questo caso, la vocale finale è scritta sempre con uno svolazzo verticale verso il basso e, eccezion fatta per le parole poste in sede di rima, spesso non può essere interpretata in maniera univoca, anche a fronte della coesistenza di forme differenti nella lingua dell'epoca (es. *avante/avanti*). Il fenomeno è spiegabile con la provenienza del testo dall'area linguistica emiliana: una *precarietà delle finali* di questo tipo è riscontrata, in effetti, anche da Angelo Stella nei suoi studi di storia della lingua per l'Emilia-Romagna (Stella 1994: 276).

Ancora sulle abitudini grafiche del copista di Tr, si registrano due caratteristiche particolari.²⁵ In primo luogo, si può riconoscere una forma rudimentale di accentazione dei monosillabi: la terza persona singolare del verbo essere e la prima persona singolare di avere sono infatti distinte dalle congiunzioni *e* ed *o*, perché racchiuse tra barre oblique (/e/, /o/). Questi segni diacritici hanno una funzione pari a quella dell'accento: l'uso della barra obliqua per indicare una parola tronca iniziava del resto a diffondersi già a fine Quattrocento in ambito

²⁵ Faccio riferimento, naturalmente, al copista del cantare, che è solo una tra le tante mani attive nella redazione del manoscritto (cf. *supra*, § 3, *La tradizione testuale: il manoscritto Tr*).

tipografico (vd. Migliorini 1960: 270). In secondo luogo, un'altra abitudine caratteristica del copista di Tr è quella di utilizzare, oltre alle abbreviazioni comunemente diffuse, un segno simile al *titulus* in luogo di *e* finale di parola, per voci terminanti in *-one*.

Per quanto riguarda la disposizione del testo, non ho apportato modifiche rispetto al manoscritto, limitandomi a non rispettare gli a capo nel caso delle didascalie, che sono segnalate con il carattere corsivo, per distinguerle dal resto del testo. Sono intervenuta sulle didascalie in tutti i casi in cui queste sono iterate per due volte tra un'ottava e l'altra, alla fine di una carta e all'inizio di quella successiva: ho eliminato la ripetizione, che al di fuori della materialità del codice perde la sua funzione.

Ho mantenuto, in generale, un atteggiamento conservativo nei confronti del manoscritto Tr, ma ho attuato interventi di normalizzazione grafica in tutti i casi in cui questa non compromette la fonetica.

Per quanto riguarda la *facies graphica*, ho aggiunto accenti ed apostrofi e diviso le parole secondo l'uso moderno; ho inoltre introdotto i segni di interpunzione e ho normalizzato l'uso di maiuscole e minuscole. Quanto all'apostrofo, ho utilizzato *e'* per 'egli' o per l'articolo determinativo plurale (in quanto derivato da una forma antica *ei*; vd. Rohlfs: § 414); ho fatto ricorso invece alla grafia *e* ' (con uno spazio) e non *e'* laddove il significato è 'e i'. Per alcuni monosillabi derivati da apocope sillabica o vocalica e oggi in disuso è possibile un'oscillazione tra la grafia con apostrofo e quella con accento.²⁶ In alcuni di questi casi ho operato una scelta in base ad un criterio distintivo, per evitare l'omografia con altre voci: ho così distinto *dé* = 'deve' e *de'* = 'dei' (preposizione articolata o articolo partitivo). In altri casi mi sono attenuta alle indicazioni del *DOP* e della *Grammatica italiana* di Luca Serianni (Serianni 1988), tra loro concordi. Ho dunque utilizzato l'apostrofo per *te'*, 'tieni' (Serianni 1988: § I.177) e, per esclusione, per tutte le voci non citate da Serianni tra quelle che prevedono o potrebbero prevedere un accento: *so'* per 'sono', *po'* per 'poi' (e, di conseguenza, *dipo'*/*dapo'* per 'dipoi' / 'dapoi').²⁷

²⁶ Nel corpus dell'*OVI*, ad esempio, coesistono le forme *fě* e *fe'*, derivate per apocope da *feve*, così come *diè* e *die'*, da *diede*.

²⁷ *Po'* è in effetti la grafia utilizzata di norma per la forma apocopata da *poco*, tuttora ampiamente in uso: nel corpus dell'*OVI*, tuttavia, alla grafia alternativa *pò* corri-

Ho sostituito con consonanti geminate nessi come *ct* (*lecto* > *letto*). Ho normalizzato inoltre *commennzò* > *commenzò*; per le palatali, ho eliminato la *i* in casi come *piangie* > *piange* e l'ho introdotta per *figluolo* > *figliuolo*, *ingegno* > *ingegno*. Ho semplificato anche tutti i nessi latineggianti, presumibilmente privi di valore fonetico, in casi come *obsuro* > *oscuro*, *extrema* > *estrema*, *excelsa* > *eccelsa*. Ho ammodernato grafie latineggianti anche per l'affricata dentale, come per *giustitia* > *giustizia*. Non ho modificato la grafia per l'affricata dentale per forme come *sententia*: questa, infatti, potrebbe infatti corrispondere, dal punto di vista fonetico, sia a *sentenza* che a *sentenzia*. In tutti i casi ho adeguato l'uso della *h* alla norma moderna, introducendola ad esempio per il verbo avere e le particelle esclamative ed eliminandola se non etimologica (*anticho*, *ciaschuna*) o se relitto della grafia latina (*bomo*, *honesto*). Oltre a ciò, ho modificato *u* > *v* dove necessario, reso sempre *j* e *y* con *i* e sostituito tutti gli *et* con *e* o *ed* (davanti a vocale o secondo la metrica). Per quanto riguarda i latinismi presenti nel testo, non ho modificato la grafia nel caso di *omne/omne uno* (così registrati anche dal corpus dell'OVT): pur avendo semplificato, negli altri casi, il nesso *-mn-*, considero *omne* alla stregua di voci quali *ante* e *cum*, altresì presenti in Tr, che sono latinismi a tutti gli effetti.

Ho emendato il testo nei casi in cui la lezione di Tr fosse erronea: tutti gli interventi di questo tipo sono segnalati e spiegati nelle note a piè di pagina, dove si rende conto anche dell'azione correttoria del copista stesso. In alcuni luoghi non è stato possibile proporre alcuna congettura, per via dell'opacità del codice: tali passi sono segnalati con una doppia *crux interpretum*.

Per quanto riguarda la metrica e le rime, sono presenti diverse irregolarità: nei casi in cui sarebbe sufficiente omettere alcuni suoni per ortopedizzare il verso, li segnalo a testo con una sottolineatura; negli altri casi indico a lato del verso il tipo di dismetria (+1, +2, -1, -2 *etc.*) e, se possibile, propongo in nota piccole congetture che permetterebbero di correggerla.

sponde soltanto la voce del verbo potere, alla terza persona singolare del presente indicativo.

10. TESTO CRITICO

10.1. *Prologo in forma di cantare*

	Nella citade magna di Fiorenza erano doi riche e nobile cassate, le antiche stirpe con gran providenza, de le quale una dei Bardi eran chiamati e gli altri i Bondalmon ^{te} ; in lor ^o sentenza erano inimici ed erano molto amati, per modo tal ^e con loro ingegno ed arte tutta la terra tiravano in parte.	I
+1		
	Da l'una part'è miser Almerigo dei Bardi reputato cavaliere, de dignissima fama, comme io dico, de prudente consiglio e de pensiero; el quale essendo quasi omai antico, sola una figlia aveva a dire el vero: quella piú che sé de core amava, per nome Lionora si chiamava.	II
-1		
	Da l'altra part'è meser Buondalmon ^{te} dei Bondalmon ^{te} , e omo d'alto affare,	III

^{I.3} *Providenza* significa 'abbondanza di mezzi', 'ricchezza' (GDLI).

^{I.4} Il verso è ipermetro, ma per la correttezza metrica basterebbe correggere *dei* in *i*, intervento peraltro giustificato dal fatto che nel verso successivo si legge *i Bondalmon^{te}* e non *dei Bondalmon^{te}*.

^{I.5} *In loro sentenza*: 'nel loro animo' (GDLI).

^{I.6} *Cassate* : *chiamati* : *amate*: si veda *supra*, § 7.2 (Livellamento dei plurali).

^{I.8} La parola *parte* si presta ad una doppia interpretazione. Da un lato, significa 'patrimonio', 'possesso', dall'altro significa invece 'contesa' (GDLI): questa seconda accezione pare piú probabile, per cui 'tirare in parte' equivarrebbe a 'mettere in parte', cioè 'provocare divisioni e fazioni interne'. Anche nell'*Istorieta* il senso sembra essere questo: «attraevano a sé quasi tutta la terra in divisione» (*Istorieta amorosa*: 275).

^{II.1} *Almerigo* è parola legata da assonanza e solo parziale consonanza (la velare è sonora anziché sorda) con *dico* e *antico*.

^{II.4} *Consiglio* è forma non anafonetica, indizio sicuro della non appartenenza del testo all'area fiorentina, unico territorio interessato dal fenomeno dell'anafonesi.

^{II.7} Un'eventuale integrazione iniziale con la congiunzione *e* potrebbe risolvere l'ipometria del verso.

^{III.2} *Affare*, nel generico significato di 'condizione', 'stato', si riferisce qui precisamente alla posizione nella gerarchia sociale.

de animo grande e con la fiera fronte:
 ebbe unō solō figlio, quale fece chiamar[e]
 Ipolito per nome, alegro e pronto
 ligiadro e bello e facevase amare;
 la matre sua amava fervente,
 che in lui perdeva quasi i sentimento.

Era ciascuna de le ditte parte
 richi de robba e de amici e parente
 e già piú volte a l'opere de Marte
 insanguinati molto crudelmente,
 per modo tale, con ingegno ed arte,
 non ardivano de andare con poca gente:
 omne unō menava almenō doi cento armati
 per tema de non essere maltrattati.

IV

De che, essendo omai de quindici anni,
 Lionora bella se n'andò a la festa
 con altre donne el dí de santō Gioanni,
 morbida, vaga, in porpura vesta.
 Ipolito era quivi senza inganni,

V

^{III.5} *Pronto*, senz'altra specificazione, può riferirsi sia all'animo, nell'accezione di 'audace', sia all'intelletto ('pronto d'ingegno'), nell'accezione di 'intelligente, che comprende subito' (GDL). *Bondalmonte*: *fronte*: *pronto* è consonanza.

^{III.7} Verso ipometro, salvo pensare a *sua* dieretico o a una dialefe tra *sua* e *amava*.

^{III.8} Le forme del plurale in questo testo sono segno evidente della sua provenienza dall'area emiliana: tipici di questa zona sono infatti i plurali in *-e* per i nomi femminili con singolare in *-e*, i plurali maschili in *-e* (come in sede di rima al verso 8) e, in alcuni casi, i plurali femminili in *-i*. Ne deriva una precarietà delle vocali finali, che trova riscontro nella grafia del copista di Tr, in cui *e* ed *i* finali si confondono, e sono entrambe rappresentate con uno svolazzo verso il basso. Per questo tratto linguistico vd. Mengaldo 1963: 104 e Rohlf's: § 365-6. Per il resto del testo non si segnala in nota, di norma, l'occorrenza di queste terminazioni per il plurale.

^{IV.5} L'espressione *con ingegno e arte* sembra essere usata come zeppa: ritorna infatti qui a breve distanza dalla prima occorrenza, sempre in posizione di rima, in I, 7.

^{IV.7} *Armati* è scritto per esteso in seguito a cancellatura della forma abbreviata, con *r*, *m* ed *a* inserite sopra il rigo.

^{V.1} *De che* ha funzione connettiva tra le prima ottave, che inquadrano le due famiglie nemiche, e l'episodio che dà inizio alla vicenda narrata, cioè l'incontro tra Ippolito e Lionora: si potrebbe dunque parafrasare come 'stando così le cose...?'

^{V.3} In Tr *Giobanni* è corretto su *Giobanne*, evidentemente per ragioni di rima.

^{V.4} *Morbida* significa «dall'aspetto fiorentino e formoso» (GDL), e rende un'idea di delicatezza, forse con un implicito riferimento ai capelli e alla pelle della donna. Il verso è a misura se si scandiscono *vaga* e *in* separate da dialefe.

- +1 ligiadro e bello con vista modesta,
giovane vago de anni diciotto,
de moderni custumi monito e dotto.
- 1 Risguardando lei per aventura, VI
gli ochi de doi insieme se scontraro,
quali invaghite ad un ponto oltra misura,
i loro cori giovinili presto infiammaro,
e spesse volte con solenne cura
con la coda de l'ochio s'acennaro,
e con piú segni se dierono cognizione
che Amore in loro aveva giuridizione.
- Lionora depo' alquanto se partia VII
non conoscendo chi Ipolito fosse,
el quale da la longa la seguia,
per lei conosciare, con tutte suoi posse;

^{V.5} *Senza inganni* è una zeppa, identica per funzione e significato a quella posta alla fine del verso II, 6, *a dire il vero*.

^{V.6} *Vista* è nel significato di 'aspetto'.

^{VI.2} In questa ottava, in posizione di rima, sono presenti tre verbi alla terza persona plurale del passato remoto: tutti presentano la terminazione *-aro*. Non è così per i verbi all'interno del verso: si veda ad esempio, al verso 7, *dierono*. Si nota, però, che tutti i casi in cui nel verso è presente un verbo al passato remoto terminante in *-arono* coincidono con situazioni di ipermetria: pare dunque opportuno immaginare che l'originale presentasse sempre la desinenza *-aro*. Segnalo sempre, dunque, questo possibile intervento per ristabilire la correttezza metrica con una sottolineatura che espunga i caratteri finali, *-no*.

^{VI.3} In Tr si legge *invagite*, che emendo con l'aggiunta di *b*.

^{VI.5} *Solenne* è da interpretare semplicemente come 'grande'.

^{VI.8} Uso la maiuscola per *Amore*, così come per *Fortuna*, considerando l'uso che ne viene fatto nel testo: l'allocuzione diretta presente in piú passi fa infatti pensare a due personificazioni, così come, in altri passi, l'aggettivazione conferisce ad Amore e Fortuna degli attributi umani (cf. verso X, 2, *crudo Amore*).

^{VII.1} L'ottava presenta una situazione simile a quella esposta alla n. a VI.2: i verbi in posizione di rima, all'indicativo imperfetto, presentano tutti sincope della *-v*. Questo autorizza a proporre, sempre con una sottolineatura, un'espunzione di *-v* per tutti gli altri casi di imperfetti all'interno dei versi, così da ricondurre ad endecasillabi molti versi ipermetri.

^{VII.3} Per *longa*, forma non anafonetica, vd. n. a II.4.

^{VII.4} Per gli aggettivi e i pronomi possessivi la terminazione prevalente per il femminile plurale è in *-i*: si hanno dunque le forme *miei, tuoi e suoi*. Come già messo in luce nella n. a III.8, il femminile plurale in *-i* è tipico tratto emiliano (Rohlf's: § 397 e Mengaldo 1963: 105). *Posse* significa 'forze': nello specifico, indica gli uomini armati

infin fermarse con sua compagnia
 lí presso a casa donde ella si mosse:
 col pè su in l'uscio a Ipolito se volse,
 chinò la testa poi, inde se tolse.

+1 Ipolito conobbe chiaramente VIII
 che ella era figlia del suo mortal nemico,
 ma pure li si inchinò umilmente,
 ché già era de lei cordiale amico;
 qua, gionta in casa, venne prestamente
 a la fenestra con lo core contrito,
 da la quale dimandava una vicina
 chi fosse el giovino, de malizia pina.

Folli resposto comme questui era IX
 figliolo carnale de meser Buondalmonte:
 la giovinetta nobile ed intera
 sentí nel core amarissimi ponte
 e, partita dal loco ove ella era,
 in camera n'andò con duoli ed onte,
 dicendo: «Amore credeva pur avere,
 quello che ora non credo pur possere vedere».

(GDLI). *Conoscere*, infinito in *-are* per un verbo di seconda coniugazione, è forma tipica del senese (Rohlf's: § 613), ma si riscontra anche in testi emiliani per la generale tendenza al passaggio da *-er-* ad *-ar-* in posizione atona (vd. Mengaldo 1963: 61).

^{VII.5} Il soggetto della frase (predicato è il passato remoto *fermaro*) è plurale: si tratta di Ippolito e degli uomini che sono con lui; così *sua* e da intendersi in riferimento a un soggetto di terza persona plurale.

^{VIII.2} La metrica del verso risulterebbe ortopedizzata con l'eliminazione del pronome personale *ella* o dell'aggettivo *suo*, ottenendo, in questo secondo caso, un ritmo perfetto.

^{VIII.5} *Gionta*: vd. n. a II.4.

^{VIII.6} *Contrito*, rispetto a *nemico* e *amico*, non rappresenta una rima perfetta: si tratta piuttosto di un'assonanza.

^{VIII.8} *Malizia* è da intendere nel suo significato antico e letterario di 'tormento'; *pina* è forma antica per 'piena'.

^{IX.3} *Intera* significa 'perfetta', 'priva di difetti' (GDLI).

^{IX.4} *Ponte*: forma non anafonetica, vd. n. a II.4.

^{IX.8} *Possere* è una forma analogica, derivata dalla prima persona del presente indicativo, *posso*.

Quivi se stava in molti lamentieli X
 sí de Fortuna e sí del crudo Amore,
 quando del patre o dei fanti crudeli,
 in continuo piacere e gran dolore;
 da l'altra parte l'amoroso fele
 ad Ipolito intrava in mezzo el core,
 con molti affanni sempre ormai pensando
 de vedere Lionora comme o quando.

Continuando Ipolito in tale cosa, XI
 omne or cresceva l'amore de giorno in giorno
 e la speranza amara e dubitosa
 tutta or fugiva per maiore scorno,
 o de la forza magna e valorosa
 veniva mancando el bel colori adorno,
 sempre negando a la matre e parente,
 a medici ed amici el mal ch'el sente.

I medici prudente el desfidaro XII
 dicendo: «Questa pare malinconia,

^{X.1} *Lamentela* è voce settentrionale e centrale derivata da *lamento*, sul modello del latino QUĒRELA (*GDLI*). Considerando l'etimologia, l'esito *lamentiela* presuppone un dittongamento non toscano a partire da *e* lunga latina.

^{X.3} *Quando* sta per 'talvolta, talora', in relazione con i due sintagmi introdotti da *sí* nel verso precedente. *Fanti* è scritto sopra ad una parola cancellata; dopo *crudeli*, vi è di nuovo la parola *fanti*, barrata. Un'ipotesi è che il copista, volendo scrivere *fanti crudeli*, avesse commesso un errore al posto della prima parola: l'avrebbe dunque cancellata, e aggiunta in forma corretta a fine verso, per poi riscriverla in posizione tale da non compromettere la rima.

^{X.4} *Piacere* è da intendere nel senso di 'innamoramento', 'desiderio'.

^{X.5} *Fele* è in consonanza con *lamentieli* e *crudeli*.

^{XI.7-8} In Tr le parole finali dei due versi sembrerebbero terminare in *-i* (*parenti, senti*): alla luce delle abitudini grafiche del copista, tuttavia, che non distingue chiaramente *i* ed *e* finali, in special modo dopo dentale sorda, preferisco leggere *parente* e *sente*. Mentre, infatti, per *parente* il plurale in *-e* è giustificato da quanto esposto in n. a III.8, la voce verbale *senti*, con desinenza *i* per la terza persona singolare, sarebbe insolita al di fuori dell'Italia meridionale (Rohlf's: § 529).

^{XII.1} *Desfidare* significa «non dare speranza di guarigione ad un malato, darlo per spacciato» (*GDLI*). Per il plurale *prudente* vd. n. a III.8.

^{XII.2} La *malinconia* di cui parlano i medici è il mal d'amore, che veniva considerato alla stregua di una vera e propria malattia: come condizione di debilitazione fisica, la malinconia trova posto, infatti, nella trattatistica medica dall'antichità al Medioevo. Mentre nella *Commedia di Ippolito e Lionora* la malattia di Ippolito, dovuta all'impossibilità di vedere l'amata, è presentata solo sommariamente (vd. ottava XI), nell'*Istoriella*

né mai se porria fare bono reparo
 si primamente non se cangia via».
 La matre sempre el prega: «Figliuolo caro,
 dime che hai, o dolce vita mia».
 con milli preghi; e' sí comme muro
 verso la matr'è omne ora piú fiero e duro.

La matre poi, vedendo che non vale
 al suo figliuolo losenghi, né preghiera,
 né dire bene, incomenzò col male,
 dicendo: «Figliuolo mio, con mal pensiero,
 poi che di me cosí poco te cale,
 sia maledetto el cor tuo duro e fiero,
 e 'l latte che io ti dei e nutricai.
 Sempre da mi maledetto serai».

XIII

Ipolito, sentendo el biastimare
 de la sua matr'e le maledizione,
 non volse cotal cosa piú negare
 e prestamente disse la cagione
 e li promise senza induziare
 che in ciò faria bona provisione.
 Andò da Monticelli al monestero,
 con la badessa fierono un pensiero:

XIV

sono descritti con precisione i suoi sintomi specifici: il pallore, la mancanza di appetito e la perdita del sonno (cf. *Istorieta amorosa*: 277). Per una trattazione piú approfondita sulla malinconia si rimanda a Ciavolella 1976: tra i numerosi esempi letterari citati in questo studio se ne segnalano due che possono essere individuati come fonti, dirette o indirette, per la scena dell'*Istorieta* cui corrispondono le ottave X-XIV del *Prologo* e, nella *Rappresentazione*, X-XXI. Uno è l'episodio di Antioco e Stratonice (Valerio Massimo, *Dei e fatti memorabili*: V, 7, Ext. I e Plutarco, *Vita di Demetrio*: § XXXVIII), precedente letterario non necessariamente noto all'autore della novella (Ciavolella, 1976: 23 ss.); fonte diretta dell'*Istorieta* potrebbe invece essere l'ottava novella della seconda giornata del *Decameron*, *Il Conte d'Anguersa* (vd. *ibi*: 117 ss.).

^{XII.7} Il verso è metricamente corretto se lo si legge con una dialefe tra *preghi* ed *e*.

^{XIII.2} Per *losenghi* vd. n. a II.4. *Preghiera* : *pensiero* : *fiero*: consonanza.

^{XIII.6} Il sintagma a fine verso, *duro e fiero*, riprende con un chiasmo il finale del verso XII.8; per *duro* emendo la lezione di Tr, che legge *duoro*.

^{XIII.8} La forma tonica del pronome personale oggetto *mi* per *me* è tra i piú evidenti segni di appartenenza del testo all'area linguistica settentrionale (Rohlf: § 442).

^{XIV.1} *Bestemmia* in questo contesto vale «ingiuria, espressione di irriverente e offensiva violenza contro persone o cose a cui si deve rispetto» (GDLI).

^{XIV.6} *Provisione*: 'guarigione'.

- che Ipolito domenica da sera
ve andasse, e l' dí seguente Lionora.
Comme pensarono, così venne a vera.
E la badessa così disse allora:
- 1 «Ipolito, vedera' tua spera.
La tua Lionora, senza fare dimora,
quale se verrà qui a letto a posare,
statti stretto, e non te dimostrare».
- Allora venne Lionora a repossarse
sopra del letto, credendo essere sola,
e cominciò pian piano a lamentarse
de la Fortuna con bassa parola,
commenzò (assai lacrime sparse
con più sospiri de la candida gola)
spesso dicendo: «Ove è Ipolito mio?
Or foss'el meco overo con lui fosse io!»
- Milli senghiozzi con lamenti amari,
che a ricontarli seria tedioso,
commenciò con Ipolito a parlare.

XV

XVI

XVII

^{XIV.8} *Fierono* è forma dittongata di *ferono*, passato remoto abbreviato del verbo *fare* (prima persona singolare *feì*; Rohlfs: § 585). Il dittongamento a partire dalla forma latina *FĒCĒRUNT* è difficilmente spiegabile e probabilmente, trovandosi in un testo non toscano, si tratta di un esito ipercorrettivo e analogico (forse su *dieronno*, passato remoto di *dare*): così Mengaldo interpreta le voci *fiè/fieve* riscontrate nella lingua del Boiardo (Mengaldo 1963: 58).

^{XV.3} L'espressione *a vera* è equivalente a 'al vero', nel significato di 'in verità'.

^{XV.5} *Spera* indica, nella tradizione poetica, la bellezza luminosa della donna amata, paragonata a un astro splendente. Intervengo sulla lezione di Tr, che legge *sua spera* anziché *tua spera*: dato che la badessa sta parlando con Ippolito, come dimostra il verso 5 («la tua Lionora»), al verso 5 interpreto *Ippolito* come un vocativo. Coerentemente con questa interpretazione, si può emendare l'ipometria del verso aggiungendo all'inizio il vocativo *o* (in alternativa si potrebbe leggere *tua bisillabo*).

^{XV.7} La subordinata relativa ha valore temporale: 'quando verrà a riposarsi...?'

^{XV.8} *Stretto* può significare «che si muove con circospezione, cauto», «fermo, immobile», o, ancora, «protetto, al riparo» (*GDLI*): è indubbio, in ogni caso, il senso della frase, con cui la badessa invita Ippolito a fare in modo che Lionora, entrando in camera, non si accorga della sua presenza. Per la correttezza metrica è necessario leggere una dieresi fra *stretto* e la congiunzione *e*, che segnalo con una virgola.

^{XVI.5} "Dieresi di eccezione" su *assai* trisillabo (cf. Menichetti 1993: 245); cf. XIV.1 (*assai*), e *poi* a XXII.3, *mai* a II.3 della *Rappresentazione*.

^{XVII.1} *Amari* : *parlare* : *sigurare* non è rima perfetta.

Benché in principio fosse dubioso,
 se comminciarono insieme a sigurare
 per dare al longo amare qualche riposo;
 dipo' longo parlare derono modo idonio
 de fare senza parenti el matrimonio

per questa forma: che Ipolito andasse
 con una scala ordinata di corda,
 troverà un filo ed ivi l'atacasse,
 e Lionora, de aspettarlo ingorda,
 così dal canto suo pare che aspettasse
 la sua promessa che ben li ricorda.
 Ipolito via andava pronto e fiero;
 a caso si scontrò nel cavaliere.

XVIII

El quale fo preso e al palazzo menato,
 con quella corda, senza dimorare,
 e fo dal podestà adimandato
 dove ello andava, disse che a furare;
 e poi a banco ebbe retificato,
 e 'l podestà el fece raccomandare;

XIX

^{XVII.3} Ippolito all'inizio è *dubioso*, cioè non dà per certo che il suo amore sia corrisposto: dopo essersi dichiarato, infatti, chiede a Lionora se ricambi il suo sentimento e, in caso negativo, minaccia persino di uccidersi con una spada.

^{XVIII.2} *Ordinata* significa 'predisposta', 'preparata (per lui)'.

^{XVIII.3} Normale, nella *koiné* emiliana la desinenza in *-a-* (*trovarà*) per il fiorentino *troverà*. Il fenomeno si inserisce nella generale tendenza propria dei dialetti settentrionali al passaggio *-er-* > *-ar-* (Mengaldo 1963: 61).

^{XVIII.4} Emendo in *Lionora* la lezione *Liora*, intervento che per altro ristabilisce la regolarità metrica di un verso altrimenti ipometro. *Ingorda*: 'impaziente'.

^{XVIII.5-6} Lionora attenderà con impazienza il compimento della reciproca promessa, quella cioè di rivedere Ippolito e dare realizzazione concreta al loro amore.

^{XIX.3} Il fenomeno della prostesi di *a-* per alcuni verbi, come in *adimandare*, è tratto diffuso nei dialetti del nord Italia. Per la tendenza alla caduta delle vocali atone, infatti, in Italia settentrionale si era sviluppata una vocale anaptittica in posizione iniziale nel caso in cui il diletto della vocale della prima sillaba avesse reso una parola altrimenti impronunciabile (es. *adman* = 'domani', in piemontese, ligure ed emiliano) (Rohlf's: § 338). Per la presenza di questo fenomeno linguistico in area emiliana, vedi Mengaldo 1963: 69.

^{XIX.5} Il verbo *rettificare* non significherà, in questo caso, 'smentire', ma piuttosto 'ratificare', 'confermare', secondo un'antica accezione (*GDLI*).

^{XIX.6} *Raccomandare* è da intendersi nel significato di 'dare in custodia, protezione', in riferimento alla difesa di Ippolito nel processo. Nella novella: «...il podestà lo fece

el tirmini^g gionto el vole mandare via,
quando Ipolito disse: «In cortesia,

fate che io passi lí a casa dei Bardi
sí che io li possa dimandare perdonò».
E cosí fato senza altri riguardi.
Gionto lí a casa, comme ve ragiono,
con la bailía, bandiere e stendardi,
Lionora venne fuora in abbandono,
scapigliata gridando con gran guai,
dicendo al cavaliero: «Non lo merai mai!

XX

Per niuno modo merita essere morto!».
Con parole e con forza lí poteva
e el cavaliero, del fatto poco acorto,
timido contra ella non ardiva.
La signoria el sentí, per non fare torto
volse audire Lionora a voce viva
e saput'ha da lei comme era el patto
del matrimonio (per fede era fatto);

XXI

per li loro patri mandarono de' presenti,
a li quali, narrata tutta questa cosa,
poì con preghi dissero umilmenti
che contentassero lo sposo e la sposa.
De molte parole fuorono contenti,
facendo pace con vista gioiosa,
cacciando via l'antica inimicizia,
tornarono in pace con molta litizia.

XXII

raffermare a banco, e assegnogli il termine a produrre ogni sua difesa» (*Istoriotta amorosa*: 284).

^{XIX.8} *Gionto*: vd. n. a II.4.

^{XX.4} *Gionto*: vd. *ibidem*.

^{XX.5} *Bailia*, nel senso di 'forze armate' (cf. *GDLI*), fa riferimento al corteo che accompagna Ippolito.

^{XX.8} *Merrai*, qui con scempiamento della liquida, è forma sincopata per il futuro 'menerai': per comprendere il significato delle parole di Lionora è utile il confronto con il luogo corrispondente nella R, LIII.2, in cui ricorre il verbo *menare* ed è esplicitato «non menerai Ipolito a la morte».

^{XXI.2} Il verbo *potere* è qui usato in forma assoluta, nel significato di 'avere impeto, vigore' (*GDLI*); non è in rima perfetta con *ardiva* e *viva*.

^{XXI.4} Per la correttezza metrica, si leggano *contra* ed *ella* separati da dialefe.

Questa istoria se dé representare
 oggi per questi miei cari maggiore,
 dunque vi piaccia stare a riguardare
 ed ascoltarli senza fare remore;
 poi da loro parte ve ho a ringraziare
 voi che sete venuti a farli onore.
 Già non me induzio fini a la partita
 ché ce occorre altre cose alla finita.

XXIII

10.2. *Rappresentazione*

Essendo retornata Lionora a casa, stando a la finestra e dice

Chi è quello giovinetto pelegrino,
 qual passa quinci comme veduto hai?
 È foristiero overo fiorentino,
 che non sonno usa de vederlo mai?
 O ha forse smarito el suo camino,
 che io l'ho veduto volgiare volte assai?
 Certo costui è rico e de pochi anni,
 venne a veder la festa in santo Giovanni.

I

^{XXIII.2} La parola *magiore* non si riferisce ai signori per i quali lo spettacolo è messo in scena, bensì agli attori che reciteranno: lo dimostra, al verso 4, il clitico anaforico di terza persona plurale in *ascoltarli*, per cui i *magiore* sono appunto designati come oggetto dell'attenzione degli spettatori. Il *per* al verso 2 non introduce, dunque, un complemento di vantaggio, ma un complemento d'agente, sul modello latino. La ragione per cui gli attori sono definiti 'maggiori' è chiarita dai documenti che ci testimoniano la messa in scena della commedia alla corte di Ercole I d'Este (per cui si rimanda allo studio introduttivo): sappiamo infatti che i personaggi dell'opera teatrale furono i membri stessi della famiglia estense, ed in particolare Anna Sforza, nella parte di Ippolito, ed Eleonora d'Aragona, in quella di Lionora.

^{XXIII.3} L'uso dei verbi *representare* e *reguardare* confermano che, per le ottave in forma dialogica, si è di fronte ad un testo di tipo drammaturgico, destinato alla rappresentazione da parte di attori. Le ottave I-XXIII hanno la funzione di anticipare al pubblico la trama della messa in scena.

^{XXIII.7} 'Non mi trattengo, non perdo tempo prima di uscire di scena': intendo *partita* nel significato proprio dell'ambito semantico del teatro, come 'uscita di scena' (GDLI). L'esito *induziare* deriva direttamente dall'etimo latino INDŪTĪAE (= 'tregua'), mentre la forma toscana di derivazione popolare, *indugiare*, presenta il passaggio da affricata sorda alveolare a fricativa sonora.

^{XXIII.8} *Finita*: 'conclusione'.

^{1.1} *Pelegrino* significa 'unico, che non ha pari'.

^{1.5} È opportuno leggere una dialefe tra le prime due parole: *o e ha*.

^{1.6} Per *volgiare* vedi *P*, n. a VII.4.

La vicina a Lionora

- Ello è pure nato in la nostra citade. II
 Poi che tu vò ch'el fatto te racontè:
 non usa maï per queste contrade,
 ché ello è figliuolo de miser Buondalmonte,
 quale ha, comme tu sai, grande inimistade
 con lo patre tuo, con li suoi congionti.
 La inimicizia è antica e già piú volte
 +1 infra loro si sono firiti e morti molti.

Lionora allora retorna in camera sua e si comenza a lamentare de la Fortuna

- Misera me dolente, a che condotta III
 m'ha la Fortuna in li miei teniri anni?
 Amore m'ha messo in fuoco e poi mi butta
 fuor de speranza con gravosi affanni.
 Che degg'io fare? Or fossi io morta e strutta,
 la morte me seria de minore danni,
 ché io amo e certe so de non avere
 l'amante mio, né posserlo vedere.

Idem

- O dispiatato, forte e duro caso, IV
 Fortuna crudelissima, inimica
 de omne piacerè, perché non t'è rimaso
 +1 de questo mio cuore, che in pianto se notrica,
 qualche piatà? O Muse de Parnaso,

^{II.2} Il congiuntivo presente di prima persona in *-e* è la forma piú antica, derivata direttamente dalla desinenza latina *-EM* della prima coniugazione.

^{II.6} Per *congionti* vedi *P*, n. a II.4. Tra *racontè*, *Buondalmonte* e *congionti* non c'è un rapporto di rima perfetta ma di consonanza; si potrebbe tuttavia leggere senza problemi *raconti*: *Buondalmonti*: *congionti*.

^{II.7} Tr legge *fra piú volte*, ma la preposizione *fra* pare fuori luogo ed è forse anticipazione di *fra lor*, al verso successivo. Intervengo sostituendo per congettura con l'avverbio *già*.

^{II.8} Per emendare l'ipermetria del verso, oltre a correggere *loro* e *sono* nelle forme apocopate *lor* e *son*, si potrebbe eliminare l'*in* a inizio verso, del tutto pleonastico. *Volte*: *molti* è consonanza.

^{III.7} *Certe* è avverbio, 'certamente'.

^{III.8} Per *posserè* vedi *P*, n. a IX.8.

^{IV.1} *Forte*: 'crudele'.

^{IV.4} Per ricondurre il verso alla misura dell'endecasillabo sarebbe sufficiente eliminare il possessivo *mio*, non indispensabile per la comprensione della frase.

bagnate el petto mio sí che io bendica
 el caso mio d'Amore e la Fortuna,
 poi che per mi non è speranza alcuna.

Idem

Ahi, vili, ingrato e sconoscente Amore,
 perché li nostri patri omai non fai
 umiliari i durissimi cuore,
 sí comme i nostri inteneriti ci hai?
 Perché l'antiche guerre e ' gran furori
 da loro non levi e tielli in pace omai?
 Comme puoi tu tal cosa sufferire,
 che per seguirti convenga morire?

V

*Ippolito, vedendo l'amante sua essere figliuola del suo inimico, si
 torna a casa e, seco lamentandosi, dice*

Amore me stregne e tieng sotto suo' laccia,
 Fortuna me tolli via omne speranza,
 Amore vole pure che io spero o procaccia,
 Fortuna me se opone comme è usanza,
 Amore vole che io non tema li menaccia,

VI

^{IV.5} L'invocazione alle Muse, così come la presenza di elementi della mitologia classica, non stupisce in una rappresentazione scandita da feste religiose (l'innamoramento nel giorno di San Giovanni; l'incontro al monastero di Monticelli per la festa di Santa Maria di settembre). Persino nelle sacre rappresentazioni quattrocentesche, infatti, il tema sacro poteva convivere sincreticamente con riferimenti di questo tipo, giustificati a maggior ragione in un testo profano.

^{IV.8} Per *mi* vedi *P*, n. a XIII.8.

^{V.3} *Umiliari* è un esempio di infinito in *-i*: questa terminazione è citata in Stella 1994: 277, come tratto linguistico attestato in documenti modenesi. *I durissimi cuore* è da intendere come accusativo di relazione, a meno di leggere *a li nostri padri* (complemento di termine) al verso precedente; per *cuore* vedi *P*, n. a III.8.

^{V.5} Correggo in *perché* la lezione di Tr, che a inizio verso legge *per*.

^{VI} Nella didascalia, in *lamentandosi*, prima di *t* è una *d* cancellata.

^{VI.1} *Suo*? vd. *P*, n. a VII.4. *Laccia* è forma antica del plurale di *laccio*.

^{VI.3} 'Amore vuole che io abbia fiducia o che mi adoperi per ottenere ciò che desidero'.

^{VI.5} Prima di *vole*, nel manoscritto è inserita in interlinea la negazione *non*: tuttavia, la presenza di una doppia negazione (*non vole, non tema*) comprometterebbe il significato della frase. Ippolito contrappone nel suo discorso Amore e Fortuna, forze opposte che lo fanno oscillare rispettivamente tra speranza e sfiducia: il senso del verso 5, in quest'ottica, non può che essere 'Amore non vuole che io abbia paura/vuole che io non abbia paura delle minacce'. Scelgo di eliminare il primo *non*, che pare aggiunto dal

Fortuna ha gran potere e gran roganza.
 Che degg'io fare? Fugire non posso Amore,
 ma, contra, dé Fortuna avere valore.

Idem

Donca conven che io mi dogli e lamente
 non di Fortuna ma solo de Copido,
 ingrato, duro, fero e sconoscente,
 che al primo colpo in trai sotto al suo nido;
 per meritarmi mi mantien dolente
 né già cura di mi si io piango o strido,
 che averia piatà de mi uno tìgro o orso.
 Nella florida età sento tal morso!

VII

Idem

Non c'era, Amore, tra mille donne alcuna,
 si pure volevami sotto tua insegna,
 che dé bramare, si non questa una,
 che del servo dolente fosse degna?
 +1 Fate ne dicano o cielo o stella o luna
 +1 de la gran crudeltà che in iusti no vegna,
 che strazia lei ed uno giorno acese,
 +1 e piú mi dolg le suoi che le miei offese.

VIII

copista solo in un secondo momento. Il plurale *minaccia*, come *laccia* (v. 1), è forma antica e letteraria.

^{VI.6} *Roganza*: lo stesso che 'arroganza' (per aferesi), qui nel senso di 'forza, capacità di sopraffare'.

^{VI.8} 'Io non posso sfuggire ad Amore, ma, al contrario, è la Fortuna che deve fare il suo corso': per questo, nei versi seguenti Ippolito afferma che la colpa non è della Fortuna, ma di Cupido, che si è opposto a questa forza inoppugnabile.

^{VII.1} Per *lamente*, vd. R, n. a II.2.

^{VII.5} *Meritare* significa in questo caso 'ricompensare' (GDLI).

^{VII.6-7} Per la forma *mi* del pronome personale vd. P, n. a XIII.8.

^{VIII.3} *Dé* pare, qui, forma apocopata per il congiuntivo presente 'debba'.

^{VIII.5} La correttezza metrica si può ripristinare mutando *fate* in *fa'*: l'imperativo è riferito ad Amore, cui Ippolito, al verso 2, si rivolge con la seconda persona singolare.

^{VIII.6} Interpreto così: 'fate che gli astri dispongano (*dicano*), a proposito di questa grande crudeltà di Amore, che non si rivolga verso i giusti'.

^{VIII.7} 'Che nel medesimo istante (*giorno*) la fa soffrire e la fa ardere d'amore'.

^{VIII.8} Per *suoi* e *miei*, forme femminili plurali, vd. P, n. a VII.4.

Idem

Ma si questa disposizione fatale IX
 comme mi pare, per quanto io discerno,
 che possò io malidire del mio gran male
 si non la inimicizia paterna?
 Che colpa ha lei ed io si a lor cale
 dolore e guai e guerra sempiterna?
 Io vorria pace, e meco Lionora,
 qual non posendo avere, conven che io mora.

La matre ad Ipolito

O dolce figliuolo mio, dimi che hai, X
 del tuo male l'indizi e la cagione.
 Tu sai che novi mesi te portai
 nel corpo mio con tanta estrassione,
 de notte e giorni con dolori amari,
 con angustiose ambastie, e più ragione,
 e mo' che io aspettavo averne bene
 crescano a mille a mille le miei pene.

Idem

Deh, vòlgete ver' mi, figliuol mio caro, XI
 non dare tal pena a la dolente matre,
 per queste tette che già nutricaro
 i membri tuoi tanti adorni e ligiadri,
 rafrena un poco el mio dolore amaro
 e quello del tuo fedele antiquo padre.

^{IX.2} *Discerno* non è in rima perfetta, ma in consonanza con *paterna* e *sempiterna*.

^{IX.8} In *posendo*, prima di *s* è una *n* cancellata. Per *posere* vedi *P*, n. a IX.8.

^{X.2} *L'indizi*: 'gli elementi per comprenderlo'.

^{X.4} Tra gli altri significati, *estrazione* può indicare 'nascita', 'origine', 'provenienza' (*GDLI*): nel contesto, potrebbe far riferimento al momento della nascita e quindi alle doglie del parto.

^{X.6} *Ragione*: forse nel significato di 'accortezza', 'prudenza', 'attenzione' (*GDLI*).

^{X.8} In *crescano* la desinenza *-ano* è probabilmente effetto di analogia con la prima coniugazione: il fenomeno dell'estensione della desinenza alle altre due coniugazioni è attestato ad esempio nel vernacolo fiorentino (Rohlf: § 532). Per *miei* vedi *P*, n. a VII.4.

^{XI.1} *Mi*: vd. *P*, n. a XIII.8.

^{XI.4} Per l'anticipazione indebita della desinenza aggettivale nell'avverbio (*tanti*) che modula il grado dell'aggettivo stesso, vd. Rohlf: § 886.

- 1 Dimme che è che t'è tanto tedio:
forsi se curiranno con bono remedio.

Idem

Di' su sicuramente, o figliuolo caro,
sai bene quanto ho sofferto per tuo amore,
caldi, freddi, vigili in duolo amaro
e fame e sete e pesi a tutte l'ore
e sonni persi, ché dormiva raro,
quando piccolino, per grande timore.
Si queste cose merita grazia alcuna,
deh, dolce figliuol mio, famme questa una.

XII

Idem

Che te ho notrito in più dilicanze
per mio maggior dolore diciotto anni,
sperando restorarmi de miei affanni,
credeva me avesse pure, da inde inanze,
per madre in reverentia, senza inganni:
ora la tua partinazia e tua durezza
del contrario mi danno ferma chiarezza.

XIII

^{XI.6} *Matre* : *ligiadri* : *padre*, oltre a non costituire una rima, non è neppure una consonanza perfetta, se si legge *matre* con la dentale sorda, come è in Tr. Si può emendare la rima sostituendo *i membri tuoi* con *le membra tue* e leggendo *madre* : *ligiadre* : *padre*.

^{XI.7} Per correggere l'ipometria del verso e renderlo più scorrevole, si può leggere *a tedio*, aggiungendo la preposizione.

^{XI.8} Soggetto sottinteso di *se curiranno* paiono essere il dolore della madre e quello del padre (cf. vv. 5-6). Emendo in *remedio* la parola a fine verso, in base al senso della frase e alla rima: Tr legge *rendio* forse mal interpretando un *titulus* sulla *e* di *remedio* (anche se l'errore è difficilmente spiegabile, vista la posizione di rima e la mancanza di significato della sua lezione).

^{XII.1} La *s* di *su* è corretta su una *d*.

^{XII.3} *Vigili* è plurale di *viglio*, voce dotta dal latino *VĪGĪLIUM* 'veglia'.

^{XII.6} *Timore* è corretto su *temore*.

^{XII.7} Il soggetto di *merita* è *queste cose*, ma il verbo ha desinenza in *-a* anziché in *-ano/-an*, con caduta della nasale: l'uso del verbo alla terza persona singolare anziché plurale è una tendenza propria dell'area linguistica dell'Italia settentrionale (Mengaldo 1963: 117-8).

^{XIII.1} Con una dialefe tra *notrito* e *in* la metrica del verso è corretta.

^{XIII.6} Il sintagma *senza inganni* ritorna qui dopo una prima occorrenza in P, V, 5, sempre in posizione di rima e con funzione riempitiva, come di zeppa.

Ipolito a la matre

Assai me stregne, e piú che e' mio, XIV
 el dolor vostro, o doce matre cara,
 ma poi che vol Fortuna el falso rio
 dateve pace de mia morte amara;
 pazientemente de ciò ve prego io:
 per niun modo el mio mal se repara
 e non cercate piú comme se sia,
 che è incurabile la mia malatia.

Volgendo Ipolito altrove, la matre in questa forma dice

Perché de me cosí poco te cale XV
 e vói morire per farme malcontenta,
 sia maledetto omne mio affanno e male
 che mai per te sofersi, e omne s[t]enta,
 e <?> latte che io te dei! Poi che no vale,
 -1 de bendirte conven che m'apenta.
 Si non rimove tua dura intenzione
 te do morendo mia malidizione.

XIV.1 Perché il verso non risulti ipometro bisogna ipotizzare una doppia dialefe: tra *stregne* e la congiunzione *e* (indico la pausa prosodica con una virgola) e tra *che e'*; *stregne* è una correzione alla lezione *stregge* di Tr.

XIV.2 La forma *doce* per *dolce* è dovuta alla velarizzazione di *l* in *u* prima di palatale e alla successiva scomparsa di *u*: quest'esito era particolarmente diffuso nell'Italia nord-occidentale e centro-meridionale, ed è attestato anche in alcune zone della Toscana (in particolare le zone di Pisa e Lucca) (Rohlf: § 243).

XV Nella didascalia emendo *al trono* in *altrove*, considerando il corrispondente passo nella novella dell'*Istorietta*: «e dette queste parole con gli occhi abbondanti di lacrime, si voltò dall'altro lato del letto» (*Istorietta amorosa*: 279). Difficilmente potrebbe trattarsi di un riferimento alla scenografia: il *trono* non è infatti un qualunque scranno, bensì quello destinato a sovrani, papi o personaggi con cariche elevate, che non potrebbe dunque trovarsi nella stanza di Ippolito.

XV.4 La parola a fine verso è sbiadita e la integro per congettura: *stenta* è voce antica e letteraria con significato di 'sofferenza', 'pena'.

XV.5 *Poi che no vale*: 'dal momento che questo (il benedirti) non serve a nulla'.

XV.6 *Bendirte*: emendabile in *benedirte*. Per *apentirsi* vd. *P*, n. a XIX.3.

XV.7 L'ultima sillaba di *rimove* è aggiunta sopra il rigo, per intervento correttorio.

XV.8 In Tr si legge *mialidizione*, errore dovuto ad aplografia.

Ipolito a la matre

S'io me credesse che persona alcuna
 altro che voi sapesse miei segreti,
 depo' mia morte mai sotto la luna
 o in vita, li terrei occulti e quieti;
 ma perché questa cosa è a noi comuna
 so' certo che secreto me lo territi:
 de niuna altra cosa el mio core arde
 che de vedere Lionora dei Bardi.

La matre ad Ipolito

Quantunque el caso sia alquanto strano,
 non dubitare che io ho ferma intenzione,
 poi che io so' certa, non starò invano,
 in breve spazio farò provisione.
 Move lo effetto: stamme alegro e sano
 ed io removerò via la cagione.
 Si non hai altra pena o altro invito,
 in breve tempo tu serai guarito.

^{XVI.1} Il congiuntivo imperfetto di prima persona in *-e*, come in *credesse*, è forma foneticamente regolare, diffusa nell'italiano medievale.

^{XVI.3} *Sotto la luna*, nel significato di 'al mondo', è in questo caso un semplice rafforzativo dell'avverbio *mai*; è un sintagma ricorrente, in particolare utilizzato come zeppa a fine verso, nel linguaggio poetico (cf. banca dati *LIZ*).

^{XVI.1-4} Per l'interpretazione di questo passo, cf. *Istorieta*: «...se io credessi che alcuna persona che voi né in vita né dopo la morte avesse a sapere quello che io vi dirò, certo mi tacerei» (*Istorieta amorosa*: 279).

^{XVI.6} La terminazione *-ti* per la seconda persona è elemento tipico della *koiné* estense (Stella 1994: 287); in particolare, per il futuro la desinenza è *-iti*, cui corrisponde *-imo* per la prima persona plurale. La rima *segreti : quieti : territi* è imperfetta: si potrebbe emendare leggendo *terreti*.

^{XVI.7} *Mio*: in Tr si legge *mo*, probabilmente per la caduta di un'asta.

^{XVII.4} *Farò provisione*: 'provvederò (ad aiutarti)'.

^{XVII.5-6} La madre promette ad Ippolito che *rimuoverà la cagione* del suo dolore, cioè risolverà il suo problema, ma gli chiede, da parte sua, di *rimuovere l'effetto* che questo ha provocato, abbandonando la tristezza.

^{XVII.7} *Invito* può significare 'stimolo', 'provocazione', in riferimento dunque ad un ulteriore motivo per rattristarsi; mi pare tuttavia più probabile che l'accezione da considerare sia quella antica di 'proibizione', 'impedimento', da intendersi come ostacolo alla "guarigione".

- Ditte queste parole, la matre de Ipolito andò al monisterio e parlò a la badessa, e cosí dicea la matre de Ipolito*
- +1 Comme persona che sta in grande periglio,
a la vostra benegna e gran prudenza
io vengo per aiuto e per consiglio
de alcune cose da tenerle in credenza:
sappiati comme Ipolito mio figlio
lassai per morto in estrema doglienza;
i medici me l'hanno via desfidato
s'ì non avessi el vero ritrovato. XVIII
- Idem*
- Cum milli preghi intorno, umilmenti,
apena li cavai de bocca fuora
qual fosse la cagione de suoi tormenti,
dice ch'è tutto el dolore che l'acuora
per non possere vedere veracementi
la tua cara nipote Lionora:
in questo aiuto o consiglio adimando
e mille volte me te recommando. XIX
- La badessa a la matre de Ipolito*
- Nobilissima donna, omne mia sorte
despendare', salvo sempre el mio onore, XX

XVIII.2 *Benegna* è forma non anafonica: vd. *P*, n. a II.4.

XVIII.4 Il verso è ipermetro, ma non cambierebbe di significato se si leggesse *da tener credenza*: la metrica sarebbe così ortopedizzata con un intervento di piccola portata.

XVIII.7 Non è chiaro il significato di *via*, che avrebbe senso unito ad un verbo di moto oppure se raddoppiato (*via via* sarebbe da intendersi 'subito', 'immediatamente'). Un'ipotesi è che si tratti di un errore del copista, a partire dalla forma verbale apocopata *avian*: immaginando questa voce abbreviata in *avia* con un *titulus* sulla seconda *a*, sarebbe bastato che il *titulus* fosse leggermente spostato verso sinistra per poter leggere *àn via*. Il trapassato prossimo *avian desfidato* sarebbe inoltre perfettamente coerente dal punto di vista della *consecutio temporum*, ancor più del passato prossimo, vista la correlazione con una subordinata al congiuntivo trapassato.

XIX.1 Alla virgola dopo *intorno* corrisponde una dialefe, necessaria per la correttezza metrica.

XIX.5 Per *possere* vedi *P*, n. a IX.8.

XIX.7 Per *consiglio* vedi *P*, n. a II.4.

XX.1 *Omne mia sorte*: 'tutta la mia vita'.

XX.2 *Despendere* significa 'spendere con larghezza': in questo caso, 'spenderei tutta la vita, darei la vita'; per la forma *despendare*, alla base di *despendarei*, vd. *P*, n. a VII.4.

+1 per cavare lui da periglio de morte
 e voi da tante angustie e tal timore;
 dite a Ipolito che si conforte
 e atenda a guarire e stia de bon core
 e venga da mi domenica da sera,
 che vederrai si sarò amica vera.

La matre a Ipolito

Or ti conforta, figliuolo, e non temere: XXI
 atende a vivare bene, ripiglia lena.
 Tempo è venuto che porrai vedere
 la tua Lionora con vista serena
 senza toccarla a omne tuo piacere:
 domenica da sera dipo' cena
 andarai al monisterio Monticelle;
 la badessa ha in mano queste novelle.

Ipolito a la badessa

Assai gran forza hanno i colpi d'Amore XXII
 piú che non stima chi non l'ha provato:
 non si apreza pericolo né onore
 certo ugualmente a l'omo innamorato,
 li pare liccito sia omne suo errore
 solo che da lui si veggia essere amato,
 e questi colpi non si danno in patto
 per mutarli in vendita o in baratto.

Idem

Ello è piaciuto ai fati overo a' dei, XXIII
 tra quante nobilissime polzelle

Perché il verso non risulti ipometro bisogna leggere una dialefe tra *a* ed *Ipolito*, o modificare *a* in *ad*.

^{XX.7} Il verso non sarebbe ipometro se si sotituisse *da mi* con *a mi*.

^{XXI.2} Per *vivare* vd. *P*, n. a VII.4.

^{XXI.5} Intervengo sulla lezione di Tr correggendo *pacere* in *piacere*.

^{XXII.8} Il confronto con l'*Istorieta* chiarisce questi due versi: non è possibile patteggiare con Amore e stabilire, ad esempio, di chi innamorarsi, ma è la Fortuna a scegliere per ciascuno. Si legga il passo corrispondente nella novella: «E perché questi sono colpi che non si danno a patto, è piaciuto alla fortuna che di tante fanciulle quante bellissime sono nella nostra città e di grande affare, la immagine sola della vostra nipote Leonora per maggior mio duolo m'è entrata nel cuore» (*Istorieta amorosa*: 280). L'ipometria dell'ultimo verso può essere evitata con una dialefe tra *mutarli* e *in*.

sonno in Fiorenza de' buone o de' rei,
 morbide, ricche, savie, oneste e belle,
 una subito corse agli ochi mei
 che m'ha ferito con mille quadrelle:
 questa è Lionora, la mia dolce amata,
 qual~~e~~ sopra a tutte l'altre m'è vetata.

Idem

+1 E tutto questo è per mia magior~~e~~ doglia, XXIV
 onde io recurro al vostro alto sapere,
 acciò che io possa dir~~e~~ de buona voglia
 per Dio e per voi la vita reavere,
 ché seria già sotto terra questa spoglia,
 si non questa speranza, al mio volere.
 Si io ho fallito, perdon~~o~~ vi domando,
 piatà, per Dio a voi me recomando.

La badessa a Ipolito

Fa' el mio parer~~e~~ figliuol, non dularare, XXV
 per questa sera quinci te starai
 e domatina dipo' desinare
 là d~~e~~rietro al letto mio te ne andarai:
 là si verrà Lionora a riposare.
 A tuo piacer~~e~~ veder~~e~~ la potrai,
 ma guarda non li facce violenza,
 non già te palesare a sua presenza.

La badessa a Lionora la matina

Viene qua, figliuola mia, or te posa XXVI
 a tuo piacer~~e~~ nella camera mia.

^{XXIII.3} La forma *rei* era anticamente usata, oltre che per il maschile, anche per il femminile plurale (*GDLI*).

^{XXIII.4} *Morbide*: vd. *P*, n. a V.4.

^{XXIV.1} Emendo *mio* in *mia*, per la concordanza di genere con il sostantivo *doglia*.

^{XXIV.5} L'eccedenza metrica si potrebbe ortopedizzare, senza eliminare alcuna parola dal verso, sostituendo *sotto terra* con *sotterra*.

^{XXV.7} Per il congiuntivo presente di seconda e terza coniugazione è attestata nella lingua letteraria la forma in *-e* per la seconda persona, come in *facce*: la ragione è la tendenza a differenziare la desinenza da quella di prima e terza persona, in *-a* (Rohlf's: § 555).

^{XXVI.1} L'elisione della *-e* finale di *viene* e una dièresi sulla *i* di *mia* migliorano il ritmo dell'endecasillabo.

Sei forsi stanca, che sei sí pensosa?
 Dòrmite e passa la malinconia.
 Poi te darai piacere, o fresca rosa,
 con questa giovinil tua compagnia,
 mentre l'ora serà de retornare
 a casa tua, si meco non vuoi stare.

Lionora seco si lamenta

Oh, despietato Amor! Oh, fier destino, XXVII
 che inel cuor me metesti gran disire,
 la immagine bella e l'essere pelegrino
 quale non mi lassa mai ora dormire!
 Dolce Ipolito mio, amor mio fino,
 per te mi sento de dolore languire,
 or fosse io teco con forza e valore
 +2 comme ce so' con lo desideroso core!

Idem

Le rise e ' canti, balli, suoni e feste XXVIII
 e tutti i solennissimi piacere
 sonno a dirre: «Lascia rustichi e moleste
 doglia, discordia, guerra e despiacere!».
 Tutti i dolci piaceri mi sonno rubeste,

xxvii.3 In Tr si legge *immagine*, per la caduta di un'asta; per *pelegrino* vedi R, n. a I.1.

xxvii.6 Correggo l'errore per diplografia presente in Tr, dove si legge *dololore*.

xxvii.7 *Fosse*, con desinenza in *-e* alla prima persona, è forma regolare per il congiuntivo imperfetto, ancora diffusa nel Medioevo.

xxvii.8 L'ipermetria può essere sanata sostituendo *desideroso* con *desioso*.

xxviii.1 La desinenza *-e* per il maschile plurale, per cui vd. *P*, n. a III.8, vale anche per i nomi come *riso*, che seguono il modello dei neutri latini (sing. *riso*, plur. *risa*) del plurale in *-e* per *rise* (sostantivo maschile con singolare in *-o*). L'esito in questo caso è probabilmente dovuto ad una confusione, già in latino, tra la desinenza *-A* del nominativo neutro plurale e quella in *-AE* del femminile: era rara in Toscana e più diffusa nel nord Italia (Rohlf: § 369).

xxviii.2 Per *solennissimi* vd. *P*, n. a VI.5. La terminazione delle parole a fine verso è incerta, per il verso 2 come per i versi 3 e 5: nel dubbio tra *-e* ed *-i*, do in tutti e tre i casi la preferenza ad *-e*, che è corretta dal punto di vista della rima e rappresenta la forma di plurale in *-e* descritta alla n. a III.8 del *P*.

xxviii.3 *Rustichi* e *moleste* sono attributi anteposti ai diversi sostantivi elencati al verso 4. *Rustico* ha qui valore figurato, e significa 'vile, turpe'.

xxviii.5 *Rubesto* significa 'forte', 'violento', 'difficilmente guaribile' (*GDLI*): in questo caso, però, Lionora pare piuttosto riferirsi ai *piaceri* come a qualcosa di fastidioso o spiacevole, in contrasto con il dolore che, come ella crede, Ippolito è costretto a sop-

poi che io non posso Ipolito vedere;
la notte piango e 'l dí vorria dormire,
el petto manda fuor milli sospiri.

Idem

Ahi, perfida, ingrata Lionora!
Tu vai a festa e el tuo Ipolito caro
forse sospira e piange ciascuna ora
per lo tuo amore con dolore amaro!
Quello che me arde, lui arde e divora,
dal fuoco suo e el mio non è divaro.
Solo la inimicizia paterna
tanti dolori nel petto ce governa.

XXIX

Idem

+1 Che mancaria si tra loro fosse pace?
Lui giovino ed io giovina similmente,
lui bello ed io so' tanto che li piace,
lui rico, simile sonno li miei parente,
lui ama e io amo, omne uno d'amor verace.
Perché non sonno doi amanti contenti?
Perché Fortuna a noi non sí è piatosa
che lui mi sia marito ed io sua sposa?

XXX

Idem

Or fostú qui, dolce Ipolito mio,

XXXI

portare. L'accezione di *rubeste* da considerare è dunque probabilmente quella di 'ostile' (cf. *ibidem*), con riferimento, per ipallage, a Lionora stessa, avversa a *tutti i dolci piaceri*.

^{XXVIII.8} La rima ai versi 7 e 8 è imperfetta: la mantengo tale dal momento che la terminazione di *sospiri* pare quasi certamente una *-i*; per *dormire* si potrebbe eventualmente pensare ad un infinito in *-i*, per cui vd. R, n. a V.3.

^{XXIX.3} *Ciascuna* è preceduto da una *i* cancellata, forse in una prima intenzione di scrivere *in ciascuna ora*.

^{XXIX.6} *Divaro* è forma attestata in alternativa a quella con desinenza *-ario*, e significa 'differenza, disparità'. I versi 5 e 6 esprimono dunque lo stesso concetto, ossia l'identità del sentimento dei due amanti, perfettamente corrisposto, idea che sarà ripresa dall'intera strofa seguente: risalta quindi per contrasto l'ostacolo ad un amore altrimenti certamente felice, in tutta la sua ingiustizia.

^{XXX.4} Il verso, nella sua interezza, è scritto anche dopo il verso 2 e poi cancellato.

^{XXX.5} Prima di *io* c'è una *i* cancellata.

^{XXX.6} Si può emendare la rima leggendo *similmente* e *parenti* ai versi 2 e 4, oppure *contente* al verso 6.

^{XXX.7} Emendo *piatosa*, lezione di Tr, in *piatosa*.

^{XXX.8} *Io* è preceduto da una *s* cancellata, forse anticipazione di *sua*.

quanto te baciarei de buona voglia!
 L'amaro pianto doloroso e rio
 levaria dal mio cuore omne doglia.
 Quanto te stregnerei con grande desio!
 Fortuna invidosa, or te dispoglia
 de l'impia crudeltà, ché hai fatte tante,
 e fa' contenti i cuorì de doi amante.

Idem

Deh, chi t'ha qui, Ipolito, menato? XXXII
 Qual fati o qual destini n'ha fatti degni
 de vederce o toccare, o dolce amato?
 Sei tu condotto con solenni ingegni?
 Ora è venuto el ponto disiato,
 ora i fati d'Amore ce sonno benegni.
 +1 Oh, solenne ristoro de questi miei guai,
 ecco Lionora tua: sta' lieto omai!

*Lionora, trovandosi Ipolito a lato, commença a volere gridare,
 allora Ipolito in tal forma li parla*

Tace, Lionora, intende el mio parlare: XXXIII
 io so' Ipolito tuo che poco avante
 sí dolcemente nel tuo lamentare
 me desiavi comme caro amante;
 ed io so' venuto per te visitare,
 per campare morte e cavarte de' pianti,

XXXI.2 Per *baciarei* Tr presenta un esempio di grafia toscaneggiante, *basciarei*, che normalizzo.

XXXI.6 Il verso deve essere scandito con una dialefe tra *invidosa* e *or*.

XXXI.6-7 Interpreto nel senso di: 'spogliati della tua empia crudeltà, poiché hai commesso azioni spietate (*crudeltà*, sottinteso) in grande quantità'.

XXXII.1 Si deduce dal contesto (vd. ottava successiva) che Lionora non si sta qui rivolgendo ad Ippolito, ma sta parlando nel sonno, mentre sogna il giovane. In questo verso, *chi* è preceduto da una *q* cancellata, probabilmente per una prima intenzione di scrivere *qui*.

XXXII.4 *Solenni ingegni*: 'grandi astuzie, stratagemmi' (per *solenni* vd. P, n. a VI.5).

XXXII.5 *Ponto*: vd. P, n. a II.4.

XXXII.6 *Benegni*: vd. *ibidem*.

XXXII.7 Il verso non sarebbe ipermetro eliminando l'*ob* iniziale, o il possessivo *miei*.

XXXIII.1 I due imperativi in *-e* presentano la desinenza etimologica di seconda coniugazione, anticamente attestata e presto sostituita dalla terminazione *-i*, ma rimasta nell'uso linguistico dell'Italia settentrionale (Rohlf's: § 605 e Mengaldo 1963: 122).

che già piú dí la misera mia vita,
si non questa speranza, era finita.

Idem

In te la vita, in te la morte mia: XXXIV
ellegge omai de mi quel che te piace,
non gridare si volē che in vita stia
e, si pure el mio vivare te despiace,
te' el mio pugnale, cavami presto via
de tanti affanni, o tu mi ascolta e tace,
che te dirò comme so' qui venuto
e la cagione e chi me dede aiuto.

Idem

Sappie Lionora che io so' qui condotto XXXV
mercé da la zia tua graziosa,
<da> preghi de mia matre, che in lutto
essendo, de la mia morte paurosa,
(ch'e' medici mi desfidaro in tutto)
lei narrò a tua zia questa cosa,

XXXIII.6 *Campare morte* vale 'liberarsi dalla morte', 'scampare dalla morte' (GDLJ).
Avante : *amante* : *pianti* è imperfetta.

XXXIV.2 Per l'imperativo *ellegge* vd. R, n. a XXXIII.1; per *mi*, vd. P, n. a XIII.8.

XXXIV.3 Il presente di *volere* nell'italiano antico deriva da **voleo*, **voles*, **volet*, etc.,
forme ricostruite originate dall'analogia con i verbi di seconda coniugazione (Rohlf, *Morfologia*, § 548).

XXXIV.4 Per *vivare* vd. P n. a VII.4.

XXXIV.5 *Te'*, imperativo del verbo *tenere*, è forma abbreviata piú diffusa rispetto a
quella dittongata, *tie'* (Rohlf: § 606).

XXXIV.6 Per *tace* vd. R, n. a XXXIII.1

XXXV.1 *Sappie* è imperativo in *-e*. vd. R, n. a XXXIII.1.

XXXV.2 Le lettere *-er-* in *mercé* sono corrette su altre non ben decifrabili.

XXXV.3 La parola *lutto* è annotata nell'interlinea superiore, sopra al termine *tutto*: si
tratta probabilmente di una correzione, ma non è possibile stabilire se essa sia una va-
riante proposta dal copista rispetto al testo dell'antigrafo o una correzione apportata
rispetto a un iniziale errore di copiatura. La prima ipotesi sembrerebbe la piú proba-
bile, poiché, confrontata con le altre correzioni presenti nel testo, questa è l'unica in
cui la forma da sostituire non sia barrata: in questo caso, il copista avrebbe potuto so-
spettare la presenza di un errore per il ripetersi della parola *tutto*, in posizione di rima,
ai versi 3 e 5 della medesima ottava. Perché il verso sia endecasillabo, occorre una dia-
lefe tra *che* e *in*.

XXXV.5 'Poiché i medici mi avevano dato completamente per spacciato'; per *desfi-
dare* vd. P, n. a XII.1.

quale me ha condotto qua con grande amore,
a cui promisi de salvare tuo onore.

Lionora a Ipolito

Assai me piace, Ipolito, tua vita XXXVI
piú che la mia, e certo con piú amore,
anze omne mio desio sempre me invita
a essere serva a te comme a signore.
Comme a servirti seria mai ardità!
Ché io te porto scolpito in mezzo al core,
dapoi in qua che Amore me mise in petto
la immagine bella del tuo vago aspetto.

Idem

E comme tu mette in le miei mane XXXVII
la vita tua, cosí tò la tua arme.
Ecco lì miei membra, che t'è umili e pian[e],
de che te piace e so' contenta e parme;
+1 la tua serva fedelissima remane
a te obligata, e puoi comandarme,
patre, marito, fratello e maggiore:
tu solo sé mio conforto e mio signore.

Idem

XXXVI.4 *Serva*: in Tr la lezione è *servo*.

XXXVI.6-8 Il *topos* dell'immagine della persona amata dipinta o scolpita nel cuore dell'amante è ricorrente in poesia; si ricorda un celebre esempio già in *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini, versi 10-11: «In cor par ch'eo vi porti, / pinta come parete» (Giacomo da Lentini [Antonelli]: 30).

XXXVII.1 La seconda persona dell'indicativo presente di prima coniugazione in *-e*, come in (*tu*) *mette*, è la forma piú diffusa nella lingua letteraria antica (Rohlf's: § 528); per la correttezza metrica, non c'è sinalefe tra il verbo e la preposizione *in*. Per *miei* femminile plurale vd. *P*, n. a VII.4.

XXXVII.3 *Piano*, nel suo significato di 'modesto', 'umile', 'mansueto' (*GDLI*), fa riferimento alla docilità di Lionora nell'affidarsi alla volontà dell'amato. Nel luogo corrispondente della novella, Lionora si esprime cosí: «togli la tua arme e di me fa il tuo volere come di fedelissima serva» (*Istorieta amorosa*: 282).

XXXVIII.4 Interpreto cosí: 'mi pare che questo ti sia gradito, e me ne rallegro'.

XXXVII.6 La virgola dopo *obligata* segnala una dialefe, necessaria perché il verso sia endecasillabo.

Ipolito, tu sai la inimicizia XXXVIII
 de' nostri patri e de' nostri parenti:
 acciò che el nostro amore sia con litizia
 pregote che te reghi saviamente
 ed io sí te darò bona notizia
 che non son meno d'amore de [te] fe[rve]nte.
 Atende pure a fare la mia intenzione,
 e 'l nostro fatto verrà a perfezione.

Idem

Io dormo in una camera soletta, XXXIX
 che niuno altro che io vi può venire;
 el modo io darò, ma non cum fretta,
 +1 perché possa meglio el fatto conseguire:
 abbia una corda longa, spessa e stretta
 che sia ben forte de notte salire.
 +1 Venerdì a sera verrai a casa mia
 e farimo quel che el nostro cuor disia.

Idem

P te calarò unq filo da la finestra: XL
 attaccavi la corda che averai,
 io la tirarò su beng presta e destra,
 ataccarolla in luoco forte assai;
 vieng via per quella con la mente alpestra,

XXXVIII.2 *Parenti*: *saviamente*: *fervente* non è rima perfetta ma consonanza.

XXXVIII.4 *Recarsi* significa qui 'comportarsi'; la sonorizzazione della velare intervocalica è esito normale per l'Italia settentrionale, ma la forma *regare* è attestata anche in documenti e testi toscani (corpus *OVT*).

XXXVIII.6 La parola a fine verso è di difficile decifrazione anche per la sua collocazione nella parte più esterna del rigo: la terminazione *-nte* è scritta nell'interlinea superiore, e la parte centrale della parola, che è dunque a ridosso del margine, risulta in parte compromessa dalla consunzione della carta.

XXXVIII.8 *Fatto* vale 'proposito', 'risoluzione' (*GDLI*).

XXXIX.5 Intervengo su *longa*, dato che in Tr manca il *titulus* sulla *o* (vi si legge *loga*); per la forma non anafonetica, vd. *P*, n. a II.4. Correggo anche *spesso* (lezione di Tr) in *spessa*.

XL.3 *Tirarò*: vd. *ibidem*.

XL.4 Correggo *attaccarollo* in *attaccarolla*.

XL.5 *Alpestre*, in senso metaforico, vale 'rozzo', 'incolto', ma non è il caso di questa occorrenza; sembra, piuttosto, opportuno interpretare nel significato di 'proprio di chi abita le montagne': Ippolito infatti è invitato a salire su una scala di corda, con l'abilità di chi è solito arrampicarsi sui sentieri o le rocce di un ambiente montuoso (*GDLI*).

securamente meco te starai.
Cosí deventarimo novelli sposi
senza saperlo i patri furiosi.

Idem

Quivi porrai stare doi o tre giorni XLI
senza saperlo mai persona alcuna,
e cosí spesso voglio che ritorne
mentre regna con noi equa fortuna;
ma prima ce partiamo con patti adorni:
+1 ce darimo fede che mai sotto la luna
de non torre mai mogliera né marito
si non l'uno l'altro, comme hai sentito.

Ipolito, a Lionora data la fede e po' la sua partita, reingrazia la badessa

Io non seria mai forte o sufficiente XLII
de rendare grazia (né ho tal potere
qual conven in sé avere, donna eccellente)
del grande singularissimo apiacere,
per lo quale fo' [tor]nato veramente

^{XLI.3} *Giorni* : *ritorne* : *adorni* è consonanza facilmente riconducibile ad una rima perfetta, qualora si legga *ritorni* anziché *ritorne*; per *ritorne* vd. R n. a II.2.

^{XLI.5} *Adorni* vale 'perfetti' (GDL).

^{XLI.6} Per il futuro in *-imo*, come in *darimo*, vd. R, n. a XVI.6; per *sotto la luna* vd. verso XVI, 3 e n. Per ortopedizzare il metro si potrebbe ridurre *fede a fé*; ma cf. la n. seguente.

^{XLI.6-7} I due versi presentano alcune incongruenze: oltre ad essere entrambi ipermetri, vi è una ripetizione dell'avverbio *mai* e un anacoluto, poiché la subordinata introdotta da *che* prosegue in forma implicita (*de non torre*). Si può notare come, intervenendo sulla sintassi ed eliminando la ripetizione, anche la metrica risulti emendata: «ce darim fede che sotto la luna / non torrem mai mogliera né marito», oppure «ce darim fede mai sotto la luna / de non torre mogliera né marito».

^{XLI.2} *Rendare*: vd. P, n. a VII.4.

^{XLI.4} Tutta l'ottava è di difficile decifrazione, sul piano paleografico (vd. n. al verso 5) ma, soprattutto per i primi quattro versi, anche dal punto di vista dell'interpretazione. Il senso della prima porzione dell'ottava pare essere, grosso modo: 'Io non sarò mai in grado di rendervi grazie per il grande piacere che mi ha riportato in vita, né ho nell'animo, o donna eccellente, la forza che dovrei avere'. Intervengo sul testo con delle parentesi e con una piccola correzione al verso 3, dove leggo *conven in sé* anziché *convenirse*: è infatti necessario alla sintassi un verbo di tempo finito. *Apiacere* al verso 4 è voce prostetica, comune più per le voci verbali che per i sostantivi, ma diffusa nella *koiné* emiliana (Mengaldo 1963: 69).

de morte in vita (chiaro si può sapere).
 Onde io, quantunque piccolo fatto sia,
 me offerisco, e ciò che io ho in bailia.

*Andando Ipolito la notte con la scala, a caso si scontrò in lo
 cavaliere e così parla*

Dimme dove andave o che volevi fare
 con questa corda e si hai compagnia. XLIII
 El tuo fugire me fa maravegliare,
 parme che dionesta cosa sia!

Responde Ipolito

Andava, cavaliere, a imbolare.
 A non volere narrare la bugia,
 solo ne vinia via senza compagno
 per non partire con altri el mio guadagno.

El podestà a Ipolito

Ghiotto da forche, che vai tu facendo? XLIV
 Or fai tu al patre tuo uno magro onore!
 Chi era con teco de saperlo intendo,
 si non, multiplicare porristi erore.

Responde Ipolito al podestà

La verità niente vi contendo,
 andava per robbare senza timore,
 solo volontaroso d'aquistare
 de l'altrui robbe e per me le operare.

*Meser Almerigo, inteso che Ipolito era preso, essendo a tavola così
 dice con la sua donna*

Stanotte è stato preso per ladrone XLV

^{XLII.5} *Foi*, qui apocopato in *fo'*, è la prima persona del passato remoto di *essere* com'è attestata per l'area padana (Mengaldo 1963: 127). Una macchia di inchiostro rende poco leggibili i caratteri iniziali della parola *tornato*, intuibile grazie al contesto.

^{XLIII.3} *Maravegliare* è forma non anafonetica (vd. *P*, n. a II.4).

^{XLIV.4} Per *errore* si intende 'colpa': il presunto ladro sarebbe cioè doppiamente colpevole se, oltre al suo furto, si macchiasse anche di omertà nei confronti di qualche complice.

^{XLIV.5} *Contendere* significa anche 'vietare', 'proibire': in questo caso vale 'nascondere' (*GDLI*); *niente*, con funziona avverbiale, vale 'per niente'.

^{XLIV.8} *Operare* vale 'adoperare'.

Ipolito de miser Buondalmonte.
 Senza martorio dice in confessione
 che andava per furare con bassa fronte,
 con una corda per talì condizione,
 secondo che le cose me sieno conte.
 Credo che in breve serà giustiziato
 per robbatore, comme ha confessato.

Sentendo Lionora comme Ipolito era preso, si lamenta

È questo el gran tesoro che tu aspettavi, XLVI
 misera Lionor, oh sventurata?
 O morte amara, perché non me cave
 de tanti guai? Or non fossi io mai nata!
 O Ipolito mio, te stesso grave
 perché io non sia de disonore gravata:
 tu non cure de onore né de tua vita
 per salvare l'onore mio a tua finita.

Idem

O infelice e mesta Lionora, XLVII
 che vò tu fare omai in questo mondo
 poi che Ipolito tuo conveng che mora?
 Seguita lui fino a lo inferno fondo!
 O sventurata, non te dare ancora!

XLV.3 *Senza martorio*: senza che la confessione sia stata estorta con la tortura.

XLV.4 *Con bassa fronte*: 'con il viso chinato', cioè 'di nascosto'.

XLV.5 *Per tali condizione*: adeguata a quella situazione.

XLV.6 *Conto* significa 'noto, manifesto?'; il verso si può dunque parafrasare con 'per quanto so'.

XLVI.3 Per *(tu) cave*, *(tu) grave* (verso 5) e *tu cure* (verso 7) vedi R, n. a XXXVII.1.

XLVI.5 Una dialefe tra *o* e *Ipolito* rende il verso endecasillabo.

XLVI.5-8 Si noti il gioco oppositivo in questi versi, volto a sottolineare come Ippolito, con il suo gesto, abbia preso su di sé sia il disonore che il rischio di morire per preservare l'onore e la vita della sua amata: ai versi 5-6 il poliptoto *grave/non sia gravata*; ai versi 6-7 l'antitesi *disonore/onore*; infine, la ripetizione di *onore* in due sintagmi di significato opposto, *non cure de onore/salvare l'onore*.

XLVI.8 *A tua finita*: 'con la tua morte'.

XLVII.3 *Convenire* si può parafrasare con 'è inevitabile che'.

XLVII.5 *Darsi* significa 'abbandonarsi', 'arrendersi', 'cedere': Lionora non vuole uccidersi prima di avere avuto la certezza che per Ippolito non ci sia possibilità di salvezza; nel verso seguente infatti riflette su quanto sarebbe doloroso per Ippolito essere scagionato e scoprire che la sua amata è morta. Questo concetto sarà ripreso nella strofa seguente, con il riferimento all'episodio mitico di Piramo e Tisbe.

Si lui campasse n'averia gran pondo.
Intende el vero, misera, dolente:
si el more, e tu te ucide similmente.

Idem

Tu sai bene comme Piramo se ucide XLVIII
e fece poi la sua Tisbe morire:
si piú aspettava non erano conquise.
O Lionora, voglie el vero sentire!
Si pure per alcuno dí starimo divisi,
non comincia ora questo mio languire:
forse el suo patre lo porria campare
per forza, per amici o per denare.

El podestà a meser Buondalmonte

Io ho el tuo figliuolo e senza alcun suplizio XLIX
a noi confessa d'essere robatore
e, perché questo a noi è bono indizio,
molto mi dole esserne esecutore,

^{XLVII.6} 'Se egli sopravvivesse (ed io fossi morta), ne avrebbe un immenso dolore' (*pondo* vale 'peso', 'gravezza').

^{XLVII.7} Per *intende* vd. R, n. a XXXIII.1.

^{XLVII.8} 'Se egli muore, allora togliti la vita': la decisione di Lionora è quella di uccidersi solo dopo la morte del suo amato. La congiunzione *e* ha valore paraipotattico.

^{XLVIII.3} *Conquiso* può significare, oltre a 'conquistato', anche 'vinto', 'sconfitto': qui vale 'morto' (*GDL*). Il verso 3 fa infatti riferimento al fatto che Piramo, secondo il mito, si sarebbe ucciso alla sola vista del mantello di Tisbe insanguinato, senza aspettare di sapere la verità, cioè se l'amata fosse morta; a causa del suo gesto, anche Tisbe si sarebbe poi tolta la vita. Venuta a sapere dell'arresto e della condanna di Ippolito, invece, Leonora respinge un iniziale proposito di darsi la morte proprio richiamando alla memoria la tragica vicenda dei due amanti ostacolati. È interessante notare che le parole di Leonora sottolineano esplicitamente l'originalità dell'*Istorietta amorosa*, che forse per prima, almeno in ambito italiano, vede nell'amore tra due giovani la risoluzione dei contrasti tra famiglie avverse. Tutti i possibili antecedenti letterari individuabili per questa novella, tra cui il piú antico è proprio il mito di Piramo e Tisbe, si concludono infatti tragicamente, con la morte dei due amanti (si possono ricordare, a titolo esemplificativo, le novelle prima e ottava della quarta giornata del *Decameron*, *Ghismonda e Guiscardo* e *Girolamo e Salvestra*).

^{XLVIII.4} *Voglie* è imperativo in *-e*, per cui vd. n. a XXXIII.1.

^{XLVIII.5} *Starimo*: vd. R, n. a XVI.6. *Ucise* : *conquise* : *divisi* è consonanza difficilmente riconducibile ad una rima perfetta.

^{XLIX.1-2} Cf. R XLV, 3-4.

ma, poi io me retrovo in questo offizio,
perdonami, che io vo' fare el mio onore.
Va' là da lui, che te lo dirà in presentia,
e poi te prego che aggie pazientia.

Miser Buondalmonte, abbracciando Ipolito, così dice

In mal ponto, figliuolo, te ingenerai, L
poi che per te tal duolo dovea sentire;
non te faceva bisogno de torre mai
de l'altrui robbe, per volere morire:
in casa nostra v'era robba assai!
Ma questo avieng per mio maggiore martire
e perché io non sia mai più contento
né la tua matre, pina de tormento.

Ipolito al podestà, quando el vole mandare a la giustizia

Poi che Fortuna volge del corpo mio LI
vedere sí oscuro e sí brutto fini,
-1 o podestà, vi prego per Dio
che mi mandati per le vie viccini
presso a casa dei Barde, acciò che io
chieda perdono ed a loro me inchini,
perché, si io perdo el corpo doloroso,
+1 vada almenò l'anima in luoco de riposo.

El podestà dice al cavaliere che contenti Ipolito de la via

Con Ipolito fa' qual via te piace, LII
qui non occorre dubio ni paura.
Contentalo, si te pare, acciò che in pace
vada nell'altra vita orrida e oscura,

^{XLIX.4} Il podestà si fa carico della responsabilità di condannare un giovane di nobile famiglia, e dunque è a malincuore che egli accetta questo compito (*l'offizio* al verso 5).

^{XLIX.8} *Aggie* è congiuntivo presente di seconda persona singolare in *-e*, per cui vd. R, n. a II.2; l'esito con affricata palatale è forma normale nell'antico italiano.

^{L.4} *Per volere morire*: 'cercando così la morte'.

^{L.8} *Pina*: vd. P, n. a VIII.8.

^{LI.3} Una misura corretta del verso si avrebbe immaginando, per es., il pronome soggetto *io* prima di *vi prego*.

^{LI.8} Oltre all'apocope *almen*, un'altra correzione ipotetica che si può proporre per ortopedizzare la metrica è la sostituzione del trisillabo *anima* con il bisillabo *alma*.

^{LII.4} *Orrida*: in Tr, *ordida*.

ma fa' l'offizio tuo benę pronto e audace,
valli da presso con solenne cura;
non credo che abbi niuno impedimento,
ma pure sta' sollicito ed atento.

*Lionora, presa la breglia del cavallo del cavaliere e poi lassata
quella, abbraccia Ipolito*

Per fin che in corpo me starà la vita LIII
non menarai Ipolito a la morte:
a lui deffendarę serò sempre ardità,
ché non la merita, però serò forte.
A ragione converrà che io sia audita.
Or ce ne andiamo indietro a la corte,
o veramente ne mandiamo un messo,
o retorniamo indietro con esso.

Uno dei signore al messo

Andate al cavaliere del podestade, LIV
che non segua piú inante la giustizia,
ché me ne inde verrò con umiltade.
Ipolito e la giovenę con litizia
-1 dite che venga con umiltade,
con quella compagnia che ha piú propizia,
e venga presto a dirne la cagione
de che lei volę: non perderà a ragione.

El messo al cavaliere

Vi manda a comandarę la signoria LV

LII.6 Per l'aggiunta di un'asta, in Tr si legge *solemme*: interpreto *solemme*, che normalizzo in *solenne*.

LIII *Breglia* (didascalia): vedi P, n. a II.4.

LIII.2 *Menarai*: vd. P, n. a XVIII.3.

LIII.3 *Deffendare*: vd. P, n. a VII.4.

LIII.4 *Però*: 'perciò'.

LIII.6 Il verso non è ipometro se si considera una dialefe tra *andiamo e indietro*.

LIII.8 Anche per questo verso è necessario leggere una dialefe prima di *indietro*.

LIV.2 *Seguire* è nel significato di 'eseguire'.

LIV.3 La ripetizione della stessa parola, *umiltade*, in posizione di rima, potrebbe essere il segnale di un errore del copista.

LIV.7-8 'Venga a dirci il motivo della sua richiesta: se la ragione è dalla sua parte, sarà esaudita'.

che prestamente indietro tornate
 con tutta quanta la nostra bailía
 ed Ipolito ad essi lí menate;
 ed a voi, giovenetta, in cortesia
 similmente ve manda che veniati,
 a compagnia sí comme ve pare,
 perché ragion non ve se volę negare.

Lionora a la signoria

Eccelsa signoria, de quel che io ho fatto
 certamente nisciunę se maraveglie:
 conoscendę io questo teribile atto
 de la ingiustizia, con turbati ceglie,
 non solamente el mio Ipolito adatto,
 per lo quale io ho sparsi miei capeglie,
 ma per dare a giustizia defensione,
 e a la ingiustizia darli propulsione.

LVI

^{LV.1} Si noti come la strofa ripercorra fedelmente le parole dell'ottava precedente: essa rappresenta in effetti un discorso riportato, dal momento che il messo riferisce l'ordine ricevuto. La ripetizione che ne risulta, che sarebbe insolita in un testo narrativo, ha una sua ragion d'essere in un'opera teatrale, dove, oltre ad avere effetto realistico, fa da collegamento tra le due scene: la prima nel palazzo del podestà, la seconda in strada, dove immaginiamo Ippolito e Lionora in attesa del messo.

^{LV.2} Come già in LIII, 6 e 8, anche in questo caso è necessario leggere una dialefe prima della parola *indietro*.

^{LV.6} *Tornate* : *menate* : *veniati* è consonanza, ma per la rima perfetta sarebbe sufficiente sostituire a *veniati* (per cui vd. R, n. a XVI.7) la forma in *-e*, coerente con le prime due.

^{LVI.2} La terza persona del congiuntivo presente di prima coniugazione era anticamente in *-e*, come in *maraveglie*, senza distinzione con la prima e la seconda persona (vd. R, n. a II.2).

^{LVI.4} *Ceglie* ('ciglia') è metonimia per 'occhi', 'sguardo': è forma non anafonetica (vd. P, n. a II.4) e con plurale in *-e* anziché in *-a* (vd. R, n. a XXVIII.1).

^{LVI.5} *Adatto*, in riferimento all'aspetto fisico, vale 'ben fatto'; limitatamente alla personalità, invece, significa 'valente' (*GDLI*): in questo caso un'allusione all'abilità e alla valentia pare immotivata, e il termine si può dunque genericamente parafrasare con 'bello'.

^{LVI.6} La palatalizzazione di *-ll-*, che si osserva nella forma *capeglie*, era fenomeno particolarmente vivo nella zona nord-occidentale della Toscana, a Siena e ad Arezzo; quanto all'area emiliana, si può osservare che nella lingua del Boiardo si riscontra il toscanesimo *cavagli* (Rohlf: § 233).

^{LVI.8} *Propulsione* aveva anticamente il significato di 'repressione dell'ingiustizia'; il *GDLI* riporta come unico esempio proprio l'*Istorieta amorosa*: «Siccome a difensione

Idem

Io non aiuto qui uno malfatore, LVII
 ante uno giovino puro e innocente;
 io non diffendo stranio o viatore,
 ante el mio sposo Ipolito presente.
 Io so' sua sposa e lui sposo e signore,
 promesso l'uno e l'altro onestamente.
 La notte che ello fu preso veniya a stare
 con meco e el matrimonio consumare.

Idem

Ché per la inimicizia maledetta LVIII
 non si podeya la cosa fare palese,
 con quella scala che aveya in la beretta
 li conveniya venire senza contese.
 +1 Non andava a furare mai niuno de sua setta,
 non fo ladro niuno per li paiese.
 Non si curava d'essere mentitore
 e morire per salvare el mio onore.

Idem

Si niuno merita essere impiccato LIX
 per andare a dormire con la sua sposa,
 certo Ipolito mio l'ha meritato,
 che ce venia con mente gioiosa?
 Si non lo merita, prego sia lassato:
 questa mi pare degna e giusta cosa;
 si non, de la ingiustizia maledetta
 a Dio e al mondo chiamarò vendetta.
La signoria a Ipolito

della giustizia ciascuno debb'essere coadiutore, così a propulsione dell'ingiustizia ogni uomo debbe essere difensore». È un caso da aggiungere a quelli già esaminati nel § 5, a dimostrazione del fatto che la commedia deriva dalla novella.

^{LVII.2} *Ante* è latinismo per 'anzi'.

^{LVII.3} *Stranio*: 'straniero'.

^{LVIII.1} Per una confusione di aste, Tr legge *innicitia*, che emendo in *inimicizia*.

^{LVIII.6} La forma *paiese* (derivata dal latino PĀGENSIS) è attestata in antico senese e antico aretino: si può considerare come stadio intermedio nell'evoluzione linguistica a partire da *g* intervocalica seguita da palatale accentata fino al dileguo della consonante (Rohlf's: § 218). Il ritmo del verso è difficoltoso, ma migliorerebbe leggendo *niun*, con dieresi e apocope, anziché *niuno*.

^{LIX.8} *Chiamarò*: vd. P, n. a XVIII.3.

Ipolito, con animo sincero
 dimme la verità de questa cosa,
 si de campare la vita hai desidero,
 perché la cosa è molto perigliosa.

LX

Ipolito risponde a la signoria

Lionora ve ha narrato tutto el vero
 poi che de me vole essere piatosa:
 quantunque io me facesse robatore,
 moriria volontiere per salvare suo onore.

Uno di signori a meser Almerigo ed a meser Buondalmonte

Fateve inante, miser Buondalmonte
 e miser Almerigo similmente.
 Avete inteso le parole pronte
 per li vostri figliuoli quivi presente.
 Certo ne pare che con animo pronto
 voi li facciate in tal cosa contente:
 omne ira ed omne sdegno e inimicizia
 volgere in gaudio, piacere e litizia.

LXI

Idem

Poi che è piacciuto al criatore del tutto
 che li vostri figli con sottile ingegno,
 per cavare voi de guerra, odio e lutto,
 tra loro hanno fatto sí gentil disegno,
 piacciavi de procedere con bon frutto

LXII

^{LXI.3} L'aggettivo *pronte* è utilizzato con valore di participio passato, come si deduce dalla presenza di un complemento d'agente, introdotto da *per*, al verso successivo: in questo senso, *pronto* significa 'approntato, preparato', anche se non è escluso un riferimento alla decisione con cui il discorso è stato pronunciato. *Pronto*, in qualità di aggettivo, può significare infatti 'deciso, risoluto', ed *essere in pronto*, specialmente in riferimento ad una risposta, vale «essere pronunciato senza titubanza, tempestivamente» (GDLI).

^{LXI.5} La grafia di *pronto* è uguale a quella di *pronte* al verso 3, con il carattere finale poco chiaro: anche se questo rende imperfetta la rima, leggo *pronto* con terminazione in *-o*, essendo poco probabile che il latino PROMPTŪS abbia avuto come esito per il maschile singolare una forma in *-e*.

^{LXI.7} In Tr si legge *desgno*: dal contesto si può intuire che la parola corretta sia *sdegno*, e l'errore si può spiegare con l'aggiunta della *s* a *posteriori*, nella posizione sbagliata. Il carattere sembra in effetti inserito in un secondo momento, poiché occupa uno spazio molto ristretto rispetto alle altre occorrenze.

^{LXII.2} *Vostri* è corretto su *nostrì*.

a levare via omne ira ed omne sdegno;
 così facendo fariti contenti
 vostri amici benivoli e parenti.

Miser Buondalmonte

I preghi de la eccelsa signoria
 sempre gli acetto per comandamenti;
 per niuno modo fugire io poderia
 e, si io possesse, non voglio per niente.

LXIII

Miser Almerigo

+1 Io ve oferisco la persona mia,
 non che io ve nieghi i preghi de presente,
 e miser Buondalmonte e Ipolito piglio
 da inde inante per fratello e figlio.

*La sententia**

+1 Questa è una certa mia condenagione
 fatta senza ordine e sale de ragione
 sí comme si convene a questa stagione,
 lata e data de mia propia mano,

LXII.5 *Procedare*: vd. *P*, n. a VII.4.

LXII.7 *Fariti*: vd. *R*, n. a XVI.6.

LXIII.4 *Possesse*: vd. *P*, n. a IX.8, per la forma *possere*; *R*, n. a XXVII.7, per la terminazione in *-e*.

LXIII.7 L'ipermetria sarebbe facilmente emendabile, eliminando la prima congiunzione *e*, non strettamente necessaria.

* All'ottava LXIII segue una coda in terzine monorime, che si presenta dalla didascalia come la sentenza finale del processo ad Ippolito: in realtà si tratta probabilmente dell'ironico intervento di un buffone o di un giullare di corte. Nelle terzine si dice prima che Ippolito potrà vivere *lieto e sano*, e subito dopo che sarà condannato, non alla *forca* ma alle *forche di carne*: tutta la coda di versi gioca infatti sulla commistione di termini relativi da una parte all'area semantica della giustizia, della colpa e della pena, e dall'altra a quella del cibo. Relativamente a questo passo vd. *R*, XLIV.1 e il § 6.

² 'Emessa senza ragionevolezza, in modo caotico, senza senno'.

³ L'ipermetria si potrebbe correggere immaginando di eliminare il non indispensabile *si* di *si convene*. – *Stagione* può far riferimento ad un preciso periodo dell'anno (ad esempio il Carnevale, cui si confanno lo scherzo e il riso) o, più in generale, ad un momento storico, caso che implicherebbe un giudizio negativo sulla contemporaneità da parte dell'autore (si intenderebbe che la mancanza di ragione sia perfettamente normale in un periodo di dissennatezza).

⁴ *Lato* è voce latineggiante, che ricalca il supino *LATUM* e significa dunque 'bandito, promulgato': si tratta di un termine dotto, proprio del linguaggio giuridico e forense (*GDLI*).

	che Ipolito se viva lieto e sano, e goda sempre per non stare invano	6
	in ciò e de ciò: che el sopraditto mese, almeno in questo, faccia bone spese vivendo in pace senza altre contese.	9
	E perché questo è a noi manifesto che costui è con le torte molesto mangiase del castrone che è molto onesto.	12
	El sopraditto, senza avere starne, el condannamo a le forche de carne, perché n'ha in casa, e bene porrà trovarne.	15
	Lata e data in mezzo de la piazza vulgarizzata de scoto de mazza	
+1	con uno pendelo de porco senza razza.	18

Comme dirimo adonqua mal d'Amore

LXIV

⁶ *Godere* è nel significato di 'rallegrarsi'; *stare invano* vale 'vivere senza profitto' quindi 'senza piaceri'.

⁷ Poiché nella sentenza non si parla di alcun mese dell'anno, il *sopraditto mese* sembra essere un riferimento alla *stagione* citata al verso 3, che sarebbe dunque da intendersi nel suo significato meno generale, come 'periodo dell'anno'.

⁸ *Fare buone spese* significa 'mantenersi sontuosamente', 'essere in una buona condizione economica'; *spesa* rimanda comunque anche all'ambito del cibo, poiché può valere 'nutrimento, vitto', tanto che *fare buone spese a qualcuno* significa trattarlo bene a tavola (*GDLI*).

¹⁰ Dopo *per* è cancellata una *q*, scritta forse per anticipazione di *questo*.

¹¹ Il verso gioca probabilmente sulla paronomasia *torte/torti* (alla luce dell'oscillazione tra *-e* ed *-i* finali per il plurale, illustrata alla n. a III.8 del *Prologo*, per la lingua di questo copista si tratta di perfetta omografia).

¹³ Le starne sono volatili dalle carni buone da mangiare; e sono anche animali "letterari"; si pensi all'*Uccellazione di starne* di Lorenzo il Magnifico. \$\$\$

¹⁴ Per questo verso l'equivoco risiede nel duplice significato della parola *forca*: 'forca per l'impiccagione' o 'forchetta'.

¹⁷ Il termine *scoto* è forma attestata per *scotto*, che, oltre ad indicare il prezzo pagato per il pasto o l'alloggio presso un'osteria, può significare più genericamente 'ricompensa', 'pagamento', o, in senso negativo, 'pena', 'castigo' (*GDLI*). In questo caso, pare che l'accezione del termine sia proprio quella di 'punizione': la sentenza del processo, che sarà *vulgarizzata* nella piazza del paese, stabilirà una condanna da attuare con una mazza, cioè un bastone o scudiscio. In realtà, nel contesto ironico di una confusione tra l'area semantica della giustizia e del processo e quella culinaria, la *mazzza* si rivelerà al verso seguente come un riferimento ad una parte del maiale.

^{LXIV.1} *Dirimo*: vd. R, n. a XVI.6; in Tr manca il *titulus* sulla *o* di *adonqua* (vi si legge *adoqua*).

che fu de tanto bene vera cagione?
 Quel che non sente del suo dolce ardore
 non può 'l sapperge con perfetta ragione
 che cosa sia dolcezza né timore,
 piaccere, paura overo consolazione;
 e sempre fugge Amore da cosa vile
 per far el nido suo in core gentile.

Chiara Crespi
 (Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Accolti (Calise) = *La Virginia di Bernardo Accolti: una commedia inedita del XV secolo*, a c. di Adele Giada Calise, Cambridge, Harvard University press, 1984.
- Alberti (Bonucci) = Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a c. di Anicio Bonucci, Firenze, Tipografia Galileiana, 1843-1849, 5 voll.
- Alberti (Grayson) = Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a c. di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960-1973, 3 voll.
- Benucci–Manetti–Zabagli 2002 = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, Roma, Salerno, 2002.
- Boccaccio (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1951-1952, 2 voll.
- Compagni (Cappi) = Dino Compagni, *Cronica*, a c. di Davide Cappi, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2000.
- Dante Alighieri (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 3 voll.
- Giacomo da Lentini (Antonelli) = *I Poeti della Scuola Siciliana*, vol. I, Giacomo

^{LXIV.6} Correggo l'errore per diplografia presente in Tr, che riporta due volte la parola *paura*.

^{LXIV.7-8} Il riferimento è naturalmente alla celebre canzone di Guinizzelli, *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, di cui è conservata anche la similitudine tra l'amore ed un uccello, tramite il riferimento al *nido* (v. 8) (Guinizzelli [Rossi]: 30-8). Si nota anche il ricorrere dei motivi già stilnovistici del legame tra l'amore e la nobiltà d'animo e dell'opposizione gentile/vile, affermatasi nella lirica italiana come *topoi* letterari, e da lì infiltratisi fin nella letteratura popolare.

- da Lentini, ed. critica con commento a c. di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.
- Guinizzelli (Rossi) = Guido Guinizzelli, *Rime*, a c. di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.
- Morabito 1993 = *Una sacra rappresentazione profana: fortune di "Griselda" nel Quattrocento italiano*, a c. di Raffaele Morabito, Tübingen, Niemeyer.
- Perocco 2008 = *La prima Giulietta: edizione critica e commentata delle novelle di Luigi da Porto e Matteo Maria Bandello*, a c. di Daria Perocco, Bari, Palomar, 2008.
- Plutarco (Andrei-Scuderi) = *Demetrio e Antonio*, in *Vite parallele*, a c. di Osvelda Andrei e Rita Scuderi, Milano, Rizzoli, 1989.
- Tommaso Guardati (Petrocchi) = *Il Novellino; con appendice di prosatori napoletani del '400*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.
- Valerio Massimo (Faranda) = *Detti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Torino, UTET, 1971.
- Villani (Aquilecchia) = Giovanni, *Cronica, con le continuazioni di Matteo e Filippo*, scelta, introduzione e note di Giovanni Aquilecchia, Torino, Einaudi, 1979.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bertolini 2004 = Leon Battista Alberti, *Censimento dei manoscritti*, a c. di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2004.
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1988.
- Chiarini 1897 = Giuseppe Chiarini, *Studi shakespeareiani*, Livorno, Tipografia di Raffaele Giusti, 1897.
- Ciavolella 1976 = Massimo Ciavolella, *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Coppo 1968 = Anna Maria Coppo, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in *Contributi dell'Istituto di filologia moderna – Serie storia del teatro*, I, Milano, Vita e pensiero, 1968: I, 30-59.
- Corpus OVI = banca dati dell'*Opera del Vocabolario Italiano*, consultabile online all'indirizzo: <http://www.ovi.cnr.it/index.php?page=banchedati>.
- D'Ancona 1996 = Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano: libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI [1891]*, Roma, Bardi, 1996.
- DOP = *Dizionario d'ortografia e di pronunzia*, a c. di Bruno Migliorini, Carlo Tagliavini, Piero Fiorelli Torino, ERI, 1969.
- Falletti 1994 = Clelia Falletti, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, «Teatro e storia» 16 (1994): 131-67.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino,

- UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Limentani 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere italiane», 13 (1961): 20-77.
- LIZ = *Letteratura Italiana Zanichelli* in cd rom, a c. di Pasquale Stoppelli, Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Mengaldo 1963 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Migliorini 1960 = Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960.
- Moore 1950 = Olin Harris Moore, *The legend of Romeo and Juliet*, Columbus, Ohio State University Press, 1950.
- Quaglio 1971 = Antonio Enzo Quaglio, *Studi su Leonardo Giustinian*, «Giornale storico della letteratura italiana» 148/462-463 (1971): 179-215.
- Rohlf s = Gerhard Rohlf s, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (1949-1954), Torino, Einaudi, 1966-1969, 3 voll.
- Romano 1993 = Angelo Romano, *Le storie di Giulietta e Romeo*, Roma, Salerno, 1993.
- Schürr 1974 = Friedrich Schürr, *La voce della Romagna*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1974.
- Scoglio 1965 = Egidio Scoglio, *Il teatro alla Corte estense*, Lodi, Biancardi, 1965.
- Serianni 1988 = Luca Serianni, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria – suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET, 1988.
- Stella 1994 = Angelo Stella, *Emilia-Romagna*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di Luca Serianni e Pietro Trifone, direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993-1994, 3 voll.: III, 260-94.
- Tissoni Benvenuti–Mussini Sacchi 1983 = *Teatro del Quattrocento: le corti padane*, a c. di Antonella Tissoni Benvenuti, Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983.
- Vicini 1918 = Emilio Paolo Vicini, *I podestà di Modena (1336-1796)*, Modena, Società tipografica modenese, 1918.
- Zumthor 1990 = Paul Zumthor, *La lettera e la voce* (1987), Bologna, Il Mulino, 1990.

RIASSUNTO: Questo articolo presenta l'edizione critica dell'inedita *Commedia di Ippolito e Lionora*, tradita dal manoscritto 1612 della Biblioteca di Treviso. Si tratta di un testo teatrale in ottava rima, caratterizzato da un lungo prologo in forma di cantare, ed è un rimaneggiamento in versi della novella quattrocentesca nota come *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*. L'edizione del testo è preceduta da uno studio introduttivo che dimostra l'identificazione di quest'opera con una commedia, ricordata da fonti storiche ma ritenuta perduta, messa in scena nel 1492 alla corte di Ercole I d'Este; essa è particolarmente interessante per la natura privata della rappresentazione: spettatori ed attori, infatti, erano membri della corte stessa.

PAROLE CHIAVE: Ippolito e Lionora; commedia; Ercole I d'Este; teatro del Quattrocento.

ABSTRACT: This article presents the critical edition of the unpublished *Comedy of Ippolito and Lionora*, contained in manuscript 1612 from Treviso public library. It is a dramatic text written in *ottava rima*, prefaced by a long prologue having the features of a *cantare*, and it is a poetry adaptation of the fifteenth-century *novella* known as *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*. The critical edition is introduced by a study that demonstrates the identification of this work with a play, which is mentioned in historical sources but was considered lost. It was put on stage in 1492 in the court of Ercole I d'Este and is particularly interesting because its performance was private: spectators and actors, in fact, were members of the court.

KEYWORDS: Ippolito and Lionora; comedy; Ercole I d'Este; fifteenth-century theatre.

S A G G I

«SI TORNI PURE ALL'ASINO».
L'ASINO D'ORO DI APULEIO
(LA TRADUZIONE, LE TRADUZIONI,
GLI INTRADUCIBILI)

1. PER PRINCIPIARE, A PASSO D'ASINO

«**S**ed prius fiduciam vestri causa sollicito mihi tribuite, cum praesertim vobis, si sententia haec mea displicuerit, *liceat rursus ad asinum redire*». Con questa sorta di rassicurazione, si corona l'ingegnoso *bluff* di Emo, sedicente brigante sanguinario, ai danni dei veri predoni: «...se il mio parere non vi convincerà, potrete sempre tornare all'idea dell'asino».¹

Che cosa sta succedendo? Tlepól-Emo (questo il vero nome) intende sviare i sequestratori della sua promessa sposa dal proposito di scuoiare l'asino-Lucio e farcirlo della bella Carite, destinati quindi entrambi a morte atroce. Insomma, se l'uno ci rimetteva la pelle, certo lei non avrebbe voluto mettersi nella pelle dell'altro. Dunque, svisa Tlepól-emo, se il piano alternativo di lasciarli in vita, pur immolando il fiore di gioventú di Carite alle voglie di un bordello, non dovesse persuaderli, c'è sempre "il diritto di recesso", tornando al piano A (come asino).²

Ma... «*revenons à nos moutons*», come si dice in francese con analogica metafora 'ungolata', almeno dalla *farce de Maître Pathelin* in avanti (metà '400): «*torniamo ai montoni!*», ingiunge il giudice all'imputato, che denunciava confusamente furti di drappi e montoni, di *repandre le fil* dei capi... d'accusa, imbrogliato nella matassa di un altro ladrocinio.

Non sono nuovi i capi di bestiame a queste inversioni di marcia per tornare a capo. Ecco, appunto, che il senso idiomatico che la traduttrice Nicolini (2010: 446-47) fiutava giustamente in «*liceat rursus ad asinum*

¹ Apuleio, *Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, VII, 9; le citazioni tratte dall'opera presenti in questo saggio (d'ora in avanti segnalate semplicemente con il rimando al libro e al capitolo) si riferiscono a Fo 2010 e Nicolini 2010, che riproducono, con varianti, il testo critico stabilito da Donald Struan Robertson, accompagnato dalla traduzione francese, uscito in tre tomi per Les Belles Lettres (Vallette 1940, Vallette 1945, Vallette 1946 e successive ristampe e riedizioni).

² Per commento al settimo libro, Hijmans 1981.

redire», recando a suffragio analoghi proverbi greci,³ nella nostra prospettiva neolatina trova un analogo nel francese; per di più che in entrambi i casi il punto in cui si assesta il modo di dire è dopo una digressione lambiccata che rischia/tenta di confondere il filo del discorso, filo cui si vuole tornare a capo.

E che tale fraseologia equina («Ubi deficiunt equi, trottant aselli») scalpiti su questo episodio dell'*Asino d'oro* è confermato dal fatto che, prima della *Spannung* di quest'ennesima notte degli imbrogli, nei pensieri confusi dell'asino, indignato dell'atteggiamento provocante di Carite, si addensano un secondo modo di dire "asinino", così recriminando: «Re vera ludis de alieno corio» (VII, 11). «Con questo gioco, davvero, è la pelle altrui che mandi a puttane», traduce Alessandro Fo.⁴

Cosa c'entrano le puttane? A rischio c'è sempre una pelle da salvare (in specie quella dell'asino-Lucio), mentre l'equivoca Carite sembra salvare la sua flirtando con il finto predone Emo. Insomma, in latino un bel *pun* tra *corium* e *scortum*, chiosa Fo 2010, 594; in italiano tra pelle e pellaccia,⁵ diremo noi.

³ Sarebbe «passare dal cavallo all'asino», che significherebbe un ripiego, ma non mi pare che qui prevalga tanto questo senso, quanto l'alternativa.

⁴ «Hem oblita es nuptiarum tuique mutui cupitoris, puella virgo, et illi nescio cui recenti marito, quem tibi parentes iunxerunt, hunc advenam cruentumque percussorem praeponis? Nec te conscientia stimulat, sed adfectione calcata inter lanceas et gladios istos scortari tibi libet? Non rursum recurras ad asinum et rursum exitium mihi parabis? Re vera ludis de alieno corio» (VII, 11); Fo 2010: 303 e 305 traduce: «Ehi, ti sei scordata delle nozze e del tuo amato amante, verginella, e anteponi, a quel non so qual recente marito che ti hanno dato in unione i tuoi genitori, questo qui avventizio, nonché assassino insanguinato? Anziché farti rimordere la coscienza, calpestato l'affetto, ti piace puttaneggiare fra queste lance e spade? E se poi in qualche modo gli altri banditi se ne accorgessero, cosa accadrebbe? Non tornerai nuovamente all'asino e nuovamente mi causerai la morte? Con questo gioco, davvero, è la pelle altrui che mandi a puttane».

⁵ Al passo I, 8 il certo 'non so che' della *regina caupona* (*anus, sed admodum scitula*), dopo il racconto torbido della vittima al paragrafo precedente, viene glossato dall'amico confidente con un colorito *scortum scorteum*, variante ludica, secondo Keulen 2007: 201 («*quae dicta a pelle* playful variation on the Plautine *scortum exoletum*»; per Plauto in Apuleio, Pasetti 2007), del plautino *scortum exoletum* che ci ragguaglia sullo stato di conservazione di quel 'cuoio' (Facchini Tosi 2000: 183: «cuoio incartapecorito, epiteto attribuito a persone»). La traduzione francese ricorre al gergo (Vallette 1940: 9: «*une catin*» = donnaccia) e Callebat 1968: 81 precisa l'aggettivo come *ratatiné, vieux* (raggrinzito, detto anche di una mela, quindi vizza, che in questo caso, però, non sarebbe una delizia, come recita il detto 'ortologico' italiano...). Fo 2010: 13 traduce bene con un al-

2. CANDENTIUM DENTIUM... REVERITA... VERITA...
 CRIMEN CRINIUM: TRADURRE APULEIO⁶

Apuleio è – basterebbe il classico studio di Callebat 1968 ad affermarlo – l'autore che più s'inerpica su giochi di parole acrobatici, sofisticati, e di conseguenza molto elusivi.

Una dei due traduttori presi in esame, Lara Nicolini, ha consacrato di recente un saggio molto bello e capillare su tali artifici: *Ad (l)usum lectoris: etimologia e giochi di parole in Apuleio*. In questo studio, la Nicolini (2011: 31, § 1.3) arriva a distillare nell'anfibologia e nella paronomasia l'ottica dissociata con cui Apuleio anatomizza la lingua; un'attenzione “non naturale” allo smontaggio degli automatismi della lingua latina, di cui ella attribuisce una parte di responsabilità al fatto che l'autore Africano avesse come prima lingua il punico (che non va inteso ancora come *pun-ico*).⁷ Quindi Apuleio avrebbe avuto un apprendimento del lati-

litterante «una pellaccia di puttana», mentre Nicolini 2010: 113 resta nel denotativo «prostituta raggrinzita» che nello studio successivo, però, nonostante l'incomprensibile rassegnazione a «rendere più piattamente» in traduzione, migliora in 'incartapecorita', Nicolini 2011: 40 nota 75: «L'agg. *scorteus* è creazione apuleiana [...] il vocabolo *scortum* [...] significa letteralmente 'cuoio', 'pelle' [...] (che noi possiamo rendere solo più piattamente, per es., 'prostituta incartapecorita')». Direi che approvo il gergale pellaccia (e l'aggettivo 'incartapecorita'), anche se 'incallita', caratteristica della pelle vecchia e indurita dall'uso, suggerisce di più il vizio inveterato.

⁶ Nicolini 2011: 2, nel paragrafo 2.1. *Figure etimologiche, poliptoti, paronomasie*. Come rime ecoiche, sono repertorate in Pozzi 1984: 96: «Carmuel, *Metametrika*. «Quisnam clamor? – *Amor*. Quisnam furor? – *Uror*. An Echo. – *Echo*. Quae maior poena in amore? – *Morae*. – Expectas Narcissum? – *Ipsum*. Quae causa morandi? – *Orandi*. Non haec dicta notabit? – *Abitis*. Nello stesso volume, esempi latini reca M. Bettini (*ibi*: 97: *Lycæum*, 170): «Bisque voces, Nympha, canis / Iterato murmure / Quibus artibus amica / Comparentur pectora, / Effare cum clamore. – *Amore, more*. / Vox quae lates, lympa cadit / Qua muscoso marmore / Quibus artis amore / Comparentur pectora, / Effere, an solo amore / Et more? – *Ore, re*.» Vi si veda anche Poliziano, *Stanze*, 231: «Che fai tu, Eco, mentr'io ti chiamo? – *Amo*» (*ibi*: 98).

⁷ Bettini 2012: 3 ss. riflette sul monologo in punico del vecchio Annone nel *Poenulus*, osservando che esso è per la prima volta uno squarcio nella rappresentazione della lingua dell'altro. Lo stesso monologo in una lingua “reale” dà poi adito a quello che oggi si chiamerebbe una *traducson* o traduzione dei suoni, esercizio ludico se non truffaldino. Bettini 2012: 11 «ha inizio così un terzetto assolutamente esilarante: Annone che parla in punico, Milfione che traduce creativamente in latino, Agorastocle che a sua volta prega lo schiavo di tradurre in punico le sue parole». Quindi un punico che trascolora in un *pun-ico*.

no piú intellettuale che naturale, condizione che lo avrebbe predisposto a quest'ottica bifocale.

Comunque sia, sono gli stessi espedienti retorici di cui Apuleio, avvocato di se stesso nel *De magia*,⁸ si sarebbe servito per debellare sarcasticamente le accuse piú ridicole, nel processo intentatogli circa la supposta seduzione dell'attempata moglie Pudentilla, imputata ad arti magiche. Esemplare è il "capo" d'accusa del cosiddetto *crimen crinium*, il delitto dei capelli (o, se si vuole, il crimine crinito). Fra le tacce di vanità mosse dai suoi detrattori, disdicevole per un filosofo, vi era infatti quella di acconciarsi in maniera studiata: «capillus ipse quem[...] ad lenocinium decoris promissum dixere».⁹ Il nostro "acconcio" Apuleio refuta questo ridicolo addebito rubricandolo, in iperbole beffarda, come un reato addirittura "capitale", giocando sul doppio senso tra "capo" e "meritevole della morte".¹⁰

Insomma, quella stessa connotazione tendenziosa (ed anfibologica) del linguaggio che, in una famosa crittografia mnemonica, deforma l'innocente *scriminatura* in una questurina: divisione impiegata in azioni di rastrellamento fra bande di ribelli.¹¹

3. NICOLINI E FO TRADUTTORI: DUE OPPOSTI "CALVINISMI"

Ma una cosa è esaminare al microscopio questi giochi di parole, sceverandone gli impliciti in un discorso critico, altro paio di maniche è scegliere una strategia propria dell'arte della traduzione.

Come osserva lucidamente Fo 2010: XLVI nella sua introduzione ad Apuleio: «Colpisce imbattersi in tante traduzioni che sentono il dovere di *spiegare* l'immagine, e in così poche che osino attestarsi alla stessa al-

⁸ Moreschini 2006.

⁹ Pellicchi 2010: 173-334, in part. 182 circa le accuse di vanità, disdicevole per un filosofo, tra cui il *crimen crinium*, piú compromettente l'*argumentum piscarium*, dato che dei tre pesci 'incriminati', forse per confezionarne *remedia* erotici, il *pecten* trova un corrispettivo uso sessuale quale *virginal* (Adams 1996: 127 e 277 e il *balanus* quale *veretilla*, 91, 132, 294, nota 12).

¹⁰ Nicolini 2011: 58: «reato 'capitale'; cf. *Apol.* 4 [...]: "crinium crimen quod illi quasi capitale intenderunt, refutatur».

¹¹ Mi sono occupata delle crittografie mnemoniche per classificare in modo piú scientifico i *pittacia*, bigliettini della lotteria costruiti a *calembour* per creare l'effetto sorpresa con gli *apophoreta* abbinati, nella Cena di Trimalcione, per cui Longobardi 2010.

tezza del 'coraggio letterario' dell'autore». Ed aggiunge, a chiosarne la ricchezza inventiva: «Solo l'ampio spazio di un commento continuo potrebbe offrirne un'adeguata registrazione. Con tutto ciò, non si spiega la tendenziale indifferenza manifestata dal parallelo strumento della traduzione» (*ibi*: XLIX).

Alessandro Fo, fine latinista e poeta in proprio, condizione che lo predispone a dare udienza al fonosimbolismo, traduce quindi Apuleio rivendicando alla traduzione il diritto di duettare con l'autore: «Cimentarsi con lui è sovente un paragrafo di squisita gioia della letteratura, e speriamo che leggere questa traduzione possa qua e là trasmettere anche solamente qualche scheggia della sua festa dell'intelligenza».¹²

Insomma, questa festa dell'intelligenza mi ha ricordato la lucida intelligenza di Italo Calvino e la sua felice e ridente *verve* immaginativa, qualità che egli coniugava nella sua "traduzione inventiva o reinventiva" de *I fiori blu* di Raymond Queneau.¹³

Ben più "calvinista" (nel senso di Giovanni Calvino) è l'etica della traduzione della Nicolini (2011: 8): «tradurre letteralmente e senza sotterfugi la prosa apuleiana»; che continua, nella *Nota alla traduzione*, censurando: «Le altre traduzioni [...] perseguendo l'intento di offrire una versione che possa esser letta indipendentemente dall'opera latina, troppo spesso se ne distaccano in modo arbitrario e, affidandosi a comode circonlocuzioni, si prestano ad ambiguità e fraintendimenti, quando non inciampino in insopportabili goffaggini [...]. Tutto questo mortifica la straordinaria inventiva linguistica, al limite dello sperimentalismo, che non è certo l'aspetto di minor importanza del romanzo apu-

¹² Fo 2010: XLIII-LII ha una bellissima scheda su *Lo stile (e il cemento di una traduzione)*; la citazione è tratta da p. II.

¹³ Queneau 1984, in part. la *Nota del traduttore*, 263-274: «La traduzione [...] è un esempio speciale di traduzione "inventiva" (o per meglio dire "reinventiva") che è l'unico modo di essere fedeli a un testo di questo tipo. A definirla tale già bastano le prime pagine, coi *calembours* sui nomi propri dei popoli dell'antichità e delle invasioni barbariche [...] molti dei quali in italiano non funzionano e possono essere resi solo inventandone di nuovi al loro posto» (*ibi*: 266). Il brano in questione è «I Normanni bevevan calvadòs [...] Gli Unni cucinavano bistecche alla tartara, i Romani disegnavano greche, i Franchi suonavano lire, i Saracineschi chiudevano persiane. I Normanni bevevan calvadòs. – Tutta questa storia, – disse il Duca d'Auge al Duca d'Auge – tutta questa storia per un po' di giochi di parole, per un po' d'anacronismi: una miseria» (*ibi*: 3). Su questo tipo di *calembour*, in particolare onomastici, tipici della narrazione medievale (nella fattispecie *Perceval*) e dei romanzi di Queneau (nella fattispecie *Icaro involato*) si veda Longobardi 2005.

leiano» (Nicolini 2010: 73). E quale sarebbe la medicina amara contro tali licenze poetiche?: «una traduzione ancillare, servile, che [...] chiarisca i virtuosismi del testo latino, senza però pretendere di riprodurli [...] e che si mostri il più fedele possibile, fin dove questo non interferisca con la lingua d'arrivo» (*ibi*: 74).

Insomma, si riprende ad agitare il fantasma della fedeltà¹⁴ e, dove la Nicolini in veste critica ammette e decripta l'artificiosità dello stile di Apuleio,¹⁵ la Nicolini traduttrice propugna la scelta di una lingua «spontanea, non artificiosa». Che pensare? Un autore che Fo definiva «tutto stile», ortopedizzato dalla Nicolini in una lingua che «possa rendere [...] giustizia ai contenuti».¹⁶ Lasciandoci tra l'altro in dubbio quando o se una lingua, per quanto confinata nell' 'uso Cesira', avrebbe detto Gadda, possa dirsi francamente “spontanea”.

4. DE OPTIMO GENERE INTERPRETANDI

Le parole-chiave della Nicolini traduttrice, quindi, tornano ad essere le solite e purtroppo generiche¹⁷ ‘letterale’, ‘fedele’, ‘servile’. Non è questo

¹⁴ Sul concetto ‘mobile’ e storicizzabile di fedeltà, si veda Condello–Pieri: 19. Sulla fedeltà predicata a scuola nella traduzione, premessa del “traduttese” quale standard dell'uso pedagogico della traduzione intesa come accertamento delle nozioni grammaticali, si veda da ultimo, Condello 2012: 423-427.

¹⁵ «In Apuleio un ulteriore problema è dato dal particolarissimo tipo di prosa: si tratta di una scrittura innovativa e flessibile, sia sul piano lessicale sia su quello sintattico, nella quale spesso la lingua d'uso si sovrappone alle regole classiche e la ricchezza verbale si traduce in una continua alternanza di registri», Nicolini 2011: 67.

¹⁶ Carmignani 2008: 51: «è un lavoro di ri-scrittura, non un trasloco di parole». Nasi–Silver 2009: 56: «Colui che si adagia all'uso del traduttese, che non si pone il problema della complessità e della stratificazione di ciascuna opera letteraria o artistica, ma si limita a considerarla come un semplice portatore di senso, di significato [...] questo sarà per Ortega y Gasset un traduttore inaccettabile»; *ibi*: 61: «Ogni testo è un intreccio di elementi (lessicali, sintattici, fonetici, prosodici, intertestuali, culturali): come dice Meschonnic, tradurre solo “il senso” significa lacerare il testo [...]. Non si è affatto più aderenti al testo se si privilegia la sola corrispondenza lessicale a discapito degli altri elementi. Quella di privilegiare il cosiddetto senso (il contenuto) è una scelta, legittima, [...] una delle possibili e non è detto che debba essere sempre [...] quella più importante». Sul *traduttese*, cf. anche Condello 2012: 427 ss.

¹⁷ Si senta il giudizio di un maestro quale Emilio Mattioli, risalente già al 1994: «É mia intenzione insinuare filologicamente il sospetto sulla debolezza di certe posizioni, stancamente ripetute, che insistono sulle coppie famose dei concetti come fedele e

il luogo e il tempo di affrontare questioni teoriche circa i modi di tradurre e men che meno sul *de optimo genere interpretandi*.¹⁸ Credo però che l'illusione più fallace, eppure più comunemente sbandierata dai traduttori, sia la trasparenza, qualità che ornerebbe la traduzione fedele (mai si specifica a quale componente formale del testo) o letterale.

Già Alfonso Traina sfatò molto tempo fa questa pia illusione della trasparenza nella traduzione letteraria:

«Divenire un vetro così trasparente da credere che non ci sia vetro»: se fosse veramente questo, come pareva a Gogol', l'ideale del traduttore, i romani sarebbero stati traduttori pessimi. Il loro «vetro» è tutt'altro che trasparente [...] Il fatto è che la lingua non è un vetro, ma una lente, attraverso cui si trasmette un'immagine del mondo [...] Essere stati i creatori, nel mondo occidentale, della «traduzione artistica» significa proprio questo: avere «voluto» essere non un vetro, ma una lente. I Romani poterono farlo perché trovavano già teorizzato e praticato, nella letteratura greca, il principio dello ζῆλος, che tradussero con *aemulatio*. Gareggiare col modello: è una poetica che s'imporrà fino al Romanticismo. Ma quello che i Romani non trovarono nei Greci era il bilinguismo [...]. Applicate l'*aemulatio* al bilinguismo e avrete la traduzione artistica [...]: *uertere*.¹⁹

E accennerò appena alla *vexata quaestio* della traduzione orientata alla lingua di partenza (dove quella d'arrivo resta subalterna e straniata). A proposito di *humour* e giochi di parole, Franco Buffoni, il più insigne traduttore di poesia, cita, quanto al fanatismo cieco della lingua-*source*, la battuta che capta nell'alone fonico di *sourciers* il côté “stregonesco” di *sorcier*.²⁰

libero, fedele allo spirito fedele alla lettera. Queste coppie sono retaggi di un'idea del tradurre rinsecchita e stereotipata», Nasi-Silver 2009: 194. Imputo anche io a quanti oggi professano una vaga fedeltà di traduzione che non si dotino, aggiungerei umilmente, di una documentazione adeguata circa il dibattito sulla questione, ma se ne escano addirittura con disinvoltate, se non spalvalde affermazioni del genere «da tempo si sentiva la necessità di una traduzione meno “libera”, più scientifica e aderente al testo», Nicolini 2010: 73 (con tanto di uso di virgolette).

¹⁸ Ho affrontato ampiamente la questione teorica sulla traduzione e portato esempi di mie traduzioni in ambito latino e romanzo in Longobardi 2012. Interessanti, sebbene incentrati su autori moderni, le riflessioni sulla traduzione letteraria in Arduini-Carmignani 2012.

¹⁹ Traina 1970: 7-8.

²⁰ Buffoni 2001: 17-31. A proposito di vecchie dicotomie fra «traductions des poètes» e «traductions des professeurs» o più recentemente tra «*sourciers* (da “langue-

Mi sembra che la Nicolini possa reclutarsi, dunque, tra i *sourciers*.

Sull'altro corno del dilemma, invece, sta la teoria che assicura alla lingua d'arrivo diritti superiori, il che si tradurrebbe però in un addomesticamento della lingua (e della cultura)-fonte. Questo metodo è bollato dagli antagonisti come traduzione etnocentrica e un vero attentato alla "parlanza" di una lingua.

È in questa tenaglia, diremmo pure tra Scilla e Cariddi, che si dibatte ancora la questione *de optimo genere interpretandi*.²¹ Una sintesi esemplare delle due anime del traduttore ideale la si trova nelle parole di Renata Colorni:

scendere fino in fondo nell'occultamento di sé per farsi invadere dalla voce di un altro, farsene permeare, ma poi cercare nella profondità di se stessi un modo per restituirla. È un percorso di estrema oblatività a cui fa seguito uno scatto di orgoglio creativo.²²

Come che sia, constateremo solo, a consuntivo, che ancora oggi la vasta riflessione che va dalla traduzione poetica all'interpretariato resta appannaggio della compagine intellettuale che tratta le lingue moderne, ma che neppure la questione sulla invisibilità o visibilità del traduttore arrivi a permeare in modo non approssimativo la comunità dei traduttori di autori della classicità.²³

Con eccelse eccezioni.

source", ma con una inquietante assonanza con l'ambito stregonesco) e *ciblistes* (da "langue-cible" o d'arrivo)), si veda *ibi*: 22.

²¹ Negli anni Ottanta, a paladino della traduzione straniante si erge Berman (2003) che assevera il pieno diritto della lingua di partenza a mantenere in traduzione una quota della sua estraneità, mentalità che si fregia del titolo di traduzione etica. Si senta anche Cavagnoli 2010. Dall'altra parte, stanno gli assertori dei diritti della lingua d'arrivo che propugnano il vangelo dell'*equivalenza dinamica* (elaborata da E. Nida): «equivalenza dinamica, grazie alla quale il testo tradotto dovrebbe produrre nel lettore odierno una risposta "simile" alla risposta del ricevente originario, essendo a tal fine il traduttore autorizzato a effettuare cambiamenti», Arduini–Steconi 2007: 83. Su questa posizione cf. anche Morini 2007: 68. Nell'introduzione alla mia traduzione del *Satyricon* di Petronio (Longobardi 2008) dedico oltre un centinaio di pagine a questi problemi.

²² Carmignani 2008: 28.

²³ Per la figura del traduttore professionale di letteratura, valga almeno la lettura integrale e appassionante di Carmignani 2008. Per la *visibilità*, Zemella 2005, Talone–Zemella 2007 e Zemella 2009. Lo stesso dominio esclusivo dei traduttori di lingue moderne riguarda la traduzione di giochi linguistici, per cui cf. *infra*.

Recentemente, infatti, Maurizio Bettini ha riaffrontato da par suo il problema della traduzione per *alterità*²⁴ schiera in cui senza fanatismi milita,²⁵ ponendolo sotto l'insegna di Vertumno, dio delle mutazioni. La traduzione vi viene focalizzata, infatti, come l'arte della metamorfosi e per portare un esempio emblematico, cita proprio Lucio in Tessaglia, terra di allucinazioni, terra del *trompe-l'œil* (50). E quale sarebbe lo specchio borgesiano, la parola-cerniera, il varco tra due dimensioni che consente questa traduzione come arte della metamorfosi? Per chiarirlo, Bettini si serve delle metamorfosi ovidiane: torna infatti sul mito di Deucalione e Pirra che ripopolano la terra con pietre (antico *pun* tra pietra e popolo) per ricercarvi l'elemento commutatore: «*quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit*» («e ciò che era “vena”, mantiene lo stesso nome», Bettini 2012: 53). Insomma, l'anfibolia *vena* (umano/ minerale), *coma* o *bracchium* (umano / mondo arboreo) sarebbe la pietra filosofale dell'arte della mutazione.²⁶ E siamo tornati così alla *aequivocatio*, allo spirito *pun*-ico²⁷ di Apuleio.

²⁴ Bettini 2012: 59, pur tessendo l'elogio dell'alterità nella traduzione (Berman 2003), considera che, come nelle metamorfosi ovidiane «nel testo d'arrivo vi sarà sempre ciò che *manet* [...]». Se così non fosse, non sarebbe metamorfosi [...]. non sarebbe traduzione, ma scrittura originale». Distingue fra traduzione di *interpres* e traduzione letteraria: «Ce lo spiega Orazio stesso, è *fidus interpres* colui che *verbum verbo reddis*, ma precisa che è una figura 'economica' di mediatore che restituisce una parola in cambio di un'altra, diverso dal traduttore» (*ibi*: 107-108). E mette pure in guardia sui concetti cedevoli di *neglegentia* e *diligentia* nel tradurre, recando tale esempio: «nel prologo dell'*Andria*, Terenzio dichiara che Lusicio è *diligens*: solo che la sua *diligentia* è *obscura*, è senza luce, per cui il poeta preferisce seguire ciò che, ironicamente, definisce la *neglegentia* dei grandi» (*ibi*: 69). Concludendo, sensatamente: «nella traduzione, non si riuscirà mai a raggiungere un accordo perfetto. Il testo di partenza ci perderà sempre qualcosa e quello di arrivo sarà sempre costretto a metterci del suo» (*ibi*: 114).

²⁵ Bettini 2012: 197 (Cap. nono, *Alla ricerca della traduzione perfetta*. 2. *Tradurre Dio*): «In un'epistola indirizzata a Pammachio, che va sotto il titolo assai eloquente di *De optimo genere interpretandi*, Gerolamo affermava infatti quanto segue: se come semplice traduttore di opere greche egli aveva proceduto “non parola per parola, ma secondo il senso” [...] questo principio però non poteva valere nel caso delle *Scripturae Sanctae*, nelle quali è *mysterium* perfino *l'ordo verborum*» (*ibi*: 200-201). «Provate a tradurre Omero mantenendo in latino lo stesso ordine delle parole, afferma ancora Gerolamo nell'*Epistula ad Pammachium*: otterrete un risultato “ridicolo”; ma provate a *non farlo* traducendo le Scritture divine: commetterete direttamente “sacrilegio”» (*ibi*: 201).

²⁶ Aragona 1994. Rossi 2002: 64: «Gioco enigmistico che ha per oggetto una parola dotata, per omofonia o per omografia, di due significati del tutto diversi (*cotta* come innamoramento o come abito talare; *riso* come alimento e come atto del ridere);

5. PARONOMASIE, ANFIBOLOGIE, *POINTE* UMORISTICHE.
TESTI INTRADUCIBILI?

Umberto Eco, pur ammettendo che relegare in nota quanto sprigiona il gioco di parole è di fatto una resa, dà per persi in traduzione quei giochi di parole che insistono sul significante:

Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre all'ultima *ratio*, quella della nota a piè di pagina – e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta. Un esempio di perdita assoluta è dato da molti giochi di parole.²⁸

Guido Paduano, invece, non si rassegna alla traduzione deperita, con l'*escamotage* della nota²⁹ e sprona a ridurre i limiti della intraducibilità anche dei giochi di parole:³⁰

I cosiddetti “testi intraducibili” [...]: ma nessuno di questi [...] può presumere di cambiare lo statuto della traducibilità illimitata. Ciò vale anche per quella parte del sistema figurale che nel testo di partenza dipende dalla manipolazione del significante. [...] Vale anche per la più gelosa riserva di questo medesimo insieme: i giochi di parole, per cui il termine “intraducibile” è diventato banale, e in tal veste occupa laconiche note a piè di pagina. [...] A me

bisenso [...]. Già in latino ne esistevano in buon numero (*jus* = diritto / brodo; *lens* = uovo di pidocchio / lenticchia; *porca* = femmina del maiale / zolla [...]). In italiano sono *bisensi* in senso assoluto gli omonimi/omofoni di etimologia totalmente diversa (*miglio* come unità di misura delle distanze o come pianta erbacea; *mora* come frutto del rovo, ritardo o mucchio di sassi)».

²⁷ Serra 2001: 29: «El irlandés publicó a principio de siglo XVIII un estrambótico manual sobre el arte de jugar con las palabras [...] llamado *Ars Pun-ica*. Swift se lanza a un elogio ditirámico de los equívocos verbales – *puns* –, [...] establece una falsa etimología del término – ¡ los hace provenir del dios “Pan” !».

²⁸ Eco 2003: 95 ss.; Henry 2003.

²⁹ Paduano 1996: 131-150 «6. *Testi intraducibili?* [...] Vorrei tornare al ruolo ermeneutico della traduzione [...]. La traduzione costringe a *scegliere*, a dichiarare con piena onestà intellettuale l'immagine che ci si è fatti del testo. In questo senso, la traduzione si oppone e falsifica i cattivi commenti eruditi che attorno al testo creano una fitta cortina [...] e rimandano la scelta sempre oltre, a un improbabile e disorientato lettore».

³⁰ Paduano 1996: 142- 143, cit. da 147.

colpisce molto che a darsi troppo presto vinte in questo campo siano non solo le traduzioni “servili”, ma anche le piú illustri traduzioni “d'autore”.³¹

La necessità di ricorrere ad una traduzione-ricreazione, impostata su effetti di significante equivalenti, è perfettamente dimostrabile in generi quali quello epigrammatico il cui testo vale per quanto la sua *pointe* è in grado di sprigionare.

In proposito, traduzioni del tutto convincenti rimodella Edoardo Bianchini nei confronti di quei *Carmina Priapea* che in forma di maliziosi malintesi o sottintesi costruiscono la loro retorica dell'ineffabile, in specie dell'osceno (Bianchini 2001). Si valutino questi esempi, il primo tratto dal *carmen* VII (*ibi*: 90-91):

Cum loquor, una mihi peccatur littera; nam te
pe-dico semper blaesaque lingua mihi est.

trad. Se parlo, io sbaglio sempre una lettera; dico:
ti ‘chiavo’ e non ‘chia-mo’ – la lingua si imbroglia.³²

Ai *Silbenrätsel* si può ascrivere il *carmen* LXVII (*ibi*: 302-303):

Penelopes primam Didonis prima sequatur
Et primam Cadmi syllaba prima Remi,
Quodque fit ex illis, mihi tu deprensus in horto,
Fur, dabis: hac poena culpa luenda tua est.

trad. La prima sillaba di Cureti segua la prima di Inaco³³

³¹ Cita *Le Rane* di Aristofane dove Dioniso dice: «è uno spirito [‘un vino’ dice il testo greco, lasciando possibile la metafora alcoolica] che non sa di niente (v. 1150)».

³² Bianchini 2001: 92-93: «Priapo chiede scusa per i suoi difetti di pronuncia, a causa dei quali le parole piú innocue finiscono per diventare delle oscenità. Il dio ha difficoltà ad articolare la T, che sostituisce sempre con la P [...]. Sotto forma di gioco di parole, tuttavia, si enuncia la minaccia classica rivolta ai potenziali ladri delle verdure dell'orto».

³³ Bianchini 2001: 303, nota 1: «Inaco, Cureti e Lachesi sostituiscono, nella traduzione, Penelope, Didone e Cadmo per sortire un effetto simile a quello del priapeo: Pe-Di-Ca-Re / In-Cu-La-Re». *ibi*: 303, nota 2: «*Quodque fit ex illis*: il “risultato” della somma sillabica; cf. Ov., *Rem. am.*, 476: *si prima sinat syllaba, nomen idem*, “se la prima sillaba lo concede, (è) uguale anche il nome”, dice Agamennone quando, ceduta Criseide, esige Briseide da Achille; ID., *Fast.* II, 599-600: *Forte fuit Nais, Lara nomine; prima sed illi/ dicta bis antiquum syllaba nomen erat*, “C’era per caso una Naiade che si chiamava Lara; ma l’antico suo nome era la prima sillaba ripetuta” cioè Lala, “Chiacchierona”, per il vizio che aveva. Come esempio di giochi di acronimi, si veda l’epigramma 77 (vv. 1-

E la prima di Remo la prima di Lachesi:
 e ciò che fuori ne viene, o ladro, sorpreso nell'orto,
 ti farai fare da me: così tu devi pagare.

E annota:

Priapo indica la pena riservata ai ladri con un indovinello che si basa su una sequenza di sillabe da spostare. Il giocare con le lettere non è una novità nell'epigramma (cf. STRATONE, *A. P.*, XII, 6, dove si propongono sottili equilibrismi di somme aritmetiche fra le lettere di χρυσός e πρωκτός per concludere, spiritosamente, che «oro e culo hanno lo stesso valore», sia aritmetico che venale...). Il risultato è prevedibile: chi ruba sarà oggetto di *pedicatio*.

Un analogo problema di traduzione, dunque, interessa quanto cade nell'ambito retorico della paronomasia, del qui pro quo, del *calembour*, dell'anfibologia.³⁴

Paronomasie e anfibologie, d'altro canto, nutrono il linguaggio poetico, e ne costituiscono la sostanza (quindi la 'dominante' da tradurre).

Marie de France nel prologo ai suoi *Lais* ci consegna una suggestiva definizione dell'*obscuritas* tipica della lingua poetica:

Custume fu as anciens, ceo testimoine Preciens, es livres ke jadis feseient, assez oscurement diseient pur ceus ki a venir esteient e ki aprandre les deveient, k'i peüssent gloser la lettre e de lur sen le surplus mettre.	12
Li philesophe le saveient, par eus meïsmes entendeient,	14

3) di Ausonio. Il personaggio preso di mira ha un vizio che si ricava dalla somma delle lettere iniziali dei vari nomi propri che si susseguono: *Lais Eros et Itys. Chiron et Eros, Itys alter / nomina si scribas, prima elementa adime, / ut facias verbum, quod facis, Eume magister* [...]. Il risultato è evidente: Eumo λείχει (= lecca).

³⁴ Sul ricorso privilegiato a questa figura, Aragona 2002: 47: «È una *contrainte* semantica abitualmente praticata dall'autore di enigmi [...] la regola "costringe" a scrivere un testo riferibile contemporaneamente a due soggetti diversi». Serra 2001: 369-370 ss.: «Americo Scarlatti afferma che Voltaire admiraba muchísimo un antiguo tratado sobre la anfibología llamado *De dubio sermone* que escribió Plinio el Joven [...] "para enseñar a hablar de un modo tan sutil que no lo entiendan los tiranos"». Cf. anche Venuti 2001: 13-29.

cum plus trespasereit li tens
 plus serreient sutil de sens 20
 e plus se savreient garder
 de ceo k'i ert a trespassee.³⁵

Su quest'ineffabile e feconda lacuna di senso, così riflette Carlo Donà:³⁶

Questa *obscuritas* non è carica di sensi nascosti, ma è piena di assenza: in quanto lacunosa – *volontariamente* lacunosa – crea nel testo uno spazio risonante e cavo in cui c'è posto anche per la voce del lettore. Per questa via, essa non solo mette in moto l'attività ermeneutica, ma salva il testo dal declino e dalla morte. Non è poco per un *vitium narrationis*.

Perché, diceva Donà, un *vitium narrationis*? Perché l'*amphibologia*, principale *figura elocutionis* dell'*obscuritas*, è bollata dai manuali retorici classici e medievali come l'antagonista principe della *perspicuitas*, da grammatica commendata.³⁷

6. QUANDO L'ASINO NON SI LASCIA "TRADURRE".

Ma «revenons à nos moutons» e torniamo, dunque, al nostro sfuggente-anfibologico Apuleio;³⁸ come la si mette con larga parte della sua prosa a *trompe-l'œil*? Come tradurre? E qual è l'equipaggiamento teorico-pratico del traduttore di testi classici che si trovi a fronteggiare tutti questi aspetti retorici della lingua letteraria e poetica, investendo, come auspi-

³⁵ «Era costume degli antichi, / stando alla testimonianza di Prisciano, / nei libri che facevano a quel tempo, / esprimersi con grande oscurità / affinché i posteri / che dovevano studiarli, / potessero glossarne il testo / e arricchirli dell'ingegno acquisito. I filosofi lo sapevano, essi stessi capivano / che, col passar del tempo, / il senso dei loro scritti sarebbe parso più sottile / e meglio si sarebbero salvati / dalla caducità del tempo»; cf. Angeli 1999: 49.

³⁶ Donà 2004: 103-115; la citazione è tratta da p. 115.

³⁷ Vedi il bel contributo di Rapisarda 2004: 59-90 (in part. 63). Su enigmi onomastici quali il nome di Cerverí de Girona, svelati con sciarade, Longobardi 2006: 899- 919.

³⁸ Siamo ben consci, con Nicolini 2011: 25, che R. Maltby, in *The Limits of Etymologizing* «ha tentato di fissare dei criteri oggettivi per distinguere l'intenzionalità di un gioco di parole di un testo poetico dalle scoperte (o invenzioni) di interpreti, antichi e moderni, troppo zelanti», insomma, su quello che Eco chiamava *I limiti dell'interpretazione*, ma questo non deve costituire l'alibi per traduzioni pusillanimità.

cava Paduano, lo strumento della traduzione e non delegando del tutto le note?

Anche in questo campo, gli esempi da emulare non sono moltissimi,³⁹ e quasi sempre pertengono a teorici della traduzione e traduttori che provengono dalle lingue moderne, *massime* l'inglese.⁴⁰

Dunque, fatta salva la legittimità di scegliere il proprio stile di traduzione, per il nostro *Asino d'oro*, l'aporia tra lingua-*source* artificiosa e lingua d'arrivo 'spontanea', è fatale che frutti alla Nicolini 2010: 73 ripiego e rinuncia.⁴¹

³⁹ Nel volume degli Atti del Convegno di Pesaro sulla traduzione (Longobardi 2012), elogiavo il virtuoso «Laboratorio di Traduzione Specialistica dalle Lingue Antiche» (TraSLA) e in particolare Condello–Pieri 2011: «Se ne occupa da ultimo Lucia Pasetti, in un bel contributo di un bel volume, utilissimo al nostro scopo. Dopo essersi interrogata sui limiti della traducibilità di Plauto, in quanto testo poetico che confida molta della sua efficacia ai giochi di parole, e aver riflettuto sui cambiamenti “culturali” che devono fraporsi nei limiti della traducibilità, la Pasetti veste “i panni assai scomodi del traduttore *consapevole*”, (p. 89) e scende in agone. Il suo campo d'osservazione sono i *Menaecmi* e in particolare gli attanti della scena ‘del terzo incomodo’, figura prosaica del parassita *Peniculus*. La glossa del nome è proprio fornita dal personaggio: “iuventus nomen fecit Peniculo mihi / ideo quia mensam quando edo, detergeo”, quindi una prima allusione alla fame atavica del parassita. La radice *penis*, da pennello a scopa, include d'altronde nello “spectre sémique” del personaggio anche un'aura erotica che la Pasetti arriva ad includere in questa bella resa: “I giovani mi chiamano Scopinò perché io scopo: la tavola, quando mangio” (p. 95). Interessante anche la resa del nome dell'oggetto del desiderio femminile, *Erotium*, nome da Meretrice (*Amorette, Désirée*, p. 91) che forse in italiano potrebbe esprimersi con Amanda, antagonista perpetua di una moglie nella rivalità amorosa di cui qui si mantengono le metafore. Moglie che fa rima con spoglie, in un gioco fonico che i traduttori si sforzano a gara di non perdere in traduzione, per rendere i presenti che Menecmo, lo Sciupafemmine di turno, fa alla meretrice, depredando la dote della moglie. E mi compiaccio che anche la Pasetti sia arrivata al forestierismo gastronomico *Delikatessen* (p. 102), come già feci io con le squisitezze della *Cena Trimalchionis*, e si sia spinta anche oltre battezzando la specialità *glandionidam suillam, laridum pernonidam* con “Madame Suinette des Animelles, Monsieur Lard de Porcelet”».

⁴⁰ In particolare sono riflessioni e strategie suscitate da casi estremi come il *nonsense*, per cui cf. Albanese–Nasi 2012 o il *Jabberwocky*, per cui si veda Bottalla 2003.

⁴¹ «“*Rêver et révéler, c'est à peu près le même mot*. Questa è una frase che non ho potuto tradurre”. È Italo Calvino, e sta parlando de *I Fiori blu*, la sua traduzione da Raymond Queneau [...] perché non avrebbe senso scrivere: “Sognare e rivelare sono quasi la stessa parola” E quindi? “Rinuncia, rinuncia!”»: è Stefano Bartezzaghi, prefatore di Nasi 2010: 5. A qualsiasi filologo romanzo viene in mente il prologo del *Roman de la Rose*, con quell'analogo gioco tra *songe* e *mensonge*, e analogo senso generale che

si è rinunciato a riprodurre particolari scelte lessicali, per esempio a tradurre esattamente i salti di registro, [...] si è dovuto rinunciare a seguire il criterio etimologico che guida così spesso la creatività apuleiana [...] e non ci si è in-testarditi a salvare e riprodurre ogni volta gli equilibrismi linguistici, i virtuosismi più raffinati e i giochi di parole spesso intraducibili, per spiegare i quali si è piuttosto fatto ricorso alle note.

E saranno quindi proprio questi passi bollati come intraducibili dalla Nicolini a costituire una prima sfida da raccogliere nel metamorfosare Apuleio da una lingua all'altra, scongiurando al contempo per il nostro asinello il pericolo della paralisi come nell'apologo di Buridano.

7. VOCI

7.1. «I ragli dell'asino non giungono al cielo»

«Siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero» (I, 1); Fo 2010: «la mia prefazione chiede venia se, rozzo parlatore, incapperò in qualche termine esotico o preso in diretta dal foro».⁴²

Il nostro Lucio si scusa ritualmente con il suo Lettore della propria imperizia linguistica, lui che ha acquisito il latino da autodidatta, venendo dall'Attide lingua. Insomma «la tua loquela ti fa manifesto», direbbe qualcuno.

Questo segmento di testo – concordano i due traduttori -- è pregno di sensi occulti e allusi che non solo il commento, ma anche la tradu-

attribuisce al sogno, non la qualità di menzognero, bensì l'insito valore predittivo (garante Macrobio), cf. Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, vv. 1-20, nella traduzione di Pietro G. Beltrami: «Per molti quello che si sogna / non è che favola e menzogna, / ma di sognare sogni avviene / che non mentono affatto, e bene / si posson poi manifestare; / garante ve ne posso dare / un autore che si chiamava / Macrobio, e i sogni non sdegnava / anzi scrisse della visione / che capitò al re Scipione. / Chi stolto e sciocco dica o creda / credere che ciò che si veda / in un sogno vero divenga, / chi vorrà, stolto mi ritenga, / perché io ho la convinzione / che il sogno significazione / sia del bene e male che hanno / gli uomini, e i più di notte fanno / sogni di assai cose coperte / che si vedono poi aperte»; <http://www.pietrobeltrami.it/>. Insomma, potremmo raccogliere il suggerimento di Bartezzaghi e risolvere con la paronomasia «il sogno è segno». Corbellari-Tilliet 2007.

⁴² Annota Fo 2010: 570, nota 4: «forensis = forasticus = forestiero oppure da *forum* = piazza»; Nicolini 2010: 99 e 101 reca, invece: «rozzo parlatore [...] parola [...] straniera».

zione è chiamata a restituire. Come fare? Dalla traduzione francese (Vallette 1940: 2) di questa goffaggine dichiarata («maniant en novice»), si potrebbe già sprigionare un possibile gioco dove ci si scusa di un maneggio del linguaggio «da *novizio*» per cui si può incappare in «qualche *vizio* del discorso!»⁴³

La sfida della traduzione più tentatrice è però quella che lancia quel *rudis* in cui, secondo alcuni critici,⁴⁴ dovrebbe risuonare già il raglio dell'asino,⁴⁵ prefigurando sin dall'esordio la futura metamorfosi.

Anche Nicolini (2010, nota 3) contempla l'anfibologia *rudis*, *rudere*, *ruditus* definendola però mestamente «un'intraducibile allusione». Ora, è palese che ogni gioco di parole conta su sonorità e significati che funzionano alla perfezione nella lingua di partenza. Mi sembra però che rinunciare a questa componente dominante nella prosa di Apuleio, sia depotenziare molto lo strumento della traduzione.

Altri modi più o meno audaci soccorrono per valorizzare quest'eco asinina,⁴⁶ certo contando sulla collaborazione della nota che opportu-

⁴³ Keulen 2007: 84 «no grammatical failures».

⁴⁴ *ibi*: 85 «foreignness [...] from abroad; *rudis* means 'unexperienced in' [...] (Wal-sch: 'a novice in the foreign language')». A proposito del richiamo fonico *rudis* / *rudere*, vi si spicca l'osservazione di Winkler 1985, 196-199: «Lucius' asinine qualities». Graverini 2007: 11-12, a proposito di *rudis locutor*, afferma che Callimaco indica con il raglio dell'asino la cattiva poesia. Secondo Caltebat 1998: 233 ss. (*Lectures d'un prologue: Métamorphoses, I, 1*), l'espressione *rudis locutor* evocherebbe la parodia tragica della genealogia degli eroi, di matrice plautina (*ibi*: 240); «derrière lequel J. J. Winkler croit même entendre en écho la voix même – ou braiment – de l'âne: *ruditus* [...] *proprie est clamor asinorum*, écrit Servius» (*ibi*: 242).

⁴⁵ Bettini 2008: 10: «La fonte medioevale, che ci tramanda questo singolare testo sotto il nome di Svetonio, è costituita dalle *Derivationes* di Hugutio Pisanus [...] Marco Terenzio Varrone [...] degli onagri il *mugilare*, dei cervi il *rugire*, dei buoi il *mugire*; dei cavalli l'*binnire*; degli asini il *rudere* o l'*oncare* [...]; *ibi*: 101: «Stando a quel che Svetonio ci dice, il verso emesso da questo animale veniva definito *rudere* ovvero *oncare*. Se la seconda denominazione è chiaramente di origine onomatopeica [...] il *rud-ere* dell'asino sia così simile al *rug-ire* del leone»; *ibi*: 266-7 «Varrone «mugit bovis, ovis balat, equi hinnunt, gallina pipat».

⁴⁶ Ancora onomatopee asinine: «genuino sermone nomen augustum Caesaris invocare temptavi; et “O” quidem tantum disertum ac validum clamitavi, reliquum autem Caesaris nomen enuntiare non potui» (III, 29) «tentai d'invocare, in greco, la mia lingua d'origine, il nobile nome di Cesare. E in effetti urlai più volte un «O», bello chiaro e forte, ma tutto il resto, il nome di Cesare, non riuscii a pronunciarlo affatto». Dell'invocazione a Cesare, di fatto, resta solo il vocativo “O” [...] Stesso esito monovocalico nella vibrata protesta in: «“Porro Quirites” proclamare gestivi, sed viduatam

namente ci scorti a costruire un gioco di parole colto e consapevole di questa potenzialità della lingua latina, immaginando che la voce recitante si scusi col rispettabile pubblico per un eloquio cacofonico e “poco e-rudito” («Vox asini quid ad philomelam?»). Questo *calembour*, però, si appella ancora ai latinisti consapevoli dell'etimo. Potremmo andare incontro ad un pubblico più ampio, scegliendo una traduzione che giochi sull'italiano, per esempio un «Scusate se “deraglio” dal bello stile». Insomma, un'*excusatio* asinina circa uno stile alquanto “quadru-pedestre”.

7.2. *Ranarum coaxare*⁴⁷

Anche l'onomatopea vera e propria può trovare udienza nella traduzione italiana. Vediamo come.

L'impauritissimo Socrate elenca le gesta della *saga et divina* megera: tutte magie metamorfiche, naturalmente, una delle quali vede un oste rivale trasformato in rana natante nella feccia del vino, nuovo *habitat* (o *mise en abîme*) da cui continua ad attirare i soliti clienti: «deformavit in

ceteris syllabis ac litteris processit “O” tantum sane clarum ac validum» (VIII, 29) «?Allarme, cittadini!», ma mi venne fuori, senza una sola sillaba o lettera in più, soltanto un “O”, forte e chiaro certo». Inoltre, nelle grinfie dei briganti, Lucio-asino apprende che la dimora di Milone a Ipata era stata da loro saccheggiata, ma la colpa addossata a un *nescio qui Lucius*, ospite ingrato di Milone. Ladrocinio e delitto cui Pignoto *Lucius*-asino vorrebbe reagire, proclamandosi fieramente «Non colpevole!», salvo, ancora una volta tagliare (*boavi*) solo dei mesti rintocchi: «Non non» (VII, 3). Nel passo: «Quo usque ergo frustra pascemus inigninum istum?» (VII, 20) l'incerto *inigninum* (Hijmans 1981: 213-14 chiosa «*binnum igninum* (palaographically attractive)»; dato che può indicare l'animale che vive nel fuoco e quindi la salamandra «we prefer *inigninum* the fire-animal», cf. Nicolini 2011: 136 nota 422), forse è da intendersi in relazione all'*binnum* il nitrito del cavallo e all'*ignis* (cf. Fo 2010: 317: «questo piroasino»). La Nicolini, in proposito, matura quindi una traduzione insolitamente audace: «Oggi proverei a trasporre l'effetto rendendo con qualcosa di analogo, del tipo “ma questa è nitrito-glicerina!”, traduzione ludica che non posso non approvare, se non fosse il verso del cavallo e non dell'asino (*asinorum rudere vel oncare*)! Forse potremmo seguire la bella proposta di Nicolini 2011 («nitrito-glicerina») e passare dal senso all'onomatopea (il pascoliano *vide, vide-viti*) del raglio dell'asino, gioco fonico che Apuleio innesca più volte nel libro, traducendo: «Fino a quando sprecheremo cibo per questo incendiario-i-ooo-i-ooo?». Per nobilitare questa che sembra una *boutade*, citeremo Bettini 2012: 55: «Se poi, come nel caso della povera Io, la prova della precedente natura è costituita addirittura da lettere che, tracciate nella polvere, forniscono *indicia* (come dice Ovidio) della metamorfosi subita dalla fanciulla – IO, insieme nome e grido di dolore».

⁴⁷ Bettini 2008: 265.

ranam, et nunc senex ille dolium innatans vini sui adventores pristinos in faece submissus officiosis roncis raucus appellat» (I, 9).

Il punto piú interessante è quell'hapax *roncus* che ha la funzione di far risuonare, complice il compagno *raucus*, il gracidiare della rana (*rana ab sua dicta uoce*) con espediente smaccatamente onomatopeico.⁴⁸

Le due traduzioni prese in esame non colgono questo fine,⁴⁹ ma sulla scorta di questa suggestione poetica perenne («c'è un breve *gre gre di ranelle*»),⁵⁰ tenterei di mimare con un: «ora chiama i clienti di prima con aggraziati gra gra di granocchia».

7.3. *Gallorum cucurrirè*⁵¹

Un'altra figura di suono, comunissima nelle lingue, è l'allitterazione (o *annominatio*), al servizio ancora dell'onomatopea. Questa che segue è in particolare un'onomatopea da cortile: *cococo*, *chicchirichí* o *cock-a-doodle-doo...* e compagnia cantante.

«Commodum noctis indutias cantus perstrepebat cristatae cohortis» (II, 26). Telifrone, nonostante il suo nome “mollusco” (potremmo nominarlo ironicamente *San Malachia* o *Don Mammoletta*, visto l'animo da donnicciola), si “commascula”⁵² per la pericolosa veglia al morto. Soc-

⁴⁸ Facchini Tosi 2000: 180: «La selezione di *roncus*, *hapax* apul., è dovuta all'accostamento con *raucus*, in funzione onomatopeica: il gracidio di una rana»; Keulen 2007: 217 «onomatopoeic effect».

⁴⁹ Fo 2010: 15: «se ne sta roco [...] con premurosi gracidii»; Nicolini 2010:115: «gracidando con suoni rauchi che vorrebbero essere gentili».

⁵⁰ G. Pascoli, *La mia sera*, cf. Traina 1970: 249.

⁵¹ Bettini 2008: 265.

⁵² «His cognitis animum meum commasculo» (II, 23). Davanti all'ardua impresa di vegliare il morto «exsertis et inconivis oculis semper in cadaver intentis», difendendolo strenuamente dalle streghe polimorfe, Telifrone, il cui nome prefigura purtroppo un «'animo molle', 'da donnicciola'» (Nicolini 2011: 103-104), non solo si arma di coraggio, ma recluta tutte le sue imboscate forze virili, insomma, in spagnolo si direbbe si fa *todo un hombre*. La traduzione di Fo 2010: 77: («Mi virilizzo l'animo») resta un po' artificiale. Certo, una traduzione letteraria ricorre d'elezione alla metafora, per di piú in presenza di un vistoso neologismo (Mal-Maeder 2001: 323 «néologisme, qui réalise un jeu de mot avec l'étymologie du nom du personnage [...] “à l'âme féminine”») quale *commasculo*. Forse dunque potremmo tentare in traduzione un travestimento uguale e contrario a quello che Telifrone si trova a fronteggiare davanti alle streghe metamorfiche con un «mi trasformo in un/mi vesto da *machos*». Per i significati intrinseci nei nomi, cf. Booth-Maltby 2006.

combe però comunque davanti a una strega-donnola che lo ipnotizza, insinuatasi nella camera ardente. Lo spuntar del giorno, *circa gallicinia*, come già nell'episodio di licanropia del cap. LXII del *Satyricon*, sembra la fine di un incubo, ma già tutto è successo, “al di là delle apparenze”. L'immagine stereotipata dell'esordio del giorno al canto del gallo si qualifica di fatto per una parodia dello stile epico: «La gent qui porte crête perçait de son chant bruyant la trêve de la nuit» (Vallette 1940: 51).⁵³

Fo 2010: 83, oltre a mantenere tono alto e allitterazione propri della lingua-*source* («irruppe strepitante il canto delle crestate coorti»), non omette quella 'coorte' su cui in latino s'impernia un gustoso gioco di parole tra valenza marziale e rurale della *cobors* come *cour de la ferme*. Infatti i crestati combattenti non sono che una perifrasi altisonante per *coqs, volaille*.⁵⁴

Giochi paretimologici del genere sono per esempio il sale della Menippea e nel *Ludus de morte Claudii* lo si fa proprio per quell'origine gallica di Claudio (*Lugdunum*) che offre il destro a varie freddure. La febbre, per esempio (VI, 1), testimonia essere lui un vero *Gallus germanus*, un Gallo genuino e, come volevasi dimostrare, *Romam cepit*. La storia dell'Arce insegna. E il gioco rincara la dose con il proverbio che segue, poco dopo (VII, 3): «gallum in suo sterquilino plurimum posse» («il gallo è re nel suo letamaio»); in altri termini, Ercole, con il suo stile “muscolare”, ammonisce l'imperatore Claudio 'gallico' ad “abbassare la cresta”(il gioco si perpetua...).

Insomma, a voler giocare con un doppio senso che ha perfetto domicilio sia nel latino che nell'italiano, potremmo designarla 'la coorte Gallica'.

Ma come non perdere altrimenti in traduzione tutto questo carico di sensi e doppi sensi e fare pure cappotto reclutando l'onomatopea? Montale diceva:

Incespicare, incepparsi
è necessario

⁵³ Nicolini 2010: 191: «il canto degli animali con la cresta rompeva con i suoi schiamazzi la quiete». Come la traduzione francese, tale traduzione non valorizza il doppio senso di *cobors*. Nicolini 2011: 159 considera che *cobors* abbinato agli animali, tende ad attenuare il senso marziale, anche se esso permane dato anche «il nobile aggettivo» *crīstātus*.

⁵⁴ Mal-Maeder 1981: 347-48: «des coqs. Le mot *cobors* désigne à l'origine la cour de la ferme. *Cobortis aues* se dit de la volaille».

per destare la lingua
dal suo torpore⁵⁵.

Immaginando dunque un “allungamento” della vocale: «scoccò il coro dei crestati combattenti da coortile...».

7.4. *Avis peralba illa gavia... «E giú cosí, cipicí cipicí»⁵⁶*

Ustionato dalla lucerna della malconsigliata Psiche, Amore fugge e “rempaira” dalla madre, una Venere al bagno (*lavantem natantemque*. V, 28), luogo salutare consigliato dai medici alle signore mature, ancorché dee, secondo la maliziosa insinuazione di La Fontaine: «pour des chaleurs qui l'incommodaient».⁵⁷

Qui, la dea della bellezza viene avvisata da un marino gabbiano (“me l’ha detto l’uccellino”) che è tornato il figlio *adustum*, piagato dalla scottatura dell’olio della lucerna, ma anche, in doppio senso conclamato,⁵⁸ “che ha preso una cotta”⁵⁹ per una bella tosa.

A questo punto, Fo crea una vera e propria onomatopea del cian-gottare (*ganniebat*) del gabbiano ‘pettegolo’ (non una *gaviota*, ma *une oie babillarde*, nella versione di La Fontaine)⁶⁰ e rende con spirito: «E giú cosí, *cipicí cipicí*, quell’uccello linguacciuto...» spiffera a Venere che il figlio scottato... ha una nuova ‘fiamma’. Insomma, una nuova onomatopea alla “cicibio cicibio”, come il verso del fringuello, stando alla chiosa, adot-

⁵⁵ Montale, *Satura. Incespicare*, ed. Zampa 1984, p. 368.

⁵⁶ Fo 2010: 233.

⁵⁷ Jeanneret: 1991: 141: «Les Médecins avaient ordonné à cette Déesse de se baigner, pour des chaleurs qui l'incommodaient. Elle prenoit son bain dès le point du jour; puis se recouchoit. C'estoit dans ce fleuve qu'elle se baignoit d'ordinaire, à cause de la qualité de ses eaux refroidissantes. Je pense mesme vous avoir dit que le Dieu du fleuve en tenoit un peu».

⁵⁸ Zimmerman: 2004: 327: «ambiguity ‘scalded’ and ‘burned by wounds of love’». Nicolini 2011: 82: «detto di Cupido bruciato sí dalla lampada, ma evidentemente anche dall’amore per Psiche», la quale, come fa sovente risarcisce nel commentario quanto non colto in traduzione.

⁵⁹ Nota crittografia mnemonica: colpo di fulmine = frutta cotta.

⁶⁰ Jeanneret: 1991: 141: «Une oye babillarde qui sçavoit ces choses et qui se trouvant cachée entre des glayeuls, avoit veu Psyché arriver à bord, et avoit entendu ensuite les reproches de son mary, ne manqua pas d’aller redire à Vénus toute l’aventure de point en point. Vénus ne perd point de temps; elle envoie gens de tous les costez avec ordre de luy amener morte ou vive Psyché son esclave».

tata da Piero Chiara, nella sua versione della novella boccaccasca omonima.⁶¹

Un'inedita Venere, *mater dolorosa* e protettiva, chiede allora chi sia stata a sedurre quel suo *puerum ingenuum et investem*,⁶² quel puro giglio di suo figlio 'implume' e impubere.⁶³ Alla rivelazione del nome: «Tunc indignata Venus exclamavit uel maxime: “Psychen...”» (V, 28). «“Psiiii-cheee!?” esplose Venere al massimo dell'indignazione» (Fo 2010: 235) a sapere il nome della rivale, e punta tutta la sua artiglieria contro quello scostumato del figlio.⁶⁴

Ancora dunque una bella traduzione onomatopeica ed emotiva, da parte di Fo, stavolta della voce isterica di una dea infuriata e ingelosita.

7.5. *Il raglio del vaglio*

Ma le onomatopee non sono finite, anzi, com'è prevedibile, ancora un'allusione gustosa si sprigiona dal raglio dell'asino. Stiamo inorecchiti, dunque.

Il *liber octavus*⁶⁵ sviluppa il seguito della vicenda di Carite, l'epilogo tragico. Tlepolemo, infatti, viene ucciso durante una battuta di caccia al cinghiale, da uno spasimante di Carite, il fosco Trasillo («Thrasyllus nomine. Idque sic erat et fama dicebat» VIII, 1); come dice Firenzuola,

⁶¹ Nasi, in Zemella 2007: 45-46: «Il Gianfigliuzzi aveva un cuoco veneziano chiamato, o meglio soprannominato, Chichibio, con un termine forgiato sul verso del fringuello, che fa cicibio cicibio, ma che sta anche ad indicare “testa di fringuello”, cioè leggera, vuota, di chi non è buono a nulla. Chichibio era infatti un chiacchierone».

⁶² Zimmerman 2004: 330: «*nudus amor* “comic exaggeration by an over-protective mother”». Callebat 1998: 197: «*uesticeps*, “pubère” (Mag. 98.18), relève du vocabulaire juridique».

⁶³ Facchini Tosi 2000: 172-173: «*Inuestis* [...] a p. 98 da “veste, toga virile” o come “barba, prima lanugine della pubertà” [...] e significa: “ragazzo che non ha ancora ricevuto la toga o fanciullo imberbe”, comunque ingenuo [...] *Vesticeps* [...] *hapax* [...] “uomo corrotto”». Nicolini 2011: 82: «“non ancora maggiorenne” [...] il rarissimo *investis* sembra tipico del linguaggio giuridico».

⁶⁴ «Sed male prima a pueritia inductus es et acutas manus habes et maiores tuos irreverenter pulsasti totiens et ipsa matrem tuam, me inquam ipsam, parricida denudas cotidie» (V, 30). Zimmerman 2004: 341: «light-fingered hands» nel senso di diffamare, svelare segreti ('mettere a nudo').

⁶⁵ Hijmans 1985.

con un nome parlante: «ed era da tutti chiamato Scannadio; sí e 'l nome di lui e la fama facevano fede dell'opere sue» (Téoli 1863: 175).⁶⁶

Tutti morranno: Carite, accecato Trasillo, si suiciderà sulla tomba di Tlepolemo e Trasillo, ormai cieco, si recluderà lasciandosi morire per fame. E chi rimane *invitus* in vita? Il nostro asinello che vaga con i fuggiaschi in lande popolate da draghi, sinché viene condotto all'incanto. Qui, esasperato dai compratori, morde una mano che esaminava in *expertise* i suoi denti, tanto da far partire, per bocca del banditore, l'ennesima catilinarìa⁶⁷ derisoria (*ridiculos construebat iocos*):

«Quem ad finem cantherium istum veni frustra subiciemus [...] nec quicquam amplius quam ruderarium cribrum?» (VIII. 23) «Be', fino a quando terremo inutilmente in vendita 'sto castrone, questa vecchia carcassa?» (Fo 2010: 367).

Quel *ruderarium*,⁶⁸ però, innesca un ennesimo gioco di parole tra il solito *rudere* (ruggire o tagliare) e *rudus*, da cui *ruderarius*, staccio da calcinacci, che normalmente era fatto con il cuoio dell'asino (Nicolini 2011: 88). Insomma, «un crible à gravats» (Vallette 1945: 54, che annota «cf. III, XXIX, 4, jeu de mots possible sur *ruderarius*, adjectif de *rudera*, 'gravats', et *rudere*, 'braire'»). Oggi diremmo «andare a fare pelle di tamburo». Come si arrangiano i nostri due traduttori con questi casi disperati, quel «nec quicquam amplius quam ruderarium cribrum»? Fo 2010 propone: «Il ruggito dei ruderi, nient'altro! Anzi, del cuoio buono a setacciarli!» e Nicolini 2010 risolve: «È pure feroce, mentre non è altro che un setaccio che raglia!».

Un po' lambiccata la prima, buona la seconda, ma non fa *ridiculos [...] iocos*. Non è un gioco facile da realizzare. Proviamoci: un somarello-crivello? Un vaglio piú che un raglio? Un vaglio ar-ruggi-nito? Un Sethaccio (deliro). Giochiamo allora sull'omografia latino/italiana: un *rudere* di crivello!

⁶⁶ E piú oltre aggiunge (Téoli 1863: 191): «E a che fare avemo noi messo in vendita questo asinaccio vecchio, disutile, spiacevole, poltrone, con l'unghie guaste, con tristo mantello, che oramai non è buono ad altro che a farne un vaglio?».

⁶⁷ Callebat 1998: 106: «un jeune esclave retrouve, pour s'indigner contre l'âne, les éléments et le mouvement même d'une invective cicéronienne (*Met.* 3, 27: "Quo usque tandem, inquit, cantherium patiemur istum"). Hijmans, 1985: 200-201: «castrated horse».

⁶⁸ Hijmans 1985: 201-202 denuncia il neologismo «"sieve for rubbish" pun ruderere 'to bray' corium nec cribris iam idoneum relinquunt».

8. DALLE STELLE ALLE STALLE, DALLE MULE ALLE MOLE.
ANAGRAMMA E PALINDROMO

Il gusto di Apuleio verso i giochi di parole investe, oltre che l'onomatopea, l'anagramma e il palindromo. Isoliamone un segmento.

Di fatto, – si diceva-- Emo non era che l'ipocoristico di Tlepolemo, lo sposo promesso di Carite, che rocambolescamente libera asino e vergine (la Madonna non c'entra) e giustizia i briganti veri, dopo averli ben imbrogliati. E qual è la ricompensa per il nostro quadrupede eroe? Lasciarlo libero e giocondo a far lo stallone silvestre con le cavalle (di Partia?)⁶⁹ circonvicine.

Il testo VII, 14 costruisce al solito un gustoso gioco di parole proprio nell'esprimere il copioso frutto di tale concubinaggio: «*in scensu generoso multas mulas alumnas*» (*mulas alum* <palindromo>). Quel *generoso* può infatti indicare sia la nobiltà del *genus*, sia la prolificità dello stesso (πολύγονος).⁷⁰

Come al solito, Fo (2010: 309) rende bene l'effetto sonoro allitterante e per assonanze: «*Molte mule modello, tramite monte generose di cavalle*», ma stempera troppo la concentrazione semantica del testo latino.⁷¹ Potremmo asciugare la perifrasi con un «Da monte feconde, molte mule è mule»,⁷² ma si può perfezionare il gioco, proprio a partire dalle indagini della Nicolini.⁷³ L'accoppiamento non so quanto giudizioso di

⁶⁹ Boccaccio, *Dec.* VII, 2 (la novella del doglio e di Peronella) «e in quella guisa che negli ampi campi gli sfrenati cavalli e d'amor caldi le cavalle di Partia assaliscono, ad effetto recò il giovanil desiderio». Per il finale di questa impresa erotica, si veda *infra*.

⁷⁰ Hijmans 1981: 174-175: «The precise sense of g. seems to be in some doubt: it may mean "noble" or πολύγονος [...] a marked sound effect»

⁷¹ Nicolini 2010: 459: «Un bel po' di muli da allevare», vi si perde sia l'effetto fonico che quello semantico.

⁷² Nulla di nuovo sotto il sole. Il noto programma per duplicare (una sorta di copia elettronica), deve il suo nome ad un gioco di parole identico «Il nome *eMule* è stato scelto per due motivi: Sottolinea la somiglianza con il programma *eDonkey*. Infatti il termine inglese *donkey* significa *asino* mentre il termine inglese *mule* significa *mulo* (La *e* iniziale di *eDonkey* ed *eMule* indica il termine inglese *electronic*, ovvero *elettronico*). Gioco di parole che evidenzia il fatto che *eMule* emula il funzionamento di *eDonkey*», cf. <http://it.wikipedia.org/wiki/EMule>.

⁷³ Nicolini 2011: 90-93. La studiosa parla di questo passo come di un «addensamento semantico»: *generosus*, 'di buona razza', *fertilis* unito a *in scensus*, *hapax* assoluto apuleiano con connotazione sessuale. Mentre l'asino celebra il suo *pedigree*, il punto di vista dei cavalli è invece quello di un *adulterium degener*: «l'aggettivo finisce con

un asino con delle cavalle (*adulterium degener*) genera ibridi, quello che nel genere umano è designato come meticcio o mulatto. Quest'ultimo termine è un ispanismo che deriva proprio da mulo⁷⁴ e allora, con ennesima ibridazione, io propongo (anche) l'ecoico: «da monte feconde, molte... mulatte da latte».

E il gioco, per quanto densissimo, se non vado soggetta ad allucinazioni paretimologiche, si va ad arricchire di lí a poco con un *coup de théâtre* magistrale che insiste su di un *qui pro quo* sinora inavvertito: non *mulae* attendono il nostro ciuchino in pieno estro, ma *molae*, pesanti macchine a cui la perfida moglie del sorvegliante aggioga il nostro eroe.⁷⁵ Come potremmo chiosare con un adagio adatto a un Lucio che voleva volare e si ritrovò asinello? Dalle stelle alle stalle? Peggio: dalle mule alle mole!

9. PROVERBI / PERVERBI («SE NON È ZUPPA, È UNA PULCE NELL'ORECCHIO»)⁷⁶ ALTRE OMOGRAFIE

9.1. *Iniecto non scrupulo sed lancea*

In apertura, abbiamo portato alla luce il valore fraseologico di un modo di dire. Questo che segue lo è già chiaramente, ma la *climax* anomala che lo potenzia crea non pochi problemi di traduzione.

«Denique mihi quoque non parvam incussisti sollicitudinem, immo vero formidinem, *iniecto non scrupulo sed lancea*» (I, 11). I racconti

l'assumere anche un valore attivo, descrivendo un accoppiamento che farebbe effettivamente 'degenerare', 'tralignare' la razza, producendo meticci» (*ibi*: 91).

⁷⁴ *mulatto*, s. m. (f. -a) (dallo spagn. *mulato*, der. di *mulo* «mulo», in quanto ibrido). Chi è nato da un genitore di pelle bianca e uno di pelle nera. Anche come agg.: *un bambino m.*; *una donna mulatta* (cf. <http://www.treccani.it/vocabolario/mulatto/>).

⁷⁵ «auara [...] nequissimaque illa mulier, molae machinariae subiugum me dedit» (VII, 15).

⁷⁶ Per questi perverbi e *locutions introuvables*, gioco oulipiano, mi permetto di rimandare al mio *Vanvere* (Longobardi 2011: 101-103). Per la traduzione ricreativa dei proverbi, Nasi 2005 e la "traduzione reinventiva" di Calvino, davanti ad un proverbio alterato in Queneau 1984: 267: «"Il diavolo fa le pentole ma non i copernichi", in una discussione astronomica del Seicento». Incentrato sui proverbi nella loro tradizione e nelle loro traduzioni che li espone a storpiature e *reductions ad absurdum*, comprende quelle parodistiche di Totò, Tosi 2011.

horror di cui sopra incutono nel compagno una certa inquietudine, espressa con una frase idiomatica deformata in iperbole che tende a creare una climax paradossale. Keulen 2007: 237 fissa il valore proverbiale del senso metaforico *scrupulus* = *anxiety* («scrupulum incere [...] lancea incere»); mentre l'iperbole da *scrupulum* a *lancea* avviene tramite il comune predicato *inicere*.

Fo 2010: 17 parte dall'equivalente idiomatico italiano e dispone la climax in ordine crescente di fastidio: la puntura della pulce e quello della vespa («più che una pulce nell'orecchio, una vespa»). Anche la Nicolini traduce per equivalenza (pulce), ma intensifica poi con il correlativo latino (*lancea*) («Più che una pulce, una lama addirittura») che risulta irrelato. Questa soluzione di compromesso non si può dire riuscita né idiomatica. E infatti la studiosa stessa si giustifica col solito: «Intraducibile gioco di parole»; prosegue poi caldeggiando piuttosto la climax *scrupulus* (sassolino aguzzo) – *saxum* come potenzialmente quella giusta, mentre reputa *scrupulus-lancea* una stringa incoerente.⁷⁷

A me non sembra che ci sia incoerenza tra un sasso appuntito e pungente ed un'arma appuntita, come non c'è tra una punta di freccia lapidea preistorica, o un punteruolo. E comunque, non mi irrigidirei troppo su di un divertito gioco di parole di Apuleio. La lingua popolare è piena di simili espedienti comici che insistono ribaldescamente su falsi alterati (es. pulce-pulcino, dove il supposto diminutivo è più voluminoso, e per di più in un padiglione auricolare, che una pulce) o come nel famoso detto tra fare un conto che alla fine diventa un contadino.

A voler gareggiare in sottigliezza, potremmo indicare una soluzione nella *climax* a chiasmo per di più allitterante: «non mi hai messo una pulce nell'orecchio, un punteruolo mi ci hai messo!», in quanto punteruolo è sia un parente della pulce, ovvero un coleottero disastroso (per la palma, per es.), sia l'analogo dello *scrupulus*, ovvero un attrezzo appuntito (come il leggendario punteruolo di frassino, arma d'eccellenza per uccidere i vampiri).

⁷⁷ Nicolini 2010: 116, nota 12. Parziale attenuazione in Nicolini 2011: 126-7: «l'unica continuità semantica tra *scrupulus* e *lancea* sta nella possibilità dei due diversi oggetti di essere lanciati». La traduzione francese coglie un altro campo semantico comune, quello di due oggetti appuntiti e mette in climax la spina dentro l'unghia, la scheggia sotto pelle rispetto ad una lancia vera e propria: Vallette 1940: 12: «comme si tu m'avais enfoncé non une écharde, mais la pointe d'une lance».

9.2. *De l'âne à l'âme*⁷⁸

Il *liber quartus*⁷⁹ vede la vecchia carceriera narrare la piú bella favola dell'antichità alla promessa sposa (e a noi innumerevoli posteri). Eccoci dunque alla novella di Amore e Psiche, narrata a Carite, scolvolta dalle nozze interrotte, in una delle piú belle versioni, quella del Firenzuola: «“Ma io con una mia bella novella, cosí vecchia come Io sono, mi voglio sforzare di levarti dal cuore tanta maninconia”: e cominciò» (Téoli 1863: 94). Che traduce «“Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus avocabo”, et incipit» (IV, 27).

La definizione del Basile di questo genere di *fabula anilis* suona «de chille appunto che soleno dire le vecchie pe trattenemiento de peccerille»⁸⁰ che mette in evidenza il valore di puro svago e sollievo a “tanta maninconia”, attingendo alla tradizione fiabesca. Una «rugosa sulcis anilibus fabula», secondo la bella enallage di Fulgenzio.⁸¹

Inizia dunque la storia “rugosa”, come una novella (C'era una volta) con una «naïveté concertée [...] un air gentilmente viellot»:⁸²

Erant in quadam civitate rex et regina. Hi tres numero filias forma conspicuas habuere, sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at vero puellae iunioris tam praecipua tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat (IV, 28).

È una vera delizia gustare questa favola nello spirito frivolo e pettegolo della riscrittura di La Fontaine, che sparge subito sale nella piaga della gelosia tra sorelle:⁸³

⁷⁸ Impresa troppo diversiva, qui, seguire la fortuna di Amore e Psiche, nei suoi modelli folklorici, letterari o nelle arti figurative. Un'ottima sintesi si ha ancora in Moreschini 1999. Utile e recente Pedullà 2009. Sulla fortuna di Apuleio in senso lato, esaustivi Carver 2007 e Haig Gaisser 2008.

⁷⁹ Hijmans 1977 (IV, 1-27) e Zimmerman 2004 (IV, 28-35; V-VI, 1-24).

⁸⁰ Petrini 1989: 65: «Senz'altro la caratteristica piú originale e nuova dei *Cunti* del Basile consiste nel ricorso alle risorse del magico e della tradizione fiabesca, ai racconti “de chille appunto che soleno dire le vecchie pe trattenemiento de peccerille”». Callebat 1998: 10 : «pur divertissement, “banni, comme l'écrivait Macrobe, du sanctuaire de la sagesse et renvoyé aux berceaux des nourrices”, texte ouvert à une exégèse allégorique, comme le proposera Fulgence au VIe siècle».

⁸¹ Hijmans: 1977: 207. Graverini, 2007: 105 ss.

⁸² Callebat 1998: 187: «l'archaïsme est aussi [...] naïveté concertée [...] fausse [...] une patine désuète, un air gentilmente viellot».

Il avoit trois filles à marier. Toutes trois estoient plus considérables par leurs attraits que par les Estats de leur Père. Les deux aînées eussent pû passer pour les plus belles filles du monde si elles n'eussent point eu de cadette: mais véritablement cette cadette leur nuisoit fort. Elles n'avoient que ce défaut là, défaut qui était grand, à n'en point mentir; car Psyché (c'est ainsi que leur jeune sœur s'appeloit), Psyché, dis-je, possédoit tous les appas que l'imagination peut se figurer (Jeanneret 1991: 68).

«Là finit de Psyché le bonheur et la gloire» (*ibi*: 117). Ma Psiche, baciata dalla fortuna dell'amato Amore, si lascia abbindolare dalle due «troiette traditrici» (Fo 2010: 209),⁸⁴ le due *perfidae lupulae* che insinuano nella *simplificissima* ragazza, ('sempliciotta', nell'opinione velenosa delle sorelle) il dubbio di essere sposata ad un mostro,⁸⁵ assecondandole quindi sino al piano scellerato dell'omicidio (deicidio), di cui persino il filo sfolgorante del rasoio, pronto al sacrilegio, arriva a pentirsi.⁸⁶

9.3. *Ut prodor perdor*

Il *liber sextus* conta le prove cui una Venere, suocera adirata, condanna la sventata Psiche, «jeune étourdie» e anima in pena.⁸⁷ Tanto in pena che Psiche compare tra le figure emblematiche in un'opera di Boiardo che è un *unicum*: i *Tarocchi*, letti alla corte estense, a impersonare la pazienza: «Patientia hebbe Psiche ai casi soi, / E perho fu soccorsa nelli affanni, / E fatta Dea nel fin, che è exemplo a noi» (Foà 1993).

⁸³ Dalla prefazione, cf. Jeanneret: 1991: 54: «Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là, je considère le goût du siècle. Or, après plusieurs expériences, il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie»

⁸⁴ *Perfidae lupulae*, Zimmerman 2004: 183 «popular expression for *meretrix* [...] connotation 'witch' rapacity». Facchini Tosi 2000: 141 «*lupula* [...] *mulier aemula, maleuola, striga*, ora con *Thessala* ora con *perfidae*». Si potrebbe ricreare o l'andamento dattilico del latino «de due perfide (pestifere) zoccole sgomitano»... oppure un semplice «cagne diaboliche».

⁸⁵ Jeanneret: 1991: 110-111: «Mon mary est un Démon ou bien un Magicien qui se fait tantost Dragon, tantost loup, tantost empoisonneur et incendiaire; mais toujours Monstre. Il me fascine les yeux, et me fait accroire que je suis dans un Palais, servie par des Nymphes, environnée de magnificence, que j'entends des musiques, que je voy des Comédies; et tout cela, songe: il n'y a rien de réel, sinon que je couche aux costez d'un Monstre ou de quelque Magicien; l'un ne vaut pas mieux que l'autre».

⁸⁶ Zimmerman 2004: 273 «et acuminis sacrilegi novaculam paenitebat» (V, 22); una lezione, invece, verte su *praenitebat*.

⁸⁷ Waquet 2006: 3 (*Psyché ou de l'âme*).

Ecco la prima prova: «Frugem tuam periclitabor. Discerne seminum istorum passivam congeriem singulisque granis rite dispositis atque seiugatis ante istam vesperam opus expeditum approbato mihi.» (VI. 10). Siamo alla prima delle ardue prove che la sadica suocera impone alla nuora indesiderata. Si sa che essa consisterà nello sceverare un mucchio di semi di varia natura in congerie confusi.⁸⁸

Il termine *frugem* è riconosciuto dai due traduttori come denso di allusività; infatti, la qualità che la prova intende saggiare ha un nesso etimologico chiaro con l'agg. *frugi* che nel frattempo è passato a significare quello che un tempo si diceva 'dabbene'.⁸⁹

Nicolini, seguendo il suo profilo, traduce «mettere alla prova questa tua bravura», bollando tale allusività come intraducibile.⁹⁰ La stessa vi ritorna sopra (Nicolini 2011: 13-16, nel paragrafo 1.1. *La prova delle fruges*) in questi termini:

«Il traduttore è costretto a forzare il vocabolo, rendendolo genericamente con 'bravura', 'capacità', accezione che non ricorre altrove [...] come se Venere dicesse: "dimostrerai di essere un *servus frugi*, grazie a queste *fruges*"» (*ibi*: 14-15).

Il ragionamento è chiaro, ma non è una traduzione. Diversamente, Fo prova a rendere questa implicazione (certo più immediata al lettore latino!) con l'anticipazione: «Saggiare il raccolto di cui sei capace», ma questo ha a che fare con il risultato di un'azione e non con una qualità intrinseca di Psiche.

Possiamo andare oltre? Già la sensibilità per lo stile di Callebat 1968: 86 aveva avvertito un «de bonne graine», 'di buona grana' che duetta con i grani da spartire. Una traduzione analoga potrebbe essere:

⁸⁸ Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali* (1904), *Poemi di Psyche*. I. *Psyche*, ed. Perugi 1980: 976-977: «E tu devi, d'un mucchio alto di semi, / far tanti mucchi, e sceverare i grani / d'orzo, i chicchi di miglio, le rotonde / vecchie, i bislungi pippoli di rena. / E come fine polvere di ferro / sparsa per tutto il mucchio è la semenza / dei papaveri. E tu, Psyche, tu gemi / trepida, inerte; e poi con le tue dita / d'aria ti provi, scegli a lungo i semi / del papavero immemore, e in un giorno / tanti ne cogli, quanti appena udresti / cantare nella secca urna d'un fiore».

⁸⁹ Zimmerman 2004: 434-435: «this remark anticipates Psyche's impending trials [...]; *ibi*: 436: *frux* = *probitas* sarcasm».

⁹⁰ Nicolini 2010: 390, nota 7: «Intraducibile questo gioco di parole [...] *frux frugis* [...] cereali».

«Metterò alla prova la tua buona semenza... separami questo mucchio di semi».⁹¹

Tunc formicula illa parvula atque ruricola [...] convocat corrogatque cunctam formicarum accolarum classem [...] Ruunt aliae superque aliae sepedum populorum undae summoque studio singulae granatim totum digerunt acervum separatimque distributis dissitisque generibus e conspectu perneciter abeunt (VI, 10).

Come ognuno sa (ed anche Propp sapeva), sarà invece un esercito di aiutanti-formichine “esapode” a raggranellare⁹² tutto l'acervo per la povera Psiche, *small soldiers* reclutate dalla formichina-Generale, in un affluire «onda su onda», secondo Pascoli.⁹³

La scena, come si osserva, ha tratti eroicomici,⁹⁴ anzi, la versione di La Fontaine monta un'*amplificatio* poderosa, inaspettata per una versione

⁹¹ Jeanneret: 1991: 196: «En disant ces mots elle fit venir Psyché, lui ordonna de la suivre, et la mena dans la basse-cour du Chateau. Là sous une espèce de halle estoient entassez pesle-mesle quatre différentes sortes de grain, lesquels on avoit donnez à la Déesse pour la nourriture de ses pigeons. Ce n'estoit pas proprement un tas, mais une montagne. Il occupoit toute la largeur du magazin, et touchoit le faiste. Cythérée dit à Psyché: «Je ne veux doresnavant nourrir mes pigeons que de mil ou de froment pur: c'est pourquoy sépare ces quatre sortes de grain. Fais en quatre tas aux quatre coins du monceau, un tas de chacune espèce. Je m'en vas à Amatonte pour quelques affaires de plaisir: je reviendray sur le soir. Si à mon retour je ne trouve la tasche faite, et qu'il y ayt seulement un grain de meslé, je t'abandonneray aux ministres de ma vengeance».

⁹² Facchini Tosi 2000: 165: «*granatim hapax* assoluto».

⁹³ Pascoli, ed. Perugi 1980: 977: «E piangi, ed ecco vengono le figlie / dell'alma Terra, frugole e succinte, / dalla pineta dove a Pan selvaggio / frangean tra gli aghi dei pinastri il suolo. / Non so chi disse alle operaie nere / di Pan la cosa. Ma si fa d'un tratto / un brulichio per l'odorata selva; / e sgorgano esse a frotte dai minuti / lor collicelli, mentre Pan nell'ombra / s'addorme al canto delle sue cicale. / E salgono alla casa, onda su onda, / fila incessante di formiche, ed opre / vengono a te; ma prima i grani d'orzo, / pesi, e i bislunghi pippoli di vena / portano, due di loro uno di quelli; / fanno le vecchie di tra il biondo miglio, / poi fanno il miglio minimo, poi vanno».

⁹⁴ Pasetti 2007: 47 (*formicula*), 48 e 128 (*ruricola*). Facchini Tosi 2000: 139: «*rurICOLA, hapax*». Stesso tono marziale emerge nella chiamata alla leva della traduzione (prima di Boiardo e poi) di Firenzuola che parte con tutte le svenevolezze possibili per la *formicula*, finendo in tono marziale (Téoli 1863: 133): «laonde la picciola contadinella, la diligente formica, mossa a compassione della incomportabile fatica della mogliera di tanto Iddio, e dispiacendole insino al cuore la crudeltà della suocera, senza curar disagio, discorrendo or qui or qua, ragunò tutte le squadre delle formiche di quel paese». Per il volgarizzamento del Boiardo, cf. Fumagalli 1988.

“salottiera”, di questo aspetto eroicomico della chiamata alle armi, dedicandovi una delle sue parti versificate piú lunghe.⁹⁵

Per ritornare alle nostre prove di traduzione, quella stringa di diminutivi dattilici (*formicula parvula*) ricorda o addirittura accenna⁹⁶ alla reminiscenza adrianea della famosa *Animula vagula blandula*. Allora non sarà così audace tentare «la formicola minuscola, *rurivagula*».

Ma una Venere inquisitiva fiuta il raggio e contrariata esclama: «“Non tuum”, inquit “nequissima, nec tuarum manuum istud opus, sed illius cui tuo immo et ipsius malo placuisti”» (VI, 11).

Questo l’addebito di Venere all’ “aiutino” di Psiche. Per completare il tema di questa prima prova, allora, si potrebbe continuare la metafora cerealicola traducendo con «questa non è farina del tuo sacco!» e proseguire per gioco con la successiva smentita, dove Venere replica la prova, vertendola nella raccolta del vello aureo di pecore brade e feroci («Inde de coma pretiosi velleris floccum mihi confestim quoquo modo quaesitum afferas censeo», VI, 11), immaginando che Venere questa volta voglia saggiare se Psiche... sia “di buona lana”.⁹⁷

⁹⁵ Jeanneret: 1991: 196-197: «Il y eut telle fourmy qui fit ce jour là quatre mille lieuës. C’estoit un plaisir que d’en voir des hordes et des caravanes arriver de tous les costez. / Il en vient des climats où commande l’Aurore. / De ceux que ceint Thétis, et l’Océan encore. / L’Indien dégarnit toutes ses régions. / Le Garamante envoye aussi ses légions. / Il en part du Couchant des nations entières. / Le nord ny le Midy n’ont plus de fourmillères. / Il semble qu’on en ayt épuisé l’Univers. / Les chemins en sont noirs, les champs en sont couverts. / Maint vieux chesne en fournit des cohortes nombreuses. / Il n’est arbre mangé qui sous ses voûtes creuses / Souffre que de ce peuple il reste un seul essain. / Tout déloge; et la terre en tire de son sein. / L’Ethiopique gent arrive, et se partage. / On crée en chaque troupe un maistre de l’ouvrage. / Il a l’œil sur sa bande; aucun n’ose faillir. / On entend un bruit sourd; le mont semble bouïllir. / Déjà son tour décroist, sa hauteur diminüe. / A la soudaineté l’ordre aussi contribuë. / Chacun a son employ parmy les travailleurs. / L’un sépare le grain que l’autre emporte ailleurs. / Le monceau disparoist ainsi que par machine. / Quatre tas différens réparent sa ruïne: / De bled, riche présent qu’[à] l’homme ont fait les cieux; / De mil pour les pigeons manger délicieux; / De segle, au goust aigret; d’orge rafraichissante, / Qui donne aux gens du Nord la cervoise engraisante».

⁹⁶ «l’unc formicula illa parvula atque ruricola» (VI, 10); «per quei tempi forse parodicamente evocativa di un’altra e piú famosa sequenza con cui l’imperatore Adriano apostrofava la sua propria anima» Nicolini 2011: 16. Apuleio mostra di conoscere i versi del *divus Adrianus* anche nel *Pro se de magia liber*, Moreschini 2006: I, par. 11: 88-91.

⁹⁷ Jeanneret: 1991: 191: «“Va me quérir de la laine de ces moutons qui paissent au delà du fleuve; je m’en veux faire faire un habit.” C’estoient les moutons du Soleil;

In questa prova ‘pastorale’, v’è una nuova aiutante: una canna, ur-forma dell’«umil zampogna», della piva o del piffero di Pan: «Sed inde de fluvio musicae suavis nutricula leni crepitu dulcis aurae divinitus inspirata sic vaticinatur harundo viridis» (VI, 12).

Naturalmente Apuleio non si perita a soffiare un *fumus* di sospetto sul segreto “Gazzelloni” o Zamfir (*divinitus inspirata*)⁹⁸ di questo ‘fiato’ (e fiati si chiamano tali strumenti) che, zuffolando nell’anima della canna, tocca le corde vocali dell’*harundo* (*Leni crepitu*: zuffolando pianino, con voce flautata). Ed ecco uscire la ‘soffiata’ della verde canna all’esaminanda Psiche o più poeticamente il suo vaticinio.

Ma la sospettosa Venere, visto il successo anche di questa impresa, esplicita sempre di più i suoi sospetti verso il complice di Psiche: «“Nec me praeterit huius quoque facti auctor adulterinus”» (VI, 13) ossia «“Ah, non mi sfugge l’adulterino autore...”» (Fo 2010: 257).

In effetti c’è un gioco deliberato costruito su questo *adulterinus* che indica il *ghost writer*⁹⁹ di questa fiction, «l’auteur fallacieux» (Waquet 2006). Del resto, però, la Nicolini, che non traduce questa potenzialità, ma ne fa perifrasi («l’autore non è quello che sembra»), rileva la potenzialità del *pun* (Senso letterale «falso’, ‘spurio’ [...] ‘falso autore’» cui s’aggiungerebbe il tratto di ‘amante segreto’, cf. Nicolini 2011: 79). Insomma, deve trapelare in traduzione l’evocazione del clandestino dio dell’Eros. Proverei dunque a lavorare d’ironia sfruttando l’aggettivo ‘amatoriale’ (*amateur*), ‘appassionato’, ‘dilettante’, con un «Né mi sfugge l’autore amatoriale...».

Per la terza prova – raccogliere in un’*urnula* un po’ delle ferali acque Stigie – Psiche godrà del più maestoso dei possibili aiutanti, l’*avatar* dell’Aiutante-capo: «Nam supremi Iovis regalis ales [...] alti culminis diales vias deserit» (VI, 15); «il regale volatile di Giove [...] lasciò le vie divine delle sommità» (Fo 2010: 259).¹⁰⁰ In quella sequenza fonica “ribat-

tous avaint des cornes, furieux au dernier point, et qui poursuivoient les Loups. Leur laine estoit d’un couleur de feu si vif qu’il ébloüissoit la veuë. Ils passoient alors de l’autre costé d’une rivière extrêmement large et profonde, qui traversoit le valon à mille pas ou peu plus de ce Chasteau».

⁹⁸ Zimmerman 2004: 455 (θεόπνευστος): «the verb is used in its literal sense, referring to wind [...] *spirando implere* but there is also a play with the blowing of the reed-pipe as an instrument».

⁹⁹ Zimmerman 2004: 463: «illicit suggester secret author ‘spurious’ normally used of things Sall. Jug. 12.3 *clavis adulterinas* (false keys)».

¹⁰⁰ Nicolini 2011: 70, nota 200.

tuta”,¹⁰¹ effetto caro ad Apuleio (*regalis ales... alti culminis diales*) penetra anche la luce ‘gioviale’ del *dies* (Nicolini 2010: 399 «de luminose vie»), che con un vero *Sturm und Drang* si sprofonda per Psiche in quella minacciosa fonte.

Il ‘subito guadagno’ di questa impresa sdegna definitivamente Venere che, «adirata Iddea»,¹⁰² commina a Psiche l’ultima, estrema pena, la più femminile:¹⁰³ andare a chiedere alla ‘collega’ Proserpina un ditata di *beauty cream* (La Fontaine: «une boîte de fard») quanto basti per un trattamento giornaliero¹⁰⁴ e per un’uscita a teatro. È sintomatico che, nella

¹⁰¹ Scobie 1975: 21- 22: «Style “baroque”, “rococo” “bizarre”; Alliteration, assonance, rhyme, every type of acoustic conceit [...] Bernhard refers to Apuleius’ “mania” for these “Klangfiguren”». Pozzi 1984: 102 (*Il ribattimento*): «Quando l’iterazione [...] non ha luogo in una situazione di dialogo, allora abbiamo il fenomeno dei versi *ecoci* [...] o *recisi* [...] o *ribattuti*, o *coronati* [...]». Un esempio di intensità rara è nel *Laborintus* di Eberardo Alemanno (vv. 806-10): “Sordibus *immundos mundos* fac esse *regentes / Gentes*, o *Domina, mina*; prece da *benedicta / Dicta, remordentes dentes* vitare *rebellis* [...]”». Serra 2001: 264 (*Encadenados*) ne rintraccia la consuetudine in giochi infantili di natura competitiva o, quanto all’enigmistica italiana, ai meccanismi del lucchetto. Serra: 266 arriva ad individuarne l’origine letteraria nel secolo XVII, in modo esemplare nel filosofo Juan Caramuel, ma il fenomeno è ovviamente antico (su molti di questi espedienti della ripetizione, sin nelle epistole del Duecento, cf. Longobardi 2003). Nel mondo anglosassone, per catene ludiche si risale a Dudeney e alle sue cosiddette *Word Chains* e *Word Stairs*: SHRIMP

IMPAIR

AIRWAY

WAYLAY

LAYMAN.

¹⁰² Téoli 1863: 137-138: «Avendo Psiche fuor d’ogni sua credenza ricevuta la piena brocca, tutta allegra, con presti passi da Venere se ne ritornò. Nè manco potè per questo placare il crudel ciglio della adirata Iddea; la quale ridendo, tutta stizza, e minacciandola di maggior male, così le parlò: Oramai, se io ti ho a dire il vero, io credo che tu sia una valente maga, posciachè così gagliardamente tu hai obbedito a questi miei comandamenti; e però voglio io, la mia luce, che tu mi faccia ancor questo altro servizio: prendi questo bossolo, e vattene immediate infino all’inferno; e arrivata che tu sarai alla casa del crudel Plutone, dallo a Proserpina; e di’ ch’io la prego, che sia contenta di mandarmi tanto della sua bellezza, che sia bastevole per un dì».

¹⁰³ Jeanneret: 1991: 70: «Ces extrémités où s’emporta la Déesse marquent merveilleusement bien le naturel et l’esprit des femmes: rarement se pardonnent-elles l’avantage de la beauté».

¹⁰⁴ Fumagalli 1988: 329: «Piglia questa bussella et vane incontinenti insino a l’inferno, et da mia parte a Proserpina dirai: “Prègate Venere che alquanto li mandi del belletto tuo, per una giornata almanco bastante”».

versione galante e maliziosa di La Fontaine, un numero dilatato delle prove comminate da Venere abbiano a che fare con la bellezza.

Oltre a questa, infatti,¹⁰⁵ si annoverano, inediti, un balsamo per un colorito d'alabastro¹⁰⁶ e un'*eau de Jeunesse* attinta da «la Fontaine de Jouvence» (attenta a precisare che non serve a lei, ma a certe sue amiche...)¹⁰⁷ E così, seguendo questa volta «i santi ammonimenti» (Firenzuola) della *turris praealta*, Psiche parte, equipaggiata di varie *offae* al Cerbero e oboli di Caronte («Charon ille Ditis exactor tantus deus quicquam gratuito facit», VI, 18: Dio dei tributi, Grande Esattore... che non fa niente esentasse).¹⁰⁸

¹⁰⁵ Jeanneret: 1991: 198: «Vous irez bien au Royaume de Proserpine: et n'espérez pas m'échaper quand vous serez hors d'icy: en quelque lieu de la terre que vous soyez, je vous trouveray. Si vous voulez toutefois ne point revenir des enfers j'en suis très-contente. Vous ferez mes complimens à la Reyne de ces lieux-là, et vous luy direz que je la prie de me donner une boîte de son fard; j'en ay besoin, comme vous voyez: la maladie de mon fils m'a toute changée. Rapportez-moy sans tarder ce que l'on vous aura donné, et n'y touchez point».

¹⁰⁶ Jeanneret: 1991: 187-189: «Ma beauté ne sauroit périr, et la vostre dépend de moi. Je la détruiray quand il me plaira. Commençons par ce corps d'albâtre dont mon fils a publié les merveilles, et qu'il appelle le temple de la blancheur. Prenez vos sions, filles de la nuit, et me l'empourprez si bien que cette blancheur ne trouve pas mesme un azile en son propre Temple"[...]. Telle fut la première peine que Psyché souffrit [...]. L'Amour ne manquoit pas d'y pourvoir. Cette fois là il luy envoya un baume excellent [...]. L'opération de son baume irrita Vénus, à l'insceu de qui la chose se conduisoit, et qui, ne sachant à quoy imputer ce miracle résolut de se défaire de Psyché par une autre voye».

¹⁰⁷ Jeanneret: 1991: 189: «Sous l'une des deux montagnes qui couvroient à droite et à gauche cette maison, estoit une voûte aussi ancienne que l'Univers. Là sourdoit une eau qui avoit la propriété de rajeunir: c'est ce qu'on appelle encore aujourd'hui la Fontaine de Jouvence. Dans les premiers temps du monde il estoit libre à tous les mortels d'y aller puiser. L'abus qu'ils firent de ce trésor obligea les Dieux de leur en oster l'usage. Pluton Prince des lieux sous-terrains commit à la garde de cette eau un dragon énorme. Il ne dormoit point, et dévorait ceux qui estoient si téméraires que d'en approcher. Quelques femmes se hazardoient, ayant mieux mourir que de prolonger une carrière où il n'y avoit plus ny beaux jours ny Amans pour elles. Cinq ou six jours estant écoulés, Cythérée dit à son esclave: «Va-t-en tout à l'heure à la Fontaine de Jouvence, et m'en rapporte une cruchée d'eau. Ce n'est pas pour moy, comme tu peux croire, mais pour deux ou trois de mes amies qui en ont besoin»».

¹⁰⁸ Nicolini 2011: 71 (*Ditis > dives > Pluto*). Pascoli, ed. Perugi 1980: 978-980: «Tremi? C'è un vecchio, vecchio come il tempo, / che tutti imbarca, e non fa male a Psyche! / E c'è un cane, oltre il fiume, che divora / ciò ch'è di troppo, e non fa male a Psyche! / Pallida Psyche, prendi tra le labbra / che sembrano due petali appassiti / di morta rosa, un obolo, e leggero / tienlo, così, che te lo prenda il vecchio, / né tu lo

Quindi, grazie alla *turris illa prospicua*, la torre *clairvoyante* (Waquet 2006), Psiche va e torna pure da quel periglioso pellegrinaggio, ma viene colta da un'uguale e contraria, femminilissima tentazione di provare la tanto decantata 'maschera di bellezza': «che ella aperse quel bossolo, entro al quale nè bellezza v'era nè cosa alcuna, ma un sonno infernale e stigio veramente; il quale, subito levato il coperchio, se n'uscì fuori; e ingombratole gli occhi e tutte le altre membra d'una foltissima nebbia, sicchè ella non sentiva niente, la fece cadere in terra come morta» (Téoli 1863: 141).¹⁰⁹ Ma per fortuna Cupido, «la margine dell'arsura» risarcita, rianima la sua Psiche e vola via «mobile qual piuma al vento»¹¹⁰ (21 *amator levis in pinnas se dedit*), a regolare una volta per tutte (come un supere-roe) i conti con gli dei. E vissero felici e contenti anche senza 'figli maschi', ma lieti di quella «piacevol figliuola» (Firenzuola) che si chiama Voluttà.¹¹¹

sentà; e chiudi gli occhi, e dormi. / E prendi una focaccia, anche, col miele / e col mite papavero, e leggiera / tienla, cosí, che te la prenda il cane, / né tu lo senta; e chiudi gli occhi, e dormi. / Appena desta, rivedrai l'Amore. // Tu la focaccia prendi su, col miele, / tu chiudi nelle labbra scolorite / l'obolo; e non so quale alito lieve / ti porta via. Per dove passi, un'ombra / passa, non piú che d'ali di farfalla. / Ma tu non dormi; e lievemente il vecchio / ti prende il piccolo obolo di bocca; / ma tu lo senti, e senti anche la rauca / lena del vecchio rematore, come / se alcuno seghi il duro legno, e come / se alcuno picchi su la putre terra».

¹⁰⁹ E, in La Fontaine (Jeanneret 1991: 207): «Psyché ouvrit la boîte en tremblant, et à peine l'eut-elle ouverte qu'il en sortit une vapeur fuligineuse, une fumée noire et pénétrante qui se répandit en moins d'un moment par tout le visage de notre Héroïne, et sur une partie de son sein». La Fontaine censura la morte dell'eroina, ma la trasforma in una *facies* nera, poco *charmant* secondo i canoni, di cui Psiche si vergogna (Jeanneret 1991: 213): «L'Amour se plaignit de la pensée qu'elle avoit, et luy jura par le Styx qu'il l'aimeroit éternellement, blanche ou noire, belle ou non belle» e in forma di bella Etiopie si ripresenta a Venere, che questa volta si commuove.

¹¹⁰ Nicolini 2011: 81: «leggero», quindi 'rapido nel volo' [...] figurato 'incostante', 'volubile'. Tal proverbio nasce per designare l'incostanza della donna; oltre che darne il titolo, gli viene dedicato tutto il cap. 6 di Tosi 2011.

¹¹¹ Jeanneret 1991: 219: «Ces plaisirs leur eurent bien-tost donné un doux gage de leur amour, une fille qui attira les Dieux et les hommes dès qu'on la vit. On luy a basti des Temples sous le nom de la Volupté».

10. LE PAROLE DELLA MAGIA

10.1. *Ventos inanimés exspirare*, «an ingenious etymological word play»

At ille qui coeperat: “Ne” inquit “istud mendacium tam verum est quam si qui velit dicere magico susurramine amnes agiles reverti, mare pigrum conligari, ventos inanimés exspirare, solem inhiberi, lunam despumari, stellas evelli, diem tolli, noctem teneri” (I, 3).

Tessaglia, terra rinomata di streghe. Nei racconti dei viandanti cominciano ad affacciarsi i sinistri poteri soprannaturali delle *sagae* che consistono nel sovvertire l'ordine naturale del cosmo. Si senta la suggestiva prosa del Firenzuola:

co' bisbigli dell'arte magica gli snelli ruscelletti ritornassero a' fonti, il mare infingardito si congelasse, i venti divenissero senza spirito, e fusse proibito il corso al chiaro Sole, tratta la schiuma della fredda Luna, svelte le chiare stelle del concavo Cielo, toltone il chiaro giorno, e lasciatone la oscura notte in quello scambio (Téoli 1863: 10).

Nell'espressione *ventos inanimés exspirare*, in specie, si addensa, per parere congiunto di molti studiosi, «an ingenious etymological word play [...] *animam exspirare* and the notion of 'blowing'»,¹¹² ovvero un gioco tra *animus* ἀνεμος = 'vento' e *non flans* = 'privo di vita'¹¹³ che induce la Nicolini a proporre una circonlocuzione «i venti cessano di spirare e non sono più venti» (Nicolini 2011: 76) o nella traduzione «impedire ai venti di soffiare» (Nicolini 2010) che vanifica del tutto questa preziosa ambiguità. Bello, al solito, Firenzuola: «i venti divenissero senza spirito» (Téoli 1863: 10); sofisticato Fo 2010: 5: «spirati i venti esanimi», anche se il gioco resta implicito e apprezzabile da esegeti eruditi, per l'anfibologia tra spirare 'morire' e 'spirare' soffiare.

Non è facile superare questi risultati, se non vagando tra suggestioni e usi poetici («Non bava / di vento intorno / alita», G. D'Annunzio, *Meriggio*; o nell'uso di 'ventare' «O rabido ventare di scirocco», Montale, *L'agave sullo scoglio*)¹¹⁴ che duetta con un *sventare*, v. tr. (der. di *vento*).¹¹⁵

¹¹² Keulen 2007: 115 ss., in part. 118-19.

¹¹³ Nicolini 2011: 73-74.

¹¹⁴ Sulle occorrenze del lemma, cf. <http://www.treccani.it/vocabolario/ventare/>.

¹¹⁵ *sventare* v. tr. (der. di vento, col pref. s- [nel sign. 4]) (io svènto, ecc.). 1. a. ant. Svotare un recipiente dell'aria o del gas che vi sono racchiusi o compressi. [...] 2. Nel

Insomma, per esprimere questi effetti magici sinistri sul cosmo e in particolare sulle 'folate spirate', questi 'soffi di venti morenti', di 'venti sfiatati', non trovo che «soffocare l'alito dei venti», o consegnarci ad un altro gioco etimologico ancora più concentrato come 'sventati i venti'. S-ventare i venti.

10.2. *Lunam despumari*

Delicato è pure rendere appieno l'espressione *lunam despumari* (I, 3), uno degli effetti cosmici paradossali della magia. Ritmica la traduzione endecasillabica di Firenzuola: «tratta la schiuma della fredda luna» (Téoli 1863: 10). Il brano è certo sarcastico, in quanto un viandante vuole ridimensionare e scongiurare quest'aura stregonesca della Tessaglia che si addensa nei racconti che aiutano il cammino. La traduzione di Fo 2010: 5 («radere schiuma dalla luna») evoca un'impoetica schiuma da barba, forse giustificabile col sarcasmo incredulo del narratore di turno; la traduzione della Nicolini 2010: 103 («togliere alla luna la schiuma, come si fa col latte»), calco della chiosa di Keulen 2007 («'skimmed', as if it were milk or honey») è deludente, *vox media* il verbo, e parafrasi esplicativa la traduzione. Il commento di Keulen evoca infatti una credenza che dalla luna promanasse una sorta di rugiada che, in quanto nutriente come la manna, fosse alimento essenziale per la flora e la fauna.¹¹⁶ Insomma, i referenti evocati per quest'alone lunare sono i più poetici latte o miele e il verbo per questi fluidi (*sudor* «Une rosée aquatique», «gli *ochi m'arosa* / d'un'aigua d'amore, per citare il nostro Giacomo) direi piuttosto quasi 'spugnare'. La mitologia e la magia,¹¹⁷ oltre alla «moisture in the form of dew», trovano alleata la delicata traduzione di Vallette 1940: 4: «attirer la rosée lunaire», cognizione tra il poetico e lo scientifico di cui abbiamo trovato un garbato e bizzarro riferimento in un divulgatore scientifico moderno.¹¹⁸ Comunque, credo che il tono di queste parole sia dissacra-

linguaggio marin., s. una vela, orientarla in modo da farla fileggiare, da sottrarla cioè all'azione del vento (cf. <http://www.treccani.it/vocabolario/sventare/>).

¹¹⁶ Keulen 2007: 119 «the ancients considered the moon as a source of moisture in the form of dew, which was essential for the nourishment of animals and plants [...] 'skimmed' as if it were milk or honey».

¹¹⁷ Sui riti magici legati alla luna, dove si attira la luna nel bacile e la si raccoglie nella schiuma di un cammello, Tupet 1976: 98-99. Luck 1997.

¹¹⁸ Cf. Sylvestre Huet, *La rosée lunaire excite la Nasa, les planétologues et Internet*, 25 septembre 2009: «Doux amis de la poésie, voici un cadeau offert par de rudes scienti-

torio e beffardo, ma i termini del repertorio magico ancora canonici, quindi in traduzione italiana rimarrei su un peritoso “*schiumare / spugnare* la rugiada lunare”.

10.3. *Versipellis*

«Deterrimae versipelles in quodvis animal ore converso latenter adrepant» (II, 22). Siamo ormai ad un vero episodio di magia: la veglia al morto di Telifrone. L'avvertimento intende mettere in guardia lo sprovveduto e pusillanime (cf. etimo del nome esaminato sopra) *custos* dalle incursioni notturne delle streghe che si insinuano nelle camere ardenti per saccheggiare le salme. E questo avviene usualmente sotto le mentite spoglie di animali domestici: mosche, uccelli o topolini. La soluzione di Fo 2010: 77 («pessime versipelli») di fatto non traduce, dato che ‘versipelli’ non è lessico corrente italiano. Quella di Nicolini 2010: 185 («terrificanti creature»), e senza una nota consacrata a questo termine cruciale in entrambi i traduttori, però, rinuncia addirittura alla componente ‘trasformista’ (cf. Vallette 1940: 48: «Car ces affreuses créatures, ayant le pouvoir de se changer en bêtes»).

Ora, è palese che questa dominante del tema di tutto il romanzo, la metamorfosi, e di questo episodio in specie non deve perdersi. Si parla dunque di un camaleontismo (in politica, si direbbe gattopardismo o voltagabbana)¹¹⁹ legato alle arti magiche metamorfiche che annettono anche la licantropia.¹²⁰

fiques, bardés d'équations. Chaque matin lunaire, lorsque le Soleil se lève sur l'horizon de l'astre de la nuit (terrestre), une fine rosée se dépose à sa surface glacée. Une rosée aquatique, fabriquée par une alchimie aux secrets désormais percés. Puis, au fur et à mesure que l'astre du jour monte dans le ciel et se rapproche du zénith, cette rosée se fragilise, s'évapore et disparaît. Joli, non? Et, en plus, pas faux [...] du moins si l'on ne sursaute pas à la traduction poétique du verbe scientifique», articolo pubblicato da «Libération» (<http://www.liberation.fr/societe/0101593249-la-rosee-lunaire-excite-la-nasa-les-planetologues-et-internet>).

¹¹⁹ Pasetti 2007: 108 ss.: «Composti nominali esclusivi di Plauto e Apuleio», «Un'altra forma condivisa con la *dictio comica* è *uersipellis* [...] persona adattabile, oggi diremmo “voltagabbana”, è lessico magico in origine» (*ibi*: 112). Notare la coincidenza di questa scelta con la mia traduzione «stradannate ‘voltagabbana’», coincidenza che immagino poligenetica, e che quindi corrobora la metafora (cf. Longobardi 2000: 23).

¹²⁰ Mal-Maeder 2001: 318 «doup-garou».

L'aggettivo *versipellis*, d'altronde, trova nuova cittadinanza nel perimetro del *vertere* indagato da ultimo da Bettini 2012: 40 che, ora a proposito delle streghe di Apuleio, ora per quanto concerne le abilità di Giove nel trasformarsi via via in un sosia diverso (Plauto, *Amphitruo*), *unduunt* vestono i panni di un altro e, per continuare la metafora della veste come seconda pelle, “sotto mentite spoglie” (*ore converso*), commettono inganni e crimini, come ancora nel medioevo la duchessa longobarda Sikelgaita, adepta della scuola medica di Salerno e avvelenatrice del figliastro Boemondo, che fu bollata da *versipellis*.¹²¹

Insomma, rispetto a queste due traduzioni, entrambe insufficienti, occorre risarcire o in traduzione o almeno in nota tutta la pregnanza di tale termine ‘tecnico’, con un ‘polimorfe’ o con un ‘mutanti’, predicato alternativo del *vertere*.¹²²

11. UNA MAGIA MALDESTRA E L'EFFETTO CANNOCCHIALE

Dalle storie metamorfiche narrate, dalle storie metamorfiche “sognate”, si passa alla maldestra magia metamorfica giocata sulla pelle di Lucio (a breve, la pelle dell'asino).

È fatta. Lucio bramava stare accanto alla sua Venere in trentaduesimo come pennuto Amore (III, 22), ma l'apprendista stregonia Fotide sbaglia flacone e Lucio si vede progressivamente trasformato in un asino che non vola (III, 24). Così Firenzuola (che glissa sulla metamorfosi del dono di *natura*):

ma niuna piuma appariva, niuna penna non ispuntava: anzi i miei peli s'ingrossavano in setole, e la mia pelle s'indurava in cuoio; le dita perdendo il lor numero, s'incepavano in una unghia sola; e là oltre, dove terminava il fil delle rene, calava una pannocchiuta coda: la mia faccia divenne bruttissima e lunga, il naso si aperse, le labbra cresciute in carne mi penzolavano, e l'orecchie rivestite di orridi peli, appuntatesi, crebbero sconciamente (Téoli 1863: 69).

Misera consolazione di questa malaugurata trasformazione in asino è la seguente (immaginabile): «Nec ullum miserae reformationis video sola-

¹²¹ Chibnall 1973: VII, III, 181-182: 28-30.

¹²² Bettini 2012: 39: «per dire “tradurre” da una lingua all'altra: *mutare*, [...] caratteristico della metamorfosi».

cium, nisi quod mihi iam nequeunti tenere Photidem natura crescebat» (III, 24). Fo 2010: 129 rende questo effetto-cannocchiale con un astratto «L'incremento delle mie parti basse» (Vallette 1940: 80-81: «Le développement de mes avantages naturels») mentre Nicolini 2010: 247 migliora di molto la sua traduzione rendendo questo zoom di una crescita progressiva ed iperbolica con una riuscita *geminatio*¹²³ «una certa mia dote naturale cresceva e cresceva» (anzi, forse meglio cresceva, cresceva e cresceva).

12. LA BELLEZZA DELL'ASINO¹²⁴ E LE PAROLE DELL'EROS

12.1. *Photis famula*

Aleggiano su questo *liber secundus* gli allettamenti erotici della stagionata, ma inesausta Panfile (*illa writur perpetuum*), verso i cui abracadabra la 'zia' Birrena cerca di mettere in guardia il nostro Lucio, visto e considerato che «tu per aetatem et pulchritudinem capax eius es» (II, 5): giovane e fusto, tu sei quello che fa per lei. La predica, come spesso accade, accende le fantasie di Lucio, sia verso le *liaisons dangereuses* che quelle legate all'occulto. Ma il grillo parlante della sua coscienza persiste nell'ammorirlo: «a nexu quidem venerio hospitii tuae tempera» (II, 6). Quindi, Fo 2010: 53 («niente legami erotici») o Nicolini 2010: 157 («rapporto amoroso»), o meglio la maliziosa traduzione francese (Vallette 1940: 34: «D'intrigue amoureuse avec ton hôtesse, pas question») che introduce l'idea di un'equivoca tresca.

Piuttosto che la 'Circe di Milo', si candida Fotide, Mirandolina *ante litteram*, a icona erotica della porta accanto: Scintilla (*luminizxa*, Lucilla)

¹²³ Mortara 1988: 196: «Dopo aver trattato della *concatenazione* [...], Fontanier accenna a un tipo particolare di ripetizione, non censito, ordinariamente, dai retori. Di tale procedimento egli coglie con mano felice la caratteristica di presentare la cosa su cui verte come «senza limite e senza misura». Uno degli esempi è tratto da Voltaire [...]: «Il *compilait, compilait, compilait*: / On le voyait sans cesse *écrire, écrire...*». Cf. Fontanier 1977: 332: «Certain abbé pour lors avait la rage / d'être à Paris un petit personnage: / Au peu d'esprit que le bonhomme avait, / L'esprit d'autrui par supplément servait; / il entassait adage sur adage, / Il compilait, compilait, compilait: / On le voyait sans cesse écrire, écrire / Ce qu'il avait jadis entendu dire». Per la *geminatio*, Lausberg 1969: §§ 244-249.

¹²⁴ Pera 1992.

lei, Lucio lui. Apuleio quindi tesse al curioso Lucio l'elogio degli amori ancillari, e Firenzuola rende con la grazia del toscano di allora (risorsa del tutto in via di esaurimento, oggi) i diminutivi-vezzeggiativi¹²⁵ di una *Photis famula*, che è «forma scitula, et moribus ludicra et prorsus argutula» (II, 6):¹²⁶ «e piuttosto stimula con ogni sollecitudine quella sua fanticella, percioch'ella è galantina, e tutta saporitina».

Analoga grazia mostra Firenzuola nel rendere tutta quell'altra congerie di diminutivi-vezzeggiativi che caratterizzano la descrizione della sua *grisette-cocotte*, ammirata e desiderata da Lucio:

Ipsa linea tunica mundule amicta et russea fasceola praenitente altiuscule sub ipsas papillas succinctula illud cibarium vasculum floridis palmulis rotabat in circulum, et in orbis flexibus crebra succutiens et simul membra sua leniter inlubricans, lumbis sensim vibrantibus, spinam mobilem quatiens placide decenter undabat (II, 7),

diventa:

Ella aveva una sua vesticiuola lina tutta bianca, ed erasi cinta così un poco sotto alle mammelle con una cinturetta rossa, e voltava l'intriso per lo mortaio con quelle sue manine biancoline, e insieme col pestello rivolgendo quelle sue membroline; e mandando i fianchi or in qua e ora in là, dimenando così un poco il fil delle rene (Téoli 1863:00).

12.2. *Steterunt et membra*

Lo spettacolo ritmico e sinuoso di questa seducente servetta finisce per ipnotizzare il povero Lucio («Isto aspectu defixus obstupui et *mirabundus steti, steterunt et membra quae iacebant ante*», II, 7) che, con un ultimo lembo di pudicizia, attesta anche 'le conseguenze dell'amore' sulle sue "membra"¹²⁷ ridestate. Così le traduzioni: Fo 2010: 55: «m'inchiodai lí, stupefatto, dritto e ammirato, dritte, pure loro, le membra ch'erano prima

¹²⁵ A proposito della connotazione dei diminutivi, Callebat 1998: 107 afferma che quelli attribuiti a Fotide indicano grazia, dove *asellus* invece è peggiorativo.

¹²⁶ Facchini Tosi 2000: 139-140 osserva che tra vari *hapax* e neologismi, l'uso del diminutivo si accentua nella descrizione di Fotide.

¹²⁷ Callebat 1968: 248: *membra* è un plurale analogico come *nates, clunes, lumbi*, quindi sta per *membrum uirile*; *ibi*: 95: «la prose des *Métamorphoses*: Génèse et spécificité»; *ibi*: 102-103: «Le vocabulaire de "représentation" [...] recours complaisant à un fonds lexical "interdit" par la bienséance sociale ou littéraire (dénotation des instincts physiques, mots priapéens [...]: cf. *Met.* 2,7: "stare; membrum; iacere"».

inerti» e Nicolini 2010: 159: «impalato [...] rigida venne pure un'altra parte del mio corpo che fino a poco prima se ne stava tranquilla» (ripresa in Nicolini 2011: 44).

Ovvio precisare l'*emploi érotique*¹²⁸ del verbo *stare* (*se dresser*, priap.)¹²⁹ in membra soggette a tale resilienza, o, come si dice in una ripresa di Boccaccio (*Dec.* VIII, 7, 67): «fece tale in pie' levare che si giaceva».¹³⁰

Orecchiando quest'ultima traduzione, mi diverte proporre una traduzione un po' castrense, un'alzabandiera da pugne amorose: «All'erta stettero anche quei membri che prima erano a riposo».¹³¹

12.3. *Ollula*

Dopo la fase del *rigor*, Lucio sbotta in un'esclamazione di ammirazione per la sua focosa 'scintilla':¹³² «“Quam pulchre quamque festive,” inquam “Photis mea, ollulam istam cum natibus intorques!”» (II, 7).

Tale esclamazione è pregna di allusioni erotiche che si concentrano proprio sulla 'pentolina' bollente,¹³³ dal doppio senso *ollula* 'cunnus'¹³⁴ a, perfino, una «danse érotique des casseroles»!¹³⁵

¹²⁸ Mal-Maeder 2001: 153.

¹²⁹ Callebat 1968: 54.

¹³⁰ Carrai 2002: 101.

¹³¹ Metafora bellica comune che si ripete a II, 16: «proelio quod nobis sine fetiali officio indixeras» (Fo 2010: 69: «senza tante cerimonie»; Nicolini 2010: 175: «senza possibilità di venire a patti») e *vehementer intentus* (Nicolini 2011: 56-7, *intentus* accezione sessuale) che tradurrei «teso alla pugna». Lunghissima è la scena delle battaglie amorose nella schematica versione greca, e del resto Palestra, nome da serva, è anche *omen* di tali estenuanti esercizi ginnici, cf. Consonni 1994.

¹³² Scobie 1969: 56-65 dedica una lunga scheda a Fotide, mettendo in evidenza le qualità intrinseche di un personaggio che si emancipa dallo stereotipo, impersonato nell'antecedente *Palaestra*. Il suo nome, Photis, che ha a che fare appunto con il fuoco («discede [...] quam procul a meo foculo [...] meus igniculus», VII, 7) diventerà al maschile il nome di molti sacerdoti della Chiesa greca ortodossa. In questo caso specifico di rimodellamento apuleiano, la lotta amorosa con Lucio, nell'episodio dello Ps. Luciano uno stringato *wrestling match*, diventa più articolato e artistico.

¹³³ Adams 1996: 119-220 annovera questo passo tra le metafore culinarie e in particolare nella “Terminologia di oggetti domestici” (*a meo foculo discede*). Palestra, nella scena non totalmente corrispondente dello Ps. Luciano, maneggia invece un vaso, con analogo rimestio di natiche.

¹³⁴ Nicolini 2011: 103, nota 317. Adams 1996: 47.

Danza erotica che mi suggerisce un analogo flamenco, giocato sulla paronomasia *natiche / nacchere* (doppie e bivalve): «Con quanta grazia e con quanto brio rimesti la tua pignattina a suon di nacchere (avec les fesses)».

12.4. *Venus pendula*

E dall'ardito corteggiamento, si passa alle veneree battaglie, che l'esperta ancella "vince", debellando il partner con un 'colpo di coda' magistrale: la *Venus pendula*: «mobilem spinam quatiens¹³⁶ pendulae Veneris fructu me satiavit» (II, 17).

Ora, le metafore sessuali sono le piú numerose, vuoi perché stimolano la fantasia, vuoi perché la velano per eufemismo. Il commentario¹³⁷ precisa non trattarsi di un *mot poétique*, ma di un *sermo cotidianus*, spesso, come qui, abbinato con *fructus* (*fructus amoris*, *Veneris fructus*). A questa *Venus pendula* si dedica nel commentario addirittura un'appendice¹³⁸ da cui si attinge un'altra immagine adeguata al contesto in quanto *position "de la cavalière"*... e si aggiunge che tale posizione 'alla cavallerizza' è inusuale per matrone o *petites femmes*, piuttosto designa una passività del maschio, piú da ragazzi o schiavi. Photis, dunque, sarebbe assimilata ad una prostituta o per lo meno ad una donna navigata,¹³⁹ che soggioga il partner, a partire dalla pozione che assume. Eppure – si aggiunge – negli affreschi di Pompei questa posizione è raffigurata sia in lupanari che in case private, quindi non si può confinare tale abitudine alle sole professioniste del sesso. D'altra parte, si deve considerare che Apuleio ha innovato rispetto all'*Onos*, dando rilievo a questo dettaglio narrativo.

¹³⁵ Mal-Maeder 2001: 153: «ta cassolette avec les fesses». E Firenzuola: «Le quali cose io rimirando, tutto m'empie' di maraviglia; e stato cosí un poco sopra di me, le dissi: Quanto piacevolmente, la mia Lucia, rimeni tu cotesta pentola» (Téoli 1863: 34).

¹³⁶ *Spinam mobilem quatiens*: 'sculettando'. Adams 1996: 66-67, citata con *lumbus* tra le parti adiacenti al membro, specie in "movimenti di seduzione".

¹³⁷ Mal-Maeder 2001: 270.

¹³⁸ Appendice II, 413-415. Adams 1996: 208-209.

¹³⁹ Adams 1996: 201 istituisce un parallelo tra la Palestra dello ps. Luciano *Asinus* e la nostra Fotide che agiscono imperativamente come *διδάσκαλος* in questo *proelium*. A pagina 202, per contro, illustra la metafora del morire (*occide moriturus*), giocata dal partner che soccombe.

La nomenclatura italiana popolare di questa figura attinge irriverentemente ad un uso claustrale, definendola con colorita figura 'a smorzacandela', e quindi fa parte di un altro *Pantheon*.

Molto elegante è la traduzione di Fo 2010: 71: «Venere sospesa»; elegante e malizioso come sempre il francese, che ci invita a guardare da sotto in su una gustosa dea in altalena: «elle me dispense à satiété les dons de Vénus à la balançoire» (Vallette 1940: 44).¹⁴⁰

12.5. *Mille e una notte*

L'idillio di una notte verrà replicato *n* volte. Lo si dice in chiusura, sfumando l'effetto in un dileguo: «Ad cuius noctis exemplar similes adstruximus alias plusculas» (II, 17).

Come tradurre? La metafora è di certo edilizia o architettonica, da cui la traduzione più fedele, Fo 2010: 71: «E, sul progetto di quella notte, ne costruiamo accanto, poi, tutta una schiera» (Nicolini 2010: 177 non coglie la metafora: «ce ne inventammo tante altre simili»).

Insomma, l'*exemplar* è il progetto o piuttosto la tridimensionale maquette e *adstruximus* vale per *iuxta construere*¹⁴¹ 'addossare', proprio come le villette a schiera evocate da Fo. Se fosse una metafora teatrale, si parlerebbe di un medesimo copione e dell'allestimento di *n* repliche.

Eppure, di materia erotica trasuda il discorso, di uno sdilinquinamento («lassis animis et marcidis artibus defetigati», II, 17) nel sogno di quelle notti innumerevoli, innumerabili, insomma *plusculas*.¹⁴² Suggestione da *Mille e una notte*: «E su modello di una nottatina come questa, ne mettemmo in piedi altre mille» o di Boccaccio «oltre millanta» (che tutta notte canta).

¹⁴⁰ Nicolini 2010: 177: «Venere che si dondola» mi sembra perdere effervescenza e ricordare piuttosto la riposante sedia a dondolo.

¹⁴¹ Nicolini 2011: 123: «metafora architettonica *exemplar* e *astruere* = *iuxta construere*».

¹⁴² Mal-Maeder 2001: 273 segnala una «nuance hypocoristique» (valore che ho trasferito, per compensazione, al sostantivo 'notte').

12.6. *Il fuso dritto*

Ed eccoci alla novella della giara, tanto piccante (storielle da *fabliaux*)¹⁴³ che l' 'asino in persona' vuole narrarcela: «stabuli recepti cognoscimus lepidam de adulterio cuiusdam pauperis fabulam, quam vos etiam cognoscatis volo» (IX, 4).

Il triangolo è noto. Un poveraccio¹⁴⁴ esce a guadagnarsi il pane, ma l'*uxorcula* riceve in casa un *temerarius adulter*, motivo già carico di metafore... da filare. Mentre loro 'filano', torna dunque inaspettato il marito e la signora nasconde l'amante in una vecchia giara. La miglior difesa è l'attacco ed eccola accusare il marito di *fainéantise*, mentre lei *pernox et perdia*, fila la lana. Eccoci qua al punto: «lanificio nervos meos contorqueo» (IX, 5). Questa espressione, per di più in una *iunctura inedita*,¹⁴⁵ è sicuramente allusiva e pruriginosa:¹⁴⁶ le traduzioni moderne sono equivalenti, ma tutte non maliziose in sé, senza l'ausilio della nota (Fo 2010: 389: «contorcermi i nervi sulla lana»; Nicolini 2010: 553: «sfinirmi le braccia a filare la lana»).

¹⁴³ I personaggi dei *fabliaux* sono umili, villani o borghesi. Boccaccio, *Dec.*, VII, 2 «Egli non è ancora guarì che in Napoli un povero uomo prese per moglie una bella e vaga giovinetta chiamata Peronella, ed esso con l'arte sua, che era muratore, ed ella filando, guadagnando assai sottilmente, la lor vita reggevano come potevano il meglio», cf. Bajoni 1994 e Mattiacci 1996. Impossibile avventurarsi qui nella selva bibliografica delle relazioni tra Apuleio e Boccaccio. Basti dire che, dalle posizioni originali di Branca 1956 che limitava il culto dei classici in Boccaccio ad Apuleio, confinandolo alle classiche novelle V, 10 e VII, 2, gli studi successivi, invece, rintracciano l'influenza di Apuleio, oltre che nelle opere giovanili ed erudite, in tutto il *Decameron*, sino a Griselda, novella Psiche, naturalmente estendendolo alla cultura francese (*fabliaux, lai du fresne, Galeran de Bretagne*). Si segua da Usher 2001, Picone-Mersica 2004 e Candido 2007, 2009 e 2012. La riscoperta dei codici di Apuleio a Montecassino e il loro transito tra i pre-umanisti fiorentini, tra cui Boccaccio, si legga in Pecere-Stramaglia 2003.

¹⁴⁴ Il nome del giovanotto di belle speranze è scelto in antifrasi con lo status del marito: Boccaccio, *Dec.*, VII, 2: «Ma pur tra l'altre avvenne una mattina che, essendo il buono uomo fuori uscito, e Giannello Scrignario ché così aveva nome il giovane, entratogli in casa». Busi 1990-1991: 504 gli trova l'indovinato soprannome: «A Casciaforte». Per un giudizio critico sulle traduzioni o adattamenti del *Decameron*, in lingua italiana, questo controverso di Busi compreso, si veda Nasi 2007: 37-65 (poi in Nasi 2010: 85-126). Tale titolo prende spunto da Cherchi 2004.

¹⁴⁵ Hijmans 1995: 67-68 «the combination is attested here for the first time».

¹⁴⁶ Nicolini 2011: 83-84: «doppi sensi pruriginosi [...] "mi sfinisco le braccia a furia di [...]", il plurale *nervi* (solo qui in Apuleio) non appare mai applicato così concretamente a parti precise del corpo, ad es., come sinonimo di *braccia, crura*».

Boccaccio (*Dec.* VII, 2) aveva recepito così: «che non fo il dí e la notte altro che filare, tanto che la carne mi s'è spiccata dall'unghia»; Firenze (ma già Boiardo) aveva ben tornito la metafora del fuso e della rocca,¹⁴⁷ quindi per *lanificio contorqueo* userei un termine tecnico della filatura quale *prillare*,¹⁴⁸ recupererei i 'nervi'¹⁴⁹ col verbo *snervare*, e farei emergere il fuso per evocare il membro virile: «notte e giorno mi snervo tutta a prillare il fuso».

La giara è venduta per sette denari dalla filatrice a domicilio. Ma chi pulirà la pancia della giara imbrattata dalla feccia? «At vero adulter bellissimus ille pusio inclinatam dolio pronam uxorem fabri superincurvatus secure dedolabat» (IX, 7).

Al movimento arioso e bucolico del Boccaccio nella citata novella: «e in quella guisa che negli ampi campi gli sfrenati cavalli e d'amor caldi le cavalle di Partia assaliscono, ad effetto recò il giovinil desiderio il quale quasi in un medesimo punto ebbe perfezione e fu raso il doglio, ed egli scostatosi, e la Peronella tratto il capo del doglio, e il marito uscitone fuori» risponde il Morlini, *Novelle*, XXXV¹⁵⁰ con un magistrale

¹⁴⁷ Téoli 1863: 201-202: «Ora essendo il marito una mattina ito a lavorare, siccome sempre era usato, la moglie raccolse in casa un bel giovane, che le tenesse il fuso diritto, mentre che ella menasse la rocca del lino intorno. E avendo già lavorato tanto, che in poco d'ora non sarebbe stato più diritto il fuso, eccoti il marito improvviso ritorna a casa».

¹⁴⁸ *prillare* v. intr. (voce onomatopeica, affine a *birillo*) (aus. *avere*), tosc. e letter. a. Girare rapidamente intorno a sé stesso, detto del fuso, della trottola e sim.: *nell'aria prilla il piattello, si rompe Ai nostri colpi!* (Montale); *intascò le biglie, facendole p. tra le dita in fondo alla tasca del pastrano* (I. Calvino). Per estens., oscillare, compiendo quasi un movimento rotatorio: *le anfore impercettibilmente prillavano sulla base affusolata* (E. Cecchi). b. Raro con uso trans. o assol., far roteare (il fuso o altro): *E le donne ripresero a filare, [...] Tiravano prillavano accocavano* (Pascoli); *rovesci improvvisi di foglie prillate dal vento* (R. Longhi). (cf. <http://www.treccani.it/vocabolario/prillare/>).

¹⁴⁹ Scobie 1975: 24 osserva che nel linguaggio erotico Apuleio non è disinibito e volgare, per es. evita *mentula, futuo, caco*, ma li sostituisce con i più educati *neruus, inguinum arcus, genitale, dedolare*.

¹⁵⁰ Villani 1983: 172-177, *editio princeps*, Napoli 1520. Dall'introduzione del Villani (XII-XIII) si evince che, nel *corpus* delle ottantuno novelle, i prestiti sono tratti almeno da tre o quattro racconti di Apuleio (IV, 9; IX, 22 sgg.; IX, 5-7), ovvero le novelle V, XL (*sic*), XX, XXXI, XXXV, per due delle quali Morlini dichiara esplicitamente la provenienza. In particolare, gli inserti apuleiani distinti sono riconoscibili nella novella XXXI e la XXXV; tale dipendenza è dichiarata con un «Lutius fuit inventor», cf. XXXI «De puero qui, deprehensus in adulterio, a viro pedicatus deverberatusque fuit».

retromarte («battagliando dietro»): «De adultero qui uxorem in presentia viri in dolio permanentis retromarte delibabat».

E così, anche Fo (2010: 391) traduce gustosamente allitterando e giocolando (con i classici dell'eros?):¹⁵¹ «quel gran bel pezzo di ragazzo dell'amante, mentre la moglie dell'operaio se ne stava china prona sopra la giara, agiatamente ci si adagiò e agì di pialla».¹⁵²

12.7. *Ad instar asinariae Pasiphae*

«Tunc exosculata pressule, non qualia in lupanari solent basiola vel meretricum poscinumma vel adventorum negantiumma» (X, 21). Il libro decimo¹⁵³ vede i due nostri traduttori superarsi nel metamorfosare in italiano la seduzione della matrona, *asinina Pasiphae* («Si bovem non possis, asinum agas»), agli uffici dell'asino nostro. Qui si richiama la distinzione tra l'*osculum* castigato, che si dà ai figli e i *basia* coniugali, ma certo non quei *basiola*¹⁵⁴ da lupanare, con cui le meretrici contabilizzano marchette.¹⁵⁵ La traduzione di Fo 2010: 485 è arguta (a parte quell'articolo 'i'): «non come i pseudobaci che corrono nei postriboli fra sborsadenari meretrici e melitengostretti clienti», specie in quel “melitengostretti”, ma quella della Nicolini 2010: 665 è superba, quando spiega quel certame adulto («Era un mondo adulto, si sbagliava da professionisti»), sentenza Paolo Conte in *Boogie*) e muscolare con i robusti composti vernacolari «non quei bacini che di solito si spremano nei bordelli, quelli spillaquattrini delle prostitute e quelli sparagnaquattrini dei clienti».

¹⁵¹ Non credo un abbaglio, bensì un *clin d'œil*, il riferimento a *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda*, un film del 1972 diretto da Mariano Laurenti, tra l'altro *pastiche* boccaccesco a partire dai nomi (Fiamma, Oderisi, Pannocchieschi etc.).

¹⁵² Interessante la motivazione 'fonica' alla scelta dei termini in traduzione di Fo 2010: 600: «Cerco di ricreare su un'altra trama fonica il *calembour* fra *dolium* – e *dedolare* (“piallare”) [...] al quale si deve essenzialmente, a mio parere, la scelta lessicale [...] il sotteso e sottinteso *dolus*, l'“inganno” della donna».

¹⁵³ Zimmerman 2000.

¹⁵⁴ Callebat 1968: 376, *basiola*: diminutivi «*baiser furtif* [...] La nuance péjorative»: sbaciucchi.

¹⁵⁵ Vallette 1945: 121-122: «qui mendient des piécettes ou les clients qui les refusent (pièce = moneta)».

Alle soglie del libro di Iside,¹⁵⁶ finalmente un grande riscatto della Nicolini dalla *récreantise* dei tanto prudenti (e deludenti) “intraducibili”.

Monica Longobardi
(Università di Ferrara)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Fo 2010 = Apuleio, *Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*, a cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2010.
- Keulen 2007 = Wytse Hette Keulen (ed. by), Apuleius Madaurensis, *Metamorphoses, Text, introduction and commentary*, Groningen, E. Forsten, 2007.
- Nicolini 2010 = Apuleio, *Le Metamorfosi*, a cura di Lara Nicolini, Milano, BUR, 2010 (settima ed. «Classici Greci e Latini»).
- Vallette 1940 = Apulée, *Les métamorphoses Livres 1-3*, texte établi par Donald S. Robertson et traduit par Paul Vallette, troisième tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, 1940.
- Vallette 1945 = Apulée, *Les métamorphoses Livres 7-11*, texte établi par Donald S. Robertson et traduit par Paul Vallette Paris, Les Belles Lettres, 1945.
- Vallette 1946 = Apulée, *Les métamorphoses Livres 4-6*, texte établi par Donald S. Robertson et traduit par Paul Vallette, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- Zimmerman 2012 = *Apulei Metamorphoseon libri 11*, recognovit brevisque annotatione critica instruxit Maaike Zimmerman, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 2012.

LETTERATURA SECONDARIA

- Adams 1996 = James Noel Adams, *Il vocabolario del sesso a Roma: analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, Lecce, Argo, 1996.
- Albanese-Nasi 2012 = Angela Albanese, Franco Nasi, *I dilemmi del traduttore di nonsense «Il lettore di provincia»* n. 138, 2012.
- Angeli 1999 = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Milano-Trento, Luni, 1999 (terza ed.).
- Aragona 1994 = Raffaele Aragona, *Una voce poco fa. Repertorio di vocaboli omonimi della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1994.

¹⁵⁶ Keulen–Egelhaaf–Gaiser 2011.

- Arduini–Carmignani 2012 = Stefano Arduini, Ilide Carmignani (a c. di), *Giornate della traduzione letteraria 2010-2011*, Roma, Voland, 2012.
- Arduini–Stecconi 2007 = Stefano Arduini, Ubaldo Stecconi, *Manuale di traduzione: teorie e figure professionali*, Roma, Carocci, 2007.
- Bajoni 1994 = Maria Grazia Bajoni, *La novella del dolium in Apuleio Metamorfofi IX, 5-7 e in Boccaccio, Decameron VII, 2*, «Giornale storico della letteratura italiana» 171 (1994): 217-25.
- Berman 2003 = Antoine Berman, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, a c. di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003.
- Bettini 2008 = Maurizio Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008.
- Bettini 2012 = Maurizio Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012.
- Bianchini 2001 = *Carmina Priapea*, introduzione, traduzione e note di Edoardo Bianchini, Milano, BUR, 2001.
- Booth–Maltby 2006 = Frédérique Biville *et alii*, Joan Booth and Robert Maltby (ed. by), *What's in a name?: the significance of proper names in classical latin literature*, Swansea, The classical press of Wales, 2006.
- Bottalla 2003 = Paola Bottalla, *Un caso estremo di traduzione 'impossibile': il Jabberwocky di Lewis Carroll*, in Gianfelice Peron (a c. di), *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, vol 28-29-30, Monselice, Il Poligrafo, 2003: 164-72.
- Buffoni 2001 = Franco Buffoni, *Le nuove frontiere della traduttologia*, in Maria Grazia Cammarota, Maria Vittoria Molinari (a c. di), *Testo medievale e traduzione* (Bergamo 27-28 ottobre 2000), Bergamo, Sestante, 2001: 17-31.
- Busi 1990-1991 = Giovanni Boccaccio, *Decamerone da un italiano all'altro*, traduzione di Aldo Busi, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1990-1991.
- Callebat 1968 = Louis Callebat, *Sermo cotidianus dans les Métamorphoses d'Apulée*, Caen, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1968.
- Callebat 1998 = Louis Callebat, *Langages du roman latin*, Hildesheim, G. Olms, 1998.
- Candido 2007 = Igor Candido, *Apuleio alla fine del Decameron: la novella di Griselda come riscrittura della lepida fabula di Amore e Psiche*, «Filologia e Critica» 32/1 (2007): 3-17.
- Candido 2009 = Igor Candido, *Amore e Psiche dalle chiose del Laur. 29.2 alle due redazioni delle 'Genealogie' e ancora in Dec. X, 10*, «Studi sul Boccaccio» 37 (2009): 171-96.
- Candido 2012 = Igor Candido, *'Venus duplex': Apuleio nel 'Teseida' e nella 'Comedia delle ninfe fiorentine'*, in Elsa Filosa, Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012: 221-40.

- Carmignani 2008 = Ilide Carmignani, *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Nardò, Besa Editrice, 2008.
- Carrai 2002 = Stefano Carrai, *La prima ricezione del 'Decameron' nelle postille di Francesco Mannelli*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale di Certaldo, 20-22 settembre 2001, Firenze, Cesati, 2002: 99-111.
- Carver 2007 = Robert H. F. Carver, *The protean ass: the Metamorphoses of Apuleius from antiquity to the Renaissance*, Oxford, Oxford University press, 2007.
- Cavagnoli 2010 = Cavagnoli Franca, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Monza, Polimetrica, 2010.
- Cherchi 2004 = Paolo Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*, Fiesole, Cadmo, 2004.
- Chibnall 1973 = *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, vol. IV, books VII and VIII, ed. by Marjorie Chibnall, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- Condello 2012 = Federico Condello, *Su qualche caratteristica e qualche effetto del «traduttese» classico*, in Luciano Canfora, Ugo Cardinale (a c. di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, Il Mulino, 2012: 423-41.
- Condello–Pieri 2011 = Gianfranco Agosti et alii, *Note di traduttore: Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, a c. di Federico Condello, Bruna Pieri, Bologna, Pàtron, 2011.
- Consonni 1994 = Luciano, *Il sogno; Il gallo; L'asino*; a c. di Claudio Consonni, Milano, Mondadori, 1994.
- Corbellari–Tilliette = *Le rêve médiéval*, éd. par Alain Corbellari et Jean-Yves Tilliette, Genève, Droz, 2007.
- Donà 2004 = Carlo Donà, *Oscurità ed enigma in Marie de France e Chrétien de Troyes*, in Lachin–Zambon 2004, pp. 103-115.
- Eco 2003 = Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Facchini Tosi 2000 = Claudia Facchini Tosi, *Euphonia (Virgilio, Orazio, Apuleio)*, Bologna, Pàtron, 2000.
- Foà = Matteo Maria Boiardo, *Tarocchi*, a c. di Simona Foà, Roma, Salerno, 1993.
- Fontanier 1977 = Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- Fumagalli 1988 = Edoardo Fumagalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'Asino d'oro: contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'umanesimo*, Padova, Antenore, 1988.
- Graverini 2007 = Luca Graverini, *Le Metamorfosi di Apuleio: letteratura e identità*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2007.

- Haig Gaisser 2008 = Julia Haig Gaisser, *The fortunes of Apuleius and the Golden ass: a study in transmission and reception*, Princeton; Oxford, Princeton university press, 2008.
- Henry 2003 = Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- Hijmans 1977 = Benjamin Lodewijk Hijmans *et alii* (ed. by), Apuleius Madaurensis, *Metamorphoses, Book 4, 1-27. Text, introduction and commentary*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1977.
- Hijmans 1981 = Benjamin Lodewijk Hijmans *et alii* (ed. by), Apuleius Madaurensis, *Metamorphoses, Book 6, 25-32 and 7. Text, introduction and commentary*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1981.
- Hijmans 1985 = Benjamin Lodewijk Hijmans *et alii* (ed. by), Apuleius Madaurensis, *Metamorphoses, Book 8. Text, introduction and commentary*, Groningen, E. Forsten, 1985.
- Hijmans 1995 = Benjamin Lodewijk Hijmans *et alii* (ed. by), Apuleius Madaurensis, *Metamorphoses, Book 9. Text, introduction and commentary*, Groningen, Forsten, 1995.
- Jeanneret 1991 = La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, édition critique de Michel Jeanneret; avec la collaboration de Stefan Schoettke, Paris, Librairie générale française, 1991.
- Keulen–Egelhaaf–Gaiser 2011 = Wytse Hette Keulen, Ulrike Egelhaaf-Gaiser (edited by), *The Isis book: a collection of original papers*, Leiden; Boston, Brill, 2011.
- Lachin–Zambon 2004 = Giosuè Lachin, Francesco Zambon (a c. di), *Obscuritas: retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXIX Convegno interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), presentazione di Furio Brugnolo, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2004.
- Longobardi 2000 = Monica Longobardi, *Misteri e meraviglie: antologia operativa del racconto fantastico latino*, Bologna, Cappelli, 2000.
- Longobardi 2005 = *Icaro-Perceval: tra étymologie e mythologie*, «Rivista Italiana di Onomastica», 11 (2005), 2: 371-395.
- Longobardi 2006 = Monica Longobardi, *Cerveri e l'enigma del nome*, in Pietro G. Beltrami *et alii* (a c. di), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, 2 voll., Pisa, Pacini, 2006: II, 899- 919.
- Longobardi 2008 = Petronio, *Satyricon*, a c. di Monica Longobardi; con una presentazione di Cesare Segre, Siena, Barbera, 2008.
- Longobardi 2010 = Monica Longobardi, «*Solue me*»: *indovinelli e rebus nella Cena di Trimalcione*, «L'Immagine Riflessa» n.s. 19/ 1-2 (2010): 1-36 [Margherita Lecco (a c. di), *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal Medioevo all'Età moderna*].
- Longobardi 2011 = Monica Longobardi, *Vanvere. Parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Roma, Carocci, 2011.

- Longobardi 2012 = Monica Longobardi, *Belle, brutte, fedeli, infedeli: traduzioni di autori classici e medievali*, in Chiara Agostinelli, Gianluca Cecchini, Ortensio Celeste Ancona, (a c. di), *Tradurre: l'arte e il suo doppio*. Giornata seminariale sulla traduzione dalle lingue classiche e moderne, Pesaro, 25 febbraio 2011, [Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche], 2012: 144-213.
- Luck 1997 = Georg Luck (a c. di), *Arcana mundi: magia e occulto nel mondo greco e romano*. I. *Magia, miracoli, demonologia*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1997.
- Mal-Maeder 2001 = Danielle van Mal-Maeder (éd. par), Apuleius Madaurensis, *Métamorphoses Livre 2. Texte, introduction et commentaire*, Groningen, E. Forsten, 2001.
- Mattiacci 1996 = Apuleio, *Le novelle dell'adulterio. (Metamorfosi IX)*, a c. di Silvia Mattiacci, Firenze, Le lettere, 1996.
- Moreschini 1999 = Claudio Moreschini, *Il mito di Amore e Psiche in Apuleio*, saggio, testo di Apuleio traduzione e commento, 2. ed., Napoli, D'Auria, 1999.
- Moreschini 2006 = Apuleio, *La magia*, introduzione traduzione e note di Claudio Moreschini, Milano, BUR, 2006, terza ed.
- Morini 2007 = Massimiliano Morini, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche, con due contributi di Renata Londero e Giulio Mozzi*, Milano, Sironi, 2007.
- Morlini 1983 = Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a c. di Giovanni Villani, Roma, Salerno, 1983.
- Mortara 1988 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Nasi 2005 = Franco Nasi, *Traduzioni ricreative: tra proverbi e poesie per bambini* in Zemella 2005: 41-67.
- Nasi 2007 = Franco Nasi, *L'onesto narrare, l'onesto tradurre: il Decameron in italiano*, in Talone-Zemella, 2007: 37-65.
- Nasi 2010 = Franco Nasi, *Specchi comunicanti: traduzioni, parodie, riscritture*, prefazione Stefano Bartezzaghi, Milano, Medusa, 2010.
- Nasi-Silver 2009 = Franco Nasi, Marc Silver (a c. di), *Per una fenomenologia del tradurre*, Roma, Officina Editore, 2009.
- Nicolini 2011 = Lara Nicolini, *Ad (l)usum lectoris: etimologia e giochi di parole in Apuleio*, Bologna, Pàtron, 2011.
- Paduano 1996 = Guido Paduano, *Tradurre*, in Mario Lavagetto (a c. di), *Il testo letterario*, Roma-Bari, Laterza, 1996: 131-50.
- Pasetti 2007 = Lucia Pasetti, *Plauto in Apuleio*, Bologna, Pàtron, 2007.
- Pecere-Stramaglia 2003 = Oronzo Pecere, Antonio Stramaglia, *Studi apuleiani*, note di aggiornamento di Luca Graverini, Cassino, Edizioni dell'Università degli studi, 2003.
- Pedullà 2009 = Anna Maria Pedullà, *Labirinti di psiche. Interpretazioni e variazioni sul mito*, Roma, Carocci, 2009.

- Pellecchi 2010 = Luigi Pellecchi, *L'accusa contro Apuleio: linee retoriche e giuridiche*, in Dario Mantovani e Luigi Pellecchi (a c. di), *Eparcheia, autonomia e civitas romana: studi sulla giurisdizione criminale dei governatori di provincia (II sec. a. C.-II d. C.)*, Pavia, IUSS Press, 2010.
- Pera 1992 = Pia Pera, *La bellezza dell'asino*, Padova, Marsilio, 1992.
- Perugi 1980 = Giovanni Pascoli, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.
- Petrini 1989 = Mario Petrini, *Il gran Basile*, Roma, Bulzoni, 1989.
- Picone–Mersica 2004 = Michelangelo Picone e Margherita Mersica (a c. di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, F. Cesati, 2004.
- Pozzi 1984 = Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, Bologna, il Mulino, 1984.
- Queneau 1984 = Raymond Queneau, *I fiori blu*, traduzione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1984.
- Rapisarda 2004 = Stefano Rapisarda, *L'obscuritas al servizio dei principi*, Lachin–Zambon 2004, pp. 59-90.
- Rossi, 2002 = Giuseppe Aldo Rossi, *Dizionario Enciclopedico di Enigmistica*, Bologna, Zanichelli, 2002.
- Scobie 1969 = Alexander Scobie, *Aspects of the ancient romance and its heritage: essays on Apuleius, Petronius and the Greek romances*, Meisenheim am Glan, Hain, 1969.
- Scobie 1975 = Alexander Scobie, *Apuleius Metamorphoses: (*Asinus Aureus): a commentary*, Meisenheim am Glan, A. Hain, 1975.
- Serra 2001 = Màrius Serra, *Verbalia: juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- Talone–Zemella 2007 = S. M. Talone, Teresina Zemella (a c. di), *Il traduttore visibile: In principio era la parola... poi qualcuno la tradusse. Valore economico, testimonianza letteraria*. Atti dei convegni «Il traduttore visibile 2» (Parma, 10 marzo 2006), «Il traduttore visibile 3» (Parma, 15-16 febbraio 2007), Parma, MUP, 2007.
- Téoli 1863 = *L'Asino d'oro di Lucio Apuleio*, volgarizzato da Agnolo Firenzuola con l'aggiunta della *Novella dello sternuto* tradotta da Matteo Boiardo, nuova edizione adorna di antiche incisioni, [a cura di Carlo Téoli], Milano, Daelli, 1863.
- Tosi 2011 = Renzo Tosi, *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna, Pàtron, 2011.
- Traina 1970 = Alfonso Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.
- Tupet 1976 = Anne-Marie Tupet, *La magie dans la poésie latine. 1. Des origines à la fin du regne d'Auguste*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- Usher 2001 = Jonathan Usher, *“Desultorieta” nella novella portante di Madonna Oretta (Decameron VI, 1) e altre citazioni apuleiane nel Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 29 (2001): 67 -104.

- Venuti 2001 = Lawrence Venuti, *Tradurre l'umorismo: equivalenza, compensazione, discorso*, in Franco Nasi (a c. di), *Sulla traduzione letteraria*, Ravenna, Longo, 2001.
- Waquet 2006 = Apulée, *Éros et Psyché*, traduit du latin et annoté par Nicolas Waquet; préface de Carlo Ossola, Paris, Payot & Rivages, 2006.
- Zampa 1984 = Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
- Zemella 2005 = Teresina Zemella (a c. di), *Il traduttore visibile: linguaggi settoriali e prassi della traduzione*, Atti del convegno «Il traduttore visibile 1» (Parma, 6 ottobre 2004), Parma, MUP, 2005.
- Zemella 2009 = Teresina Zemella (a c. di), *Il traduttore visibile: tradurre ovvero l'infinito gioco delle possibilità*, Atti del convegno «Il traduttore visibile 4» (Parma, 2-3 ottobre 2008), Parma, MUP, 2009.
- Zimmerman 2000 = Maaïke Zimmerman (ed. by), Apuleius Madaurensis, *Metamorphoses, Book 10. Text, introduction and commentary*, Groningen, Forsten, 2000.
- Zimmerman 2004 = Maaïke Zimmerman *et alii* (ed. by), Apuleius Madaurensis, *The tale of Cupid and Psyche. Books 4, 28-35, 5 and 6, 1-24. Text, introduction and commentary*, Groningen, Forsten, 2004.

RIASSUNTO: È noto che la lingua di Apuleio sia ricchissima di effetti anfibologici e paronomastici. Come tradurre? In questo saggio si esaminano due diverse traduzioni, quella emulativa di Alessandro Fo e quella 'servile' di Lara Nicolini. In alcuni dei copiosissimi *loci* bollati come 'intraducibili', l'autrice di questo saggio offre proposte e soluzioni che limitino l'ineluttabilità di tale sconfitta, valorizzando in traduzione la dominante ludica dello stile delle *Metamorfosi* di Apuleio.

PAROLE CHIAVE: traduzione, Apuleio, *Metamorfosi*, *L'Asino d'oro*.

ABSTRACT: Apuleius' language is well-known for its wealth of amphibological and paronomastic effects. How should it be translated? This essay examines two different solutions: Alessandro Fo's translation, which seeks to produce similar effects, and Lara Nicolini's one, aimed at formal equivalence. For a few of the many "untranslatable" text passages, the author of this essay offers possible solution to limit the ineluctability of this defeat and to best render the ludic dominant of Apuleius's style in the *Metamorphoses*.

KEYWORDS: translation, Apuleio, *Metamorfosi*, *L'Asino d'oro*.

LA LANCIA DI PELEO: VITALITÀ DI UN TÓPOS

1. PRIMI RILIEVI: I CONTESTI TROBADORICI

Se quello che interessa è, in prima istanza, la ricostruzione *ab origine* del percorso di un *tópos* che, stando alle note ai testi, ha incontrato numerosi estimatori sin dall'antichità classica, latina e greca (e non potrebbe essere altrimenti), ebbene, non possiamo che 'muovere' da Bernart de Ventadorn, che nella strofe VI della canzone *Ab joi mou lo vers e'l comens*, dispiega la bella metafora della *bocha ridens*, che baciando ferisce tanto da condurre a morte l'amato. Ma un altro bacio basta per sanare la piaga, proprio come accade con la lancia di Peleo, del colpo della quale si poteva guarire solo attraverso una nuova ferita, inferta dalla stessa arma.¹

Anc sa bela <u>bocha rizens</u>	41
non cuidei, baizan me tráis,	
car ab un doutz baizar m'aucis,	
si ab autre no m'es guirens;	
c'atretal m'es per semblansa	45
com de <i>Peläus</i> la <i>lansa</i>	
<u>que del seu colp no podi' om garir,</u>	
<u>si outra vetz no s'en fezes ferir.</u>	

Se si fa riferimento, ad esempio, all'esauriente nota di cui Mario Mancini correda questi versi,² si scopre che il tema della lancia di Peleo (nota dall'*Iliade*, XIX, 387-391) è già in Ovidio (*Remedia Amoris*) nel suo senso proprio. Ancora Mancini ci ricorda che, secondo Appel,³ il paragone utilizzato da Bernart deriva dalle *Fabulae* di Iginio (CI). E aggiunge che "certo Bernart, instaurando l'equivalenza ferita-bacio, piega il motivo mitologico in direzione di una raffinata galanteria". Aggiungeremo però

¹ Nelle citazioni presenti in questo contributo, il corsivo serve ad evidenziare le parole direttamente collegate alla metafora della lancia di Peleo (Peleo, lancia, ferire, sanare ecc.); con la sottolineatura ho invece segnalato termini o sintagmi di particolare rilievo lessicale o semantico.

² Bernart de Ventadorn (Mancini): 140.

³ *Ibidem*.

che il trovatore ha cura di conservare i termini chiave che permettono di identificare la matrice della metafora (*lancia/Peleo*) e, non pago, impiega i due versi seguenti nella puntuale descrizione della virtù dell'arma. Non è questione di poco conto, se si considera che, come vedremo, il successivo percorso lirico vede scemare il tesoretto semantico che connota l'immagine a vantaggio di una sopravvivenza concettuale non sempre limpida, a volte contaminata da altri *tópoi*.

E del resto, entrando nel repertorio topico (ma quanto topico, in fondo, è da verificare, se se n'è potuto rintracciare un unico luogo) trobadorico, il paragone di origine classica perde, almeno in questo caso, la sua matrice mitologica per piegarsi a tutt'altra battaglia, a tutt'altre armi, diremmo improprie. Che sia un *tópos*, questo utilizzato da Bernart, ce lo hanno detto, a cascata, i vari annotatori e commentatori, così come si è spesso sottolineata la relativa frequenza dei riferimenti alla lancia di Peleo nella poesia lirica. In realtà, il primo a segnalare la parentela tra una certa lancia, in mano a un certo personaggio arturiano (nominato in vari modi, come vedremo di qui a poco) e l'asta utilizzata in battaglia dal Pelide Achille, è stato Martín de Riquer,⁴ che ha dimostrato l'origine classica (Ovidio, Igino e poi Virgilio) dell'immagine passata prima (cronologicamente) a Bernart de Ventadorn (nella forma e nel senso che i versi succitati mostrano) e poi ai testi arturiani.

De Riquer ha enucleato e chiarito i legami tra il Peleo di reminiscenza classica e il Pellés arturiano e non, nonché tra le loro lance. Nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach la lancia è avvelenata e ferisce il re Anfortas; nella *Queste del Saint Graal* viene spiegata l'origine della ferita inferta al Re Mehaignié e ne viene profetizzata la cura. L'idea della lancia che cura, spiega de Riquer, è passata dalla *Queste* al *Lancelot du Lac* e al *Tristan* in prosa. Il *Re Pescatore* di Chrétien, l'*Anfortas* di Wolfram von Eschenbach e il *Pellés* della *Queste* sono lo stesso personaggio.⁵

⁴ Cf. Riquer 1955.

⁵ Riquer 1955: 191 nota che nella letteratura arturiana il nome di *Pellés* appare per la prima volta nel *Perlesvaus* e nella *Queste del Saint Graal*. Era stato Bruce 1918: 124 ad avanzare l'ipotesi secondo la quale Pelles potrebbe essere avvicinato a Peleus (Pelleus), padre dell'eroe greco Achille nel *Roman de Troie*. Ne sarebbe conferma il fatto che nei romanzi arturiani in prosa spesso l'onomastica è di derivazione classica e proviene da tale fonte. Come Martín de Riquer fa notare (1955: 192), Bruce non spiega né motiva questa osservazione basata, sembra, unicamente sulla somiglianza dei nomi.

L'*excursus* di Martín de Riquer giunge fino a Bernart de Ventadorn, che scrive peraltro prima della diffusione di qualunque testo arturiano, passando attraverso quegli autori latini che erano familiari agli autori medievali e che avevano fatto menzione della lancia di Peleo, ovvero Ovidio (*Remedia amoris* e *Tristia*) e Igino. Senza tralasciare, dopo aver trovato estremamente significativa l'esplicita allusione di Bernart al motivo classico, il Dante della *Commedia* (If XXXI, cf. *infra*).

Quello che qui interessa è, evidentemente, il percorso del *tópos* della lancia di Peleo nella lirica medievale e, nello specifico, nella lirica italiana delle origini: è possibile comprendere come e quando detto *tópos* sia approdato nei versi dei rimatori siciliani e poi toscani? È possibile rintracciarne la 'matrice' trobadorica? A quest'ultima domanda, considerando la canzone di Bernart de Ventadorn, si risponde con l'evidenza dei versi, ma il percorso potrebbe essere stato più accidentato e più ricco.

Per le ricerche lessicali di natura intertestuale sul *corpus* dei testi trobadorici ci si è serviti dell'interfaccia di *Trobadors*, ottenendo uno spoglio delle occorrenze di quelli che sono i termini chiave per identificare il motivo della lancia di Peleo – *lancia* e *Peleo* – tenendo conto di ogni possibile forma grafica. Per la lirica italiana delle origini si è utilizzato il *corpus* OVI, integrato da un sotto-*corpus* (definiamolo così per comodità) lemmatizzato da chi scrive per la propria tesi di dottorato.⁶

Nella lirica provenzale possiamo rintracciare 62 occorrenze della forma *lansa* e 26 della forma *lanza* (sostantivo o voce verbale).⁷

⁶ Susanna Bevilacqua, *L'evoluzione del lessico poetico fino allo Stilnovo. Per un percorso semantico di "sembiante-sembianza"* – Con un *Corpus lemmatizzato di testi estratti dal Corpus OVI ad integrazione delle CLPIO*, tesi discussa presso la Scuola di Dottorato europea in Filologia Romanza, XVIII ciclo, rel. Lino Leonardi, Mercedes Brea López, Michelangelo Picone. Il sotto-*corpus* è formato da un gruppo di testi poetici (dalle origini fino allo Stilnovo) non presenti nel *corpus* OVI e destinati a confluire in esso. Alcuni di questi componimenti non sono tuttora editi se non in edizione diplomatica, pertanto nella tesi di dottorato se ne è approntata una pre-edizione ai fini dell'inserimento nel *corpus*. I testi individuati e lemmatizzati rispondono ad un criterio fondamentale: non sono traditi dai grandi canzonieri V, L, P. Ciò detto, si comprende come lo spoglio delle occorrenze delle parole chiave utili ad individuare la presenza della "lancia di Peleo" sia stato di necessità condotto utilizzando più 'strumenti': il *corpus* OVI, il sotto-*corpus* lemmatizzato e non ancora confluito nel *corpus* OVI, le CLPIO.

⁷ Il rilievo, effettuato attraverso *Trobadors*, mostra le occorrenze della forma *lansa* e della forma *lanza*, segnalate con le chiavi della *Bibliographie der Troubadours* di Pillet e Carstens: il simbolo [~] indica i componimenti tenzonati, tra parentesi tonde ho

Riconducendo le 88 occorrenze ai relativi componimenti e rimatori, si individuano poco più di 50 poeti e qualche testo anonimo.

Una analisi decisamente non esaustiva ma, in buona misura, significativa (24 trovatori censiti, per un totale di 40 componimenti: un campione che rappresenta circa la metà dei loci individuati) ci pone innanzi un quadro in cui sembra che i trovatori abbiano utilizzato preferibilmente il sostantivo *lanza* nel senso e nel contesto propri, legandolo solo occasionalmente a metafore o allegorie amorose e, cosa che più conta, senza incrociare mai Peleo; un altro nucleo di occorrenze presenta invece il termine come voce verbale.

D'altra parte, dallo stesso strumento informatico si evince che, pur tenendo presenti le diverse forme grafiche che l'antroponimo avrebbe potuto assumere, l'unica occorrenza del Peleo del mito classico è proprio quella di Bernart de Ventadorn. Anche volendo estendere la ricerca al nome del figlio di Peleo, portatore delle armi paterne, Achille ha una sola occorrenza nel *corpus* della lirica d'oc, nell'*ensenhamen* di Bertran de Paris (*Gordotz, e-us fatz un sol sirventes l'an*, BdT 85,1), ed è totalmente estraneo all'ambito di indagine.⁸

Il criterio secondo cui si sono selezionati i trovatori e le occorrenze del termine *lanza/lansa*, per non correre il rischio di una sterile tassonomia semantica e volendo proiettare il topos della lancia di Peleo verso la lirica italiana delle origini, è stato innanzitutto un criterio di tipo cronologico. In tal senso, le attestazioni di maggior peso sarebbero, in prima battuta, quelle offerte dai trovatori attivi entro il 1250,⁹ data peraltro

indicato le strofe in cui è registrata l'occorrenza. Nessun riscontro utile all'indagine emerge dalle ulteriori 27 occorrenze, 9 della forma *lança*, 18 della forma *lanssa*. Per *lansa* (62 occorrenze): BdT 3,1 (str. 3); 10,44 (str. 6) e 45 (2); 16,12 (3); 27, 4.b (3); 30, 7 (7); 55,1 (3); 57,3~325,1 (3); 70,1 (6), 25 (3), 44 (4), 45 (4); 80,2 (4), 25 (2), 44 (6); 102,3 (5); 156,5 (3); 167,19 (4); 197,1a~52,1 (1-2-3-5); 205,1~79,1a (4), 3 (1); 210,1 (5); 213,1 (3); 243,2 (2); 244,12 (1); 249,5 (3); 282,26a (4); 294,1 (2); 317,1 (2); 323,7 (2), 8 (6); 335,24 (5), 56 (2), 62 (6); 339,3 (4); 324,2 (5); 364,15 (7), 40 (5), 50 (4); 366,5 (5), 34 (3); 392,3 (6), 14 (2), 15~4,1e (7), 16 (1); 401,8 (2); 406,14 (3); 421,3 (1); 434,7 (7); 437,10~76,2 (5); 443,1 (2), 2 (4); 450,4 (1-3); 461,104 (5), 133a (1), 141 (1-2). Per *lança* (26 occorrenze): 22,1 (3); 26,1a (2); 74,11 (4); 97,3~353,2 (1); 156,9~310,2 (1); 210,3 (1); 217,4a (8); 236,3a (2); 242,56 (8); 285,1~364,19 (1-2-3); 315,3 (1); 320,1 (1); 330,1a (7); 335,44 (3-4); 362,2 (1); 382,2 (3)-11,9; 392,15~4,1e (1); 416,2 (3); 438,1~148,2 (2); 461,43 (1-7).

⁸ Per il componimento, cf. Chambers 1957.

⁹ Entro cioè il secolo della maturità della lirica d'oc (1140-1250), fissato in Diez 1883 (e ribadito, per esempio, in Di Girolamo 1989).

utile a definire, ad esempio, un termine *ante quem* della scuola poetica siciliana.

Un secondo requisito è stato il successo della lirica d'oc presso la corte federiciana. Stando a quanto fin qui emerso riguardo alle fonti provenzali utilizzate dai rimatori attivi alla corte di Federico II,¹⁰ i trovatori maggiormente frequentati come bacino di immagini, stilemi o semplicemente elementi lessicali sembrano essere (è un dato puramente statistico)¹¹ i seguenti: Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, Albertet, Arnaut Daniel, Arnaut de Maruelh, Bernart de Ventadorn, Cadenet, Daude de Padras, Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit, Guiraut de Bornelh, Guillem de Cabestanh, Peire Raimon de Tolosa, Peire Vidal, Peirol, Pons de Capduelh, Raimbaut d'Aurenga, Raimbaut de Vaqueiras, Raimon Jordan, Raimon de Miraval, Rigaut de Berbezilh, Sordel, Uc de Saint Circ.

Considerando che difficilmente tratteremo un percorso lirico affidandoci alla nudità delle evidenze statistiche, prenderemo questi dati per quel poco che valgono, ovvero permetteremo loro di favorire l'avvio di un'indagine lungo una pista probabilmente più fruttuosa, ottenuta sfrondando le occorrenze da verificare degli arboscelli probabilmente poco produttivi.

Disposte sul tavolo ad una ad una le carte, non resta che incrociarle tra di loro, o meglio mettere in correlazione tutti quegli elementi che abbiamo posto come premesse e cercare di trarne qualche dato utile a comprendere come, da Bernart de Ventadorn, il percorso del *tópos* della lancia di Peleo si sia orientato.

La seguente tavola mostra una schematizzazione di circa metà dei luoghi trobadorici nei quali si è rintracciata la lancia; i rimatori selezionati sono presentati in ordine cronologico e i termini estremi della datazione sono ricavati da Riquer 1975 e dalla *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*. Nella colonna 1 è dato il titolo del componimento e la chiave di esso secondo la BdT. Nella colonna 2 si analizza sinteticamente l'occorrenza: usata nel comune significato, in forma verbale o, nella migliore delle ipotesi, in senso metaforico. Nella colonna 3 si indica la frequenza con cui il trovatore e/o il componimento sono stati identificati

¹⁰ Cf. Fratta 1996.

¹¹ Tale dato è ricavato dall'*Indice dei luoghi paralleli* di Fratta 1996, dal quale si estrapolano quei trovatori che appaiono come "utilizzati" nel maggior numero di testi e da più rimatori.

come fonti per i siciliani e, in caso affermativo, in quali luoghi. L'indicazione numerica è puramente esemplificativa: tende più che altro ad evidenziare nuclei densi di contatto tra i due mondi lirici, da un lato, e, dall'altro, sporadiche collisioni che, perché più isolate, potrebbero essere più significative. Si è proceduto, ovviamente, per tentativi e quello che emerge è una sconcertante esiguità di *loci* in cui, dopo Bernart de Ventadorn, la lancia sia stata utilizzata come metaforica arma d'amore. Certo, si potrà obiettare, non essendo stato effettuato lo spoglio della totalità dei *loci* individuati, nulla vieta di ipotizzare una insperata fioritura di acuminati steli proprio nel giardino non arato. Ma se i criteri individuati per la selezione non sono del tutto peregrini, questa eventualità dovrebbe essere piuttosto distante.¹²

<u>Rigaut de Berbezilh, ...1141–1160...</u>		
<i>Atressi com Persavaus</i>	senso proprio	> 5
(BdT 421,3)		JaLe, <i>Dolce</i> , 2-7
<u>Bernart de Ventadorn, ...1147 – 1170...</u>		
<i>Ab joi mou lo vers e-l comens</i>	<u>Lancia di Peleo</u>	> 25
(BdT70,1)		JaMo, <i>Amor</i>
		JaMo, <i>A pena</i>
		PiVi, <i>Uno piacente</i>
		RiAq, <i>Per fin'amore</i>
		D.A. <i>Allegramente</i>
		D.A. <i>Poi tanta</i>
		An., <i>[Un] novello</i>
		An., <i>Compiangomi</i>
		An., <i>Oi lassa</i>
<i>Lanquan vei la foilla</i>	forma verbale	Enzo, <i>s'eo trovasse</i>
(BdT70,25)		
<i>Tant ai mon cor ple de joia</i>	forma verbale	
(BdT70,44)		
<i>Tuit cil que m'pregon qu'eu chan</i>	forma verbale	An., <i>Amor non saccio</i>
(BdT70,45)		
<u>Peire d'Alvernhe, ...1149 – 1168...</u>		
<i>Bel m'es, quan la rozza floris</i>	senso proprio	< 5
(BdT 323,7)		(BdT 323,3 e BdT 323,23)
<i>Bel m'es, qui a son bon sen</i>	senso proprio	
(BdT 323,8)		
<u>Guillem de Berguedan, ...1138 – 1192...</u>		
<i>Amics Marques, enqera non a gaire</i>	senso proprio	< 5
(BdT 210,1)		(BdT 210,7)

¹² Le sigle che identificano i poeti sono mutuate dalle *CLPIO*: Enzo = re Enzo; GuCo = Guido delle Colonne; Ingh = Inghilfredi; JaLe = Giacomo da Lentini; JaMo = Iacopo Mostacci; PerDor = Perzivalle Doria; PiVi = Pier de le Vigne; RiAq = Rinaldo d'Aquino; StPr = Stefano Protonotaro.

<i>Ar voill un sirventes far</i> (BdT 210,3)	senso proprio	
<u>Bertran de Born, ...1159 – 1195; †1215</u>		
<i>Miei sirventes vuolh far dels reis amdos</i> (BdT 80,25) ¹³	senso proprio	(BdT 80,5)
<i>Al dous non termini blanc</i> (BdT 80,2)	senso proprio	
<i>Mal o fai, donna, cant d'amar s'atarja</i> (BdT 80,25)	senso proprio	
<i>Un sirventes on motz no faill</i> (BdT 80,44)	senso proprio	
<u>Giraut de Bornelh, ...1162 – 1199...</u>		
<i>Plaing e sospir / e plor e chan</i> (BdT 242,56)	senso proprio	> 20, ma non questo componimento
<u>Gaucelm Faidit, ...1172 – 1203...</u>		
<i>Del gran golfè de mar</i> (BdT 167,19)	forma verbale	> 20, ma non questo componimento
<u>Marcoat, post 1150¹⁴</u>		
<i>Mentre m'obri eis buisel</i> (BdT 294,1)	senso proprio	---
<u>Raimbaut de Vaqueiras, ...1180 – 1205...</u>		
<i>Ara pot hom conoïsser e proar</i> (BdT 392,3)	senso proprio	> 5, ma non questo componimento
<i>El so que pus m'agensa</i> (BdT 392,14)	senso proprio	
<i>Engles, un novel descort</i> (BdT 392,16)	senso proprio	
<u>Peire Vidal, ...1183 – 1204...</u>		
<i>Car'amiga dols'e franca</i> (BdT 364,15)	forma verbale	< 20
<i>Quant hom onratz torna en gran paubreria</i> (BdT 364,40)	forma verbale	JaLe, <i>Poi no mi val</i> PiVi, <i>Uno piacente</i>
<i>Una chanson ai facha</i> (BdT 364,50)	senso proprio	Ingh, <i>Poi la noiosa</i>
<u>Peirol, ...1188 – 1222...</u>		
<i>Ren no val hom joves que no's perjura</i> (BdT 366,5)	senso proprio	< 20, ma non questo componimento
<i>Tuit mei consir son d'amor e de chan</i> (BdT 366,34)	senso proprio	

¹³ Non attribuibile a Bertran de Born secondo Asperti 1998, che propone una datazione alternativa al 1260.

¹⁴ Cf. *BEdT*, nella pagina relativa ai dati biografici del trovatore; la datazione è ribadita anche in Viel 2011: 16.

Aimeric de Peguilhan, ...1190 – 1221...

Quan que·m fezeş vers ni chanso senso proprio < 20
(BdT 10,44)

Qui la vi eu ditç senso proprio e forma JaLe, *Poi no*
(BdT 10,45) verbale

Raimon de Miraval, ...1191 – 1229...

Ben aja·l cortes esciens senso proprio < 20
(BdT 406,14)

Albertet, ...1194 – 1221...

En amor ai tant petit de fiança senso proprio > 5
(BdT 16,12) GuCo, *La mia gran*
PerDor, *Amore*

Arnaut de Marueh, ...1170 – 1200...

Anc mais tan be chantars no·m lic senso proprio < 20
(BdT 30,7)

Guiraut de Calanson, ...1202 – 1212...

Celeis cui am de cor e de saber la canzone è ---
(BdT 243,2) un'allegoria dell'amore,
il termine *lansa* compare
nella str. II, v. 14, ad
inizio del verso, e si
tratta di una voce ver-
bale. La donna, allego-
ria d'amore, lancia saet-
te precisissime e pene-
tranti; lancia saette
d'oro e dardi di piom-
bo, ma non si fa cenno
a ferite e guarigioni. È
la comune metafora del
dardo amoroso.

Peire Cardenal, ...1205 – 1272...

Eu trazi pegç que si portava queira senso proprio ---
(BdT 335,24)

Tendas e traps, alcuna, pabaillos senso proprio ---
(BdT 335,56)

Totç lo mons es vestitç et abraçatç senso proprio ---
(BdT 335,62)

Guillem de Cabestanh, ...1212...

Aissi com cel que bassa·l foill *lansa d'amor* (v. 20) > 5
(BdT 213,1) JaLe, *Dal core*
An., [Un] *novello*

Falquet de Romans, ...1215 – 1233...

Eu no mudaria forma verbale < 5
(BdT 156,5)

Sordel, ... 1220 – 1269

Bertran, lo joi de domnas e d'amia senso proprio > 5
(BdT 437,10~76,2)

Cerveri de Girona, ... 1259 – 1285...

En mal punb fon creada senso proprio > 5
(BdT 434,7) BdT 434,15: StPr, *Assai cretti*

Bertolome Zorzi, ... 1266 – 1273...

No lassarai qu'en chantan non atenda senso proprio BdT 74,1: JaLe, *Amando*
(BdT 74,11)

Guiraut d'Esanha, ... 1245 – 1265...

Sa gaia semblansa forma verbale: la donna ---
(BdT 244,12) 'lancia' uno sguardo che
non fallisce mai

Paolo Lanfranchi da Pistoia, ... 1282 – 1295...

Valenz senber, rei del aragones senso proprio ---
(BdT 317,1)

2. DA BERNART DE VENTADORN ALLA SCUOLA POETICA SICILIANA

Prima di passare dalla Provenza all'Italia, riassumo in forma di tabelle i luoghi poetici presi in esame: nella prima di esse, ho indicato quelli reperiti nel *corpus* OVI attraverso l'incrocio dei termini significativi *lancia/lanza*, *Peleo/Peleus*, *Achille*; nella seconda, ho indicato quelli presenti nel sotto-*corpus* da me lemmatizzato:

(I)

[51] Iacopo Mostacci (ed. Contini), XIII pm. (tos.), 48, pag. 144: come *Pelëo* non poria *guarire* / quell'on che di sua *lancia* l'ha *piagato* / se non [lo] fina poi di riferire.

[52] Chiario Davanzati, XIII sm. (fior.), canz. 23.46, pag. 87: ch'io non posso *guerire*, / se quei che m'ha *feruto* / non mi sana com' *Pelëus* sua *lanza*; / e diamante sua voglia / paremene a sentire, / ch'al cor mi stea l'aguto / ch'entro gli ha messo la sua disianza.

[53] Dante, *Commedia*, a. 1321, *Inf.* 31.4, vol. 1, pag. 525: cosí od' io che solea far la *lancia* / d'*Achille* e del suo padre esser cagione / prima di trista e poi di buona mancia.

[54] Maramauro, *Exp. Inf.*, 1369-73 (napol.>pad.-ven.), cap. 31, pag. 451.14: Qui fa D. una comparatione de la lengua de V. a sé, como faceva la *lanza de Achille e di Pelleo* so patre che, quando feria e se non se remetia ne la ferita, mai non posseva *guarire*.

[55] Francesco da Buti, *Inf.*, 1385/95 (pis.), c. 31, 1-6, pag. 785.23: In questi

due primi ternari l'autor nostro fa menzione della riprensione avuta da Virgilio, [[...]] adducendovi poi per similitudine una poetica finzione della *lancia d'Achille*...

(II)¹⁵

Occorrenze di <i>lancia/lanza</i>	<i>Peleo/Peleus</i>	<i>ferita/ferire</i>	Analisi occorrenza
StPr, <i>Pir meu</i> , v. 45 BoRi, <i>De script. rubra</i> 418-19 ToFa 5,40		<i>ferire</i> vv. 35, 45, 46	SI (lancia d'amore) NO (lancia di Longino)
DaMa 10,14 DaMa 46,42 CeAng 74,9; 111,2; D. 123,12 MeTo <i>Car.</i> 73 Cino 14,1 Cino 38,32 Cino 50,8 SeBe 12, 110 Matazone 54	<i>Pelleus</i> , v. 39	<i>feruta</i> , v. 30; <i>feruto</i> , v. 40; <i>riferire</i> , v. 42 <i>ferita</i> <i>ferita</i> 38,25 <i>ferire</i> 50,5	SI (lancia d'amore) NO (senso proprio) SI (lancia d'amore) NO (senso proprio) NO (senso proprio) SI (lancia d'amore) SI (lancia d'amore) SI (lancia d'amore) NO (senso proprio) NO (senso proprio)

Frattra 1996 aveva individuato un discreto numero di luoghi paralleli che collegano la canzone di Bernart de Ventadorn *Ab joi* alla scuola poetica siciliana. Essa riscuote un certo credito presso Iacopo Mostacci, che ne trae spunto in due componimenti: *Amor ben veio che mi fa tenere* (vv. 44-45) e *A pena pare ch'io saccia cantare* (vv. 48-50). Quest'ultima canzone ci offre il primo riscontro utile, compresi i riferimenti lessicali precisi (*Peleo/lancia*) che, come vedremo, non sono così facilmente rintracciabili.

La metafora della lancia di Peleo si dispiega nella IV strofa, in maniera piuttosto articolata, scevra però di qualunque riferimento a quella *bocha ridens* dispensatrice di baci feritori e guaritori. La strofa IV non è

¹⁵ Per un'agevole lettura della tabella sarà utile sciogliere le sigle che contraddistinguono i poeti e che sono, per lo più, le stesse utilizzate nelle *CLPIO* e nel *Corpus OVI*: BoRi = Bonvesin de la Riva; CeAng = Cecco Angiolieri; Cino = Cino da Pistoia; DaMa = Dante da Maiano; MeTo *Car.* = Meo de' Tolomei, Caribo; SeBe = Sennuccio del Bene; StPr = Stefano Protonotaro; ToFa = Tommaso da Faenza. Per la produzione poetica di Cino da Pistoia si è fatto riferimento a Marti 1969, per quei componimenti non editi in *PD*.

esente da guasti, tanto che lo stesso ‘Peleo’ è frutto di correzione dal ‘di peio’ del manoscritto¹⁶. La canzone è tradita solo parzialmente in V44 (attribuita a Iacopo Mostacci), mentre è integralmente riprodotta in P101, dove però figura come anonima:

La rimembranza mi fa disiare	
e lo disio mi face languire;	
ch'èo non sono da voi confortato;	45
tosto poria di bando pria venire:	
ca per voi l'aio e per voi penso levare,	
como <i>Pelèo</i> non poria guarire	
quell'on che di <i>sua lancia</i> l'à piagato	
se non lo fina poi di riferire _l . ¹⁷	50

Che fosse di patria pisana (come asserisce il canzoniere Palatino, del resto non sempre affidabile quanto alle attribuzioni) o di Messina (dove lo Scandone documentò la presenza di tale cognome), il fatto che i canzonieri gli abbiano attribuito il titolo di ‘messere’ fa di Iacopo Mostacci una personalità di rilievo nell’ambito federiciano. Con parole continue, potrebbe «essere il falconiere di Federico II nel 1240 (data approssimativa molto plausibile anche per l’attività del rimatore), [...]».¹⁸

Ed ecco che, per ritrovare una lancia collegata a Peleo dopo Bernard de Ventadorn, si sono dovuti attendere almeno 7 decadi ed un rimatore decisamente aulico ed arcaico. Sterili speculazioni: il fatto è che, pur nella composità della sua produzione, tale metafora sembra non trovare posto, almeno non in questi termini, nel Notaio, attivo nello stesso decennio e in corrispondenza poetica con il Mostacci stesso.

In realtà l’immagine dell’amore che ferisce e sana ferendo è ben presente in Giacomo da Lentini, ma quello che ne rimane è essenzialmente il verbo *ferire*, sapientemente duplicato nel verso in una efficace paronomasia che custodisce, nel mezzo, l’antidoto nel verbo *sanare*. Nessuna traccia della lancia né di Peleo.

Ci si riferisce al sonetto *A l'aire claro* che, nella I terzina presenta l’immagine di Amore che ferisce e guarisce, come fuoco ardente che si spegne con altro fuoco (quello dell’amata ri-amante). In altre parole, il

¹⁶ *PD* (I): 144 e nota.

¹⁷ Iacopo Mostacci (Fratta): 395-407 (a p. 398); cfr. anche l’ed. in *PD* (I): 142-144.

¹⁸ *PD* (I): 141.

poeta ferito dall'Amore, guarisce nel momento in cui viene ferita anche l'amata, ovvero quando l'amante è riamato. Lo stesso Contini, in nota al verso in questione,¹⁹ spiega che forse si fa riferimento al «diffuso tema» (sic) della lancia di Peleo. In effetti, forse non proprio o non del tutto, perché tale lancia ferisce e sana mediante due colpi inferti alla stessa vittima, d'amore o d'altro che sia, mentre in questo caso si sarebbe più portati a pensare all'altro tema altrettanto noto, quello delle frecce di Amore, destinate, perché il sentimento s'inveri, a colpire entrambi gli amanti.

In questo modo il poeta ferito per primo, trova pace solo nel momento in cui il secondo dardo, o colpo, giunge a bersaglio, infiammando d'amore la donna amata:

Ed ho vista d'Amor cosa piú forte:
 ch'era feruto, e sanòmi ferendo;
 lo foco donde ardea stutò con foco_I.²⁰

10

Ovviamente nulla ostacola l'ipotesi che il Notaio abbia voluto attingere al 'diffuso tema' e rielaborarlo contaminandolo con altre armi e metodi che già proprie di Amore. E comunque, anche in questo caso, la sua fonte può non essere Bernart de Ventadorn, come appare invece più che probabile per Iacopo Mostacci.

E veniamo infine al terzo, ed ultimo, rimatore federiciano che abbia sfruttato i poteri letali ed egualmente taumaturgici della lancia di Peleo nella contesa amorosa: Stefano Protonotaro, nella canzone *Pir meu cori alligrari*, pur senza far diretto riferimento a Peleo, utilizza il motivo della lancia d'amore che ferisce il poeta e anche qui, perché guarisca dalla dolorosa piaga, la lancia non dovrebbe colpire di nuovo l'amante, ma pagare della stessa moneta l'amata:

Ma si quistu putissi adiviniri,
 ch'Amori la ferisse de la lanza
 che me fer' e mi lanza,
 ben crederia guarir di mei doluri,
 ca sintiramu engualimenti arduri.²¹

44

Debenedetti annotava: «Il Nostro, memore di Folchetto di Marsiglia

¹⁹ PD (I): 78.

²⁰ Giacomo da Lentini (Antonelli): 455.

²¹ Stefano Protonotaro (Pagano): 398.

[...] o d'altro provenzale [...], insolitamente arma Amore di lancia, e rimaneggiando a modo suo l'antica tradizione della lancia d'Achille, pur essa ripetuta non so quante volte, supplica il Dio di voler ferire, della stessa arma che ha ferito lui, la donna».²²

Anche qui, non si può non annotare l'ennesima contaminazione tra due *tópoi*, uno dei quali decisamente più diffuso (i dardi d'Amore, che colpiscono entrambi gli amanti), l'altro meno fortunato ma certamente suggestivo (la lancia che sana e ferisce la stessa vittima): in questo senso Debenedetti giustamente rilevava l'insolita arma utilizzata da Amore, uso che si chiarisce, forse, proprio grazie alla contaminazione di due immagini entrate tra di loro in contatto.

Il punto di contatto è evidentemente l'Amore armato, chiamato in causa dall'amante ferito nel cuore, che chiede che l'amata sia “pagata della stessa moneta”. Da qui l'arma d'Amore, il dardo scoccato dal dio, diventa altro: diventa una freccia non solo più lunga ma più insidiosa, una lancia che, nel tormento amoroso, possiede inoltre una virtù mitica. Può guarire dai mali del cuore a patto che:

1. Venga colpita anche l'amata (contaminazione con il *tópos* più diffuso del dardo d'Amore) – *id est* condivisione della stessa sorte che, proverbialmente, conduce a guarigione e gaudio.

2. L'amato ferito e sofferente venga nuovamente colpito dalla stessa lancia, in modo da guarire (*tópos* della lancia di Peleo piegato alla metafora amorosa) – l'amante riamato è come guarisse del suo male grazie al male stesso: due ferite, così matematicamente, fanno una salute.

3. IL *MARE AMOROSO*, DANTE DA MAIANO, TOMMASO DA FAENZA: LA “LANCIA DI PELEO” OLTRE I SICILIANI

Non è necessario, né utile, disquisire della natura come della qualità e quantità dei contenuti del *Mare amoroso*, per cui ci limitiamo a focalizzare l'attenzione sul *locus* che accoglie la lancia, non senza però sottolineare la perfetta aderenza dell'immagine presente nel poemetto al modello trobadorico offerto da Bernart de Ventadorn. A differenza delle attestazioni sin qui analizzate, questa presenta la lancia di Peleo sia pro-

²² La citazione è ricavata da Formentin 2007: 262, il quale a sua volta ricorda, in chiosa alla citazione, il passo di Bernart de Ventadorn di cui *supra*, § 1.

priamente nominata ed utilizzata, così come il mito detta (ferisce e sanerebbe, riferendo, lo stesso soggetto) che come metafora del bacio dell'amata (tornando così, idealmente e semanticamente, alla *bocha ridens* del trovatore):

la <u>bocca</u> , piccoletta e colorita, vermiglia come rosa di giardino, piagente ed amorosa per <u>basciare</u> .	100
E be·llo saccio, ch'ï' l'ag[gl]io provato una fiata, vostra gran merzede; ma quella mi fu <i>lancia di Pelús</i> , ch'avëa tal virtù nel suo <i>ferire</i> , ch'al primo colpo dava pene e morte, e al secondo vita ed allegrezza: così mi die' quel <i>bascio</i> mal di morte, ma se n'avesse un altro, ben <i>guerira</i> . ²³	105

Una simile ricchezza di riferimenti (*bocca-lancia-Pelús-ferire-guarire*), una cornucopia semantica, tanto da ricondurre senza indugi al primo incontro-scontro del *tópos* di natura classica con la metaforizzazione in direzione amorosa, ovvero alla canzone di Bernart de Vantadorn, non si è riscontrata prima né si troverà dopo questo passo del *Mare amoroso*.

Lo stesso Dante da Maiano, centonatore riconosciuto, si attiene alla piú sfruttata formula dell' "amorosa lancia", limitandosi peraltro al gioco della *annominatio*-ripetizione (*amorosa lanza d'Amor*), senza colpo ferire. Fuor di metafora: manca il termine chiave che riconduca alle armi di Achille, ovvero Peleo, come mancano il verbo "ferire" o il sostantivo "ferita". Resta solo la lancia, ma pare veramente poco per tessere i fili di un legame tra quest'ultima presenza della lancia e i luoghi in cui essa, con evidenza, si accompagna ad un possessore specifico e ad una virtù peculiare.

Del resto l'immagine proposta dal maianese nella canzone *Lasso, merzé cherere* sembra fare riferimento a tutt'altro scontro armato, essendo questa una «immagine della quintana (o giostra del saracino): l'amante gira su se stesso [...]».²⁴ Cito i versi finali della canzone (40-44):

²³ I versi sono citati dall'edizione continiana in *PD* (I): 491.

²⁴ Dante da Maiano (Bettarini): 149, nella nota al testo. La nota prosegue con un riferimento a Megliore degli Abati, che in un sonetto fa di Amore "il buono arciere".

Già non è cosa degna, - al meo parere, servir contra piacere: ma l' <i>amorosa lanza</i> d' <i>Amor</i> , che mi sobranza mi fa girar com' vole ad ogne mano.	40 44
---	----------------------

Qui, nella canzone di Dante da Maiano, troverebbe conferma una ipotesi avanzata per il sonetto del Notaio, *A l'aire claro*, nel quale si parla di Amore che ferisce, senza alcun diretto riferimento all'arma usata.

Come già detto, nel Notaio è piú economico fare riferimento ad un *tópos* altrettanto fortunato nella lirica amorosa, quello appunto di Amore arciere, magnanimo o crudele;²⁵ se non piú fortunato: è quanto si vorrebbe sostenere, ovvero che l'immagine della lancia di Peleo sia meno diffusa di quanto le annotazioni e i commenti ai soliti tre o quattro componimenti abbiano lasciato intendere. Dante da Maiano presenta invece una metafora priva di ambiguità interpretativa: il riferimento alla 'giostra' amorosa che fa girare il poeta come piú l'aggrada, quasi sovrastandolo fisicamente, tratteggia la situazione tipo dell'amante non riamato che serve 'a proprio malgrado'.²⁶ E per far questo non ha dovuto far altro che sostituire con una lancia il dardo di amore arciere, adeguandosi al contesto cavalleresco.

Detto questo, dovremmo dedurre che la linea della lancia, che ha evidentemente origine in Bernart de Ventadorn, segna un percorso che non passa, ad esempio, per Giacomo da Lentini, ma tocca comunque almeno due esponenti della scuola poetica siciliana, Iacopo Mostacci e Stefano Protonotaro. Dei due, è il primo a riproporre con maggior precisione l'immagine, utilizzando entrambi i termini chiave: *Peleo* e *lanza*.

Nel Protonotaro rimane solo la *lanza*, contaminata già dalla peculiarità delle frecce d'Amore, che infilzano (o alle quali si chiede di infilzare) prima l'uno e poi l'altra. La linea piú o meno retta che parte da Bernart de Ventadorn, arriva dunque, per ora, al *Mare amoroso*, intersecata qua e là da segmenti contaminati da altre immagini che conservano talvolta la lancia, talaltra la ferita, tralasciando però sistematicamente il Peleo del mito.

²⁵ Cf. ad esempio Megliore degli Abati e Guittone d'Arezzo, XX. Per entrambi i componimenti si fa riferimento ancora a *PD* (I): 375, Messer Megliore degli Abati, *Sí come il buono arciere a la bat[f]aglia*; e *PD* (I): 249, Guittone d'Arezzo, *Già lungamente sono stato punto*.

²⁶ Dante da Maiano (Bettarini): 149, nota al testo.

Nel poemetto la paternità bernardiana della metafora è sottolineata dalla presenza del termine *bocca*, tanto più significativo in quanto destinato a connotarla in modo peculiare, non più incontrato fino ad ora.

Neanche in Tommaso da Faenza, che ci offre la più estesa (in versi come in argomentazioni) attestazione della lancia in azione:

Sperando morte ancor poria <i>guerire</i>	
la mia crudel <i>feruta</i>	30
sí ch'eo nom fosse tutto a morte dato,	
ché receputo l'ò per folle ardire,	
laudando mia veduta	
e credendom' aver gioioso stato,	
penso che ancor poria en zo' tornare	35
sol per una sembianza	
che d'amoroso core	
perseverando da lei m'avenisse,	
c'a <i>Pelleus</i> la posso assimigliare;	
<i>feruto</i> di sua <i>lanza</i>	40
non <i>gueria</i> mai, s'altr'ore	
con ella in loco non lo <i>riferisse</i> . ²⁷	

È comunque una attestazione non di poco conto, e per l'estensione e la ricchezza lessicale e per il rimatore, non certo annoverabile tra le vette più alte della lirica italiana delle origini. Di Tommaso da Faenza ben pochi si sono occupati, i suoi versi si leggono nelle edizioni di primo Novecento che dobbiamo a Guido Zaccagnini e in poco altro.²⁸ Il giudice faentino aveva meritato una menzione dantesca²⁹ per aver tentato, nella sua produzione poetica, di allontanarsi dal vernacolo di Romagna, ma non aveva raccolto ulteriori elogi. La tenzone con Monte Andrea si può leggere in Contini, *Poeti del Duecento*.³⁰

²⁷ Zaccagnini 1936: 85-106.

²⁸ Cf. la relativa voce nell'Enciclopedia Dantesca in Beggiano 1970, per una sia pur minimale bibliografia. Le rime di Tommaso da Faenza sono state lemmatizzate da chi scrive nel sotto-corpus estratto dal corpus OVI, fatto che ha permesso di rilevare le occorrenze dei termini chiave che identificano il *topos* della lancia di Peleo.

²⁹ *De Vulgari Eloquentia* I, XIV 3-4.

³⁰ PD (I): 449-459.

4. CHIARO DAVANZATI E LA LANCIA DI PALÄUS

«Forse piú per l'estensione quantitativa e la varietà tematica della produzione che per una dote lirica o retorica particolarmente squisita o personale, Chiaro è il rappresentante piú insigne della cultura poetica fiorentina avanti lo Stilnuovo. [...] I motivi consueti della sua poesia sono grosso modo quelli della 'scuola' occitanica, a volte filtrati attraverso i siciliani [...]. Il presunto stilnovismo in anticipo di Chiaro non risulta confermato né dall'esame dei testi in questione, che dipendono quasi sempre anche letteralmente dal Guinizzelli [...], né dalla natura scolastica di Chiaro, volontariamente rinunciataro sul piano inventivo [...]». Così Aldo Menichetti nell'edizione critica di Chiaro Davanzati.³¹

Al di là di tali considerazioni, ciò che piú importa, nella nostra Peli-de prospettiva, è proprio la vocazione 'spugnosa' di Chiaro, che assorbe tutto e da tutti: dai provenzali, dai siciliani e dal Guinizzelli stilnovista. Un'analisi ravvicinata dei due *loci* nei quali il *tópos* della lancia di Peleo è stato rintracciato, potrebbe forse aiutare a definire da chi, in particolare, Davanzati abbia dedotto l'immagine dell'asta che sana ferendo, ben distesa, del resto, nel sonetto che rivela nel verso incipitario i due termini chiave.³²

Cosí m'aven com' Paläús sua lanza, ca del suo colpo om non potea <i>guerire</i> mentre ch'un altro a simile sembianza un'altra fiata non si fea <i>ferire</i> .	4
Cosí dich'io di voi, donna, i'leanza Che ciò ch'io presi mi torna i'languire: se sumigliante nonn'ag<g>io l'usanza, di presente vedretemi morire;	8
ché non m'è meraviglia s'io morisse, pensando a l'altra gioia ched i' ho presa ch'altre fiata piú non vi venisse:	11
ché la fiam<m>a, da poi ch'è bene apresa, tardi s'astuta, s'entro pur m'ardesse, cosí coralement'è, veg<g>io, ac<c>esa.	14

La nota di Menichetti ai vv. 1-4 è piuttosto circostanziata, comprendendo una nutrita disamina dei luoghi che presentano l'immagine della lan-

³¹ Menichetti 1965: XXII.

³² *Ibi*: 277-8: sonetto 59 (V598).

cia che sana ferendo, compresi i casi in cui la lancia non viene nominata esplicitamente ma è sostituita da Amore (ad esempio) che ferisce e sana (la piú famosa è nel Notaro, *A l'aire claro*) o anche dall'amata stessa (come in Enzo, *S'eo trovasse pietanza*, vv. 57-59). Ancora Amore a sostituire la lancia in Stefano Protonotaro, *Assai mi placeria*, vv. 18-21, Tommaso di Sasso, *D'amoroso paese*, vv. 28-29 e poi ancora in Guittone e Brunetto.³³

Nel glossario che completa la sua edizione delle *Rime*, alla voce *lanza* egli rimanda al Notaro de *La 'namoranza* (ovviamente), alla canzonetta anonima *Oi lassa* e a Jacopone (LXIX 93,100).

Certo, quanto al senso, non ci si discosta dall'usuale: Amore o l'amata feriscono, fanno soffrire, e allo stesso modo possono sanare, guarire, cancellando ogni sofferenza.

Interessante anche la successiva voce *lanzare* (trafiggere con la lancia): qui il Menichetti segnala gli altri due loci di Giacomo da Lentini (*Tropo son dimorato* e *Poi no mi val*), Bonagiunta Orbicciani, *Quando apare*³⁴ e Guglielmo d'Otranto, *O salve* (v. 6); rintraccia anche un *lanciato* (colpito da lancia) in Francesco da Barberino, *Docum.* III 410.

Ma è, mi pare, un percorso semantico (*lancia* : *lanciare* : *lanciato*) che non va necessariamente (per quanto la vicinanza sia innegabile) ricondotto all'immagine della lancia di Peleo: va da sé che qualora l'amore non mi accompagni o l'essere amato mi disdegni, io soffra, sia ferito e sanguini il cuore. Va da sé che, ad un cenno benevolo che sia, ogni ferita ne venga sanata.

Una lancia che sana ferendo (che prenda le sembianze di una *bocha ridens*, d'uno sguardo o di chissà che altro), un colpo che neutralizza un altro colpo è qualcosa di piú specifico e sottile, qualcosa di potente perché mitico e di mitica discendenza, qualcosa la cui eco rimbalza oltre il tempo e lo spazio di un sentire personale.

Il secondo luogo eletto da Davanzati perché ospiti Peleo e tutto il corredo semantico, è la canzone *Allegrosi cantari* (per la quale Menichetti, in nota ai versi 45-46, rimanda al sonetto 59):

³³ Guittone 55,12; Brunetto, canzone *S'eo son distretto*, V181, vv. 37-40.

³⁴ Bonagiunta Orbicciani, *Quando apare l'aulente fiore* (V119), in Menichetti 1988. Qui è utilizzato, come rileva Menichetti 1965, il verbo *lanciare* = ferire con la lancia: *m'à lanciato e mi dstringe* (v. 16, soggetto è la donna amata).

ch'io non posso <i>guerire</i> ,	
se quei che m'ha <i>feruto</i>	45
non mi sana com' <i>Pelëüs</i> sua <i>lanza</i> ,	
e diamante sua voglia	
paremene a sentire,	
ch'al cor mi stea l'aguto	
ch'entro gli ha messo la sua disianza.	50

Ed effettivamente, anche nella costruzione sintattica i due loci sono piuttosto vicini: il sintagma che ospita i due termini principali è praticamente identico nel sonetto e nella canzone; i due termini afferenti le aree semantiche del *ferire* e del *guarire* occupano (immediatamente prima nella canzone e immediatamente dopo nel sonetto, che presenta *lancia* e *Peleo* nell'incipit) in entrambi i componimenti la posizione forte per eccellenza, declinati in forma verbale.

5. PRIME BREVI CONCLUSIONI: LE OCCORRENZE DEDOTTE DALL'OMOFONARIO *CLPIO*

S'aggiunge poco a quanto rintracciato attraverso gli strumenti informatici interrogati. Ma quel poco è di sicuro valore. Innanzitutto, i due o tre luoghi del Notaio nei quali la lancia non è tale, ovvero sostantivo femminile, ma voce verbale, utilizzata peraltro in una costruzione piuttosto peculiare, che meriterebbe una ulteriore attenzione (ne *La 'namoranza disiosa*³⁵ al v. 37 *lanza* verbo e al v. 38 *lanza* sostantivo; in *Tropo sono dimorato*³⁶ al v. 55 e in *Poi no mi val merzè*³⁷ al v. 44 *lanza* verbo, con il significato di 'ferire, trafiggere').

C'è poi la *lanza* invocata da Iacopo Mostacci come arma contro i maldicenti, in *A pena pare ch'io saccia cantare*:³⁸ una lancia (con accompagnamento di spada e scudo) che è metaforica arma di difesa. In Giacomino Pugliese, al contrario, la lancia è nelle mani stesse dei maldicenti, anzi nella loro bocca, in veste di parole che feriscono, parole acuminata e taglienti come lance (*Tutor la dolze speranza*, vv. 19-27):³⁹

³⁵ Giacomo da Lentini (Antonelli): 153-173.

³⁶ Giacomo da Lentini (Antonelli): 217-234.

³⁷ Giacomo da Lentini (Antonelli): 317-334.

³⁸ Iacopo Mostacci (Fratta): 395-407.

³⁹ Giacomino Pugliese (Brunetti): 575.

Oi bella dolzetta mia, non far sí gran fallimento di credere a gente ria, de lor falso parlamento. Le lor parole son viva <i>lanza</i> , che·lli cor van pungendo e dicendo, per mala indivinanza.	20
Donna, merzé, ch'io 'ncendo veggendo partire sí dolze amanza.	25

Nel curioso componimento anonimo *Oi lassa, 'namorata* (V026)⁴⁰ la donna trascurata userebbe l'arma per ferire l'amato riottoso, destinatario della canzonetta. Si riconoscono richiami lessicali a volte molto evidenti a liriche e rimatori: vv. 13-14 «Oi lassa, tapinella!, / come l'amore m'à prisà», vv. 27-30 (nei quali la 'tapinella' riferisce quanto l'amato le diceva 'in celato') «di te, oi vita mia, / mi tegno piú pagato / ca s'io avesse in balía / lo mondo a signorato». Il luogo della lancia è anch'esso curioso (vv. 34-36):

O Dio, chi lo m'intenza
mora di mala *lanza*
e senza penitenza

soprattutto perché nella strofa di congedo alla canzonetta viene piú volte ripetuto e ordinato di *ferire* il destinatario ma anche colei che glielo tiene lontano.

Per quanto riguarda la forma *lanza*, essa viene inserita da Avalle tra quelle «forme di vario tipo, genericamente meridionali (ed anche centrali), quindi non necessariamente siciliane, presenti nella poesia del Notaro [...]».⁴¹

Ma, a margine, interrogando l'omofonario *CLPIO*, emerge una considerazione non cosí peregrina: la rima *-anza* è estremamente comune e altrettanto facile, se vogliamo, vuoi per la matrice provenzale, vuoi per altro, tanto che dall'omofonario vengono fuori alcune centinaia di rimanti; tantissimi, anche volendo considerare le varianti grafiche di uno stesso termine. In effetti, le catene di rimanti in *-anza* sono piuttosto frequenti.

⁴⁰ *AS* (Pagano-Spampinato Beretta): 797-803.

⁴¹ Avalle 1992: CCXXXII-CCXXXIII. E anche Rohlfs 1966-69, I: 388-9, § 275: «La forma, ben nota, è propria dei dialetti meridionali».

Sebbene sia certamente possibile (anzi, probabile) che qualche occorrenza non in rima sia sfuggita alle maglie piú o meno strette di questa rete da pesca distesa su piú strumenti, informatici e non, si può affermare che le occorrenze di *lanza* (di *lancia* non v'è praticamente traccia), siano in verità sporadiche, vista la spiccata tendenza dei rimatori delle origini a promuovere termini provenzali o provenzaleggianti, siano pure meridionalismi, in *-anza* al rango di rimanti.

6. GIOVANNI DALL'ORTO DI AREZZO

Il Valeriani⁴² aveva datato l'attività poetica del giudice aretino alla metà del XIII sec., mettendo a stampa i cinque componimenti, di argomento amoroso, a lui ascritti (nell'ordine una canzone, una ballata e tre sonetti): 1. *Non si porria contare*; 2. *Deh come mostrò 'l Signor dolce e caro*; 3. *Chi sua voglienza ben avesse intera*; 4. *L'uccel Fenis quando vene al morire*;⁴³ 5. *Pelào con sua lancia attossicata*.

Del sonetto, che presenta nel verso incipitario tanto Peleo quanto la sua lancia, si trova traccia nelle brevi pagine che Paget Toynbee aveva dedicato proprio all'occorrenza dantesca, in *Inferno XXXI*, della lancia di Peleo.⁴⁴ Lino Leonardi ricorda l'attività non del tutto mediocre del rimatore nell'ambito del cosiddetto "Studium" aretino, ipotizzando possa trattarsi dello stesso Giovanni "legista" a cui Guittone si rivolge in due lettere, su temi giuridici.⁴⁵

Il testo riportato è quello che si legge in Valeriani:

<i>Pelào con sua lancia <u>attossicata</u></i>	
<i>ferendo, l'uomo non potea guarire,</i>	
<i>se non londe ferisse altra fiata:</i>	
<i>sí mi veggio di voi, bella, venire</i>	4
<i>della feruta, che m'avete data;</i>	
<i>faràmi d'esto secolo partire;</i>	
<i>convene per voi essere sanata;</i>	
<i>che la pena facciatemi sentire.</i>	8
<i>Facciatemi com' fa lo pellicano,</i>	
<i>che fere lo figlio e fal morire,</i>	

⁴² Valeriani 1816: 96 ss.

⁴³ Tale sonetto può leggersi anche in Nannucci 1837: 163

⁴⁴ Toynbee 1899.

⁴⁵ Leonardi 2006: 208.

e poi sinde ripente che l'ha morto,	11
<i>ferre</i> se stesso nello loco sano,	
e dello sangue suo li dà sentire,	
rendendo vita di quello conforto.	14

I termini ci sono tutti, fino al verbo *ferire*, che si distende lungo tutto il sonetto, costruito sostanzialmente su due immagini: la lancia di Peleo che ferisce (e, qui, avvelena) e sanerebbe, se la feritrice lo volesse; il pellicano che ferisce a morte il proprio figlio e, pentito, ferisce se stesso per usare il proprio sangue come antidoto.

Sull'attributo dato alla lancia dal giudice aretino, conviene forse spendere due parole: *attossicata*, ovvero 'avvelenata' è invero un'altra delle lance riconducibili, per altre vie, al mito classico. Tale è infatti anche la lancia che, nel libro IX del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, ferisce il re Anfortas.⁴⁶

7. CINO DA PISTOIA

Tre sono i luoghi in cui lo stilnovista si affida alla lancia feritrice d'amore per rappresentare il suo stato di amante, piagato dallo sguardo perforante dell'amata o dall'aureo dardo d'Amore (che sono, poi, varianti dello stesso 'fenomeno'). Si tratta di due sonetti e una canzone, il primo di essi è *Avegna che crudel lancia 'ntraversi*.⁴⁷

<i>Avegna che crudel lancia 'ntraversi</i>	
<u>nel mi' cor</u> questa gioven donna e gente	
co' <u>suo' belli occhi</u> , [e] molto foco versi	
nell'anima che m'arde duramente,	4

Il secondo, *Senza tormento di sospir' non vissi*.⁴⁸

Senza tormento di sospir' non vissi,	
né senza veder morte un'ora stando	
fui, poscia che <u>i miei occhi</u> riguardando	
a la bieltate di madonna fissi,	4
com'om che non credea che tu <i>ferissi</i> ,	
Amore, altrui quando 'l va' lusingando,	

⁴⁶ Riquer 1955, p. 187 e ss.

⁴⁷ *PD* (II): 647.

⁴⁸ Marti 1969: 545.

e solo per sguardar maravigliando
di così *mortal lancia* l'cor m'aprissi. 8

Infine, la canzone *I' no spero che mai per mia salute*:⁴⁹

Pietanza lo dimostra; ond'è sdegnata 27
e adirata, – ché per questo vede
ch'ella fu riguardata
ne li occhi, ove non crede 30
ch'altri riguardi, per virtù che fiede
d'una *lancia mortal*, ch'ogni fiata
ch'è affilata – di piacer, procede; 33
i' l'ho nel cor portata,

Ciò che accomuna, inesorabilmente, le tre occorrenze della lancia è, come anticipato, l'essere piegate alla metafora del dardo amoroso, ampiamente e variamente declinata, prima e dopo Cino. Il pistoiese torna sul tema, peraltro, sempre con gli stessi termini: gli occhi (suoi, che mirano fissamente la beltà dell'amata, o di madonna, attraverso i quali scocca il dardo che trapassa il cuore dell'amante); l'aggettivazione negativa della lancia (due volte mortale, una volta crudele; ricordiamo la lancia 'attossicata' di Giovanni dall'Orto); il cuore (che è attraversato, aperto in due dalla lancia scagliata da Amore, o, nel caso migliore, diventa la residenza fissa di quella stessa arma dal momento in cui l'amante guarda negli occhi l'amata). Questa lancia-passione d'amore conduce inesorabilmente alla morte, non c'è seconda ferita che ne scampi.

8. DANTE, *INFERNO XXXI*, 1-6

Una medesma lingua pria mi morse,
sí che mi tinse l'una e l'altra guancia,
e poi la medicina mi riporse; 3
così od'io che solea far la lancia
d'Achille e del suo padre esser cagione
prima di trista e poi di buona mancia. 6

La presenza, all'apertura del trentunesimo canto dell'*Inferno* dantesco, della lancia che fu di Peleo e diede onore ad Achille sul campo di battaglia, testimonia, per il modo e con i termini in cui viene posta, la credi-

⁴⁹ Marti 1969: 505-8.

bilità letteraria del *topos* di origine classica che, per il tramite acclarato di Bernart de Ventadorn, si è fuso e mescolato più volte assumendo diverse forme, ma conservando intatte, per uno stretto sentiero, le proprie peculiarità. Trattandosi di tanto poeta, non v'è commentatore che non abbia avuto modo di chiosare tali versi, ma converrà in questa sede riassumerne il senso. Innanzitutto, si è detto del valore di quell'*od'io che solea far*, riferito alla lancia: implica una diffusione tale della leggenda dell'asta dalla virtù taumaturgica, da non necessitare particolari o precisi riferimenti. 'So, conosco, ho udito parlare di': Dante non farebbe qui riferimento ad una lettura classica, dalla quale avrebbe tratto il motivo della lancia di Peleo, non ne avrebbe avuto bisogno, visto che era già apparso nella lirica medievale, a partire da Bernart de Ventadorn.⁵⁰

Altro discorso andrebbe fatto per il verbo 'solere' che, come ha notato il Pézard, moltiplicherebbe il numero dei guerrieri feriti e guariti dalla lancia. Ma nella tradizione classica questo non è documentato: non risulta che il prodigio verificatosi per Telefo si sia ripetuto per altri. Dante non fa che registrare un'evidenza, caratterizzando la virtù della lancia pelide.⁵¹ Fatto sta che qui non siamo in presenza dell'amante ferito nel cuore, attraverso lo sguardo dell'amata, che attende la seconda, vivificatrice, piaga d'amore. Il poeta incassa dal maestro Virgilio il severo rimprovero (la 'trista mancia'), causa di profonda vergogna, e ne attende la salvifica medicina, pronunciata dalla stessa lingua. Se è vero che ne ferisce più la lingua che ... la lancia.

9. CONCLUSIONI

L'*excursus*, da Bernart de Ventadorn fino a Dante, sulle tracce della lancia di Peleo, genera alcune considerazioni che potremmo definire ovvie, e altre meno scontate.

⁵⁰ Renucci 1954: 181, n. 617.

⁵¹ Pézard 1959: 571 ss. La catena di rimanti *guancia : lancia : mancia* è oggetto dell'attenzione di Pézard che, nel lavoro citato, si applica sul termine *mancia*. Questo termine, ricorda lo studioso, non è rintracciabile in Ovidio, da cui Dante si ispirerebbe per l'immagine della lancia che ferisce e sana, né in altri autori antichi; egli conclude considerando evidente il fatto che *mancia* sia un gallicismo, come molti altri termini del linguaggio cortese. Il fatto che non sia attestato prima di questo esempio dantesco, non autorizza a ritenere che Dante ne sia l'introduttore. (p. 584).

L'immagine della lancia di Peleo, avvertivano le note ai testi presi in esame, è estremamente comune, di solida tradizione provenzale e diffusa ampiamente nella lirica italiana delle origini: è vero in parte, se le occorrenze trobadoriche registrano 88 lance ed un solo Peleo; mentre nei rimatori siciliani, siculo-toscani e stilnovisti tale immagine si mescola volentieri con quella piú diffusa del dardo amoroso.

Dopo il trovatore, si sono rintracciati solo due rimatori federiciani che abbiano conservato anche Peleo (e relative virtù), qualche occorrenza in piú per la metafora utilizzata in modo piú generico e meno connotato. Tra siculo-toscani e stilnovisti si rischia di riempire la sacca del questuante: *Mare amoroso*, Tommaso da Faenza, Giovanni dall'Orto e Chiaro Davanzati conservano lancia, possessore e proprietà. Cino da Pistoia e Dante da Maiano si limitano alla generica lancia d'amore. Dante, ritrovato Peleo, rinuncia alla metafora amorosa e usa la lancia per sanare un rossore di vergogna.

Due parole, per concludere, su un dato curioso emerso quasi per caso: l'aggettivazione della lancia. Effettivamente, la lancia, sin dalla canzone *Ab joi mou lo vers*, si è sempre presentata scevra di attributi, soprattutto nelle occorrenze in cui è presente l'antroponimo a connotarla. Quando invece si tratta della lancia amorosa scoccata dagli occhi dell'amata o da Amore stesso, si trova accompagnata da attributi che possono essere di segno positivo o negativo: *viva* in Giacomino Pugliese, *mala* nell'anonima *Oi lassa, amorosa* in Dante da Maiano, *crudele* e *mortale* in Cino da Pistoia.

Ma la lancia di Giovanni dall'Orto è invece *attossicata*, e questo debole filo potrebbe ricondurre il componimento del giudice aretino, modesto rimatore della metà del XIII secolo, alla multiforme e ampiamente diffusa materia arturiana.⁵² Le vicende della lancia e dei suoi portatori (molti antroponimi e, a quanto pare, una sola identità), ben descritti da Martín de Riquer,⁵³ erano ben note a quest'altezza cronologica e una contaminazione tematica è piú che probabile.

Susanna Bevilacqua
Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza

⁵² Stanesco 2006: 7 ss.

⁵³ Riquer 1955: 187 ss.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- AS* (Pagano-Spampinato Beretta) = *Anonimi siciliani*, a cura di Mario Pagano e Magherita Spampinato Beretta, in *PSS*: 795-1025.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = *Bernart de Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bernart de Ventadorn (Mancini) = Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a c. di Mario Mancini, Roma, Carocci, 2003.
- Chiaro Davanzati (Menichetti) = Chiaro Davanzati, *Rime*, a c. di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- CLPIO* = *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini (CLPIO)*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano · Napoli, Ricciardi, 1992.
- Corpus OVI* = banca dati del *corpus* dell'*Opera del Vocabolario Italiano* (02 aprile 2013), consultabile in rete all'indirizzo: <http://gattoweb.ovi.cnr.it/%28S%282gkh1djilcb0eb3g3ognvmb%29%29/CatForm01.aspx>
- Dante da Maiano (Bettarini) = Dante da Maiano, *Rime*, a c. di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Giacomino Pugliese (Brunetti) = *Giacomino Pugliese*, in *PSS*: 557-642.
- Giacomo da Lentini (Antonelli) = *I poeti della scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani. 1. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.
- Iacopo Mostacci (Fratta) = *Iacopo Mostacci*, a cura di Aniello Fratta, in *PSS*: 377-434.
- Marti 1969 = Mario Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- PD* = Gianfranco Contini (a c. di), *Poeti del Duecento*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- PSS* = *I poeti della scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani. 2. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo di Girolamo [edizioni critiche con commento di Giuseppina Brunetti, Corrado Calenda, Annalisa Comes, Aniello Fratta, Fortunata Latella, Gabriella Macciocca, Mario Pagano, Stefano Rapisarda, Margherita Spampinato Beretta], Milano, Mondadori, 2008.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975.
- Stefano Protonotaro (Pagano) = *Stefano Protonotaro*, a cura di Mario Pagano, in *PSS*: 325-365.
- Viel 2011 = Riccardo Viel, *Troubadours mineurs gascons du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2011.

LETTERATURA SECONDARIA

- BEdT = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (26 settembre 2012), consultabile in rete all'indirizzo: http://w3.uniroma1.it/bedt/BEdT_04_25/index.aspx.
- Beggiato 1970 = Fabrizio Beggiato, *Tommaso da Faenza*, in *Enciclopedia Dantesca*, consultabile in rete all'indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-da-faenza_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Beltrami 2008 = Pietro G. Beltrami, *Leggere i trovatori oggi (e domani?)*, ed. digitale pdf in www.claudiogiunta.it. Riscrittura in italiano della conferenza plenaria tenuta ad Aquisgrana al congresso AIEO del 2008: *Lirons-nous encore les troubadours, et comment?*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008: Bilan et perspectives*, Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008, éd. par Angelica Rieger avec la collaboration de Domergue Sumien, Aachen, Shaker Verlag, 2011: 101-120.
- Bruce 1918 = J. Douglas Bruce, *Pelles, Pellinor and Pellas in the Old French Arthurian Romance*, «Modern Philology» XVI (1918): 113-28.
- Chambers 1957 = Frank M. Chambers, *The ensenhamen-sirventes of Bertran de Paris*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, 1957: 129-40.
- Riquer 1955 = Martín de Riquer, *La lanza de Pellés*, «Romance Philology» IX (1955): 187-196.
- Di Girolamo 1989 = Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Diez 1883 = Friedrich Diez, *Die Poesie der Troubadours. Nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt*, II ed. hrsg. von Karl Bartsch, Leipzig, 1883.
- Formentin 2007 = Vittorio Formentin, *La canzone Pir meu cori allegrari di Stefano Protonotaro*, in *Poesia italiana delle origini. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007: 241-263.
- Fratta 1991 = Aniello Fratta, *Correlazioni testuali nella poesia siciliana*, «Medioevo Romano» 16 (1991): 189-206.
- Fratta 1996 = Aniello Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della scuola siciliana*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Leonardi 2006 = Lino Leonardi, *Guittone e dintorni. Arezzo, lo 'Studium', e la prima rivoluzione della poesia italiana*, in *750 anni degli Statuti universitari aretini. Atti del Convegno internazionale su origini, maestri, discipline e ruolo culturale dello 'Studium' di Arezzo*. Arezzo, 16-18 febbraio 2005, a cura di Francesco Stella, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2006: 205-223.

- Menichetti 1988 = Aldo Menichetti, *Una canzone di Bonagiunta: «Quando apar l'aulente fiore»*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988: 23-36.
- Nannucci 1837 = Vincenzio Nannucci, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, Firenze, Magheri, 1837- 1839.
- Panvini 1962 = Bruno Panvini, *I poeti della scuola siciliana*, Firenze, Olschki, 1962.
- Pézard 1959 = André Pézard, *Manche et mancia*, in *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, II: 571-93.
- Renucci 1954 = Paul Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Parigi, Les Belles Lettres, 1954.
- Rialto = Rialto. *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, consultabile in rete all'indirizzo www.rialto.unina.it.
- StanESCO 2006 = Michel StanESCO, *Le destin européen de la littérature arthurienne*, in *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XV*, Actes du colloque international de Milan, 4-5 février 2005, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006: 7-32.
- Toynbee 1898 = Paget Toynbee, *Dante's Reference to the Spear of Peleus*, «Modern Language Quarterly» 1 (1898): 58-59.
- Trobadors = Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica in CD-ROM*, a cura di Rocco Distilo, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Valeriani 1816 = Lodovico Valeriani, *Poeti del primo secolo della lingua italiana*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1816.
- Zaccagnini 1935 = Guido Zaccagnini, *Due rimatori faentini del secolo XIII; II: Tomaso da Faenza*, «Archivum Romanicum» XIX (1936): 85-106.

RIASSUNTO: Il *tópos* della ‘lancia di Peleo’ è mostrato nel suo percorso dalla Provenza all’Italia, da Bernart de Ventadorn al Dante dell’*Inferno*, passando per la poesia siciliana e per i poeti pre-stilnovisti: ritenuto essere uno dei piú diffusi nell’esperienza lirica delle origini, esso è in realtà raramente utilizzato nella sua forma semanticamente piú ricca (la lancia che ferisce con un colpo, e guarisce la ferita con un secondo colpo della stessa lancia), mentre è piú spesso incrociato con quello del ‘dardo amoroso’.

PAROLE CHIAVE: *tópoi*, ‘lancia di Peleo’, ferita amorosa.

ABSTRACT: The essay traces the *tópos* of “Peleus’ spear” throughout the history of literature, from Provence to Italy, from Bernard de Ventadorn to Dante’s *Inferno*, through Sicilian poetry and pre-stilnovistic poets. While it is believed to be one of the most common *tópoi* of ancient poetry, it is only rarely used in its semantically richest form (a spear wounding with its first blow and healing with the second) and is more often linked to the concept of a “love dart”.

KEYWORDS: *tópoi*, Peleus’ spear, love wound.

IMMAGINI BELLICHE DAI PROVENZALI AI SICILIANI

1. INTRODUZIONE

Le esperienze poetiche trecentesche hanno avuto, come è noto, un ruolo essenziale nello sviluppo della letteratura in volgare del *siciliano* grazie soprattutto a Dante e Petrarca, la selezione degli strumenti espressivi risulta tanto autorevole da definire un canone, a livello sia di forma che di contenuto. Si è così avviato un processo di stilizzazione fondativo per il nostro linguaggio letterario, che ha promosso in particolare una rappresentazione immateriale e rarefatta della sfera amorosa. D'altro canto, benché il contributo trecentesco appaia necessariamente più maturo, l'origine di tale percorso deve essere rintracciata già nella produzione della Scuola siciliana; essa inaugura un approccio selettivo nei confronti del patrimonio culturale provenzale, per cui il recupero delle fonti non costituisce una semplice imitazione, ma è sempre caratterizzato da trasformazione e appropriazione.¹ Rispetto ai modelli occitani, i Siciliani cercano l'astrazione e rifiutano la concretezza materiale. Questi tratti paiono peraltro coerenti con l'abbandono dei temi politici, militari e morali, cari invece ai trovatori: il poetabile è ora ristretto alla sola materia amorosa.²

Rielaborando e selezionando la materia degli antecedenti occitani, dunque, la Scuola siciliana ha avviato un'evoluzione fondamentale per la nostra tradizione lirica. Tale operazione può essere verificata anche a livello di un particolare e corposo sistema di immagini, che appartengono all'area semantica della violenza e della guerra, sul quale mancano peraltro studi specifici relativi all'area federiciana.³

¹ Pochi e particolari appaiono i casi di traduzione: si vedano Brugnolo 1999 e Giannini 2000.

² Per approfondire sulla poetica della Scuola siciliana e più in generale sulle forme di questa esperienza letteraria si possono consultare Vitale 1953, Santangelo 1951, Brugnolo 1995, Folena 2002, Antonelli 2008, Di Girolamo 2008.

³ La seconda parte di questo contributo affronterà tali immagini nel dettaglio, individuando specifici gruppi, distinguibili a livello tematico. Si intende fornire così anche un repertorio degli usi siciliani rispetto al campo semantico della violenza, che possa favorire studi ulteriori. Considerato il numero molto considerevole di testi

Il ricorso alla sfera della violenza è in primo luogo peculiare dato il contesto amoroso, a maggior ragione se colto in chiave rarefatta e non referenziale, come presso i Siciliani.⁴ Tuttavia la rappresentazione di uno stato amoroso contrastato,⁵ in cui convivono o si alternano le più grandi gioie e i tormenti più tragici, è convenzionale.⁶ Inoltre, tale raffigurazione sembra favorita da alcune caratteristiche del rapporto sbilanciato tra dama e poeta, tipico in Sicilia e Provenza:⁷ madonna è sempre superiore per qualità e potere, le è destinato un servizio di carattere feudale, è libera di dispensare o meno il «guiderdone».⁸

Il ricorso al campo semantico della violenza consente di rappresentare iperbolicamente le pene d'amore e lo stato interiore attraverso lo

trobadorici giunti sino a noi, è stato necessario operare una scelta rispetto al *corpus* su cui condurre il paragone coi Siciliani; si è scelto dunque di affidarsi all'autorevole antologia Riquer 1975.

⁴ A maggior ragione questo tipo di immagini è presente nei sirventesi occitanici; è possibile che il contatto tra le due aree poetiche cui si dedicano i trovatori abbia facilitato un passaggio di strumenti espressivi, fermo restando che questo tipo di occorrenze ha uno statuto convenzionale. Tanto più significativo, comunque, appare questo uso in un orizzonte come quello siciliano, cui in ogni caso sono familiari in qualità di fonti anche i versi politici o guerreschi in lingua d'*oc*.

⁵ L'associazione esperienza amorosa/sofferenza diviene addirittura un *tópos*, che esalta in particolare il valore del dolore nella definizione stessa dell'amore; si veda Menichetti 1965: 53.

⁶ A queste tensioni possono essere dedicati interi componimenti: un esempio significativo in area siciliana è la canzone *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggeri Apugliese, per l'insistenza martellante con cui l'idea della contraddizione viene ripresentata. Anche Giacomo da Lentini si misura con questi aspetti nel sonetto *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, le cui quartine introducono una serie di contrapposizioni tratte dalla vita quotidiana per far risaltare quelle di carattere amoroso. Sulla questione in generale è possibile leggere Gigliucci 1990; in Menichetti 1965: 258 viene evidenziata la connessione tra questa struttura e l'andamento dei *devinalhs* occitanici e italiani. In Curtius 1992: 110-15 si evidenzia il rapporto di queste soluzioni con quelle dell'*adynaton*, che nelle sue forme più specifiche non trova spazio presso la Scuola.

⁷ A questo si può aggiungere che uno stato contraddittorio appare in fondo coerente con una rappresentazione paradossale dell'amore, quale è stata definita quella feudale: un sentimento adulterino che però comporta un miglioramento spirituale, costante desiderio consapevolmente mai soddisfatto (e perciò stesso capace di portare all'affinamento interiore), lode anonima per non suscitare gelosie e pettegolezzi. La puntualizzazione più chiara in merito si può trovare in Mölk 1996.

⁸ Per un'approfondita descrizione del sistema poetico trobadorico si leggano Di Girolamo 1989, Lazzarini 2001, Mölk 1996. A proposito della rilettura siciliana, si vedano Antonelli 2000, Brugnolo 1995, Di Girolamo 2008.

spostamento metaforico sul piano esteriore, cioè esprimendo la sfera emotiva nei termini di quella fisica. Tale obiettivo è condiviso da poeti siciliani e trovatori; tuttavia, la loro prospettiva è differente. I componimenti occitani dimostrano gusto per gli elementi fisici; perciò, quando i trovatori riconducono i tormenti dell'animo alle sofferenze del corpo, sottolineano con convinzione gli aspetti realistici e attribuiscono pari rilievo a sentimenti e circostanze materiali. In Sicilia, al contrario, l'orizzonte interiore è l'unico punto di riferimento; anche quando in origine le immagini sono concrete, esse sono funzionali ad una resa più efficace dell'interiorità.

La canzone di Rinaldo d'Aquino *Giamai non mi conforto* ci offre un esempio eloquente di questo meccanismo. Il componimento è stato definito “canzone di crociata”, poiché lo spunto per il canto d'amore è colto nella separazione tra l'innamorata e il suo drudo appena partito per la Terra Santa (tanto che ne «do 'mperadore» che «con pace / tuto lo mondo mantene» dei vv. 33-34 è riconoscibile Federico II).⁹ Tuttavia, Rinaldo pone in secondo piano il presupposto storico, dedicando la propria attenzione esclusivamente all'aspetto amoroso: in fin dei conti, è significativo solo che la giovane soffra per l'abbandono subito e che si lamenti del tormento («guerra» ai vv. 13 e 35) impostole sia dai sospiri d'amore sia dal sovrano, che richiama i soldati. Le dinamiche politico-militari sono secondarie rispetto al punto di vista di chi ama e tale elemento è evidenziato dalla decisione – piuttosto rara, in area siciliana – di far parlare una figura femminile: più che “canzone di crociata”, questa pare “canzone di donna”.

Analizzando il rapporto tra astrazione e fisicità nelle immagini di violenza (e più in generale nella composizione poetica), è possibile enucleare alcune tendenze più specifiche. Una prima caratteristica che distingue i Siciliani dai Provenzali (e che ci fornisce uno spunto in vista della definizione stessa di “scuola”) è l'omogeneità delle soluzioni praticate dai singoli autori. Il *corpus* federiciano appare unitario e coerente non solo a livello di temi, personaggi, situazioni e immagini, ma anche

⁹ Ne sono derivate varie proposte di datazione per la canzone, ma anche per l'attività dell'intera Scuola, collegabili alla (peculiare) crociata dello Svevo del 1228; tali ipotesi sono affrontate in Brugnolo 1995, tuttavia non paiono risolutive proprio per la profonda trasfigurazione cui tutti i riferimenti sono sottoposti qui e in generale dai poeti della Scuola.

in merito a lessico, strutture sintattiche, *ornatus*;¹⁰ le scelte sono in sostanza univoche anche nei casi – non numerosi – in cui il *corpus* dimostra una certa varietà nel trattamento di immagini e *tópoi*. Una parziale diversificazione dei moduli espressivi è riscontrabile solo in presenza di elementi costanti. Ad esempio, quando vengono presentati ferite e tormenti, la descrizione dell'atteggiamento dell'innamorato è caratterizzata da una varietà lessicale maggiore rispetto alle abitudini siciliane. Tuttavia, la sostanza del suo comportamento non varia da un componimento all'altro:¹¹ la diffusa uniformità a livello espressivo lascia supporre un assiduo dialogo interno alla Scuola, finalizzato alla ricerca di convenzionalità. Sull'altro versante, i trovatori propongono una molteplicità di soluzioni diverse nel declinare le medesime immagini, mostrando una varietà agli antipodi dei Siciliani ed esaltando l'individualità e il gusto di ciascun poeta (non è un caso che non sia possibile parlare di “scuola” provenzale).

Nella produzione occitana, il ricorso a numerosi dettagli incrementa la varietà degli esiti e potenzia gli effetti descrittivi e narrativi, favorendo un'impressione di realismo. I Siciliani muovono in direzione opposta e, mirando all'astrazione, ricercano la sintesi. Il mondo esterno, cui essi attingono a scopo espressivo, non riveste per loro interesse in sé e non è, quindi, oggetto né di approfondimento né di descrizione (un esito notevole di questa tendenza, tra l'altro, è la pressoché totale assenza di evocazioni paesaggistiche). La presentazione asciutta dei richiami ne esalta una valenza puramente connotativa, non descrittiva, e riafferma un ideale di rarefazione.

Un'altra tendenza concerne la *dispositio* delle immagini di violenza in ciascun componimento; in generale, i poeti federiciani evitano di giustapporre non solo nello stesso giro di versi, ma spesso anche nel medesimo testo. In alcuni casi è possibile che immagini distinte siano proposte a breve distanza; tuttavia, questo accade per lo più là dove siano concentrate in un singolo termine o comunque molto sintetiche (ostili-

¹⁰ Particolarmente marcata, ad esempio, è l'uniformità nelle scelte sintattiche nei luoghi in cui ricorre il termine «guerra»; puntualmente delimitato è inoltre il ventaglio delle armi cui si possa far riferimento o il lessico per prospettare il suicidio e il desiderio di morte.

¹¹ Simile discorso vale per il ricorrere dei *topoi* relativi al fuoco; d'altro canto in entrambi questi casi le diverse soluzioni continuano a costituire un serbatoio delimitato e condiviso.

tà, ferita, sofferenza).¹² I Provenzali si dimostrano, al solito, più liberi: le associazioni d'immagini abbondano, con esiti marcatamente individuali.

Un'ultima caratteristica fondamentale della lirica siciliana concerne l'astensione dai riferimenti storico-biografici. Nulla è riconducibile alla concreta esperienza personale di cortigiani e funzionari;¹³ le uniche concessioni in tal senso riguardano il contesto storico generale, mentre mancano sempre suggestioni esplicitamente derivate dall'ambiente o dall'esistenza del poeta e ogni elemento realistico appare sfumato. Alcuni luoghi sono particolarmente interessanti. Innanzitutto la già citata canzone *Giamai non mi conforto*, dove alcuni indizi rinviano all'imminente crociata («Soria» è la destinazione dell'amato, lo scopo è il servizio al «Padre Criatore», è inequivocabile il simbolo della croce) e al ruolo dell'imperatore. Si tratta però di cenni brevi, che quasi perdono la loro concretezza, poiché piegati ad un quadro d'insieme di natura eterogenea, ossia amorosa. Non si chiarisce chi sia il sovrano né si parla della corte; anzi, il particolare contesto storico-politico è sostituito dall'imprecisa vastità di «tuto lo mondo» (v. 34). Discorso simile vale anche per un ampio passo lentiniano che, nella canzone *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, fa riferimento alle lotte tra Firenze e Pisa, nonché allo stato bellicoso di Milano. Ciò che preme al Notaro è raffigurare attraverso immagini efficaci la propria relazione con madonna; oltre alla preminenza del punto di vista sentimentale, è centrale la valenza connotativa imposta alle tre città: esse non sono essenziali in sé, ma solo in quanto incarnano metaforicamente diversi atteggiamenti della dinamica erotica – l'orgoglio, la saggezza, una forzata sottomissione. Concludiamo con *Donna, per vostro amore* di Giacomino Pugliese, che intensifica il *tópos* dei pericolosi sguardi della dama paragonandoli a «balestrieri turchi e sardi» (v. 78). Non vi è dubbio che i balestrieri, in particolare turchi e sardi, fossero concretamente temibili; né si può escludere che i riferimenti a Sardegna e Turchia prendano spunto rispettivamente dalle vicende fa-

¹² Nel corso dell'analisi sarà possibile riscontrare qualche caso eccezionale in cui anche i Siciliani propongono associazioni tra concetti più pregnanti e articolati.

¹³ In effetti i Siciliani si concedono soltanto richiami alla propria identità di poeti. Così Giacomino Pugliese può far riferimento ai propri versi nel finale di *Ispendiente* (v. 63) e Giacomo da Lentini può essere esplicitamente riconosciuto come autorità dagli altri autori (ad esempio ai vv. 1-2 del sonetto *Con vostro onore facciovì uno 'nvito* con cui l'Abate di Tivoli chiude la tenzone appunto col caposcuola).

miliari di Federico II¹⁴ e dalle circostanze delle crociate. Ciononostante, nello sviluppo del discorso risalta solo l'effetto antonomastico, e dunque retorico, dell'associazione tra l'amata e i micidiali guerrieri. Anche in questo caso le predilezioni occitaniche si dimostrano differenti: i trovatori rimandano spesso al mondo in cui operano, mettendo in rilievo la propria identità non solo di letterati, ma anche di vassalli e cavalieri.¹⁵ La lirica d'amore condivide appieno col sirventese lo sguardo alla corte, alle vicende politiche, alle figure di potere: un altro fattore di realismo.

La produzione poetica della Scuola siciliana si caratterizza, inoltre, per l'intenso impegno retorico,¹⁶ che accresce l'impressione di letterarietà e convenzionalità. L'*ornatus* è ricco e variegato: benché la metafora sia la soluzione più tipica, abbondano anche similitudini, paragoni, rese antonomastiche, concrezioni semantiche, figure foniche, tra le quali spicca l'allitterazione. La formula «gran guerra», ad esempio, ricorre in diverse occasioni per sottolineare il tormento patito dall'amante.¹⁷

Tra le soluzioni che accomunano la Scuola vi è la limitazione delle responsabilità imputate alla dama. Certo, di lei si può dire che sia «nemica», che causi dolore o si comporti in modo impietoso; tuttavia, il poeta è restio ad attribuirle colpe gravi, come assalti cruenti od omicidi. Le diverse immagini ci appaiono quindi distinguibili anche in base agli attori che entrano in gioco. Per poter rappresentare il ruolo dell'amata, i Siciliani ricorrono a quelli che potremmo definire “mascheramenti”: rivolgono cioè il loro biasimo (peraltro spesso tenue) non a madonna in sé, ma a una sua qualità o a una parte del suo corpo o a un suo atteggiamento. Tale approccio metonimico non si riscontra nei trovatori, i

¹⁴ Il figlio naturale Enzo, noto appunto come Re Enzo di Sardegna, aveva sposato per motivi dinastici la vedova del giudice di Torres e Gallura; fu poi il padre a nominarlo sovrano, in contrasto con gli interessi pontifici sull'isola.

¹⁵ A questo proposito può essere interessante introdurre le ormai consolidate ipotesi sull'origine sociale (e quindi storicamente feudale) dell'amore cortese, che connettono alla radice esperienza sentimentale/letteraria e realtà storica. Si leggano in proposito Duby 2002, Kölher 1991, Lazzarini 2001, Mölk 1996 e Rieger 1991.

¹⁶ I poeti della Scuola sono noti per la loro abilità ed esperienza in campo retorico. A proposito di questo aspetto, del rapporto con la *Magna Curia* e dell'attività burocratica si veda in particolare Brugnolo 1995.

¹⁷ Federico II, *Dolze meo drudo, e vatene!*, vv. 9-10: «Membrandome che te 'n vai / lo cor mi mena gran guerra»; Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, vv. 12-13: «Tanti sono li sospire / Che mi fanno gran guerra»; Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta sí gran guerra?*, v. 1.

quali spesso formulano accuse ben piú dirette. Una linea di continuità si coglie anche nel ritratto dell'innamorato: il drudo federiciano è sempre imbellè, sottomesso, terrorizzato; caratterizzato da una passività che influenza alla radice le immagini di violenza.

L'area semantica della brutalità mette in luce nei Siciliani anche un'apparente contraddizione tra poetica e realizzazione scrittoria: solo di rado la sofferenza e gli istinti dell'amante hanno la propria causa in enti astratti (il desiderio, l'ira, la speranza...), come sarebbe al contrario coerente con la consueta ricerca di rarefazione della Scuola. L'io costruisce ed esprime se stesso nella relazione, nel confronto con l'amata, Amore o le circostanze esterne; ciò comporta che la preminenza dell'interiorità, mai messa in dubbio, sia riproposta non con l'esclusione, ma con la trasfigurazione della referenzialità.¹⁸

L'idea di violenza assume varie declinazioni nella poesia federiciano. Gli esiti piú energici delle immagini di violenza si devono alla sfera militare e riguardano l'uso diretto del termine «guerra» o di suoi derivati, nonché i riferimenti alla battaglia, alle modalità del combattimento, alle armi. Si passa poi a rappresentazioni meno specifiche, incentrate sull'ostilità, sulla resa o, al contrario, sulla vittoria; è diffuso il ricorso al campo semantico della costrizione e della conquista, mentre è appena sfiorato quello della difesa. All'ambito militare possono rimandare, inoltre, appellativi o richiami a figure celebri della tradizione cavalleresca. Piú generici, ma non meno vivaci, appariranno gli spunti connessi alla violenza sul corpo, alla morte, al tormento; topica è, infine, l'insistenza sul fuoco.

2. IL TERMINE «GUERRA» E I SUOI DERIVATI

L'uso della forma «guerra» costituisce per la nostra analisi un ambito privilegiato, sia per la forza comunicativa di questa famiglia lessicale, che la rende ideale per la rappresentazione di un'intensa sofferenza emotiva, sia perché riscontriamo in questi luoghi tutte le linee di tendenza che abbiamo enucleato. L'impressione di convenzionalità è parti-

¹⁸ In coerenza con la poetica della Scuola, questa attenzione agli aspetti relazionali non si traduce né in esiti narrativi né in un'esaltazione di atteggiamenti attivi. Non è un caso che i comportamenti dell'amante e le situazioni in cui si trova non siano motivati da un'azione in senso stretto, se non in limitate eccezioni.

colarmente marcata.

In primo luogo la regolarità proviene da morfologia e sintassi. Per indicare il conflitto viene scelto il sostantivo «guerra», con due sole eccezioni a vantaggio del predicato (in gallicismo) «guerriare»: poca attenzione all'azione, dunque, e molta alla valenza simbolica del concetto, posto in rilievo dalla scarsa pregnanza di predicati come «portare», «fare», «mettere», «avere». «Guerra», inoltre, ha sempre la funzione di complemento oggetto; non è mai soggetto nemmeno l'io amante, che subisce o al limite invoca un intervento esterno. Gli altri elementi (la causa del contrasto e gli sventurati che devono sostenerlo) variano a seconda del contesto, ma sempre in accordo con le consuetudini cortesi.

Membrandome che te 'n vai / lo cor mi mena gran guerra¹⁹ (Federico II, *Dolçe meo drudo, e vatene!*, vv. 9-10)²⁰

Tanti sono li sospire / che mi fanno gran guerra²¹ (Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, vv. 12-13)

Lo 'mperadore con pace / tuto lo mondo mantene / ed a meve guerra face (Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, vv. 33-35)

Morte, perché m'hai fatta sí gran guerra²² / che m'ai tolta madonna, ond'io mi doglio?²³ (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta sí gran guerra*, vv. 1-2)

¹⁹ I testi della Scuola sono sempre citati da Di Girolamo 2008 (vari collaboratori), ad eccezione di quelli di Giacomo da Lentini, tratti da Antonelli 2008. Per i componimenti trobadorici il riferimento è anche a livello testuale Riquer 1975; le limitate eccezioni saranno segnalate di volta in volta.

²⁰ La presentazione delle occorrenze sarà volta ad esaltare la coerenza nelle soluzioni espressive, mettendo in luce soprattutto le affinità lessicali, in particolare a proposito di immagini in cui siano possibili più alternative.

²¹ Per questo passo possiamo presentare un parallelo diretto in lingua d'oc. Anche Rambertino Buvaelli in *Ges de chantar no·m voill gequir* associa la guerra ai sospiri; in quel caso però essi sono l'arma con cui la dama – esplicitamente colpevole – conduce il conflitto («[...] cella qí·m gerreia / de cent sospirs [...]», vv. 10-11).

²² Ho riscontrato un solo luogo in cui la Morte porti guerra ad un trovatore; tuttavia *L'autrier trobey la bergeira d'antan* costituisce un caso ben diverso. L'opera di Guiraut Riquer è innanzitutto ben più tarda dell'esperienza siciliana (il trovatore muore nel 1292), rappresenta inoltre un genere non sublime e narrativo (la pastorella), riproponendolo tra l'altro in termini chiaramente giocosi. Se aggiungiamo che la morte non è quella irreparabile dell'amata, ma solo la “morte per desiderio” («mortz deziran me guerrey», v. 52) si comprenderà appieno quanto diverso sia il tono nelle rispettive affermazioni.

²³ Questo, come il successivo, è un esempio di *planh*, genere non molto diffuso in Sicilia, ma cardinale in area occitanica, per esprimere devozione al signore e ai compagni, quindi soprattutto in veste di sirventese. Lo accompagnano *tópoi*

Vegio del danno meo / servendo Amor, cui la morte fa guerra²⁴ (Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, vv. 44-45)
 Dio sconfonda in terra / le lingue malparlanti / che 'ntra noi miser guerra
 (An, *Quando la primavera*, vv. 55-57)
 Ch'intra noi partimento s'intramise di fare / aggia da Dio tal guerra (An, *Amor voglio blasmare*, vv. 43-45)
 Non mi siate sí argogliosa, / [...] / che l'argoglio mete guerra / e tuta gente
 sface (An, *Fresca cera ed amorosa*, vv. 3-6)
 Traete lo mio core ormai di guerra / che per voi erra e gran travaglia n'ave
 (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 16-17).

Nel passo di *Fresca cera ed amorosa* possiamo notare che il ruolo di madonna è attenuato non solo dal riferimento al suo orgoglio, ma anche dal passaggio dal piano personale a quello universale della massima. Il ricorso a formule sentenziose non è estraneo nemmeno alla poesia trobadorica, ma in contesto siciliano assume un valore particolare nel rendere più sfumata l'espressione dello stato amoroso. Il caso di Guido delle Colonne è invece singolare, perché dichiara il ruolo della dama nel suo "errore". Nondimeno rispetto all'accusa domina il tono dell'umile richiesta, che conferma anche la posizione subordinata dell'innamorato. D'altro canto poco dopo (v. 26, «Saggio guerriero vince guerra e prova») ²⁵ sarà introdotta una nuova immagine guerresca, creando una parziale eccezione alla preferenza siciliana per le immagini isolate, quando molto energiche. Alcuni elementi mostrano comunque come l'occorrenza non sia poi così eccentrica. I due luoghi sono del tutto autonomi, per forma e contenuto: si passa da un'invocazione addolorata alla speranza, dalla condizione dell'io a una qualità di Amore, dall'espressione personale al tono proverbiale. Anche in *Fresca cera ed amorosa* l'immagine bellica torna dopo pochi versi (vv. 13-14, «Così credo per soffrire / d'esta guerra pace avere») e proprio riprendendo il discorso dell'incipit;

caratteristici, come quello della *consolatio* (per un'analisi compiuta si veda Curtius 1992: 94-6); tipica è ad esempio la personificazione della Morte, come accade spesso in Provenza e nei nostri due passi riportati. Sulla ricchezza degli espedienti retorici in questi luoghi, Giuseppina Brunetti, in Di Girolamo 2008: 563.

²⁴ Questo passo è particolarmente interessante per le sue implicazioni amplificate: uccidere la dama significa mettere fine al legame cortese e quindi attaccare Amore, simbolo qui di un intero sistema (a difesa del quale Piero si erge nei versi successivi, stabilendo di continuare in ogni caso ad amare).

²⁵ Ci si riferisce ai poteri che il dio Amore prima o poi deciderà di imporre anche alla dama; simile affermazione non potrebbe mai adattarsi all'innamorato siciliano, come ribadiremo nel paragrafo dedicato al tema della vittoria.

qui prevalgono però la sintesi e l'allusività puramente letteraria.

In *Amor, che lungiamente m'ài menato* troviamo anche un primo esempio di forma derivata da «guerra»; «guerero» può significare alla provenzale «nemico», ma a volte presenta già il valore che avrà nell'italiano moderno.

Ochi feri, guereri, che feri (An, *De la primavera*, v. 44)
 [...] Amor non mi lascia disperare, / che molte volte ò visto due guerieri /
 tornare in pace, e gli amici gueriere²⁶ (An, *L'amoroso conforto e lo disdotto*, vv.
 23-25).

Troviamo qui un'altra anomalia, questa volta morfo-sintattica, rispetto alle abitudini della Scuola. La forma verbale al posto del sostantivo torna solo nell'anonima *Amor fa come 'l fino uccellatore* (vv. 67-68, «E chi ben ama non po' guerriare / ne lo su' corelare»²⁷ e mi sembra notevole che entrambi i brani presentino una massima (nel secondo caso legata per giunta alla didattica dell'amor cortese). Anche i versi 13-14 di *Fresca cera ed amorosa* presentavano una struttura autonoma, che evidenziava la speranza del poeta di superare la guerra che gli era imposta. Nessuna frattura, ciononostante, rispetto alla consueta attitudine dell'io: egli può aver successo solo se sopporta, confermando dunque la sua subordinazione.²⁸

Nella lirica occitana le occorrenze della famiglia lessicale «guerra» non sono numerose, dato che essa mostra la preferenza per descrizioni belliche più articolate, condivisa peraltro dalla poesia d'amore e dai sirventesi; inoltre è più frequente la forma verbale («gueriar») di quella nominale, forse perché più coerente col dinamismo tipico dell'io poetico. Non stupisce la varietà delle situazioni descritte e delle soluzioni comunicative. Alcuni esiti appaiono particolarmente importanti. I trova-

²⁶ L'autorità per questa affermazione è in Giacomo da Lentini (*A l'aire claro ò vista ploggia dare*, vv. 7-8: «E dui guerrieri in fin a pace stare, / e 'ntra dui amici nascerci errore») dove però l'assenza del termine «guerra» o simili favorisce la più generica lettura «nemici».

²⁷ Antecedente diretto suona Gaucelm Faidit in *Mout m'enojet ogan lo coindetx mes* quando dice ai vv. 42-43: «e'l coms sap ben q'om non pot ren saber / de fin'amor qui amador guerreja».

²⁸ Ricorre qui una delle quattro attestazioni siciliane di «pace», equamente divise tra tenui dichiarazioni di speranza e sentenze sul rapporto tra amici e guerrieri (e nemici).

tori innanzitutto non si peritano di accusare esplicitamente la dama²⁹ né d'altra parte di farsi promotori in prima persona di conflitti in piena regola,³⁰ in opposizione stridente con la visione siciliana. Quella per il combattimento è una vera passione, che non si limita agli screzi con l'amata, ma si concretizza in battaglia: se questo è ovvio nei sirventesi, risulta curioso nella poesia d'amore³¹ e ci conferma che la biografia si riflette in questi testi. Tale coerenza tra dimensione guerresca e amorosa può tradursi in un genere misto: la canzone dedicata alla donna si interrompe per avviare un sirventese. I temi sono riconoscibili: necessità della crociata, biasimo o elogio del signore, guerre locali, invito alla battaglia.³²

La poesia amorosa condivide con quella civile anche la molteplicità degli stili con cui il tema della guerra può essere introdotto: esortazione, celebrazione, descrizione, narrazione,³³ metafora in chiave metapoeti-

²⁹ «De tot autre guerrier cre / que's pot hom defendr'ab bran» (Cadenet, *Amors, e com er de me?*, vv. 13-14), «Mas selh que vos guerreatz / val menhs, on plus s'esvertuda» (ivi, vv. 23-24); «[...] que'm guerreya» (Bernart de Ventadorn, *Lo rossinbols s'esbaudeya*, v. 19); «e dels mals enveios sufrir / la guerra q'il n'a e'l pantais» (Bernart Martí, *Lancan lo douz temps s'esclair*, vv. 34-34). Ciò non toglie che a sua volta l'amata possa essere vittima del conflitto, ad esempio da parte di detrattori, come Peire Guilhem de Luserna ipotizza con atteggiamento protettivo nell'incipit di *Qui na Cuniga guerrea* e inoltre al v. 13 («e qu'ill mou guerra ni tenza [...]»).

³⁰ In *Ara no vei luzir solelh* Bernart de Ventadorn è pronto a rispondere ai suoi nemici: «[...] venz'e guerrei / cel qui plus fort me guerreya» (vv. 31-32). Ma allo scopo di corteggiare le dame senza subire gelosie ci si può anche fingere il peggior «guerriero», delineando un duplice livello di discorso sulla virilità, bellico ed erotico (Raimbaut d'Aurenga, *Lonc temps ai estat cubertz*: «De totz lo plus croi guerrier», v. 24).

³¹ In *D'amor no'm lau, qu'anc non pogey tan aut*, Raimbaut de Vaqueiras si diletta di «cortz e guerras e torney et assaut» (v. 25), che si alternano alle violente schermaglie iniziate da madonna. Bertran de Born teme che l'amata si secchi per questo suo interesse (*Rassa, tan creis e monta e poia*, vv. 45-46: «Rassa, aisso'us prec que vos plassa: / rics om que de guerra no's lassa»), che ha trovato piena espressione in numerosi sirventesi, talvolta costruiti come veri e propri *plazer*. Simile approccio, evidenziato dall'anafora di «gerra», informa i primi versi di *Gerra mi play quan la vei comensar* di Blacasset.

³² D'altra parte sono gli ambiti in cui solitamente riscontriamo l'uso di «guerra» o «guerreggiare» nella poesia civile. Bonifaci Calvo e Bartolomé Zorzi offrono ad esempio vivide rappresentazioni delle lotte tra Genova e Venezia, rispettivamente in *Ges no m'es greu s'eu non sui ren presatz* e *Mout fort me sui d'un chant meravillatz*.

³³ Davvero isolato è il caso di *Truan, mala guerra* di Raimbaut de Vaqueiras, in cui per celebrare le virtù dell'amata egli immagina che tutte le altre donne invidiose le muovano guerra, con un'ampia relazione delle attività sul campo di battaglia. Più specifico il passo di *Ab la dolchor del temps novel*, dove Guglielmo IX fa riferimento al tem-

ca.³⁴ Ancora una volta soluzioni del tutto estranee alla Scuola siciliana.

3. ARMI E BATTAGLIE

Non è sempre necessario evocare l'ampio concetto di guerra per rappresentare gli scontri e le sofferenze amorose: il riferimento alle armi risulta altrettanto energico, benché più limitato. Nell'uso di queste metafore la Scuola accorda univoca predilezione alla lancia, lasciando da parte arco e dardi, che una tradizione ben radicata aveva reso classici. Stupisce in effetti che i Siciliani non abbiano sfruttato il *tópos* di Amore come arciere,³⁵ ben attestato invece tra i Provenzali: questi ultimi, al contrario, parlano spesso di frecce, mentre guardano alla lancia solo là dove sia in causa una componente mitologica.³⁶ Solamente tre, dunque, le occorrenze siciliane in merito.³⁷ In tutte si colgono tratti di pura letterarietà e convenzionalità: rispettivamente il colpo che proviene dagli occhi di madonna secondo l'abitudine cortese, la distinzione fra frecce di diverso materiale e quindi di diversa funzione, la valenza simbolica della saetta per indicare l'esperienza sentimentale nell'insieme.

po della guerra con l'amata per distinguerlo dal presente, cioè con effetto di scansione cronologica («que nos fezem de guerra fí», v. 20).

³⁴ La lingua di Guilhem de la Tor è abbastanza affilata da sostenere una vera e propria guerra (*Un sirventes farai d'una trista persona*, «Lor farai derenan guerra fort et aguda», v. 33).

³⁵ L'immagine risulta ancora assente in Omero ed Esiodo; la introduce Euripide nell'*Ifigenia in Aulide* e si afferma definitivamente in ambito latino. Utili indicazioni su questo *tópos* si trovano in Menichetti 1965: 346 e in Berra 1992: 25 a proposito della sua evoluzione successiva, soprattutto in Petrarca.

³⁶ Oltre alla leggenda della lancia di Peleo (presentata da Bernart de Ventadorn in *Ab joi mou lo vers e-l comen* in paragone con la dama, per gli effetti che ella ha sul poeta – «com de Pelaus la lansa, / que del seu colp no podi'om garir, / si outra vetz no s'en fezes ferir», vv. 46-48), che viene recuperata anche dai Siciliani, si fa riferimento alla tradizione arturiana secondo cui Perceval avrebbe ritrovato la lancia di Longino (al suo stupore Rigaut de Berbezilh paragona il proprio di fronte all'amata in *Atressi com Persavaus*: «Atressi com Persavaus / el temps que vivia, / que s'esbait d'esgardar / tant qu'anc non saup demandar / de que servia / la lansa ni'l grazaus», vv. 1-7). Queste affermazioni valgono solo per l'ambito amoroso: nei sirventesi abbondano sia archi sia lance, a seconda del quadro descritto.

³⁷ Naturalmente questa affermazione è relativa ai testi che sono giunti fino a noi. A questi luoghi specifici vanno inoltre aggiunti i passi in cui a «ferire» si sostituisca «pungere», che può suggerire l'idea di freccia, mai però esplicitata.

Ed è stato uno dardo / pungente e sí forte aguto, / che mi passao lo core e
 m'á 'ntamato (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, vv. 4-6)
 [...] ma tu m'ái feruto / de lo dardo de l'auro, ond'ò gran male, / [...] / di
 quello de lo piombo fo altretale / a quella per cui questo m'è avvenuto³⁸
 (Abate di Tivoli, *Ai deo d'amore, a te faccio preghera*, vv. 10-14)
 De la dolce saetta / ben ti puoi soferire (An, *Part'io mi cavalcava*, vv. 22-23).

Veniamo ora alla lancia o piú spesso al predicato «lanciare», che, mostrando l'atto di colpire, è forse piú ricco di *páthos*.³⁹ Le limitate variazioni di contesto, sempre secondo l'ottica cortese, vedono in qualità di carnefici gli invidiosi, i possibili rivali, la lontananza dall'amata. A proposito di quest'ultima, la responsabilità è deviata sulla bellezza, sugli occhi, sulla gioia che ella sa donare; l'attenuazione può anche essere affidata all'associazione tra colpo e risanamento, idea legata alla leggendaria lancia di Peleo.

Como Peleo non poria guarire / quell'on che di sua lancia l'à piagato, / se
 non lo fina poi di riferire / [...] / che la gio' là 'nde cols'è la mia lanza⁴⁰ (Iacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare*, vv. 48-54)
 Le lor parole son viva lanza (Giacomino Pugliese, *Tutor la dolze speranza*, v. 23)
 [...] Amori la ferissi de la lanza / che mi fer' e mi lanza (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv. 45-46)
 O Dio, chi lo m'intenza / mora di mala lanza (An, *Oi lassa 'namorata*, vv. 34-35)

³⁸ Spiegazione approfondita del passo si trova in Antonelli 2008: 362. La distinzione fra le tipologie di freccia ha un antecedente diretto in *Celeis cui am de cor e de saber* del trovatore Guiraut de Calanson, che parla però di una sola vittima (lui stesso) e di un terzo metallo, l'acciaio («e fer tan dreg que res no·il pot gandar / ab dart d'acier, don fai colp de plazer, / on non ten pro ausbercs fortz ni espes, / si lansa dreit; e pois trai demanes / sajetas d'aur ab son arc estezat; / pois lans'un dart de plom gent aflat»), vv. 11-16. Per l'associazione convenzionale di oro e piombo si veda anche Menichetti 1965: 117-18.

³⁹ Alla doppia possibilità sostantivo/verbo non corrisponde però una distanza fonica: certamente anche in virtù della scelta di un presente atemporale coerente con l'estetica federiciana, il predicato è sempre coniugato alla terza persona singolare dell'indicativo presente (una sola eccezione in *Dolce coninzamento*), creando una perfetta sovrapposizione con lancia. Lo spunto è interessante, anche se la certezza di un'intenzione in merito è offerta solo dalla rima equivoca «danza/lanza» in *Pir meu cori allegrari*.

⁴⁰ Sul *tópos* della lancia che ferisce e guarisce con due colpi successivi si vedano Menichetti 1965: 278-79 e Vuolo 1962: 138-39. Del mito esisteva una versione diversa da quella accolta da Provenzali e Siciliani, preferita invece da Dante, secondo cui l'arma miracolosa era appartenuta ad Achille.

E l'adornetze quali v'acompana / lo cor mi lancia e sagna (Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco e no so qua speranza*, vv. 25-26)

Non aggio abento / tanto 'l cor mi lanza / co li riguardi degli occhi ridente (Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzè né ben servire*, vv. 44-45)

Questo detto mi lanza (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, v. 55)

N'ò gran male che mi lanza (Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, v. 55)

A lo cor m'ai lanciata⁴¹ (Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*, v. 16).

Solo Giacomo da Lentini e Iacopo Mostacci introducono l'immagine della spada, rispettivamente in *La 'namoranza disiosa*⁴² e *Amor, ben veio che mi fa tenere*. In quest'ultimo testo la spada è inserita in una serie⁴³ metaforica più estesa, volta a rendere il senso di protezione offerto dai baluardi di dama e Amore; questo elenco comprende per l'una «rocca, mura, colonna» e per l'altro «scudo, lancia, spada» (vv. 40-48).

Il gusto per l'accumulazione è in realtà più tipico dei trovatori e l'ambito delle armi non fa eccezione.⁴⁴ Queste soluzioni retoriche evidenziano la varietà di spunti che i Provenzali traggono dall'esperienza concreta della battaglia: abbondano i nemici, gli incarichi tecnici nel conflitto,⁴⁵ le definizioni stesse del contrasto.⁴⁶ La medesima idea può

⁴¹ Questo luogo propone uno scenario isolato rispetto all'atteggiamento dei due amanti, veicolato innanzitutto dalla struttura dialogica. La figura femminile condivide qui i sentimenti del drudo, che quindi l'ha «ferita» in senso amoroso: una disposizione attiva da parte maschile che si delinea cioè al di fuori della dimensione del servizio cortese.

⁴² Vv. 43-44: «[...] anti vorria morir di spata / ch'i voi vedesse currucciosa».

⁴³ L'andamento elencatorio è molto apprezzato dalle letterature medievali, non solo in volgare. Curtius (cit. in Menichetti 1965: 571-76) ha messo in luce l'importanza di tale strategia comunicativa rispetto alla scansione del pensiero. Ricorrono in particolare serie di tre (come in questo caso) o di cinque (soprattutto in ambito amoroso).

⁴⁴ Ad esempio Giraut de Bornelh elenca in *Can lo glatz e'l frechs e la neus* le armi che non teme più grazie al dono benefico dell'amata, un anello «que no tem que lansa ni dartz / me tenha dan n'aciers ni fers», vv. 33-34), mentre Cadenet elenca le difese che ha inutilmente opposto all'amata (*Amors, e com er de me?*, «que's pot hom defendr'ab bran, / e metre l'escut denan», vv. 14-15 e «o gienhs o defensios / o castelhs o fermetatz», vv. 20-21); in alcuni sirventesi per iniziare una lista può essere sufficiente l'ispirazione dovuta a una rassegna di mestieri o di componenti navali.

⁴⁵ «Gaita» (scolta), guardie, scudieri in ambito amoroso; «rei d'armar» (re delle armi), soldati e mercenari, esercito e truppa, sentinelle in quello civile. Sono aspetti troppo specifici per trovare spazio nella prospettiva siciliana.

⁴⁶ «Tenzo» (tenzone; Guiraut Riquier, *Gaya pastorella*), «preito» (lite; Raimbaut de Vaquieras, *Eras quan vey verdeyar*), «conten» (contesa; Savaric de Mauleon, *Gaucelm, tres*

essere presentata secondo ottiche molto distanti, come avviene nel caso dello scudo: figura della protezione da parte di madonna per Arnaut Daniel («E·m fetz escut del son bel mantel endi», v. 22 di *Doutz brais e critz*), segno che il combattimento avrà presto inizio per Raimbaut d'Aurenga («vermelh / de l'escut», vv. 50-51 di *Era·m platz, Giraut de Bornelh*).

Talvolta è proprio l'amata ad attaccare (o meglio «assaltare», immagine e termine piuttosto frequente in Provenza e del tutto assente in Sicilia),⁴⁷ in alcuni casi persino celebrata per la sua abilità.⁴⁸ Non è rara nemmeno la sua rappresentazione nei panni dell'arciere,⁴⁹ con felice spostamento degli emblemi propri di Amore sul personaggio femminile. Appare ancora più significativo che la figura in armi sia talvolta quella del poeta. I trovatori si identificano compiutamente in tale attività; tornei e combattimenti fanno parte della vita quotidiana e persino della conversazione con l'amata (il genere misto, infatti, è particolarmente produttivo).⁵⁰ La poesia stessa è lotta⁵¹ e come tale viene caratterizzata

jocs enamoratz), «destorbier» (discordia; Rambertino Buvaelli, *Al cor m'estai l'amoros desiriers*), «plag/plais» (contrasto; Peire Vidal, *Baros Jesus, qu'en crotz fo mes*), «plaideia» (contrasto; Azalais de Porcairagues, *Ar em al freg temps vengut*), «mesclatz/mesclagna» (mischia; Giraut de Bornelh, *Si ieus qier cosseill, bell'ami'Alamanda*), «combat» (combattimento; Guilhem Magret, *En aissi·m pren cum fai al pescador*), «batailla/batalha» (battaglia; Peire Guilhem de Luserna, *Qui na Cuniça guerreia*) e così via fino ad «acaveilar» (accapigliarsi; Raimbaut de Vaqueiras, *Domna, tant vos ai preiada*).

⁴⁷ «Sol que·l plaghe emula lo premier saub» (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no·m lau, qu'anc non poge tan aut*, v. 17). Esempio diverso è quello di Peirol, che viene assalito da Amore in *Quant Amors trobet partit* («Quant Amors trobet partit / mon cor de son pessamen, / d'una tenson m'asalh», vv. 1-3).

⁴⁸ È quello che afferma Peire Vidal ai vv. 11-12 di *Be·m pac d'ivern e d'estiu*: «Ma don'a pretz soloriu / denant mil combatedors».

⁴⁹ «Sotil- / men tray / e desten / per travers» (Elias Cairel, *En Amor trob tant de mal signoratge*, vv. 25-28 [cito in questo caso da Cavaliere 1938]); «Mos bels arquiers de Laurac» (Peire Vidal, *Mos cors s'alegre s'esjan*, v. 15 [cito in questo caso da Piccolo 1948]); «Miels pogr'om garir d'un archier / que sagites tan duramen / que trasspasses l'ausberc doblie» (Lanfranc Cigala, *Un avinen ris vi l'autrier*, vv. 12-14 [cito in questo caso da Bertoni 1915]).

⁵⁰ Guillem de Berguedà promette alla dama di farsi onore in battaglia (*Arondeia, de ton chantar m'azir*, «derocarai davan totz en l'erbatge», v. 29); Peire Bremon lo Tortz si appaga associando vita militare ed erotica (*En abril, quan vey verdeyar*, «ab cavalgar et ab garnir», v. 10 [cito in questo caso da Piccolo 1948]).

⁵¹ Questa rappresentazione della poesia in chiave metaforica e precisamente militare diverrà convenzionale, ad esempio già in Dante, come nota l'analisi in

da Bertran de Born in *Lo coms m'a mandat e mogut*: i versi devono saper rompere e tranciare scudi, elmi, usberghi e corazze di maglia («on sian trenchat mil escut, / elm et ausberc et alcoto / e perponh falsat e romput», vv. 4-6). Non stupirà, dunque, che i trovatori si paragonino a combattenti o che amplifichino il parallelo tra la propria condizione e quella della battaglia in estese narrazioni,⁵² tra le quali spicca per ampiezza quella dell'assedio in *Can lo glatz e'l frechs e la neus* di Giraut de Bornelh.⁵³

Simili situazioni appaiono più di rado presso la Scuola, di necessità sviluppate secondo un'ottica sfumata e rarefatta, che inoltre individua sempre nell'innamorato la parte perdente. In queste occorrenze il lettore moderno può in parte riconoscere lo sfondo storico, ma, come si è già osservato, esso non è determinante rispetto al discorso.

La feruta / non si muta / de' vostri sguardi, / [...] / passa[no] balestrieri
turchi e sardi. / Sí m'anno feruto i vostri sguardi⁵⁴ (Giacomino Pugliese,
Donna, per vostro amore, vv. 74-78)

E voi che sete senza percepenza / como Florenza che d'orgoglio sente, /
guardate a Pisa di gran conoscenza, / che teme senza d'orgogliosa gente: /

Marcozzi 2009: 101. A sua volta la scrittura può divenire metafora per esprimere aree semantiche eterogenee, soprattutto spirituali (ad esempio, la “pagina dell'anima”); si veda Curtius 1992: 335-86).

⁵² Ad esempio, Arnaut de Maruèlh si paragona a chi non smette di combattere nonostante tutto (*Si'm destreignetz, dompna, vos et Amors*: «Mas, si cum cel qu'es nafrazt per morir, / sap que mortz es e pero si's combat», vv. 6-7) oppure insiste sulle proprie speranze di conquista amorosa al di là delle armi di cui dispone, grazie all'eccezionale esempio tattico di Giulio Cesare (*Aissi cum selb que tem qu'amors l'ancia*: «Juli Cezar conquis la senhoria / per son esfors [...]», vv. 29-30 e «pus us sols hom ses tor e ses miranda / conquis lo mon ni'l tenc en sa baylia», vv. 38-39). Guilhem Magret si identifica, invece, con chi giaccia ferito e ormai disarmato (*Enaissi'm pren cum fai al pescador*: «quo'l bataliers qu'a perdut son basto, / que jays nafrazt sotz l'autre campio», vv. 15-16), mentre Pons de Capduelh descrive brevemente un assedio al verso 11 di *Si com sellui c'a pro de valledors*: «que ja chastels frevols, qu'es aseगत». Appare interessante, infine, l'associazione di Arnaut Daniel tra le preghiere che vuole rivolgere all'amata e i ranghi dei soldati (*L'aur'amara fa'ls bruels brancutz*, «[...] precx qu'ai dedins a rencx», v. 24).

⁵³ «Domna, aissi com us chasteus / qu'es assetjatz per fortz senhors, / can la peirer'abat las tors / e'l chalabres e'l manganeus / et es tan greus / la guerra devas totas partz / que no lor te pro genhs ni artz / e'l dols e'l critz es aitan fers / de cels dedins quez an grans gers» (vv. 53-61).

⁵⁴ Questo passo è stato oggetto di ampio dibattito, relativo al contenuto topico rispetto a quello storico; si veda Giuseppina Brunetti, in Di Girolamo 2008: 593.

sí lungamente orgoglio m'`a in bailia, / Melano del carroccio⁵⁵ par che sia
(Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, vv. 33-38).

Da queste occorrenze distingueremo alcune similitudini piú generiche tra campo amoroso e quello della battaglia, caratterizzate da una resa vaga e convenzionale.

E per ciò ch'om si batte / [...] in altrui fatte, / e s'egli 'n altro vince, in questo perde (Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco e no so qua speranza*, vv. 47-48)

E via d'un passo è piú dotata / che d'oltremare in Saragosa / e di bataglia, ov'om si lanza / a spad'e lanza, in terra o mare⁵⁶ (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa*, vv. 35-38)

Per ciò ch'è di sí scura conoscenza, / che n'adivien come d'una battaglia: / chi sta veder riprende chi combatte (Abate di Tivoli, *Qual om riprende altrui spessamente*, vv. 9-11)

Chi leva, sente piú che quel che batte (Abate di Tivoli, *Qual om riprende altrui spessamente*, v. 14)⁵⁷

Cosí m'aven com'a la cominzaglia: / ch'io creo aver vinto, ancor so' a la battaglia⁵⁸ (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 55-56).

Concludiamo soffermandoci su tre particolari aree lessicali relative all'idea di combattimento. Esso può infatti essere definito come «tenzone»⁵⁹ o attraverso l'atto di «incozzare»: nel primo caso l'esito è fami-

⁵⁵ Si pensa che il riferimento sia alla battaglia di Cortenuova del 1237, ma ci sono svariate ipotesi, compresa quella che si tratti soltanto di un riferimento generico; si veda Antonelli 2008.

⁵⁶ Possiamo notare in questo passo come il valore generico del richiamo militare sia potenziato dall'indifferenza per le sue caratteristiche (rispetto alle armi, rispetto al luogo), nonché dalla possibilità di raggiungere il medesimo scopo comunicativo (l'idea di paura di fronte all'amata) attraverso l'immagine del viaggio.

⁵⁷ Anche in questo caso, come già in Guido delle Colonne, troviamo una parziale eccezione alla preferenza siciliana per le immagini guerresche isolate. Eccezione parziale, comunque, perché la vicinanza è solo quantitativa: i due passi corrispondono a due fasi distinte del ragionamento.

⁵⁸ È questo l'unico caso in cui un poeta della Scuola si paragona ad un soldato – ma si nota bene in quale contesto. Possiamo aggiungere come affini i due luoghi in cui Guido delle Colonne si paragona ad un «assessino» (*Gioiosamente canto*, v. 24 e *Amor, che lungiamente m'`ai menato*, v. 7): qui non conta però il campo di battaglia, quanto l'emblema della fedeltà. Si tratta peraltro di un *tópos*, come mostrano Menichetti 1965: 254 e Vuolo 1962: 110-14.

⁵⁹ «Tenza» proviene dal francese antico TENCE (contesa); vedi *GDLI*, vol. XX: 906. Il termine ricorreva già nel citato verso 36 di *Ben m'è venuto prima cordoglienza* di Giacomo da Lentini.

liare a chi abbia letto la produzione trobadorica, nel secondo la soluzione appare piú originale. Del tutto autonoma, infine, l'iniziativa del Notaro di rendere il senso di essere incalzati, di cui non sono rimasti altri esempi siciliani.⁶⁰

Cui s'entenza, bel gli è, contro al morire (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, v. 12)

E lo giorno m'intenza (An, *Quando la primavera*, v. 30)

A lo conforto di pietanza / che incozzi a lo core (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, vv. 65-66)

Vostra cera plagente, / mercè quando vo chiamo, / mi 'ncalza fortemente / ch'io v'ami piú ch'io v'amo (Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, vv. 33-36)

[...] Amor l'encalza e spera aulente frore (Giacomo da Lentini, *Si alta amanza à pres'a lo me' core*, v. 5).⁶¹

4. I NEMICI, LA RESA

Nell'esprimere rapporti amorosi contrastati, il motivo dell'ostilità ha un ruolo centrale e lo dimostra il numero dei passi interessati in ambito federiciano, in proporzione piú abbondanti rispetto alla produzione provenzale. Nello sviluppo di questi spunti risalta ancora una volta l'adesione all'estetica che abbiamo individuato e soprattutto la coerenza con la rappresentazione del drudo come subordinato e impotente.

I nemici appartengono al quadro dell'amor cortese; l'aspetto piú significativo concerne l'identificazione di madonna con un'avversaria costantemente agguerrita, anche se la sottomissione nei suoi confronti impedisce di accusarla esplicitamente. Si noti l'alternanza tra la forma lessicale poi rimasta in italiano e il gallicismo «guerriero».

E faria ciò ch'eo dico / se no ch'a lo nemico, / che m'à tolta madonna, plageria⁶² (Piero della Vigna, *Amondo con fin core e con speranza*, vv. 31-33)

⁶⁰ L'immagine non ricorre che in un solo caso anche nella produzione trobadorica analizzata. Arnaut de Maruehl la propone per descrivere gli atteggiamenti contraddittori di Amore e madonna che confondono il drudo (*Si m destreignetz, dompna, vos et Amor*: «l'us m'encaussa, l'autre m fai remaner», v. 3).

⁶¹ A questi due passi possiamo aggiungere il promettente incipit di un testo lentiniano per il resto perduto, *Amore, paura m'incalza*.

⁶² Un antecedente interessante per questa accusa di ostilità alla Morte si riscontra in un *planh* di Bertran de Born, *Si tuit li dol e'lb plor e'lb marrimen*, dedicato al giovane re

[...] dolce mia enemica⁶³ (Percivalle Doria, *Come lo giorno quand'è dal maitino*, v. 41)
 Noi fummo amici, / ed or siemo nemici⁶⁴ (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, vv. 28-29)
 [...] mi dispera, / mal vedera / sí guerera (Giacomino Pugliese, *Donna per vostro amore*, vv. 62-64)
 Mostramisi guerera, / ma nonn è per sua voglia (An, *Quando la primavera*, vv. 32-33)
 Dio struga lor mestieri / ch'agli amanti son guerieri (An, *Fresca cera ed amorosa*, v. 38).

Due casi andranno considerati autonomamente, poiché l'inimicizia non vi è metaforicamente presentata in quanto parte integrante dell'esperienza sentimentale, ma come paragone isolato utile a chiarirla.

E dui guerrieri in fin a pace stare, / e 'ntra dui amici nascerci errore⁶⁵ (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, vv. 7-8)
 Sì com' quelli che ffanno a llor nemici, / ch'ogn'om mi dici "merzede ò trovato"⁶⁶ (Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco e no so qua speranza*, vv. 41-42).⁶⁷

Questo motivo è ben presente nei sirventesi, in chiave storica, politica o

inglese. Il contatto suggerisce l'uso da parte dei Siciliani, a livello di modelli generali, anche di testi non amorosi.

⁶³ Il medesimo appellativo si riscontra due volte in Sordello (*Bel m'es ab motz leugiers afar*, v. 33 – «dolza enemia» – e *Er encontra l temps de mai*, 41 – «dolza enemia»). La coincidenza è resa ancor più interessante dal contemporaneo impegno dei due autori nella poesia in lingua d'oc a partire però da un'origine italiana.

⁶⁴ La reciprocità dell'inimicizia, che rispetto al comportamento dell'innamorato costituisce un'eccezione, si spiega nell'insieme del testo con il tradimento di madonna e nella logica dell'amore feudale con la rottura del patto, che secondo la convenzione può portare anche alla fine della relazione amorosa (si vedano ad esempio Di Girolamo 1989, Lazzerini 2001, Molk 1996). Il passo resta quindi marcato in senso convenzionale proprio in base alle regole del sistema amoroso con cui i Siciliani si identificano.

⁶⁵ Non considero in questa sede il passo simile al v. 24 de *L'amoroso conforto e lo disdotto* (già analizzato nel § 2), perché accolgo l'interpretazione di «guerrieri» in senso moderno proposta da Mario Pagano in Di Girolamo 2008: 964.

⁶⁶ Nel paragrafo precedente abbiamo già affrontato un'ulteriore similitudine d'origine guerresca ai vv. 47-48 di questa canzone. Certamente le due immagini sono molto ravvicinate, ma ancora una volta si rivelano sintatticamente e logicamente distinte, nell'offrire autonomamente punti d'appiglio all'argomentazione poetica.

⁶⁷ Il corpus federiciano ci offre un'ultima occorrenza del termine «nemico», ai vv. 31-32 di *Umile sono ed orgoglioso*, dove Ruggeri Apugliese propone tra le contraddizioni tipiche dello stato amoroso quella tra follia e saggezza. Essere saggi significa anche non procurarsi avversari.

militare; le soluzioni sono diverse e comprendono le ostilità fra cavalieri (fra cui lo stesso io poetico),⁶⁸ fra letterati⁶⁹ o anche la lotta cristiana per la salvezza dell'anima.⁷⁰ Non sono molte, invece, le occasioni in cui i trovatori parlano esplicitamente di nemici in ambito amoroso. Tra gli avversari dell'amante non figura esplicitamente l'amata, accusata di crimini ben peggiori, se non in due casi proposti da Sordello⁷¹ e da Raimbaut de Vaqueiras.⁷² Le occorrenze dedicate ai nemici degli amanti sono per lo più vaghe:⁷³ solo Raimbaut d'Aurenga precisa che si tratta delle malelingue (*Amics, en gran cossirier*, «[...] yst lauzengier, / que m'an tout sen et alena / son vostr'anguoyssos guerrier», vv. 22-24).⁷⁴ Anche in questo campo i trovatori possono avere un ruolo attivo, particolarmente evidente, ad esempio, in *S'ieu anc jorn dis clamans*, dove Gausbert de Poicibot ammette di essere stato «enemic mortal» (v. 23)⁷⁵ di «Amors».⁷⁶

⁶⁸ È piuttosto frequente che il rapporto con i nemici divenga metro di definizione di qualità e capacità. Ad esempio, il Monaco di Montaudon afferma la massima per cui l'uomo franco dev'essere collerico verso i nemici (*Molt mi platz deportz e gaeza*). Vari trovatori, inoltre, pensano a questo criterio nel valutare l'operato del loro signore, come Percivalle Doria nel presentare il ritratto di Manfredi (*Felon cor ai et enic*: «[...] ni esperdutz / per guerra, anz a vencutz / sos guerriers et abatutz», vv. 51-53).

⁶⁹ Così ad esempio Peire d'Alvernha in *Sobre'l vieill trobar e'l novel* («[...] vensen mos fatz guerriers», v. 23): è un tassello della nota disputa sugli stili della poesia. Si vedano in merito Di Girolamo 1989, Lazzarini 2001, Mancini 1991, Mölk 1996.

⁷⁰ Quello del demonio come (antico) avversario è un *tópos* ben noto; se ne può trovare un'analisi dettagliata (con ulteriori indicazioni bibliografiche) in Marcozzi 2009: 84. Questa comunque non è la sola prospettiva messa in atto dai trovatori: Guiraut Riquier, ad esempio, pensa all'ira di Dio che i cristiani si sono procurati con eccessi ed orgoglio («don par qu'elh nos es aversiers», v. 30 [cito dall'edizione Piccolo 1948]), in *Be·m degra de chantar tener*.

⁷¹ Per queste due occorrenze si veda la n. 63.

⁷² Raimbaut articola ulteriormente il concetto, accusando l'amata di essere un pessimo nemico, perché poco empatico: «mot estes male guerriere» (*Eras quan vey verdeyar*, v. 21).

⁷³ Ad esempio quando Peire Vidal introduce i nemici della sua amata in *Be·m pac d'ivern e d'estiu*.

⁷⁴ Bisogna però precisare che in alcuni casi il contesto in cui l'immagine è calata aiuta a chiarirla, anche grazie alla tendenza tipicamente provenzale ad estendere il singolo spunto in una rappresentazione più ampia. Così in *Can l'erba fresch'e'lb folba par si intuisce* che anche Bernart de Ventadorn sta pensando alle malelingue.

⁷⁵ In *Assatz sai d'amor ben parlar*, anche Raimbaut d'Aurenga propone di riservare alla dama un simile comportamento (v. 47, «envers e maus»), ma lo scopo è comico: sostiene infatti che la scortesie permetta di conquistare l'amore (salvo poi suggerire che egli non metterà in atto il folle consiglio).

Priva di riscontro in Sicilia, infine, è l'inimicizia tra il poeta e parti del suo corpo (in particolare, il cuore, oggetto di una topica personificazione), che testimoniano sia Uc de Saint Circ sia Lanfranco Cigala.⁷⁷

Anche i luoghi dedicati all'idea di "resa" meritano attenzione, innanzitutto per il loro numero consistente in area siciliana e per il contrasto che si delinea rispetto alla produzione occitana. Per un cavaliere la resa è un'onta: questo spiega la totale assenza dell'immagine nei sirventesi. Nei pochi passi delle canzoni amorose occitane in cui la troviamo si presenta in modo generico ed omogeneo: semplicemente, qualche poeta si dichiara arreso alla dama⁷⁸ o si concede l'infondata speranza che ella possa prima o poi cedergli;⁷⁹ l'unico tratto distintivo delle diverse occorrenze concerne il contesto.⁸⁰

Per l'innamorato siciliano, invece, la resa è la naturale conseguenza della costante prostrazione. In linea con la maggior parte delle richieste

⁷⁶ Al di là di questo esito particolare, ai trovatori non mancano occasioni per dimostrarsi attivi: così Bernart de Ventadorn in *Can l'erba fresch'e·lb folha par* («mei enemic foran efan», v. 34) e Aimeric de Belenoi in *Tant es d'amor bonratz sos seignoratzes* («ja no· y agra nulh enemic pejor», v. 14).

⁷⁷ Per entrambi si tratta di tre nemici, cuore e occhi, rispettivamente in *Tres enemics e dos mals seignors* («Tres enemics e dos mals seignors ai, / c'usqecs poigna nuoig e jorn cum m'aucia: / l'enemic son miei oill e·l cors [...].», vv. 1-3) e *Non sai si·m chant pero eu n'ai voler* («q'a guerrers ai·l cor e·ls oils amdos. / E qui de for a guerrer dinz l'ostal, / non pot aver plag plus descomunab», vv. 18-20 [cito dall'edizione Bertoni 1915]).

⁷⁸ Bernart de Ventadorn (*Non es meravelha s'eu chan*: «que·m aucizatz, s'a vos me ren», v. 56); Peire Bremon Ricas Novas (*Pus que tug volon saber*, «me ren e m'autrey e·m do», v. 18 [il testo è citato secondo l'edizione Piccolo 1948]); Guilhem de Cabestany (*Lo dous cossire*: «de cor a vos rendutz», v. 40).

⁷⁹ Bertran de Born, in *Domna, puous de me no·us chal* («tro vos mi siatz renduda», v. 20) e Guilhem de Cabestany, in *Lo dous cossire* («joys vos mi renda», v. 65), dove però si era arreso per primo. L'aspetto insolito, rispetto al *corpus* trobadorico consiste proprio nell'infondatezza di queste fantasie, visto che i Provenzali ci hanno abituati ad una rappresentazione di sé molto più fiduciosa: ulteriore segnale del senso di scarsa familiarità che contraddistingue questo concetto. L'unica occorrenza davvero energica si trova in *Per grazir la bona estrena* di Uc de la Bacalaria, dove il tono è definito dal parallelo tra dama e castello assediato dal poeta, il quale quindi in veste di cavaliere non può essere piegato («[...] per far fort castelh rendre», v. 36).

⁸⁰ Una soluzione in parte diversa si trova in *Farai chansoneta nueva*, attribuita a Guglielmo IX dal solo canzoniere C: la propria resa è inserita in una serie di immagini guerresche relative al passato, determinando uno sviluppo narrativo della vicenda amorosa. Altra parziale eccezione si trova in *S'ieu anc jorn dis clamans* di Gausbert de Poicibot, che si arrende ad Amore («mi rend a vos, Amors», v. 14).

di pietà, l'interlocutore cui ci si rivolge arrendendosi è madonna, mentre la figura di Amore è in proposito tralasciata, come peraltro in Provenza. Forse proprio questo senso di familiarità con il concetto induce maggiore libertà nell'impiegarlo. È ad esempio significativo che in *Contra lo meo volere* Paganino da Serzana possa fantasticare persino su una futura resa di Amore alle sue suppliche (benché lo strumento della sua lotta sia come sempre solo una paziente sopportazione).

Fina donna, a voi m'arendo. / Rendomi in vostra balia⁸¹ (Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore*, vv. 82-83)
 Ma ffaccia che le chiace, ch'io m'arendo / a sua merzè [...] (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, vv. 19-20)
 [...] ello inver' me s'arende ed amar face / pur uno poco in pace / la mia piagente donna⁸² (Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 19-21)
 Voglio a voi, donna, seguire, / a cui mi sono arenduto⁸³ (An, *Già non m'era mestiere*, vv. 96-97)
 Poi li mei regimenti⁸⁴ / m'an perabandonato, / mestier è ch'io m'arenda (An, *Già non m'era mestiere*, vv. 49-51)
 Ne le tue man' so' arenduta⁸⁵ (An, *L'altrieri fui in parlamento*, v. 8).

⁸¹ La ripetizione si deve all'artificio delle *coblas capfinidas*, che arricchiscono un passo già molto marcato in senso retorico, secondo l'abitudine siciliana. È interessante anche la precisazione «in vostra balia» che indica la natura totale di questa resa, conseguenza riproposta peraltro in *Lontano amor mi manda sospiri*, se si considerano anche i versi successivi a quelli citati. Questo elemento è particolarmente funzionale al ritratto dell'amante siciliano, ma era stato anticipato in area occitanica da Peire Bremon Ricas Novas (vedi n. 78).

⁸² Si accoglie qui l'interpretazione di Aniello Fratta, in Di Girolamo 2008: 255-56, dove sono comunque presentate anche altre possibili letture.

⁸³ Al verso 98 il poeta precisa che la donna cui si arrende è quella che ama, in una stretta correlazione, che potremmo definire tipicamente “federiciana”, tra stato amoroso e sottomissione.

⁸⁴ Questi sostegni erano occhi, cuore, senno; l'abbandono suona convenzionale dopo aver letto alcuni luoghi provenzali paralleli (vedi n. 61).

⁸⁵ La particolarità di questo passo risiede nella natura della canzone, molto vicina ai cardini provenzali della concezione feudale d'amore e soprattutto vicina per certi aspetti alla pastorella o anche agli esiti eterodossi di *Rosa fresca aulentissima*. Per questa analisi e per la lettura in senso popolareggiante si veda Margherita Spampinato Beretta, in Di Girolamo 2008: 858. La figura femminile – che dialoga col suo amante – è stata costretta dal padre (personaggio raro in ambito siciliano) a sposarsi. Disperata, ella «si arrende», ma questa affermazione assume connotati erotici (e quindi più vicini all'orizzonte occitanico) solo nelle parole conclusive dell'amato, che con questa prospettiva di libertà consola la dama. Il verso della resa è dunque in sé affine agli altri passi federiciani che presentano questo tema. Di certo qui non si raggiungono le vette

In due casi, infine, dobbiamo evidenziare l'accezione religiosa del termine «(ar)rendersi» nel senso di «convertirsi», usuale nel Duecento.⁸⁶ Due dame insistono su questa possibilità quale strumento di ricatto: in *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo lo scopo è rifiutarsi all'innamorato troppo insistente («e consore m'arenno a una magione / avanti che m'artochi 'n la persone», vv. 49-50),⁸⁷ in *Ispendiente* di Giacomo Pugliese si intende costringere il drudo a tornare presto («Se vai mio sire, e fai dimoranza, / ve' ch'io m'arendo e faccio altra vita; / giamai non entro in gioco né in danza», vv. 45-47). Se questa minaccia fosse portata ad effetto costituirebbe un tradimento radicale dell'ideale di vita cortese. Ne deriva un riferimento metaletterario che denuncia la natura convenzionale del discorso poetico.

5. VITTORIA, CONQUISTA, COSTRIZIONE

Un altro campo semantico centrale è quello della vittoria.⁸⁸ Lo sviluppo del tema presenta significative novità rispetto alla raffigurazione dei rapporti bellicosi nel complesso, benché permangano alcuni elementi essenziali alla concezione siciliana, come la sottomissione dell'amante e la mancanza di accuse a madonna. In effetti il poeta si dichiara sconfitto solo in tre luoghi:

Non posso, di tal guisa Amor m'à vinto (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, v. 72)

[...] soverchianza m'à vinto e stancato (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 4)

di fisicità proprie di testi come *Per amor soi gai*, dove la pastora dice di arrendersi («a vos mi ren», v. 44) quando è già sdraiata sull'erba: qui, la situazione e i passaggi narrativi tolgono ogni dubbio interpretativo.

⁸⁶ Dal GDLI, vol. XVI: 805, «Abbracciare la vita religiosa professando i voti in un ordine e vestendone l'abito». Tale accezione è possibile sia in forma assoluta, sia con un predicativo.

⁸⁷ Il concetto era stato anticipato ai vv. 10-11, ma con l'immagine dei capelli tagliati.

⁸⁸ In un'unica occasione i Siciliani hanno recuperato la soluzione, piuttosto frequente in ambito occitanico, per cui «vincere» acquista il senso di 'superare' in una qualità o in un difetto, formula spesso sfruttata per celebrare o accusare la dama. Si veda in merito Iacopo Mostacci, *Amor, ben veio che mi fa tenere*, vv. 23-24: «[...] ognunque donna passa ed àve vinto / e passa perle, ismeraldo e giaquinto».

[...] Amore, che sormonta ogni ardimento, / mi sforza e vince e mena al suo talento (Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo 'namoramento*, vv. 7-8).

A questi esempi si accostano per ispirazione due paragoni con la battaglia, in cui ricorre l'idea di vittoria:

E s'egli in altro vince, in questo perde (Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco e no so qua speranza*, v. 49)
Così m'aven com' a la cominzaglia, / ch'io creo aver vinto, ancor so' a la battaglia (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 55-56).

A fronte di questi insuccessi, altri luoghi parlano di ragionevoli speranze, per quanto, in coerenza col ruolo sottomesso dell'innamorato, la vittoria giunga al drudo solo se dipende dall'intervento di Amore o costituisce il premio di una strenua sopportazione.⁸⁹ Inoltre solo nel primo caso il trionfo si compie sull'amata.

E certo no gli è troppo disinore, / quand'omo è vinto d'uno suo migliore, / e tanto più d'Amor che vince tutto; perciò non dotto ch'Amor non vi smova; / saggio guerrero vince guerra e prova⁹⁰ (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 22-26)
Chi sofr' acompl' e vince ogni tardanza (Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, v. 40)
Per sofrenza si vince gran vetoria (Giacomo da Lentini, *Per sofrenza si vince gran vetoria*, v. 1)
[...] ò visto adessa bon suffirituri / vinciri prova et aquistari hunuri (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv. 59-60)
[...] la gio' là 'nde col's'è la mia lanza: / con quella credo tosto e brevemente / vincer pena e stutar disianza (Iacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare*, vv. 54-56)

⁸⁹ Un atteggiamento simile si ritrova in due testi trobadorici, *Ai las, com mor!* di Giraut de Bornelh («que totztems bos sofrire vens», v. 34) e in *Amics Bernartz de Ventadorn* di Peire d'Alvernha («mas ades vens lo jois lo plor», v. 21). Anche Arnaut de Maruelh riconosce di poter aspirare al successo solo se è Amore a vincere per lui, peraltro dopo essere stato vinto a sua volta (*Donna, genser que no sai dir*, «pos amors m'a per vos vencut, / vensa:us per mi tot eissamens / amors, que tolas causas vens», vv. 210-212). Raimbaut de Vaqueiras deve invece ammettere di non aver mai vinto contro madonna (*Kalenda maya*, «ni d'als vencuda», v. 34).

⁹⁰ Questo passo è particolarmente notevole per l'insistenza sull'idea di vittoria (esaltata dal generale impegno retorico). Si consideri che il concetto era già anticipato al v. 4 ed è inserito in un'opera già caratterizzata da più ampie immagini guerresche. È però ancor più notevole che una simile sicurezza non sia ostentata mai neppure dai trovatori.

Ben è senno soferenza, / chiunque la face, / ch'ela vince soverchianza (An, *Fresca cera ed amorosa*, vv. 9-11)
 Perch'ò sempre adito dire, / chi vuol vincer de'i patire (An, *Fresca cera ed amorosa*, vv. 17-18).

A questa casistica corrispondono in sostanza anche le scelte dei trovatori,⁹¹ certo calando le proprie soluzioni in contesti più variegati.⁹² Tuttavia resta un'essenziale differenza nella fierezza con cui questo tema si delinea in Provenza, sia quando si presenta la dama in trionfo al fianco di Amore,⁹³ sia quando si introduce la potenza dell'innamorato.⁹⁴

L'idea della conquista, corollario dell'intervento di Amore e della superiorità dell'amata, ci riporta su un piano di totale passività e subor-

⁹¹ È abbastanza rappresentativo il caso di Lanfranco Cigala che racconta di un amore passato in *Gloriosa santa Maria* («[...] autr'amors no vueill [plus] que·m vensa», v. 8).

⁹² Questo è vero ancor di più per i sirventesi. L'idea di vittoria arricchisce innanzitutto descrizioni belliche già estese e si ripropone negli elogi o nelle esortazioni del signore, nonché in ambito religioso e morale. Appare significativo, ad esempio, l'attacco alla Roma pontificia – che ha reso «vencutz» il mondo intero – in *D'un sirventes far en est son que m'agensa* di Guilhem Figueira. Sono particolarmente interessanti, a confronto con le soluzioni in ambito amoroso, anche le rappresentazioni che i Provenzali offrono di sé in qualità di vincitori, come in *Be·m platz lo gais temps de pascor* di Bertran de Born («[...] mais val mortz que vius sobratz», v. 40) o *Valen marques, senber de Monferrat* di Raimbaut de Vaqueiras (vv. 20-30).

⁹³ L'occorrenza più significativa in tal senso si deve forse alla Contessa de Dia che ammette di essere pienamente soddisfatta della sua vittoria (*A chantar m'er de so q'ieu no volria*, «e platz mi mout qez eu d'amar vos venssa», v. 11). Interessante è anche un passo di *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, in cui Folchetto di Marsiglia riflette sulle sue prospettive: «[...] ja non er vencutz ni el no vens. / Vencutz si er, qu'aucir m'an li sospire», vv. 12-13. Non è certo un caso isolato, basti pensare alle sconfitte ammesse sia da Bernart de Ventadorn sia da Guiraut de Bornelh. Ma proprio la sconfitta subita può giustificare la speranza negli avvenimenti futuri, se la dama è giusta. È questa l'opinione di Peire Vidal in un ampio passo di *Pus tornatz sui em Proensa* (vv. 18-31).

⁹⁴ Così ad esempio Bernart de Ventadorn si arroga il diritto non solo di rispondere alla guerra che subisce, ma anche di sovrastare i propri nemici in *Ara no vei luzir so·lell* («c'ab sol deport venz'e guerrei / cel qui plus fort me guerrey», v. 31). La vittoria è attesa con ancora maggior sicurezza dagli autori di sirventesi, e non solo in guerra: Peire d'Alverna (*Sobre·l vieill trobar e·l novel*) e Bertran Carbonel (*Bertran lo Ros, yeu t'auch cobla retraire*) si dichiarano certi della loro superiorità anche sul piano poetico. Tuttavia l'interpretazione metapoetica dell'immagine si riscontra anche in testi amorosi (spesso *partimens* e tenzoni, che per natura implicano una competizione), come in *Sa gaia semblansa* di Guiraut d'Espanha, sicuro che nessuno potrà «vincere» la sua lode (v. 28).

dinazione. I Siciliani mostrano in proposito soluzioni particolarmente uniformi, scegliendo due soli predicati, il generico «prendere» (peraltro piú frequente) e lo specifico «conquistare»,⁹⁵ una sola vittima (il drudo), due soli carnefici (Amore e madonna, o al limite sue qualità). Isolate eccezioni mettono in luce gli effetti di forze astratte, per lo piú stati d'animo.⁹⁶ L'immagine, divenuta vero e proprio *tópos*, è arricchita soltanto dall'uso di similitudini, col mito (Elena e Paride) o con la predazione (il pesce all'amo).

Che eo son preso de la piú avenente (Rinaldo d'Aquino, *Poi li piace ch'avanzí suo valore*, v. 36)

Vostr'amor, che m'à priso / a lo core tanto coralemente (Rinaldo d'Aquino, *In amoroso pensare*, v. 6)

Lo vostro bello viso, / che m'à d'amore priso (Federico II, *Poi ch'a voi piace, Amore*, vv. 52-53)

Che sí son preso e da vostr'amor punto (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v. 3)

Preso m'avete como Alena Pari (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v. 10)

Madonna, se del vostro amor son priso (Mazzeo di Ricco, *Lo gran valore e lo pregio amoroso*, v. 21)

Amor m'à preso come il pesce a l'amo (Percivalle Doria, *Amore m'ave priso*, v. 24)

Sí m'ài preso como lo pesce a l'amo (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 135)

Al cor m'è nato e prende uno desio / d'amor, che m'à sí llungiamente priso (Iacopo d'Aquino, *Al cor m'è nato e prende uno desio*, vv. 1-2)

Spera, che m'ài sí preso / di servir l'avenente (An, *Quando la primavera*, vv. 10-11)

Co lo dolze riso / conquiso / m'avete, fin amore (Giacomino Pugliese, *Donna per vostro amore*, 35-37)

S'abandonassi ciò ch'ài conquiso / perderia lo gran presio (Giacomino Pugliese, *Tutor la dolze speranza*, vv. 14-15)

E quegli ochi m'anno conquiso e morto (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, v. 15)

⁹⁵ La seconda soluzione è certamente la piú espressiva, in particolare là dove si giochi sulla *variatio* tra le due possibilità lessicali, spesso in rima (al participio passato). I Provenzali compiono la medesima selezione.

⁹⁶ È interessante il contributo dei sirventesi, che offrono vari esempi di conquiste morali e religiose; si veda ad esempio *Si be·m partetz, mala dompna, de vos* di Gui d'Ussel («e conqueren, conqueretz pretz valen», v. 54). Un esempio di questo tipo si trova anche nella canzone amorosa *Pos d'Aimerics a fait far mesclança e batailla* di Guilhem de la Tor.

Ch'Amor sí m'à conquiso (An, *S'eo per cantar potesse convertire*, v. 15)
 Cosí fui conquiso di voi, piagiante (An, *De la primavera*, v. 32)
 Lo tuo splendore / m'à sí preso (vv. 17-18) – Di gioia d'amore / m'à conquiso (vv. 19-20 – Giacomino Pugliese, *Ispendiente*)
 In ciò à natura l'amor veramente / che in u guardar conquide lo coraggio (vv. 9-10) – Cui ello prende grande pena sente (v. 13 – Attr. inc., *Guardando basilisco velenoso*)
 Di voi, bel viso, / sono priso / e conquiso (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, 138-140)
 Come l'amor m'à prisa (v. 16) – Che lo suo amor m'apella / quello che m'à conquisa (vv. 17-18 – An, *Oi lassa 'namorata!*)
 D'uno amoroso foco / lo meo core è sí preso (vv. 1-2) – Ch'Amore m'à conquiso (v. 6 – An, *D'uno foco amoroso*)
 Spera, che m'ài sí preso / di servir l'avenente (vv. 10-11) – Merzè, che m'ài conquiso (v. 18 – An, *Quando la primavera*)
 Cosí mi stringe Amore, / ed àmi cosí priso, / in tal guisa conquiso (Re Enzo, *Amore mi fa sovente*, vv. 18-20)
 Sí m'à preso / e conquiso / di cor tua benvoglienza (An, *Rosa auente*, vv. 47-48)
 Ben è morto e conquiso / chi 'n tal amor è priso! (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, vv. 38-39).

I Provenzali partivano dagli stessi presupposti, variando però la loro rappresentazione con la consueta libertà.⁹⁷ Oltre ai diversi dettagli che possono essere accostati all'immagine (richieste di pietà, compassione da parte di Amore, conseguenze positive), variano soprattutto le vittime. Accanto all'amante,⁹⁸ infatti, dovremo ricordare «gli amici» (Guilhem Magret, *Ma dompna·m ten pres*, «conquer e gadaigna / amics e plaidés», vv. 21-22), addirittura «tutti gli uomini» (Sordello, *Per re no puese d'amor cruda*, «te tota la gen et apaya», v. 15),⁹⁹ e madonna stessa.¹⁰⁰ An-

⁹⁷ L'interpretazione della conquista è di necessità diversa in testi politici e militari, laddove si fa riferimento a problemi territoriali, alle capacità di comando del signore, alla crociata in Terrasanta.

⁹⁸ Bernart de Ventadorn (*Can la frej'aura venta*: «me deu aver conquis», v. 14; *Ab joi mou lo vers e·l comens*: «e·lh vostre belh olh m'an conquis», v. 50; *Non es meravelha s'en chan*: «Eu que·n posc mais, s'Amor me pren», v. 21, «non ai de sen per un efan, / aissi sui d'amor entrepres; / e d'ome qu'es aissi conques», vv. 45-48); Uc de Sant Circ (*Tres enemics e dos mals seignors ai*: «da vostr'amors e·m fuich e·m sec e·m pren», v. 15); Bartolomè Zorzi (*Mout fort me sui d'un chant meravillatz*: «e sui tant fort de vostr'amor_empres», v. 53); Peire Vidal (*Neus ni gels ni pluj ni fanh*: «que joves dona m'a conques», v. 5). Gli esempi sono numerosissimi.

⁹⁹ In *Tant m'abelli lo terminis novels* Sordello ripropone in sostanza il medesimo concetto, poiché nella quinta stanza descrive una conquista generalizzata (non a caso

cora una volta infatti i trovatori insistono sulle proprie capacità di assalto:¹⁰¹ la dama è ad esempio «conquezida» al v. 10 di *Miraval tenzon grazida* di Raimon de Miraval. Questa possibilità è tanto concreta da essere affrontata in termini didascalici da Raimbaut d'Aurenga in *Assatz sai d'amor ben parlar* (benché l'intento sia giocoso).¹⁰² Alcuni poeti sono così fiduciosi in se stessi da evidenziare i trucchi di cui non hanno bisogno: il furto (Savaric de Mauleon, *Dompna, ben sai q'oïmais fora razos*: «qe, pois qe tot vos conqerun rauban, / qe·us conquezes e be ai fait aitan», vv. 2-3), il potere politico e la ricchezza (Reis d'Aragon, *Be me plairia, senb'en reis*: «[...] anc trop rics no·m depeis / en bona domna conquerer; / mas en s'amistat retener / met be la fors'e la valor», vv. 41-44), il falso pregio (Sordello, *Bertrans, lo joy de domna e d'amia*:¹⁰³ «conquis'aver per lunh pretz messongier», v. 43). Una prospettiva serena informa similmente i luoghi in cui il drudo si dice conquistato da sentimenti positivi, come Daude de Pradas dalla speranza (*Amors m'envida e·m somo*: «per bon respieich que m'a conques», v. 10) e Gaucelm Faidit dalla gioia (*Mout m'enjoet ogan lo coindetz mes*: «[...] mi soven la joi'ab qe·m conquis», v. 13).¹⁰⁴

Anche i Siciliani, tuttavia, hanno proposto un'interpretazione origi-

in Boni 1954 la parafrasi precisa che la dama ha in suo potere «tutta la regione»). Cito da Boni 1954.

¹⁰⁰ La dama, come d'altronde il poeta, può anche essere conquistata da qualità positive: in tal caso l'immagine contribuisce alla lode amorosa: Guilhem de la Tor, *Pos d'Aimeric a fait far mesclança e batailla*: «[...] c'an presa / jois e prez e valors a lor part e conquesa», vv. 17-18. Oppure il conquistatore può essere Amore, che si adopera per aiutare Formit de Perpinyà (*Un dolz dezirs amors*: «conquerra, pos m'a conquis», v. 20) e Rigaut de Berbezilh (*Tuit demandon qu'es devengud'Amors*: «e no·i fail ges Amors quan tal la pren», v. 16).

¹⁰¹ Peire Bremon lo Tortz (*En abril, quan vey verdemare*: «e deu la·n hom mielhs conquistar!», v. 14 [cito dall'edizione Piccolo 1948]); Arnaut Daniel (*Si·m fos Amors de ioi donar tant larga*: «mi faran far, lor grat, rica conquesta», v. 8); Lanfranco Cigala (*Escur prim chantar e sotil*: «qu'eu conquerai l'onrat joi signorriu», v. 50).

¹⁰² «Far lor a d'amar conquistar», v. 12; «Si voletz domnas gazanhar», v. 17; «ab que conqueretz las melhors», v. 26.

¹⁰³ Cito dall'edizione Boni 1954.

¹⁰⁴ L'immagine della conquista può essere sfruttata anche per introdurre il concetto topico (non assente in Sicilia, ma espresso in altri termini) per cui si preferisce soffrire con madonna che gioire con un'altra. Così ad esempio *Pos tornatz sui en Proensa* di Peire Vidal («mais am ab leis mescabar / qu'ab outra joi conquistar», vv. 53-54) e *Si cum l'arbres que, per sobrecargar* di Aimeric de Peguilhan («E vuell trop mais perdre e far mon dan / ab vos, dona, qu'ab outra conquerer», vv. 19-20 [cito in questo caso da Shepard 1950]).

nale del concetto, che lascia intuire un'ispirazione legata all'esperienza burocratico-governativa, benché manchino riferimenti espliciti. Si tratta della possibilità di guadagno, che in tre luoghi viene espressa col termine «conquistare», ma a cui meglio si adatta la forma «acquistare».¹⁰⁵

[...] per gran valimento / si dovria conquistare / gioia amorosa di bona speranza (Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento*, vv. 18-20)
 “Amor (ciò m'este aviso) / conquis'ò” null'om dica / “per soportar fatica!” (An, *Del mio disio spietato*, vv. 56-58)
 Per ragione dovria conquistare (An, *Cotanta dura pena*, v. 55)
 Che d'acquistar l'amico poco vale (Giacomo da Lentini, *Quand'om à un bon amico leiale*,¹⁰⁶ v. 5)
 E vuol che donna sia 'quistata / per forza di gioia amorosa (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa*, v. 11)
 Allegro so', ca tale signoria / aggio acquistata per mal soferire (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, vv. 10-11)
 [...] aggio acquistato d'amar la piú sovrana (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, v. 34)
 Ch'unque avvenisse ma' per meo volere, / si d'Amor non so' aitato / in piú d'aquisto ch'eo non serviraggio (Rinaldo d'Aquino, *Per fin amore vao sí allegramente*, vv. 54-56)
 Amor m'ave donato d'avenire, / per ch'eo piú acquisti ch'eo non ò mertato (Piero della Vigna, *Poi tanta cannoscenza*, vv. 35-36)
 E sí co' non son dutto ad acquistare (Iacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare*, v. 33)
 Ond'io acquisti ciò che perdei d'amore (Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, v. 20)
 [...] ò visto adessa bon suffirituri / vinciri prova et aquistari hunuri (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv. 59-60)
 Amor non guarda vista / che per piacer s'acquista (An, *Amor fa come 'l fino ucellatore*, vv. 69-70).

Conseguenza logica della sconfitta è la costrizione, altra forma di violenza cui l'innamorato si trova passivamente esposto. Possiamo distinguere tre declinazioni principali di questa area semantica, che accomu-

¹⁰⁵ La sfumatura legata alla sopraffazione permane come fattore secondario e anche l'aspetto economico non è centrale; la principale valenza del termine concerne l'area dello sforzo e della sopportazione, perfettamente coerente col quadro federiciano. Per le indicazioni etimologiche, si veda *GDLI*, vol. I: 136-37.

¹⁰⁶ Questo componimento appare davvero particolare, in quanto unico della Scuola d'argomento non amoroso.

nano senza grossi scarti Scuola e trovatori,¹⁰⁷ benché in questi ultimi si trovi talvolta un approccio attivo e violento. Innanzitutto il topico laccio d'amore:¹⁰⁸ questa immagine è tanto connaturata alla dimensione cortese da presentarsi in tutte le situazioni. Le possibilità lessicali sono varie, tutte decisamente piane;¹⁰⁹ «legare» risulta la più tipica e frequente. Fra di esse spicca inoltre la forma «distringere» (e il corrispondente provenzale «destrenher») che comporta una più energica sfumatura di tormento e include l'idea di prigionia, in virtù dell'origine giuridica.¹¹⁰

Donna e Amore ànno fatto compagnia / e teso un dolce laccio (Iacopo Mostacci, *Amor, ben veio che mi fa tenere*, vv. 37-38)
 Sono disciolto e legat'ò / lo core e la mente (Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, vv. 17-18)
 Teco lego / me col prego / tuta mia speranza (An, *Rosa aulente*, vv. 68-70)
 Ma quell'amor che stringe con furore (Giacomo da Lentini, *Amor è uno desio che ven da core*, v. 7)
 Senno schietto sí m'à stretto / pur di voi, madonna (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 74-75)
 Poi ch'io sono a lasciare / lo mal che mi stringia (Mazzeo di Ricco, *Sei anni ò travagliato*, vv. 22-23)
 E non comportaria, / la mia pena sapesse, / che tanto mi stringesse (Federico II, *Per la fera membranza*, vv. 11-13)
 Al cor m'è nato e prende uno disio / d'amor, che m'à sí llungiamente priso / e sí mi stringe forte [...] (Iacopo d'Aquino, *Al cor m'è nato e prende uno disio*, vv. 1-3)

¹⁰⁷ Le soluzioni occitaniche suonano tuttavia più dinamiche: appaiono più articolati i rapporti tra dama e Amore, che si alleano e aiutano a vicenda, e soprattutto è più movimentato il contesto in cui l'immagine è introdotta. Tale uniformità è poi infranta dalle tematiche dei sirventesi. Sul piano politico-militare saranno particolarmente apprezzate le rappresentazioni del carcere, della signoria e del comando; l'idea di laccio trova spazio invece nei *planh* per esprimere il dolore. L'imposizione di ordini caratterizza anche le affermazioni metapoetiche, secondo una variante "bellicosa" del tema della committenza.

¹⁰⁸ Si vedano in proposito Menichetti 1965: 307 e Berra 1992: 39, n. 12, dove si insiste sull'origine biblica dell'immagine e si propone ulteriore bibliografia.

¹⁰⁹ La stessa considerazione vale per le soluzioni provenzali, piuttosto lineari a proposito dei legami amorosi. Così ad esempio Peirol (*Atressi co'l signes fai*: «Ben m'a amors tengut el latz», v. 5), Bernart de Ventadorn (*Be m'an perdut lai enves Ventadorn*: «c'om no pot cor destrenher ses aucire», v. 25), Marcabré (*Estornel, cueill ta volada*: «qu'ela·m lass'e·m lia», v. 84) e Giraut de Bornelh (*Can lo freitz e l'glatz e la neus*: «aisi·m destrenh lo pensamens», v. 39).

¹¹⁰ L'elemento giuridico è approfondito in Radaelli 2004: 130 e Antonelli 2008: 22. Le indicazioni etimologiche sono tratte dal *GDLI*, vol. IV: 820-21.

La ferma inamoranza, / che stringe lo mio core (An, *Ancora ch'io sia stato*, vv. 15-16)
 La benaventurosa inamoranza / tanto mi stringe e tene (Mazzeo di Ricco, *La benaventurosa inamoranza*, vv. 1-2)
 Or no la veggio ò pesanza / mi distringe e tene mano (Giacomo da Lentini, *S'io doglio no è meraviglia*, vv. 13-14)
 Ca ssi distretto mi tene (Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento*, v. 48)
 Mi distringe e distene / la voglia e la spene (Rinaldo d'Aquino, *In amoroso pensare*, vv. 8-9)
 Distretto m'à l'Amore in suo tenere (An, *Amor fa come 'l fino uccellatore*, v. 13)
 Quella che m'à in tenenza (An, *Ancora ch'io sia stato*, v. 33)
 Tanto mi tene distretto / ch'eo non ò bailia (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì for'è dura e fera*, vv. 27-28)
 Distretto core e amoroso / gioioso mi fa cantare (Odo delle Colonne, *Distretto core e amoroso*, vv. 1-2)
 D'amor distretto vivo doloroso (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, v. 1)
 Già consuma / me' ch'aluma, / sí mi distringe Amore (An, *Rosa aulente*, vv. 44-46)
 Ed ò servuto adesso co leanza / a la sovrana di conoscimento, / quella che lo meo core dstringia (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso afanno*, vv. 20-22)
 On'omo dice ch'Amor à potere / e li coraggi dstringe ad amare (Iacopo Mostacci, *Solicitando un poco meo sapere*, vv. 5-6)
 [...] no distringe te che vai gabando (Giacomo da Lentini, *Cui non avesse mai veduto foco*, v. 13)
 Rattèntene in distretta¹¹¹ (An, *Part'io mi cavalcava*, v. 27).

Il passaggio dal «daccio» alla vera e propria “reclusione” è agevole: una seconda possibile interpretazione dell'idea di costrizione concerne infatti le catene, anche se i Siciliani (e così anche i Provenzali,¹¹² ma solo in contesto amoroso) sono pochi nell'introdurre rappresentazioni della prigionia¹¹³ in senso stretto.

¹¹¹ A seconda dei casi la voce «dstringere» può assumere valori diversi: qui ad esempio suggerisce un'autocostrizione, dunque una forma di autocontrollo.

¹¹² Tra le soluzioni meno specifiche si veda il verso 27 di *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs* di Guilhem de Cabestany («Adoncx suy cobertz, claus e cins»); Guilhem Magret propone una delle più peculiari, dato il riferimento al mito, in *Ma dompna·m ten pres* («qu'en la maiso de Dedalus / m'a mes amors aman reclus», vv. 9-10).

¹¹³ L'immagine dell'innamorato prigioniero diventerà comunque topica: si vedano Menichetti 1965: 220 e Berra 1992: 39, n. 12, e 52, dove sono indicati ulteriori riferimenti bibliografici.

Però, madonna, non vi 'ncrezca e grave, / s'Amor vi sforza, ch'ogni cosa in-
serra (Guido delle Colonne, *Amor che lungiamente m'ài menato*, vv. 20-21)
In suo domin remembranza mi serra. / Rimembranza mi serra in suo do-
minio (Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, vv. 48-49)
Che sia preso a reo lazzo, / giudicato di serra! (An, *Quando la primavera*, vv.
62-63)
E tienmi e mmi lia forte incatenato (Federico II, *De la mia dissianza*, v. 39)
[...] a la fior di Soria, / a quella c'è in pregione lo mio core (Ruggerone da
Palermo, *Oi lasso! Non pensai*, vv. 32-33)
La sera che mi seraste / in vostra dolce pregione (Giacomino Pugliese, *Don-
na, di voi mi lamento*, vv. 25-26).

Un terzo ambito da considerare è quello del dominio imposto all'aman-
te, insieme conseguenza del legame amoroso e forma più piena di co-
strizione. Madonna e Amore condividono questa signoria sul poeta;¹¹⁴ le
scelte lessicali comprendono «comandare», «avere in balia», «avere in
podestà/potere».¹¹⁵ Manca qualsivoglia possibilità di ribellione.¹¹⁶

Ma sempre mai non sento / vostro comandamento (Giacomo da Lentini,
Dal core mi vene, vv. 107-108)
Amor, che m'è 'n comando / vuol ch'io deggia cantare (Rinaldo d'Aquino,
Amor, che m'è 'n comando, vv. 1-2)
Canzonetta piagente, / poi ch'Amore lo comanda, / non tardare e vanne a
la più fina¹¹⁷ (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, vv. 55-57)
[...] in cui comando soglio / averlo in mia ballia, ed or non l'aggio? (An,
Compiangomi e lamento e di cor doglio, vv. 4-5)

¹¹⁴ Per questo aspetto, anche se soprattutto a proposito del punto di vista
femminile, si veda Menichetti 1965: 67.

¹¹⁵ Il panorama lessicale non varia sostanzialmente rispetto a quello occitano, che
però presentava maggiore varietà; Bertaran de Born si definisce, ad esempio, «schiavo»
al verso 26 di *Ges de disnar no fora oimais matis* («mi fetz Amors son esclau»).

¹¹⁶ Essa è invece possibile in Provenza: Giraut de Bornelh si dichiara libero,
sebbene sia poi costretto ad ammettere che la dama lo ha privato del suo favore («que
lonh sui fors issitz de sa comanda / que so qe'm det m'estrai er e'm desmanda», vv.
4-5 in *Si us quer conselh, bel'ami' Alamanda*).

¹¹⁷ Pare interessante questo spunto metapoetico su una forma di committenza,
condiviso dal passo precedente; per certi aspetti anticipa l'idea stilnovistica di Amore
“dittatore” e per altri si riconnette a simili proposte trobadoriche, che in parte
abbiamo già incontrato. Le ritroviamo anche a proposito dei comandi ricevuti, in
Arnaut de Maruelh e Sordello. Per il primo è Amore che ordina di scrivere la canzone
(*Donna, genser que no sai dir*: «amors m'a comandat escire / so que'l boca non auza
dire», vv. 25-26); il secondo spiega l'origine del *partimen* che sta scrivendo (*Senh'en
Sordelh, mandamen*: «Senh'en Sordelh, mandamen / ai del ric comte plasen», vv. 1-2
[cito dall'edizione Boni 1954]).

E comandami a dare / [...] / core e corpo in baglia (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, vv. 21-23)
 E dimora in sua bailia (Giacomo da Lentini, *S'io doglio no è meraviglia*, v. 21)
 Sí lungamente orgoglio m'ài in bailia (Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, v. 37)
 Te' la mia fede, che m'ài in tua baglia (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 140)
 S'io dormo, in mia parvenza / tutor l'aggio in ballia¹¹⁸ (An, *Quando la primavera*, vv. 28-29)
 Alor t'èi bella, / in mia ballia (Giacomino Pugliese, *Ispendiente*, vv. 33-34)
 Voi, donna, ch'ancor spero / avere in mia ballia (An, *Amor voglio blasmare*, vv. 38-39)
 Ma lo meo sire, che m'ài in potestate¹¹⁹ (Giacomo da Lentini, *Membrando l'amoroso dipartire*, v. 28)
 Avere me non puoi in tua podestà (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 149)
 [...] 'N podere mi tene / ch'io viva sí morente (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv. 35-36)
 Tre cose sono in una concordanza / che tengono lo corpo i-lor podere (An, *Non truovo chi mi dica chi sia Amore*, vv. 9-10).

Tale magistero, qualora spetti ad Amore, conosce un'ulteriore definizione, in termini squisitamente convenzionali. Il dio infatti impone il suo freno¹²⁰ all'amante e lo «sforza», conducendolo contro la sua volontà.¹²¹

¹¹⁸ Questo e i successivi due esempi mostrano in quali termini i Siciliani possano attribuirsi una posizione di preminenza sulla dama: il sogno, il ricordo di un passato definitivamente chiuso, un'irrealistica speranza. A questo proposito possiamo ribadire la distanza dalla prospettiva dei trovatori. In Provenza trova spazio in particolare l'idea di una ribellione, come si è anticipato: ad esempio in *Si us quer conselh, bel'ami Alamanda* al v. 4 Giraut de Bornelh si dice libero dalla «comanda».

¹¹⁹ Poiché il signore in questo caso è il sovrano (Antonelli 2008: 557), il passo costituisce l'unico indizio esplicito che i poeti federiciani appartengono ad una corte ed hanno impegni di carattere ufficiale. Si noterà l'assenza di riferimenti specifici a quell'attività: di per sé l'espressione fa combaciare pienamente questi versi a quelli dedicati alla signoria di madonna.

¹²⁰ È ad esempio molto nota la rappresentazione letteralmente equina nel *Lai d'Aristotele*, in cui il filosofo ormai anziano è spinto a caricarsi in spalla la fanciulla di cui si è innamorato. Ulteriori indicazioni bibliografiche sull'immagine possono essere trovate in Berra 1992: 39, n. 16.

¹²¹ Un antecedente trobadorico si trova in Bernart Martí. In *Bel m'es lai latz la fontana* la nuova passione è descritta nella sua evoluzione: si aggiungono via via ad aggioare il poeta freno, cavezza e briglia completa («do fortz fres e la capsana», v. 56 e «tota'l rengua ab correi», v. 60).

Amor, che lungiamente m'ài menato / a freno stretto senza riposanza (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 1-2)

E no·m porta Amor che sporta / e tira ogne freno (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 95-96)

S'Amor vi sforza, ch'ogni cosa inserra (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 21)

Son menato per forza (Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, v. 23)

[Amore] mi sforza e vince e mena al suo talento (Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo 'namoramento*, vv. 7-8)

La ferma inamoranza, / che stringe lo mio core, / mi sforza e dà talento (An, *Ancora ch'io sia stato*, vv. 15-17).

6. DIFESA E PROTEZIONE

Lo stato infelice dell'amante siciliano sfocia molto spesso in lamenti e invocazioni; tuttavia è raro che egli pensi ad una vera e propria difesa, in contrasto rispetto all'importanza (anche quantitativa) che il motivo conosce in Provenza. Nella sua valenza più ampia, questa area semantica ricorre solo due volte: «e 'nver' l'amore non fo difensione»¹²² (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 21) e «or ti difendo ormai [...]»¹²³ (An, *La mia amorosa mente*, v. 55). Una terza occorrenza¹²⁴ si riscontra al v. 58 di *Part'io mi cavalcava*, dove la dimora dell'amata è definita «difese»: il termine ha suscitato numerose interpretazioni, tra le quali quella di «fortezze».¹²⁵ L'idea di castello in questo caso non è direttamente collegata alla dimensione militare: ci troviamo infatti nel congedo

¹²² In realtà il verso precedente recita «[...] colpa non mi difendo», ma il sintagma è una traduzione della formula latina *defendere culpam* (discolparsi) che ha valore giuridico. Vedi Giuseppina Brunetti, in Di Girolamo 2008: 600.

¹²³ La natura peculiare di questo passo si coglie appieno sapendo che a parlare è Amore, insolitamente disponibile nei confronti dell'innamorato. Per questo motivo le ipotesi di lettura del brano sono numerose; si veda Mario Pagano, in Di Girolamo 2008: 942.

¹²⁴ Si possono aggiungere a questo ristretto panorama due luoghi che abbiamo già analizzato, poiché l'idea di protezione si associa a quella delle armi o della battaglia: il braccio alzato di chi si difende (Abate di Tivoli, *Qual om riprende altrui spessamente*), madonna e Amore come baluardo «difendente» (Iacopo Mostacci, *Amor, ben veio che mi fa tenere*). Tra queste ultime figurazioni era anche la colonna, che ritroviamo anche al v. 44^a di *Come lo giorno quand'è dal maitino* di Percivalle Doria.

¹²⁵ È l'ipotesi di Spampinato Beretta (in Di Girolamo 2008: 926) suffragata dal riferimento al *GDLI*.

e la canzone viene inviata alla dama secondo una consuetudine ben nota. Alla sfera bellica risale invece il maniero da cui è protetta la fanciulla di *Rosa fresca aulentissima* al v. 77: «istomi 'n esta gloria d'esto forte castiello» (che non può essere abbattuto da alcun «manganiello»)¹²⁶. Anche in *Donna, audite como* di Re Giovanni il castello costituisce l'oggetto da espugnare, in una prospettiva erotica («e le donne e le donzelle / rendano le lor castelle / senza tinere», vv. 95-97) che associa questo testo a vari passi del contrasto di Cielo d'Alcamo e ben giustifica i dubbi della critica.¹²⁷ Nel complesso, comunque, è inevitabile un'impressione di letterarietà, favorita anche dall'associazione con il *tópos* cortese che identifica nel castello il baluardo di un tesoro (qui, l'amata), necessariamente difficile da conquistare. L'immagine ricorre due volte in Sicilia: «và e sali a castello» (Iacopo, *Così afino ad amarvi*, v. 32) e «Castel d'altura,¹²⁸ merzél, non t'incresca» (An, *De la primavera*, v. 20).

La convenzionalità di queste soluzioni colpisce ancor di più prendendo in esame i caratteri contrastanti della produzione occitana. L'immagine del maniero ricorre in molteplici situazioni: l'assalto che il poeta subisce e quello di cui si fa promotore, l'assedio,¹²⁹ la protezione offerta¹³⁰ o agognata, oppure, con interessante realismo, luogo abitato.¹³¹

¹²⁶ «Essere in gloria» significa “essere al sicuro”; le indicazioni linguistiche sul rotacismo e sulla natura dell'espressione si possono trovare in Spampinato Beretta (in Di Girolamo 2008: 541). «Manganiello» vale invece “macchinario d'assedio”.

¹²⁷ L'identificazione di Re Giovanni è innanzitutto controversa, tra gli estremi del giullare e del sovrano (Corrado Calenda, in Di Girolamo 2008: 111); del suo discordo è spesso esaltata la natura arcaica e provenzaleggiante, con particolare riferimento alla chiusa (cui appartiene il verso citato) che passa dall'attenzione alla dama ad una focalizzazione più ampia sul genere femminile, creando una frattura tematica che ricorda il rapporto tra corpo del testo e *tornada* in Provenza. È vastissima, d'altronde, la bibliografia su Cielo d'Alcamo: si leggano ad esempio Spampinato Beretta, in Di Girolamo 2008: 525-56, Antonelli 2003, Bianchini 2003, Mineo 1993, Pagliaro 1953, Spampinato Beretta 1993.

¹²⁸ L'immagine è topica, sia in ambito mariano, poiché può essere associata alla formula *turris eburnea*, sia in ambito romanzo. Per i riferimenti testuali si veda Spampinato Beretta, in Di Girolamo 2008: 811-12.

¹²⁹ Giraut de Bornelh e Pons de Capduelh si paragonano a un castello assediato.

¹³⁰ Peire Bremon Ricas Novas insiste maggiormente sull'idea di difesa, asserendo che nemmeno un castello potrebbe salvarlo (*Us covinens gentils cors plazentiers*, «non say castelh en que·m puesa gandar», v. 7). La funzione difensiva del maniero torna anche in contesto non amoroso, in *Ar aques eu mil marcs de fin argen* di Pistoleta, in un vero e proprio *plazer* militare.

D'altro canto, il tema della difesa in generale è trattato con energia e ricchezza, anche perché, considerando canzoni e sirventesi, esso è introdotto in opere religiose, versi di carattere giuridico e morale,¹³² narrazioni guerresche, con varietà lessicale, vere e proprie serie iconiche, ruoli diversi in cui possono alternarsi i personaggi.¹³³

E 'nver' l'amore non fo difensione (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 21)

Or ti difendo ormai [...](An, *La mia amorosa mente*, v. 55)

E vanne a la donzella, / che sta nelle difese (An, *Part'io mi cavalcava*, vv. 57-58)

Istomi 'n esta groria d'esto forte castiello (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 77)

E le donne e le donzelle / rendano le lor castelle / senza tinere (Re Giovanni, *Donna, audite como*, vv. 95-97)

Và e sali a castello (Iacopo, *Così ajno ad amarvi*, v. 32)

Castel d'altura, merzél, non t'incresca (An, *De la primavera*, v. 20).

¹³¹ Il castello è infatti scena dell'incontro fra gli amanti in *Doutz brais e critz* di Arnaut Daniel, punto di osservazione per la guardia in *Gaita be, gaiteta del chastel* di Raimbaut de Vaqueiras, segno del potere politico ed economico di Guglielmo d'Aquitania in *Companho, farai un vers qu'er covinen*.

¹³² Per Percivalle Doria, in *Felon cor ai et enic*, la difesa («abric», v. 3) è quella che va garantita al pregio; Bertran de Born spera che il visconte sia spinto a difendere il proprio onore in *Rassa, tan creis e monta e poia*.

¹³³ A seconda dei casi l'amante può (cercare di) difendersi dall'amata, esserne difeso o desiderare di difenderla. Arnaut Daniel offre un esempio caratteristico in *En cest sonet coind'e leri*, laddove si dichiara privo di «escrima» (v. 18), condizione piuttosto diffusa tra gli innamorati. La ritroviamo in *En aissi'm pren cum fai al pescador* di Guilhem Magret («e combat so dont no mi puesc defendre», v. 14). Ad offrire uno strumento di protezione può essere l'amore stesso, se puro, come in *Can lo glatz e-l frechs e la neus* di Giraut de Bornelh («que deus garar / los fis amans de foleiar, / sias me chabdeus e guirens», vv. 49-51). Un esito peculiare è invece quello proposto da Folchetto di Marsiglia in *En chantan mo aven a membrar*: egli chiede protezione per il suo cuore poiché in esso si trova la sua amata («per merce·us prec que·l gardetz de l'ardor», v. 13 e «e·l cor gardatz si quom vosta maizo», v. 20). Quello della figura femminile nel cuore diventerà un *tópos* fondamentale per la tradizione italiana, proprio grazie alla famosa rielaborazione di Giacomo da Lentini. Per il *tópos* si vedano Mancini 1988, Menichetti 1965: 145-46 e Vuolo 1962: 115-16.

7. APPELLATIVI E PERSONAGGI DELLA TRADIZIONE CORTESE
E CAVALLERESCA

Osservando gli appellativi¹³⁴ rivolti alla dama siciliana (e talvolta ad Amore) in segno di rispetto o timore, si nota una tendenza all'innovazione rispetto agli usi provenzali corrispondenti, un'evoluzione che comporta sia ridefinizioni semantiche, sia accrescimento dell'area lessicale già occitana. Innanzitutto non ritroviamo presso la Scuola l'alternanza tra «prode» e «valente»: la prima voce, in origine connotata in chiave guerresca, è attestata solo in *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggeri Apugliese, per indicare le proprie intenzioni virtuose. Resta dunque la seconda forma, che già in lingua d'oc era associata prevalentemente a doti morali. Questa valenza rende possibile riferire il termine sia alle sentenze didattiche sul comportamento del fino amante,¹³⁵ sia al caposcuola (ma solo in quanto poeta) e in un caso persino all'innamorato.¹³⁶ Anche definizioni quali «cavaliere» (due occorrenze) e «paladino»¹³⁷ (una sola volta) conoscono una rifunzionalizzazione che attenua la sfumatura bellica; in un caso si indica l'ambiente in cui si muove l'io lirico,¹³⁸ nell'altro le doti di un cuore puro e perciò cavalleresco.¹³⁹ Lo stesso approccio va riservato all'interpretazione di «fante», al v. 33 di *Ormai*

¹³⁴ Le informazioni etimologiche sono tratte dal *GDLI*: per «prode» vol. XIV: 463-64, per «valente» vol. XXI: 631, per «cavaliere» vol. II: 905-08, per «paladino» vol. XII: 377, per «fante» vol. V: 654-55, per «fellone» vol. V: 799-800.

¹³⁵ Questa sfumatura educativa era già tipica dell'uso provenzale, tanto che «valente» in alcuni casi ha il significato specifico di «colui che merita l'amor cortese».

¹³⁶ L'anonimo di *Al cor tanta alegrezza* esprime la speranza di poter vantare tale qualità. La specificità di questo passo va esaltata soprattutto per la distanza che segna rispetto alla prospettiva trobadorica, in base alla quale questi appellativi sono sempre equamente distribuiti tra dama e drudo.

¹³⁷ È certamente interessante che tale termine non caratterizzi la poesia provenzale, forse messo da parte proprio da «cavaliere», che puntualmente delinea la reale fisionomia del poeta.

¹³⁸ Ruggeri Apugliese definisce «cavalieri, marchesi e conti» coloro che parlano di lui (*Umile sono ed orgoglioso*, v. 73), Giacomino Pugliese paragona i piaceri del suo passato a quelli di qualunque altro «cavaliere» (*Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra*, v. 12).

¹³⁹ Proprio questo aspetto, oltre alla lontananza cronologica tra storia (e leggenda) carolingia e *Magna Curia*, spinge a cogliere l'elemento convenzionale in tale uso; d'altronde la letteratura d'argomento carolingio era divenuta un imprescindibile caposaldo.

quando flore di Rinaldo d'Aquino e lo consente peraltro la storia del vocabolo, che infatti si è evoluto solo tardi in chiave militare. È già provenzale, infine, una lettura prevalentemente morale di «fellone», volta a descrivere le caratteristiche di chi si opponga all'amor cortese e ai suoi fedeli; sono invece i sirventesi (o i passi civili nei testi amorosi) a proporlo in un'ottica più concreta, fino al significato specifico di «infedele».

Per esprimere appieno la propria condizione sia i Provenzali sia i Siciliani si appoggiano a paragoni con personaggi della tradizione, la cui fama è tale da determinare una figura di antonomasia; anche queste immagini richiamano la sfera della violenza, poiché in origine sono associate al ruolo del cavaliere e al contesto della guerra. Lo scarto tra le due esperienze poetiche è però evidente, per la scelta dei riferimenti e per il punto di vista secondo il quale sono delineati. Presso la Scuola sono accolti due soli personaggi,¹⁴⁰ Paride¹⁴¹ e Tristano,¹⁴² la cui vicenda presentava inizialmente forti ricadute di tipo avventuroso e guerresco, che tuttavia sono del tutto trascurate, come lo sono anche dai trovato-

¹⁴⁰ Sulla natura convenzionale di questi richiami si vedano: Mancini 2000 per Tristano, Menichetti 1965: 231 per Isotta (in particolare alle pp. 143 e 195 ci si concentra sul paradigma di bellezza), Berra 1992: 65, n. 12 per Paride, Menichetti 1965: 195 e 366. A proposito del passaggio della figura di Tristano dai Provenzali ai Siciliani, si veda anche Mancini 2000.

¹⁴¹ Tra gli antecedenti occitanici sono particolarmente significativi i versi 27-28 di *Quan la neus chai e gibron li verjan* («serai li leials e ses engan / melhs qu'Elena no fo al frair'Ector») dove Raimon Jordan estende il riferimento omerico.

¹⁴² Un esempio particolarmente articolato si riscontra in *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga, per la triplice occorrenza, conclusa dal riferimento al timore di Isotta («Tristan, qan la il det Yseus gen / e bela, no'n saup als faire», v. 29; «s'aitals camisa m'es dada / cum Yseus det a l'amador», vv. 34-35; «Tristan! Mout presetz gent presen», v. 37). Queste immagini sono piuttosto frequenti in Provenza e la loro resa era inoltre arricchita dall'insistenza sui personaggi femminili (soprattutto Isotta). Arnaut de Maruelh, in particolare, associa Elena e Isotta per definire il paradigma di bellezza cui l'amata non ha nulla da invidiare (*Domna, genser que no sai dir*: «Tibes ni Leida ni Elena / [...] / ni'l bel Yseus ab lo pel bloi», vv. 159-161). Oltre alle tradizioni classica e arturiana, anche quella cortese è ben rappresentata nelle figure di Erec ed Enide (Raimbaut de Vaquieras, *Kalenda maya*: «[...] servida genses / q'Erecs Enida», vv. 69-70). A Bernart de Ventadorn, in *Can vei la lauzeta mover*, si deve una delle proposte più peculiari: Tristano diviene paradigma dell'esperienza amorosa ed è quindi l'eroe, non il dio Amore, che il poeta saluta nel momento di ripudiare le sofferenze emotive («Tristans, ges no'n aures de me», v. 57). Infine, il principe di Cornovaglia diviene anche *senhal* del trovatore cui si rivolge Guilhem de Berguedà in *Un sirventes ai encor a bastir* (v. 41).

ri.¹⁴³ Questi ultimi preferiscono lasciare spazio ad altri aspetti, emotivi (fedeltà, tormento) e narrativi (il dono della camicia da parte di Isotta, il filtro magico bevuto da Tristano);¹⁴⁴ il nome dell'eroe diviene addirittura *senhal* del poeta (Guilhem de Berguedà) o suo interlocutore (Bernart de Ventadorn). Ai poeti federiciani, invece, interessa un solo punto fondamentale: la profondità del sentimento.

Sí com' Parigi quand'amav'Alena (Rinaldo d'Aquino, *In gioia mi tegno tuta la mia pena*, v. 3)
 Tristano Isalda / non amau sí forte (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 39-40)
 Preso m'avete como Alena Pari (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v. 10)
 Nè credo che Tristano / Ysaotta tanto amasse (Giacomino Pugliese, *La dolce cera piacente*, vv. 27-28)
 E non amò Tristano tanto Isolda (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v. 11)
 Tristano ed Isaotta co ragione / che non partiro giamai di loro amanza (An, *Fin amor di fin cor ven di valenza*, vv. 13-14)
 Quella ch'amo piú 'n celato / che Tristano non faceva (Re Giovanni, *Donna, audite como*, vv. 52-53).

Per i primi tre esempi tristaniani è notevole l'uniformità stilistica al limite della ripetizione; negli altri due luoghi si può cogliere qualche spunto verso una rappresentazione piú articolata. L'anonimo in realtà non fa che puntualizzare l'intensità di un amore che impedisce separazioni. I versi di Re Giovanni rispecchiano le caratteristiche in generale attribuite all'intero suo componimento, considerato poco in linea con la produzione federiciano e spesso incline ad una visione popolareggiante; il brano citato è in effetti solo parte della successione di fasi che articolano il rapporto clandestino, che presenta quindi un andamento piú nar-

¹⁴³ Sono del tutto tralasciati dai Siciliani richiami letterari in apparenza meno coerenti con la sfera amorosa e che invece i Provenzali riescono ad includere nello sviluppo delle canzoni (per non parlare dei sirventesi). Ricorderemo per il contesto amoroso Orlando e Ferragutz (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no·m lau, qu'anc non pozey tant aut*: «mas trahitz sui si cum fo Ferragutz, / qu'a Rotlan dis tot so major espaut», vv. 11-12), Perceval (Rigaut de Berbezilh, *Atressi com Persanaus*, v. 1) e Galvano (Peire Vidal, *Neus ni gels ni plueja ni fanb*: «a l'uzatge·m tenh de Galvanh», v. 17), cui si aggiunge dall'orizzonte storico Alessandro Magno (Arnaut Daniel, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoos*: «valer ses lieis on plus valc Alixandres», v. 21).

¹⁴⁴ Raimbaut d'Aurenga (*Non chant per auzel ni per flor*), Guilhem Augier Novella. Per il *tópos* del filtro si veda Vuolo 1962: 190-92.

rativo e simile a quello provenzale. Tuttavia tale ricchezza di dettagli non porta ad una vera narrazione: i vari passaggi infatti non si susseguono in senso cronologico o con logica serrata, ma soltanto per accumulazione. Il carattere letterario del discorso si svela infine al v. 54, laddove si rivela l'esistenza della fonte, quando precisa: «como contato».

8.OMICIDI E SUICIDI

Accanto all'ambito guerresco, nell'esprimere i tormenti amorosi viene spesso apprezzata la rappresentazione della violenza che riguarda in generale le sofferenze del corpo. È frequente e centrale l'immagine della morte, che sia Siciliani sia Provenzali raffigurano da una parte con l'idea di omicidio, dall'altra con il senso di un pericolo imminente, meno specifico ma più pervasivo. La quantità delle occorrenze favorisce anche in Sicilia realizzazioni diversificate, benché permanga un criterio estetico rigorosamente comune.

A proposito del motivo dell'assassinio, i carnefici risultano vari: la Morte, il padre, a volte stati d'animo o anche l'intera situazione che l'amante sta vivendo; il quadro si arricchisce poi di personaggi meno tipici della poesia siciliana, verso i quali l'intonazione si mostra spesso polemica. Alla figura femminile è riservato il consueto approccio: la sua presenza è frequente, ma attenuata (e in questo caso Amore ha una posizione molto simile).¹⁴⁵ L'insistenza siciliana sugli effetti mortiferi dell'amata sembra finalizzata ad esaltare la sottomissione dell'amante nei suoi confronti: indizio ne è anche il *tópos* diffusissimo per cui la morte che piace a madonna va accettata di buon grado.¹⁴⁶ Infine è significativo che anche in questi passi i trovatori non rinuncino al contrario a toni e

¹⁴⁵ L'esito più vicino ad una reale accusa si trova nell'anonima *Ancora ch'io sia stato* (v. 50): «ciascuna ora d'aucidere si prova», comunque sempre nell'ambito del tentativo e non del fatto concreto.

¹⁴⁶ Sulla diffusione di questa immagine convenzionale si veda Menichetti 1965: 271. Non mancano paralleli luoghi provenzali: ad esempio Sordello (che chiede a Dio di non salvarlo se chiederà aiuto contro madonna) in *Domna, meillz q'om pot pensar* («e, si vos platz qe m'ausiatz, / ja Deus no·m sal s'eu voill garir», vv. 53-54). O ancora Guilhem Raimon de Gironella per cui la morte imposta dalla dama è piacevolissima («m'ausi, e sobreplazen», v. 31, *Del joi d'amor agradin*).

scene piú mossi:¹⁴⁷ c'è spazio per l'invettiva, per la dura requisitoria contro madonna¹⁴⁸ e Amore, per una maggiore varietà di personaggi (vittime comprese).¹⁴⁹

[...] quella che ha valore / di darmi morte e vita¹⁵⁰ (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, vv. 37-38)

[...] ella mi pote morte e vita dare (Giacomo da Lentini, *Molti amadori la lor malatia*, v. 8)

[...] 'N podere mi tene / ch'io viva sí morente (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv. 35-36)

Ma vivo mi tiene, / ch'io moro piú sovente (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv. 39-40)

La tua cera / [...] / morte al cor m'aduce (An, *Rosa auente*, vv. 35-40)

¹⁴⁷ La ricchezza della visione provenzale è accentuata dalle esigenze tematiche tipiche dei sirventesi: si uccide non solo in guerra e in torneo, ma anche nelle vicissitudini politiche e sotto accordi di pace fittizi, nei massacri voluti dalla Chiesa e negli scontri con gli infedeli; la morte può essere quella compianta del re o quella dell'anima a causa dei peccati (ma possono essere anche i peccati ad essere uccisi, come Bertran de Born chiede a Dio in *Quan mi perpens ni m'albire*: «denh aisi'l pecat aucire / com mos mals talans es mortz», vv. 8-9). Non mancano esiti piú comici, come in *L'escurgachar me fa tan gran feresa*, dove la sentinella di Bertran d'Alamanon lamenta di essere uccisa dal peso dell'armatura («e'l garnisio m'ausi, tan fort me pesa», v. 3). Suscitano interesse anche luoghi in cui il trovatore replichi movenze tipiche della poesia amorosa in contesto differente, come quando Bartolomé Zorzi dice di essere ucciso dal ricordo del suo signore scomparso (*Si'l monz fondez, a maravilla gran*: «que'l membramenz ses retrar m'aucies / e tot home qu'es de valor abrics», vv. 16-17).

¹⁴⁸ Alcuni poeti descrivono le modalità con cui avviene l'omicidio, altri le conseguenze del suo comportamento, le pene che merita, eventualmente con ricadute giuridiche: così Sordello che in *A lei puesc ma mort demandar* chiede conto alla dama delle proprie sofferenze («A lei puesc ma mort demandar», v. 1 e v. 4 «qe i fezes qe lai perdes ma via»). Tuttavia le capacità omicide dell'amata possono essere anche utili, se rivolte contro i nemici di Bernart de Ventadorn («qu'enemics c'ai, fatz d'enveya morir», v. 40 di *Ab joi mou lo vers e'l comens*) o non intenzionali, se la morte è dovuta ad un eccesso di dolcezza o familiarità.

¹⁴⁹ L'unico aspetto di monotonia che si può cogliere nei testi provenzali, e che per contrasto esalta la varietà del contesto, concerne il lessico, per la ripetizione costante di «uccidere».

¹⁵⁰ Anche questa duplice capacità di madonna costituisce un *tópos* di grande fortuna, già ben attestato in Provenza; strettamente collegata a tale immagine è l'idea del vivere mentre si muore o viceversa – anch'essa molto frequente in ambito lirico e già sfruttata dai trovatori (es. Sordello, *Ailas, e que'm fau miey huelhr*: «si be'm fai morir viven», v. 40). Si può pensare infine anche al concetto della morte reiterata, altro spunto proprio di Siciliani e Provenzali (si veda Menichetti 1965: 283).

Co gli ochi sorise, / sí ch'a morte mi mise, / [...] / co soi ochi m'aucise!¹⁵¹
 (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 41-45)
 Non si distenda [la durezza] tanto ch'io ne pera (Guido delle Colonne,
Amor, che lungiamente m'ài menato, v. 35)
 Che ben è dolze mal, se no m'auzide (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 13)
 [...] li sguardi micidiali / voi facete tanti e tali / che aucidete la gente. / Altri aucidete che meve (Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, vv. 34-37)
 Ancider mi potrete (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, v. 59)
 [...] sso m'aucide amanza (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa*, v. 48)
 Voi, donna, m'aucidete / e allegiate a penare (Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, vv. 25-26)
 Gli ochi mei di fore / m'auzidono guardando¹⁵² (An, *La mia amorosa mente*, vv. 49-50)
 Ben m'ancide e confonde / quella per cui son miso a lo morire¹⁵³ (An, *Amor*

¹⁵¹ Nei versi che abbiamo omesso l'immagine (già topica) della morte portata dallo sguardo viene rafforzata dalla similitudine col basilisco, a sua volta convenzionale e diffusa (anche in Sicilia). Si veda in merito Vuolo 1962: 135-36. L'associazione tra gli occhi di madonna e quelli della bestia leggendaria era ad esempio già in Aimeric de Peguilhan (*Si cum l'arbres que, per sobreargar*: «Quo'l bazalesc qu'ab joy s'anet aucir, / quant e · miralh se remiret e·s vi, / tot atressi etz vos miralhs de mi, / que m'aucietz quan vos vei ni·us remir», vv. 29-32 [cito da Shepard 1959]).

¹⁵² Di fatto questa è un'altra attenuazione delle colpe di madonna: gli occhi sono qui quelli del poeta, è vero, ma il problema risiede nell'oggetto che osservano (l'amata) che attraverso di essi giunge sino al cuore. La natura micidiale degli occhi è altamente convenzionale; la troviamo ad esempio in *Vezzer volgra n'Ezgelgarda* di Peire de Valeria («q'ell'auci jugan rizen», v. 6).

¹⁵³ La formula richiama il giuridico "mettere a morte". In effetti si può notare che in vari casi già in Provenza l'idea dell'omicidio richiama quella di una pena imposta, non solo come punizione conseguente alla colpa della dama, ma proprio come motivazione della morte che l'amante augura ad altre vittime. Spesso sono brani d'impetuosa invettiva, rivolti ad esempio a chi rifiuta l'amore o non ascolta il poeta; i trovatori citano pene storicamente attuali, come l'impiccagione e il rogo (Aimeric de Belenoi, Raimbaut d'Aurenga, Sordello, Guilhem de Peitieu) o anche la sepoltura per i vivi (Cercamon). Guilhem de Berguedà si riferisce invece alle consuetudini legali del duello, cui dovrà attenersi per uccidere il marito geloso (*Eu non cuidava chantar*). Non mancano precise corrispondenze nella produzione civile (Bertran de Born contro i masnadieri in *Ar ve la coindeta sazors*, Cerverí de Girona sulla figura del boia in *Si cel que diuz entre saig e jutglar*). In Sicilia c'è solo un passo da considerare, in *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, dove Guido delle Colonne dice di essere giudicato e condannato dall'amata; la sua pena sarà la lapidazione. Tale soluzione è particolarmente interessante perché, pur essendo funzionale all'espressione dello stato del poeta, è di per sé irrealistica, non legata al diritto di origine romana, ma alla dimensione biblica e araba, soprattutto per le colpe in campo amoroso. Nel *corpus* siciliano si accenna una sola volta all'impiccagione, ma soltanto in una similitudine (*Rosa aulente*).

fa come 'l fino uccellatore, v. 47)
 Ca, sse voi m'aucidete, / perdiria Paganino (Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 75-76)
 E l'angoscia m'aucidia (Ruggeri d'Amici, *Lo mio core che si stava*, v. 7)
 Ma voi piú m'aucidete, / se voi piú mi sperate (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*, vv. 37-38)¹⁵⁴
 La vertute ch'il'àve / d'auciderme e guerire (Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv. 57-58)
 Per lei podire aucire io moriria. / No la posso aucire [...] (Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, vv. 36-38)
 Ma ferila, chi 'l tene / aucidela sen fallo!¹⁵⁵ (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv. 55-56)
 Gioia mi doni ch'amor non m'amorti (An, *Rosa aulente*, v. 77)
 La fior de le bellezze mort'ài in terra¹⁵⁶ (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, v.3)
 E morta m'ài la partuta (Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento*, v. 35)
 E quegli ochi m'anno conquiso e morto (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, v. 15)
 Lo padre mio che m'ài morta! (An, *L'altrieri fui in parlamento*, v. 24)
 Ch'ài morto l'omo in casata, traita! (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 104)
 Questo congiungimento / mi conduce a morire (Mazzeo di Ricco, *Lo core innamorato*, vv. 28-29).

Passando alle rappresentazioni della morte che non sono riconducibili ad una metafora o situazione precisa, la tendenza di fondo non cambia rispetto alla resa dell'omicidio; in particolare si mantiene centrale la figura di madonna, a prescindere dalla situazione. D'altro canto, la minore pregnanza dell'immagine favorisce una maggiore libertà nella sua realizzazione, anche in Sicilia.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Il poeta aveva anticipato pochi versi prima una considerazione generale sull'ingiustizia commessa da una donna che si trovi ad uccidere un uomo.

¹⁵⁵ Questi versi sono particolarmente interessanti per l'aperto dispiego di letterarietà: l'innamorata che parla, infatti, invia la canzone secondo una radicata abitudine poetica, ma non al suo amante, che l'ha tradita, quanto alla rivale, affinché ne venga uccisa. Un omicidio dunque letteralmente sulla carta.

¹⁵⁶ L'immagine della Morte omicida non è molto sviluppata dai Siciliani, mentre aveva ampio spazio in area occitanica. Così nell'anonima *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire*, v. 10: «qu'eu prec la mort que'l vengà tost aucire» (cito secondo l'edizione Piccolo 1948).

¹⁵⁷ Tra i numerosi luoghi provenzali, si ricordino due esempi particolarmente distanti dalla prospettiva siciliana, l'uno perché chiaramente improntato all'erotismo, l'altro esplicitamente ispirato all'adulterio: «qu'ieu morrai, / si no sai / consi jai»

Donna mia, ch'eo non perisca / s'eo vi prego [...] (Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avere*, vv. 43-44)
 Ca, ss'io troppo dimoro, par ch'io pera (Piero della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza*, v. 21)
 Se di me no le prende pietanza,¹⁵⁸ / ben morrò certamente (Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzè né ben servire*, vv. 5-6)
 Non vo' piú soferenza, / né dimorare oimai / senza madonna, di cui moro stando (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, vv. 49-51)¹⁵⁹
 Spessamente disio e sto al morire / membrando che m'à miso in ubrianza / l'amorosa piacente (Giacomo da Lentini, *ivi*, vv. 19-20)
 La tua donna si muor di te aspettando (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, v. 54)
 E morto mi vedete / se no m'avrete a lo vostro riparo (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, vv. 63-64)
 [...] che lo servir non vaglia / eo moraggio doglioso senza faglia (Percivalle Doria, *Amore m'ave priso*, vv. 35-36)
 Ben paria ch'io morisse, / membrando di sua dolze compagnia (Ruggerone da Palermo, *Oi lasso! Non pensai*, vv. 5-6)
 E ben vive morendo / quelli che finemente / ama donna valente / poi li vene fallendo / di giorno in giorno di suo conveniente (Iacopo Mostacci, *Di si fina ragione*, vv. 29-33)
 Erto ben deggio morire, / che 'l cuor del corpo m'è tratto (An, *L'altrieri fui in parlamento*, vv. 10-11)
 Perch'io no fosse morto, / lo suo visaggio altero / mi si mostra piagente per pietanza (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*, vv. 12-14)
 Se per disio son morto¹⁶⁰ / [...] / non credo ch'abellisca / chi tene il mio core¹⁶¹ (An, *Del meo disio spietato*, vv. 73-76)

(Marcabré, *Estornel, cueill ta volada*, vv. 52-54) e «e murria, / s'ieu fin amic non avia / cuy disses mo marrimen» (Cadenet, *S'anc fui belha ni prezada*, vv. 5-7).

¹⁵⁸ Il motivo si trova ad esempio in *Atressi con Persavaus* di Rigaut de Berbezilh: «veramen / m'er per vos a morir: / res mas merces no'm pot de mort garin» (vv. 53-55, cito dall'edizione Cavaliere 1938).

¹⁵⁹ La sofferenza causata dalla lontananza o dall'impossibilità di vedere l'amata è topica. Si riscontra ad esempio in *Er encontra'l temps de mai* di Sordello («Mas qar no'us vei ma vida'm sembra mortz», v. 7) e in *Domna, genser que no sai dir* di Arnaut de Marueh («peritz sui si non veng al port», v. 46).

¹⁶⁰ Il desiderio come causa di morte è ben attestato in Provenza: «qu'eu mor de desir» e «don mor deziran» (Gaucelm Faidit, *Lo rossinbolet salvatge*, vv. 71 e 77), «muer de dezir, on plus l'am coralmen» (Aimeric de Belenoi, *Nulhs hom no pot complir adrechamen*, v. 28). Vengono menzionati anche altri stati d'animo, come il timore: «[...] per q'eu muor temenz» (Sordello, *Dompna, meillz q'om pot pensar*, v. 5).

¹⁶¹ È questa l'unica forma di conseguenza per l'amata che i Siciliani propongano, una diminuzione di pregio, a differenza della visione piú dura spesso espressa dai trovatori. Questa motivazione per il biasimo a madonna diviene comunque topica, come annotato in Menichetti 1965: 221, ed è già provenzale (Guilhem de la Tor, *Un*

Uguanno lo veggia io morto! (An, *L'altrieri fui in parlamento*, v. 17)
 O Dio, chi lo m'intenza / mora di mala lanza (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv. 34-35)¹⁶²
 Donami conforto, [...] ch'io non divegna morto / per troppa dimoranza
 (An, *Rosa aulente*, vv. 21-24)
 Se tu non mi doni / conforto ned aiuto / perdoci la persone (An, *Rosa aulente*, vv. 13-15).

Nei luoghi in cui l'amante pensa al suicidio, le formulazioni siciliane appaiono particolarmente fedeli a quelle provenzali,¹⁶³ fatte salve le basilari differenze di poetica. In primo luogo viene condivisa una rigida selezione lessicale, che rispettivamente esclude e limita le forme «suicidarsi» e «uccidersi». È poi rarissimo¹⁶⁴ che l'amante presenti la tendenza autoleisionistica in termini fattuali: l'insieme del discorso rende chiaro che il suicidio non avverrà mai.¹⁶⁵

amics et un'amia, «Sordels, ja pro no i auria / l'amiga, so sai en ver / si l'amics per lei moria», vv. 21-23).

¹⁶² Il desiderio di vendetta verso chi ha sottratto l'oggetto d'amore è ben noto ai trovatori e in particolare a Gui d'Ussel in *L'autrier cavalcava* («per un autre, qu'eu volri'aver mort», v. 45), benché in questo caso la vicenda si risolve nell'incontro consolatorio con una pastora.

¹⁶³ A questo tema possiamo associare i vv. 13-15 di *Troppo son dimorato* in cui Giacomo da Lentini attribuisce a sé soltanto la responsabilità della morte che incombe su di lui: «Ca s'io sono alungato, / a null'om non afesi / quant'a me solo, ed i' ne so' al perire». Ancor più indiretto l'uso nell'anonima *L'amoroso conforto e lo disdotto* che cita ai vv. 17-18 il suicidio di Tisbe innamorata di Piramo. Tale riferimento è peraltro tipico, come annotato in Menichetti 1965: 143 e 383-84.

¹⁶⁴ «Sono menato per forza / ed eo medesimo mi meno al morire» (Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, vv. 23-24, dove però è chiaro che la volontà dell'individuo subisce una deviazione potente dall'esterno). Piero è ugualmente diretto quando in *Uno piagente sguardo* v. 42 ammette di aver causato da solo i tormenti che ora patisce.

¹⁶⁵ Pochissime le eccezioni anche in lingua d'oc: così Sordello in *Gran esfortz fui qui ama per amor*, «aman m'auci mi torment ab dolor» (v. 17) e in parte in *Aitant ses plus viu nom quan viu jauzens*, «que'l jorn mil vez volri'esser fenitz», v. 29 (cito secondo l'edizione Boni 1954). È peraltro impensabile che il cavaliere, in contesto politico o militare, si presenti pronò al suicidio; nei sirventesi dunque si insiste su due sole forme di disponibilità alla morte. Innanzitutto quella di Cristo in favore dell'umanità, esaltata perché salvifica; tale immagine si trova ad esempio in *Quan mi perpens ni m'albire* di Betran de Born («qui per nostra mort aucire / denhet esser en crotz mortz», vv. 50-51). La disponibilità a morire da parte del poeta/cavaliere può essere invece dichiarata per insistere iperbolicamente sulla negatività di una situazione politica o morale: la morte del signore (Gaucelm Faidit, *Fortz chauza es que tot lo major dan*. «Ni que faran cilh, que's degran aucir / qu'aviatz faitz en gran ricor venir?», vv. 35-36), il trono

Di ciò viver non voglio, / ma dipartire l'alma da le membra; / e faria ciò
 ch'eo dico / se noch'a lo nemico, / [...] plageria (Piero della Vigna, *Amando
 con fin core e con speranza*, vv. 29-33)
 Ca ss'io non temesse / ch'a voi dispiacesse, / ben m'aucideria (Giacomo da
 Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 15-17)
 Ca per poco / non m'aucido / de lo strido / ch'io ne gitto (Giacomo da
 Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 145-148)
 Dolz'è la morte a vedere¹⁶⁶ (Federico II, *Dolze meo drudo, e vatene!*, v. 6)
 [...] alterato di mia opinione, / che eo vo al morire e paremi ben fare (Pie-
 ro della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, vv. 21-22)
 La mia mort'è cortise / che moro e poi rivisco (Stefano Protonotaro, *Assai
 mi placteria*, vv. 46-47)
 Ch'a morte vado allegro a le bellezze¹⁶⁷ (Attr. inc., *Lo badalisco a lo specchio lu-
 cente*, v. 10)
 [...] non m'è noia / morir, s'ella n'è gioia (Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv.
 66-67)
 Di mia morte a danno mi teria / [...] / [...] savendo / plagere a cui onore,
 / senno è genzor, misura. (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv.
 26-30).

Il fulcro delle affermazioni federiciane è in realtà nelle circostanze che potrebbero indurre il poeta a togliersi la vita, non nell'atto in sé (e l'approccio provenzale era il medesimo).¹⁶⁸ L'immagine è dunque atte-

usurpato (Guiraut Riquier, *Qui'm disses, non a dos ans*: «que vius n'er despoestaditz. E Dieus don me mort enans», vv. 21-22), una vita vile (Peire Vidal, *Be'm pac d'ivern e d'estiu*: «pro mort mais qu'avol viu», v. 4).

¹⁶⁶ Questa associazione in fondo ossimorica si riscontrava già in Peire de la Valeria (*Vezer volgra n'Ezelgarda*, v. 4: «tant lai morrai dousamen!»); l'accettazione della morte gradita a madonna, che più volte si riscontra in Sicilia, ha un antecedente particolarmente efficace in Blacasset, *Gerra mi play quan la vey*, «s'ieu mueir aman per vos cug far mon pro», v. 35.

¹⁶⁷ La natura letteraria di questa felice accettazione della morte è illustrata nelle quartine da quattro paragoni, tratti dai bestiari, con animali contenti di morire, basilisco, fenice, pavone e cigno (la delizia del cui canto funebre era stata già affermata da Peirol in *Atressi co'l signes fai*, in una similitudine col proprio stato disperato: «Atressi co'l signes fai / quant vol morir, chan», vv. 1-2). Per queste figure si leggano Antonelli 2008: 585, Menichetti 1965 (note introduttive) e Vuolo 1962: 135-36 (basilisco), 206-09 (fenice) e 209-11 (cigno).

¹⁶⁸ Gaucelm Faidit (*Lo rossinholet salvatge*: «a pauc en ploran, / no m'auci car no'lh sui denan», v. 39), Arnaut Catalan (*Lancan vinc en Lombardia*, «s'ieu jamais pueis li failhia / ni passava son coman, / en eis lo jorn m'auciria», vv. 30-32), Peire Bremon Ricas Novas (*So don me cudava bordir*, «Ma, s'om poges son cor aucir, / leu agra'l mieu mort e laisat» vv. 21-22); Peire de Valeria (*Vezer volgra n'Ezelgarda*, «qar hai de morir talen, / e pesa mi qe trop tarda, / tant lai morrai dousamen!», vv. 2-4, ma «dai irai

nuata: l'azione rimane una mera ipotesi e il lettore intuisce che non si concretizzerà nemmeno in futuro. Questa impressione è ancor più giustificata dai brani in cui il poeta dice di accogliere la morte, senza però nemmeno pensare di procurarsela attivamente. L'attenzione è insomma focalizzata sulla situazione amorosa nel suo insieme; il suicidio è solo un dettaglio che ne intensifica i risvolti tragici.¹⁶⁹ Per questo era stato possibile che, in virtù della consueta libertà espressiva, il trovatore dichiarasse inutile quell'autodistruzione tanto cara agli amanti (Guilhem de la Tor, *Un amics et un'amia*, «[...] si tot s'aucis, / no i gazaingnet ren, so·m par», vv. 26-27) o si stupisse di non aver ancora messo fine alla propria esistenza (An, *Non puec mudar non plainba ma rancura*: «meravil mi car tot vieu no·m soterre», v. 12).¹⁷⁰

È possibile anche un'altra declinazione del tema, sempre allo scopo di potenziare il discorso d'insieme più che il concetto in sé. Talvolta infatti la condizione del poeta lo spinge a preferire la morte piuttosto che causare o affrontare conseguenze più gravi.¹⁷¹

morir brume», v. 11); Aimeric de Belenoi (*Nulhs hom no pot complir adrechamen*, «que tan volgra que·m cregues s'amistansa, / tro qu'ieu muris, ho qu'ylh n'agues pitansa», vv. 29-30).

¹⁶⁹ Come d'abitudine nella descrizione di questa situazione il *corpus* occitanico è più vario: manca poco che Gaucelm Faidit si uccida vedendo la dama, se potesse Peire Bregon Ricas Novas ucciderebbe il suo cuore, se Arnaut Catalan disubbidisse a un comando si ucciderebbe. L'anonimo de *Non puec mudar non plainba ma rancura* si meraviglia che «no·m soterre» (v. 12); Salh d'Escola paragona il venir meno dei sentimenti all'annegamento (*Gran esfortz fai qui chanta ni·s deporta*, v. 27). Un esito esclusivamente occitanico è la preghiera per la morte: una sorta di ricatto in fondo, poiché si chiede all'amata di soddisfare l'amante o di macchiarsi della sua morte. Il destinatario della preghiera può però essere anche Dio (Arnaut de Maruelh, *Domna, genser que no sai dir*: «cen vetz prec Deu la noit e·l jor / que·m do mort o la vostr'amor», vv. 51-52).

¹⁷⁰ Cito secondo l'edizione Gambino 2003.

¹⁷¹ In questo ambito, al di là della molteplicità di prospettive proposte dai trovatori, si può notare uno scarto più interessante rispetto alla Scuola siciliana: infatti, pur utilizzando il medesimo concetto e simili strutture sintattiche, i poeti federiciani hanno un punto di vista più passivo, mentre i Provenzali comunicano attraverso la descrizione del loro stato il senso dell'azione. Troviamo dunque tra i temi più rilevanti la separazione, la vita condotta senza l'amata, il rifiuto, ma anche le colpe del drudo e il suo rifiuto di umiliarsi. Si vedano ad esempio *Mout m'enojet ogan lo coindetx mes* di Gaucelm Faidit («Adoncs m'agr'ops q'ieu denan lieis moris», v. 22), *Er ai gran joi que·m remembra l'amor* di Giraut de Bornelh («C'ans fos eu mortz qu'en aital mot falhis», v. 32), *Crezens, fis, verays et entiers* di Gavaudan («mielhs fora qu'ieu muris premiers / que

[...] anti vorria morir di spata / ch'i' voi vedesse curruciosa (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa*, vv. 43-44)

Unque gioia non ci perdiate / [...] / inanzi voria morire¹⁷² (Giacomo da Lentini, *Amor non vole ch'io clami*, vv. 48-50)

Se li cavelli artoniti, avanti foss'io morto (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 11)

[...] davanti foss'io aucisa / ca nulla bona femina per me fosse ripresa! (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, vv. 36-37)

Molto val meglio un'ora / morir ca pur penare (Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv. 37-38)

Perzò meglio varia / morire in tuto in tutto / ch'usar la vita mia / in pena ed in corrotto (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv. 40-43).

9. FERITE E TORMENTI

Per la rappresentazione dei tormenti d'amore l'idea della ferita è pienamente funzionale: al contempo energica e duttile, si adatta a tutti i momenti della relazione cortese, senza le vette di tragicità dell'omicidio. Anche nel trattamento di questa immagine si ripropongono le consuetudini tipiche della Scuola, a cominciare dalla comune selezione lessicale¹⁷³ e dal punto di vista omogeneo. Permane la centralità d'Amore (*tópos* ben radicato) e di madonna, nonché l'attenuazione delle colpe della dama, benché con qualche eccezione. In primo luogo esse sono attribuite

ses joy visques ab dolor», vv. 9-10) e *Atressi con Persavaus* di Rigaut de Berbezilh («qu'anz m'auseria / que·us preges [...]», v. 27). Al contrario nei sirventesi, dove un approccio dinamico è più marcato, la preferenza per la morte serve a ribadire la propria adesione a valori morali imprescindibili.

¹⁷² Un esempio peculiare concerne la preferenza per la pena, non per la morte: «Anzi vorrea per ella pena avere / che per null'altra bene con baldanza» (Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzè né ben servire*, vv. 13-14). La scelta della dama in qualunque condizione piuttosto che il massimo della gioia con un'altra è comunque un *tópos*, ben noto soprattutto in Provenza. Rigaut de Berbezilh è ad esempio ancora più energico nel dichiarare che piuttosto morirebbe (*Atressi con Persavaus*, vv. 21-22, «mais am per vos morir / que d'autr'aver nuill joi [...]»). Nella stessa canzone si dichiara anche pronto al suicidio piuttosto che commettere un errore («qu'anz m'auseria / que·us preges [...]», vv. 27-28).

¹⁷³ Le alternative riscontrate sono solo quattro (cui però va aggiunto il metonimico e già visto «lanciare»): «ferire», «pungere» (che sottintende l'idea dell'arco e quindi una precisa tradizione associata soprattutto ad Amore e agli occhi), «sagnare», «tagliare». Nemmeno i Provenzali, comunque, si affidano ad un vocabolario ampio: è piuttosto il contesto a rendere ricco il discorso.

allo sguardo, altro elemento convenzionale e infatti condiviso dai Provenzali, i quali per il resto, pur partendo dai medesimi punti di riferimento, propongono situazioni (e sintassi) piú variegata¹⁷⁴ e soprattutto toni piú veementi.¹⁷⁵

Di canno ti vististi lo maiuto, / bella, da quello iorno so' feruto (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, vv. 114-115)
Und'e' al cor¹⁷⁶ aggio una mortal feruta (Piero della Vigna, *Uno piagente*

¹⁷⁴ Si alternano esplicite accuse a madonna (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no·m lau, qu'anc non pogey tan aut*: «ab un dous ris me nafra·l cor d'un pes, / ab que m'auci on mielhs m'acuelh ni·m sona», vv. 15-16), eloquenti similitudini (Peire Vidal, *La lauget·e·l rossinbol*: «Las, qu'eras planh so que·m dol / plus que nafra de cairell / no fera ni de cotell», vv. 17-19), sottintesi erotici (Arnaut Daniel, *Lo ferm voler q'el cor m'intra*: «Que plus mi nafra·l cor que colps de verga», v. 15). Alcune soluzioni sono del tutto respinte dai Siciliani, probabilmente perché troppo realistiche e materiali. A «ferire» ad esempio sono spesso manifestazioni climatiche: così ai danni della pastora in *L'autrier jost'una sebissa* di Marcabré («dol ai del freg que vos fissa», v. 10), ma non mancano letture in chiave simbolica, come in *Er respian la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga («[...] neus, gels e congelapis, / que cotz e destrenh e trenca», «e·l cautz m'es vis que·l freit trenque», «q'us quecx ab sa lengua trenca», «[...] ni gel ni congelapi / mas non·poder trop m'en trenque», «dai on hom non sen congelapi / ni a freitz poder que y trenque», vv. 4-5, 12, 20, 26-28, 43). Sono peculiari, inoltre, le soluzioni metapoetiche che troviamo in alcuni sirventesi. I trovatori, infatti, non solo feriscono in veste di cavalieri (e come tali è raro che ammettano di essere colpiti), ma anche di poeti: così Bertran de Born (*Lo coms m'a mandat e mogut*: «on sian trenchat mil escut, / elm et ausberc et alcot, / e perponh falsat e romput», vv. 4-6). Diverso il caso di Sordello in *Si tot m'asaill de sirventes*, poiché egli accosta, ma non sovrappone i due assalti, quello poetico («Si tot m'asaill de sirventes Figeira / ab sa lenga falsa e menssongiera», vv. 1-2) e quello in armi, da cui in effetti fugge. Per il resto riscontriamo il tema in elogi (Bertran de Born, *Be·m platz lo gais temps de pascor*: «chascus om de paratge / no pens mas d'asclar chaps e bratz», vv. 38-39), curiosi quadri di vita quotidiana (il boia, la badessa), affermazioni moralistiche (Lanfranco Cigala, *Gloriosa Sainda Maria*: «Qui de l'amor del mont follia, / es nafrazt d'una mortal plaià», vv. 13-14).

¹⁷⁵ L'atteggiamento dei trovatori si mantiene combattivo: ad esempio, «[...] Er ai talan que us fera / si no·us chalatz» (Giraut de Bornelh, *Si·us quer conselh: bel'ami'Alamanda*, vv. 37-38). Nelle descrizioni guerresche dei sirventesi, comunque, si preferiscono quasi sempre immagini piú pregnanti, ma c'è qualche eccezione (Peire Bremon Ricas Novas, *Tant fort m'agrat del termini novel*: «Soven feretz d'espaza e de coutel; / pois garnitz es, ben a gauch qui·us vezes», vv. 17-18; Peire d'Alvernha, *Cantarai d'agesz trobadors*: «e mal o fes car no il trenquet / aqel pe que porta penden», vv. 47-48).

¹⁷⁶ Possiamo notare la maggiore elaborazione del medesimo concetto in *Tant es d'amor honratz sos signoratges* di Aimeric de Belenoi, sia per la localizzazione del colpo, sia per la duplice conseguenza («car cui ferra la lor amors sotz l'ala / aver en deu ardimen e paor», vv. 39-40 [cito secondo l'edizione Cavaliere 1938]). Per quanto

sguardo, v. 24)
 Uno piagente sguardo / coralmente m'à feruto (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, vv. 1-2)
 Dirò che mi ferisca / perch'io d'amor perisca (An, *Del meo disio spietato*, vv. 78-79)
 Non mi date feruta, / laond'io pata rancura (An, *Madonna, io son venuto*, vv. 11-12)
 Ochi ferì, guereri, che ferì / a guisa di ladrone / in guardare¹⁷⁷ [...] (An, *De la primavera*, vv. 44-46)
 La feruta / non si muta / dei vostri sguardi (Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore*, vv. 74-76)
 Sí m'anno feruto i vostri sguardi (Giacomino Pugliese, *ivi*, v. 79)
 Feruto sono isvariamente: Amore m'à feruto, or per che cosa? (Giacomo da Lentini, *Feruto sono svariamente*, vv. 1-2)
 [...] era feruto e sanomi ferendo (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, v. 10)
 Così l'Amore fere là ove spera (Giacomo da Lentini, *Sì come il sol che manda la sua spera*, v. 5)
 Fere in tal loco che l'omo non spera (Giacomo da Lentini, *Sì come il sol che manda la sua spera*, v. 7)
 Lo dardo de l'Amore là ove giunge, / da poi che dà feruta [...] (Giacomo da Lentini, *Sì come il sol che manda la sua spera*, 9-10)
 [...] Ma tu m'ài ferito (Giacomo da Lentini, *Ai deo Amore, a te faccio preghera*, v. 10)
 Così mi fere Amor là 'vunque passo (Giacomo da Lentini, *Lo giglio quando è colto*, v. 7)
 Pur uno poco sia d'amor feruto (Giacomo da Lentini, *Cotale gioco mai non fue veduto*, v. 5)
 Sí ki istanti mi ferì sou amuri / d'un culpu ki inavanza tutisuri (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv. 35-36)
 [...] Amor po' ferire (Stefano Protonotaro, *Assai mi placeria*, v. 19)
 Sí laido m'ài feruto (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, v. 2)
 Ca molte fiate l'amoroso pianto / punge lo core e muta lo talento (An, *Lo dolce ed amoroso placimento*, vv. 23-24)
 Ferilo a la corina / [...] / nol ferir di rapina, / [...] / ma ferila, chi 'l tene (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv. 51-55)
 Da paura / non si cura / gjaunque la ferita / ch'aggio al core (An, *Rosa au-lente*, vv. 7-10)

concerne le ferite al cuore, bisogna ricordare una proposta di Sordello, volta a variare il *tópos* della dama nel cuore: «vostras faissos / m'entaillet per semblans / al cor, trenchans» (*Tant m'abellis lo terminis novels*, vv. 73-76).

¹⁷⁷ Qualche parallelo provenzale: Lanfranco Cigala (*Un avinen ris vi l'autrier*, «que del sieu dobl'esgard pongnen, / c'ab l'un dels oils primeiran fier / et ab l'autre oil vai feren», vv. 15-17), Raimbaut d'Aurenga (*Er resplan la flors emversa*, «vostre belh huelh mi son giscle», v. 30), Guiraut Riquier (*Gaya Pastorelha*, «Toza, 'l vista m playa», v. 41).

Poi ch' à sagnato il core. / Rispondo: chi lo sagna, / in quel momento stagna
(Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv. 53-55)

Così m'avete punto duramente¹⁷⁸ (Mazzeo di Ricco, *Amore, avendo interamente voglia*, v. 39)

Da poi che gravemente m'aggie punto (Rinaldo d'Aquino, *In gioia mi tegno tutta la mia pena*, v. 31)

Imprima che vi vidi ne fuo' punto (Giacomo da Lentini, *Lo giglio quand'è colto tost'è passo*, v. 12)

Li miei sospiri e pianti / vo pungano lo core (Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, vv. 15-16)

[...] Son sí preso e da vostr'amor punto (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, vv. 3)

Le piú pungente pene (An, *Lo dolce ed amoroso placimento*, v. 5).

La raffigurazione dell'infelicità amorosa si affida a soluzioni metaforiche molteplici; tuttavia a livello quantitativo prevale quella piú lineare e generica. Si tratta del semplice tormento. Esso costituisce un'espressione di dolore adatta pressoché a tutte le circostanze cortesi e coinvolge vari personaggi (le malelingue, lo sposo, il padre...), benché resti indubbia la preminenza di Amore e madonna. Di quest'ultima si può finalmente dichiarare la crudeltà, proprio perché nell'ambito di un campo semantico meno energico: solo in tre casi si avverte la necessità di spostare l'attenzione dalla sua persona a singole qualità. Continua ad essere centrale una visione relazionale della condizione amorosa, limitando le occasioni in cui all'origine della pena sia esplicitamente uno stato d'animo.

Quell'è la gioia che piú mi solazza, / par che mi sfazza (Giacomo da Lentini, *Un disio d'amore sovente*, vv. 40-41)

E voi mi date pur pen'e tormento (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, v. 11)

Ma ben ti confondo / se tosto non vai / là ove voli con mi¹⁷⁹ (Giacomo da

¹⁷⁸ Qui l'esplicita accusa appare giustificata dalla natura del colpo: un vero e proprio tradimento che spezza gli equilibri cortesi, sí da giustificare la rottura del patto. Si tratta di un fenomeno rarissimo in Sicilia ed invece ben attestato in Provenza.

¹⁷⁹ A parlare è il cuore personificato che minaccia il drudo, il quale nemmeno in questo caso vanta alcuna incisività. Al contrario il punto di vista del trovatore offre anche di questi spunti, quando ad esempio Rigaut de Berbezilh ammette di aver pronunciato parole perfide e bugiarde che sono all'origine di nuovi tormenti (*Atressi con l'orifanz*: «eu m'arsera, car sui tan malanans / e mos fals ditz messongiers e truans», vv. 39-40) o quando Bernart de Ventadorn descrive la sofferenza della sua amata (*Be m'an perdut lai enves Ventadorn*: «car en s'amor me deleih e'm sojorn! / Ni de ren als no's rancura ni's clama», vv. 6-7).

Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 57-59)

Dio li mandi dolore¹⁸⁰ (Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*, v. 37)

L'adorno viso che mi fa penare (Giacomo da Lentini, *Lo viso mi fa andare allegramente*, v. 4)

Ca lo suo avvenimento / d'amar mi travaglia (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, vv. 19-20)

Ancor che fame e sete / lo corpo meo tormenti¹⁸¹ (Guido delle Colonne, *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse*, vv. 53-54)

Tragami da le pene che mi dona (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, v. 46)

Se madonna m'à ffatto soferire / per gioia d'amore avere compimento, / pene e travaglia ben m'à meritato (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, vv. 28-30)

Ch'eo non ò scienza, in tal doglia m'à miso (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, v. 50)

Fannomi noia e pesanza / [...] / la noiosa e falsa gente (Odo delle Colonne, *Distretto core e amoroso*, vv. 33-36)

La croce mi fa dolente / e non mi val Dio pregare (Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, vv. 27-28)

Se m'intendesse a non cruciare (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 15)

Oi Deo, perché m'ài posto in tale iranza? (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, v. 21)

Ca ssí distretto mi tene / quelli che Cristo confonda! (Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento*, vv. 48-49)

Villana morte [...] / toglì l'allegrezza / e dai cordoglio; / la mia alegranza post'ài in gran stristanza (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, vv. 5-8)

Lasciòmi in pene e con sospiri e planti (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, v. 15)

¹⁸⁰ L'idea di invocare l'aiuto di Dio in un conflitto deriva dai sirventesi occitanici, a prova del fatto che presumibilmente i Siciliani non lessero solo la produzione amorosa dei loro modelli. In Provenza il contesto era ovviamente diverso: l'intervento divino poteva essere richiesto contro demoni (Falquet de Romans, *Vers Dieus, el vostre nom e de Sancta Maria*: «e per destruir'enfern que'l diables tenia, v. 18), forze che spingevano al peccato (la cupidigia innanzitutto: An, *Totas honors e tuig faig benestar*: «Ai, Cobeitatz! Vos e vostres arnes / confonda Deus, e totz vostres conres», vv. 51-52), ma anche in casi più quotidiani, come quando Peire Vidal chiede soccorso contro servi arroganti che il sovrano non riesce a punire (*Baron, Jhesus, qu'en crotz fon mes*: «Mas trop laissa enmanentir / sos sers, cui Dieus bais et azir», vv. 37-38).

¹⁸¹ La dialettica tra sfera fisica e spirituale è qui particolarmente chiara: la dama (e quindi l'esperienza amorosa) sconfiggono i bisogni del corpo. È curioso piuttosto che in questa poesia così convenzionale manchi il gioco metaforico sul cibo nella resa dei fenomeni dell'anima, *tópos* di larga attestazione (Curtius 1992: 154-56 e Berra 1992: 39, n. 20).

Sospiri e pene e pianti mi lascio (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, v. 48)
 Quante sono le schiantora che m'ài mise a lo core (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 41)
 E, pauroso, mi fate penare (Federico II, *De la mia dissianza*, v. 21)
 Che per paura mi face penare (Federico II, *De la mia dissianza*, v. 26)
 Non mi siate piú fera, / metendomi a le pene (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*, vv. 51-52)
 Lo reo pensiero sí forte m'atassa (Ruggerone da Palermo, *Oi lasso! Non pensai*, v. 30)
 Donna, la pesanza vostra / m'incora [...] ¹⁸² (Ruggeri d'Amici, *Lo mio core che si stava*, vv. 23-24)
 E dolente mi fa stare, / di sé fa carestia (Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, vv. 47-48)
 Se vai, amore, me lasci in tormento (Attr. inc., *Membrando l'amoroso dipartire*, v. 16)
 Ed àmi messa in pene / ed in tormenti forte (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv. 19-20)
 L'amoroso conforto e lo disdotto / che madonna mi mandao sovente, / tornato lo m'ài in pianto ed in corotto ¹⁸³ (An, *L'amoroso conforto e lo disdotto*, vv. 1-3)
 [...] [lo core] à gran doglia de la rimembranza (An, *Compiangomi e laimento, e di cor doglio*, vv. 24-25)
 L'amoroso talento / m'adobla li tormento (An, *La mia amorosa mente*, vv. 12-13)
 [...] 'l cuor del corpo m'è tratto / veggio 'l mio padre amanire ¹⁸⁴ (An,

¹⁸² L'idea che il dolore venga dalla sofferenza stessa è piú frequente e radicata in Provenza; così ad esempio Gavaudan in *Crezens, fis, verays e entiers*: «do planch ni-l dol que-l fa martir» (v. 61).

¹⁸³ È certamente convenzionale l'idea che la gioia del passato si contrapponga alla sofferenza presente; questa prospettiva può anche essere ribaltata comparando un passato infelice e un presente promettente: così ad esempio in Giacomo da Lentini (*Ben m'è venuto prima cordoglienza*) e Guido delle Colonne (*La mia gran pena e lo gravoso affanno*); simile approccio è anche in Tommaso di Sasso (*D'amoroso paese*), dove però la soddisfazione è solo speranza per il futuro. Questi passaggi di carattere cronologico erano già caratteristici di alcune opere provenzali, dove però lo spunto topico si sviluppa facilmente in un passo narrativo. Un esempio si trova in *En pessamen me fai estar Amors* («Gen m'a saubut guerir de las dolors / que:m fe sufrir una lonja sazo», vv. 9-10) di Guilhem de Cabestany. D'altro canto quello del tempo che cura gli affanni è un luogo comune letterario molto attestato (Menichetti 1965: 22-3).

¹⁸⁴ La fisicità di quest'atto violento è cancellata dalla sua valenza convenzionale. Già le letterature classiche conoscono vari esempi di cannibalismo, ma ci interessa soprattutto la tradizione squisitamente cortese del cuore mangiato, qui in realtà oggetto di un richiamo molto sfumato (il *tópos* vuole infatti che il cuore dell'amante sia

L'altrieri fui in parlamento, vv. 11-12)
 Di farmi dol s'asotiglia (An, *L'altrieri fui in parlamento*, v. 18)
 Non pare ch'altro mi dia, / se non di gioia mi sconforta (An, *L'altrieri fui in parlamento*, vv. 25-26)
 Poi lei son sí gechiti, / che mi fanno penare (An, *Già non m'era mestiere*, vv. 5-6)
 Ma la sua gran temenza / mi fa esto mal patire (An, *Cotanta dura pena*, vv. 15-16)
 Ch'a tutora languire / mi fa con viso fero, / e nesun giorno d'angosciar m'alena (An, *Ancora ch'io sia stato*, vv. 34-36)
 Distrutto ài e guastato lo fino amore¹⁸⁵ (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, v. 63)
 Dio sconfonda in terra / le lingue malparlanti / che 'ntra noi miser guerra (An, *Quando la primavera*, vv. 55-57)
 Dio struga loro mestieri / ch'agli amanti son guerrieri (An, *Fresca cera ed amorsosa*, vv. 37-38).

Questi esempi mostrano la semplicità e l'uniformità che caratterizzano le soluzioni lessicali e sintattiche della Scuola.

Le problematiche sono le stesse nella produzione occitana e del tutto coerente è anche il panorama cortese di riferimento; i trovatori però sviluppano i motivi con maggior energia e varietà. Si pensi in particolare alla ricchezza del vocabolario,¹⁸⁶ al dinamismo del rapporto aman-

offerto di nascosto alla moglie fedifraga perché lo mangi; la situazione si risolve d'abitudine col suicidio di lei). Fonti utili sono Rossi 1983 e Di Maio 1996.

¹⁸⁵ È particolarmente interessante l'estensione delle conseguenze originate dalla crudeltà di madonna, con tormenti distruttivi che si spingono al di là del singolo amante verso la comunità dei fedeli d'Amore; andrà evidenziato il gioco metaletterario tra affermazione del poeta e codice socio-culturale di riferimento. Gui d'Ussel rappresenta un antecedente diretto per questo passo (*Ara·m digatz vostre semblan: «faill vas amor, e·l dompneis es delitz»*, v. 40), dove però ad essere distrutto è solo il servizio. In Sicilia il cambiamento ha valore di estensione e adattamento, poiché l'idea del servizio vassallatico nei suoi elementi letterali ha poco a che fare con il contesto dei funzionari federiciani.

¹⁸⁶ Per indicare il dolore si alternano forme come «martire/martir» (Pons de Capduelh, *De totz chatius sui en aicel que plus*), «pesansa» (Peïrol, *Tug miei cossir son d'amor e de chan*), «fonder» (Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor ple de joya*), «enueg» (Uc de la Bacalaria, *Per grazir la bona estrena*), «morir» (Peire Raimon de Tolosa, *Si com l'enfas qu'es alevatz petitz*), «confondre» (Giraut de Bornelh, *S'ie·us qier cosseill, bell'ami'Alamanda*), «franher» (Raimbaut d'Aurenga, *Ara non siscla ni chanta*), «degrunar» (Marcabru, *Dirai vos senes duptansa*), «doler» (Marcabru, *A la fontana del vergier*), «treballar» (Raimbaut de Vaqueiras, *Ara·m digatz, Raimbaut, si vos agrada*), «tombar» (Arnaut Daniel, *Lancan son passat li giure*), «penedensa» (Blacasset, *Se·l mals d'amors m'auzi ni m'es noisens*), «esmai» e

te/amata,¹⁸⁷ ai diversi elementi che possono divenire parte del quadro amoroso.¹⁸⁸

In altri passi siciliani il tormento non è presentato come frutto di una causa specifica, ma quale parte integrante di una situazione più ampia e più sfumata;¹⁸⁹ spesso l'origine della sofferenza è nelle percezioni stesse dell'amante.¹⁹⁰

Amor lontano mi piglia / dogliosa pena ch'io sento (Giacomo da Lentini,
S'io doglio no è meraviglia, vv. 3-4)

«cossire» (Raimbaut de Vaquieras, *Domna, tant vos ai preiada*), «languir» (Peire Cardenal, *Ar me puese ieu lauçar d'Amor*), «abrandar» (Amanieu de Sescars, *A vos, que ieu am desçamatç*), «estrenher» (Raimbaut d'Aurenga, *Braitç, chans, quils, critç*) e così via.

¹⁸⁷ Giraut de Bornelh, ad esempio, invoca l'aiuto divino proprio contro la dama (*L'altre, lo primer jorn d'aost*: «del mal que tanta pena·m bast», v. 42), mentre Bernart de Ventadorn si limita a piangere per lei (*Can vei la lauzeta mover*: «vas leis que·m destrui e·m cofon», v. 30). Tuttavia abbiamo visto (n. 174) che anche madonna può essere tormentata.

¹⁸⁸ In questo senso sono fondamentali particolari generi e contesti espressivi rifiutati dai Siciliani, come nel caso del sorgere del sole che tormenta l'amante nelle "albe". Tra gli altri «carnefici» dell'amante sono l'attesa, la notte, i maldicenti (Bernart de Ventadorn, *Ab joi mou lo vers e·l comens*: «[...] e que·us enansa, / si·m faitz enoi ni pesansa?», vv. 30-31), i sospiri (Peire Raimon de Tolosa, *Anquera m vai recalivan*: «tant fort m'angoisson li sospir», v. 48), il sorriso (Lanfranco Cigala, *Un avinen ris vi l'autrier*: «que ris, que par naisser ab jai, / agues tan afortit poder / qu'el pogues engenrar esmai», vv. 46-48). È piuttosto diffusa la precisazione degli scarti temporali, con effetti narrativi, come nella già citata *En pessamen me fai estar Amors* di Guilhem de Cabestany; un altro arricchimento può derivare da metafore e paragoni, ad esempio tratti dalla sfera martirologica (Gavaudan, *Creçens, fis, verays e entiers*: «do planch ni·l dol que·l fa martir», v. 61).

¹⁸⁹ Si ritrova in questi luoghi la medesima differenza espressiva riscontrata tra metafora dell'omicidio e immagini di morte più generiche. In merito a tali sofferenze meno specifiche, non saranno presentate tutte le occorrenze esistenti, anche perché spesso si tratta di spunti brevissimi; la loro importanza è comunque notevole nell'insieme del *corpus* federiciano perché esse determinano la tonalità dolente radicata nella poesia della Scuola.

¹⁹⁰ Ancora una volta le proposte occitane sono più variegata. Possono essere introdotti il tradimento della dama, lo smarrimento del poeta (Giraut de Bornelh, *Ai las, com mor! Queç as amis*: «Eu sui trais», v. 2 e «Est aissi del tot esperdutz? / Oc, can li sui denan vengutz... / T'espertz?», vv. 53-55), il desiderio costante (Lanfranco Cigala, *Un avinen ris vi l'autrier*: «e consiran trai tal tormen / don cug languir de desirier», vv. 8-9), l'amore falso (Marcabru, *Dirai vos senes duptansa*: «qui fals'Amor acoata», v. 38), ma anche l'amore puro (Arnaut Daniel, *En cest sonet coinde e leri*: «gel pel maltraich q'ieu soferi / de ben amar no·m destoli», vv. 36-37).

Ben m'è venuto prima cordoglienza, / poi benvoglienza orgoglio m'è ren-
dente / di voi, madonna, contra mia soffrenza (Giacomo da Lentini, *Ben m'è
venuto prima cordoglienza*, vv. 1-3)

Ed io dacunche son partuto un passo / da voi, mia donna, dolemi ogni
giunta (Giacomo da Lentini, *Lo giglio quando è colto*, vv. 3-4)

In pensiero m'ài miso / e 'n cordoglio per ti (Giacomo da Lentini, *Dal core
mi vene*, vv. 62-63)

Veggiate come lo mio core si dole. / Non dole ch'aggia doglia, / madonna,
in voi amare (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, vv. 14-16)

Se madonna sapesse lo martore / e li tormenti là 'v'eo sono intrato (Guido
delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, vv. 21-22)

Ed ònne gran pesanza, / poi ch'io son canoscente / ch'ella non cura nente
(Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 33-35)

E vita assai sofersi ed angosciosa (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*, vv.
26-28)

Onde mi grava e dole (Percivalle Doria, *Amore m'ave preso*, v. 10)

Sí ch'io di meve nonn-aggio signoria, / di ch'io mi doglio: avere la vorria
(Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo 'namoramento*, vv. 9-10)

Ma di questa partenza / pur so ch'eo n'aggio adolorato il core¹⁹¹ (Mazzeo di
Ricco, *Amore, avendo interamente voglia*, vv. 40-41)

Da voi este alongato, / e lo mi' cor tormenta (Mazzeo di Ricco, *Lo core ina-
morato*, vv. 4-5)

[...] che per suo amore va penando (Ruggerone da Palermo, *Oi lasso! Non
pensai*, v. 37)

Ben m'era fera pesanza / d'esser lontan da voi (Ruggeri d'Amici, *Lo mio core
che si stava*, vv. 13-14)

Ch'io son, senza peccata, / d'assai pene guernita (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv.
5-6)

A gran ragione si partia doglioso (An, *Compiangomi e lamento e di cor doglio*, v. 21)

Po' ch'io partio, amorosa, / [...] / ed io rimasi in pesanza (An, *Po' ch'io par-
tito, amorosa*, vv. 1-4)

La mia vita è angosciosa / [...] / cotal donna a servire, che di me nonn-à
cura (An, *La gran gioia disiosa*, vv. 5-8)

Però tutor m'avanza / lo gravoso tormento, / tant'à compiacimento (An,
Cotanta dura pena, vv. 7-9).

¹⁹¹ Il tema della separazione è molto diffuso nella letteratura cortese, insieme a quello piú generale della lontananza. Marcabru offre un esempio di come esso possa essere reinterpretato e ampliato in *A la fontana del vergier*, dove a dolersi è una fanciulla abbandonata dall'amante crociato, la quale arriva a biasimare Cristo per aver motivato la partenza («per que'l dols m'es el cor intratz», v. 28 e «per vos mi creys ma grans dolors», v. 18). Il motivo, comunque, è stato sviluppato soprattutto da Jaufré Rudel (ma non solo) nella prospettiva di un sentimento che nasca già nel segno della distanza, possibilità rara ma non assente in Sicilia (il riferimento è soprattutto a Giacomo da Lentini, per cui si vedano, oltre all'edizione Antonelli 2008, Fratta 2000 e piú in generale Brugnolo 1995).

10. FUOCO

Un *tópos* fondamentale nella poesia amorosa concerne l'associazione metaforica tra l'arsura del fuoco e lo stato disperato dell'amante.¹⁹² L'approccio dei Siciliani, uniforme nell'ispirazione, ma piuttosto vario per struttura e lessico,¹⁹³ mostra notevole familiarità col tema, come rivela anche la quantità dei luoghi interessati. A bruciare sono per lo più l'amante o il suo cuore, ma a volte si preferisce individuare altri elementi, come la mente e la volontà; le cause sono quasi sempre Amore/amore e madonna, ma anche l'ira e la speranza sono contemplate.

Al cor m'arde una doglia (Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, v. 28)

Similmente¹⁹⁴ eo ardo / quando pass'e non guardo (Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, vv. 34-35)

Da poi che dà feruta sí s'apprende / di fuoco ch'arde dentro e fuor non pare (Giacomo da Lentini, *Si come il sol che manda la sua spera*, vv. 10-11)

In me à mostrato Amore / l'ardente suo valore (Guido delle Colonne, *Ancor che l'aigua per lo foco lasse*, vv. 10-11)

[...] io son piú ardente de la sua amanza! (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 23)

Ardendo in foco 'novo in allegrezze (Attr. inc., *Lo badalisco a lo specchio lucente*, v. 13)

[...] è l'legno d'altr'affare, / che d'arder no rifina (Rinaldo d'Aquino, *Ormai quando flore*, vv. 23-24)

Ca sintiramu engualimenti arduri (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, v. 48)

Tant'è lo fino amore / e lo grande ardore ch'aggio di tornare (Federico II, *Per la fera membranza*, vv. 27-28)

Dunqua lo ben m'adobleria l'arsura (An, *Lo dolce ed amoroso placimento*, v. 12)

Foco ardente di legna / di me faranno uscire (An, *Già non m'era mestiere*, vv. 23-24)

[...] arde piú che 'l foco la mia mente (An, *L'amoroso conforto e lo disdotto*, v. 7)

Meo sire, poi iurastimi, eo tuta quanta incenno (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 156)

¹⁹² Gli aspetti convenzionali del concetto sono trattati in Menichetti 1965: 38.

¹⁹³ Le forme piú tipiche (che possono essere proposte anche in combinazione fra loro) sono ardere/arsura/ardore/ardente, fuoco/fiamma/infiammare/favilla/calore, incendiare/incendio, accendere, apprendersi, allumare/accendere. Dobbiamo aggiungere anche consumarsi e squagliarsi, usati talvolta senza esplicitare l'elemento del fuoco, ma in contesti ben chiari.

¹⁹⁴ Il passo costituisce il secondo termine di paragone nella similitudine con il fuoco nascosto; si tratterà di queste formule retoriche nel corso di questo paragrafo. L'intera stanza, organizzata in tre momenti, è dedicata al problema dell'ardore.

- Lo foco donde ardea stutò con foco / [...] / lo foco che mi stinse ora ne
'ncendo (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, vv. 11-13)
- Sí m'anno feruto i vostri sguardi / tuto 'ncendo (Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore*, vv. 79-80)
- Lo cor m'incende di grande adiranza (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 28)
- E ben mi à miso in foco (Federico II, *De la mia dissianza*, v. 34)
- Mi fa levare / e intrare / in sí gran foco (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 142-144)
- Vivo 'n foc'amoso (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, v. 30)
- [...] Amor mi dona foco (Iacopo, *Cosí afino ad amarvi*, v. 17)
- Tragemì d'este focora, se t'este a bolontate (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 3)
- Vorei fossimo i loco / ched i' tal foco / ramortasse mortando (Attr. inc., *Membrando l'amoso dipartire*, vv. 58-60)
- Non me n'alegro poco, / s'i' scansai de lo foco (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, vv. 68-69)
- Dunqua, nonn è meraviglia / se fiamma d'amor m'apiglia (Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, vv. 7-8)
- [...] l'amor m'infiamma in foco (Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, v. 10)
- E giamai non si crede / ch'Amor conosca il mal ch'altrui inflama (Rinaldo d'Aquino, *In gioia mi tegno tuta la mia pena*, vv. 13-14)
- E quel bascio m'infiamao (Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, v. 19)
- E vostra conoscenza / ver' mi d'amor s'inflame (Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 49-50)
- [...] infiammato di sí bon volere (Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, v. 10)
- Ond'eo d'Amore sentomi infiamato (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, v. 3)
- Fammi tutto infiammare e risbaldire (An, *Amor fa come 'l fino uccellatore*, v. 18)
- [...] mai non son tormenti sí flamanti (An, *Amor fa come 'l fino uccellatore*, v. 76)
- M'infiamman d'un volere (An, *Del meo disio spietato*, v. 14)
- Tu stesso mi riprendi, / se mi vei favellare (Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*, vv. 13-14)
- La mia favilla in gran foco è tornata (Mazzeo di Ricco, *Amore, avendo interamente voglia*, v. 14)
- Amor pur accendendo (Iacopo, *Cosí afino ad amarvi*, v. 49)
- D'uno amoroso foco / lo meo core è sí preso, / che m'àve tanto acceso (An, *D'uno amoroso foco*, vv. 1-3)
- Quello d'Amore m'à tocato un poco, / molto me coce, Deo, che s'aprendesse! / Che s'aprendesse in voi, donna mia (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, vv. 7-9)
- Foc'ao al cor non credo mai si stingua / anzi si pur alluma (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 24-25)

[Poria] foco d'amor in vui, donna, alumare (Giacomo da Lentini, *Sì alta amanza à pres'a lo me'core*, v. 14)

E' allumo dentro e sforzo in far semblanza (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 40)

Ma Amor m'à allumato / di fiamma che mm'abbraccia (Guido delle Colonne, *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse*, vv. 13-14)

Tutor m'aluma d'amoroso foco (Mazzeo di Ricco, *Lo gran valore e lo pregio amoroso*, v. 3)

Già consuma / me' ch'aluma (An, *Rosa auente*, vv. 44-45)

Mia speranza m'aluma (Iacopo, *Così afino ad amarvi*, v. 29).

L'idea del fuoco in questa declinazione convenzionale non risulta particolarmente attraente per i trovatori; le occorrenze sono in proporzione poco numerose, è scarsa la varietà lessicale e ancor più quella di circostanze e personaggi¹⁹⁵ (è centrale in sostanza solo il mal d'amore).¹⁹⁶ L'immagine della fiamma appare più apprezzata quando si esca dalla metafora, nella rappresentazione di dettagli realistici o storici, che in Provenza accomunano produzione amorosa e civile, e che al contrario sono estranei alla Scuola siciliana. Alcuni trovatori indugiano sul focolare, come Guglielmo d'Aquitania in *Farai un vers, pos mi sonelh* («e'l focs fo bos», v. 40); Raimbaut de Vaqueiras presenta il fuoco greco come parte integrante della descrizione militare in *Truan, mala guerra* («fuec grezesc acendre», v. 110),¹⁹⁷ la pira torna in più componimenti quale strumento

¹⁹⁵ «Ans que s'ensenda / sobre'l cor la dolors» (Guilhem de Cabestany, *Lo dous cossire*, vv. 61-62); «[...] aisi m'es pres e'm pren / del mal d'amor dun sui recalivat» (Sordello, *Si co 'l malans qe no se sap gardar*, vv. 4-5). Tuttavia anche l'ira ha qualche spazio: «c'a pauc lo cors dins d'ira no m'abranda, / tant fort en sui iratz» (Giraut de Bornelh, *Si us quer conselh, bel'ami Alamanda*, vv. 7-8).

¹⁹⁶ Qualche esempio potrà mostrare il ventaglio lessicale cui i trovatori si sono attenuti: «per cui m'art lo cors e'm rima» (Arnaut Daniel, *En cest sonet coind'e leri*, v. 32), «per merce us prec que'l gardetz de l'ardor» (Folchetto di Marsiglia, *En chantan m'aven a membrar*, v. 13), «no m meravilh s'ieu n'aflam» (Jaufré Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, v. 16), «on mais la vey, la m tenon per gensor / miey huelh que m fan aflamar et encendre» (Guilhem Magret, *Enaissi m pren cum fai al pescador*, vv. 41-42), «e soven n'aspir e n'aluc. / Vers es qu'ieu n'aflam e n'aluc» (Guilhem Peire de Cazals, *Eras, pus vey mon benastruc*, vv. 6-7), «e sui aissi del fuoc d'amor empres / qan mi soven la joi' ab qe m conquis» (Gaucelm Faidit, *Mout m'enojet ogan lo coindet mes*, vv. 12-13), «Amors mi ten en son dous recaliu» (Peire Vidal, *Be m'agrada la covinens sazoz*, v. 10).

¹⁹⁷ Questo aspetto è invece secondario nei sirventesi, dove il fuoco è utile strumento più che in guerra, nella polemica (con la Chiesa, con le prostitute, con gli avversari). Si tratta di situazioni quotidiane e semplici, che acuiscono il senso di realismo anche perché delineate al di fuori di qualsivoglia piano metaforico.

d'esecuzione capitale.¹⁹⁸

Dalle metafore distingueremo altri usi retorici (per lo piú similitudini e paragoni) che coinvolgono l'idea del fuoco, riconoscibili sia nel *corpus* siciliano sia in quello provenzale secondo le caratteristiche che abbiamo enucleato. Tale distinzione ha valore soprattutto metodologico, poiché interessa lessico e sintassi, non l'ispirazione di fondo. Anche tali passi appaiono altamente convenzionali: si riscontrano spunti tratti dai bestiari (fenice e salamandra), riferimenti alla tradizione letteraria o alla natura. L'osservazione degli stati del fuoco avvicina per certi aspetti Provenzali e Siciliani, ma la lezione di questi ultimi è concepita come al solito attraverso il filtro della rarefazione e dell'indefinitezza, come suggerisce l'apprezzamento per le descrizioni brevi e scarne, per i giochi di contrapposizione, per l'*adýnaton*.

Però com'a la fene / voria m'adivenisse, / che s'arde e poi rivene: / che forse, s'io m'ardesse / e da nuovo surgesse, / ch'io muteria ventura¹⁹⁹ (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 57-62)

L'augel fenice s'arde veramente / per ritornare a novel nascimento (Attr. inc., *Lo badalisco a lo specchio lucente*, vv. 7-8)

Sí como 'l parpaglion ch'à tal natura / non si rancura de ferire al foco²⁰⁰ (Giacomo da Lentini, *Sí como il parpaglion ch'à tal natura*, vv. 1-2)

Al cor m'ard'una doglia / com'om che te lo foco / a lo suo seno ascoso / E quanto piú lo 'nvoglia, / tanto arde piú loco / e non pò stare incluso²⁰¹ (Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, 28-33)

¹⁹⁸ È interessante che il rogo sia proposto per colpe in ambito erotico, quasi contraltare dell'ardore amoroso (Raimbaut d'Aurenga, *Assatz sai d'amor ben parlar*, «e si'oguan pendutz o ars / qui no m'en creira [...]», v. 14), o ecclesiastico (i due aspetti sono combinati in *Farai un vers, pos mi sonelh* dove Guglielmo commina la pena alle donne che si sono concesse a uomini di Chiesa – «per dreg la deuria hom cremar / ab un tezo», vv. 11-12), il che richiama l'uso del fuoco contro gli eretici. Ma si veda D'Agostino 2005: 75. Le condanne ai maldicenti possono forse far pensare alle colpe legate alla parola e all'opinione (Cercamon, *Puois nostre temps comens'a brunezir*: «ardre-ls degr'om o totz vius sebellir», v. 36; Arnaut Daniel, *Si'm fos Amors de joi donar tant larga*: «fals lausengier, fuocs las lengas vos arga», v. 41). Simili impressioni derivano dalla lettura dei sirventesi, dove l'arsura è riservata a falsi preti e ai cavalieri non cortesi.

¹⁹⁹ L'immagine della fenice è già provenzale, ad esempio in *Atressi con l'orijanç* di Rigaut de Berbezilh («fenis [...] / que s'art e pois resostz sus», vv. 36-37).

²⁰⁰ La fonte in questo caso è Folchetto da Marsiglia, *Si tot me soi a tart aperceubuz* («co'l parpaillos qu'a tan folla natura / que is fere'l foc per la clardat qe lutz», vv. 11-12).

²⁰¹ L'idea del fuoco nascosto in grembo risale a fonti classiche e bibliche, per cui si vedano Antonelli 2008: 58 e Berra 1992: 53.

Ma voglio lei a lumera asomigliare, / e gli ochi mei a lo vetro ove si pone. /
Lo foco inchiuso poi passa di fore / lo suo lustrore, senza far rotura, / così
per gli ochi mi pass'a lo core²⁰² (Giacomo da Lentini, *Or come pote sí gran donna entrare*, vv. 7-11)

Chi non avesse mai veduto foco / no crederia che cocere potesse / [...] /
Ma s'ello lo tocasse in alcun loco, / be li sembrara che forte cocesse²⁰³ (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, vv. 1-6)

La salamandra audivi / che 'ntra lo foco vivi stando sana²⁰⁴ (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 27-28)

E foco arzente ghiaccia diventare²⁰⁵ (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, v. 3)

Ancor che ll'aigua per lo foco lasse / la sua grande freddura / non cangerea natura / [...] / anzi avverea senza lunga dimora / che lo foco astutasse / o che l'aigua seccasse (Guido delle Colonne, *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse*, vv. 1-7)

[...] distrugo come al foco cera (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, v. 3)

E stringere si crede lo splendore / de la candela ardente, / ond'ello immanente / si parte e piange, sentendo l'ardore²⁰⁶ (Mazzeo di Ricco, *Sei anni ò travagliato*, vv. 15-18)

Ca dentro l'agua nasce foco arzente, / e par contra natura (Mazzeo di Ricco, *Lo gran valore e lo presio amoroso*, vv. 16-17)

Ben sazo, l'arma doleti, com'omo ch'ave arsura (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 146)

[...] non si può astutare / così senza fatica uno gran foco; / ma si consuma 'l foco per neiente²⁰⁷ (Tommaso di Sasso, *D'amoroso paese*, vv. 52-54)

²⁰² Il principio, presente anche in un altro sonetto del Notaro dove però ci si riferisce al sole e non al fuoco (*Si come il sol che manda la sua spera*), diverrà tipico e molto diffuso (in particolare in Petrarca); si veda Berra 1992: 59 e 69, n. 65.

²⁰³ L'idea che il fuoco possa sembrare un gioco e altre forme di ingenuità sono topiche (Menichetti 1965: 77).

²⁰⁴ Per il *tópos* della salamandra si leggano Menichetti 1965: 247 e in generale l'introduzione, e Vuolo 1962: 129-30.

²⁰⁵ La contrapposizione freddo/caldo e in particolare la trasformazione innaturale dell'uno nell'altro sono topiche: si veda Menichetti 1965: 308.

²⁰⁶ Il soggetto è il bambino, che nei versi precedenti cerca di pescare il sole dal pozzo, prolungando nella doppia similitudine l'attenzione alla luce. L'immagine della candela ha un antecedente diretto in *Abriil* di Elias Cairel («A ley d'efan / cuy la candela platz, / que s'art joguan», vv. 56-58).

²⁰⁷ Anche i trovatori danno conto degli stati del fuoco, spesso con riferimenti più realistici: come accende bene nel grasso (Peire Cardenal, *Ab votz d'angel, lengu'esperta, non bleza*: «e fuoc ab grais fort leumen s'es enpres», v. 52), il fuoco che scoppietta nel forno (Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn*: «que m'art plus fort, no-m feira focs de forn», v. 12), la favilla sotto la cenere e i fuscilli (Marcabru, *Dirai vos senes duptansa*: «Amors vai com la belluja / que coa:l fuec en la suja, / art lo fust e la

Infin che sente legna, / inflama e nonn ispegna / né pò stare nascoso (Arri-
go Testa, *Vostra orgogliosa cera*, vv. 42-44).

11. CONCLUSIONI

Le immagini di violenza evidenziano, dunque, alcuni caratteri essenziali della poesia siciliana. Sono indubbiamente centrali i principi di rarefazione e letterarietà; tali risultati paiono riconducibili a specifiche soluzioni espressive, quali l'omogeneità all'interno della Scuola, il rifiuto verso riferimenti storici e autobiografici, la sintesi nella rappresentazione. Il discorso poetico è dominato dalla dimensione interiore anche quando si sfruttano immagini in sé concrete.

In conclusione, è interessante riconsiderare il campo semantico della violenza nella poesia siciliana da un punto di vista quantitativo.²⁰⁸

Le immagini più diffuse sono prevedibilmente quelle meno audaci, per quanto energiche. Si tratta cioè delle manifestazioni di violenza in senso ampio: in ordine decrescente, l'ardore amoroso, la tortura, la ferita, l'omicidio, il laccio. Seguono le similitudini e i paragoni col fuoco, la morte, la conquista (la variante dell'acquisto è addirittura più importante) e il dominio.²⁰⁹

Le scelte dei singoli autori non mostrano eccezioni rilevanti, ma alcune preferenze distintive. Ad esempio Giacomo da Lentini non usa

festuja», vv. 14-15 e «e non sap vas qual part fuja / cel qui del fuec es gastatz», vv. 17-18). Tale approccio concreto caratterizza in generale tutte le immagini di fuoco. Le similitudini offrono, inoltre, ancor più varietà delle metafore in questo campo semantico: ad esempio, Rigaut de Berbezilh paragona il timore amoroso a quello di chi brucia all'inferno, chiamando in causa la lotta interiore del cristiano (*Tuit demandon qu'es devengud' Amors*: «C'aissi com cel que'l focs d'enfern espren / e muer de set ses joi e ses clartab», vv. 37-38). In contesto civile, infine, troviamo proverbi in forma di paragoni o anche allegorie prolungate, che raffigurano nascostamente la realtà contemporanea (*En Nicolet, d'un sognie qu'eu sognava* di Nicolet de Turin).

²⁰⁸ Si tenga presente che questi rilievi hanno un valore soltanto indicativo, sia perché non possiamo valutare tutte le opere che sono andate perdute, sia perché i dati numerici sono ridotti, data la natura non certo ampia del *corpus* siciliano.

²⁰⁹ È interessante notare che le percentuali di presenza di ciascuna immagine individuano due gruppi, ciascuno coeso al suo interno (il primo oscilla tra 11 e 7%, il secondo tra 3 e 4%), ma piuttosto distanziati fra loro.

mai termini derivati da «guerra»,²¹⁰ mentre questa famiglia lessicale è molto sfruttata da Rinaldo d'Aquino e Federico II; Giacomino Pugliese testimonia particolare attenzione verso il concetto di resa; Iacopo Mostacci, invece, lascia più spazio alle armi.

Nell'insieme, i *tópoi* connessi alla violenza ricorrono con abbondanza nel *corpus* federiciano. Tutti gli autori a noi noti fanno uso di queste immagini, anche se spesso con estensione molto limitata e a volte in un unico luogo della loro opera; fanno eccezione solo quattro poeti anonimi.²¹¹ Ovviamente questo non significa che tutti i componimenti della Scuola sfruttino motivi di carattere violento; tuttavia è un dato significativo che circa quattro quinti dei testi giunti sino a noi offrano occorrenze significative in merito,²¹² testimoniando la piena coerenza fra questa area tematica e la lirica amorosa. Solo nella produzione di Re Enzo prevalgono componimenti in cui non si propongono immagini del genere;²¹³ il contributo più consistente va riconosciuto a Giacomo da Lentini, anche in virtù del numero maggiore di testi a noi noti; anche Guido delle Colonne, Giacomino Pugliese, Stefano Protonotaro e soprattutto Cielo d'Alcamo dimostrano un considerevole interesse verso l'espressione della violenza.²¹⁴ Infine, quest'uso risulta mediamente assiduo in Piero della Vigna, Rinaldo d'Aquino, Federico II, Mazzeo di Ricco e Iacopo Mostacci.

Giulia Ravera
(Università degli Studi di Milano)

²¹⁰ Eccetto «guerrero» nel senso però di nemico e quindi guardando ad altra area semantica.

²¹¹ *Nonn-aven d'alegranza, Con gran disio pensando lungamente, Io no lo dico a voi sentenziando, Dal cor si move uno spirito, in vedere.* Dato che non conosciamo l'origine di questi testi, andranno ovviamente considerati come di autori diversi.

²¹² Noteremo anche per completezza che nel *corpus* in cui è più considerevole la presenza di sonetti, cioè quello di Giacomo da Lentini, la presenza delle immagini di violenza è in proporzione maggiore nelle canzoni.

²¹³ Solo la canzone *S'eo trovasse Pietanza* infatti ne è caratterizzata.

²¹⁴ Più del 22% delle immagini che abbiamo raccolto ricorre in testi del Notaro (ne possediamo 38); Guido delle Colonne e Giacomino Pugliese si attestano fra 6 e 7% (con 5 canzoni l'uno e 8 l'altro); a poco più del 3% Stefano Protonotaro e Cielo d'Alcamo, ma rispettivamente con tre e una sola opera.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aimeric de Belenoi (Dumitrescu) = Maria Dumitrescu, *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Parigi, Champion, 1935.
- Aimeric de Peguilhan (Shepard-Chambers) = William Shepards, Frank Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- Arnaut Catalan (Blasi) = Ferruccio Blasi, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan. Introduzione, testi, traduzione, note*, Firenze, Olschki, 1937.
- Arnaut Daniel (Toja) = Gianluigi Toja, *Canzoni. Arnaut Daniel. Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione*, Firenze, Sansoni, 1960.
- Bernart de Ventadorn (Mancini) = Mario Mancini, *Canzoni. Bernart de Ventadorn*, Roma, Carocci, 2003.
- Bernart Marti (Beggiato) = Fabrizio Beggiato, *Il trovatore Bernat Marti*, Modena, Mucchi, 1984.
- Bertran de Born (Bergin) = Thomas Bergin, *Liriche. Bertran de Born*, Varese, Magenta, 1964.
- Bertoni 1915 = Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915.
- Bertoni 1937 = Giulio Bertoni, *Antiche poesie provenzali*, Modena, Società tipografica modenese, 1937.
- Bertran Carbonel (Routledge) = Michael Routledge, *Les poésies de Bertran Carbonel*, Birmingham, University of Birmingham, 2000.
- Bertran d'Alamanon (Salverda de Grave) = Jean Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, New York/London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Tolosa, Privat, 1902].
- Bertran de Born (Paden) = William Paden jr., *The poems of the troubadour Bertran de Born*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1986.
- Cadenet (Zemp) = Josef Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet. Édition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Bern/Frankfurt/Las Vegas, Lang, 1978.
- Cavaliere 1938 = Alfredo Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Bologna, Zanichelli, 1938.
- Cepraga-Verlato 2007 = Dan Cepraga, Zeno Verlato, *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno editrice, 2007.
- Cerveri de Girona (Riquer) = Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.

- Daude de Pradas (Shutz) = Alexander Shutz, *Poésies de Daude de Pradas, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, Tolosa, Privat et Paris, Didier, 1933.
- Di Girolamo 2008 = Costanzo Di Girolamo, *I poeti della Scuola Siciliana. Poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008.
- Elias Cairel (Lachin) = Giosué Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Elias de Barjols (Stronski) = Stanislaw Stronski, *Le troubadour Elias de Barjols. Édition critique publiée avec introduction, des notes et un glossaire*, New York/London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Toulouse, Privat, 1906].
- Falquet de Romans (Arveiller-Gouiran) = Raymond Arveiller, Gérard Gouiran, *L'oeuvre poétique de Falquet de Romans troubadour*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1987.
- Folquet de Lunel (Tavani) = Giuseppe Tavani, *Le poesie e il Romanzo della vita mondana. Folquet de Lunel*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Folchetto di Marsiglia (Squillacioti) = Paolo Squillacioti, *Poesie. Folquet de Marselha*, Roma, Carocci, 2003.
- Gambino 2003 = Francesca Gambino, *Canzoni anonime di trovatori e trobairitz. Edizione critica con commento e glossario*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2003.
- Gavaudan (Guida) = Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena, STEM, 1979.
- Gentile 1947 = Galileo Gentile, *Antichi testi provenzali, con grammatica e glossario*, Genova/Milano, Romano editrice moderna, 1947.
- Giacomo da Lentini (Antonelli) = Roberto Antonelli, *I poeti della Scuola Siciliana. vol. I, Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008.
- Giraut de Bornelh (Sharman) = Ruth Sharman, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Bornelh*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Guilhem Ademar (Almqvist) = Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Ademar publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1951.
- Guilhem de Berguedà (Riquer) = Martí de Riquer, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà. Text, traducció, introducció i notes*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- Guilhem de la Tor (Negri) = Antonella Negri, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- Guilhem de Montanhagol (Coulet) = Jules Coulet, *Les troubadour Guilhem de Montanhagol*, New York/London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Toulouse, Privat, 1898].
- Guilhem de Montanhagol (Ricketts) = Peter Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du 13^e siècle*, Toronto, Pontifical Institute of

- Medieval Studies, 1964.
- Guilhem Peire de Cazals (Mouzac) = Jean Mouzac, *Guilhem Peire de Cazals troubadour du 13^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.
- Lanfranco Cigala (Branciforti) = Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.
- Marcabru (Gaunt-Harvey-Paterson) = Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru. A critical edition*, Cambridge, Brewer, 2000.
- Moine de Montaudon (Routledge) = Michael Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Université Paul Valéry, 1947.
- Peire Bremon Ricas Novas (Boutière) = Jean Boutière, *Le poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, Toulouse, Privat/Paris, Didier, 1930.
- Peire Cardenal (Lavaud) = René Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal 1180-1278: texte, traduction, commentaire, analyse des travaux antérieurs, lexique*, Toulouse, Privat, 1954.
- Peire d'Alvernha (del Monte) = Alberto del Monte, *Peire d'Alvernha. Liriche*, Torino, Loescher-Chiantore, 1955.
- Peire Raimon de Tolosa (Cavaliere) = Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa. Introduzione, testi, traduzione, note*, Firenze, Olschki, 1935.
- Peire Vidal (Anglade) = Joseph Anglade, *Les poésies di Peire Vidal*, Parigi, Champion, 1913.
- Perdigon (Chaytor) = Henry Chaytor, *Les chanson de Perdigon*, Parigi, Champion, 1926.
- Piccolo 1948 = Francesco Piccolo, *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Città di Castello, Macrí, 1948.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = Joseph Linskill, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964.
- Raimon de Miravall (Switten) = Margaret Switten, *The cansos of Raimon de Miraval*, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1985.
- Raimon de Miravall (Topsfield) = Leslie Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.
- Raimon Jordan (Asperti) = Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990.
- Riquer 1948 = Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores. Antología comentada*, Barcelona, Escuela de Filología, 1948.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975.
- Sansone 1984 = Giuseppe Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano, Guanda, 1984.
- Sordello (Boni) = Marco Boni, *Le poesie. Sordello*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1954.

- Toja 1965 = Gianluigi Toja, *Trovatori di Provenza e d'Italia. Introduzione, testo critico e traduzioni*, Parma, Guanda, 1965.
- Uc de Mataplana (Caboni) = Adriana Caboni, *Le poesie di Uc de Mataplana*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1941.
- Uc de Saint Circ (Jeanroy-Salverda de Grave) = Alfred Jeanroy, Jean Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, New York/London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Tolouse, Privat, 1913].
- Valeri 1954 = Diego Valeri, *Antichi poeti provenzali*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1954.

LETTERATURA SECONDARIA

- Allegretto 1980 = Manuela Allegretto, *Figura Amoris* in Aa. Vv. *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, 1980: 231-42.
- Antonelli 1993 = Roberto Antonelli, *Il problema Cielo d'Alcamo* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 45-62.
- Antonelli 2000 = Roberto Antonelli, *Problematiche di una genesi letteraria: le "origini" della Scuola Siciliana e Giacomo da Lentini* in Arqués 2000: 45-57.
- Antonelli 2004 = Roberto Antonelli, *Per «Madonna, dir vo voglio»*, «Critica del testo» 7/2 (2004): 563-603.
- Antonelli 2008 = Roberto Antonelli, *Introduzione* in Roberto Antonelli (a c. di), *I poeti della Scuola Siciliana. Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008: XVII-LXXXVIII.
- Arqués 2000 = Rossend Arqués (a c. di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel 13° secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*. Atti del convegno tenutosi all'Università autonoma di Barcellona, 16-18, 23-24 ottobre 1997, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici italiani, 2000.
- Arveda 1992 = Antonia Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, Salerno editrice, 1992.
- Beggiato 1999 = Fabrizio Beggiato, *Percorso di un vettore tematico* in Rosario Coluccia, Riccardo Gualdo (a c. di), *Dai siciliani ai siculo-toscani: lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del Convegno, Lecce, 21-23 aprile 1998, Galatina, Congedo, 1999: 155-66.
- Berra 1992 = Claudia Berra, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.
- Bertoni 1915a = Giulio Bertoni, *Lirica provenzale in Italia* in Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915: 3-34.
- Bertoni 1915b = Giulio Bertoni, *La poesia e la lingua dei trovatori italiani* in Giulio

- Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915: 147-81
- Bianchini 1993 = Simonetta Bianchini, *Cielo d'Alcamo, i Provenzali e i poeti Siciliani* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 65-74.
- Brugnolo 1995 = Furio Brugnolo, *La Scuola poetica Siciliana* in Aa. Vv., *Storia della letteratura italiana. Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno editrice, 1995, I vol.: 265-337.
- Brugnolo 1999 = Furio Brugnolo, *I Siciliani e l'arte dell'imitazione. Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci "traduttori" dal provenzale*, «La parola del testo» 3 (1999): 45-74.
- Bruni 1988 = Francesco Bruni, *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, Sellerio, 1998.
- Cassata 1997 = Letterio Cassata, *Poesie di Federico II*, «La parola del testo» 1 (1997): 7-35.
- Cielo d'Alcamo 1993 = Aa. Vv., *Cielo d'Alcamo e la letteratura del Duecento*. Atti delle giornate di studio, Alcamo, 30-31 ottobre 1991, Alcamo, Sarograf, 1993.
- Contini 1954 = Gianfranco Contini, *Le rime di Guido delle Colonne*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», 2 (1954): 178-200.
- Contini 1955 = Gianfranco Contini, *Ancora sulla canzone «S'eo trovasse pietanza»* in Aa. Vv., *Studi in onore di Salvatore Santangelo*, «Siculorum Gymnasium», Catania, Università di Catania, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1955: 122-38.
- Crescini 1926 = Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali: introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, 3^a ed., Milano, Hoepli, 1926.
- Cristaldi 1993 = Sergio Cristaldi, *Contrasto erotico e contrasto ascetico* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 155-169.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino* [1948], a c. di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- D'Agostino 2005 = Alfonso D'Agostino, «*Farai un vers, pòs mi sonell*». *Materiali per un'edizione plurima*, «La Parola del Testo» 11 (2005): 29-78.
- Damiani 1983 = Rolando Damiani, *La replicazione del viso amato in due sonetti di Giacomo da Lentini* in Aa.Vv., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983: 79-92.
- Damiani 2000 = Rolando Damiani, *La dama del cuore in Giacomo da Lentini* in Arqués 2000: 205-14.
- Di Girolamo 1989 = Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Di Girolamo 2001 = Costanzo Di Girolamo, «*Pir meu cori allegrari*», «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», 19 (2001): 5-21.
- Di Girolamo 2008 = Costanzo Di Girolamo, *Introduzione* in Id., *I poeti della Scuola Siciliana. Poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008:

XVII-CII.

- Di Maio 1996 = Mariella Di Maio, *Il cuore mangiato : storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini e Associati, 1996.
- Folena 2002a = Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani* in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002: 81-157.
- Folena 2002b = Gianfranco Folena, *Cultura poetica dei primi fiorentini* in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002: 151-96.
- Fratta 1992 = Aniello Fratta, *Jordi de Sant Jordi e i Siciliani*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 17 (1992): 7-21.
- Fratta 1996 = Aniello Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana. I postillati del Torracca e altri contributi*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Fratta 2000 = Aniello Fratta, *Giacomo da Lentini e l'amore lontano. La canzone «S'io doglio no è meraviglia»* in Arqués 2000: 243-52.
- Fratta 2007 = Aniello Fratta, *Sondaggi comparativi nella poesia della Scuola Siciliana*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 21 (2007): 5-30.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Genette 1986 = Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.
- Giannini 2000 = Gabriele Giannini, *Tradurre fino a tradire*, «Critica del testo» 3/3 (2000): 903-45.
- Gigliucci 1990 = Roberto Gigliucci, *Oxymoron amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Anzio, De Rubeis, 1990.
- Giunta 2002 = Claudio Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Roma · Padova, Antenore, 2002.
- Henry 1975 = Albert Henry, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975.
- Köhler 1991 = Erich Köhler, *La piccola nobiltà e l'origine della poesia trobadorica* in Mario Mancini (a c. di), *Il punto su: i trovatori*, Bari, Laterza, 1991: 123-32.
- Latella 2001a = Fortunata Latella, *Mazzeo di Ricco e la canzone «Lo gran valore e lo presio amoroso»*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 19 (2001): 56-74.
- Latella 2001b = Fortunata Latella, *La rottura del patto amoroso. Il congedo: dalla canso occitanica alla canzone italiana del '200*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», 19 (2001): 23-53.
- Lazzerini 2001 = Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.
- Mancini 1988 = Franco Mancini, *La figura nel cuore tra cortesia e mistica dai Siciliani allo Stil Novo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.
- Mancini 1991 = Mario Mancini, *I trovatori*, Roma · Bari, Laterza, 1991.
- Mancini 2000 = Mario Mancini, *Giacomo da Lentini, Tristano, i trovatori* in Arqués

- 2000: 215-41.
- Marcozzi 2009 = Luca Marcozzi, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in *La metafora in Dante*, a c. di Marco Ariani, Firenze, Olschki, 2009: 59-112.
- Marinoni 1989 = Maria Carla Marinoni, *Il glossario provenzale-italiano di Onorato Drago*, Fasano, Schena editore, 1989.
- Menichetti 1965 = Aldo Menichetti, *Introduzione e note* in Aldo Menichetti (a c. di), *Chiaro Davanzati. Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Mineo 1993 = Nicolò Mineo, *Per una rilettura del contrasto di Cielo d'Alcamo* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 19-29.
- Mölk 1996 = Ulrich Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Monteverdi 1951 = Angelo Monteverdi, *L'opera poetica di Federico II imperatore*, «Studi medievali» 17/1 (1951): 1-20.
- Mortara Garavelli 2003 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003.
- Pagani 1968 = Walter Pagani, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968.
- Pagliaro 1953 = Antonino Pagliaro, *Il contrasto di Cielo d'Alcamo e la poesia popolare*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 1 (1953): 19-44.
- Pispisa 1993 = Enrico Pispisa, *Sicilia Sveva*, in *Cielo d'Alcamo* 1993: 31-43.
- Radaelli 2004 = Anna Radaelli, *Dansas provenzali del 13° secolo*, Firenze, Alinea, 2004.
- Rieger 1991 = Dietmar Rieger, *Le "trobairitz"* in Mario Mancini (a c. di), *Il punto su: i trovatori*, Bari, Laterza, 1991: 181-88.
- Roncaglia 1965 = Aurelio Roncaglia, *La lingua dei trovatori*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Santangelo 1951 = Salvatore Santangelo, *La Scuola poetica siciliana del XIII secolo*, «Studi medievali» 17/1 (1951): 21-45.
- Santini 2000 = Giovanna Santini, *Intertestualità incipitaria tra Provenzali e Siciliani*, «Critica del testo» 3/3 (2000): 871-902.
- Spampinato Beretta 1993 = Margherita Spampinato Beretta, *Rosa fresca aulentissima ed il genere contrasto* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 77-96.
- Ugolini 1954 = Francesco Ugolini, *Rinaldo d'Aquino «Già ma' i' non mi conforto»*, «Filologia romanza» 1/1 (1954): 30-50.
- Vitale 1953 = Maurizio Vitale, *Rimatori della Scuola Siciliana*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 1 (1953): 130-51.
- Vuolo 1962 = Enrico Vuolo, *Introduzione e note* in Enrico Vuolo (a c. di), *Il mare amoroso*, Roma, Università, Istituto di Filologia Moderna, 1962.
- Zolla 1986 = Elémire Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni nella letteratura e nella legittimazione politica*, Venezia, Marsilio, 1986.

RIASSUNTO: Considerata l'importanza della Scuola siciliana alle origini della tradizione lirica italiana, è parso utile tornare sulla questione del rapporto con gli antecedenti occitanici. Essi hanno rappresentato infatti un modello fondamentale, che però non porta necessariamente all'imitazione. Infatti, quegli stessi antecedenti sono anche il punto di partenza nella ricerca di autonomia, attraverso selezione, trasformazione ed appropriazione degli strumenti espressivi. Un principio cardine nelle scelte dei poeti federiciani è l'astrazione, come dimostra la riduzione del poetabile alla sola lirica amorosa. Per illustrare tali aspetti, e dunque il passaggio dall'esperienza trobadorica a quella della Scuola, si è rivelata efficace l'analisi del corposo sistema di immagini incentrato sulla violenza, ricco e al contempo omogeneo (guerra, battaglie, armi, inimicizia, resa, vittoria, costrizione, tormenti, fuoco e così via). Il presente contributo mira ad osservare le diverse strategie d'uso del medesimo campo semantico nelle due diverse realtà culturali di Provenzali e Siciliani.

PAROLE CHIAVE: Scuola siciliana, trovatori, cultura cortese, immagini di violenza, lirica delle origini.

ABSTRACT: Given the importance of Sicilian poetry as the origin of the Italian lyric tradition, it seems useful to propose once more the problem of its connection to Occitanic models. These models represent a fundamental example, which anyway doesn't necessarily lead the Sicilian poets towards imitation. They are also a starting point in the search for autonomy through selection, transformation and appropriation of expressive tools. A key principle in the stylistic choices of Sicilians is abstraction, as demonstrated by their exclusive limitation to the theme of love. The analysis of images centered on violence (war, battle, weapons, hostility, surrender, victory, constriction, agony, fire and so on) is useful in examining in depth these aspects, and in general the passage from troubadours' to Sicilians' experience. The present essay highlights the different strategies in the use of the same semantic area within the two different cultural realities of Occitans and Sicilians.

KEY WORDS: Sicilian poetry, troubadours, courtly culture, images of violence, XIII century lyric.

UN VOLGARIZZAMENTO ITALIANO
INEDITO DELLA *HISTORIA APOLLONII*
REGIS TYRI DALLA COLLEZIONE DI
HERMANN SUCHIER

1. DUE CODICI RIUNITI E SEPARATI

Nel 1906 Karl Kümmel pubblicava a Halle la sua tesi di laurea, dedicata all'edizione e allo studio di tre brevi narrazioni in prosa italiana di argomento devoto, che intitolava rispettivamente *Euphrosyne*, *Eremit Johannes* e *König im Bade*. Nelle primissime pagine del piccolo volume venivano date le indicazioni essenziali sul manoscritto da cui i testi erano tratti: esso aveva fatto parte di una miscellanea devota del XV secolo, nella quale le opere latine erano affiancate a quelle volgari; di tale assieme, ormai scorporato, rimanevano due blocchi indipendenti, ciascuno dei quali composto di fascicoli solo in parte originariamente contigui; la sequenza di questi ultimi poteva però essere ricostruita sulla base della numerazione più antica.¹ Kümmel precisava inoltre che i due codici facevano parte della collezione privata del suo maestro Hermann Suchier, relatore della tesi e docente a Halle: era stato proprio costui a individuarne la relazione, acquistandoli in due momenti diversi, in Italia nel 1902 e in Inghilterra nel 1905. Fra le opere volgari contenute in quelle carte, oltre a quelle pubblicate nel volume, l'editore menzionava anche una storia di Apollonio re di Tiro, senza ulteriori notizie in merito. A quanto risulta, l'informazione non ebbe eco negli studi sulla tradizione medievale della *Historia Apollonii Regis Tyri* (d'ora in poi *HLA*), passando sostanzialmente inosservata nonostante la sua rilevanza, dato l'incremento che essa comportava rispetto al numero esiguo dei volgarizzamenti italiani in prosa noti all'epoca.²

¹ Kümmel 1906: 3-5.

² Per un quadro della ricezione medievale rinvio ai classici studi di Klebs 1899 e Archibald 1991; all'inizio del Novecento erano noti solo i due volgarizzamenti toscani pubblicati da Del Prete 1861 e quello veneziano stampato da Salvioni 1889, riediti in Sacchi 2009 con le sigle *A* e *V* assieme ad altre due versioni toscane, *B* e *C*; in ambito italiano la fortuna maggiore spettò alla forma canterina, per cui si veda Antonio Pucci (Rabboni).

L'appartenenza dei due manoscritti a una collezione privata ha ridotto, come ovvio, tanto la probabilità di un loro riesame negli anni successivi, quanto le opportunità di procedere a una verifica puntuale delle informazioni di Kümmel, anche per chi si fosse imbattuto fortuitamente nelle sue pagine. In un momento successivo, che rimane ancora da precisare, tale collezione è stata venduta e i codici, entrati nel circuito dell'antiquariato librario, hanno seguito strade molteplici, trovandosi oggi disseminati in numerose biblioteche europee ed extraeuropee; è accaduto così che i due manoscritti che ci interessano siano stati nuovamente separati e abbiano trovato una collocazione molto lontana da Halle, finendo oltreoceano e ben lontani fra loro. Il primo, costituito dalle carte 97-108, 159-170 e 183-186 secondo la numerazione antica, ha fatto ingresso nella collezione della Bancroft University Library di Berkeley che lo acquistò nel 1966, e possiede la segnatura UCR 93;³ il secondo, del quale fanno parte le cc. 172-182, 207-231 e altre due carte anticamente non numerate, risulta segnato Codex 313 presso la Rare Book and Manuscript Library della Pennsylvania State University di Philadelphia, a cui venne venduto nel 1958.⁴ È in quest'ultimo codice che si ritrovano i racconti editi nel volume del 1906, come pure gli altri testi italiani segnalati brevemente in quella sede, fra cui appunto il volgarizzamento della *HA*. Questo contributo è dedicato a fornire i primi risultati di tale riesame, assieme ad alcune annotazioni sul profilo complessivo della miscellanea e sulle opere che la compongono; l'intenzione è quella di completare il lavoro nel prossimo futuro, approfondendo l'analisi e provvedendo alla pubblicazione dei testi, a partire dalla storia di Apollonio.⁵

2. LA MISCELLANEA RICOMPOSTA

Il ms. Berkeley BUL UCR 93 (d'ora in poi *B*), cartaceo, consta di 28 carte antiche (105 x 146 mm), precedute da due fogli di guardia, numerate 1-28 secondo la foliazione moderna e distribuite in 3 fascicoli,

³ Una descrizione sintetica del codice in Kristeller 1990: 217-8.

⁴ Il manoscritto venne schedato da Zacour-Hirsch 1965: 106.

⁵ Di entrambi i codici ho potuto esaminare per il momento solo le riproduzioni fotografiche; un ringraziamento a Maria Brandt per l'aiuto prezioso nel reperire le immagini del ms. UCR 93.

due senioni (I: cc. 1-12; II: cc. 13-24) e un quaternione (III: cc. 25-28 piú altre quattro carte bianche che sono state unite al piatto inferiore); la numerazione antica già menzionata, in inchiostro rosso, permette di distribuire i fascicoli secondo un ordinamento differente, vale a dire II (97-108), I (159-170), III (183-186) e di chiarire come non fossero contigui tra loro; le carte antiche sono state rovinate dall'acqua, che le ha intrise per tutta la larghezza nella parte superiore, e poi su di una fascia via via piú ristretta lungo il margine interno. Su di esse si possono distinguere quattro mani: alle prime tre, che copiano i testi a tutta pagina (38 righe in media, entro uno specchio di scrittura di 66 x 99 mm, in una minuscola gotica di modulo piccolo), attive ciascuna su un fascicolo (α sul primo, β sul secondo, γ sul terzo), se ne è aggiunta una quarta (δ) piú recente, che ha inserito in una corsiva disordinata di modulo molto grande un breve testo in due spazi lasciati liberi, vale a dire sul *recto* della c. 25 (=183r) e nella metà inferiore della c. 28v (=186v).

Il ms. Philadelphia RBML Codex 313 (d'ora in poi *P*), pure cartaceo, è di poco piú voluminoso, essendo formato da 38 carte antiche (105 x 145 mm), precedute e seguite da sei fogli di guardia; esse presentano tre numerazioni differenti, l'ultima delle quali soltanto (1-38)⁶ rispecchia la consistenza attuale del codice, composto di 4 fascicoli così distribuiti: I (cc. 1-11, privo della prima carta), II (cc. 12-13), III (cc. 14-25), IV (26-38, l'ultima delle quali incollata alla precedente). Le altre due foliazioni si riferiscono a fasi diverse: alla piú antica, di cui si è detto (172-182, 207-231, + 2 carte n.n.), è stata parzialmente sovrascritta una seconda (2-12, 21-45), che attesta evidentemente uno stadio intermedio in cui la separazione dal corpo principale del codice era già avvenuta, ma in cui erano ancora presenti otto carte oggi perdute, tra il primo e il secondo fascicolo. Lo specchio di scrittura, secondo il catalogo della biblioteca, ha praticamente le stesse dimensioni osservate nel ms. *B* (67 x 101 mm), ed è suddiviso nello stesso numero di righe (38); anche le macchie dovute all'acqua corrispondono. Qui le scritture distinguibili sono soltanto due: la prima, responsabile della copia del primo fascicolo, pare corrispondere alla mano α già citata, mentre la seconda (ϵ), di andamento piú corsivo, è responsabile degli altri tre, contenenti i

⁶ Tale numerazione ricorre una prima volta a penna al centro del margine inferiore di ogni carta, e una seconda volta a matita, a destra della precedente.

testi in volgare; esse sono molto vicine, al punto che Kümmel si esprime decisamente per una loro identità, ma qualche divergenza minuta, in particolare nel tracciato di alcune capitali, induce per il momento a tenerle distinte.⁷ Sicuramente differente è la decorazione delle due sezioni di cui sono responsabili, dato che quella volgare è priva di tutti i tocchi di rosso (rubriche, capitali, numeri) che sono invece costanti in quella latina, in maniera analoga a quanto accade nel ms. *B*.

Tutti questi dati contribuiscono ad avvalorare la tesi di Kümmel (e di Suchier) sull'appartenenza delle due parti superstiti a un codice solo, che secondo la numerazione antica si può ricostruire come segue: [96 cc.] + *B* II + [40 cc.] + *B* I + [1 c.] + *P* I + *B* III + [20 cc.] + *P* III + *P* IV, mentre rimane incerta la collocazione di *P* II. Si tratta, ovviamente, di una conclusione che porta con sé un dato negativo, poiché implica che almeno tre quarti della silloge completa siano andati perduti; ciò che ci rimane è comunque un insieme vario e ricco di spunti di interesse. Presento qui di seguito un abbozzo di regesto del contenuto, disposto secondo l'ordine appena descritto:

1. *B* cc. 13r-24r (=97r-108r): *Recolecta auctoritatum ex originalibus multorum sanctorum* [florilegio dai padri della chiesa].
Inc.: *De superbia gregorius* | *Qui sepe volens cadit in culpam aliquam nolens*⁸
Expl.: *igitur nec queras rationem naturalem quam | dari non poterit nec conuenit*
2. *B* cc. 1r-2v (=159r-160v): *Sermo Sancti Augustini* [in realtà Pseudo-Agostino] *de corporis et anime misera vita* [ad fratres in eremo].
Inc.: *O Vita que tantos de propriis | decipis, tantos seduxisti, tantos excecasti*
Expl.: [illeggibile].
3. *B* cc. 2v-4v (=160v-162v): *Sermo de dignitate et ordine sacerdotali*, adespoto.
Inc.: *Non me preterit [...] prestantissimi viri [...]*
Expl.: *minas [...] denique | acerbissimam equissimo animo sustinuit*
4. *B* c. 4v (=162v): *Versus in laudem sancte Agnetis virginis et martiris*.
Inc.: *Virginum salve decus o venerabilis agnes*
Expl.: *Denotasque preces | et pia vota foue*
5. *B* c. 5r (=163r): *Leonardus* [Bruni] *aretinus*, [epistola *De studiis et litteris*] *ad dominam Baptistam de Malatestis exordium*.

⁷ Kümmel 1906: 5.

⁸ Le trascrizioni degli *incipit* ed *explicit* rispettano la grafia del copista; le abbreviazioni vengono sciolte senza ulteriori segnalazioni; una linea verticale segnala il cambio di rigo nel manoscritto.

- Inc.: Compulsus crebro rumore admirabilium virtutum tuarum scribere*
Expl.: commemoracionem te ad excelenciam prouocare possum Sic cornelie etc
6. B c. 5r (=163r): [Poggio Bracciolini, epistola] *Ad amicum* [a Nicholas Bilde-
 stone] *de negocio et re acta* [liberamente rielaborata].
Inc.: Frater carissime, scilui tecum diutius quam tua in me beniuolencia
Expl.: diuina disponente gratia lene christi bonus assumpsi et caetera
7. B c. 5r (=163r): *Quidam poeta* [Claudiano, panegirico *De sextu consulatu Honorii*
Augusti, due versi iniziali].
Inc.: Omnia que sensu voluntur vota diurno
Expl.: tempore nocturno reddit amica quies
8. B c. 5r (=163r): Ovidius, *de tristibus* [*Tristia* III 5, v. 34; V 12 vv. 37-38; *Ep. ex*
Ponto, IV 2 vv. 35-6].
Inc.: Pugna suum finem cum jacet hostis habet
Expl.: Crescit in immensum gloria calcar habet
9. B c. 5r (=163r): [Antonio Beccadelli, detto il Panormita], *In laudem Guarini*
epitafium metricum, mutilo al fondo.
Inc.: Quantum Romulide sanctum videre catonem
Expl.: Vtraque lingua suo mereat orba patre et caetera
10. B c. 5v (=163v): *Oratio metrica ad beatum patrem nostrum Augustinum*,
 adespota.
Inc.: O lux magna tui generis lux Inclita semper
Expl.: Quod tibi negarent numina clara viro
11. B c. 5v (=163v): [Girolamo Dalle Valli] *Versus tamquam ex persona Cristi ad*
animam per eum redemptam [estratto dal poema *Iesuida*].
Inc.: Dulcis amica veni Jesumque aduersa vocantem
Expl.: Pro[...] tua salute respice quanta tuli
12. B cc. 6r-7v (=164r-165v): [Pseudo]Virgilio, *Moretum*.
Inc.: Illa nox hybernas bis quinque peregerat horas
Expl.: Atque agit in segetes et terre mandat aratrum
13. B cc. 7v-8r (=165v-166r): *Libellus Johannis Francisci Pensauri* [?] *contra Macrum*
avarissimum exprobrandum de avaricia.
Inc.: Macer avarie tibi [...]
Expl.: Quam graue supplicium quos gemitus ue dabis
14. B c. 8v (=166v): *Oratio dominica vel Pater noster*.
Inc.: Summe pater qui celum habitas te quesimus omnes
Expl.: et nos a conctis eripe [...] malis Amen
15. B c. 8v (=166v): *Salutatio angelica ad virginem vel Ave Maria*.
Inc.: Ave plena [...]
Expl.: Exorans [...] virgo benigna [...]
16. B cc. 8v-9r (=166v-167r): *Expositio super orationem dominicam secundum*
Sanctum Augustinum [in realtà Cromazio di Aquileia].
Inc.: Dominus ac saluator noster discipulis suis yesus christus ante

- Expl.: propicius conferrī dignetur Christus qui viuit et caetera*
17. B cc. 9r-10r (=167r-168r): *Expositio super symbolum Apostolorum*, adespota.
Inc.: Symbolum grece interpretatur collocatum indicium
Expl.: mors numquam erit sed semper perpetua felicitas
18. B cc. 10r-12r (=168r-170r): *Epistola hortatoria ad conversionem et mundum reliquendum*.
Inc.: In Cristo dilectis viris honestis et deuotis ac [...] moribus
Expl.: Christus virginis filius pro nobis natus et passus Amen.
19. B cc. 12r-v (=170r-v): *Alique auctoritates pulcre hortatorie, ut quisquis ferat libenter aduersa* [florilegio dalla Bibbia e dai Padri della Chiesa].
Inc.: Eccli. Vasa figuli probat fornax et homines iustos tentacio
Expl.: Ad eam nos perducatur qui est benedictus in seculis Amen
20. P c. 1r (=172r): *Capitula Biblie, verum quid in singulo capitulo sub indice continentur* [Summarium Bibliae, frammento iniziale (Genesi 1-50)].
Inc.: IN principio. Sex dierum opera 2 Prohibet Lignum fructus vite 3 Peccant
Expl.: Languet Jacob ad montem 49 Benedictio tribubus israel 40 Joseph moritur
21. P cc. 1r-11v (=172-182): *Lucidarius super biblia* [compendio biblico (da Genesi 1 a Giobbe 39)].
Inc.: Capitulum .I. IN principio creauit. De operibus sex dierum videlicet
Expl.: Non quasi crudelis De responsione job et poenitentia eius.
22. B cc. 25v-26r (=183v-184r): *Doctrina* [Pseudo-]Sancti Bernardi abbatis ad bene sancteque vivendum [Documenta pie seu religiose vivendi], mutilo al fondo.
Inc.: Si vis assequi quod cupis, duo sunt tibi necessaria | primo
Expl.: et sapientes et potentes modi mortem euadere non potuerunt
23. B c. 26r-v (=184r-184v): [Carmen de contemptu mundi], adespoto, anepigrafo.
Inc.: Cesar ubi et priamus theucrorumque acerrimus hector
Expl.: Perpetuam quaeras eterna in saecula vitam
24. B cc. 27r-28v (=185r-186v): *Devota meditatio passionis Christi* [Carmen de passione et morte Christi], adespoto.
Inc.: Criste tuos siccis oculis recitare dolores
Expl.: semper erit cordi crux tua fixa meo.
25. B c. 25r e 28v (=183r e 186v): *Vita Sancte Theosine mater Sancti Bartolomei*, frammento iniziale.
Inc.: Silege che nelle parti de siria vi era | vno re
Expl.: Il capo a tutti li spa | rauieri Et Falconi piu
26. P cc. 14r-22v (=207r-215v): [volgarizzamento della *Historia Apollonii Regis Tyri*], acefalo.
Inc.: morta secundo la vista de li circumstanti habiando apar | turito
Expl.: E poy finite soa vita in bona vegleza Amen
27. P cc. 23r-28r (= 216r-221r): *Storia di Santa Eufrosia vergine* [Vita di Santa Eufrosina].
Inc.: In Antiochia era vno deuoto homo giamato Panutio homo

- Expl.*: vergine Ieu cristo | *qui viuit et regnat in secula seculorum Amen*
 28. P cc. 28r-31r (=221r-224r): *De Sancto Iobanne heremita* [*Storia di Giovanni l'eremita*].
Inc.: Era vno monacho heremito sancto Lo quale longo tempo era
Expl.: Dando la anima a dio E lo corpo | a la terra Amen
 29. P cc. 31r-v (=224r-v): *Qua re humiliatus fuit quidam rex superbus* [*Storia di un re superbo umiliato*].
Inc.: Se leze che fu vno re superbo e potente E nel suo core che al
Expl.: e de la virgine maria per qua salua fiunt Amen
 30. P cc. 32r-38v (=225r-231v): *Vita Amelii et Amici Franchorum* [*Vita di Amelio e Amico*].
Inc.: Nel tempo de Pinino re de franza Era vno zentilhomio caualer
Expl.: li fu occisa tanta gente fu giamata mortaria fine al presente
 31. P cc. 12r-13v (prive di num. antica): [sermone adespoto].
Inc.: Vi presento Jn christo Jesu . dilectissimi N. e N. vulgarizate
Expl.: non mancho auea opinione che de Jeronimo e de Ambrosio

Assieme all'impronta devota che rappresenta il primo tratto evidente della miscellanea, questo semplice elenco rivela un percorso di notevole varietà, che doveva trovare ulteriore incremento nei fascicoli mancanti: per quanto riguarda i testi latini, lo spazio maggiore è occupato dalle opere di consultazione, utili a reperire un passo preciso delle Scritture (nn. 20 e 21) o una sentenza relativa ai vizi e alle virtù (nn. 1, 19). Seguono i sermoni, due dei quali (nn. 16, 17) si legano ai testi liturgici più celebri (*Pater Noster* e *Credo*), mentre gli altri sviluppano il tema della vita monastica e del sacerdozio (nn. 2, 3); proprio l'esperienza monacale viene ripresa nel trattato dello Pseudo-Bernardo (n. 22), nelle epistole (n. 18) e nella poesia sacra (n. 23). A fronte di tutto ciò sono poche le carte lasciate ai classici latini, tra cui solo il *Moretum* è trascritto per intero (n. 12), mentre di Ovidio e Claudiano compaiono pochi versi (nn. 7, 8); ancora meno attenzione è rivolta all'opera degli umanisti, e se del poema sacro *Iesuida* di Giovanni Dalle Valli viene copiata una dozzina di versi, dalle opere di autori più celebri, come Bruni e il Panormita, ci si limita a trarre qualche rigo, come per un esercizio di scuola (nn. 5, 9). Una sorte simile tocca anche all'epistola di Poggio (n. 6), il cui testo originale viene presto abbandonato per trattare, ancora una volta, della scelta di prendere i voti; la vita consacrata costituisce di fatto il *Leitmotiv* più avvertibile, che ricompare, come si vedrà fra breve, anche nelle opere volgari. La maggior parte dei testi identificati si

colloca entro la metà del XV secolo, mentre per i nn. 22, 23 e 24, che compongono un fascicolo a sé, copiato da una mano che non compare altrove, è necessario discendere almeno all'ultimo ventennio del secolo.⁹ Tuttavia, la presenza di parti lasciate in bianco, per quanto numerate, anche all'interno dei fascicoli che ci restano, permettono di ipotizzare che il manoscritto possa essere stato esemplato entro un arco di tempo non indifferente.

3. I TESTI IN VOLGARE

Prima di passare all'esame della storia di Apollonio (Ap), con il cui testo acefalo si apre la sezione in volgare del ms. *P*, vale la pena di esaminare i testi seguenti e di aggiungere qualche parola sulla lingua in cui sono redatti.¹⁰

La *Vita di Santa Eufrosina* (E) è il racconto più consistente della triade edita da Kümmel:¹¹ essa deriva dall'anonima *Vita Sanctae Euphrosynae*, compresa nelle *Vitae Patrum*, affine a quella da cui trasse il volgarizzamento Domenico Cavalca per le *Vite dei Santi Padri*, dal quale però il nostro testo pare indipendente.¹² Esso narra la storia della giovane Eufrosina, concepita dai genitori nonostante la sterilità della madre in seguito alle preghiere dei monaci di un cenobio; il padre Panutio, rimasto vedovo, la fa istruire con cura e la promette in sposa a un buon partito dopo aver rifiutato molte richieste; in vista del matrimonio la conduce dall'abate del monastero, a cui è legato da grande affetto, ma così facendo rivela alla figlia un mondo che la attrae irresistibilmente. Eufrosina si fa tagliare i capelli, fugge di casa, e in abiti maschili si presenta all'abate ottenendo di entrare nella comunità.

⁹ Tutti e tre risultano compresi, e disposti nello stesso ordine, nel *Thesaurus spirituale della Beata Vergine Maria* del francescano Bernardino Busti (1450 ca.-1513/15), edito a Milano in due edizioni di Giovanni Antonio Onate tra 1488 e 1489; inoltre nei versi del *Carmen de contemptu mundi* (n. 23) si menzionano come ormai defunti Francesco Sforza (morto nel 1466) e il figlio Galeazzo Maria (morto nel 1476).

¹⁰ Tralascio per il momento la *Vita di santa Theosina* (I), le cui poche righe iniziali nel ms. *B* sono copiate, come accennato, da una mano più tarda.

¹¹ Kümmel 1906: 6-15.

¹² Cf. Domenico Cavalca (Delcorno): 1365-83 e 1604-5; le altre versioni italiane sono schedate in *BAI*, II: 231-3; la relazione con questa fonte era già stata individuata da Kümmel 1906: 22-5.

Panutio, disperato, ricorre invano alle preghiere degli stessi monaci per trovarla, ma ottiene un conforto inaspettato al suo dolore nell'assistenza spirituale di frate Smaraldo (*Smaragdus* in latino) il quale non è altri che la figlia. Dopo una frequentazione durata molti anni, colpita dalla malattia, la donna decide di rivelare la propria identità al padre, ciò che fa in punto di morte. Nello stupore e nella commozione suscitata dalla scoperta, il corpo di Eufrosina fa il primo miracolo, restituendo l'uso di un occhio a un monaco; Panutio lascia tutti i propri beni al monastero e vive il resto dei suoi anni nella stessa cella della figlia. Il motivo della santa travestita da uomo in un monastero maschile, che attribuisce un gusto più avventuroso all'abbandono della famiglia per seguire Cristo, risale alla fonte latina.¹³ Rispetto alla versione di Cavalca si può notare una minore attenzione per le coordinate storiche della vicenda (nelle prime righe si parla di Antiochia, e solo in seguito abbiamo un riferimento corretto ad Alessandria; manca la menzione del *palatium Theodosii*), e una rappresentazione più favorevole della figura di Panutio fin dalle prime battute, mentre nelle *Vite dei Santi Padri* questi si presenta col profilo dell'ottimate che tutto può e vuole ottenere grazie ai propri mezzi, anche attraverso la preghiera altrui.

Con la *Storia di Giovanni l'eremita* (G) la misura si riduce;¹⁴ ritroviamo una fanciulla a confronto con la religiosità maschile, ma nella fattispecie della vittima. La figlia di un grande signore, molto devota della Vergine, si perde nella foresta durante una battuta di caccia e chiede ospitalità all'eremita Giovanni, il quale dopo anni di ascesi si è convinto di saper resistere alle più grandi tentazioni. Alla vista della giovane crede che si tratti del demonio e tenta di allontanarla, ma mosso dalle sue suppliche le apre la porta; basta poco perché egli passi dal timore all'attrazione, sicché, sordo alle sue suppliche della giovane, le fa violenza e poi la uccide per nascondere la propria colpa, gettandone il corpo in un pozzo. Ritornato in sé viene tormentato dai rimorsi, e riceve dal suo confessore una penitenza durissima, corrispondente allo stato ferino in cui il peccato lo ha precipitato: per sette anni dovrà muoversi solo a quattro zampe, con lo sguardo fisso a terra, senza alcun vestito addosso, vivendo di acqua, erbe e radici, senza parlare con nessuno. È in questo

¹³ Per la storia del motivo della donna travestita da monaco Patlagean 1976; esso ricorre anche nella vita di Santa Marina, che a sua volta ottenne notevole fortuna anche romanza, cf. Ferrari 2000.

¹⁴ Kummel 1906: 15-20.

stato che anni dopo l'uomo, irsuto e sporco, viene trovato da alcuni cacciatori che lo donano al signore come un animale misterioso: «E poi il signore gli fece fare una gabbia de legno e lo teneva dentro acioché li cani non li facessano male».¹⁵ Passati i sette anni il neonato figlio del sovrano, nei primi minuti di vita, inizia a parlare miracolosamente, pronunciando tre volte il nome di Giovanni, e affermando che la penitenza di quest'ultimo è finita. L'eremita rivela allora al signore il suo peccato, e lo conduce al pozzo dove ha gettato il corpo della figlia: miracolosamente essa viene trovata viva e in buona salute, con gioia di tutti, mentre il peccatore redento diventerà vescovo. La trama si fa ricondurre facilmente alla leggenda dell'eremita assassino, denominato Jehan Paulus in francese e di Juan Gari in catalano, la cui figura si sovrappone talvolta a quella di san Giovanni Crisostomo:¹⁶ alla tradizione medievale, molto intricata, appartengono anche altre due versioni italiane, con notevoli differenze.¹⁷

Il tema dell'arroganza viene declinato diversamente nel terzo racconto edito, molto breve, denominato da Kümmel *König im Bade* e qui intitolato *Storia di un re superbo umiliato* (R):¹⁸ il sovrano di un regno imprecisato, orgoglioso della propria potenza e insofferente di qualunque altra autorità, prende in odio il versetto del *Magnificat* che recita *deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* (Lc 1, 52), al punto da vietare a chiunque di cantarlo, indifferente all'offesa a Dio e alla Vergine che ne consegue. Un giorno, mentre fa il bagno in solitudine, un angelo gli sottrae i vestiti lasciando in cambio degli stracci, e si presenta al resto della corte con le sue fattezze; il re, trasformato così in mendicante, non viene riconosciuto da nessuno, e per mangiare è costretto a lavorare nelle cucine del palazzo. Solo quando prende coscienza di stare scontando i propri peccati l'angelo lo chiama a sé, lo redarguisce e lo riporta alla condizione originaria. Anche in questo caso siamo di fronte

¹⁵ Cf. *ibi*: 18; qui e nelle citazioni successive viene fornita una trascrizione diretta dal manoscritto, con interventi grafici minimi (scioglimento delle abbreviazioni, separazione delle parole, distinzione di <u> da <v> sulla base del valore fonetico, inserimento della punteggiatura e delle maiuscole secondo l'uso attuale).

¹⁶ Della fortuna di questo nucleo narrativo si sono occupati tra gli altri Morawski 1947 e Cazelles 1982; Miquel i Planas 1940 ha edito e studiato la versione catalana.

¹⁷ D'Ancona 1865 le pubblicò entrambe, ovvero la *Leggenda di Sant'Albano* in prosa (senza relazione con il Sant'Albano più celebre) e la *Storia di San Giovanni Boccadoro* in ottave.

¹⁸ Kümmel 1906: 20-1.

alla variante di una leggenda diffusissima, che ritroviamo in forme diverse nei *Gesta Romanorum*, nel *Conde Lucanor* di Juan Manuel, nel *Novelliere* di Sercambi e almeno in un'altra versione in prosa italiana.¹⁹ L'esito è decisamente meno strutturato rispetto alle versioni più celebri, e meno dominato dalla violenza fisica; le sole percosse che il sovrano riceve in questo caso sono quelle del cuoco, ma per il resto è nell'attività di sguattero che si esplica la sua umiliazione: «Lo mandava per acqua e portava legno al foco, e semper diceva intra: “O Signore Dio, que me vole dire questo? Forse che ancora dorme?” E pure se<r>viva in cucina; e perché lavava mal le scutelle il choco qualche volta li dava dele bastonate, perhoché lui non era uso a lavare scutelle».²⁰

Con l'ultimo racconto, ancora inedito, torniamo a una misura più ampia, ma restiamo nel campo della narrativa di grande successo. La *Vita di Amelio e Amico* (AA) ci presenta infatti la coppia di amici perfetti di cui narra anche la *chanson de geste* anticofrancese *Ami et Amile*;²¹ la fonte del testo, tuttavia, è la *Vita Amici et Amelii*, capostipite delle versioni più marcatamente agiografiche della vicenda.²² Al tempo di Pipino il Breve, Amelio e Amico, nati lo stesso giorno da genitori diversi (il primo è figlio del conte d'Alvernia, il secondo del castellano di Bericano) vengono portati a Roma per ispirazione divina e battezzati contemporaneamente dal papa in persona, che dona loro come ricordo due tazze identiche. Divenuti adulti e indistinguibili nell'aspetto, i due partono dalle rispettive patrie, ciascuno alla ricerca dell'altro, e finiscono per incontrarsi presso Parigi, rischiando uno scontro armato prima del riconoscimento reciproco. Si recano quindi da Carlo Magno, che li

¹⁹ Per la diffusione della leggenda, che vanta numerosi esempi anche nelle letterature orientali, cf. *ibi*: 42-55 e Herlands 1963; il racconto dei *Gesta Romanorum*, nelle sue diverse redazioni, si legge in Weiske 1992, II: 50-67, e quello del *Conde Lucanor* in Juan Manuel (Blecua): 267-76; in ambito italiano abbiamo la novella di Giovanni Sercambi (Rossi), II: 13-20, il cui protagonista è Astolfo, re di Navarra, e quella anonima edita da Zambrini 1861: 15-23, dove si parla del «re di un piccolo reame che venne a battaglia con uno grande imperadore; e sconfisse questo imperadore, e poi si fece chiamare egli imperadore» (*ibi*: 15); va menzionata anche la sacra *Rappresentazione del re superbo*, che pubblicò D'Ancona 1872, III: 175-98.

²⁰ Cf. Kümmel 1906: 21.

²¹ Tra le edizioni del testo, oltre a quella di Dembowski 1969, ricordo la più recente, Alvar-Bizzarri 2010.

²² Per il testo latino Kölbinger 1884: XCVII-CX; un quadro della tradizione si può trovare, oltre che nelle edizioni sopra indicate, in Planche 1977.

accoglie nella corte; ma Amico decide di ritornare dalla moglie, che non ha notizie di lui da troppo tempo; Amelio, incurante degli avvertimenti del compagno, inizia una tresca con la figlia di Carlo e viene denunciato dal conte Anderico, che gliene ha estorto la confidenza con l'inganno. Amico sopraggiunge appena in tempo per assumere l'identità di Amelio: vincendo Anderico nell'ordalia dimostra che le sue accuse sono false e sposa la fanciulla sotto mentite spoglie, tornando poi a scambiarsi con Amelio. La violazione del sacramento che Amico ha compiuto per amicizia viene punita con la lebbra che il cavaliere contrae poco dopo, venendo così in odio alla moglie che medita di ucciderlo. Si fa dunque portare alla casa natale, dove viene rifiutato, poi a Roma, devastata dalla carestia, e infine alla dimora di Amelio, che lo riconosce grazie alla tazza gemella e lo accoglie fraternamente. Una notte un angelo gli rivela nel sonno che potrà guarire se sarà lavato col sangue dei figli di Amelio: questi lo costringe a rivelare il contenuto del sogno e sul momento inorridisce, poi cambia idea, ricordando quanto Amico ha fatto per lui. Amelio decapita i propri figli e il loro sangue guarisce il compagno, ma i bambini vengono ritrovati miracolosamente incolumi, con una linea d'oro (nella *Vita* è rossa) intorno al collo. Anni dopo i due amici partecipano alla spedizione di Carlo contro Desiderio, e muoiono entrambi nella battaglia di Mortara; il sovrano franco, vittorioso, ne fa deporre i corpi in due diverse chiese, ma il giorno successivo i due sarcofagi si trovano riuniti.

Come si può vedere da questi pochi accenni, tutti i racconti pongono al servizio dell'esemplarità cristiana un meccanismo narrativo abilmente congegnato, che articola le vicende, sempre intrise di *pathos* e spesso di violenza, attorno ai temi dell'identità, ora occultata ora svelata, e della fragilità dell'uomo: gli stessi che troviamo alla base della storia di Apollonio, maestro di enigmi, principe e poi naufrago, che viaggia per il mediterraneo in incognito e ritorna alla condizione regale soltanto dopo aver recuperato la famiglia perduta.²³ L'impressione che, a differenza della compilazione latina, questa sezione sia il frutto di un lavoro organico è rafforzata dalla ricorrenza di altri elementi più specifici, dal rapporto padre-figlia (che torna in Ap, E, G), alle insidie del mondo che minacciano la donna (Ap, E, G), all'onnipresente minaccia del peccato,

²³ Per alcune considerazioni sul tema dell'occultamento dell'identità nella *Historia Apollonii* cf. Sacchi 2010.

anche per coloro che abbiano scelto una vita consacrata (E, G). Proprio quest'ultimo tema, che abbiamo già visto affiorare nelle carte latine, ritorna nell'unico testo non narrativo della serie, il breve sermone (S) che si presenta come rielaborazione dell'epistola di S. Girolamo a Paola e Eustochio (con cui però mancano coincidenze letterali) e di un imprecisato scritto di S. Agostino: il suo argomento è infatti la necessità, per coloro che vivono nel chiostro, di diffidare da ogni contatto con persone provenienti dall'esterno, in particolare se di sesso maschile, anche quando tali rapporti si presentino in chiave esclusivamente spirituale: «Insidie grande e rete del diavolo e inditio de morte eterna sono queste filiatione e maternità e fratelatione, cum li quali vocabuli soto colore di spiritualità se nutrica fetente benivolentia. Sequitano poi presenti e dolce littere: le quale tutte cose significano immonditia.» Poiché tuttavia le carte che contengono questi ammaestramenti, pur copiate dalla stessa mano, sono esterne alla sequenza e alla numerazione antica, non è possibile al momento trarne deduzioni sicure sulla destinazione specifica dell'insieme volgare.

Passando all'assetto linguistico, va ricordato che Kümmel distingueva i testi editi (E, G, R), ricondotti in poche parole alla zona di Verona, dagli altri componenti della serie (Ap, AA, S, T), definiti genericamente italiani;²⁴ in realtà è difficile notare differenze marcate tra l'uno e l'altro, e in nessuno di essi risaltano tratti che permettano di confermare l'origine veronese.²⁵ Dei tre gruppi di forme segnalati nell'edizione, due rinviano a esiti variamente diffusi in area settentrionale, come *-ol-* da AU nelle varie forme di *oldire* 'udire' (ma *laudare* Ap), e *gi-* da CL- in *giamato* E, *gieresia* 'clero' G, *giusa* 'chiusa' Ap, *giaramente* Ap, ecc. (mentre in posizione finale manca la palatale da -LLI: *capili* Ap); il terzo comprende forme come *grando* ApEAA e *ioveno* ApEG (a cui andrebbero aggiunti per esempio *lignamo*, *nomo*, *pultrono* Ap) che tuttavia si possono interpretare tutte come metaplasmi (se non semplici errori, come *lacrimo* di contro a *lacrime* Ap; si vedano anche *granda* ApGRAAS, *mane* 'mano' AA, *pirate* 'pirati', *signori* 'signore' Ap) e non come tracce della ricostruzione di *-o* per *-e* finale, marca tipica di Verona, tanto più in

²⁴ Kümmel 1906: 5.

²⁵ Il testo da cui provengono le forme citate viene indicato con la rispettiva sigla; l'assenza di quest'ultima indica che si tratta di una forma diffusa in tutta la silloge volgare.

assenza di forme analoghe nella coniugazione verbale.²⁶

A un primo esame, per quanto sommario, sembra meglio parlare di una *koiné* settentrionale con alcune spie significative di area occidentale, probabilmente piemontese: nobilitata talvolta in senso latineggiante con cultismi grafici, frammisti a ipercorrettismi di vario genere (*heri* ‘ieri’ Ap, *bo* ‘o’ Ap, *he* ‘e’ S; *concha* G, *coboperta* G; *preco* Ap; *que* ‘che’ Ap, *quistone* ‘mendicante’ R; *scilentio* Ap; *fatia* ‘faccia’ E, *fatiati* ‘facciate’ Ap, *incomentiò* ‘incominciò’ ApR, *spetie* ‘specie’ S), essa è priva dei dittongamenti da *e* e *o* aperte (*fere* G, *pedi* ApEG, *vene* ‘vieni’ R; *bono/a* ApEG, *cocho* R, *soni* Ap) e quasi completamente dell’anafonesi (*famegla* ApR, *famegli* E, ma anche *famiglia* Ap, *maravegla* ApE; *signore* frequente, raro *signore* ApR; *losenghe* Ap, *longo* ApGAA, *sponga* Ap), mentre presenta diversi dittonghi discendenti come *deseise* ‘discese’ Ap, *habiendo inteiso* AA, *meisi* Ap, *preise* E, *reprise* R, *rei* ‘re’ ApAA, *trei* EAA), qualche traccia di intacco di *a* tonica (*bera* ‘barella’ AA e forse *lavoraere* Ap), di passaggio di *e* chiusa tonica ad *i* per influsso della palatalizzazione della velare precedente, poi dileguata (*maistro/meistro*, *meistri* ApE, *paise* R, *peise* E, *peisi* Ap), e di metafonesi (*mercadenti*, *capili* Ap); frequenti le *i* e *u* protoniche originarie e non, in parte per latinismo (*intrare* ApEGRAA, *lignaro/legnarò* ‘pira funebre’ Ap; *cusí*, *scutelle* R, *bumbarde* Ap; ovunque *unda*, *dunda*). In campo consonantico si ha un’oscillazione nello scempiamento delle geminate primarie e secondarie (*cella/cela* EG, *vila/villa* Ap; *dona*, [h]ano, *fato*, ma *bello*, *ecco*, *ello*, *anni*, *apresso*, *adesso*; inoltre *parentella* AA) e nella sonorizzazione delle occlusive sorde intervocaliche (*maridase* E, *podeva* E, *gitado* Ap), in prevalenza comunque conservate (*maritare* E, *poteray* Ap, *gitata* Ap); un caso possibile di dileguo dell’occlusiva velare è *desmentubare* E (ma *desmentigo* Ap). La palatalizzazione è ben attestata, ma resa in genere con diversi grafemi concorrenti fra loro: da CE/CI <c> e <s> (*dece* Ap, *dolce* G, *cusina* R) da GE/GI <g>, <c> e <z> (*fugendo* Ap, *incenoglòe* E, *azunzerò* Ap, *lonzi* AA, *zenoglone* Ap, *zente* Ap), da S <ss>, <s> e <x> (*cossa* ApEGR, *posse* ‘pose’, *casa* Ap, *peloxo* G), da X <s> e <ss> (*usire*, *dise*, *lasare/lassare*), da SC <ss> e <s> (*fasso* G, *deseise* Ap, *ambasiata* E), da CL interno <gl>, <gh> e <g> (*apareglava* Ap, *oreghe* Ap, *vegleza* Ap, *oghi* E, *ogi* EAp, *vegio* Ap; per gli esiti in posizione iniziale v. sopra), da J <i>, <g>, <z> (*iacere* Ap, *ieiuna* E, *gioveneta* Ap, *zenaro* E, *zamai* R), da LJ e <gl> (*galiofo* R, *taliante* Ap; *figlolo/a*, *famegla*,

²⁶ Cf. Tomasoni 1994: 229-34 e Stussi 1995: 132.

ApEGAA, *taglare* Ap), da TJ <ti>, <c>, <s> e <z> (*denante / denance / denanze, incomentiò* Ap *incomenzata* S, *rasone* Ap), da DJ <di>, <i> e <z> (*adiutarono* Ap, *iorno* GR, *azunzo* S, *mezo* Ap, *caze* ‘cade’ E), da KJ <ti>, <s> e <z> (*fatia* E, *impesare* ‘impeciare’ Ap, *brazzi* AA, *lazo* S, *menaze* Ap), da STJ e SJ solo <s> (*uso* ‘uscio’, *basando*, *brusato* Ap).

Fra i tratti morfologici piú significativi, oltre ai metaplasmi già segnalati, si notano il pronome *al* (maschile e neutro), qualche desinenza verbale, come quella di I persona plurale in *-emo* (*piangemo* Ap) minoritaria rispetto a *-iamo* (*abiamo*, *possiamo* E), di II plurale in *-eti*, *-iti* (*aveti* G, *sapeti* E, *saperiti*, *trovariti* Ap) e di III plurale in *-eno* (*piaseno* S, *domandaveno* E, *butareno* AA, *faceno* ‘facciano’ Ap, *pregaseno* E), un caso di condizionale in *-eva* (*vedereva* Ap; per il resto in *-ei*, *amaistrarebe* Ap, *averisti* AA), qualche participio passato con estensione di *-uto* (*sbagotuto* Ap), il gerundio in *-ando* (*habiando* Ap, *siando* ApE); infine gli avverbi in *-a* (*fora* ApG, *insema/insieme* ApEG, *pura* ApRAAS, *voluntera* ApAA, *zusa* Ap) e in *-mente* (*humelmente* E, *cativamente* Ap).²⁷

4. LA VERSIONE DELLA *HISTORIA APOLLONII*

Il testo di Ap si apre con il compianto di Apollonio sul corpo esanime della moglie, a bordo della nave che dovrebbe portarlo ad Antiochia:

morta secundo la vista de li circumstanti, habiando aparturito una figlola. Apolonio vedendo la dona soa morta incomentiò fortemente a piangere e lacrimare e dire: «O cara figlola del re Archistrates! O dolce sposa mia! Or que dirò al tuo padre lo quale me ha fato tanti beni? E poy cusì lacrimando e suspirando se gitava sopra lo corpo morto. (P c. 14r)

Poiché ci troviamo nel mezzo del capitolo 25, la prima metà del romanzo risulta perduta; lo stato della parte superstite tuttavia è abbastanza buono, e solo in pochi passaggi le carte risultano danneggiate dall’acqua: non è dunque difficile affermare con sicurezza che siamo di fronte a un volgarizzamento diverso da quelli finora noti, che rappresenta dunque l’ultimo della serie, collocandosi nel XV secolo come gli altri racconti

²⁷ Gran parte dei fenomeni sopra riassunti, a partire da quelli grafici, si ritrovano nel profilo della *koiné* di area piemontese delineato da Cornagliotti 1990: 291-296; per un quadro complessivo della documentazione dei primi secoli basti qui il rinvio a Stella 1994 e Gasca Queirazza 1995: 100-102.

della silloge.²⁸ L'identificazione precisa del suo modello latino entro la ricchissima tradizione della *HA* richiederà ulteriori approfondimenti, ma si possono segnalare già ora almeno due fatti significativi. Il primo è che *Ap* recepisce alcuni elementi caratteristici di una fra le due redazioni più antiche dell'opera, quella tradizionalmente siglata *RB*: lo si osserva nei nomi dei personaggi (la principessa di Cirene si chiama *Archistrates*, il medico di Efeso *Ciremone*, la figlia di Dionisiade *Philotemia*) e in certi dettagli dell'intreccio, assenti nella redazione *RA*, più antica. Anzitutto, quando *Archistrates* riconosce Apollonio nel sovrano straniero che è venuto in visita ad Efeso, gli si getta incontro e cerca di abbracciarlo:

Or oldendo Archistrates retrice del tempio, moglie de Apolonio, tute queste cose se levòe de cathedra, corse abrazare Apolonio. E Apolonio non cognoscendo che fuse la soa mogle se tirava in dreto, e non era ardito de abrazare ley. (*P c. 21v*)²⁹

Poco più avanti, nel momento in cui Apollonio, giunto a Tarso, accusa davanti al popolo riunito Tranquillione e Dionisiade per aver armato il sicario della figlia, Tarsia compare con un colpo di scena, come se tornasse dagli inferi, nello sconcerto generale:

La qual dise a Dionisiade: «Io ti saluto revocata da la morte!» E Dionisiade vedendo Tarsia restòe fora de sé; e tuti li cittadini, li quali credeveno che fosse morta, se maraveglaveno. (*P c. 22r*)³⁰

Una volta fatta giustizia, la sosta a Tarso si protrae per diversi mesi (invece che due settimane come in *RA*):

E poy Apolonio, poy g'ebe stato lí sey meisi cum soa mogle, cum soa figlola e lo genero, navigò a Repentapoli al suo socero Archistrate re. (*P c. 22v*)³¹

²⁸ Una mano recente, che potrebbe essere quella di Hermann Suchier, ha apposto sul *recto* del primo foglio di guardia del ms. *P* la nota seguente: «Andern Text ed. Salvioni, La Storia di Apollonio di Tiro versione toscoveneziana della metà del secolo XIV». Il riferimento è al già citato Salvioni 1889.

²⁹ *RB* 49: *Cumque haec et his similia narraret, levavit se Archistrat<i>s uxor ipsius et rapuit eum in amplexu. Apollonius coniugem suam repellit a se* (Kortekaas 2004: 241).

³⁰ *RB* 50: *Puella de post tribunal regio habitu circumdata capite velato processit et revelata faciae malae mulieri dixit: «Dionysiadis, saluto te ego ab inferis revocata». Mulier scelerata ut vidit, toto corpore contremuit* (*ibi*: 243).

³¹ *RB* 51: *Moratus autem ibi VI mensibus navigat cum suis ad Pentapolim, civitatem Cyrenem. Ingre ditur ad regem Archistratem* (*ibi*: 247).

Infine, a conclusione della vicenda vengono menzionati i due libri ove sono registrate le peripezie del protagonista (a cui *RA* non fa cenno):

De le soe desfortune e de tute le soe prosperitate ne fece doy libri: l'uno pose in el tempio de Diana, l'altro in soa libreria. (*P c.* 22v)³²

Il secondo fatto è di segno negativo: come è noto, da *RB* derivarono varie redazioni secondarie, contaminate o meno con *RA*; fra esse fu particolarmente fortunata la cosiddetta *Stuttgart Redaktion (RS \bar{t})*,³³ da cui dipendono numerose versioni volgari, e in particolare tutte le opere italiane, in prosa e in versi.³⁴ Ma il testo in esame sembra fare eccezione, poiché vi mancano punti di contatto solidi con *RS \bar{t}* ; al contrario, una differenza particolarmente evidente riguarda l'episodio dell'arrivo di Apollonio a Efeso, dove *Ap* non presenta l'amplificazione caratteristica di *RS \bar{t}* , mantenendosi invece fedele all'asciuttezza di *RB*:

E voltando il camino navigareno in Epheso. E descendendo in la città intrareno in el tempio de Diana, unda la mogle de Apolonio era principesa e reatrice del tempio; a la quale fu dito como era venuto in el tempio uno certo re cum suo genero e cum la figlola cum grandi doni. E presto se abiglòe de prede pretiose e de vestimente de porpora, e vene in el tempio acompagnata de chori de vergine; era tropo bella, e per lo grandò amore de la soa castitate tuti dicevano che era tropo amica de Dea Diana. (*P c.* 21r-v)³⁵

Nel complesso la strategia del volgarizzatore si caratterizza per una cauta aderenza al dettato del modello, e raggiunge il suo apice nei passaggi che in latino erano in versi, dove alla traduzione si è preferita la pura trascrizione. Si tratta anzitutto del canto rivolto da Tarsia, nella

³² *RB* 51: *Casus suos suorumque ipse descripsit et duo volumina fecit: unum Dianae in templo Ephesiorum, aliud in bibliotheca sua exposuit (ibi: 249).*

³³ Essa venne individuata e descritta da Klebs 1899: 160-73.

³⁴ Per la filiazione dei volgarizzamenti in prosa cf. Sacchi 2009: 11-7; per i cantari *ibi: 29-33* e Klebs 1899: 447-9.

³⁵ *RB* 48: *Et iussit gubernatori Ephesum petere. Felici cursu perveniunt Ephesum, et descendes cum suis Ephesum templum petit Dianae, ubi coniunx eius inter sacerdotes principatum tenebat. Et rogat sibi aperire sacrarium. Dicitur illi matri omnium sacerdotum venisse regem nescio quem cum filia et genero suo cum nimis donis. Hoc audito gemmis regalibus caput ornavit: in vestitu purpureo venit, virginum constipata catervis. Erat enim effigie decora, et ob nimium castitatis amorem asserebant omnes nulam esse tam gratam Dianae (Kortekaas 2004: 237).* in *RS \bar{t}* i dettagli sono molto più abbondanti, compresi gli scambi di battute fra Apollonio e un sacerdote del tempio, e poi tra lo stesso sacerdote e Archistrate, cf. Klebs 1899: 99.

sentina di una nave, allo straniero che in seguito scoprirà essere suo padre:

E poy, dite queste parole, incomentiò dolcemente a cantare denante Apollonio questi versi:

«*Per sordes gradior, sed conscia sordida non sum,
Ceu rosa in spinis nescit mucrone repongi.
Pirate rapuerunt me gladio ferientis iniqui;
lenoni vendita, a nullo sum privata pudore...*» (P c. 19r)³⁶

Lo stesso accade agli indovinelli che Tarsia propone ad Apollonio, che in Ap sono solo tre, ovvero *unda*, *navis* e *spongia* (un altro punto di contatto con RB, mentre RSt inseriva in seconda posizione l'enigma *canna*, tratto da RA); nel caso dell'enigma *unda*, anzi, viene riportata in lingua originale pure la soluzione, che Apollonio fornisce prontamente:

E p<o>i dise: «Se tu sei rei, tu dei esser docto: expone questa parabola.»
Respose Apolonio: «*Domus in terris resonans est aqua, hospes tacitus est piscis, qui currit simul cum aqua.*» (P c. 19v)

È utile ricordare che soluzioni di questo genere non sono infrequenti nella ricezione medievale della HA, con motivazioni diverse, vuoi di tipo pratico, per la difficoltà di rendere adeguatamente un testo oscuro, vuoi di tipo simbolico, dato che il dominio del latino connotava nettamente la cultura dei protagonisti;³⁷ un procedimento molto simile a quello appena descritto era stato applicato dall'autore del volgarizzamento toscano C (la *Storia di Apollonio re di Tiro*), ma limitato agli enigmi.³⁸

Se dunque il metodo complessivo non porta grandi elementi di novità rispetto ai tentativi precedenti in campo italiano, alcuni dettagli di questa versione rivelano come l'intento conservativo abbia implicazioni nuove: lo si osserva in particolare a proposito dei riferimenti ai culti pagani, che non sono stati ricontestualizzati in chiave cristiana:³⁹ come il tempio di Diana rimane tale, e non si muta in monastero femminile, così la festa celebrata a Mitilene (divenuta qui Mileto) non viene

³⁶ Segnalo che i versi 11 e 12 sono invertiti rispetto alla posizione originale, cf. Kortekaas 2004: 211.

³⁷ Cf. Sacchi 2010.

³⁸ Cf. Sacchi 2009: 18-9, 22.

³⁹ Cf. *ibi*: 24.

intitolata a qualche santo, ma resta quella dei *Neptunalia* (c. 18r: «“Que segno de festa è questo?” Dise il patrone de la nave. “Anchoi se fa la festa de Neptuno”»), e il sogno che indirizza Apollonio verso Efeso non vede protagonista un angelo, come sarebbe facilissimo dedurre dal latino (RB 48: *quendam angelico vultu*),⁴⁰ ma semplicemente «uno bello iovenno» (c. 21r).

Si tratta di un'attitudine che sorprende un poco, alla luce del profilo devoto dei racconti della silloge; essa è forse una spia della temperie nuova in cui il volgarizzamento si colloca, senza tuttavia che ne guadagni la sua caratura stilistica, la quale rimane evidentemente modesta. Per questo verso, d'altronde, l'ultima delle storie di Apollonio finisce per consolidare l'opposizione tendenziale della situazione italiana rispetto a quella francese, in cui al contrario sono frequenti le innovazioni e le divagazioni rispetto al tracciato originario, anche nei testi più tardi.⁴¹

Luca Sacchi
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Agrigoroaei 2013 = *La chronique et histoire des merveilleuses aventures de Appolin roy de Thir (d'après le manuscrit de Londres, British Library, Royal 120 C II)*, édition critique par Vladimir Agrigoroaei, préface de Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2013.

Alvar-Bizzarri 2010 = *Amís y Amiles, cantar de gesta francés del siglo XIII y textos afines*, introducción, traducción y notas de Carlos Alvar y Hugo O. Bizzarri, Turnhout, Brepols, 2010.

Antonio Pucci (Rabboni) = Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, edizione critica a cura di R. Rabboni, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1996.

⁴⁰ Kortekaas 2004: 237.

⁴¹ Mi riferisco in particolare alle versioni di Bruxelles e di Vienna, edite da Zink 2006, su cui cf. anche Burgio 2002; non mancano, naturalmente, traduzioni più fedeli, come la versione di Londra (appena pubblicata da Agrigoroaei 2013) e quella tramandata da due incunaboli, di cui si è occupato Vincensini 2006.

- D'Ancona 1865 = Alessandro D'Ancona, *La leggenda di Sant'Albano, prosa inedita del secolo XIV, e la storia di San Giovanni Boccadoro, secondo due antiche lezioni in ottava rima*, Bologna, Romagnoli, 1865.
- D'Ancona 1872 = *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte e illustrate per cura di Alessandro D'Ancona, Firenze, Le Monnier, 1872, 3 voll.
- Del Prete 1861 = Leone Del Prete, *Storia d'Apollonio di Tiro. Romanzo greco, dal latino ridotto in volgare italiano nel secolo XIV*, Lucca, Canovetti, 1861.
- Dembowski 1969 = *Ami et Amile. Chanson de geste*, publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1969.
- Domenico Cavalca (Delcorno) = Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri*, edizione critica a cura di Carlo Delcorno, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009, 2 voll.
- Ferrari 2000 = *Vie de Marine d'Egipte viergene. Poemetto agiografico del XIII secolo*, edizione critica a cura di Barbara Ferrari, Milano, LED, 2000
- Giovanni Sercambi (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno editrice, 1974, 3 voll.
- Kölbing 1884 = *Amis and Amiloun*, zugleich mit der altfranzösischen Quelle, herausgegeben von Eugen Kölbing, nebst einer Beilage: *Amicus ok Amilius rimur*, Heilbronn, 1884.
- Kortekaas 2004 = George A.A. Kortekaas, *The Story of Apollonius, King of Tyre, a study of its Greek origin and an edition of the two oldest Latin recensions*, Leiden· Boston, Brill, 2004.
- Kortekaas 2007 = George A.A. Kortekaas, *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, Leiden· Boston, Brill, 2007.
- Kümmel 1906 = Karl Kümmel, *Drei italienische Prosalegenden: Euphrosyne, Eremit Johannes, König im Bade*, herausgegeben nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses, 1906.
- Miquel i Planas 1940 = Ramon Miquel i Planas, *La Leyenda de Fray Juan Garin, ermitaño de Montserrat*, Barcelona, Orbis, 1940.
- Sacchi 2009 = *Historia Apollonii Regis Tyri. Volgarizzamenti italiani*, a cura di Luca Sacchi, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Salvioni 1889 = *La Storia di Apollonio di Tiro. Versione Tosco-Veneziana della metà del sec. XIV*, edita da Carlo Salvioni, Bellinzona, tipografia Salvioni, 1889 [rist. anast. in Carlo Salvioni, *Scritti linguistici*, III, *Testi antichi e dialettali*, a cura di Michele Loporcaro, Lorenza Pescia, Romano Broggin, Paola Vecchio, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2008: 524-77].
- Vincensini 2006 = *La Cronicque et hystoire de Appolin, roy de Tyr, Nantes, Musée Dobrée, impr. 538. Introduction, édition critique et perspectives*, in Claudio Galderisi, Jean Maurice, "Qui tant savoit d'engin et d'art". *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de

- Civilisation Médiévale, 2006, pp. 509-34.
- Weiske 1992 = Brigitte Weiske, *Gesta Romanorum*, Tübingen, Niemeyer, 1992, 2 voll.
- Zambrini 1861 = *Due novelle morali d'autore anonimo del secolo XIV*, [a cura di Francesco Zambrini,] Bologna, Romagnoli, 1861.
- Zink 2006 = *Le roman d'Apollonius de Tyr: version française du XV^e siècle de l'Histoire d'Apollonius de Tyr*, publiée et traduite par Michel Zink, Paris, Librairie Générale Française, 2006.

LETTERATURA SECONDARIA

- BAI = *Biblioteca agiografica italiana (BAI). Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, a cura di Jacques Dalarun, Lino Leonardi, Maria Teresa Dinale, Beatrice Fedi, Giovanna Frosini *et alii*, Firenze, SISMEL· Edizioni del Galluzzo· Fondazione Ezio Franceschini, 2003, 2 voll.
- Burgio 2002 = E. Burgio, *I "romanzzi" di Apollonio in Francia. Testi e codici nel Tardo Medioevo*, in *Vettori e percorsi tematici nel mediterraneo romanzo. L'Apollonio di Tiro nelle letterature eurasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo*, a cura di Fabrizio Beggiano, Sabina Marinetti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 263-283.
- Cazelles 1982 = Brigitte Cazelles, *Le corps de sainteté d'après Jehan Bouche d'Or, Jehan Paulus et quelques vies des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1982.
- Cornagliotti 1990 = Anna Cornagliotti, *La diffusione e l'uso dell'italiano in Piemonte dal Quattrocento al Cinquecento: la koinè nord-occidentale*, in Glauco Sanga (a cura di), *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento*. Atti del Convegno di Milano e Pavia (25-26 settembre 1987), Bergamo, Lubrina, 1990: 269-308.
- Gasca Queirazza 1995 = Giuliano Gasca Queirazza, *Piemont, Lombardèi, Emilia-Romagna*, in Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (hrsg. von), *Lexikon der Romanischen Linguistik, II.2 Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1995: 98-111.
- Klebs 1899 = Elimar Klebs, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, Berlin, Reimer, 1899.
- Kristeller 1990 = Paul O. Kristeller, *Iter Italicum*, vol. V, *Alia Itinera III and Italy III*, London · Leiden · New York · København · Köln, The Warburg Institute · Brill, 1990.
- Morawski 1947 = Joseph Morawski, *La Vie de saint Jehan Paulus. Origine et évolution d'une légende Médiévale*, «Les Lettres Romanes» 1 (1947): 9-36.
- Patlagean 1976 = Évelyne Patlagean, *L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance*, «Studi Medievali» s. III XVII

- (1976): 597-623.
- Planche 1977 = Alice Planche, *Ami et Amile ou le même et l'autre*, in Kurt Baldinger (hrsg. von), *Beiträge zum romanischen Mittelalter. Zeitschrift für romanische Philologie Sonderband zum 100 jährigen Bestehen*, Tübingen, Niemeyer, 1977: 237-69.
- Sacchi 2010 = Luca Sacchi, *Variazioni enigmatiche per Apollonio di Tiro*, «L'immagine riflessa» n.s. XIX (2010): 93-117.
- Stella 1994 = Stella, *Piemonte*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, III. *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994: 75-105.
- Stussi 1995 = Alfredo Stussi, *Venezien*, in Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (hrsg. von), *Lexikon der Romanischen Linguistik*, II.2 *Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1995: 124-134.
- Tomasoni 1994 = Tomasoni, *Veneto*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. III, *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994: 212-240.
- Zacour-Hirsch 1965 = Norman P. Zacour, Rudolph Hirsch, *Catalogue of Manuscripts in the Libraries of the University of Pennsylvania to 1800*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1965.

RIASSUNTO: Due manoscritti appartenuti a Hermann Suchier, parte di una miscellanea devota del XV secolo in gran parte perduta, sono oggi conservati in due biblioteche statunitensi. Tra le opere che essi conservano vi sono dei testi volgari di area italiana nord-occidentale, la maggior parte di genere narrativo, alcuni dei quali ancora inediti, fra cui un volgarizzamento acefalo della *Historia Apollonii Regis Tyri*. L'articolo offre un primo esame sommario dei codici e del loro contenuto, concentrandosi in particolare sulla sezione volgare e sulla storia di Apollonio di Tiro, che declina in maniera in parte nuova la fedeltà alla fonte latina.

PAROLE CHIAVE: *Historia Apollonii Regis Tyri*, volgarizzamento, manoscritti, Eufrosina, eremita Giovanni, re superbo, *Vita Amici et Amelii*.

ABSTRACT: Two manuscripts that once belonged to Hermann Suchier, forming part of a pious miscellany of the fifteenth century now largely lost, are preserved today in two U.S. libraries. Among the works they contain there are some vulgar texts from north-west Italy, mostly belonging to the narrative genre, some of which are still unpublished; among them there is a vernacular translation of the *Historia Apollonii Regis Tyri*. The article provides a summary examination of the manuscripts and their content, focusing in particular on the narrative section and on the history of Apollonius of Tyre, which declines, partly in a new way, the fidelity to the Latin source.

KEYWORDS: *Historia Apollonii Regis Tyri*, vernacular translation, manuscripts, Euphrosyne, hermit Johannes, arrogant king, *Vita Amici et Amelii*.

IL CRISTOFORO COLOMBO DI CESARE DE LOLLIS

Il presente lavoro intende documentare e discutere, nei loro snodi principali, le ricerche colombiane di Cesare De Lollis, nell'intento di far luce su un momento centrale del suo percorso critico. Dopo averle collocate nel contesto delle celebrazioni per il quadricentenario della scoperta dell'America, in occasione delle quali l'Italia di fine Ottocento celebrava se stessa nella figura di uno dei suoi eroi nazionali, si procederà a illustrare, basandosi su materiale inedito,¹ alcuni dei documenti più importanti tra quelli pubblicati negli *Scritti di Cristoforo Colombo*. Come si vedrà, infatti, proprio nella ricostruzione di questi ultimi De Lollis diede, probabilmente, le sue prove più convincenti nel campo della filologia testuale. Infine verranno discussi, sulla scorta dei pochi contributi riguardanti questa parte della multiforme produzione di De Lollis,² i meriti e i demeriti dei suoi studi colombiani. Pur senza addentrarmi in discorsi che esulerebbero dalle mie competenze, mostrerò, anche in forza del volume su *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, come alcune convinzioni dello studioso (quali l'eccessivo ruolo attribuito a Paolo dal Pozzo Toscanelli) vadano spiegate come il tentativo di collegare strettamente Colombo al Rinascimento italiano, per non permettere all'«eroe» di staccarsi dal quadro storico, alla «leggenda», di cui pure De Lollis sentiva ancora il fascino, di non prevalere sulla «storia».

1. LA COMMISSIONE COLOMBIANA E IL PROGETTO DELLA RACCOLTA

Nel «*Bullettino dell'Istituto Storico Italiano*» del 1888 e nel «*Bollettino della Società Geografica Italiana*» dello stesso anno, si legge il *Decreto reale col quale si provvede alla pubblicazione di documenti relativi a Cristoforo Colombo*.

¹ Benché il grosso delle ricerche che hanno portato al presente lavoro risalga a circa un anno e mezzo fa, si coglie ora l'occasione per ringraziare, per la disponibilità allora dimostrata, il personale della Biblioteca unificata di Italianistica e Studi romanzi «Angelo Monteverdi» (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università «La Sapienza», Roma), della Società Geografica Italiana di Roma e della Biblioteca Marucelliana di Firenze.

² Migliorini 1928: 531-5; Caraci 1965; Almagià 1969.

bo, presentato dal ministro dell'Istruzione Paolo Boselli e datato 17 maggio 1888 (R. Decreto n. 5408).³ In esso si stabiliva che «ad innalzare durevole monumento nazionale alla gloriosa memoria di Cristoforo Colombo nel compiersi del quarto centenario della scoperta dell'America», si sarebbe pubblicata «per cura ed a spese dello Stato, una raccolta degli scritti di Cristoforo Colombo, di tutti i documenti e di tutti i monumenti cartografici i quali valgano ad illustrare la vita ed i viaggi del sommo Navigatore, la memoria ed i tentativi dei suoi precursori e le successive trasformazioni dell'opera sua pel fato di altri navigatori italiani», a cui doveva seguire «una bibliografia degli scritti pubblicati in Italia su Colombo e sulla scoperta dell'America da' suoi primordi fino al presente». Per «ordinare la raccolta e curarne la pubblicazione», veniva istituita una apposita Reale Commissione, il cui Presidente era Cesare Correnti, «presidente dell'Istituto Storico Italiano e del Consiglio Superiore degli Archivi» e Vicepresidenti il marchese e senatore Francesco Nobili Vitelleschi, presidente della Società Geografica Italiana (fino al 1891, quando gli succedette Giacomo Doria), e Luigi Tommaso Belgrano, «membro dell'Istituto Storico Italiano e del Consiglio Superiore degli Archivi». Già dalla provenienza dei suoi vertici, si capisce che la Commissione era divisa tra l'Istituto Storico e la Società Geografica Italiana, le due istituzioni a cui venne affidata l'impresa colombiana. L'alleanza dei due istituti era, per così dire, esemplata nella figura del presidente della Commissione, Cesare Correnti, nominato senatore il 7 giugno 1886 e, oltreché presidente dell'Istituto Storico, socio della Società Geografica (dal 1870) e suo Presidente Fondatore dal 1873 al 1879 e, a parte i titoli, già studioso di Colombo, di cui aveva pubblicato, nel 1863, le *Lettere autografe edite ed inedite* (nella collezione «Biblioteca rara», diretta da Eugenio Salomone Camerini, stampata a Milano, presso Daelli). Alla morte di Correnti, avvenuta il 4 ottobre 1888, la presidenza della Commissione venne affidata a Vitelleschi.

Gli altri membri della commissione provenivano, in buona parte, dall'Istituto Storico di Roma, o meglio dalle singole Società di storia patria che vi gravitavano attorno.⁴ Provenienti dalla Società Geografica

³ «BISL» 6 (1888): 7-11 e «BSGI» 25 (1888): 514-6.

⁴ Come si legge nel citato decreto reale pubblicato nel «Bulletino» dell'Istituto, a parte il presidente Cesare Correnti e i vicepresidenti Francesco Nobili Vitelleschi e Luigi Tommaso Belgrano, facevano parte della Commissione: Michele Amari, membro dell'Istituto Storico Italiano e rappresentante la Società Storica Siciliana;

erano, oltre a Vitelleschi, Giuseppe Della Vedova, segretario della Società Geografica e Giuseppe De Luca, professore di geografia all'Università di Napoli. Della commissione faceva parte anche Henry Harrisse, in quanto «autore del *Christophe Colomb* e della *Bibliotheca americana vetustissima*» (cf. Harrisse 1866 e Harrisse 1884-85). Nato a Parigi nel 1829, si era trasferito, negli anni Sessanta, a New York, dove aveva esercitato l'attività di avvocato, conciliandola con la passione erudita, concernente la geografia, in particolare i Caboto, la cartografia americana e, soprattutto, Colombo. Dal 1869 risiedeva stabilmente a Parigi.

L'idea di una pubblicazione di tutti gli scritti colombiani era stata proposta, inizialmente, proprio da Harrisse, nel 1887, al Ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino, che ne aveva informato l'Istituto Storico, come si legge nella *Proposta di Pubblicazione di documenti Colombiani nella ricorrenza del quarto centenario della scoperta dell'America*, presente nel «Buletтино» dell'Istituto del 1888, e firmata da Cesare Correnti:

S. E. il ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino, sul finire dello scorso anno, comunicò all'Istituto Storico Italiano, per averne il parere, la lettera diretagli per le stampe dal signor Enrico Harrisse (*Le quatrième centenaire de la découverte du Nouveau Monde*; Gênes, 1887), nella quale l'illustre storico americano traccia il disegno di una pubblicazione quasi a dire ufficiale di tutti gli scritti di Cristoforo Colombo, corredati da quanti documenti valgono ad illustrare la storia della grande scoperta, di cui fra pochi anni ricor-

Anton Giulio Barrili, vicepresidente della Società Storica di Savona; Guglielmo Berchet, membro del Consiglio superiore degli Archivi e della R. Deputazione veneta di storia patria; Cesare Cantù, presidente della Società Storica Lombarda, sovrintendente degli Archivi lombardi e membro dell'Istituto Storico Italiano; Bartolomeo Capasso, sovrintendente degli Archivi napoletani, membro della R. Accademia dei Lincei e dell'Istituto Storico Italiano; Bartolommeo Cecchetti, sovrintendente degli Archivi veneti; Giuseppe Dalla Vedova, segretario generale della Società Geografica Italiana; Giuseppe De Luca, professore di geografia nella R. Università di Napoli; Cornelio Desimoni, sovrintendente degli Archivi liguri, vicepresidente della R. Deputazione di storia patria per le antiche provincie (Sezione ligure); Giacomo Doria, direttore del Museo civico di storia naturale in Genova; Cesare Guasti, sovrintendente degli Archivi toscani, membro della R. Deputazione di storia patria di Firenze; Henry Harrisse; Vincenzo Promis, bibliotecario regio e conservatore del Medagliere in Torino; Amadio Ronchini, sovrintendente degli Archivi emiliani, membro della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Parma e Piacenza; Marcello Staglieno, membro della Società Ligure di Storia Patria; Marco Tabarrini, presidente della R. Deputazione di storia patria per la Toscana, le Marche e l'Umbria; Oreste Tommasini, presidente della R. Società romana di storia patria.

rerà il quarto centenario. L'Harrisse ricorda all'Italia la quale, anche prima del Colombo, diede i più sagaci ed esperti esploratori dell'Oceano, che essa non può mancare al primo posto nella celebrazione del centenario Colombiano; e non meno giustamente osserva che a voler ripubblicare un libro definitivo su Colombo non può bastare l'opera e l'intelligenza di privati e isolati scrittori, ma si richiede il concerto di molti e anche il concorso della pubblica Amministrazione, la quale apra i pubblici archivî, riscontri l'esattezza delle notizie e stimoli a nobile gara di lavoro gli studiosi. Nessuno meglio dello Harrisse, che da più di vent'anni in numerose ed accurate pubblicazioni discusse tutti i problemi che si riferiscono alla scoperta del Nuovo Mondo, poteva essere in grado di esporre un programma per l'opera da lui immaginata, in cui si dovrebbe raccogliere ordinatamente tutto ciò che si è scritto di conclusivo su Colombo.⁵

Nella stessa *Proposta*, Correnti esponeva, nei particolari, il progetto presentato da Harrisse:

L'Harrisse propone dunque di pubblicare una raccolta completa degli scritti già noti di Cristoforo Colombo e di quelli che si venissero per nuove esplorazioni a scoprire.

Siffatta raccolta coordinata cronologicamente sarebbe corredata cogli autografi riprodotti in facsimile e colle varianti che occorressero nei diversi codici. Ogni scritto autentico sarebbe preceduto da notizie critiche storico-bibliografiche, col riscontro di quei racconti contemporanei che già si conoscono o che si scoprissero. I quattro viaggi di Cristoforo verrebbero illustrati con carte indicanti la rotta seguita, gli approdi e le date.

In un'appendice si dovrebbero epilogare e ponderare con rigorosa imparzialità scientifica le ragioni e i documenti prodotti nella controversia per determinare la vera patria di Colombo.

Compirebbe la raccolta una completa bibliografia di opere, opuscoli, articoli di riviste e giornali riguardanti Colombo, oltre una cartografia descrittiva delle mappe nautiche, portolani, planisferi, indicanti la scoperta del Nuovo Mondo, disegnate od incise dal 1500, data della carta di Giovanni de la Cosa, fino al 1616, anno in cui i viaggi di Guglielmo Shouten e di Guglielmo Baffin ci hanno data compiuta la circumnavigazione del continente transatlantico.

Il libro non dovrebbe ammettere ornamenti fantastici o ritratti poetici; solo si farebbe eccezione per la veduta della casa abitata da Colombo fanciullo a Genova, che è quella segnata col n. 37, vico dritto di Ponticello, e per l'iconografia della porta di S. Andrea, monumento sul quale deve essersi fissato frequentemente lo sguardo di Colombo.⁶

⁵ «BISL» 4 (1888): 10.

⁶ *Ibid.*: 11.

L'Istituto accoglieva con favore, quindi, la proposta di HARRISSE di pubblicare gli scritti colombiani e di coinvolgere lo stesso Ministero della Pubblica Istruzione, dal momento che, come scriveva CORRENTI, «l'Italia non può mancare all'appello diretto dall'illustre americano, il quale le ricorda un dovere impostole dalla religione delle patrie memorie». Rimaneva ancora da trovare l'accordo, tra l'Istituto e HARRISSE, «sui consigli che si dovrebbero dare al Governo per concorrere degnamente alla celebrazione del centenario Colombiano». CORRENTI e l'Istituto avrebbero voluto, infatti, non limitarsi alla «enciclopedia biografica dell'HARRISSE», ma estendere l'impresa «a qualche altra pubblicazione, o d'arte o di scienza o di storia» che ne allargasse «il concetto, esponesse tanto i prelude profetici e le preparazioni come le successive trasformazioni e le conseguenze della grande scoperta che raddoppiò la terra e per poco non dicemmo l'umanità». Del resto, lo stesso CORRENTI si rendeva conto che in un tale progetto, di per sé troppo ampio, la quantità dei propositi avrebbe forse superato la qualità dei risultati: «codesto» scriveva «forse riuscirebbe un libro in cui i pensieri piglierebbero un più vasto e libero campo». Era meglio, perciò, concentrarsi sul progetto proposto da HARRISSE, ovvero di limitare l'operazione alla vicenda biografica del navigatore, ricostruendone le molte lacune e i molti dubbi. Proprio l'esigenza della precisione storica era l'attrattiva forse maggiore, agli occhi dell'Istituto, della proposta di HARRISSE:

l'HARRISSE, di cui niuno può disconoscere l'autorità e l'esperienza, mira [...] alla sicurezza storica e all'accertamento reale dei fatti e vede nella celebrazione del quarto centenario americano l'ottima occasione per rinvergere il processo biografico del Colombo, chiarire le incertezze, segnare le lacune, indicare come si possano utilmente ritentare nuove ricerche. E questa parve anche alla maggioranza della Giunta esecutiva la miglior via per avviare uno studio che possa ammettere anche il concerto di una pubblica cooperazione.⁷

Da parte sua, l'Istituto, prima di dare una risposta definitiva al Ministero, aveva affidato il compito alle varie Deputazioni e Società Storiche (tra cui, soprattutto, quelle della Liguria e di Venezia)

di esaminare se e come fosse loro possibile trovar nuovi documenti negli archivi di Stato e dei comuni o negli archivi delle case principesche, le quali, tra il finire del XV e i primi decenni del XVI secolo, dovettero naturalmente

⁷ «BISI» 4 (1888): 12.

cercare e raccogliere informazioni sul grande avvenimento, che stava per mutare la faccia al mondo», distribuendo loro «parecchie copie della lettera dell'Harrisse, la quale può riguardarsi come un indice delle ricerche, delle lacune e dei desiderî». ⁸

Anche il «BSGI», intanto, nel marzo 1888, annunciava la proposta di Harrisse di «pubblicare una raccolta completa degli scritti dell'Ammiraglio, dei quali gli autografi dovrebbero offrirsi in fac-simile, e ciascun documento accompagnare d'una notizia storica, critica e bibliografica». ⁹ Da parte sua, la Società, il 24 marzo 1888, inviò al Ministro dell'Istruzione e al Presidente dell'Istituto Storico un rapporto in cui si appoggiava il disegno di Harrisse, proponendo però che esso si ampliasse a comprendere non solo gli scritti di Colombo ma anche «documenti (scritti e disegni) di altri Italiani che si occuparono della scoperta d'America a tutto il secolo XVI». ¹⁰ La seduta dell'11 aprile 1888 del Consiglio Direttivo della Società Geografica, a seguito della lettura del rapporto, riconosceva «la necessità» che essa prendesse parte all'impresa e invitava la Presidenza «a prendere informazioni ed avviare accordi su questo proposito con S. E. Cesare Correnti, Presidente dell'Istituto Storico Italiano». ¹¹ Come si è visto, il mese dopo, a maggio, veniva istituita, con decreto regio, la Commissione colombiana che sanciva la collaborazione tra l'Istituto Storico e la Società Geografica. Il 15, 16 e 18 novembre 1888 la Commissione si riunì, a Roma, nei locali della Società Geografica e «fu discusso e approvato il programma particolareggiato dei lavori e furono presi accordi coi singoli membri per la esecuzione

⁸ *Ibid.*

⁹ «BSGI» 25 (1888): 282.

¹⁰ *Ibi.*: 399. Nel rapporto si proponeva un piano di lavoro diviso in quattro parti: «I. *Codice diplomatico italo-americano*. Entrerebbe come una delle parti di questo codice il *Codice diplomatico Colombiano* dell'Harrisse. Si aggiungerebbe altre parti, dedicate alla *edizione o riedizione critica* di documenti (scritti e disegni) di altri Italiani che si occuparono della scoperta d'America a tutto il secolo XVI. II. *Ricerche critiche originali* su questioni riguardanti C. Colombo ed altri esploratori italiani dell'America a tutto il secolo XVI. *Idem* su disegni e carte geografiche. III. *Bibliografia e registro* degli scritti pubblicati in Italia sulla scoperta d'America, o che vi accennano più o meno largamente, a tutto il secolo XVI. *Idem* delle carte. IV. *Bibliografia* degli scritti pubblicati in Italia sullo stesso argomento dal 1600 ai nostri giorni. Oltre all'opera principale, costituita di queste quattro parti, potrebbe essere promossa la preparazione di un buon lavoro popolare, col bandire un concorso a premio, p. e. sopra il tema: *L'Italia e la scoperta dell'America*» (*ibi.*: 399).

¹¹ *Ibi.*: 399.

delle sue varie parti».¹² Inoltre, venne istituita a Roma una Giunta centrale, di cui fu nominato presidente Giacomo Malvano, dal momento che, come lo stesso Malvano informava nelle *Notizie sui lavori della R. Commissione*, pubblicate nel «BSGI» dell'aprile 1889,

la Commissione reputava opportuno, anzi indispensabile, che sotto-Commissioni e singoli collaboratori trovassero in Roma e nella sede della Commissione un centro a cui ciascuno potesse rivolgersi, sia per ottenere schiarimenti, sia per dar ragione, man mano, dei propri lavori, sia soprattutto per averne aiuto e direzione, quante volte occorra di fare appello ad Autorità governative o a tali Istituti, presso i quali, anziché richieste individuali, abbiano migliore efficacia gli uffici della Presidenza, rappresentante e mandataria della intera Commissione.¹³

In nome della Giunta che rappresentava, Malvano procedeva quindi a inviare ai vari studiosi coinvolti il «programma generale della Raccolta Colombiana approvato dalla R. Commissione nella seduta plenaria del 18 novembre 1888». Esso, a quella data, si articolava in nove punti.¹⁴ Non era ancora un programma definitivo:

restano però parecchie parti del Programma – scriveva Malvano – le quali nelle adunanze del novembre non furono ancora allogate. A queste sarà provveduto in seguito, col concorso dei vari membri della Commissione, dai quali attendo informazioni e proposte concrete. Anche riguardo a certe parti di lavoro, come compilazioni, indagini di archivio, collazioni di codici, ecc., che non sempre possono essere compiute personalmente dai membri della Commissione, è indispensabile che i membri stessi, o le sotto-Commissioni, rispettivamente, mi favoriscano in precedenza i necessari ragguagli, vuoi sugli argomenti da studiarsi, vuoi sulla estensione e qualità dell'opera da affidarsi ad estranei, vuoi sull'ammontare delle spese eventuali che fossero richieste.¹⁵

¹² *Ibi*: 1116.

¹³ «BSGI» 26 (1889): 283.

¹⁴ 1. Autografi Colombiani; 2. Altri scritti di Colombo; 3. Altri documenti che illustrano la vita di Cristoforo Colombo; 4. Documenti di Italiani o stampati in Italia che illustrano la storia della scoperta; 5. Scritti intorno all'America di viaggiatori o geografi italiani; 6. Prime rappresentazioni cartografiche della scoperta; 7. Ricerche critiche, dissertazioni, monografie, riepiloghi di controversie su singoli argomenti; 8. Bibliografia; 9. Carta geografica illustrativa dei viaggi di Colombo e degli altri scopritori italiani in America fino al 1550 (*ibi*: 284).

¹⁵ *Ibi*: 283.

Il primo punto del Programma riguardava gli Autografi Colombiani, «da riprodursi nel miglior sistema eliografico conosciuto, da accompagnarsi con illustrazioni critiche».¹⁶ Tra quelli da pubblicarsi erano inclusi alcuni documenti che si trovavano in Spagna, come «le 17 lettere esistenti presso il sig. Duca di Veragua» e «la pag. 72 del *Libro delle Profezie*, le postille autografe e la lettera del Toscanelli trascritta da Cristoforo Colombo; il tutto esistente nella Colombiana di Siviglia».¹⁷ La Giunta aveva quindi stabilito rapporti col governo spagnolo e il duca di Veragua, in modo da preparare il campo alle ricerche di cui, di lì a poco, si sarebbe occupato De Lollis:

uno dei primi atti della Giunta Centrale fu quello di dar forma piú concreta e precisa agli uffici che già eransi iniziati presso il Governo Spagnuolo e presso il Duca di Veragua, erede attuale del Maggiorasco e dell'Archivio Colombiano, con l'intento d'avere facoltà di fare studí nelle collezioni spagnuole, e segnatamente di levare copie fotografiche e di procedere ad opportuno collazionamento dei documenti Colombiani esistenti in Ispagna. – Codesti uffici sono avviati cosí, da darci fondata speranza di una favorevole e sollecita conclusione.¹⁸

Piú avanti, sempre nel «BSGI», dell'agosto 1889, Malvano precisava meglio lo schema della pubblicazione, come stabilito dalla Commissione nelle sedute plenarie del 16 e 17 maggio di quell'anno. Essa doveva essere divisa in «sei volumi o parti», ovvero gli *Scritti di Colombo, Colombo e la sua famiglia, La scoperta dell'America, Nautica e cartografia della scoperta, Monografie, Bibliografia*.¹⁹ Ad HARRISSE era stata affidata «la parte piú importante»,²⁰ ovvero l'edizione degli *Scritti di Colombo*, costituiti da «autografi colombiani, ed altri scritti di Colombo, di cui l'autografo piú non si possiede, con illustrazioni critiche» e gli veniva affiancato Cesare De Lollis, in qualità di Segretario dell'Istituto Storico (come tale nominato nel 1889). Nella stessa comunicazione si leggeva:

la parte prima dell'opera è stata, fin da principio, affidata al Commissario HARRISSE. Provvede la Giunta Centrale alla riproduzione fotografica degli autografi colombiani, ed al collazionamento dei testi autentici, di cui piú non si

¹⁶ *Ibid.* 284.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* 285.

¹⁹ *Ibid.* 640-1.

²⁰ Migliorini 1928: 531.

possiede l'originale autografo. Fu inviato in Spagna, per la riproduzione od il collazionamento dei documenti che colà si conservano, il dottor Cesare de Lollis, Segretario presso l'Istituto Storico Italiano.²¹

Il coinvolgimento del giovane De Lollis nell'impresa colombiana si spiega col fatto che egli, fin dai primordi della sua attività di studioso, si era legato all'Istituto Storico, per il quale non solo aveva condotto ricerche di letteratura abruzzese medievale (in particolare, la *Cronica* di Bucio da Ranallo)²² ma aveva anche collazionato, a Parigi, nel 1887,²³ i codici degli *Annali* di Caffaro, in vista dell'edizione procuratane, nel 1890, da Luigi Tommaso Belgrano.²⁴ La collaborazione di De Lollis con

²¹ «BSGI» 26 (1889): 640.

²² Cf. De Lollis 1886 e 1887a.

²³ Il perfezionamento di De Lollis a Parigi, se ebbe come principale movente quello della collazione del codice originale degli *Annali* genovesi di Caffaro custodito presso la Biblioteca Nazionale di Parigi con l'edizione procuratane da Georg Heinrich Pertz, nel XVIII volume degli *Scriptores*, nei *Monumenta Germaniae Historica* e con un nuovo testimone, scoperto allora, custodito nell'Archivio del Ministero degli Esteri francese, permise anche al giovane abruzzese di seguire le lezioni di Gaston Paris e di Paul Meyer. Interessante, a tal proposito, è una lettera di De Lollis a Monaci, scritta da Parigi, il 25 dicembre 1887: «quanto a quello che mi aspettavo di poter fare a Parigi, ho trovato un po' di disillusione. Il corso del Meyer è molto ordinato, ma è troppo superficiale, perché dedicato ai principianti, ai quali poi egli deve dare idea sommaria di tutto, a cominciare dalle origini delle lingue romanze, per finire alla decadenza delle singole letterature medievali. Il corso degli *Alti Studj* che il Paris fa in casa sua ogni domenica ed al quale invita ed ammette solo i *maturi* è anch'esso...poco *alto*. I pochi giovani che gli stanno dattorno si trovano ad un livello di cultura assai basso e quindi egli si limita a spiegare delle liriche francesi così all'ingrosso...I temi che egli ha fatto preparare sono dei bei temi: io gliene citerò qualcheduno. 1^o Studiando la lingua delle *Pastorelle* pubblicate dal Bartsch, determinare l'origine di questo genere letterario; 2^o il *jocs partitz* è d'origine provenzale o francese?; 3^o indagare le cause dell'improvviso decadimento della lirica francese alla fine del sec. XIII. Or bene: il Paris, nel sottoporre questi temi alla nostra scelta, ha dichiarato che voleva vederli *svolti e presentati* di lì a tre settimane!! Non è già che il Paris non veda la vastità dei temi e non sappia calcolare quanto di ricerche e di studio vi si debba spendere: ma gli è che egli è abituato a vedere i giovani lavorare acciarpatamente. Mi creda, è spaventevole la miseria intellettuale di questi giovani francesi. Le cause mi appaiono evidenti: ma son troppe e troppo lunghe perché io stia qui ora ad esporgliele» (*CM*, 40, Parigi, 25 dicembre, s. a., ma il timbro postale è del 25 dicembre 1887).

²⁴ Belgrano 1890. Comprende gli anni dal MXCIX al MCCXCIII (gli annalisti Caffaro e Oberto Cancelliere). Il secondo volume fu curato da Belgrano e Cesare Imperiale di Sant'Angelo (1901) e comprendeva gli annalisti Ottobono Scriba, Ogerio Pane, Marchisio Scriba e riguardava gli anni dal MCLXXIV al MCLXXXVI. Il terzo,

l'Istituto fu possibile in virtù della grande considerazione in cui egli era tenuto da uno studioso quale Ernesto Monaci, che aveva avuto un ruolo fondamentale nella nascita dell'Istituto stesso.²⁵ L'incontro con il professore romano, all'indomani della laurea in lettere conseguita, nel 1883, a Napoli e del successivo perfezionamento nella capitale, aveva costituito per De Lollis un momento decisivo per il suo ingresso nel mondo degli studi e dell'accademia, dal momento che Monaci non solo gli trasmise alcune tematiche di ricerca (la già citata letteratura abruzzese medievale, quella portoghese²⁶ e provenzale²⁷), ma lo appoggiò anche nei primi passi di una rapida carriera universitaria.²⁸ Tanto più significativa,

curato dal solo Cesare Imperiale uscì nel 1923 e riguardava gli anni MCCXXV-MCCL. Il quarto uscì nel 1926 (riguardava gli anni dal 1251 al 1279). Il quinto (1929) comprendeva gli anni dal 1280 al 1293. Anche i volumi IV e V, come il III, furono curati dal solo C. Imperiale. Nel 1923 uscì il primo volume della traduzione degli *Annali genovesi di Caffaro* (Roccatagliata Ceccardi e Monleone, 1923). De Lollis ne diede conto, nel 1924, in una breve nota nella «Cultura» (cf. De Lollis 1924).

²⁵ Cf. Fedele 1920.

²⁶ Monaci aveva, tra l'altro, curato nel 1875 l'edizione del Codice Vaticano 4803 (cf. Monaci 1875), nel primo volume della collana «Comunicazioni dalle Biblioteche di Roma e da altre Biblioteche per lo studio delle lingue e delle letterature romanze») e aveva stampato il lavoro dell'allievo Enrico Molteni, morto giovanissimo (a ventiquattro anni), sul canzoniere Colocci-Brancuti, scoperto dallo stesso Molteni nel 1878 (Molteni 1880). Da parte sua, De Lollis si era occupato delle *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio*, in un significativo articolo apparso, nel 1887, sugli «Studj di filologia romanza» (cf. De Lollis 1887b).

²⁷ Le prime ricerche di De Lollis nel campo della letteratura provenzale riguardavano, sostanzialmente, e in linea con l'insegnamento di Monaci, l'edizione diplomatica di codici contenenti canzonieri provenzali. In particolare, De Lollis curò l'edizione del canzoniere provenzale O (Cod. Vat. 32) (cf. De Lollis 1885-86) e, di lì a qualche anno, insieme ad A. Pakscher, quella del canzoniere provenzale A (Cod. Vat. 5232) (cf. De Lollis-Pakscher 1891).

²⁸ Ottenuta nel 1887, a soli ventiquattro anni, la libera docenza in «Storia comparata delle letterature neolatine», con il determinante appoggio di Monaci («sul *Popolo Romano*» scrisse De Lollis a Monaci, il 30 aprile 1887 «ho visto che il Consiglio Superiore ha approvato senza alcuna limitazione la mia libera docenza. Ne sono lieto e del tutto porgo a Lei, autore d'ogni cosa, infiniti ringraziamenti», cf. *CM*, 20, Cremona, 30 aprile, s. a.), De Lollis, proprio nel mezzo delle ricerche colombiane, venne nominato, con decreto del 17 novembre 1891, professore straordinario di «Storia comparata delle letterature neolatine» nell'Università di Genova (cattedra già tenuta da Francesco Novati nel 1889-1890 e vacante in quel 1891), dopo aver ottenuto, nell'ottobre dello stesso anno, l'eleggibilità a ordinario nel concorso dell'Università di Padova, vinto da Vincenzo Crescini. Quattro anni dopo, nel 1895, con R. Decreto del 1° dicembre 1895, egli venne promosso a professore ordinario,

sia detto per inciso, sarebbe stata la rottura, al principio del nuovo secolo, tra l'allievo e il maestro di un tempo: essa coincise con la messa in discussione, da parte di De Lollis, di quel «metodo storico», nel quale si era formato e verso il quale sentiva, come altri, una crescente insofferenza, che lo avrebbe portato a confrontarsi, con esiti interessanti (e meritevoli di essere attentamente studiati), con l'estetica crociana. Comunque, il progetto colombiano esulava dalle competenze e dagli interessi di Monaci e nel coinvolgimento dell'allievo il ruolo del professore romano dovette essere di appoggio esterno, più che di interessata partecipazione. D'altra parte, come risulta dalle numerose lettere inviate da De Lollis al maestro nei mesi trascorsi in Spagna, egli svolse, parallelamente a quelle su Colombo, alcune ricerche di letteratura provenzale e castigliana, in servizio delle due antologie allestite da Monaci (Monaci 1889 e Monaci 1891).

2. LE RICERCHE DI DE LOLLIS IN SPAGNA

A parte i documenti ufficiali, risultano particolarmente utili, per ricostruire le ricerche colombiane di De Lollis in Spagna, le numerose lettere (di cui in questa sede si citano stralci, più o meno brevi, che appaiono significativi ai fini del discorso) che egli inviò, in quei mesi, a Monaci e alla Commissione Colombiana, rispettivamente custodite nel Carteggio Monaci della Biblioteca unificata di Italianistica e Studi romanzi «Angelo Monteverdi» e nell'Archivio Storico della Società Geografica Italiana, a Roma. Proprio attraverso tale materiale epistolare è possibile documentare, quasi giorno per giorno, i diversi momenti dello strenuo lavoro di ricerca che sta dietro all'imponente edizione dei documenti colombiani. Prima della Spagna, la Commissione Colombiana aveva inviato De Lollis, per pochi giorni, a Parigi, in modo che egli vi potesse incontrare HARRISSE, per organizzare le ricerche spagnole. Il 19 agosto 1889, da Parigi, De Lollis scriveva alla Commissione:

con lui [HARRISSE] [...] mi sono abboccato stamani. Mi ha esposto a voce tutto il Suo piano, che, secondo il mio assai modesto parere, è altrettanto

sempre nell'ateneo genovese, dove rimase fino al 1905, quando, con il trasferimento a Roma e il passaggio alla cattedra di «Letterature francese e spagnola moderne», si inaugurò una nuova fase del suo percorso di studioso e di uomo.

buono che semplice. Domani e posdomani mi recherò a lavorare in sua casa, dove egli ha messi a mia disposizione i suoi appunti, perché io ne estragga quelli che nel processo del lavoro saran come la mia pietra miliare. Nel complesso mi pare che, se i funzionari pubblici e privati di Spagna coi quali si avrà a trattare non frapportanno troppi ostacoli, c'è da sperare di riuscire a far tutto presto e bene. Quanto alla celerità dell'esecuzione, il lavoro si avvantaggerà di certo, se, come formalmente ha promesso, verrà anche Mons^r Carini.²⁹ Nei miei rapporti con lui è bene inteso che io seguirò fedelmente le istruzioni dalla S. V. impartitemi.³⁰

De Lollis rimase a Parigi poco più di una decina di giorni. Oltre a completare, in pochissimo tempo, la collazione dei canzonieri provenzali A e B,³¹ aveva anche condotto ricerche per la citata cretomazia di poesia provenzale che Monaci stava preparando. Il 25 agosto scriveva a Monaci di essere in procinto di partire per la Spagna, avendo collazionato quasi tutto il codice B sul codice A:

²⁹ Isidoro Carini avrebbe dovuto raggiungere in Spagna De Lollis, per coadiuvarlo nel reperimento di materiale colombiano. In realtà, il previsto intervento di Carini non si ebbe e De Lollis rimase solo a sobbarcarsi all'impresa. L'ipotizzato coinvolgimento di Carini si spiegava col fatto che egli ben conosceva gli archivi e le biblioteche spagnole per averle esplorate, nel 1882, in cerca di codici riguardanti, soprattutto, la storia siciliana, in funzione delle celebrazioni del VI Vespro siciliano indette dalla Società Siciliana di Storia Patria. Lo stesso Carini, che dal 1884 insegnava alla scuola di paleografia e critica storica istituita, presso l'Archivio Vaticano, da Leone XIII, aveva pubblicato, in quell'anno, *Gli archivi e le biblioteche di Spagna in rapporto alla storia d'Italia in generale e di Sicilia in particolare* (Carini 1884).

³⁰ Cf. SGI, *AS*, b. 5, u.a. 25, ff. 35-36, Parigi, 19 agosto, s. a. La numerosa documentazione riguardante la Commissione Colombiana è custodita presso la Società Geografica Italiana, che, come si è detto, fu la sede in cui si riunì la Commissione. L'inventario è pubblicato in Franceschini 1988. Ai nostri fini, si è consultata solo la «Corrispondenza tra la Presidenza della Commissione Colombiana e Cesare De Lollis, 18/12/1888 – 24/01/1890» (Fondo: Società Geografica italiana. Fondo storico. Subfondo: Regia Commissione colombiana. Serie 2: Carteggio. U.A. 25. Busta 5).

³¹ Cf. De Lollis-Pakscher 1891. Benché nel 1891 De Lollis stesse lavorando quasi esclusivamente sui documenti colombiani che avrebbe pubblicato l'anno dopo, in quello stesso anno uscì, sugli «Studj di filologia romanza», l'edizione diplomatica del canzoniere provenzale A, a firma di De Lollis e Pakscher. Il contributo dello studioso tedesco all'edizione del canzoniere si era limitato ai componimenti di Peire D'Alvernhe, Giraut de Bornelh, Marcabruno, Raimbault d'Aurenga (fino a p. 104), mentre, per il resto, l'edizione era opera di De Lollis. Non a caso, l'accurata *Prefazione* (datata «Roma, maggio 1891») all'edizione del canzoniere, era firmata dal solo De Lollis.

domani o posdomani al piú tardi lascerò Parigi, diretto per la Spagna dove la prima tappa sarà Valladolid. Si tratterà di restarvi uno o due giorni: dopo di che mi fermerò a Madrid. Nella Nazionale di là e nella Colombiana di Siviglia, mi propongo di fare qualche cosa. Non intendo però aspirare a *trouvailles*: quando si cerca, non si trova. Procederò addirittura alla collazione di testi già noti. I suoi consigli al riguardo mi saranno sempre preziosi: se me li vien preparando, potrà poi mandarmeli a Madrid, quando di colà abbia ricevuto il mio indirizzo. Lavorerò domani l'ultima volta alla Nazionale di qui: non partirò quindi senza aver quasi del tutto collazionato il codice B su A. Per la parte di B corrispondente a quella non ancora stampata di A, mi sono gettato addirittura a copiare. Son molto contento di potere così mantenere la mezza promessa fatta nell'*Avvertenza* al fascicolo degli *Studj*.³²

Due giorni prima, il 23 agosto, aveva già scritto alla Commissione Colombiana, informando del proprio programma di viaggio e di ricerche:

avendo condotto a termine il lavoro preparatorio che il sig. HARRISSE riteneva indispensabile perché la mia missione in Ispagna riuscisse sicuramente efficace, ho l'onore di prevenire la S. V. Ill^{ma} che lunedì prossimo, 26 del corrente mese, lascerò Parigi. Desiderio del sig. HARRISSE era ch'io mi fermassi ancora per compiere alcune ricerche nell'Archivio di questo Ministero degli Esteri: ma iniziate da me le opportune pratiche per accedervi, mi fu notificato restar esso chiuso sino al 1° settembre e non potersene fino a quella data, nemmeno per poche ore, accordare l'accesso ad uno straniero, in via eccezionale. Così che, senz'altro, prenderò la via della Spagna, proponendomi, sempre per ottemperare ai desiderj espressi dal sig. HARRISSE, di fare una prima sosta a Valladolid, dove un paio di giorni mi basteranno per fare delle ricerche relative al testamento di Cristoforo Colombo. Di lí proseguirò direttamente fino a Madrid. Di tutto quello che dapprima colà e poi in Siviglia mi convenga fare ho meco una nota distinta che il sig. HARRISSE ha redatta di suo pugno: inoltre, spogliando tutto il materiale che egli ha messo insieme per la pubblicazione del *Corpus*, ho in questi giorni preso nota esatta e cronologicamente ordinata di tutti i documenti da collazionare e copiare, ovvero facsimilare.³³

In Spagna De Lollis «frugò infaticabilmente a Madrid, a Siviglia, a Barcellona, trascrivendo con cura gran copia di documenti, alcuni dei quali risultarono inediti».³⁴ Egli, oltre alle numerose lettere inviate a Monaci,

³² *CM*, 70, Parigi, 25 agosto, s. a. (il timbro postale è del 25 agosto 1889).

³³ *SGI*, *AS*, b. 5, u.a. 25, c. 37, Parigi, 23 agosto 1889.

³⁴ Migliorini 1928: 531.

per dargli conto delle ricerche di materiali spagnoli e provenzali,³⁵ teneva costantemente informata la Commissione Colombiana sullo stato delle proprie ricerche. Il 4 settembre, sempre da Madrid, aveva inviato una lunga lettera al Presidente della Commissione, in cui informava di

³⁵ Nella cretomazia *Testi basso-latini e volgari della Spagna*, il materiale era diviso in due parti, i *Testi diplomatici* e i *Testi letterari*. I codici su cui De Lollis lavorò furono, principalmente, quello del *Poema de Fernan Gonzales* (nelle note al brano antologizzato, Monaci scriveva: «per il brano qui stampato mi valse di una collazione fatta sul ms. escorialense dal prof. C. De Lollis», p. 10) e dei *Milagros de Nostra Señora* di Gonzalo de Berceo, ma è probabile che egli, trovandosi in Spagna, avesse avuto modo di occuparsi, per conto di Monaci, anche degli altri testi della antologia. Inoltre, si occupò dei codici di Juan Ruiz, l'Arcipreste de Hita, autore del *Libro de buen amor*, non presente nell'antologia, ma di cui probabilmente Monaci aveva progettato, all'inizio, di includere qualcosa, così come di un'altra opera di Berceo, il *Sacrificio de la Misa*. Su entrambi, De Lollis lavorava all'inizio di settembre, come scrisse a Monaci da Madrid, in una lettera dell'8 settembre: «ho presso che finito la trascrizione fedelissima del *Sacrificio de la Misa* di Gonçalo de Berceo. L'edizione Pidal è abbastanza buona, per essere d'uno spagnolo: sotto un punto di vista assoluto lascia però a desiderare. L'importanza di quel testo è tale che gli si deve l'onore di un'edizione del tutto corretta: e questo credo stia pensando il Baist. Il materiale ch'io raccolgo intendo metterlo a disposizione dei Suoi discepoli, ai quali Ella l'ammannerà nel miglior modo che Le paia. Il codice di cui io mi servo è nella Nazionale, f. 122, sec. XIII: buonissimo. Il Sanchez, primo editore, si era servito di un codice del sec. XIII anch'esso conservato nel Monastero di S. Millan. Era forse un autografo? Ché Berceo ha vissuto là e tra gli atti del monastero che si conservano nell'*Archivio de Historia* a Madrid vi figura come testimonia con suo fratello. L'Archivio di S. Millan fu messo a vano: tutto ciò che se ne conserva è nell'or citato *Archivio*: e non vi ho trovato dei preziosi componimenti. Bisognerà contentarsi dunque del solo codice Nazionale, il quale manca della fine: questa la si prenderà dall'edizione Sanchez. Raccoglierò qualche cosa, il più che possa, dall'Arcipreste de Hita: uno dei codici è qui, un altro a Toledo (il migliore) un terzo a Salamanca. Quest'ultimo riuscirò, pare, a farlo venire qui: e così potrò studiarli tutti e tre. Da Madrid a Toledo, andrò appositamente. Crede Ella di approntare anche qualche brano abbondante del *poema di Alessandro*? Non ce n'è che un codice, ed è qui. Con mia gita ad Escorial, potrei approntare anche qualche cosa della vita di S^t Maria Egiziana: ché, credo, non se ne conosce altro codice che quello di Escoriale. O m'inganno? Qui c'è un'assoluta mancanza di libri a stampa, riviste ecc... Vado quindi un po' a tastoni: abbia la bontà di farmi Lei un po' di luce». (CM 71, Madrid, 8 settembre, s. a., ma il timbro postale è dell'8 settembre 1889). Nella sua cretomazia Monaci incluse anche testi di trovatori galiziani (tra gli altri, Joham Soarez de Pavha, Affonso Eanes do Cotom, Gonçal Eanes do Vinhal, Pero da Ponte), del genovese Bonifazio Calvo, e di Alfonso il Saggio, di cui riportava una *cantiga* diretta a Pero da Ponte e una delle *Cantigas de Santa Maria*, la XXIV dell'edizione a cura del Marchese di Valmar (pubblicata dalla Reale Accademia Spagnola, nel 1889), incaricando De Lollis di procurargli, per il tramite di Valmar, il testo della *cantiga*.

essersi recato, da Madrid, qualche giorno a Valladolid e di progettare, col consenso della Commissione, di dirigersi, a breve, a Siviglia:

uniformandomi alle istruzioni a voce e per iscritto impartitemi dal sig. HARRISSE, nel tragitto dalla capitale di Francia a questa di Spagna, mi son fermato tre giorni a Valladolid, per farvi ricerca di alcuni degli atti rogati nell'interesse di C. Colombo e della sua famiglia dai notai della Corona Pedro de Hinojedo e Pedro de Azcoytia [...] Nel campo delle mie indagini avrei voluto e dovuto includere anche il notaio Bartholomeo de las Casas, che visse nel monastero di S. Gregorio a Valladolid dal 1550 sino alla sua morte (1566), e che possedeva lettere originali di Cristoforo Colombo. Ma, ammesso pure che in quell'Archivio notarile si conservassero documenti attinenti al Las Casas, l'indole stessa della collezione rendeva molto improbabile che tra essi si trovassero i cimelj colombiani. Avrei quindi dovuto dare un altro indirizzo alle mie indagini. Ma mi parve meglio per il momento non indugiarmi oltre in Valladolid, per un' esplorazione i cui dati e i cui risultati erano molto incerti, e recarmi subito a Madrid, dove mi attendeva un piano di lavoro certo e determinato [...] Giunto in Madrid, primieramente mi recai all'Ambasciata per consegnare a S. E. il conte Fornielli la lettera aperta di cui avea voluto munirmi codesta On. Presidenza: e poiché all'autorità di questa io devo senza dubbio la benevola e cordiale accoglienza di S. E. il nostro Ambasciatore, mi affretto a porgerLe le più sentite grazie. Il Conte Fornielli mi si dichiarò pronto a far qualunque *démarche* io credessi opportuna nell'interesse della mia missione, così presso il Duca di Veragua come presso le Autorità della *Academia de Historia*. Se non che il primo è fuori di Madrid a Arenas de Bilbao; quanto all'Accademia de Historia, io ho già ottenuto il permesso di lavorare, grazie alla cortese mediazione del Prof. Moguel, Membro della medesima [...] Il Conte Fornielli mi si dichiara altresì pronto a presentarmi al Ministero del Fomento [...] Così che, io mi proporrei, quando codesta on. Commissione si degnasse di consentirmi, di procedere qui a tutta quella parte di lavoro che mi è possibile fare senza suscitare gelosie di sorta: passerei quindi a Siviglia per la collazione, la copia e la riproduzione eliografica di documenti conservati nell'Archivio de las Indias; e ripasserei infine per Madrid, quando il duca di Veragua fosse tornato. A predisporre quest'ultimo in mio favore, o meglio indurlo in una decisione definitiva invocherei la valida cooperazione del nostro Ambasciatore. Di quanto ho l'onore di qui comunicare alla S. V. Illma. ho dato notizia altresì al sig. HARRISSE.³⁶

In una lettera del 23 settembre a Monaci, De Lollis affrontava il discorso colombiano, esprimendo il timore di non riuscire a fare in tempo a fotografare gli autografi posseduti dal duca di Veragua (che, da Parigi,

³⁶ SGI, *AS*, b. 5, u.a. 25, cc. 42-44, Madrid, 4 settembre, s. a.

non accennava a tornare a Madrid), rischiando di compromettere il risultato della «missione»:

il duca di Veragua, discendente di Colombo, e possessor della maggior parte dei suoi autografi è sempre a Parigi, e se non torna lui, io non ho il coraggio di ripigliare la via d'Italia, così colle mani in mano, per dir meglio, con un po' di collazioni di testi colombiani e con spogli e note dei quali una buona parte andrà certo scartata. Lo scopo insomma della mia missione fallirebbe completamente, se non riuscissi a far fotografare gli autografi, e proprio Le confesso che non saprei rassegnarmi a fare una così buffa figura, benché mia non ne sarebbe in fondo la colpa [...] Mi recherò a Siviglia, per pochi giorni, ma non partirò prima del 2 o 3 ottobre. Colà mi si dice che troverò chi, nel caso di molta fretta, possa, dietro buona ricompensa, aiutarmi. Qualunque cosa Le occorra, inutile dirglielo, non ha che a farmene un cenno.³⁷

A Madrid, dunque, in attesa del duca di Veragua (discendente di Colombo e quindi possessore di un Archivio di fondamentale importanza per le ricerche di De Lollis) l'abruzzese, pronto a lasciare la capitale spagnola alla volta di Siviglia, compiva ricerche consultando i codici custoditi nella collezione Muñoz, presso la Regia Academia de Historia. L'11 settembre ne aveva informato il Presidente della Commissione Colombiana:

nell'ultima mia indirizzata alla S. V. Ill.^{ma} La informava esser mio proposito recarmi al più presto a Siviglia, per poi venire di bel nuovo a Madrid, quando vi fossero tornati il Duca di Veragua e il Direttore della Biblioteca del Palazzo Reale; alla quale è impossibile accedere, durante la sua assenza. Mi pregio ora notificarLe che il mio proposito non ho ancor posto in atto, poiché quella parte di lavoro che è da compiere nella R. Academia de Historia richiede maggior tempo ch'io da principio supponessi. Tra i volumi mss. della grande collezione Muñoz ve n'è qualcuno in cui sovrabbondano i documenti riferentesi alla scoperta dell'America e più specialmente a C. Colombo ed alla sua famiglia. Io, attenendomi alle istruzioni del sig. HARRISSE, anziché copiare quelli tra i documenti che a me paressero importanti, mi limito a prendere nota di tutto. Finito di redigere tale nota, senza por tempo in mezzo la invierò al sig. HARRISSE, affinché egli veda quanti e quali documenti siano da copiare [...] In questo frattempo, io spero che il Duca di Veragua ritorni a Madrid, e che una risposta qualunque mi pervenga dal Sig. direttore della Biblioteca di Palazzo Reale, al quale ho fatto ripetutamente scrivere da persone della cui influenza non posso dubitare.³⁸

³⁷ CM 56, Madrid, 23 settembre, s. a.

³⁸ SGI, AS, b. 5, u.a. 25, cc. 45-46, Madrid, 11 settembre 1889.

In un'altra lettera alla Commissione, del 1° ottobre, De Lollis spiegava, scusandosene, che era pressoché inevitabile, per lui, un prolungamento del proprio soggiorno in Spagna, sia per la complessità della trascrizione dei codici della collezione Muñoz, sia per il ritardo del duca di Veragua, che non era ancora tornato a Madrid:

nell'ultima mia notificava alla S. V. Ill.^{ma} esser mio proposito, poiché il Duca di Veragua non era ancor tornato a Madrid, recarmi a Siviglia subito appena finita quella parte di lavoro di copia e collazione che mi era possibile compiere nelle biblioteche di questa capitale. Il fatto è che finora mi è stato impossibile movermi, perché questa parte di lavoro che io aveva calcolato di poter compiere in pochissimi giorni mi tiene ancora occupato. Nel mio calcolo preventivo mi trassero in inganno due circostanze delle quali una imprevedibile e sono: prima, che la copiatura diplomatica dei manoscritti, rigorosamente condotta, mantenendo cioè con tutta fedeltà le abbreviature, non può non procedere assai lentamente, specialmente quando si tratti di mss. del sec. XVI; seconda, che, finiti di copiare i passi del Las Casas, indicatimi dal sigr. HARRISSE, mi sono avveduto esserne almeno altrettanti, sfuggiti all'egregio uomo e che pure sarà necessario riprodur tutti, collo stesso metodo diplomatico del Codice Colombiano che codesta on. Commissione si propone di pubblicare. A tali due circostanze è poi da aggiungere una terza, a cui mi pare di avere già accennato in altra mia, ed è che la biblioteca della Academia de Historia è aperta solamente tre ore al giorno, quando, ed è caso frequentissimo, non è affatto chiusa per ricorrenza di feste civili o religiose. Nonostante questo prolungamento della mia dimora in Madrid, il Duca di Veragua non è ancor tornato. Egli è tuttora in Parigi, dove lo trattengono i suoi interessi di proprietario di tori da circo: in sua casa non mi si è saputo dir nulla, non che di certo, di almeno probabile: ed è a prevedere che egli resti colà sino alla fine del mese di ottobre, quando saran terminate le feste dell'Esposizione.³⁹ Avverandosi quest'ultima ipotesi, io non potrò lasciare la Spagna avanti il principio di Novembre [...] Partirò il dí 10 Ottobre, al piú tardi, per Siviglia, dopo aver condotta a termine la copia di quelli tra i documenti colombiani che si conservano nelle biblioteche di Madrid. A Siviglia, spero di poter trovare ciò che mi è stato impossibile rinvenire qui: qualcuno cioè che mi aiuti a condurre innanzi le copie, che tutte poi collazionerei io stesso. In tal caso il mio soggiorno laggiú potrebb'essere brevissimo [...] Del processo dei miei lavori e di tutto quanto or ora ho avuto

³⁹ L'Esposizione Universale si tenne a Parigi dal 6 maggio al 31 ottobre del 1889 e in questa occasione, come noto, venne costruita la Tour Eiffel (inaugurata il 31 marzo). De Lollis, che si ritrovò a Parigi proprio in quei mesi, non dovette entusiasmarne troppo se il 25 agosto 1889 scriveva a Monaci: «qui fa sempre tempo orribile: ma ciò non pertanto Parigi è sempre meravigliosa. Io, da mia parte, non ho visto nientissimo dell'Esposizione, preferendo di rifare il giro della città» (CM 70, Parigi, 25 agosto, s. a., ma il timbro postale è del 25 agosto 1889).

l'onore di esporre alla S. V. Ill.^{ma} ho già informato il sig.r HARRISSE, al quale ho già rimesso i primi risultati delle mie ricerche a Madrid, vale a dire lo spoglio della grande collezione Muñoz.⁴⁰

Di lí a qualche giorno, però, il duca di Veragua finalmente giunse a Madrid, facendo tardare la partenza per Siviglia di De Lollis, il quale ne informava la Commissione, il 12 ottobre:

L'arrivo inaspettato del Duca di Veragua a Madrid mi ha fatto differire di ancora qualche giorno la mia partenza. Oggi ho avuto l'onore di abboccarmi con lui. Egli ha gentilmente e in termini affatto espliciti messi a mia disposizione i documenti colombiani del suo Archivio: gli autografi per la facsimilazione, gli autentici per la collazione. Se non che egli parte domani per la Andalusia ed è quindi necessario che si attenda il suo ritorno, per por mano ai lavori. Egli mi ha dato appuntamento in questa capitale per il dí 4 del prossimo novembre. Si porrà subito mano alla facsimilazione e nello stesso tempo io procederò alla collazione dei due documenti autentici [...] il sig. HARRISSE, al quale già inviai le note prese sulla collezione Muñoz, desidera che prima di lasciar Madrid, io gli mandi a Parigi *tutto* il lavoro da me compiuto. Il suo desiderio sarà da me soddisfatto, qualora vi acconsenta la S. V. Ill.^{ma}, alla quale mi sarebbe stato caro poter mostrare prima che ad altri il risultato della mia missione. Ho ancora qualche cosa da terminare in Madrid: ma entro la ventura settimana spero di essere a Siviglia.⁴¹

In un'interessante lettera dell'11 ottobre, scritta a Monaci da Madrid, De Lollis, oltre a lamentare una generale stanchezza fisica e morale, esprimeva un giudizio non molto positivo su HARRISSE e sulla stessa Commissione, la quale, secondo il giovane filologo, aveva seguito il progetto dell'avvocato americano, senza averlo approfondito come avrebbe dovuto:

ho ricevuto stamani la Sua carissima in data del 5. Carissime, Lo creda, mi son tutte le Sue lettere, come se mi venissero da mio Padre. E l'ultima Sua non avrei lasciata senza risposta se la mia salute, andata di nuovo a male coll'entrar dell'autunno, non mi avesse sconcolato anima e corpo. Ormai vedo bene che solo un cambiamento radicale di vita può restituirmi la salute di 14 o 15 mesi fa. Ma è un bel dire! E poi tante cause morali, di svariata natura, influiscono sul mio fisico [...] Basta: per ora non desidero altro se non di poter tirare innanzi ancora un mese, in modo da risparmiarmi il gusto di fare il mio ingresso in un ospedale spagnolo. Quanto alla mia missione, La ringrazio dei consigli. Tuttavia, io ho la coscienza di aver fatto il mio dove-

⁴⁰ SGI, *AS*, b. 5, u.a. 25, cc. 47-48, Madrid, 1° ottobre 1889.

⁴¹ SGI, *AS*, b. 5, u.a. 25, cc. 49-51, Madrid, 12 ottobre, s. a.

re, e piú. Avrei fatto semplicemente il mio dovere, se mi fossi attenuto alle istruzioni impartitemi *per iscritto* dal HARRISSE, a cui *disposizione* la Commissione mi mise. E se non mi avessi fatto che questo, povera Commissione! Avrebbe dovuto spedire un nuovo missionario. Cosí, invece, informatomi bene dei dettagli del progetto che la Commissione accarezza, mi son messo a far da me la parte che il HARRISSE avea lasciata indietro. Questo benedetto uomo non riesco a capirlo: è un uomo d'ingegno che ha però addosso quel gran peccato mortale, di cui Lei ha giustamente tanta paura, di fare il *savant* nello stesso tempo che l'avvocato. I suoi lavori son maravigliosi dicono i Colombisti di professione; ma io Le faccio notare che i piú illustri di essi sono italiani e...spagnoli! Le dico tutto questo, cosí, tanto perché Ella mi ha toccato il tasto. Piú Le dirò a voce. Intanto, creda che io sono in ottime relazioni col HARRISSE, e che deploro di doverne dare tali giudizi; vorrei ingannarmi! So bene che c'è nella Commissione Colombiana qualcuno che mi ciurla nel manico. Ma non me ne preoccupo. Permetto una sola osservazione, e non la derivi dal mio carattere un po' pessimista: nella Commissione non c'è un solo che sappia precisamente che cosa essa debba o voglia fare: Le ho parlato di un *loro* progetto ma è loro, in quanto che lo han preso a prestito dal HARRISSE, senza informarsi dei dettagli ecc. Se domani io inviassi la copia d'uno dei piú noti e piú *stampati* documenti, come cosa del tutto nuova, prima di un mese non se ne accorgerebbe nessuno.⁴²

Nella stessa lettera, De Lollis spiegava a Monaci il progetto degli *Scritti di Colombo*:

il progetto dunque è di pubblicare un gran codice contenente tutto ciò che ci resta di Colombo: relazioni di viaggi, lettere, testamento. Si tratta di riprodurre, riveduti sugli originali, testi già stampati. Ora, i testi autentici io ho dovuto e debbo ricopiare da capo, colle *abbreviature* tutte (si figuri che divertimento con mss. del sec. XVI). Gli autografi bisogna facsimilare. Della prima parte del lavoro ho già fatto moltissimo: la seconda dipende dal fotografo, ché io, per mia parte ho già bene avviata la cosa. Pei primi di novembre io potrò lavorare all'archivio del duca di Veragua, il quale è disposto, mi pare, a lasciare andare i mss. nel laboratorio del fotografo. E credo che la Commissione, nonostante la mediazione dell'Ambasciata, non avrebbe mai tirato il ragno dal buco.⁴³

Il 20 ottobre De Lollis era a Siviglia, da cui scriveva a Monaci, il 21 ottobre, esprimendo il rammarico di non potersi dedicare, come avrebbe voluto, alle ricerche di materiale letterario che gli suggeriva il professore romano:

⁴² CM 57, Madrid, 11 ottobre, s. a.

⁴³ CM 57, Madrid, 11 ottobre, s. a.

sono a Siviglia da ieri sera. In questo famoso Eden di Spagna fa un tempaccio del diavolo: figuri che il vento mi ha portato via l'ombrello. Il 3 novembre sarò a Madrid, donde spero di partire il 7 o l'8 per l'Italia. Qui ho un mondo di cose a fare, e non mi è possibile quindi spendere neanche un minuto per le ricerche letterarie che Ella mi suggerisce e che avrebbero tanta attrattiva per me. Spero che qui o a Madrid avrò una sua cartolina: ad ogni modo combinerò tutto, prima di partire, per i suoi facsimili.⁴⁴

Il 22 ottobre egli informava del proprio arrivo a Siviglia anche il Presidente della Commissione, esponendo il proposito di studiare, fino ai primi di novembre (quando progettava di tornare a Madrid, per incontrarsi col duca di Veragua) i documenti conservati presso l'Archivo de las Indias della città andalusa:

ho l'onore di notificarLe che da tre giorni io mi trovo in Siviglia, dove ho già posto mano a quella parte di lavoro che va compiuta nell'*Archivo General de Indias* [...] non è ben certo che autografa sia qualche pagina del ms. del *Livro de Profecias*: autografe sí, ma sparpagliate qua e là sono le note da Cr. Colombo apposte ai margini di alcuni volumi a stampa. Attendo in proposito una risposta del S^r HARRISSE. Prevengo altresì la S. V. Ill.^{ma} che il dì 4 del prossimo novembre sarò di nuovo a Madrid, dove mi ha dato appuntamento il sig. Duca di Veragua.⁴⁵

Ancora, il 30 ottobre, scriveva alla Commissione:

questa sera, ho spedito al sig. HARRISSE un pacco raccomandato contenente tutti i testi da me raccolti in questo *Archivo de Indias* [...] Dopo lunghe e faticose istanze, non sempre garbatamente accolte, il sig. Direttore della Biblioteca Colombiana [...] mi ha autorizzato a studiare i preziosi documenti contenenti autografi colombiani. Detti documenti sono conservati gelosamente, colla proibizione espressa di tirarli fuori dalla vetrina che li protegge. E in sul principio di fatti le mie insistenze non approdarono ad altro che a procurarmi il piacere di vedere detti autografi. Alla fine però son riuscito a studiarli e ad ottenere il permesso di fotografarli. Ho fatto dunque fotografare: 1° la lettera del Toscanelli riportata da C. Colombo sul foglio di guardia della *Historia* di papa Piccolomini; 2° la lunga nota di Colombo scritta sul margine d'una carta della *Imago mundi* di Pietro d'Ailly; 3° la nota autografa inserita nel f. 59 del ms. del *Livro de Profecias* [...] alla Colombiana resterebbe da copiare tutto intero e col metodo detto diplomatico (riproducendo cioè le abbreviature) il *Livro de Profecias*, opera ascetica di Colombo, scritta in massima parte da Fernando suo figlio e ricca di autografi dell'autore stesso. Più

⁴⁴ CM 75, 21 ottobre, s. a. (il timbro è del 21 ottobre 1889).

⁴⁵ SGI, AS, b. 5, u.a. 25, cc. 52-53, Sevilla, 22 ottobre, s. a.

sarebbero da riprodurre *tutte le note* che Colombo appose ai margini dei due volumi stampati [...] Ho il permesso di fare tal lavoro, un permesso che non so se si riuscirebbe ad ottenere di nuovo più tardi: dovendo però recarmi a Madrid subito (partirò domani) ho lasciato comprendere che sarei tornato verso il 12 o il 15. Da codesta Commissione, che dovrebbe ottenermi una dilazione al mio troppo lungo congedo dal sig. Sen. Tabarrini aspetto ordini precisi.⁴⁶

All'inizio di novembre, De Lollis lasciò Siviglia diretto a Madrid, dove il duca di Veragua gli aveva dato appuntamento, per la consultazione dei documenti del proprio archivio di famiglia. Giunto a Madrid, scriveva alla Commissione Colombiana, facendo presente l'opportunità di un ritorno, appena possibile, a Siviglia:

di quel che resta a fare in quest'ultima città [Siviglia] che io ho dovuto lasciare in tutta fretta per non mancare all'appuntamento datomi dal Duca di Veragua, mi pare di aver fatto cenno alla S. V. Ill^{ma} in una breve lettera scritta prima di ripartire per Madrid. Tuttavia, per il più sicuro procedimento delle cose, ho l'onore di ripeterLe che il Canonico Direttore della Biblioteca Colombiana ha messo a mia disposizione tutto ciò che in quella preziosa collezione proviene direttamente da Cristoforo Colombo. Non approfittare subito di una tale generosa concessione, che io non m'attendeva, sarebbe, secondo il mio modesto parere, incauto [...] D'altronde, la parte di lavoro che resta ancora a fare in Siviglia è delle più importanti per la buona riuscita della pubblicazione che codesta on. Commissione si propone di fare. Si tratta primariamente di copiare, paleograficamente, tutto il *Livro de Profecias*, opera ascetica di Cristoforo Colombo, trascritta nella massima parte da Fernando suo figlio, ma qua e là annotata di suo pugno; secondariamente di copiare colla stessa fedeltà, le note marginali da Colombo apposte ai testi a stampa della *Historia* di Papa Piccolomini e dell'*Imago mundi* di Pietro d'Ailly, non trascurando di copiare, insieme colle note, i passi del testo a cui quelle di riferiscono. È un lavoro che va fatto con somma diligenza e quindi non in fretta [...] Ora, benché gli interessi dei miei studj e la mia condizione d'impiegato nell'Istituto Storico mi facciano desiderare vivamente l'Italia [...] sarei disposto a ritornare in Siviglia, dove non meno di quindici giorni dovrei ancora soggiornare. Sia quindi che dovessi poi da Siviglia ritornare direttamente in Italia, sia che, come il sig. HARRISSE ritiene necessario, dovessi ripassare per Parigi, non potrei essere in Roma prima della fine del corrente mese.⁴⁷

Il giorno dopo, il 5 novembre, De Lollis scriveva a Monaci:

⁴⁶ SGI, *AS*, b. 5, u.a. 25, cc. 55-56, Sevilla, 30 ottobre, s. a.

⁴⁷ SGI, *AS*, b. 5, u.a. 25, cc. 58-61, Madrid, 4 novembre 1889.

da un pezzo non ricevo sue notizie, e voglio sperare che ciò avvenga senza che Ella sia malato o preoccupato di spirito per affezioni morali. Io son tornato qui ieri mattina a precipizio, per non mancare all'appuntamento del Duca di Veragua, il quale da gran porco di Spagna non si è lasciato trovare. Tornerà, si spera, in settimana. Appena il fotografo sarà in possesso dei documenti, potrò dire di avere quasi fatto tutto. Dico quasi, perché avevo qualche cosa da finire alla Colombiana di Siviglia: ma ho dovuto rinunciarvi per mancanza di tempo. Ho avuto però il tempo di fare ciò che dovevo fare in quel meraviglioso *Archivo de Indias* e di portar via i clichés di alcuni autografi alla Colombiana. Non può immaginare quante noie mi sia costato l'accesso a quella Biblioteca che i Canonici del Capitolo guardano con ignorante ferocia. Ho dovuto inventar babbole d'ogni colore, darmi per ciò che non ero, scappellarmi a frati e preti d'ogni colore. Oggi appunto ho parlato col Direttore della Nazionale, il quale acconsente a lasciarmi portar via quanti facsimili voglio. Caso mai non ricevessi sue lettere, per una od altra combinazione, rimane inteso che io farò facsimilare *almeno* due pagine di Berceo e l'Archipreste (una cioè per codice).⁴⁸

Inoltre, De Lollis esprimeva chiaramente al maestro il proprio desiderio di tornare al più presto in Italia e la propria stanchezza, comprensibile se si pensa che da due anni, e quasi ininterrottamente, egli non aveva fatto altro che lavorare alacremente, nelle biblioteche di Parigi, Madrid, Siviglia, su codici provenzali, portoghesi, antico-castigliani e spagnoli:

io desidero vivamente di tornare in Italia: primamente, perché la Spagna è un paese che fa necessariamente desiderare agli stranieri la propria patria; secondariamente perché qui ho troppo da dimenarmi per questa benedetta mia missione ed il lavoro così materiale e disordinato mi uccide. Inutile poi ch'io Le dica di essere estremamente mortificato per la prolungata assenza dall'Istituto. Non oso più nemmeno raccomandarmi alla pazienza Sua e del Sen. Tabarrini [...] Tuttavia, mi sento la coscienza immune da rimorsi; perché in poche parole le mie colpe sono state tutte involontarie. Potevo mai prevedere che le cose andassero così in lungo? Se c'è qualcuno che è veramente colpevole è quel benedetto Monsignor Carini, che avrebbe potuto, pur essendo prete, mantenere la sua parola. Mi conforta anche il pensiero che il HARRISSE è rimasto *très-content* dei miei lavori. Spero non vorrà limitarsi a dichiararlo a me solamente.⁴⁹

Conclusa la riproduzione degli autografi colombiani custoditi nell'archivio del Veragua, De Lollis passò di nuovo per Siviglia (in cui giungeva il 17 novembre). Il 18 novembre scriveva a Monaci:

⁴⁸ CM 58, Madrid, 5 novembre, s. a.

⁴⁹ *Ibid.*

son qui di nuovo, da ieri sera. Vi resterò il meno possibile, benché abbia più di 60 fogli mss. da trascrivere. Per Madrid ripasserò [...] ma mi vi fermerò solo una giornata. Sarò di ritorno in Italia per la via di Parigi, la più lunga, come spazio, la più corta, come tempo, perché c'è la combinazione dei treni espressi. Ha Ella deciso nulla per le poesie provenzali da raccogliere? Io qui non ho libri e, siccome son parecchi mesi che non rivedo una sillaba di provenzale, non mi raccapezzerei. Insomma de di *un poeta* di cui voglia avere tutto il materiale, non ha che a scrivermene. A Escorial mi fermerò per alcuni fogli da collazionare per la cretomazia castillana.⁵⁰

Lo stesso 18 novembre informava anche la Commissione Colombiana del suo arrivo a Siviglia, esponendo i risultati delle ricerche a Madrid e quanto ancora rimaneva da fare nell'Archivio de las Indias (in sostanza la trascrizione del *Libro de las profecias*):

ho lasciato Madrid, ier l'altro sera, 16 del mese [...] I testi autografi dell'Archivio Veragua, la cui riproduzione fotografica si invia a codesta On. Commissione, sono gli stessi pubblicati a stampa dal Navarrete nel tomo I 331 e sgg. della sua *Coleccion*. Un altro autografo dovrebbe trovarsi nello stesso Archivio, che lo stesso Navarrete pubblicò nel tomo II, 254-5: ma fino ad ora non si è potuto rinvenirlo. Ed è miracolo che si sia messa la mano sugli altri, ché per più giorni l'Archivista del Duca si ostinava a rispondermi che di nessuno dei documenti da me richiesti egli aveva notizia. Il sig. Duca, della cui cortesia del resto non ho che a lamentarmi, non ha permesso che io mettessi piede nel suo Archivio, per deferenza, credo, verso la persona che ne ha cura: e tutte le ricerche quindi mi è convenuto affidare al suo archivista. Così che ho dovuto anche rinunciare all'esame del testamento 1506, pubblicato dal Navarrete: cosa di cui mi son consolato agevolmente poiché il testo da me copiato nell'Archivio de Indias è, a parer mio, più autorevole che quello pubblicato dal Navarrete. Sono invece riuscito ad avere una copia ms. del sec. XVI del testamento del 1498: l'ho trascritta parendomi che non sia la stessa servita al Navarrete per la sua pubblicazione. Resta da sperare che in prosieguo, detto Archivista, guidato dal caso, metta la mano sull'autografo che, come sopra dicevo, non si è ora potuto rinvenire: ché ho già la parola del Duca che egli la farebbe pervenire immediatamente al Laurent, per la facsimilazione [...] Ho già incominciato stamane la copia del *Libro de Profecias*: son 70 fogli giusti che mi propongo di copiare in 12 sedute, se queste saranno di 5 ore l'una, come l'orario della Colombiana lascerebbe credere. Compiuti tutti i lavori alla Biblioteca Colombiana, alla fine del mese [...] ripartirò per Madrid, dove una giornata basterà per completare alcune note dalla Biblioteca dell'Accademia de Historia. Proseguirò poi diretto fino a Parigi, dove il sig. HARRISSE mi comunicherà le sue istruzioni

⁵⁰ CM, Sevilla, 18 novembre, s. a. (nel timbro postale, semicancellato, si intravede l'anno 1889).

definitive. A Parigi, se avrò il tempo necessario, o dopo il mio ritorno a Roma, mi propongo di stendere la relazione estesa e minuta della mia missione, affinché codesta On. Commissione possa rendersi conto del già fatto da me e preventivamente concludere quel che resta da fare.⁵¹

Il 24 novembre, sempre da Siviglia, scriveva a Monaci di essere impegnato nella trascrizione del *Libro de las Profecías*⁵² (che avrebbe costituito il Documento XXXII della raccolta degli *Scritti*)⁵³ e di voler lasciare «ad ogni costo» Siviglia, esprimendo nuovamente il desiderio di tornare quanto prima in Italia:

io sono qui da 8 giorni, occupato a copiare il *Libro de Profecías* di Colombo, un zibaldone di passi dalle Sacre Scritture, che non ha altra importanza che quella di essere stato messo insieme dal grande Genovese. È una copia di grande interesse: ed io stesso son meravigliato come in 5 sedute di 3 ½ l'una abbia potuto copiare la bellezza di quaranta carte. Sabato venturo (30) lascerò ad ogni costo Siviglia: passerò un giorno a Madrid, un paio ad Escorial,

⁵¹ SGI, AS, b. 5, u.a. 25, c. 73, Sevilla, 18 novembre, s. a.

⁵² Il *Libro de las profecías* è stato edito, nel 1993, da Roberto Rusconi nel terzo volume della *Nuova Raccolta Colombiana* (NRC), con varie schede di commento a cui si rimanda per le complesse questioni legate all'opera. Rusconi addebita, all'edizione di De Lollis, «pochissime mancanze, di scarso rilievo e per lo più relative all'apparato storico». De Lollis, continua Rusconi, «ebbe modo di ripartire, con notevole precisione, le principali mani di scrittura attestate nel manoscritto» (NRC: III, 1, 412). L'errore principale di De Lollis era stato quello di ritenere (come già aveva ritenuto Simón de la Rosa y López, che alla fine degli anni Ottanta aveva impostato su criteri paleografici il problema degli autografi di Colombo) Fernando lo scrittore del nucleo originario della raccolta. Per Rusconi, l'identificazione non ha fondamento in quanto le caratteristiche scritte di quella parte del ms. «non trovano corrispondenza alcuna nei suoi autografi del periodo successivo» (*ibi*: 387). Per Rusconi, il nucleo originario dell'opera «si deve di fatto ad un "amanuense italiano" rimasto anonimo e che andrebbe ricercato «fra i numerosi italiani richiamati a Granada dalla presenza in città della corte reale spagnola» (*ibi*: 263). «Questo non significa» aggiunge Rusconi «naturalmente sottovalutare il ruolo di Cristoforo Colombo non solo nella genesi, ma anche nella effettiva compilazione del manoscritto del *Libro de las profecías*. È evidente, in verità, come l'"amanuense italiano" abbia in sostanza ricoperto un ruolo di semplice collaboratore nella redazione del nucleo originario del manoscritto. La scelta dei testi da ricopiare, in ogni caso, rispondeva ai lineamenti basilari della cultura colombiana, fondamentalmente autodidatta e nutrita da una serie di edizioni a stampa di carattere enciclopedico, che la nuova tecnica tipografica aveva reso disponibili a cerchie più ampie di lettori nell'ultimo quarto del secolo XV» (*ibi*: 264-5).

⁵³ SCC: II, 75-160. Si fa presente che nel corso del lavoro, per indicare gli *Scritti di Cristoforo Colombo*, si adotterà la sigla SCC, specificando di volta in volta da che volume verrà tratta la citazione. Così si farà anche con la *Nuova Raccolta Colombiana* (NRC).

quattro a Parigi e sarò a Roma. Avrei avuto bisogno di restare qui più tempo: ma, a parte i miei doveri verso l'Istituto e i miei lavori da tempo sospesi, io sono stanco di questa vita: son diventato una vera macchina tachigrafica, specie di macchina che non può funzionare più di tre o quattro mesi di seguito senza sentire avarie. Insomma, io non ne posso più di questo lavoro brutale, e avendo fatto il più importante, non voglio più saperne di prolungare il mio soggiorno in Spagna. E ciò quantunque Siviglia sia un soggiorno meraviglioso soprattutto per la mitezza del clima, di cui non si ha idea nemmeno a Napoli.⁵⁴

Scrivendo a Monaci il 26 novembre, criticava nuovamente (e in toni non poco aspri) HARRISSE:

il HARRISSE, il quale mi fornisce delle istruzioni che mi fanno deviare invece di mettermi sulla via, scrive ogni giorno, impartendomi ordini come ad un suo commissario privato. Io voglio passare su simili cose, non per *souplesse* di carattere, ma perché è nella mia natura di non dare importanza se non a pochissime cose. Due lettere però pervenutemi ieri di Parigi, nelle quali mi si spiegavano come ad un cretino delle cose che so ormai a menadito, mi han fatto scappare la pazienza, e gli ho scritto una lettera nella quale gli dico semplicemente che per far l'erudito bisogna anzitutto non fare l'avvocato, e che io sono in missione per la R. *Commissione Colombiana* non per il sig. Henry HARRISSE. Questo Americano impasticcherà il mio materiale in un modo deplorabile: avevo scritto al Com. Malvano perché mi autorizzasse a rientrare in possesso di tutto il materiale inviato a Parigi: ma egli ha avuto delle buone ragioni per dirmi di no. Parto di qui sabato: 1 e 2 resterò a Madrid, poi andrò a Parigi passando per Escoriale.⁵⁵

Come aveva scritto alla Commissione nella lettera citata del 18 novembre, conclusi gli ultimi lavori a Siviglia, De Lollis intendeva ripassare a Madrid e, da lí, tornare in Italia, per la via di Parigi. Il 1° dicembre, era di nuovo a Madrid, come scriveva alla Commissione, in una lettera del 3 dicembre: «sono a Madrid da ier l'altro mattina, 1 dicembre. Da Siviglia ho portato meco la copia completa, diplomaticamente condotta, del *Libro de Profecías* e la nota di tutte le pagine da facsimilare in quel ms, e dei due volumi a stampa, *Imago mundi* e *Pii II historiam*». ⁵⁶ Nella stessa lettera, egli informava la Commissione che non gli aveva ancora risposto il bibliotecario di Simancas a cui aveva scritto chiedendogli informazioni in

⁵⁴ CM, 76, Sevilla, 24 novembre, s. a. (il timbro è del 24 novembre 1889).

⁵⁵ CM, 60, Sevilla, 26 novembre, s. a. (il timbro postale di arrivo è del 1° dicembre 1889).

⁵⁶ SGI, AS, b. 5, u.a. 25, cc. 88-91, Madrid, 3 dicembre, s. a.

merito a due documenti colombiani importanti, il testamento del 1498 e la famosa lettera della scoperta di Colombo a Luis de Santangel. Si prospettava, quindi, la possibilità che De Lollis dovesse passare lui stesso a Simancas, non potendo, però, in tal modo ripassare per Parigi:

né a lettera né a telegrammi mi risponde l'archivista di Simancas – scriveva De Lollis - mi si dice che egli era [...] in questi giorni gravemente ammalato e che sarà probabilmente anche morto. Comunque siasi [...] è assolutamente necessario che io mi rechi colà, per ricercare il testamento del 1498 e la lettera di Colombo a Luis Santangel. Se, trovati i documenti, vedrò di poterne affidare la copia agli impiegati di là, il mio soggiorno sarà di un giorno o due. Se dovrò invece occuparmi io stesso delle trascrizioni, allora dovrò restarvi per giorni.⁵⁷

Nondimeno, il 4 dicembre, da Madrid, scriveva a Monaci di essere ormai in partenza per Parigi:

io partirò domattina per Escorial, dove probabilmente domani sera stessa riprenderò *l'espresso* per Parigi. Prima del 15 sarò a Roma. Avrei desiderato trovare a Parigi gli ultimi fogli della sua *crestomazia* provenzale (la parte cioè bibliografica). Ebbi in mente di portar meco uno dei due esemplari da Lei passatimi ma me ne scordai. Ora, calcolo che se Ella me li inviasse a Parigi, 2 rue Racine, non mi arriverebbero in tempo.⁵⁸

Nella capitale francese, De Lollis giungeva il 7 dicembre, come scriveva a Monaci, in una lettera del 10 dicembre, in cui lo informava di quanto aveva potuto fare, nel mezzo delle ricerche colombiane, nel campo provenzale:

sono qui da tre giorni. Ho trovato un inverno che mi fa sfilare continuamente dinanzi agli occhi le palme irradiate di sole sulle piazze di Siviglia. Partirò per l'Italia il 13 e sarò di lí a tre o quattro giorni in Roma [...] A Escorial collazionai parecchi brani di antico castigliano, da me scelti specialmente attenendomi ad un criterio estetico. Ho constatato con piacere, che gli errori dell'editore spagnolo son parecchi e da prendere colle molle. Col march. di Valmar cercammo a lungo la *cantiga* di cui Ella mi accennò altra volta il contenuto. Non ci fu possibile rinvenirla. Ne riparleremo. Sarei ripartito forse qualche giorno prima da Parigi se non fossi stato sorpreso da un raffreddore mostruoso dovuto ad una gita in battello fatta per render visita al Meyer. Egli mi ha parlato con moltissimi elogi del suo saggio di classi-

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *CM* 61, Madrid, 4 dicembre, s. a. (ma il timbro postale è del 4 dicembre 1889).

ficazione dei ms. danteschi; non così del lavoro del Träuber, que [sic] mi ha dato per una recensione.⁵⁹

Intorno al 16 dicembre, De Lollis era di ritorno nella nativa Casalincontrada. Il 21 dicembre scriveva a Monaci, informandolo che di lì a poco sarebbe arrivato a Roma, per riprendere le sue funzioni di Segretario dell'Istituto:

sono qui da 4 o 5 giorni: ma mi son proposto di esserne fuori alla fine della corrente settimana o al principio della ventura, vale a dire lunedì. Ciò ad onta di molte ragioni, piú o meno noiose, che mi indurrebbero a protrarre questo ingrato soggiorno- Ella può immaginare con quanto vivo desiderio aspetti il momento di riveder Lei. Per me, pensare a Roma, è pensare a Lei.⁶⁰

Si concludevano, così, le ricerche francesi e spagnole di De Lollis. Come si è visto, dalle numerose lettere citate, fu quello un periodo di intenso lavoro per il giovane filologo, già libero docente a Roma e, dal 1889, Segretario dell'Istituto Storico Italiano. Le sue ricerche si erano svolte, quasi parallelamente, nei due campi della filologia romanza (le collazioni parigine dei canzonieri provenzali A e B; la ricerca, la copiatura e talvolta l'edizione del materiale castigliano per l'antologia di Monaci) e di quello, pressoché nuovo per lo studioso, dei documenti colombiani. Le ricerche su Colombo erano, infatti, materia poco usuale per un filologo romanzo, anche se il lavoro sui codici e sui documenti, al di là della novità dei contenuti, non era affatto inusuale per l'allievo di Monaci, che già aveva dimostrato la propria perizia filologica, tra l'altro, nei lavori sui codici di Buccio di Ranallo e nell'edizione del canzoniere provenzale O.

3. L'EDIZIONE DEGLI *SCRITTI* DI COLOMBO

A questo punto, è utile ripercorrere, con la maggior precisione possibile, le vicende che portarono De Lollis a pubblicare, nel 1892, il volume su *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, uscito a Milano presso

⁵⁹ CM 62, Parigi, 10 dicembre, s. a. (ma il 1889 si legge nel timbro postale).

⁶⁰ CM 77, Casalincontrada, venerdì, s. g., s. m., s. a. (il timbro postale è del 21 dicembre 1889).

Treves, e gli *Scritti di Cristoforo Colombo*, di cui curò i primi tre volumi (usciti nel 1892 e 1893) della Parte Prima. Nel dicembre 1889, il «BSGI» aggiornava sullo stato delle ricerche degli Studi per la Raccolta Colombiana. Si faceva menzione del viaggio di De Lollis in Spagna, da cui era da poco tornato e si segnalava il suo «ritrovamento più importante»,⁶¹ le istruzioni lasciate da Colombo al figlio Diego prima di partire per il terzo viaggio:

il dott. De Lollis ha compiuti con buon successo in Ispagna i lavori concordati col sig. H. Harrisse ed è tornato verso la metà di dicembre in Italia. Tra i documenti raccolti dal De Lollis, uno ve ne ha che merita in special modo di esser segnalato fin d'ora, e perché tuttavia inedito e perché da esso emana nuova luce sulla vita intima di Colombo. Intendiamo parlare delle istruzioni che il grande Navigatore lasciò a suo figlio Diego, prima di partire per la terza spedizione al Nuovo Mondo [...] Il documento in questione, che disgraziatamente ci è conservato in una copia pochissimo accurata, vedrà la luce integralmente nel *Corpus* che questa R. Commissione si propone di pubblicare. Abbiamo creduto intanto opportuno di farne qui un breve cenno anticipatamente.⁶²

La Commissione, molto soddisfatta del lavoro di De Lollis, cercò di coinvolgere ulteriormente il giovane collaboratore, «che intanto era venuto man mano prendendo passione a quelle ricerche».⁶³ Nel 1890, venne nominato assistente del vicepresidente Belgrano (col quale aveva già collaborato per l'edizione degli *Annali* di Caffaro). Lo studioso genovese era stato a sua volta nominato «Commissario speciale per la edizione della Raccolta» come si legge nel «BSGI» del 1890:

nella seduta del 2 febbrajo, la Commissione Generale ha, con voto unanime, eletto il Vice-Presidente Belgrano a Commissario speciale per la edizione della Raccolta, acciocché, in nome della Commissione, e investito dei massimi poteri, curi quanto si attiene alla pubblicazione, sia di fronte ai compilatori, sia di fronte alle officine a cui sia affidato il lavoro di stampa e di riproduzione eliotipica. Il Vice-Presidente Belgrano ha designato come suo assistente, in questo ufficio, il dott. Cesare De Lollis, segretario dell'Istituto Storico, quello stesso che già sostenne, per la Commissione, in Ispagna l'incarico di cui fu parlato in precedenti recensioni nostre.⁶⁴

⁶¹ Migliorini 1928: 531.

⁶² «BSGI» 26 (1889): 1036-7.

⁶³ Migliorini 1928: 531.

⁶⁴ «BSGI» 27 (1890): 494-5.

In quello stesso 1890, inoltre, De Lollis era stato confermato Segretario dell'Istituto Storico, come tale nominato l'anno precedente, dal nuovo presidente dell'Istituto, Tabarrini (che aveva sostituito il defunto Correnti). Nella adunanza plenaria del 3 giugno 1890, Tabarrini chiese e ottenne che il ruolo di De Lollis venisse confermato per un ulteriore anno:

PRESIDENTE. – Espone brevemente come, usando della facoltà concessagli dall'Istituto per un anno, egli abbia riorganizzato l'ufficio di segreteria, e abbia chiamato alle funzioni di segretario, previo consenso del Ministero, il dott. De Lollis. Chiede ora all'Istituto facoltà di mantenere un tale stato di cose per un altro anno ancora.

L'Istituto glielo accorda a voti unanimi.⁶⁵

Intanto, i rapporti tra la Commissione e HARRISSE si andavano guastando, «per controversie sull'ordinamento di essa e la ripartizione del lavoro»,⁶⁶ finché si giunse alle dimissioni dell'avvocato, accettate, non troppo a malincuore, dalla Commissione, nel gennaio 1891. De Lollis, che già sosteneva il ruolo di segretario di «una giunta centrale composta di commissari aventi stabile sede in Roma», si assunse, quindi, il ruolo che già era stato dell'HARRISSE, sobbarcandosi da solo all'impresa della pubblicazione.

A distanza di molti anni, lo stesso De Lollis rievocò le vicende che lo avevano portato a sostituire HARRISSE, in un breve articolo apparso sulla «Cultura» del 1927, intitolato *America e Americanisti*.⁶⁷ Commentando la pubblicazione, da parte di Cesare Olschki (nel fascicolo 28 della rivista «La Bibliofilia», 1926), di «un mazzetto di lettere e cartoline di H. HARRISSE al libraio romano Ildebrando Rossi che vanno, saltuariamente, dal luglio 1884 al settembre 1888 e son relative a questioni cartografiche e a volumi della saccheggiata biblioteca Colombina che ebbe in HARRISSE il suo storico», De Lollis coglieva l'occasione per rievocare gli anni in cui aveva avuto a che fare con l'avvocato americano. Il tono era, per lo più, ironico e malevolo, con punte di un patriottismo (non si dirà nazionalismo) oggi francamente fastidioso:⁶⁸

⁶⁵ «BISI» 10 (1891): XXXIV.

⁶⁶ Migliorini 1928: 531.

⁶⁷ De Lollis 1927.

⁶⁸ Si legga, soprattutto, il finale dell'articolo: «eran passati degli anni. Tutti i quattordici volumi della Raccolta Colombiana – il primo, tra parentesi, marcito oggi in

il Harrisse fu per origine, mezzo americano, mezzo parigino e «avocat au barreau de New York», com'egli si dice in testa a qualcuno dei suoi libri. Ma nel fare in tutto e per tutto yankee: fattivo fino alla precipitosità, rude fino alla prepotenza. Chi scrive queste righe lo avvicinò molto quando fu istituita dal Governo italiano la reale Commissione che doveva preparare una pubblicazione monumentale per la prossima scadenza del IV centenario della scoperta dell'America: «la Commissione Royale et Somnifère» della quale il Harrisse fa cenno nel biglietto al Rossi del 4 settembre 1888. Come mai questa malevola allusione? *The matter is this*. In quella beata età in cui si credeva alla fraternità umana e, almeno in nome della scienza, veramente l'umanità fraternizzava, le supreme autorità della Commissione Colombiana, esageratamente interpretando ed applicando un santo principio, dettero in occasione dei prossimi festeggiamenti ad uno straniero- il Harrisse- l'incarico di fare il piú e il meglio in onore di Cristoforo Colombo, il massimo benefattore dell'umanità dopo Cristo, l'edizione di tutti i suoi scritti. Da quel momento il Harrisse assunse le *allures* non saprei dire se di un *enfant gâté* o di Giove alle cui ginocchia si tenessero aggrappati tutti i membri della Commissione Colombiana, dal presidente in giù. E cominciarono a piovere a Roma le sue lettere crepitanti d'insolenze [...] Ma ecco che al marchese G. Doria, natura mite quant'altra mai, successe nella presidenza della Società geografica e della Commissione Colombiana il marchese F. Vitelleschi,⁶⁹ un patrizio che teneva alquanto a fare il «romanaccio» anche perché così gli pareva avvicinarsi di piú al tipo inglese che – familiare colla vita inglese – venerava come suprema espressione dell'umanità. Il Vitelleschi, seccatosi, lanciò il grido esso stesso sinceramente romanesco: «o fòra Harrisse, o fòra io» e se ne fece un ritornello come Giulio II del suo «fuori i barbari», non senza

un angolo esposto alla pioggia della Minerva – erano usciti, quando tornai a incontrare, per caso, il Harrisse in rue Richelieu. Me gli accostai. Egli mi squadro' biaccamente, mi largí, con l'aria di un alto dignitario della scienza che con nobile sforzo si leva al di sopra delle questioni personali, parole di lode pel mio lavoro, e infine mi dichiarò quel ch'egli diceva di aver già dichiarato al nostro ambasciatore – non ricordo piú se il Ressmann o il Torrielli – che non avrebbe mai piú voluto aver a che fare con Italiani. «Impossibile, gli risposi io: perché voi dovete la vostra patria a un italiano». E ci lasciammo senza stringerci la mano. Fu l'ultima volta che lo vidi».

⁶⁹ Come già notava Giuseppe Caraci (Caraci 1965: 12) fu Doria a sostituire (nel 1891) Vitelleschi alla presidenza della Reale Società Geografica Italiana. La spiegazione di Caraci a questa confusione di De Lollis può essere condivisa: «il de Lollis» scriveva Caraci «a distanza di quasi quarant'anni dagli avvenimenti, fu tradito dalla memoria». Lo stesso Caraci, però, commette un'imprecisione scrivendo che «nella Commissione Reale incaricata il 17 maggio 1888 di organizzare le previste onoranze centenarie a Colombo, il Doria non figura neppur come membro» (Caraci 1965: 13), dal momento che il nome del marchese Giacomo Doria compare effettivamente nell'elenco dei membri della Commissione (Cf. il *Decreto reale col quale si provvede alla pubblicazione di documenti relativi a Cristoforo Colombo* del 17 maggio 1888, che si legge nel «BISI» 6 (1888): 7-11).

però preoccuparsi della sostituzione. Giovinetto, io gli avevo ispirato fiducia, e mi domandò se mai... «Sì, risposi io, senza esitare, tanto più che io non credo il HARRISSE in grado di far l'edizione degli scritti di Colombo».

A rincarare la dose, De Lollis ironizzava sulla preparazione culturale di HARRISSE, che, stando alle sue parole, sapeva di latino molto meno di quanto il titolo di un suo importante volume (*Bibliotheca Americana Vetusissima*) promettesse:

difatti, per quanto il HARRISSE avesse già pubblicata la sua *Bibliotheca Americana Vetusissima*, bollata di solenne latinità nel titolo, tra le sue molte lacune di regolare cultura, avea quella del latino. Quante volte nello studio della sua abitazione in quella rue Cambacérès, da cui son datate alcune delle sue missive al Rossi l'ho trovato alle prese con passi latini che non offrivano alcuna difficoltà! Al mio sopravvenire, «regardez-moi ça», mi diceva e s'allontanava dal suo leggìo che pareva quello di un canonico in coro, per fare il giro della camera curvando pensosamente il viso, fiammante come se messo insieme con due pezze di *roast beef*, e guardandosi le pantofole nere sulle quali spiccavano le calze bianchissime. Io gli dicevo subito – poco merito in verità – di che si trattava, e lui assentiva, sempre, ma con un'aria di concessione.

La collaborazione con l'avvocato di New York doveva essere stata davvero molto difficile, quasi insopportabile, per il giovane allievo di Monaci, se i rancori gli duravano ancora a distanza di molti anni. Al di là di certe evitabili esagerazioni caricaturali, nel suo piccolo e vivace ritratto di HARRISSE egli dipingeva la figura di un tipico erudito dilettante, scarso di metodo e lacunoso di preparazione, ma sicuro di sé fino all'insolenza. Sia per il De Lollis «giovinetto», sia per il De Lollis maturo era inconcepibile affidare un'impresa importante quale quella dell'edizione degli *Scritti di Colombo* a chi, come l'avvocato HARRISSE, non possedeva una sicura e affidabile preparazione filologica. Che egli non fosse italiano era un'aggravante in più, ma non la causa principale delle critiche di De Lollis. Del resto, l'enfasi patriottica che circondava la pubblicazione delle opere colombiane, non era solo sua: l'intero progetto era nato anche (ma non solo) sulla spinta dell'orgoglio di pubblicare, in Italia, gli scritti dell'italiano che aveva scoperto il Nuovo Mondo. «L'Italia» si leggeva nel decreto reale del 17 maggio 1888, con cui si formò la Regia Commissione e che venne citato, per ovvie ragioni, all'inizio del *Proemio alla Raccolta*,

ha il dovere di non rimanere seconda ad alcuna nazione nel ricordare in modo degno il fausto avvenimento, che celebra la virtù di uno tra' suoi figli più insigni, e richiama al commosso pensiero quegli esperti e sagaci esploratori dell'Oceano, nella storia dei quali è da cercare per gran parte il processo intellettuale dove Cristoforo Colombo fu condotto alla sua meravigliosa impresa.

Più esplicito era il «nazionalismo» espresso, prima ancora che venisse nominata la Commissione, dalla Società Geografica Italiana nel citato rapporto presentato, il 24 marzo 1888, al Ministro dell'Istruzione e al Presidente dell'Istituto Storico, riguardante «ciò che potrebbe farsi dall'Italia per la ricorrenza del quarto Centenario della scoperta dell'America». ⁷⁰ «Il prossimo compiersi del IV Centenario della scoperta dell'America» iniziava il rapporto «ed i preparativi che vanno facendosi da altre Nazioni per solennizzare quella storica ricorrenza impongono il dovere all'Italia di non lasciare soltanto ad altri la cura di celebrare le glorie di un italiano». E continuava, poco più avanti:

L'Italia di fronte al grande avvenimento si trova fra le nazioni di Europa, eccettuate forse la Spagna ed il Portogallo, in una situazione affatto singolare. Appartiene all'Italia il grande scopritore, non solo; ma sulle orme da lui segnate lavorarono alla stessa impresa e con importanti successi altri Italiani suoi contemporanei (Vespucci, Caboto, ecc.). Aggiungasi ancora, che l'opera del gran Genovese non può disgiungersi dalle dottrine di almeno uno fra gli scienziati italiani, che contribuirono a prepararla scientificamente (Paolo dal Pozzo Toscanelli) [...] se in un'occasione come questa deve prepararsi un *monumento nazionale*, in tal caso è urgente d'illustrare non solo la parte avuta *da un Italiano*, ma la parte avuta *dagli Italiani* nella scoperta dell'America. Infatti, se si trattasse del solo Cristoforo Colombo, la consuetudine vorrebbe che se ne commemorasse l'anno della nascita o quella della morte. L'anno 1492 meglio che il Centenario di Colombo, è il Centenario della scoperta, della quale a lui spetta la gloria immortale, ma al cui compimento l'Italia ha in varie guise contribuito.⁷¹

Nel 1891, proprio sul «BSGI», usciva il primo intervento di De Lollis nel campo colombiano, una breve comunicazione su «alcuni documenti e studi spettanti alla Raccolta Colombiana» (De Lollis 1891), che sarebbero stati pubblicati nella quinta parte, ovvero il manoscritto (della biblioteca di Brown, a Providence) recante, tra l'altro, le capitolarioni tra

⁷⁰ «BSGI» 25 (1888): 307-99.

⁷¹ *Ibid.* 398-9.

Colombo e i Re Cattolici del 17 aprile 1492; due lettere (scritte da Mozambico, il 20 e 25 ottobre 1525), diretta l'una a un *my reverendissimo Señor* che Prospero Peragallo, impegnato, a Lisbona, a studiare i documenti riguardanti il navigatore savonese Leone Pancaldo, riteneva il vescovo di Burgos, Fonseca (cf. Peragallo 1894); l'altra all'Imperatore, firmate da Pancaldo e da Battista di Polcevera; una terza lettera, scritta il 1° maggio 1531 da Gaspare Palha, addetto all'ambasciata portoghese alla Corte di Francia, al proprio sovrano Giovanni III, «per informarlo minutamente delle pratiche da lui condotte in segreto a fine di dissuadere il Pancaldo dall'entrare al servizio del re di Francia per intraprendere un viaggio alle Indie».

Nel 1892 apparvero i primi due volumi⁷² degli *Scritti di Cristoforo Colombo pubblicati e illustrati da Cesare De Lollis*. Essi facevano parte della Prima Parte della imponente⁷³ *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla*

⁷² Il primo volume fu finito di stampare, in «edizione di cinquecentosessanta esemplari» il 10 ottobre 1892 nella tipografia del R. Istituto Sordomuti di Luigi Ferrari in Genova; il secondo volume, benché nel frontespizio rechi la data M DCCC XCIII (almeno l'esemplare da me consultato presso la Biblioteca Universitaria di Pavia), fu finito di stampare, anch'esso in cinquecentosessanta esemplari, l'8 ottobre 1892, presso la tipografia Forzani, a Roma.

⁷³ Come informava il *Proemio*, la grande *Raccolta* constava di sei parti: la Prima comprendeva gli *Scritti di Colombo* (in tre volumi) curati da De Lollis; la Seconda, divisa in due sezioni (per un totale di tre volumi), i *Documenti privati di Cristoforo Colombo e della sua famiglia*, a c. di Luigi Tommaso Belgrano e Marcello Staglieno (con la ristampa del *Codice Diplomatico Colombiano*) e «diverse memorie d'indole speciale» (*Le questioni Colombiane allo stato presente*, di Cornelio Desimoni; *Cristoforo Colombo e i corsari Colombo del secolo XV*, affidata dapprima a Enrico Salvagnini e, alla sua morte, al figlio Alberto; *I ritratti di Colombo* di Achille Neri; *Le medaglie di Colombo*, di Umberto Rossi); la Terza comprendeva le *Fonti italiane per la storia della scoperta del Nuovo Mondo*, a c. di Guglielmo Berchet (in due volumi); la Quarta Parte constava di due volumi, *L'arte nautica ai tempi di Colombo*, di Enrico Alberto D'Albertis e la memoria di P. Bertelli su *La declinazione magnetica e la sua variazione nello spazio, scoperte da Cristoforo Colombo* e le *Notizie delle più antiche carte geografiche che si trovano in Italia riguardanti l'America*; la Parte quinta comprendeva le *Monografie riguardanti i precursori e i continuatori dell'opera di Cristoforo Colombo, e i narratori sincroni italiani*, in tre volumi (nel primo, la monografia di Gustavo Uzielli di Paolo dal Pozzo Toscanelli e *Sulle osservazioni di comete fatte da Paolo dal Pozzo Toscanelli e sui lavori astronomici suoi in generale*; nel secondo, la memoria di Giuseppe Pennesi su *Pietro Martire d'Anghiera*, quelle di Hugues su *Amerigo Vespucci*, *Giovanni Verrazzano*, *Juan Bautista*, lo scritto di Bellemo su *Giovanni Caboto* e di Peragallo su *Leone Pancaldo*; il terzo volume, lo studio di Andrea Da Mosto su *Antonio Pigafetta* e quello di Marco Allegri su *Girolamo Benzoni*). Infine, la parte sesta comprendeva, in un

R. *Commissione Colombiana per il quarto centenario della scoperta dell'America*, giustamente definita, nel 1988, un «insuperabile monumento storiografico» da Paolo Emilio Taviani, nella *Prefazione* alla «*Nuova Raccolta Colombiana*» (NRC: I, VII).⁷⁴ Nel 1894 uscì il terzo volume, con gli *Autografi di Cristoforo Colombo*, con prefazione e trascrizione diplomatica di Cesare De Lollis.⁷⁵ Nel 1892 era uscito a Milano, presso Treves, con un leggero

volume, la *Bibliografia Italiana delle opere a stampa riguardanti Cristoforo Colombo e la scoperta dell'America*, a c. di Giuseppe Fumagalli e Pietro Amat di San Filippo.

⁷⁴ Nella stessa *Prefazione* (a cui si rimanda per ulteriori dettagli), Taviani, in qualità di Presidente della Commissione Scientifica del Comitato Nazionale, faceva il punto sulle differenze tra la *Raccolta* del 1892 e la *Nuova Raccolta*: «la Commissione Scientifica del Comitato Nazionale per le celebrazioni colombiane, nella sua prima riunione, prese in considerazione la ipotesi di una ristampa anastatica di quell'insuperabile monumento storiografico che è stato e rimane la *Raccolta Colombiana* del 1892. Ha dovuto tuttavia rivelare che, dal 1892 a oggi, la storiografia colombiana ha compiuto progressi che comportano modifiche di orientamento su alcuni punti nodali di particolare significato e di rilevante interesse. Sussistono alcuni documenti nuovi, dei quali due rilevanti: l'«Assereto» rinvenuto nell'Archivio di Stato di Genova nel 1904 e la carta di Piri Reis scoperta a Istanbul nel 1928. Ma, soprattutto, si impone l'esigenza della documentazione cartografica, che nel 1892 mancava integralmente. Non è questa una critica al grande De Lollis e agli autori della *Raccolta Colombiana*. È una considerazione di fatto. Nel 1892 una precisa, puntuale, completa documentazione geografica risultava praticamente impossibile [...] è nel frattempo emersa anche l'esigenza di approfondire – rispetto alla stagione storiografica del 1892 – alcuni temi marginali e altri essenziali: le condizioni storiche di Genova, della Liguria e di Chio nella seconda metà del Quattrocento; la puntualizzazione delle vicende di Colombo in Spagna nei sette anni che vanno dal 1485 al 1492; la corrispondenza diretta o indiretta fra Colombo e Toscanelli; le postille sui libri della Biblioteca Colombina di Siviglia e la loro datazione; l'identificazione in due personaggi distinti: sia padre Marchena e padre Pérez; sia Beatrice de Bobadilla marchesa di Moya e Beatrice de Bobadilla sposa e poi vedova di Hernán de Peraza. Infine, importantissima, la rivalutazione del “punto di vista dell'altro” [...] Con spirito di umiltà, rispetto alla monumentale *Raccolta* del 1892, la *Nuova Raccolta* intende evitare una lettura praticamente riservata agli iniziati e confida di conciliare una rigorosa scientificità con l'accessibilità a un pubblico più vasto. A questo scopo si adegua la struttura dell'opera complessiva, che si articola in una serie di volumi comprendenti testi, documenti e monografie» (NRC 1: VII-VIII).

⁷⁵ Anche in questo caso l'esemplare da me consultato, nell'Universitaria di Pavia, reca sul frontespizio una data (M DCCC XCII) non corrispondente all'effettiva stampa del volume, che fu finito di stampare il 3 aprile 1894 presso la tipografia Forzani di Roma, in cinquecentosessanta esemplari.

anticipo rispetto al primo volume degli *Scritti*, il *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*.⁷⁶

I due volumi di *Scritti* comprendevano, in totale, sessantaquattro Documenti con le relative Descrizioni (il primo volume ne comprendeva quattordici, il secondo i restanti cinquanta), organizzati cronologicamente. Come scrisse Elio Migliorini la scelta dell'ordine cronologico, «se ebbe il difetto di raccostare documenti di secondaria importanza con altri fondamentali, diede le piú solide basi per una ricostruzione della biografia di Colombo». ⁷⁷ Inoltre, seguiva un' *Appendice* la quale, come avvisava De Lollis in nota, «comprende i documenti che *gli* sfuggirono, benché muniti di data, o, non prestandosi alla determinazione di una data sicura non avean diritto a figurare nel corpo della raccolta ordinata cronologicamente» ⁷⁸ e la trascrizione delle *Postille* di Colombo, «già quasi tutte facsimilate e paleograficamente stampate nel vol. III», ovvero in quello degli *Autografi* e nel suo *Supplemento* (in cui erano stampate le postille della serie G e H). Il volume degli *Autografi* (ovvero quello che, nonostante fosse uscito l'anno prima del secondo volume, figurava come terzo della Prima Parte) comprendeva la trascrizione di cen-

⁷⁶ Il volume ebbe una seconda edizione (aggiornata in piú punti), sempre presso Treves, nel 1896, e un titolo diverso: *Vita di Cristoforo Colombo narrata secondo gli ultimi documenti*. Nel 1923 usciva, a Roma, presso l'Istituto Cristoforo Colombo, una terza edizione che recuperava il titolo della prima e che recava, all'inizio, la *Disquisizione critica sulla genesi e sul carattere dell'impresa di Cristoforo Colombo*, occasionata dagli scritti di Henry Vignaud. La quarta edizione uscì postuma, nel 1931, a Milano-Roma, presso la casa editrice de «La Cultura». Questa ultima edizione recava una *Prefazione* di Roberto Almagià e, in appendice, gli scritti minori di De Lollis di argomento colombiano. Nel 1969 usciva a Firenze, presso Sansoni, l'edizione definitiva (da cui si citerà sempre), che recava lo stesso testo dell'edizione del 1931 (comprese la *Prefazione* di Almagià e i testi in appendice), con in piú una *Nota d'aggiornamento* di Elio Migliorini (De Lollis 1969).

⁷⁷ Migliorini 1928: 532. Lo stesso De Lollis era consapevole della scarsa importanza di alcuni dei documenti pubblicati. Così scriveva a Monaci, negli appunti su Colombo inviati il 19 aprile 1894: «nella edizione dei doc. XXX e XXXII [«Lettera ad alcuni personaggi della corte», «Lettera all'aia del principe Don Giovanni»] credo e spero che il lettore anche piú esigente troverà una buona prova della mia pazienza e fors'anche diligenza: son documenti che forse nessuno sentirà il bisogno di ristampare».

⁷⁸ SCC 3: CLXIII.

tocinquantanove autografi del navigatore genovese («tutti quelli noti, certi o anche solo probabili») con le relative tavole, divisi in sei serie.⁷⁹

Basterebbe la sola mole imponente dei tre volumi della *Raccolta* colombiana per fare intendere le obiettive fatiche che essi costarono al loro curatore, così come basterebbe scorrerne gli indici e sfogliarne le oltre 1200 pagine che occupano complessivamente per intuire l'apporto documentario che essi recarono agli studi colombiani. Giuseppe Caraci (Caraci 1965), in un libro assai utile per inquadrare gli studi colombiani di De Lollis e per intenderne, in virtù delle competenze geografiche dell'autore, sia i pregi che i limiti, ha espresso bene l'imponenza di quel lavoro:

codesta ampia collezione di documenti che, come ognuno sa, occupa i primi tre volumi della *Raccolta*, e fornisce insieme la riproduzione eliotipica di tutti gli scritti pubblicati, la loro trascrizione diplomatica ed una illustrazione critica che si articola in lunghe discussioni introduttive ed in frequenti *excursus* filologici, occupa oltre 1200 pagine in 4° grande, non poche delle quali di minutissima stampa. Per suo conto, la pura e semplice trascrizione entra nel complesso dei tre volumi per meno di un terzo; il rimanente, e cioè all'incirca un 800 pagine – un computo preciso è quasi impossibile – rappresentano il più impegnativo contributo del de Lollis, del quale si può dire che non v'è aspetto sotto cui i singoli documenti abbisognano di luce che non risulti attentamente considerato e con ogni scrupolo approfondito.⁸⁰

In vista di un annuncio degli *Scritti* sulla «Nuova Antologia» che Monaci si era proposto di fare, De Lollis inviò al maestro, insieme a una lettera⁸¹

⁷⁹ Come informa De Lollis nella *Prefazione* (pp. VII-VIII) al volume degli *Autografi*, la serie A (tavole I-XXXIX) comprende «ordinati cronologicamente, gli scritti estesi dell'ammiraglio»; la serie B (tavole XL-LXVII), le «annotazioni autografe di Colombo alla *Historia rerum ubique gestarum* di papa Pio II»; la serie C (tavole LXVIII-XCIII) include «disposte e numerate come quelle della serie precedente, le postille all'*Imago mundi* dell'Ailly»; la serie D (tavole XCIV-C) contiene «le annotazioni marginali al sunto latino di Marco Polo fatto da un frate Francesco “de Pepuriis” (Pepoli?), bolognese»; la serie E (tavola CI) le «annotazioni rilevate ai margini della *Historia* di Plinio tradotta in latino dal Landino»; la serie F (tavole CII-CLIX) include «quanto di autografo abbiam creduto rinvenire nel volume manoscritto del *Libro de Las Profecias*, si tratti di pagine intere o si tratti di frammenti che abbiamo riaggruppati in apposite tavole (CXXIX, CXXXVI)».

⁸⁰ Caraci 1965: 14.

⁸¹ «Poiché Ella» scriveva De Lollis, introducendo al maestro gli appunti che gli allegava «si mostra disposto ad annunciare sulla *Nuova Antologia* il compimento della edizione degli *Scritti di Colombo*, Le accludo qui degli appunti a svolazzo, che spero

scritta il 19 aprile 1894, da Genova, «degli appunti a svolazzo», come gli scriveva, ovvero due fogli minutamente scritti e molto densi⁸² in cui illustrava la propria edizione degli *Scritti di Colombo*, presentando al professore romano i risultati del proprio faticoso lavoro («de Illustrazioni tutte» gli scriveva «mi costarono enormi fatiche, e spero di non illudermi reputando che vi sia dentro del nuovo»). Il documento è interessante, in quanto De Lollis, oltre a presentare a Monaci gli scritti più importanti da lui editi, esponeva anche quelli che credeva essere i risultati più importanti da lui conseguiti. Oltre a un certo comprensibile orgoglio che il giovane filologo manifestava al maestro per quello che credeva essere (e non a torto) l'opera fino a quel momento più importante della propria attività scientifica, traspare dagli appunti anche il bisogno di giustificare, agli occhi del professore romano, gli anni spesi nelle ricerche colombiane, a discapito di altri campi, più idonei a un romanista. Inoltre, gli appunti di De Lollis possono agevolare l'esposizione, fungendo da utile orientamento nella selva di problemi testuali, di questioni cronologiche, di snodi concettuali che i tre ponderosi volumi degli *Scritti colombiani* presentano e nei quali, chi non sia storico della geografia, rischierebbe facilmente di perdersi.

All'inizio, egli esponeva a Monaci i precedenti della sua edizione degli *Scritti di Colombo*, ovvero la *Colección de los Viajes y Descubrimientos que Hicieron por Mar los Españoles desde fines del Siglo XV* pubblicata, fra il 1825 e il 1837, da Martín Fernández de Navarrete. La *Colección*, pur non es-

varranno ad alleviarle il disturbo di passare da cima a fondo i miei tomi. Io non ne ho qui neppure un esemplare; altrimenti, sarei stato più laconico e preciso» (CM 112, Genova, 19 aprile 1894). Nella «Nuova Antologia» del maggio 1894, si legge il seguente, conciso annuncio degli *Scritti* di Colombo: «i librai editori fratelli Bocca hanno testè compiuto la pubblicazione della prima parte della *Raccolta colombiana*, la quale consta di tre grossi volumi in-4^o grande e di una appendice dello stesso formato. I due primi volumi contengono tutti gli scritti autentici ed autografi di Cristoforo Colombo, disposti in ordine cronologico ed illustrati dal prof. De Lollis. Il terzo con l'appendice contiene tutti i facsimili eliotipici di tutti gli autografi del grande navigatore. L'intera raccolta è divisa in sei parti. Della parte seconda è pubblicato il volume terzo; della terza i due primi volumi; della quarta il volume secondo. È pubblicata anche la parte sesta, comprendente, in un volume unico, la *Bibliografia italiana delle opere a stampa riguardanti Cristoforo Colombo e la scoperta dell'America*» («Nuova Antologia», 29/3 s. vol. 51 fascicolo 9 (1894): 575).

⁸² Essi si trovano allegati alla lettera del 19 aprile 1894 scritta da De Lollis a Monaci, da Genova (CM 112, Genova, 19 aprile 1894). Per comodità, li si indicherà come *Appunti*.

sendo incentrata unicamente sugli scritti di Colombo, aveva però segnato «un'era nuova per gli studi Colombiani», avendo fornito la base documentaria alla monografia di Washington Irving su Colombo, *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828) e, per la parte su Colombo, all'*Examen critique de l'histoire de la Géographie du Nouveau Continent*, comparso a Parigi, in cinque volumi, tra il 1836 e il 1839, di Alexander von Humboldt, una «mirabile ricostruzione d'assieme delle vicende attraverso le quali si giunse alla scoperta di un nuovo mondo».⁸³ Scriveva De Lollis:

alcuni degli *Scritti* di Cristoforo Colombo (il *Giornale di bordo* sul primo viaggio, la relazione ai re del terzo e del quarto viaggio, non che le lettere familiari, autografe, al figlio Diego e al padre Gaspare Gorrizio) furono pubblicati dal Navarrete nel vol. I della *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron los Españoles desde fin del siglo XV* ecc... (1825). Ma l'erudito spagnolo, come già dice il titolo della sua *Raccolta*, non fece esclusivo oggetto dei suoi studj e delle sue indagini gli scritti di C. Colombo: e quei tanti che pubblicò né ordinò cronologicamente né pretese di dare in edizione definitiva. Tuttavia, la pubblicazione del Navarrete segnò il principio d'un'era nuova per gli studi Colombiani ché un anno dopo la pubblicazione del 1° volume della sua *Colección* uscì la *Vita di Colombo* di Washington Irving, il quale si fondò principalmente sui documenti fornitigli dal Navarrete, e pochi anni dopo uscì l'*Examen Critique* di Alessandro di Humboldt, opera magistrale nella quale, per la parte che riprende Colombo, l'autore trasse mirabilmente profitto da quel tanto che degli *Scritti* di Colombo avea fatto conoscere il Navarrete.⁸⁴

Accennava quindi, e non in modo entusiasta, all'opera di HARRISSE, in particolare alla monografia *Christophe Colomb*, del 1884, cui riconosceva una buona conoscenza bibliografica delle fonti. Per il resto, lo accusava di una incapacità di giudizio sui documenti, che lo portava a perdersi in minuzie prive di importanza. Inoltre, gli stessi documenti colombiani pubblicati da HARRISSE risultavano, quantitativamente e qualitativamente, insufficienti. Si giustificava, quindi, una nuova, complessiva edizione critica degli scritti di Colombo, rigorosamente studiati, discussi e ordinati cronologicamente:

non cito degli autori che di Colombo scrissero dopo l'IRVING e l'HUMBOLDT se non ENRICO HARRISSE che da trent'anni non s'occupa che dello scopritore

⁸³ Caraci 1965: 9.

⁸⁴ CM 112, *Appunti*.

dell'America, e che, con iscrupolosità di leguleio civilista, ama discutere anche ciò che abbia minima importanza, e tutto vuol documentare. L'Harrisse ha fatta la sua fama come bibliografo, e non si può quindi a lui rimproverare ignoranza delle fonti: ma nel suo *Christophe Colomb* (1884) e nelle opere minori le parti principali si riducono alle seguenti: 1° documenti tratti dagli Archivi genovesi, relativi alla famiglia Colombo o a Cristoforo Colombo nel periodo anteriore alla sua partenza dall'Italia (solo alcuni eran noti all'epoca in cui scrissero l'Irving e l'Humboldt); 2° gli *Scritti* di Colombo pubblicati dal Navarrete; 3° le *Historie* di d. Fernando Colombo, pubblicate nella versione italiana dell'Ulloa a Venezia l'anno 1571; e la *Historia de las Indias* del padre Bartolomeo Las Casas pubblicata una ventina d'anni fa a Madrid. Se dunque la raccolta degli *Scritti* di Colombo fatta dal Navarrete, parziale ed imperfetta com'era, ha potuto alimentare l'attività di poderosi Colombisti per più di un secolo, non doveva apparire un fuor d'opera l'edizione critica e cronologicamente ordinata di tutti gli *Scritti* di Colombo, alla scadenza del 4° centenario della scoperta d'America. È quello ch'io ho inteso fare.⁸⁵

Nelle sue ricerche, De Lollis era, quindi, partito dai documenti colombiani pubblicati da Navarrete, ma rivedendoli tutti sugli originali, il che era un'esigenza degli studi colombiani dell'epoca, dal momento che il volume meritorio dello spagnolo andava senza dubbio aggiornato, imponendosi l'esigenza, come scriveva Giuseppe Caraci, «di controllarlo direttamente sugli originali, e soprattutto di arricchirlo e completarlo, come si sperava, mediante una più larga esplorazione archivistica».⁸⁶ De Lollis non si era fermato però a quelli. Dalla *Historia de las Indias* di Bartolomé de las Casas, di cui aveva consultato il manoscritto originale conservato alla Academia de la Historia di Madrid, aveva, infatti, tratto numerosi «frammenti di scritture Colombiane». Infine, aveva ritrovato scritti colombiani inediti all'Archivio de las Indias a Siviglia e, all'ultimo momento, alcuni nell'archivio della duchessa d'Alba:

gli *Scritti* di Colombo, pubblicati dal Navarrete, furon tutti riveduti da me sugli originali: ma molti frammenti di scritture Colombiane si ritrovavano riportate dal padre Las Casas nella sua *Historia de las Indias*, ed uno per uno io li rilevai dal ms. che della *Historia* si conserva all'Accademia de la Historia in Madrid. Son frammenti, a volte estesi, a volte minuscoli: spesso senza data e di quasi tutti credo esser riuscito a determinare la data. Qualche scritto, per lo innanzi sconosciuto, fu da me ritrovato all'Archivio de las Indias in Siviglia: altri, trovati recentissimamente nell'archivio della duchessa d'Alba e

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Caraci 1965: 10.

da questa pubblicati, feci in tempo ad inserire in appendice alla mia raccolta.⁸⁷

Discussi i precedenti, le ragioni e il metodo del suo lavoro, passava quindi a illustrare al maestro i documenti piú interessanti da lui pubblicati. Il primo era il *Giornale di bordo*⁸⁸ redatto da Colombo «durante la traversata che lo condusse alla meravigliosa scoperta»,⁸⁹ come scrisse De Lollis all'inizio dell'Illustrazione al documento, che era il primo degli *Scritti*:

cominciamo dal *Giornale di bordo* del primo viaggio – scriveva a Monaci – esso ci è noto pel riassunto che di suo pugno ce ne lasciò il Las Casas, e che il Navarrete fece conoscere e pubblicò. Io ho dimostrato che il Las Casas (Illustrazione al doc. I) ebbe presente il riassunto che del *Giornale di bordo* fece don Fernando Colombo sull'originale paterno, per inserirlo nelle *Historie* che disgraziatamente pervenne a noi soltanto nella versione italiana sopra citata. Qua e là quindi le *Historie* mi servirono a rettificare o completare il riassunto del Las Casas.⁹⁰

Per la sua edizione del *Giornale di bordo*, egli si era dunque servito del riassunto del Las Casas, integrandolo con le *Historie* di Fernando Colombo, da cui, secondo lui, dipendeva il riassunto stesso del Las Casas. De Lollis, sia per l'edizione degli *Scritti* sia per il volume su *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, aveva fatto largo uso del libro di Fernando (del quale non ci è giunto l'originale, ma una traduzione italiana, stampata a Venezia nel 1571, realizzata da Alfonso Ulloa su un esem-

⁸⁷ CM 112, *Appunti*.

⁸⁸ L' «importante, fondamentale, prioritario documento» (NRC: I, 5), insieme con la lettera della scoperta e due ampie serie di schede riguardanti questioni paleografico-filologiche e la ricostruzione del primo viaggio di Colombo, costituiscono il primo volume, curato da Paolo Emilio Taviani e Consuelo Varela, uscito nel 1988, di NRC (cf. Cristoforo Colombo, *Giornale di bordo*). *Il Giornale di bordo* «viene riportato» scrive Taviani «nella trascrizione del manoscritto originale di Las Casas che si conserva nella Biblioteca Nacional di Madrid. Essendosi perso l'autografo di Colombo, è questa l'unica versione che sia giunta fino a noi. La riproduciamo con le forme e le grafie, con i vacillamenti e le incongruenze del manoscritto, che oscilla tra la redazione del Genovese e quella dell'autore dell'estratto, con le possibili interpolazioni dell'estratto» (*ibid.*). Per una discussione approfondita sulle questioni legate a *Il Giornale di bordo*, si rimanda alle *Schede su questioni paleografiche, linguistiche e letterarie* di Consuelo Varela, nel secondo tomo del volume citato.

⁸⁹ SCC: I, V.

⁹⁰ CM, 112, *Appunti*.

plare portato in Italia dal nipote di Colombo, Luis). Oggi si tende a ridimensionare il valore documentario delle *Historie*.⁹¹ Già nel 1871, del resto, HARRISSE⁹² aveva posto in dubbio che il loro autore fosse il figlio di Colombo e da allora si era cominciato a discutere variamente sul problema della loro autenticità.⁹³ La pubblicazione, a Madrid, della *Historia de las Indias* di Bartolomeo Las Casas, tra il 1875 e il 1876, «fornì ai sostenitori dell'autenticità del testo fernandino un'arma che parve decisiva» (NRC: VIII, 2, 31), dal momento che in essa il Las Casas «non solo dichiara di aver attinto al libro di D. Fernando, ma riproduce spesso letteralmente o con qualche amplificazione il testo di Don Fernando, così come noi lo abbiamo, riporta gli stessi documenti ecc.».⁹⁴ Si innescò, quindi, tra HARRISSE e gli assertori dell'autenticità delle *Historie*, una polemica talvolta accesa (come quella con Prospero Peragallo).⁹⁵ Comunque, in generale, gli studiosi coinvolti nella *Raccolta colombiana* «non si curarono di approfondire la questione della autenticità delle *Historie* [...] nessuno metteva in dubbio che l'*Historia de las Indias* [...] fosse stata composta dopo le *Historie* e in base a queste».⁹⁶ Il valore documentario delle *Historie* «era considerato secondo solo a quello delle fonti di diretta provenienza colombiana, mentre l'*Historia de las Indias* di Las Casas era utilizzata solamente nei casi in cui si rendeva necessario rafforzarlo con un'ulteriore testimonianza».⁹⁷ De Lollis, quindi, non era il solo, all'epoca, a essere convinto dell'autenticità del libro, anche se, come fe-

⁹¹ Le *Historie* di Fernando occupano l'VIII volume di NRC (cf. F. Colombo, *Le historie della vita*). «Le ricerche più recenti» scrive Taviani nella *Introduzione* (p. 5) «e in particolare quelle di Alessandro Gioranescu, di Antonio Rumeu de Armas e di Ilaria Luzzana Caraci, dimostrano che l'attribuzione di questo libro al figlio prediletto di Colombo, don Fernando, è assai discutibile e ridimensionano il suo valore documentario. Tuttavia le *Historie* restano una pietra miliare nella storiografia colombiana, non solo perché sono l'unica fonte di parecchie notizie ma anche perché rappresentano la più evidente testimonianza del modo in cui, a meno di un secolo di distanza dai fatti, il mito di Colombo si era già consolidato in rigidi schemi, che si sarebbero mantenuti a lungo immutati».

⁹² Cf. HARRISSE 1871.

⁹³ Sulla questione si rimanda alle *Schede di commento alle Historie* di Paolo Emilio Taviani e Ilaria Luzzana Caraci, che costituiscono il secondo tomo di NRC 8 (in particolare alle schede II, III, IV, scritte da Taviani).

⁹⁴ Almagià 1969: XVIII.

⁹⁵ Cf. Peragallo 1884 e 1885.

⁹⁶ NRC: 8, 2, 35.

⁹⁷ *Ibid.*

ce notare Almagià, egli «si mostrò effettivamente, nell'utilizzare questa preziosa fonte per taluni fatti particolari, piú cauto di quello che le sue recise affermazioni in favore dell'autenticità non lasciassero supporre»,⁹⁸ ammettendo l'inverosimiglianza di alcuni avvenimenti riportati da Fernando (come per esempio la navigazione a Tule del 1477).

Il secondo documento che De Lollis illustrava a Monaci era l'importante lettera con cui Colombo aveva annunciato a Luis de Santángel e a Gabriel Sánchez «la sua grande scoperta»⁹⁹ (il secondo documento del primo volume degli *Scritti*):

Colombo, oltre al *Giornale di bordo* scrisse, relativamente al 1° viaggio, una lettera ai re Cattolici, di cui rimise copia ad altri personaggi, e che diffuse per l'Europa la notizia della meravigliosa scoperta. Fino ad ora s'aveva di tale lettera un testo spagnolo ed una lettera, indirizzato il primo a Luis de Santángel, *escribano de ración* dei re Cattolici, e il secondo a Gabriel Sánchez, *troviere dei medesimi*. Con incredibile leggerezza che potrebbe anche includere incapacità a constatare l'identità dei due testi, s'era finora affermato che si trattasse di due redazioni originariamente differenti: una indirizzata al Santángel, l'altra al Sanchez, e che però l'ultima fosse stata tradotta in latino dal catalano Leandro di Cosco: la relazione che del suo 1° viaggio Colombo avrebbe scritta ai re la si considerava come qualcosa di differente da quelle due lettere. Io ho dimostrato che Colombo, oltre al *Giornale di bordo* del 1° viaggio, scrisse *una relazione* ai re, di cui una copia portava il doppio indirizzo al Santángel e al Sanchez: questi, avuta comunicazione del primo documento lo fece tradurre in latino dal Cosco. Nella edizione quindi di questa famosa lettera utilizzai il testo spagnolo indirizzato al Santángel (copia ms. di Simancas ed edizione a stampa del 1493), testo latino indirizzato al Sanchez (edizione a stampa del 1493 e 1494), versioni italiane dei testi spagnoli indirizzati al Santángel ed al Sanchez, le quali rimontano al 1493. La ricostruzione di questa lettera (Doc. II e relativa *Illustrazione*) io considero come una non cattiva prova dei risultati sostanziali ai quali può condurre la critica dei testi.¹⁰⁰

L'importanza della lettera («il primo documento scritto che portò attraverso l'Europa la nuova della meravigliosa scoperta»)¹⁰¹ e la perizia del lavoro di ricostruzione di De Lollis¹⁰² ci convincono a soffermarci su

⁹⁸ Almagià 1969: XIX.

⁹⁹ SCC: I, XXV.

¹⁰⁰ CM, 112, *Appunti*.

¹⁰¹ SCC, I, XLIX.

¹⁰² Nel citato primo volume della *Nuova Raccolta Colombiana* la lettera della scoperta viene pubblicata dopo il *Giornale di bordo*, adottando il testo stabilito da De

questo secondo documento e, soprattutto, a ripercorrerne brevemente la procedura filologica, così come egli la descrive nella Illustrazione al documento. All'inizio, elencava i 10 testi di cui aveva tenuto conto per la sua edizione, ovvero quelli riportanti la versione spagnola (A B C D E),¹⁰³ i tre con la traduzione italiana (F G H), i quali De Lollis dimostrò derivare direttamente dal testo spagnolo (e non dalla traduzione latina fatta dal catalano Cosco, per conto del Sanchez) ed essere, tra di loro, indipendenti.¹⁰⁴ Oltre a questi, considerava la versione latina della lettera realizzata dal catalano Leandro di Cosco¹⁰⁵ e la versione poetica, in ottava rima, («una parafrasi piuttosto che una traduzione»)¹⁰⁶ di Giuliano Dati (*La storia della inventione delle nuove insule di Channara indiane*, del 1493).¹⁰⁷ De Lollis procedeva, quindi, a esaminare i rapporti tra i cinque testi spagnoli (A B C D E), «per decidere poi quale di essi sia più vicino all'originale».¹⁰⁸ Stabiliva che i tre testimoni A B C erano strettamente

Lollis: «abbiamo [...] ritenuto» scrive Taviani nella *Introduzione* «anziché scegliere una sola versione, utilizzare il paziente ed erudito lavoro compiuto un secolo fa da Cesare De Lollis, e riprodurre il testo spagnolo della lettera da lui ricostituito tenendo conto di tutte le versioni» (NRC: I, 5).

¹⁰³ A era «l'edizione in-folio del testo spagnolo, di cui l'unico esemplare fu acquistato e fatto conoscere dal Maisonneuve», che lo riprodusse in facsimile nel 1889, mentre un altro facsimile se ne ebbe, nel 1891, per opera di B. Quaritch che ne era diventato il nuovo proprietario. B era «l'edizione in-quarto del testo spagnolo conservata nell'Ambrosiana di Milano», riprodotta in facsimile dal marchese d'Adda nel 1867. C era «la copia manoscritta del testo spagnolo conservata nell'archivio di Simancas e utilizzata dal Navarrete»; D «il manoscritto, in ispanolo anch'esso, del Colegio mayor di Cuenca, quale lo leggiamo riprodotto nell'opuscolo del Volafan (Varnhagen)» del 1858; E il testo dato da Andrés Bernaldez nella *Historia de los reyes católicos* (Sevilla, 1869).

¹⁰⁴ SCC I: XXVIII. Dei tre testi italiani, uno (F) si trovava a Milano, alla Biblioteca Ambrosiana; gli altri due erano fiorentini (G H), entrambi contenuti nel codice Galileiano 292 (già Stroziano 890) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e fatti conoscere a De Lollis da G. Berchet. De Lollis riproduceva le tre versioni italiane in allegato (rispettivamente allegati A, B, C).

¹⁰⁵ De Lollis, circa le nove stampe che si fecero della lettera, stabiliva che non era «lecito supporre abbian potuto originariamente ritrovarsi in più di un manoscritto» e ne indagava, con la solita acribia, i complessi rapporti.

¹⁰⁶ SCC I: LIII.

¹⁰⁷ De Lollis stabiliva che la versione latina seguita da Dati «non era quella del Cosco» e che «da versione latina servita al Dati per la sua parafrasi era stata eseguita sopra un testo spagnolo della lettera al Santangel e al Sanchez, differente in qualche punto da quella a noi pervenuta» (*ibi*: LVI).

¹⁰⁸ *Ibi*: XXXVI.

imparentati, anche se, avvisava, «il grado di affinità tra C ed A B è men sensibile che non quello dei due ultimi tra loro».¹⁰⁹ Dimostrava, poi, con varia discussione, essere B ristampa di A, anche se «il trovarsi in B rettificato qualche errore sostanziale contenuto in A» precisava «ci obbliga a concludere che nella ristampa si ebbe modo e cura di controllare la lezione di A con qualche altro testo (probabilmente manoscritto)».¹¹⁰ Inoltre, notate le molte somiglianze tra C e D, stante la parentela tra A B C, concludeva che «dei rapporti in grado più o men sensibile devono esistere tra A B C D».¹¹¹ Per decidere sulla qualità dei cinque testi spagnoli, De Lollis si serviva anche dei tre testi italiani da essi derivanti, F G H. Pur non avendo potuto consultarli coi propri occhi (G e H gli erano stati resi noti da Guglielmo Berchet, curatore della parte della *Raccolta* colombiana concernente le *Narrazioni sincrone*),¹¹² stabiliva che «le tre traduzioni risalgono [...] a copie manoscritte della lettera Colombiana che dovettero circolare numerose per l'Italia, non appena vi giunse la notizia della scoperta».¹¹³ Notate, quindi, alcune differenze tra le tre copie italiane e quelle spagnole, De Lollis concludeva che:

mentre l'uniformità generale di lezione ci induce ad aggruppare insieme A B C F G H, come risalenti a un capostipite x, le poche differenze che testè abbiamo rilevate tra A B C e F G H ci autorizzano a ritenere che i secondi siano più vicini dei primi a questo originale x. Non è supponibile che il Sanchez o il Santangel, e meno ancora i re di Spagna si privassero dell'autografo di Colombo: l'originale x quindi sarà stato una copia di copia, poiché la curiosità che destò la scoperta dovè essere immensa, e abbiamo molte testimonianze che ci provano come in Italia la diffusione della lettera avvenisse rapidamente. Or da questo x, che prendiamo come punto di partenza per la derivazione di A B C F G H, i primi tre presuppongono per lo meno un intermediario, i secondi potrebbero derivare anche immediatamente. Ma ad ogni modo, ammessa la comunanza di origine tra A B C, che recano l'indirizzo all'«escribano de ración», ed F G H che, per ragioni già dette, devono ritenersi come testi indirizzati al tesoriere del re, viene spontanea la conclusione che in origine la lettera al Santangel e quella al Sanchez fossero una medesima cosa.¹¹⁴

¹⁰⁹ *Ibi*: XXIX.

¹¹⁰ *Ibi*: LI.

¹¹¹ *Ibi*: XXXIV.

¹¹² Cf. *Narrazioni sincrone*.

¹¹³ *SCC I*: XXXIX.

¹¹⁴ *Ibi*: XL.

Sebbene, infatti, una parte dei testi fosse indirizzata a Santangel e un'altra al Sanchez, De Lollis optava decisamente per l'unicità della lettera:

un tale incrociamiento di relazioni tra i testi – scriveva - che recano l'indirizzo al Santangel e quelli che sono indirizzati al Sanchez conferma validamente la nostra asserzione che unico fosse in origine il testo della lettera da Colombo indirizzata ai due personaggi della Corte di Castiglia [...] ammesso poi che il testo della lettera trasmessa da Colombo al Santangel ed al Sanchez fosse identico, non è piú per noi il caso di parlare di date differenti per le due lettere, ma sí solo di due indirizzi, i quali avrebbero potuto benissimo esser riuniti sopra un unico esemplare della lettera [...] nella ricostituzione quindi del testo di questa prima famosa lettera di Colombo, noi utilizzeremo unitamente cosí i testi indirizzati al Sanchez, come quelli indirizzati al Santangel, solo tenendo presenti nella scelta della lezione la natura e il grado dei rapporti che dall'indagine fatta ci risulta esistere tra i differenti testi a noi pervenuti.¹¹⁵

Piú avanti, specificava meglio i rapporti tra i testi spagnoli A B e le traduzioni italiane F G H e quelli tra A B e C:

essi [A B] oltre a contenere tutti gli errori di F G H, ne offrono dei nuovi, di cui, per dir cosí, solo gli indizi si ritrovano in F G H: dato quindi un capostipite (non autografo, s'intende) x, è da ritenere che da esso derivassero, per tramite di due diversi intermediari (x^1 x^2), da una parte F G H e dall'altra A B. C contiene tutti gli errori comuni ad A e B (compreso quel notevolissimo «grandes = grados»); cosí che è impossibile non riconoscere una strettissima affinità tra esso e le due stampe, e non ritenere che le varianti che esso offre per conto suo, senza che trovino riscontro in D, siano state introdotte dall'amanuense stesso di C, ovvero attestino invece la sua fedeltà all'originale, da cui invece si allontanano A B.¹¹⁶

È degno di nota il fatto che, in un'edizione italiana del 1892, compaia l'espressione «errori comuni». Pur senza entrare nella complessa questione del cosiddetto «metodo lachmanniano»,¹¹⁷ la presenza, nell'illustrazione di De Lollis alla lettera della scoperta, del tecnicismo ecdotico, non ancora di uso comune nella filologia italiana dell'epoca, andrà comunque rilevata come un fatto interessante, su cui sarebbe doveroso riflettere piú di quanto, in questa sede, non si possa fare. Si po-

¹¹⁵ *SCCI*: XLI.

¹¹⁶ *Ibi*: LI.

¹¹⁷ Si rimanda, senz'altro, all'ormai classico Timpanaro 1985 e a Fiesoli 2000.

trebbe, per esempio, ipotizzare che essa gli derivasse, piú che dal maestro Monaci,¹¹⁸ dal soggiorno parigino e dall'essere stato allievo, anche se per pochi mesi e senza grande entusiasmo, di Gaston Paris. L'ipotesi andrebbe meglio dimostrata, ma essa potrebbe fornire motivi validi per intraprendere un ulteriore approfondimento dei mesi parigini di De Lollis, dei rapporti intrattenuti con i romanisti francesi e dell'effettiva influenza che essi esercitarono su di lui.

Tornando all'illustrazione della lettera, De Lollis notava certe affinità tra C e D, la cui autorità, però, scadeva del tutto a causa della «assurdità» della data che esso recava («.18. de febrero de. 93.»),¹¹⁹ il che, unitamente ad altri fatti, lo portava a concludere che D fosse stato compilato «tenendo presente piú di un testo della famosa lettera»¹²⁰ e quindi a non prenderlo come base dell'edizione. Quanto ad E, la cui lezione era «in generale ragionevole»,¹²¹ doveva però aver perso «necessariamente una gran parte dell'integrità originale», per essere stato «intercalato in forma narrativa nel corpo della *Cronica*».¹²² In conclusione, De Lollis utilizzava, per la propria edizione della lettera, tutti i testi spagnoli a sua disposizione, attenendosi, per quel che riguardava l'ortografia, ad A.¹²³

noi dunque utilizzeremo tutti i testi, le versioni comprese, che ci attestano a volte all'evidenza la lezione originaria. Ma poiché di quelli spagnoli che ci rimangono nessuno offre traccia delle peculiarità indiscutibili della grafia Colombiana (le piú salienti sono: oe = ue, s = j o x aspirato), ci atterremo

¹¹⁸ Monaci, occupandosi per lo piú di testi tramandati da un unico testimone, si era potuto esimere, come del resto altri maestri della scuola storica, da quella «questione ecdotica» che, negli anni Ottanta, cominciava a interessare alcuni studiosi italiani (cf. Lucchini 2008: 388-415).

¹¹⁹ *SCC* I: LII.

¹²⁰ *Ibi*: LII.

¹²¹ *Ibi*: LIII.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Sulla provenienza di A e di B, De Lollis si era pronunciato con cautela. Da un'analisi linguistica dei due testi ricavava che «A e B hanno dei catalanismi parte in comune, parte peculiari a ciascun dei due, ed hanno poi, ciascuno per proprio conto, degli italianismi», concludendo che «piú ipotesi son possibili: o che A e B siano stati stampati in Italia, e il primo abbia ereditati i catalanismi di un manoscritto o da una edizione barcellonese (princeps?), e li abbia poi in parte tramandati a B, che qualcun altro ne aggiunse, non essendo esso, come ci risulta da altre prove, una semplice ristampa di A; o che A sia reedizione catalana d'una edizione italiana, e B sia una ristampa italiana di A, nella quale, pure essendosi corretti in parte i catalanismi e gli italianismi dell'originale, qualche nuovo italianismo si fece strada» (*ibi*: LIX).

all'ortografia di A, modificandola il meno possibile e solo là dove siamo sicuri di essere in presenza di una deviazione dovuta al copista od al tipografo.¹²⁴

Un'altra importante questione affrontata nell'Illustrazione era quella della data della lettera. Diversamente da Harrisse che la considerava scritta in fretta e furia il 14 febbraio 1493, in occasione della terribile tempesta che si era abbattuta sulle due caravelle di ritorno in Spagna, De Lollis la riteneva scritta prima della tempesta, quindi non in una situazione di emergenza e di pericolo estremo:

dal 14 febbraio al 4 marzo, quando egli era alle porte di casa, il suo viaggio fu pieno di pericoli e travagli, che non gli avrebbero permesso di attendere tranquillamente a una tale bisogna, e, dato pure il contrario, avrebbero indubbiamente lasciata un'eco di sé nella relazione stessa, che è invece una serena narrazione della grande opera compiuta, e mentre rivela ad ogni passo la soddisfazione dell'autore, non lascia nemmeno un istante intravedere il pericolo corso o imminente che l'Oceano inesorabile volesse cancellare la memoria del gran fatto. La lettera dunque dovè essere scritta nel primo periodo, assai più tranquillo, della navigazione, prima cioè del 14 febbraio.¹²⁵

Scritta la lettera in un momento tranquillo del viaggio, Colombo l'avrebbe datata in seguito, tra il 15 e il 18 febbraio, probabilmente il 15, ovvero la data che si legge alla fine della lettera stessa («fecha en la caravela, sobre las yslas de Canaria, a XV de febrero, año mil CCCCLXXXIII»). Scriveva De Lollis:

finita la lettera, Colombo non avrà avuto alcuna premura di datarla; primieramente, prevedendo di dover aggiungere più in là qualche cosa eccezionalmente importante che si riferisse al viaggio di ritorno (e così si spiega infatti il poscritto), secondariamente, perché all'incertezza della navigazione per l'alto Oceano, lungi da ogni luogo d'approdo conosciuto dall'ammiraglio, non gli sarebbe stato possibile fissare alcuna data di luogo. E già per questa seconda considerazione la data vien subito circoscritta tra il 15 e il 18 febbraio, perché il 15 vide la terra per la prima volta, e una data posteriore al 18 è assurda, perché, come abbiamo altrove provato, tutto quel che accadde dopo il 18 febbraio e fino al 4 marzo è sommariamente riassunto nel poscritto.¹²⁶

¹²⁴ *Ibid.* LX.

¹²⁵ *SCC* I: XLII.

¹²⁶ *Ibid.*

La data del 15 febbraio era, per lo studioso, sicuramente «autentica», in quanto in quella data, come si legge nel *Giornale di bordo*, i marinai «depués del sol salido vieron tierra». Colombo, «il quale in quei giorni non era ben sicuro della direzione del cammino» scriveva De Lollis «credette di essere in vista delle Canarie anziché delle Azzorre». Avendo iniziato il computo dei giorni del viaggio di andata proprio a partire dalle Canarie, era probabile, per De Lollis, che Colombo, credendo di aver avvistato le Canarie il 15 febbraio, apponesse quella data alla fine della lettera:

ora, se, come è chiaramente detto nello stesso *Giornale*, quest'isola veduta il 15 febbraio è la prima terra che l'ammiraglio scoprì nel mar di Castiglia, com'egli chiama quel tratto dell'Atlantico, e se, come è lecito, per non dir necessario, supporre, egli la prese erroneamente per una delle Canarie, logica conseguenza è che allo stesso modo come il computo dei giorni nel viaggio d'andata egli lo incominciò dalle Canarie, allo stesso modo, dico, dovè considerare come compiuto il viaggio di ritorno nel momento in cui gli appariva una delle isole di quello stesso gruppo; e quasi sicuro quindi di non aver nulla da aggiungere alla lettera già scritta, egli vi appose la data «sobre las yslas Canarias á . XV. de febrero».¹²⁷

La convinzione di De Lollis, per cui la lettera non poté essere stata scritta o rivista dopo la terribile tempesta del 13-14 febbraio, è stata recentemente discussa da Luciano Formisano (Formisano 1992), che ha ripubblicato la lettera di Colombo (nell'edizione stabilita da De Lollis),¹²⁸ accostandovi la prima delle due traduzioni italiane nel manoscritto fiorentino (quella siglata G da De Lollis e trascritta come allegato B) e facendovi seguire la traduzione latina di Cosco e le ottave della *Storia della inventione delle nuove insule* di Dati. Formisano, del resto, ha potuto meglio giudicare la lettera a Santangel e Sanchez anche in virtù del con-

¹²⁷ SCCI: XLIII.

¹²⁸ Nei *Criteri di edizione e traduzione*, Formisano scriveva che «l'edizione del testo spagnolo ripropone nella sostanza quella procurata da De Lollis per i volumi colombini della *Raccolta*, allontanandosi in un numero limitato di casi, puntualmente segnalati nelle note di commento» (*ibid.*: 57), tenendo presente «la lettura critica approntata nel 1984 da Consuelo Varela, nonostante che la studiosa, incaricata della curatela del I volume della *Nuova Raccolta*, le abbia poi stranamente preferito una ristampa dell'edizione ottocentesca» (*ibid.*: 58). Nell'edizione di Formisano, inoltre, «a De Lollis risalgono anche l'articolazione della lettera in paragrafi e l'impiego delle parentesi quadre per le porzioni di testo cadute», mentre i segni diacritici sono stati aggiornati, «dall'accentazione (secondo le norme attuali) alla distinzione fra *é/á* (he/ha), rispettivamente congiunzione e preposizione (*ay* per *hay* opponendosi ad *ay*)».

fronto con una seconda lettera di Colombo, quella inviata, contemporaneamente all'altra, «il giorno stesso dell'approdo in Portogallo»,¹²⁹ ai Re Cattolici, Isabella e Ferdinando. De Lollis non poté prendere visione di questa seconda lettera, dal momento che essa venne ritrovata nel 1985 nel cosiddetto *Libro Contador* di Colombo, contenente nove lettere del navigatore, di cui solo due erano note.¹³⁰

Per quel che riguarda la data di composizione della lettera, anche Formisano, ipotizzando che, nel corso del viaggio di ritorno, «Colombo avesse deciso di estrarre dal gran corpo del *Giornale di bordo* un resoconto sintetico e funzionale della spedizione, da indirizzare ad amici e protettori, ma senza precludersi la possibilità di raggiungere un pubblico più vasto»,¹³¹ ritiene probabile che la redazione della lettera coincida «col periodo più tranquillo della traversata, che può considerarsi concluso con la tempesta del 13-14 febbraio». Tuttavia, non esclude che «la chiusura effettiva [...] risalga al periodo compreso fra lo sbarco a Santa Maria delle Azzorre e l'approdo a Lisbona: due settimane impegnative in cui Colombo si trovò ad affrontare nuovi “pericoli e travagli” [...] ma che potevano essere utilizzate per l'immancabile lavoro di revisione».¹³² Formisano, infatti, a proposito dell'affermazione di De Lollis per cui la lettera non potrebbe essere stata scritta durante (o dopo) la tempesta dal momento che non reca le tracce dello spavento terribile che essa dovette suscitare in Colombo, scrive che

cade, in ogni caso, l'obiezione di De Lollis [...] la configurazione attuale delle due lettere ci assicura, infatti, che la relazione doveva incentrarsi sin dall'inizio sulla scoperta, riservandosi al Diario i dettagli relativi alla navigazione oceanica. Si aggiunga che la “serenità” del resoconto è oggi smentita

¹²⁹ Formisano 1992: 9.

¹³⁰ Il ms. venne fatto conoscere, alla fine dell'estate del 1985, da un libraio catalano, al «Centro Nacional del Tesoro Documental y Bibliográfico español». L'esemplare fu fatto esaminare da Juan Gil e Consuelo Varela (dell'«Archivo Histórico Nacional» e della «Biblioteca Nacional de Madrid»), i quali ne confermarono l'autenticità. Fu, dunque, acquistato dallo Stato spagnolo e venne depositato nell'Archivo General de Indias di Siviglia. Il testo venne pubblicato, a cura dei due studiosi, in *NRC II 1*: 163-440. L'anno prima era già stato pubblicato, con disappunto dei due curatori, da A. Rumeu de Armas (cf. Rumeu de Armas 1989). Per le vicende (o meglio vicissitudini) editoriali, che a noi non interessa approfondire, si rimanda a *NRC II 1*: 163-5.

¹³¹ Formisano 1992: 31.

¹³² *Ibid.*

da LR [la lettera ai Re Cattolici], che anzi nella durezza de primo impatto col Vecchio Mondo può aver trovato di che alimentare la sua vis polemica contro il Pinzón, divenuto l'ipostasi delle avversità e degli ostacoli incontrati nella realizzazione dell'impresa.

Il problema della datazione non riguardava solo la lettera vera e propria, bensì anche il poscritto che la segue («Después d' ésta escripto...»). In una parte dei testimoni (i testi spagnoli A B C, le traduzioni italiane F G e il testo latino di Cosca, I) esso reca la data del 14 marzo, «ciò che contraddice ai dati interni del poscritto, e che per di piú è smentito dallo stesso *Diario*, secondo il quale, lasciata Lisbona per Palos il 13 marzo, il giorno successivo si trovava già all'altezza del Capo di San Vincenzo».¹³³ De Lollis, esaminando «attentamente il contesto del poscritto», arrivava alla «convinzione assoluta che esso fu redatto in Lisbona il 4 marzo, fu datato del 4 marzo, e nel giorno stesso spedito ai re cattolici».¹³⁴ Esso, infatti, riassumeva i fatti accaduti a Colombo dal 18 febbraio al 4 marzo, come dimostrava la coincidenza di molti punti del poscritto con la porzione del *Giornale di bordo* compreso in quelle date.

Colombo infatti – scriveva De Lollis – riassume brevemente in questo poscritto quanto gli è accaduto dacchè toccò l'isola di Santa Maria fino a che arrivò nel porto di Lisbona, fino cioè al 4 marzo; e mentre non v'ha una parola che possa riferirsi ad un fatto posteriore a quest'ultima data, ci è possibile ritrovare quasi parola per parola il poscritto steso per entro a quel tratto del *Giornale di bordo*, il quale va dal 18 febbraio al 4 marzo [...] Questo poscritto dunque non è in fondo che un estratto del *Giornale di bordo* dal 21 febbraio al 4 marzo, e non v'ha una parola che alluda ai fatti posteriori a quella data; tra i quali pure ve n'ha di così importanti che Colombo non avrebbe certo trascurato di farne un cenno [...] Si può quindi concludere con tutta sicurezza che il poscritto non potè essere aggiunto alla lettera né un giorno prima né un giorno dopo il 4 marzo.¹³⁵

La «minuta indagine»¹³⁶ condotta da De Lollis circa la data della lettera e del poscritto e del loro invio, si giustificava, agli occhi del filologo, non solo per l'importanza della lettera, ma anche per motivi piú propriamente filologici, dal momento che la data del 14 marzo che si leggeva in A B C F G I era un errore importante che accomunava i sei testimoni:

¹³³ *Ibi*: 33.

¹³⁴ *SCCI*: XLV.

¹³⁵ *Ibi*: XLV.

¹³⁶ *Ibi*: XLIX.

L'aver poi posto in sodo che la data del poscritto è assolutamente quella del 4 marzo ha anche una speciale importanza per quello che è qui nostro compito principale, di determinare, cioè, al possibile, la filiazione dei testi che ci rimangono della prima lettera di Colombo. E, in verità, se noi ritroviamo questa data del 4 marzo svisata in quella del 14 marzo in A B C F G I, testi spagnoli e traduzioni, indirizzate parte al Santangel e parte al Sanchez, dobbiamo vieppiù riconfermarci nell'opinione che, per quanta complicità di diramazioni si voglia presupporre, tutti, per vie più o meno indirette, devono mettere capo a un capostipite (non certo autografo), nel quale quell'errore di data esisteva; che quindi Colombo non inviasse già due esemplari della medesima lettera con due diversi indirizzi, uno al Santangel e uno al Sanchez, ma un unico esemplare col doppio indirizzo dei due personaggi oppure coll'indirizzo di un solo e l'avvertimento di farne comunicazione all'altro.¹³⁷

Dalla veloce disamina che si è cercato di farne, si capisce, quindi, con quale cura e acribia De Lollis avesse affrontato i molteplici problemi che presentava l'edizione della lettera, tanto da essere giustificato quanto, orgogliosamente, scriveva a Monaci a proposito della sua illustrazione al secondo documento: «la ricostruzione di questa lettera [...] io considero come una non cattiva prova dei risultati sostanziali ai quali può condurre la critica dei testi». Proprio riguardo alla lettera della scoperta, che De Lollis riteneva giustamente come uno dei punti più importanti della storia della scoperta del nuovo mondo, egli aveva chiesto la collaborazione di Pio Rajna, affinché avviasse alcune ricerche (affidando il compito a qualcuno dei suoi allievi fiorentini), in Firenze, riguardanti Giovanni Sanchez, fratello del Gran Tesoriere dei Re Cattolici, e la presenza di Leandro Cosco a Firenze. Sull'argomento, la Commissione Colombiana aveva già chiesto di intraprendere ricerche (che non avevano dato buon fine) a Gaetano Milanese, soprintendente agli archivi toscani dal 1889 al 1891. In una lunga lettera (di cui si citano solo alcuni passi) del 29 dicembre 1890, scritta da Roma e conservata a Firenze, alla Biblioteca Marucelliana, nel carteggio Rajna, De Lollis chiedeva a quest'ultimo di provvedere ad alcune ricerche funzionali a far luce su Giovanni Sanchez e sul suo ruolo nella trasmissione della lettera della scoperta:

carissimo Professore, la Commissione Reale per la pubblicazione dei documenti colombiani [...] sin dal febbraio dell'anno ormai finito pregò il

¹³⁷ *Ibid.* XLIX.

Comm. Milanese, sovrintendente di codesti Archivj di Stato, di fare od ordinare delle ricerche relative al probabile tramite pel quale primariamente si diffuse in Italia la notizia della scoperta dell'America. La risposta del Milanese si fece attendere lungamente. Essa pervenne solo nello scorso settembre e in termini assai vaghi annunciava l'esito negativo delle ricerche fatte. Se non che la Commissione nutre speranza che delle ricerche meglio dirette e più attivamente fatte possano condurre ad un risultato affermativo e ragionevolmente essa non vorrebbe rinunciare a tale speranza, considerato che il punto che si desidera delucidare è d'importanza capitale nella storia della scoperta dell'America [...] mi rivolgo a Lei, fiore di cortesia, perché voglia venire in nostro ajuto. Ch'Ella possa, non dubito: poiché Ella è sempre circondato di valenti giovani, i quali certamente, ricevute da Lei apposite istruzioni, saprebbero sospingere in avanti le ricerche con alacrità e intelligenza e giungere fors'anco al risultato desiderato [...] riassumendo [...] si desidererebbe sapere: se negli Archivj e biblioteche di Firenze i carteggi diplomatici, i registri di mercatura (perché è anche supponibile che il Sanchez fosse in Firenze per affari di commercio) o *paperasses* d'altro genere offrano mai il nome di questo Giovanni Sanchez o della sua condizione facciano cenno alcuno. La ricerca è circoscritta entro dati cronologici ben determinati. Non è quindi, mi pare, difficile e nemmeno estremamente lunga. Ad ogni modo, poiché è necessario che sia fatta coscienziosamente e sollecitamente sarebbe bene che più persone simultaneamente se ne occupassero. A Lei, professore carissimo e gentilissimo [...] non mancherà certo modo di trovare dei buoni segugi dell'erudizione che si lancino sulle tracce di quel disgraziato Sanchez. La Commissione, nel cui interesse Le scrivo, è naturalmente disposta a compensare i ricercatori in modo conveniente.¹³⁸

In un'altra lettera del 1892 (purtroppo senza mese) De Lollis tornava a chiedere a Rajna di compiere ricerche sulla presenza di Leandro Cosco, traduttore catalano della lettera di Colombo in latino, a Firenze:

è ancora di Colombo, o meglio di cose colombiane che mi permetto scrivereLe. Ella mi portò così buona fortuna l'anno scorso, quando si trattò di scovare Giovanni Sanchez, che ora, dovendo far tentare una simile ricerca in codesti Archivj e biblioteche, mi parrebbe di preferire un viottolo ad una strada maestra, rivolgendomi ad altri che non fosse Lei [...] Si tratterebbe dunque di vedere se ricorra in qualche documento del 1493, o così, il nome di quel *Leander* o *Aliander de Cosco*, che tradusse in latino (non tanto cattivo quanto dice l'Harrisse che il latino non sa) la lettera scritta da Colombo a Gabriele Sanchez [...] Leandro di *Cosco* dovè essere catalano, e fu anche *nobilis ac literatus vir*, come dice la rubrica che precede la sua traduzione. È possibile però che nonostante la sua *letteratura*, egli fosse nel 1493 in Firenze, se non per affari commerciali, come Giovanni Sanchez, per affari d'altro gene-

¹³⁸ BMF. C. Ra. 458. 1, Roma, 29 dicembre 1890.

re. Il fatto è che l'aver Giovanni Sanchez, catalano, ricevuto in Firenze la famosa lettera, in spagnolo, l'esser poi essa stata tradotta in latino da un Catalano, e stampata in Italia in più edizioni, di cui qualcuna con un epigramma di un vescovo italiano, son tutte circostanze che mi lasciano sospettare che il Cosco dimorasse anch'egli a Firenze in quel tempo [...] Per me sarebbe una grandissima soddisfazione ritrovare a Firenze il Cosco, più o meno vicino al Sanchez, e oso sperare che s'ella potrà fare qualche cosa la farà volentieri [...] siamo ormai alle porte del centenario, ed io lavoro come un negro: di modo che prevedo di non potere fino a settembre od ottobre pensare agli studj miei [...] Dovrò chiamarmi ben contento se non riuscirò male in questa benedetta impresa colombiana, che mi fa davvero tremar le vene e i polsi.¹³⁹

Gli appunti di De Lollis inviati al maestro romano continuavano con le illustrazioni di altri documenti importanti, quali i giornali di bordo degli altri tre viaggi di Colombo:

si è sempre detto e riportato, sull'autorità di don Fernando Colombo e dal padre Las Casas, che Cristoforo Colombo scrisse quattro *giornali di bordo*, quanti furono i suoi viaggi al Nuovo Mondo: e si è deplorato amaramente che solo del primo si avesse un riassunto, quello di mano del Las Casas. Pare impossibile, ma non c'era nulla da deplorare. Don Fernando Colombo e il Las Casas riassunsero i *Giornali di bordo* dell'ammiraglio, per intercalare poi i riassunti nella storia che l'uno e l'altro scrissero di Colombo: e invero è bensì un fatto che il riassunto del *Giornale di bordo* del primo viaggio, di mano del Las Casas, è una cosa che sta a sé, ma solo materialmente: perché lo si ritrova tal'e quale nella *Historia de las Indias*. Lo stesso dunque è lecito argomentare che il Las Casas facesse per gli altri *Giornali di bordo*: ed io son riuscito a rintracciare tra il fronzume delle chiacchiere del buon vescovo, nella sua *Historia*, tutti quelli che derivano dai Giornali di bordo del 2° e 3° viaggio di Colombo: a controllare una tale cernita ho utilizzate le *Historie* di d. Fernando che riassumono anch'esse i *Giornali* del 2° e 3° viaggio. Anzi son riuscito a provare che il Las Casas, per ciò che concerne il *Giornale* del 2° viaggio, non fece che copiare il riassunto già fattone da D. Fernando: e stampai quindi (doc. VIII) a fronte il riassunto di don Fernando e quello del Las Casas: avrei stampato solo quelli di don Fernando, se le *Historie* di quest'ultimo non ci fossero pervenute soltanto nella cattiva traduzione dell'Ulloa, mentre il Las Casas le saccheggiò nell'originale spagnolo (non si sa precisamente quando D. Fernando scrisse le Sue *Historie*; ma certo prima del 1539, anno in cui morì, mentre il Las Casas scrisse nel 1557 e anni seguenti). Così che, per un buon tratto, la *Historia* del Las Casas ci ha conservato l'originale spagnolo delle *Historie* di d. Fernando. E pensare che l'Harrisse scrisse un libro, in due edizioni, una spagnola, una francese, per

¹³⁹ BMF. C. Ra. 458. 3, Roma, 22 1892, s. m.

dimostrare che le *Historie* non erano mai state scritte da D. Fernando, ed erano una spudorata falsificazione, eseguita a Venezia nel 1571!!! Ho dimostrato anche che Colombo scrisse pure una relazione in *abrégé* del 2° viaggio, la quale è perduta, ma fu utilizzata da narratori sincroni: quali l'Anghiera e il Bernaldez, che ho pure ristampati a fronte. Se non mi inganno, la ricostruzione del doc. IIII (*Giornale di bordo* del 2° viaggio) e la relativa Illustrazione chiariscono punti importanti nella storiografia Colombo-Americana. Esclusivamente dal Las Casas rilevai il riassunto del *Giornale di bordo* del 3° viaggio (doc. XV e relativa Illustrazione). E veniamo al *Giornale* del IIII viaggio: contrariamente a quanto dice don Fernando, e tutti han ripetuto, ed io stesso ho creduto da principio, Colombo non scrisse un *Giornale di bordo* del IIII viaggio (cf. Illustrazione al doc. XXXXI) sibbene solo la *Relazione in abrégé* pervenuta a noi in una cattiva copia ms. spagnola e in una versione italiana stampata quand'era ancor vivo Colombo: il controllo della versione italiana mi è riuscito utilissimo per la ricostruzione dell'originale spagnolo (cf. doc. XXXXI, p. 175, variante alla r. 13; p. 122, variante alla r. 12; p. 181, variante alla r. 2; p. 183, var. alla r. 17; p. 184, var. alle r. 4 e 12; p. 187, var. alla r. 5; p. 198, var. alla r. 14; ecc. ecc.). L'Illustrazione a questo doc. XXXXI riconferma in modo inoppugnabile la stretta dipendenza della *Historia* del Las Casas dalle *Historie* di don Fernando e a questo libricino, contro la cui autenticità si è scagliata la critica *yankee* dell'Harrisse, dà il posto di caposaldo della storiografia americana, che è assolutamente usurpato dal Las Casas.¹⁴⁰

I documenti a cui si faceva riferimento erano, nella raccolta, il IV, ovvero il «Giornale di bordo del secondo viaggio», che egli riportava accostando le due versioni che si leggono nelle *Historie* di Don Fernando e nella *Historia* del Las Casas, che riteneva senz'altro dipendente dalle *Historie*; il XV («Terzo viaggio di Cristoforo Colombo»), preso «esclusivamente dal Las Casas»; il XLI, «Relazione del quarto viaggio di Cristoforo Colombo»,¹⁴¹ ovvero la lettera («il solo scritto di Colombo riferentesi al quarto viaggio»)¹⁴² che, come riportavano Don Fernando e Las Casas, Colombo avrebbe consegnato a Diego Méndez, diretto verso la Spagna, dopo aver raggiunto in canoa l'Española dalla Giamaica, impresa che De Lollis, nel volume su Colombo, dipinse con toni eroici. Nella ricostruzione delle relazioni del secondo e quarto viaggio egli aveva copiosamente attinto dalle *Historie* di Don Fernando, la cui autorità, come si è detto e come si vede negli appunti sopra riportati (si noti, tra l'altro, il riferimento quasi sprezzante al citato libro di Harrisse su Fernando), ri-

¹⁴⁰ CM, 112, *Appunti*.

¹⁴¹ Cf. il secondo volume di NRC: Colombo, *Relazioni e lettere*.

¹⁴² SCC II: LXXXIII.

teneva pressoché indiscutibile, in virtù della «immediata dipendenza»¹⁴³ della *Historia* del Las Casas dalle *Historie*. Proprio l'eccessiva fiducia di De Lollis in alcune fonti di per sé non troppo affidabili (le *Historie* di Fernando, le postille), è uno dei punti deboli dei suoi studi colombiani.

4. IL PROBLEMA DEI RAPPORTI TRA COLOMBO E PAOLO DAL POZZO TOSCANELLI

Negli appunti a Monaci, De Lollis passava quindi a presentare le *Postille* di Colombo (che pubblicava alla fine del secondo volume),¹⁴⁴ lo studio delle quali non serviva solo ad appagare «la curiosità del lettore avido di conoscere nella loro materialità le minuterie riguardanti un grand'uomo come Colombo», ma, soprattutto, a far luce su «l'origine e i progressi della cultura Colombiana, non solo in sé, ma in relazione al progetto della navigazione transatlantica, al quale convergevano tutti gli studj di Colombo»:

a proposito di postille, il testo di queste, quale io l'ho dato in fine al vol. II, non serve o almeno non vuol servire soltanto ad appagare la curiosità del lettore avido di conoscere nella loro materialità tutte le minuterie riguardanti un grand'uomo come Colombo. Ché, anzi, queste postille son là a documentare ininterrottamente l'origine e i progressi della cultura Colombiana, non solo in sé, ma in relazione al progetto della navigazione transatlantica, al quale convergevano tutti gli studj di Colombo. Dico *convergevano*, perché il grande tradizionale errore è che Colombo collo studio dei libri sia pervenuto a comporre e maturare il progetto di raggiungere l'estremità orientale dell'Asia navigando per la via di ponente: per pensare altrimenti s'ha da tener sott'occhio le postille Colombiane e tenere in pari tempo conto dei risultati certi ai quali mi pare di esser giunto nelle Illustrazioni alle postille circa i rapporti corsi tra Cristoforo Colombo e il Toscanelli. La conclusione delle conclusioni viene ad essere: che Colombo lasciò Genova nel 1426 o giù di lì, e la lasciò quando non era che artigiano, per incidente anche marinaio: capitò per caso in Portogallo, ove ebbe notizia di una corrispondenza

¹⁴³ *Ibì*: XII.

¹⁴⁴ Le postille trascritte da De Lollis erano quelle alla *Historia rerum ubique gestarum* di Pio II, ai *Trattati* di P. d'Ailly, al libro di Marco Polo, alla *Naturalis historia* di Plinio, alle *Vite parallele* di Plutarco, alla *Geografia* di Tolomeo del 1478, tre annotazioni riportate nelle *Historie* di Don Fernando, tra cui quella in cui Colombo avrebbe scritto di aver navigato «l'anno .MCCCCLXXVII., nel mese di febraio, oltra Tile isola, cento leghe».

corsa tra la corte portoghese e l'astronomo fiorentino Toscanelli circa la possibilità di raggiungere l'oriente per la via di ponente (*buscar el levante por el poniente*): colla sua gran fede, alla quale egli si vantò dopo il successo di dover tutto (cf. la lettera ai re inserita nel *Libro de las Profecias*), abbracciò il progetto come cosa certa; e più per convincere gli altri che sé stesso, si mise a studiar quei libri la cui autorità fosse universalmente riconosciuta e in pari tempo fornivano (?) dei dati comprovanti il progetto Colombo-Toscanelliano: tali erano i *trattati* di Pietro d'Ailly, l'*Historia rerum ubique gestarum* di Pio II.¹⁴⁵

Nella lunga *Illustrazione alle Postille*, De Lollis si era soffermato su due postille particolarmente significative: la prima era la lettera di Paolo dal Pozzo Toscanelli (scritta a Firenze il 25 giugno 1474) inviata al canonico di Lisbona Fernam Martins, «trascritta di proprio pugno da Colombo sur uno dei fogli di guardia della *Historia* di papa Pio II»¹⁴⁶ e scoperta da Harriette nel 1871; la seconda era quella relativa al presunto viaggio di Colombo verso le regioni polari, tramandata «come una semplice annotazione»¹⁴⁷ da Fernando nelle sue *Historie*. Della seconda annotazione, De Lollis, pur ammettendo che «il contenuto ne è strano, rasenta anzi, quasi, l'assurdo»,¹⁴⁸ non ne metteva in dubbio la autenticità, sia per «l'incondizionata veridicità delle *Historie* dal principio alla fine»,¹⁴⁹ sia considerando la probabile ipotesi che Colombo fosse giunto effettivamente nei pressi dell'Islanda e che avesse esagerato (per un probabile errore di calcolo e per il suo tendere «per carattere, per la sua professione d'uomo di mare, e per le speciali circostanze della sua vita»¹⁵⁰ all'esagerazione) la portata di quel viaggio, dicendo di essere giunto «cento leghe al di là dell'Islanda»,¹⁵¹ fino a Tule.

Più complesso era il discorso legato alla prima postilla, ovvero la lettera di Toscanelli a Martins. Il problema era posto, nell'*Illustrazione*, in senso filologico, cercando di stabilire i rapporti tra i testimoni della lettera. Di essa, infatti, esistevano tre testi: «quello latino che Colombo stesso, di sua mano, trascrisse sopra uno dei fogli di guardia della *Historia* di papa Pio II, quello italiano che figura nella versione delle *Historie*

¹⁴⁵ *CM*, 112, *Appunti*.

¹⁴⁶ *SCC* II: CLXXXVI.

¹⁴⁷ *Ibi*: CCVXII.

¹⁴⁸ *Ibi*: CCXVII.

¹⁴⁹ *Ibid*.

¹⁵⁰ *SCC* II: CCXVII.

¹⁵¹ *Ibid*.

di don Fernando fatta dall'Ulloa, e quello spagnolo intercalato dal Las Casas nella sua *Historia*.¹⁵² Da un rapido confronto, De Lollis arrivava alla conclusione che «il testo delle *Historie* e quello della *Historia* sono intimamente affini ed equidistanti dal latino»,¹⁵³ che «la versione dell'Ulloa è stata fatta sopra un testo spagnolo che è né piú né meno che lo stesso conservatoci dal Las Casas»¹⁵⁴ e, infine, «che il testo della lettera del Toscanelli inserito nell'originale spagnolo delle *Historie* fu lo stesso che quello conservatoci nella *Historia*»,¹⁵⁵ per cui Las Casas, probabilmente, «non fece se non copiare la versione spagnola che della lettera del Toscanelli trovò nelle *Historie*». ¹⁵⁶ Ancora una volta, si noterà la grande – forse eccessiva – autorità attribuita da De Lollis alle *Historie* di Fernando Colombo, da cui faceva dipendere, in molte parti, quanto su Colombo aveva scritto Las Casas (per il quale parlava di «plagio»).¹⁵⁷ Inoltre, circa i rapporti tra la versione latina della lettera e la versione spagnola (tramandata da Las Casas), egli affermava che «il testo latino utilizzato dal traduttore spagnolo non differiva in nulla da quello conservatoci da Colombo stesso sur uno dei fogli di guardia della *Historia* di papa Pio, che anzi poté essere l'originale stesso del Toscanelli». ¹⁵⁸

Dopo aver condotto «un'indagine tendente alla ricostituzione del testo originario»,¹⁵⁹ De Lollis passava a tracciare una breve «storia» della

¹⁵² *Ibi*: CLXXXVI.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibi*: CXC.

¹⁵⁵ *Ibi*: CXCI.

¹⁵⁶ *Ibi*: CXCI.

¹⁵⁷ In particolare, De Lollis ne parlava a proposito delle fonti di Colombo citate da Las Casas: «Don Fernando chiude il suo capitolo V promettendo al lettore una esposizione degli “argomenti” coi quali Colombo “venne a fabricare e dar luce ad una sí gran machina” come fu il progetto della navigazione transatlantica [...] Il Las Casas nel principio del suo capitolo V promette al lettore l'esposizione delle “razones naturales” e delle “autoridades de sabios...varones” sulle quali si fondò Colombo. Questa mossa, ognuno lo vede, non pecca d'originalità: e il plagio continua appresso a man salva, né vale a dissimularlo la frondosa prolissità colla quale il buon vescovo, forte di erudizione scolastica, sviluppa le testimonianze degli antichi scrittori intorno alla rotondità della terra, l'accessibilità e l'abitabilità degli Antipodi: chè gli scrittori da lui citati sono gli stessi e nello stesso ordine che quelli menzionati da don Fernando: il Las Casas, al pari di don Fernando, viene giù giù, per cinque capitoli, da Aristotele all'Ailly, e dall'Ailly passa al Toscanelli» (*ibi*: CXCI-CXCII).

¹⁵⁸ *Ibi*: CXCIV.

¹⁵⁹ SCC II: CXCIV.

lettera, «la cui importanza» scriveva «può essere massima o minima, a seconda del momento e del modo in cui Colombo n'ebbe conoscenza».¹⁶⁰ La storia della lettera di Toscanelli a Martins si intrecciava strettamente, infatti, con la corrispondenza (e quindi con i rapporti) tra Toscanelli e lo stesso Colombo, per la quale De Lollis considerava fondamentali i riferimenti che al riguardo aveva fatto Fernando nelle *Historie*. Circa i rapporti tra i due, l'opinione dello studioso era chiara: Colombo aveva avuto il merito altissimo di aver attuato la teoria – basata su un errato calcolo della circonferenza terrestre, che la faceva molto meno estesa di quanto sia – di Paolo dal Pozzo Toscanelli, che sosteneva la possibilità di raggiungere l'India passando da Occidente. Era lui, quindi, per De Lollis, «il vero precursore di Colombo», come intitolò uno dei capitoli (l'VIII) del volume *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*. Fondamentale, al proposito, era stata la corrispondenza tra i due, collocabile «secondo ogni probabilità, tra il 1479 e il 1480»,¹⁶¹ più precisamente, «tra il 24 settembre 1479 e il 15 maggio 1482 (quando il Toscanelli morì)»¹⁶² e di cui rimangono le due lettere di risposta dell'astronomo fiorentino a Colombo (alla prima delle quali, Toscanelli avrebbe accluso la lettera da lui spedita al Martins e una carta comprovante la possibilità del viaggio), mentre mancano le due di Colombo. Sebbene già altri studiosi avessero sostenuto l'importanza che ebbe, per Colombo, la conoscenza delle teorie dell'astronomo fiorentino (primo tra tutti, Humboldt), De Lollis era convinto che gli studiosi avessero, fino a quel momento, attribuito a quella corrispondenza molta meno importanza di quanta ne richiedesse. Il motivo era, per lui, da ricercarsi nel pregiudizio per cui Colombo sarebbe approdato, nel 1476, in Portogallo per proporre ai re il suo progetto e che, quindi, quando ebbe modo di conoscere la lettera di Toscanelli al Martins, egli avrebbe avuto già in mente il piano del suo viaggio. De Lollis, invece, sostenne, già nella prima edizione del volume su *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia* (che uscì qualche mese prima del primo volume degli *Scritti*) e, quindi, nella *Illustrazione alle postille*, che «Colombo approdò, certo per caso, e, probabilissimamente, solo nel 1476 in Portogallo: ivi ebbe notizia della corri-

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ De Lollis 1969: 52.

¹⁶² *SCC* II: CCX.

spondenza corsa tra il Martins e il Toscanelli e ne derivò la concezione del progetto ch'ebbe poi la gloria di mandare ad effetto». ¹⁶³

L'importanza attribuita da De Lollis alle lettere scambiate tra Toscanelli e Colombo era tale che egli scriveva:

la seconda lettera di Colombo al Toscanelli era improntata a un entusiasmo vergine d'ogni principio di disillusione: e da tale constatazione deriva necessaria la conseguenza che la corrispondenza di Colombo col Toscanelli, la quale ebbe luogo indubbiamente tra il 24 settembre 1479 e il 15 maggio 1482 (quando il Toscanelli morì), precedé le prime trattative di Colombo col re di Portogallo, foss'egli Alfonso V o Giovanni II. E a questo punto non si farebbe, mi pare, dell'acrobatismo critico, se si concludesse che tale corrispondenza è dunque l'origine e il principio della scoperta dell'America. ¹⁶⁴

Inoltre, come ulteriore prova dell'importanza della corrispondenza con Toscanelli, segnalava alcuni richiami alla lettera di Toscanelli a Martins rintracciabili nell'*Introduzione* al *Giornale di bordo*:

è un fatto d'incontestabile evidenza e valore che alcuni passi sostanziali della lettera del Toscanelli al Martins si ritrovano parafrasati od anche intercalati di peso nella *Introduzione* di Colombo al suo *Giornale di bordo* pel primo viaggio. Questa *Introduzione* reca la data implicita del 1492: fu dunque scritta (e l'intonazione trionfale lo conferma) nei primi giorni della navigazione di ritorno: era quello un momento solenne, in cui Colombo dovè giganteggiare davanti alla propria coscienza: e se in quel momento, all'estremità del fraposto Oceano, riassumendo egli lo scopo della impresa sovrumana, non riesce a sottrarsi a delle reminiscenze squillanti della lettera che il Toscanelli, morto già da dieci anni, aveva nel 1474 scritta al Martins, ciò significa che quella lettera si ripresentava allo spirito di lui come origine prima della immensa impresa ch'egli aveva allora compiuta. ¹⁶⁵

Si noti, *en passant*, come questo passo dell'*Illustrazione alle postille* registri un certo innalzamento stilistico, che va di pari passo con notazioni psicologiche (se non romanzesche), esplicite nel richiamo alla «coscienza» di Colombo, davanti a cui il navigatore, nel «momento solenne» del ritorno, «giganteggiava». Non siamo troppo lontani da certe pagine del *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, tanto che, subito dopo, De Lollis sentiva il bisogno di giustificarsi: «ci si permetta una volta tanto» scriveva «d'invocare un argomento puramente psicologico colla stessa

¹⁶³ SCC II: CCII.

¹⁶⁴ *Ibi*: CCX.

¹⁶⁵ *Ibi*: CCX-CCXI.

fede con cui si allegherebbe un documento storico d'incontestabile autorità».

Per tornare al rapporto tra Colombo e Toscanelli («uno dei temi fondamentali della storiografia colombiana»),¹⁶⁶ esso era uno snodo centrale della narrazione costruita da De Lollis nel volume edito da Treves. Non a caso, nel citato capitolo VIII, erano riportate interamente le due lettere inviate da Toscanelli a Colombo («due documenti di capitale importanza»),¹⁶⁷ discutendo l'effettiva influenza del primo sul secondo e concludendo che «i dati forniti dal Toscanelli a Colombo furono quelli che più e quasi esclusivamente lo sovvennero nel maturare e nel condurre a termine a sua miracolosa impresa».¹⁶⁸ In quello stesso 1892, egli aveva ribadito la propria convinzione in un articolo apparso sulla «Nuova Antologia», intitolato *La mente e l'opera di Cristoforo Colombo* (raccolto in De Lollis 1969: 245-264), in cui scriveva che «è diritto e dovere della critica concludere che il vero precursore di Colombo, un precursore teorico sí, ma che certo influí sull'animo di Colombo più che i piloti portoghesi, inoltratisi oltre le Azorre per appena qualche centinaio di leghe fu Paolo dal Pozzo Toscanelli».¹⁶⁹ Sei anni dopo, nel 1898, sulla «Revue des Revues» del 15 gennaio, pubblicò, in francese, un articolo significativamente intitolato *Qui a découverte l'Amérique? Christophe Colomb et Paolo Toscanelli* (incluso poi in De Lollis 1969: 265-281) in cui tornava sul problema del rapporto tra Colombo e l'astronomo fiorentino e sulla «part réelle de Toscanelli dans la découverte de l'Amérique».¹⁷⁰ Per De Lollis essa andava spiegata in questi termini: «selon nous, Toscanelli fut l'inspirateur de Colomb dans ce sens que fut lui qui, indirectement d'abord, et puis directement, suggéra et persuada à Colomb la possibilité de la navigation transatlantique».¹⁷¹ In realtà, il ruolo di Toscanelli venne, in seguito, ridimensionato dagli studiosi di Colombo,¹⁷² o meglio

¹⁶⁶ Caraci 1965: 17. Sulla questione si veda Taviani 1974 II: 190-211.

¹⁶⁷ De Lollis 1969: 46.

¹⁶⁸ *Ibì*: 52.

¹⁶⁹ *Ibì*: 253.

¹⁷⁰ *Ibì*: 264.

¹⁷¹ De Lollis 1969: 264.

¹⁷² Di «supporto scientifico» parla Taviani 1974 I: 177-85 e II: 190-211. «La lettera e la carta di Toscanelli» scrive Taviani «esercitarono su Colombo una benefica influenza, ma solo perché costui era già preparato a riceverne i concetti fondamentali e a farne tesoro. La corrispondenza toscanelliana non fu affatto la causa della genesi della grande scoperta. Ne fu solo un supporto: il fondamentale supporto scientifico di

fu maggiormente valorizzato il ruolo teorico, e non solo pratico, avuto dallo stesso Colombo, come faceva notare Roberto Almagià nella *Prefazione* alla ristampa (1931) della terza edizione del *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*. Il geografo fiorentino scriveva che

circa i rapporti tra Colombo e Toscanelli [...] in un punto si può oggi forse accostarsi ad un'opinione alquanto diversa da quella formulata dal Nostro. Il De Lollis pensava che il progetto di raggiungere le spiagge dell'Asia navigando verso occidente fosse stato formulato dal Toscanelli, il quale per primo ne avrebbe data l'idea a Colombo [...] in altri termini egli vedeva nel Toscanelli l'ideatore e il costruttore scientifico della grande impresa, in Colombo soltanto l'animoso esecutore. Oggi è lecito piuttosto ritenere, da un complesso di indizi, che l'idea fosse germinata nella mente stessa del grande Ligure e che questi avesse già, sia pur parzialmente, elaborato il suo progetto allorché ricevette conforto di concrete determinazioni scientifiche dalla conoscenza del piano toscanelliano.¹⁷³

Inoltre, una delle basi su cui De Lollis aveva poggiato la propria tesi, ovvero la lettera di Toscanelli a Martins trascritta sul foglio di guardia della copia della *Historia* di Pio II posseduta da Colombo, non venne condivisa da tutti gli studiosi, dal momento che alcuni negavano che la trascrizione della lettera fosse autografa di Colombo. Del resto, Taviani ha ribadito, nel 1974, la giustezza della tesi di De Lollis, dicendosi assolutamente convinto del fatto che «la copia della lettera di Toscanelli fu trascritta nel foglio conservato alla Biblioteca colombiana direttamente e personalmente da Cristoforo Colombo».¹⁷⁴ Dubbi venivano mossi anche sulle altre postille, come notava Almagià, riferendo una ricerca del 1928 di F. Streicher,¹⁷⁵ la quale «condotta con criteri esclusivamente paleografici [...] arrivava alla conclusione che la maggior parte di tali postille non sarebbero di Cristoforo, ma del fratello Bartolomeo».¹⁷⁶ Perplesità sulla autografia di alcune delle postille erano già stati mossi, nel 1886, da Simón de la Rosa y López.¹⁷⁷ I dubbi del De Rosa vennero tramutati in certezze da Henry Vignaud, il quale, non solo aveva affron-

un disegno, che nel 1481 aveva già una forma concreta e sostanzialmente definita» (Taviani 1974 I: 180).

¹⁷³ Almagià 1969: XI.

¹⁷⁴ Taviani 1974 II: 192.

¹⁷⁵ Cf. Streicher 1928.

¹⁷⁶ Almagià 1969: XIX.

¹⁷⁷ Cf. Don Simón de la Rosa y López, *Biblioteca Colombiana, Catálogo de sus libros impresos*, Sevilla, Rasco, 1888 cit. in De Lollis 1969: 326.

tato il problema del rapporto con Toscanelli (contestando l'intera corrispondenza toscanelliana e quindi anche l'autenticità della lettera di Toscanelli al canonico Martins, cf. Vignaud 1901), ma, in generale, aveva formulato, sull'impresa colombiana, una teoria da cui il navigatore genovese usciva decisamente «sconsacrato», per ripetere un aggettivo usato, al proposito, da De Lollis, nel primo capitolo del volumetto intitolato *Chi cerca trova overosia colui che cercò l'Asia e trovò l'America*, in cui stampava la *Disquisizione critica* scritta in difesa della propria teoria, inconciliabile con quella di Vignaud. Riguardo alla teoria di Vignaud e alla sua carica «veramente rivoluzionaria»,¹⁷⁸ si possono utilmente riportare le parole di Caraci, che definiva la teoria dello studioso francese come

il più clamoroso tentativo di sconvolgere dalle fondamenta quanto s'era andato ormai sistemando in una tradizione di studi che il de Lollis [...] aveva, in sostanza accettato e cercato di sviluppare; un tentativo, quello, che fu in pari tempo il maggiore sforzo critico diretto, nel primo trentennio del nostro secolo, ad eliminare dalle fonti colombiane il loro palese sedimento leggendario per sostituirvi una più veritiera ricostruzione storica.¹⁷⁹

La tesi di Vignaud, esposta in diversi contributi, di cui il più importante è Vignaud 1911, si può riassumere, scriveva Almagià,

nella duplice negazione, sia della autenticità di tutti i documenti relativi al progetto del Toscanelli e ai rapporti tra questo e Colombo, documenti che egli reputa provenienti da un falso perpetrato dopo il ritorno dalla prima traversata atlantica, sia della tradizionale opinione sulla mèta del primo viag-

¹⁷⁸ Almagià 1969: IX.

¹⁷⁹ Caraci 1965: 41-2. Su Vignaud si legga anche il giudizio di Taviani, nella seconda delle tre schede che egli dedica al problema dell'autenticità delle *Historie* di Fernando (NRC VIII 2: 39). Taviani definisce Vignaud «studioso di un certo livello, peraltro faziosa espressione delle nuove tendenze positivistiche della cultura». E aggiunge: «egli si era proposto di dare una interpretazione più realistica delle figura di Colombo, in risposta soprattutto alle esagerazioni mistiche di Roselly de Lorgues. Per questo avrebbe voluto dimostrare che le capacità, la cultura e soprattutto le intenzioni dello Scopritore del Nuovo Mondo non erano state eccezionali, poiché il suo progetto non prevedeva di raggiungere da occidente le Indie, ma solo di esplorare l'Atlantico alla ricerca di quegli arcipelaghi di cui l'aveva popolato la tradizione classica e medievale. Questa interpretazione dell'impresa colombiana fu validamente respinta da molti colombisti. Tuttavia l'opera di Vignaud ebbe pure qualche merito: quelli, per esempio, di mettere in luce non poche incongruenze della storiografia tradizionale e di costituire uno stimolo alla ricerca di soluzioni nuove e più convincenti di vecchi problemi»

gio, il raggiungimento delle coste orientali dell'Asia; opinando al contrario il Vignaud che il navigatore genovese cercasse nell'oceano soltanto delle grandi isole sconosciute e ritenute fertili e ricche, in base a segrete notizie ricevute da taluno dei molti che lo avrebbero preceduto in simile tentativo.¹⁸⁰

Era, effettivamente, una vera e propria «sconsacrazione» del navigatore genovese, per cui, come scriveva De Lollis, Vignaud «riduceva l'epopea a poema eroicomico».¹⁸¹ La dissacrante teoria dello studioso francese portò De Lollis a impegnarsi nella difesa della propria, sebbene a distanza di anni dall'uscita del volume di Vignaud (e tale ritardo sarà da imputarsi ai sempre più gravosi impegni di professore e di direttore della «Cultura», oltretutto, ovviamente, alla inattesa partecipazione alla Grande Guerra). Ciò avvenne, nel 1923, in occasione della terza ristampa del volume su *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia* (Roma, Istituto Cristoforo Colombo), a cui antepose una *Disquisizione critica sulla genesi e sul carattere dell'impresa di Colombo*, che avrebbe ristampato (con aggiunte), due anni dopo, come primo capitolo del citato *Chi cerca trova ovvero sia Colui che cercò l'Asia e trovò l'America* (Roma, Istituto Cristoforo Colombo, 1925), raccolto poi in De Lollis 1969:301-366. La critica a Vignaud era serrata: De Lollis non retrocedeva di un passo nelle proprie convinzioni, pur concedendo all'avversario che una parte delle postille (ma non tutte) potessero essere di mano di Bartolomeo Colombo. Per il resto, De Lollis, anche a distanza di tanti anni, rimaneva fermo nella propria idea: non solo era autentica la corrispondenza tra Colombo e Toscanelli, ma anche rimaneva indiscutibile il ruolo avuto da quest'ultimo nell'ispirare l'impresa colombiana. Egli si dimostrava, quindi, impermeabile alla teoria di Vignaud, senza coglierne le potenzialità che vi si nascondevano, ovvero, come ha scritto Caraci, «l'esigenza di rinnovare a poco a poco, con acribia più attenta e guardinga, quanto di ciò che era stato malgrado tutto conservato della tradizione si rivelasse ispirato o deformato dalla leggenda».¹⁸² Ancora Caraci notava come «il risultato positivamente più concreto riscontrabile nella storiografia colombiana, dopo e come conseguenza degli scritti di H. Vignaud»¹⁸³ concerneva «i problemi sollevati dalle condizioni in cui ci sono pervenute e si sono conservate le due fonti sinora basilari di quella storiogra-

¹⁸⁰ Almagià 1969: IX.

¹⁸¹ De Lollis 1969: 305.

¹⁸² Caraci 1965: 42.

¹⁸³ *Ibi*: 42n.

fia; le *Historie* di don Fernando e la *Historía de las Indias* del Las Casas». ¹⁸⁴ «Da questa corrente» scriveva ancora Caraci «De Lollis è rimasto assolutamente fuori». ¹⁸⁵ Più in generale, Caraci coglieva acutamente il limite forse maggiore degli studi colombiani di De Lollis, ovvero «la critica delle fonti» che erano alla base della cultura (da De Lollis troppo sotto-stimata) e, quindi, dell'impresa stessa di Colombo, «un tema» scriveva Caraci «che oltrepassava di troppo la sua specifica preparazione filologica, impegnando la ricerca in un campo assai più largo e insidioso, dove entrano in gioco componenti delle quali la storiografia colombiana ha tardato e tarda a tener giusto conto e che sono ben lungi dall'essere chiarite». ¹⁸⁶ Lo stesso Almagià, nella *Prefazione* al volume citato, auspicava, rispetto al tanto che De Lollis aveva fatto in materia colombiana, un «lavoro di revisione critica del valore delle fonti fondamentali per la biografia colombiana». ¹⁸⁷

Ci si può interrogare, a questo punto, su quale fosse il motivo vero per cui lo studioso abruzzese concesse una tale importanza a Toscanelli. Riesce difficile credere, infatti, che lo facesse per sola impuntatura, per difendere, cioè, a spada tratta e a occhi chiusi, la propria tesi contro quella di altri che la criticasse. È più credibile, invece, che il coinvolgere l'astronomo fiorentino nella grande impresa della scoperta del Nuovo Mondo rispondesse a bisogni più profondi di De Lollis, che in parte esulavano dal solo campo colombiano. Si può citare, al proposito, il finale del già citato articolo su *Qui a découverte l'Amérique?*:

cela démontré, nous souhaitons que l'on rende, enfin, à Paolo Toscanelli, dont le nom n'est pas jusqu'ici sorti du domaine trop circonscrit de l'érudition, la place qui lui est due dans ce grand fait de la découverte de l'Amérique. Il ne s'agit pas tout simplement de rendre justice à un homme, mais de rétablir sous son véritable jour un des plus grands faits de l'histoire humaine, dont on se rendrait compte beaucoup mieux en le considérant comme le produit de cet admirable mouvement intellectuel qui fut la Renaissance italienne et notamment florentine, qu'en se le représentant comme la conséquence d'une combinaison où entrent en parties égales le hasard et la foi aveugle d'un seul homme. ¹⁸⁸

¹⁸⁴ *Ibid.*: 42.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*: 78.

¹⁸⁷ Almagià 1969: XVIII.

¹⁸⁸ De Lollis 1969: 281.

Il rischio che comportava, per uno studioso quale De Lollis, filologo romanzo allievo di Monaci, l'occuparsi di una figura grande e, all'epoca, in buona parte ancora leggendaria, come quella di Colombo, era di lasciarsi affascinare da questa stessa leggenda, facendo saltare i legami di essa con la storia e i documenti: da qui, l'antinomia del titolo del volume di Treves, Colombo «nella leggenda e nella storia». Ricostruiti con la solita acribia e scrupolosità, apprese alla scuola di Monaci, i moltissimi documenti riguardanti Colombo, una certa insoddisfazione si era fatta strada nel giovane filologo: di non avere spiegato, cioè, pur con l'enorme messe di documenti abilmente studiati e ricostruiti, come fosse stato possibile per Colombo fare quello che aveva fatto. De Lollis non poteva accettare di giudicare l'impresa colombiana solo «comme la conséquence d'une combinaison où entrent en parties égales le hasard et la foi aveugle d'un seul homme», come aveva scritto nel citato articolo della «Revue des Revues». Del resto, dato il presupposto (in seguito criticato da altri studiosi) della scarsa cultura di Colombo, artigiano e poi marinaio, riusciva quasi incredibile, per De Lollis, che egli, da solo, avesse potuto concepire e attuare la grande impresa, per la quale non sarebbe stato né scientificamente né culturalmente pronto. La figura del personaggio, quindi, si staccava pericolosamente dal contesto, rimanendo isolata, inspiegata e inspiegabile. Non è un caso che De Lollis, per colmare quel salto tra l'impresa di Colombo e il suo tempo, tra la storia e la leggenda, ricorresse talvolta a due categorie che, nella loro genericità, non avevano nulla di storico, ovvero il «genio» di Colombo e la sua «fede». In *La mente e l'opera di Cristoforo Colombo*, aveva provato a definire queste vaghe (e, a dire il vero, indefinibili) categorie. Per spiegare «l'immensità del successo» di Colombo, De Lollis sentiva l'esigenza di «presupporre nel suo autore qualche cosa di sconfinato, e perciò indefinibile, qualche cosa di straordinario, che sfugge per ciò all'analisi applicabile nell'ordine delle cose comuni».¹⁸⁹ E continuava:

si parli pure, se si vuole, di genio, ma nel senso più largo della parola, per significare cioè quella singolare potenza di visione intellettuale che coglie il baleno della verità remota là dove è buio e dev'essere buio per i più. Ma non si chiedi al genio la rivelazione ordinata e determinata degli argomenti e dei mezzi che lo guidarono dalla concezione al compimento della grandissima impresa.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Ibid.*: 247.

¹⁹⁰ De Lollis 1969: 247.

Piú avanti, introduceva un'ancor piú vaga categoria, quale quella della «fede» di Colombo, ovvero cieca fiducia in se stesso e nel proprio progetto, che gli avrebbe permesso di compiere la grande impresa:

fu la fede, una gran fede quella che mise Colombo al disopra dell'ignoranza e dei pregiudizi. Dico *fede* nel senso piú comprensivo della parola, volendo intendere quella forza misteriosa di cui quegli stesso che ne è dotato non si rende pienamente ragione e che, sorvolando le difficoltà, spinge l'immaginazione e la volontà umana fino all'inverosimile. Colombo possedeva in grado eminente questa dote cosí complessa; e non ci voleva meno per portare d'un tratto nel campo della pratica le teorie del Toscanelli.¹⁹¹

«Genio» e «fede» erano, come si capisce, categorie psicologiche (della «mente», appunto, di Colombo), ma non certo storiche: della «leggenda», non della «storia». Da qui si intende l'enorme importanza che De Lollis attribuiva a Toscanelli e al suo rapporto con Colombo. Il supporto documentario (il carteggio tra i due che, per lui, era senza dubbio autentico) gli permetteva di uscire dalle secche di quell'«eroismo», di cui, talvolta, il *suo* Colombo non riusciva a non essere affetto. Chiamare in causa Toscanelli significava, quindi, far rientrare la grande impresa colombiana all'interno del Rinascimento italiano, riequilibrare il rapporto tra la figura del marinaio – che rischiava pericolosamente di giganteggiare – e il suo tempo. De Lollis tornò sul problema, nel 1925, in *Chi cerca trova*, scrivendo, a proposito del *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*:

erano quelli, in verità, anche gli anni in cui, forse in parte proprio per un amore alla verità che poteva diventare dedizione di schiavo, le operazioni dello spirito, perfino quelle di proporzioni eroiche, parevano non poter essere intese a pieno, se non ricostruite in una ininterrotta successione di dati pianeggianti sul livello dell'umanità normale. Ma chi scrisse questo libro sentiva fin da allora che i fatti i quali si allegavano a spiegazione del miracolo della Rinascenza italiana, a cominciare da una diversa intelligenza degli antichi, erano segni, non causa del miracolo, le cui ragioni prime si nascondevano e nascoste volevan rimanere negli abissi della storia, dove non giunge l'occhio umano, incapace di scoprire, sulla guida delle varie manifestazioni, il germe dell'unità che le produsse. E gli parve naturale che l'azione dello Scopritore, del tutto sproporzionata alla sua preparazione e mentalità scientifica, non meno che l'incitamento del Toscanelli, esso stesso, nonostante la cultura cosmografica di lui, lontano dall'aver la completezza scien-

¹⁹¹ *Ibid.*: 255.

tifica, come noi oggi l'intenderemmo, mutassero la quasi paurosa ansietà delle età anteriori verso l'abissale lacuna degli antipodi in un'irrefrenabile ambizione di conquista e di possesso. Veniva così l'impresa colombiana a trovare il suo naturale assetto nell'ambito della caratteristica fondamentale della Rinascenza che è la brama di possedere a pieno questo mondo; sul quale il medio evo, in contemplazione di quell'altro, aveva appena appoggiato la punta dei piedi.¹⁹²

Il «povero secolo decimonono»¹⁹³ aveva provato a spiegare l'impresa «eroica» di Colombo affidandosi ai soli documenti, a quella «ininterrotta successione di dati pianeggianti sul livello dell'umanità normale» che potesse inquadrare il gran fatto ponendolo al livello degli altri fatti. Fin da allora, il giovane De Lollis, che pure aveva alacramente realizzato la raccolta degli *Scritti di Colombo*, rispettando totalmente i criteri di obiettività e di scientificità che i suoi maestri gli avevano insegnato e che gli studiosi richiedevano e si aspettavano da lui, rimaneva stupito e insoddisfatto davanti al «miracolo» dell'impresa colombiana, «de cui ragioni prime si nascondevano e nascoste volevan rimanere negli abissi della storia». L'«eroicità» dell'impresa, che per De Lollis era indiscutibile, rischiava di perdersi nelle minuzie della documentazione e di rimanere, quindi, senza spiegazione. Come si è visto, talvolta De Lollis era ricorso, per superare l'*impasse*, alla vaga categoria della «genialità» di Colombo, alla sua gran «fede» in se stesso e nelle proprie idee. Nel capitolo XVIII del *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, provando a spiegare la «storiella», diffusa da Oviedo nella sua *Historia General y Natural de las Indias* (1535), «secondo la quale Colombo, andando in America, avrebbe semplicemente rifatto la strada recentemente percorsa e a lui indicata da un povero sconosciuto pilota spagnolo»,¹⁹⁴ la riferiva allo stupore con cui i contemporanei avevano guardato all'impresa di Colombo, «tanto più che né prima né dopo della scoperta essi riuscirono a rendersi pienamente ragione del processo pel quale Colombo era giunto a divinare il vero».¹⁹⁵ In parte, esso era lo stesso stupore di De Lollis:

ancora oggi non si riesce a determinare ordinatamente tutte le tappe di tale processo: v'ha in esso anche per noi un certo punto oltre il quale non si va,

¹⁹² De Lollis 1969: 313-4.

¹⁹³ Cf. Cesare De Lollis, *Povero secolo decimonono!*, «La Cultura», II 4 (15 febbraio 1923): 171-4, quindi in De Lollis 1971: 501-8.

¹⁹⁴ De Lollis 1969: 121.

¹⁹⁵ *Ibi* 1969: 123.

perché si trova il vuoto: e quel vuoto non si può colmarlo che col genio di Colombo, interprete inconsapevole dello spirito del tempo.¹⁹⁶

La genialità di Colombo era consistita, per De Lollis, nella caparbia ostinazione con cui aveva portato a termine il progetto toscanelliano, nella «medievale ingenuità che doveva permettergli di abbracciare un'impresa da visionario con entusiasmo da crociato».¹⁹⁷ Accanto al «genio» e alla «fede» di Colombo, egli si rifaceva anche a una non meglio definita «fervidissima immaginazione» del navigatore:

è pur sempre grandissima gloria la sua di aver portato nel campo dell'azione un piano teorico, che senza di lui avrebbe subito nello studio del Toscanelli la stessa sorte che aveva già subita negli archivi del re di Portogallo. La sua fervidissima immaginazione (una facoltà questa, della cui efficacia si ha sempre da tener grandissimo conto nelle scoperte della scienza umana) lo trascinava a considerar vero il verosimile, certo il probabile: ed egli non esitò a ritener come sicure le conclusioni del Toscanelli, che avevan trovati increduli i cosmografi di Alfonso V di Portogallo. D'un tratto, egli s'era sentito profondamente convinto delle argomentazioni e delle conclusioni teoriche dell'astronomo fiorentino, convinto al punto che, per ripetere le barocche quanto significative parole del Las Casas, gli pareva di aver dentro la propria camera le estreme terre orientali disegnate nel planisfero toscanelliano [...] L'impresa di Colombo, a considerarla nei risultati (tanto più modesti del vero) ch'egli le assegnava, offre un'immensa sproporzione con quel complesso di dato, suoi o derivati, che gliela ispirarono: e la proporzione è solo con una sconfinata immaginazione che spinse il pensiero e l'uomo oltre i confini sino allora segnati.¹⁹⁸

Per colmare l'«immensa sproporzione» che ritrovava tra i presupposti e i risultati dell'impresa colombiana, De Lollis ricorreva a delle spiegazioni che se piacevano al narratore, non potevano soddisfare lo studioso. Nello stesso capitolo del volume notava che

se il Toscanelli fu, nel fatto, il vero ispiratore di Colombo, è pure necessario tener conto del complesso di circostanze esterne, dell'ambiente, come oggi si direbbe, che influirono sulla mente dell'uno e dell'altro [...] non si può fare maggiore e peggior torto ad un grand'uomo che isolare il prodotto del

¹⁹⁶ *Ibi*: 125.

¹⁹⁷ *Ibi*: 128.

¹⁹⁸ *Ibi*: 125.

suo ingegno, rinnegando i precedenti che necessariamente devono ritrovarsi nella storia del suo tempo.¹⁹⁹

Considerati «lo spirito febbrile d'esplorazione che spingeva i piloti d'ogni paese a traverso l'Atlantico, in tutte le direzioni» e la relativa «calma colla quale la notizia della compiuta circumnavigazione fu accolta», De Lollis, correggendo quanto lui stesso aveva scritto poche righe prima, aggiungeva che «il viaggio [...] agli antipodi, una volta compiuto, stupì i contemporanei meno che oggi non si sia inclinati a credere».²⁰⁰ Era la via, questa, per colmare il «vuoto» che si insinuava, nell'impresa di Colombo, tra le cause e l'effetto, e andare al di là della poco convincente categoria di «genialità». Una via per non rinunciare alla eroicità dell'impresa di Colombo, né all'esigenza dell'inquadramento storico, era, infatti, quella di connettere Colombo al Rinascimento, o meglio a una versione eroica, appunto, del Rinascimento, la cui caratteristica fondamentale fosse «la brama di possedere a pieno questo mondo». L'anello di congiunzione tra Colombo e il Rinascimento italiano era lo stesso Paolo Toscanelli, alla cui centralità De Lollis non poteva rinunciare, pena il venir meno del precario equilibrio tra «storia» e «leggenda» che era riuscito a costruire nel volume sul navigatore.

Che la connessione, problematica ma necessaria, tra Colombo e il Rinascimento, fosse materia di riflessione per De Lollis già nel 1892, lo dimostra il fatto che già negli appunti inviati a Monaci egli aveva affrontato la questione, sebbene in termini in parte diversi da come avrebbe fatto in seguito. Colombo e lo stesso Toscanelli, infatti, non erano ancora eroi del Rinascimento: chiamando in causa la scarsa influenza del neoplatonismo sui due, De Lollis sfumava la novità dell'impresa colombiana, mostrandone i contatti, non ancora scissi del tutto, con l'epoca precedente. In particolare, si riferiva alla prima edizione del volume su *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia* (Milano, Treves, 1892), in cui aveva presentato l'impresa colombiana come «un portato genuino del rinascimento italiano», scrivendo a Monaci di voler sfumare la nettezza del giudizio:

nel libercolo che io pubblicai pel Treves, ripartendo la storia della scoperta dell'America tra Colombo e il Toscanelli, mi lasciai andare a dire che quel gran fatto, per quanto riguardava quegli che lo concepì, vale a dire il Tosca-

¹⁹⁹ *Ibi*: 126.

²⁰⁰ *Ibi*: 128.

nessi, si poteva considerarlo come un portato genuino del rinascimento italiano. Oggi modifico la mia conclusione (e la documenterò e illustrerò in un lavoruccio a parte) così: la tradizionale espressione scolastica che la scoperta dell'America chiude il medio-evo è giustissima: una delle prime e più sicure espressioni del rinascimento in Italia e specie in Firenze fu il platonismo: ma né il Toscanelli, né Colombo né gli autori che ambedue studiarono, quale l'Ailly, furon platonici: ché punto capitale delle rappresentazioni cosmografiche di Platone fu l'esistenza di grandi terre nell'Oceano Atlantico, fraposte, precisamente come l'America, alle coste occidentali d'Europa e a quell'orientale dell'Asia: è curioso a constatare, ma verissimo: se Colombo fosse stato infarinato di Platonismo invece che di Aristotelismo, egli avrebbe sospettato nell'America da lui scoperta un continente frapposto all'Europa e all'Asia: fermandosi invece ad Aristotele (o meglio agli scrittori aristotelici quali l'Ailly) egli si fissò nel principio fondamentale della cosmografia aristotelica: la rotondità della terra, e questo gli bastò per argomentare e sostenere la convinzione di raggiungere gli antipodi per una circumnavigazione. Credo d'essere nel vero così ragionando, e poter tutto documentare appunto colle postille di Colombo. Ai tempi dell'Humboldt si dubitava perfino che Colombo conoscesse *Marco Polo*: ebbene: tutta una serie delle postille da me pubblicate son rilevate dai margini di un Marco Polo riassunto in latino: del resto, lo studio di Marco Polo non poté servire a Colombo che a convincersi della immensa ricchezza dei luoghi che egli si proponeva di raggiungere per una via opposta a quella seguita dal viaggiatore veneziano.²⁰¹

Alla fine degli appunti, De Lollis ribadiva, con orgoglio, il valore della sua raccolta e la consapevolezza che i molti documenti da lui pubblicati sarebbero riusciti utilissimi agli studi colombiani, come già lo era stata quella del Navarrete:

e basti pei dettagli. Nel complesso [...] buona o cattiva che sia la mia raccolta è il solo *Corpus Colombiano* esistente. Chi l'abbia sott'occhio potrà e dovrà evitare quel che capitava finora assai di frequente ai Colombisti: vale a dire di fabbricare dei gran ragionamenti sopra un passo d'uno scritto di Colombo, che, viceversa, un altro dimostrava subito esser contraddetto da un passo di un altro scritto. Egli è che fi quanti e quali scritti avesse lasciati Colombo non s'avea notizia precisa: e meno ancor si sapeva quali fossero gli autentici, e dove questi si trovassero editi.²⁰²

L'importanza che De Lollis attribuiva alla propria edizione degli *Scritti* di Colombo era giustificata in più sensi. Innanzitutto, essa aveva appor-

²⁰¹ CM, 112, *Appunti*.

²⁰² CM, 112, *Appunti*.

tato dei preziosi e reali contributi agli studi colombiani, offrendo agli studiosi una messe di documenti riguardanti il navigatore, editi con «uno scrupolo esemplare» come ha scritto Caraci «di cui è prova, fra l'altro, la sicura, controllata erudizione messa a profitto nelle Illustrazioni unite ai testi che compaiono nella Raccolta».²⁰³ Inoltre, nel corso delle molte ricerche che De Lollis dovette compiere nelle biblioteche spagnole, egli poté acquisire un'ottima competenza della lingua spagnola moderna, che di lì a poco gli avrebbe permesso di pubblicare alcuni articoli su scrittori spagnoli contemporanei:²⁰⁴ era un campo dell'iberistica diverso da quello della lirica portoghese, trasmessogli da Monaci. Colombo e, in generale, la storia della geografia erano, poi, argomenti non usuali per un romanista, quale era De Lollis, dal 1891 professore di «Storia comparata delle Letterature neolatine» a Genova. Si può, anzi, dire che gli studi colombiani segnarono la prima vera anomalia nel *curriculum* del filologo romanista, lasciando in parte intravedere (o, meglio, rendendo possibile) il futuro passaggio alle lingue e letterature moderne, avvenuto nel 1905. La stessa passione con cui De Lollis, quasi abbandonando i lavori di romanistica, si cimentò nelle fatiche colombiane era il sintomo di una certa inquietudine di studi (non solo, certo, di studi) e di un profilo culturale ancora *in fieri*.

Diego Stefanelli
(Università degli Studi di Pavia)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

BISI = «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano».

BMF. C. Ra. = Biblioteca Marucelliana di Firenze, Carteggio Rajna.

BSGI = «Bollettino della Società Geografica Italiana».

²⁰³ Caraci 1965: 78.

²⁰⁴ I primi interventi di De Lollis sulla letteratura spagnola riguardarono poeti spagnoli del tardo romanticismo: José Zorrilla, Ramon de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, Gustavo Adolfo Bécquer. Tali articoli vennero raccolti da Silvio Pellegrini, in De Lollis 1947, in cui seguono l'omonima raccolta già allestita in vita da De Lollis (e pubblicata nel 1924).

- CM = Carteggio Monaci, lettere di Cesare De Lollis, Biblioteca unificata di Italianistica e Studi romanzi «Angelo Monteverdi», Facoltà di Lettere e Filosofia, Università «La Sapienza», Roma.
- Colombo, *Giornale di bordo* = Cristoforo Colombo, *Il giornale di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie*, introduzione, note e schede di Paolo Emilio Taviani e Consuelo Varela, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, 2 tomi.
- Colombo, *Relazioni e lettere* = Cristoforo Colombo, *Relazioni e lettere sul secondo, terzo e quarto viaggio*, a c. di Paolo Emilio Taviani, Consuelo Varela, Juan Gil, Marina Conti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, 2 tomi.
- F. Colombo, *Le historie della vita* = Fernando Colombo, *Le historie della vita e dei fatti dell'ammiraglio don Cristoforo Colombo*. Introduzione, note e schede di Paolo Emilio Taviani e Ilaria Luzzana Caraci, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, 2 tomi.
- Narrazioni sincrone* = *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione Colombiana pel Quarto Centenario dalla scoperta dell'America*, Parte III, vol. II [Narrazioni sincrone, a c. di Guglielmo Berchet], Auspice il Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1893.
- SCC = *Scritti di Cristoforo Colombo*, a c. di Cesare De Lollis, in *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione Colombiana pel Quarto Centenario della scoperta dell'America*, Auspice il Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1892, Parte I, voll. I e II; Roma, 1894, vol. III (*Autografi*).
- SGI, AS = Società Geografica Italiana, Archivio Storico, Serie Commissione Colombiana, Roma.
- NRC = *Nuova Raccolta Colombiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

LETTERATURA SECONDARIA

- Almagià 1969 = Roberto Almagià, *Prefazione* a Cesare De Lollis, *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, Firenze, Sansoni, 1969.
- Belgrano 1890 = *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori, dal MXCIX al MCCXCIII*, nuova edizione a c. di Luigi Tommaso Belgrano, vol. primo con tredici tavole illustrative, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordomuti, 1890 nelle «Fonti per la storia d'Italia» pubblicate dall'Istituto Storico Italiano, Scrittori – Secoli XII e XIII, Roma, 1890.
- Caraci 1965 = Giuseppe Caraci, *Cesare De Lollis studioso di Colombo* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.

- Carini 188 = Isidoro Carini, *Gli archivi e le biblioteche di Spagna in rapporto alla storia d'Italia in generale e di Sicilia in particolare*, Palermo, Tipografia dello Statuto, 1884.
- De Lollis 1885-1886 = Cesare De Lollis, *Il canzoniere provenzale O (Cod. Vat. 3208)*, «Atti della R. Accademia dei Lincei, Memorie di scienze morali» S. IV, 2 (1885-1886): 4-111.
- De Lollis 1886 = Cesare De Lollis, *Sonetti inediti di Buccio di Ranallo*, «Giornale storico della letteratura italiana» 8 (1886): 242-7.
- De Lollis 1887a = *Ricerche abruzzesi*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano» 3 (1887): 53-100.
- De Lollis 1887b = Cesare De Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio re di Castiglia*, «Studj di filologia romanza» 2.4 (1887): 289-295.
- De Lollis 1891 = Cesare De Lollis, *Di alcuni documenti e studi spettanti alla Raccolta Colombiana*, «Bollettino della Società geografica italiana» 28 (1891): 952-5 (anche in *Notizie e Studi in connessione colla Raccolta pubblicata dalla R. Commissione Colombiana*, Roma, R. Società Geografica, 1894: 183-7).
- De Lollis 1924 = Cesare De Lollis, *Una vecchia gloria di Genova*, «La Cultura» 3 (1924): 382.
- De Lollis 1927 = Cesare De Lollis, *America e Americanisti*, «La Cultura» 6 (1927): 141-2.
- De Lollis 1947 = Cesare De Lollis, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica con un'appendice su Rolando e le crociate di Spagna*, a c. di Silvio Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1947.
- De Lollis 1968 = Cesare De Lollis, *Scrittori d'Italia*, a c. di Gianfranco Contini, Vittorio Santoli, Milano · Napoli, Ricciardi, 1968.
- De Lollis 1969 = Cesare De Lollis, *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*. Edizione definitiva con appendice di altri scritti colombiani. Prefazione di Roberto Almagià e nota di aggiornamento di Elio Migliorini, Firenze, Sansoni, 1969.
- De Lollis 1971 = Cesare De Lollis, *Scrittori di Francia*, a c. di Gianfranco Contini, Vittorio Santoli, Milano · Napoli, Ricciardi, 1971.
- De Lollis–Pakscher 1891 = Cesare De Lollis, Arthur Pakscher (a c. di) *Il canzoniere provenzale A (Cod. Vat. 5232). Appendice: il canzoniere provenzale B (Cod. Par. 1592)*, «Studj di filologia romanza» 3 (1891): I-XXXII, 1-722.
- Fedele 1920 = P. Fedele, *L'opera di E. Monaci per gli studi storici*, in Aa. Vv., *Ernesto Monaci. L'uomo, il maestro, il filologo*, Roma, Società filologica romana, 1920: 155-87.
- Fiesoli 2000 = Giovanni Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000.
- Formisano 1992 = Luciano Formisano (a c. di) Cristoforo Colombo, *La lettera della scoperta. Febbraio-Marzo 1493*, Napoli, Liguori Editore, 1992.

- Franceschini 1988 = Michele Franceschini, *La Regia Commissione per la pubblicazione di documenti e studi su Cristoforo Colombo e la scoperta dell'America e il suo archivio (1888-1901)*, «BSGI» s. XI, 5 (1988): 309-18.
- Harrisse 1866 = Henry Harrisse, *Bibliotheca americana vetustissima. Descriptions of works related to America published between the years 1492 and 1551*, New York, Geo. P. Phile, 1866.
- Harrisse 1871 = Henry Harrisse, *D. Fernando Colón, historiador de su padre. Ensayo critico*, Sevilla, D. Rafael Tarasco, 1871 (pubblicato l'anno dopo, in francese, con aggiunte, col titolo *Fernand Colomb, sa vie, ses oeuvres*).
- Harrisse 1884-85 = Henry Harrisse, *Christophe Colomb: son origine, sa vie, ses voyages, sa famille et ses descendants: études d'histoire critique*, Paris, Leroux, 1884-1885.
- Lucchini 2008 = Guido Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)* [Bologna, il Mulino, 1990], Pisa, ETS, 2008².
- Migliorini 1928 = Elio Migliorini, *Gli studi colombiani*, «La Cultura» 7.11-12 (1 dicembre 1928): 531-5.
- Molteni 1880 = Enrico Molteni, *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il cod. Vat. 4803*, con un facsimile in eliotipia, Halle, Niemeyer, 1880.
- Monaci 1874 = *Il canzoniere portoghese della biblioteca vaticana*, messo a stampa da Ernesto Monaci, con una prefazione con facsimili e con altre illustrazioni, Halle, Lippert'sche Buchhandlung, Max Niemeyer, 1875.
- Monaci 1889 = Ernesto Monaci (a c. di) *Testi antichi Provenzali raccolti per un corso accademico nella R. Università di Roma, premessi alcuni Appunti Bibliografici sui principali fonti per la storia della letteratura provenzale nel Medioevo*, Roma, Forzani, 1889.
- Monaci 1891 = Ernesto Monaci (a c. di) *Testi basso-latini e volgari della Spagna raccolti per un corso accademico su i primordj della letteratura castigliana con note*, Roma, Forzani, 1891.
- Peragallo 1884 = Prospero Peragallo, *L'autenticità delle Historie di Fernando Colombo e le critiche del signor Henry Harrisse*, Genova, Tip. Sordomuti, 1884.
- Peragallo 1885 = Prospero Peragallo, *Riconferma dell'autenticità delle Historie di Fernando Colombo*, «Giornale della Società di letture e conversazioni scientifiche (1885): 445-89.
- Peragallo 1894 = Prospero Peragallo, *Sussidi documentari per una monografia su Leone Pancaldo*, in *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione colombiana, pel quarto centenario della scoperta dell'America*, V, 2, Roma, 1894, pp. 265-304.
- Roccatagliata Ceccardi e Monleone 1923 = *Annali genovesi di Caffaro e dei suoi continuatori* a c. di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Giovanni Monleone, Genova, a cura del Municipio, 1923.

- Rumeu de Armas 1989 = Antonio Rumeu de Armas, *Libro copiator de Cristóbal Colón. Correspondencia inédita con los Reyes Católicos sobre los viajes a América*. Estudio histórico-crítico y edición, Madrid, Testimonio, 1989, voll. 2.
- Streicher 1928 = Fritz Streicher, *Die Kolumbus-Originale (eine paläographische Studie)*, «Spanische Forschungen der Görresgesellschaft» 1 (1928): 198-249.
- Taviani 1974 = Paolo Emilio Taviani, *Cristoforo Colombo. La genesi della grande scoperta*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1974.
- Timpanaro 1985 = Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* [Firenze, Le Monnier, 1963], Padova, Liviana, 1985².
- Vignaud 1901 = Henry Vignaud, *La lettre et la carte de Toscanelli, sur la route des Indes par l'Ouest*, Paris, Leroux, 1901.
- Vignaud 1911 = Henry Vignaud, *Histoire critique de la grande entreprise de Christophe Colomb*, Paris, Welter, 1911.

RIASSUNTO: Nella monumentale edizione degli *Scritti di Cristoforo Colombo* Cesare De Lollis diede forse il suo contributo maggiore alla filologia testuale, con una notevole consapevolezza metodologica. Il volume su *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia* può considerarsi un ottimo esempio di divulgazione culturale di alto livello, giocata su un delicato equilibrio tra ricostruzione storica e tendenza alla narrazione eroica. L'articolo indaga, attraverso la documentazione ufficiale e fonti epistolari inedite, il contesto culturale in cui vanno collocati tali studi (le celebrazioni per i quattrocento anni della scoperta dell'America) e la posizione che essi occupano all'interno della multiforme produzione del filologo romanzo. Inoltre, sulla scorta di alcuni appunti di De Lollis al maestro Ernesto Monaci in cui sono riassunti gli aspetti più importanti della sua edizione degli *Scritti* di Colombo, viene considerata con particolare attenzione l'edizione di alcuni testi che risulti particolarmente significativa a livello metodologico. Infine, si proverà a tracciare un bilancio degli studi colombiani di De Lollis.

PAROLE CHIAVE: De Lollis, Colombo, ecdotica.

ABSTRACT: The most important De Lollis' contribution to textual philology is probably his edition of Cristoforo Colombo's Writings, in which he showed a great methodological consciousness. The book about *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia* can be considered a good example of high-level cultural divulgation, based on a delicate balance between the historical reconstruction and the tendency to heroic narration. Using official documents and unpublished epistolary sources, the article explains the cultural context in which these studies must be collocated and the position they have in the various activity of the Romance philologist. Moreover, thanks to some notes sent by De Lollis to Ernesto Monaci, in which he summarized the main points of his Colombo's edition, the article considers some important Colombo's documents, whose edition is methodologically very interesting. Finally, the merits and the defects of De Lollis' works concerning Colombo are discussed and connected with the coeval studies.

KEYWORDS: De Lollis, Colombo, textual criticism.

VARIETÀ

P R O	 	B O N O
 	 <p>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, FILOLOGICI E LINGUISTICI</p> <p>LETTORI E INTERPRETI DEL <i>FURIOSO</i></p> <p>mercoledì 3 ottobre 2012 ore 10:00</p> <p>Sala Napoleonica di Palazzo Greppi via Sant'Antonio 12 - Milano</p> <p>Fabrizio Conca (Direttore del Dipartimento): <i>Saluto</i></p> <p>Cesare Segre (Professore Emerito - Università di Pavia): <i>Emilio Bigi e il commento al "Furioso"</i></p> <p>Maria Cristina Cabani (Università di Pisa): <i>Riflessioni sparse su un poema molto commentato</i></p> <p>Marco Dorigatti (Università di Oxford): <i>Borges, Ariosto e la vita segreta dei personaggi minori del "Furioso"</i></p> <p>Presidente Maurizio Vitale (Professore Emerito - Università di Milano)</p>	 
M A	 	L V M

LETTORI E INTERPRETI DEL *FURIOSO*.
ATTI DELLA GIORNATA DI STUDIO
(MILANO, 3 OTTOBRE 2012)

C'è «un aspetto fondamentale dell'arte ariostesca [...] che già tanti lettori dei secoli passati avevano avvertito e che anche i lettori odierni, che non abbiano preclusioni ideologiche o di gusto, non possono non avvertire»: ¹ è quel complesso processo di ricomposizione attraverso il quale la forma giunge a imporre alla «disincantata consapevolezza che separa il mondo degli ideali dalla realtà effettuale» ² un mutamento tonale, capace di controllarne l'aspra tensione. A comprendere principalmente questo delicato equilibrio conduce canto dopo canto il commento al *Furioso* di Emilio Bigi, recentemente riedito a grande distanza dalla sua prima pubblicazione, avvenuta nel 1982.

La formula adottata dallo studioso più di trent'anni fa ³ si rivela ancora oggi felice tanto per le esigenze degli specialisti quanto per quelle di un pubblico più vasto. Credo si possa indicare la ragione profonda di questa efficacia nel fatto che Bigi assume per sé l'investitura di *lettore intendente* (la sponda privilegiata con la quale l'autore idealmente dialoga) e se ne fa interprete con genuina passione, guidandoci alla comprensione e all'analisi con una sapienza sicura ma discreta, che sollecita all'esperienza diretta del testo.

Un analogo spirito di vivace apertura critica ha informato la giornata di studio del 3 ottobre 2012, organizzata, prendendo spunto dalla citata occasione editoriale, presso l'università di Milano, un ateneo che ebbe Bigi fra i suoi grandi maestri. Tre fra i più autorevoli studiosi di Ariosto: Cesare Segre, Maria Cristina Cabani, Marco Dorigatti, hanno accolto l'invito a dedicare alcune riflessioni alla lettura del *Furioso* nei suoi diver-

¹ *OF* (Bigi 2012): 13. Cito dalle pagine introduttive di Emilio Bigi, che la nuova edizione riprende integralmente.

² *Ibi*: 28.

³ L'edizione novecentesca, per i tipi di Rusconi, apparve come si è detto nel 1982; ma già una decina d'anni prima Bigi aveva completato per Le Monnier una prima redazione del commento, non arrivata poi alle stampe (cf. Delcorno Branca 2011: 17-8; Floriani 2011: 95 e n.).

si aspetti: una lettura intesa come interpretazione e commento, o invece come adesione di gusto e suggestione creativa. Ne sono scaturiti gli interventi che qui si raccolgono, con esiti peculiari per taglio e prospettiva di indagine.

La rinnovata vitalità degli studi ariosteschi in Italia e nel mondo, che una ricognizione bibliografica facilmente registra, sembra dare positiva risposta all'esortazione implicita che lo stesso Cesare Segre pronunciava con qualche amarezza solo una quindicina d'anni fa, aprendo a Gargnano del Garda un altro convegno ariostesco e milanese, *Fra «Satire» e «Rime»*: «L'Ariosto potrebbe offrire contravveleni al nostro timore della vita; ma pare che gli uomini invece si crogiolino in questo timore, non possano rinunciarvi».⁴

Cristina Zampese
(Università degli Studi di Milano)

⁴ Segre 2000: 16.

EMILIO BIGI E IL COMMENTO DEL *FURIOSO*

È già stata lodata, quest'edizione,¹ per la facilità con cui si può consultare tutto il poema, a differenza dell'edizione precedente che lo divideva in due volumi. Ricordo le discussioni che ci furono alla casa editrice Ricciardi, tra Raffaele Mattioli e gli altri responsabili per l'Ariosto della serie «La letteratura italiana. Storia e testi», al cui interno Lanfranco Caretti, allora mio collega a Pavia, era stato incaricato di commentare l'*Orlando Furioso*, mentre le opere minori erano toccate a me.² Il problema era come far stare in un solo volume il poema: poema che, tanto per farci un'idea, è il quadruplo della *Divina Commedia*. La carta della collana non poteva essere cambiata e il numero di pagine era troppo elevato; allora si prese intanto la decisione, che poi è stata adottata anche da Bigi, di mettere il numero dell'ottava non in testa all'ottava ma di fianco al primo verso, e con questo si guadagnavano già numerose pagine; in più si decise di mettere il commento di Caretti nel volume secondo, le *Opere minori*, mentre nel primo l'opera appariva senza commenti. Una soluzione di fortuna di cui nessuno fu molto soddisfatto, ma così vanno le cose quando ci si deve adeguare ad una collana concepita in funzione di altri testi.

Se penso alla serie di commenti dell'*Orlando furioso*, mi rendo conto che essi sono quasi sempre su un buon livello medio ma nessuno spicca per particolari qualità; e qui già abbiamo il primo criterio di misura dell'importanza di questo commento, perché quello di Bigi invece è veramente esauriente, ricchissimo e supera di gran lunga i commenti precedenti; tra i quali potrei ricordare quello del Romizi, del 1900,³ interessante per i raffronti con autori latini, oppure quello di Pietro Papini del 1903.⁴ Si arriva, con una serie troppo lunga a citarla per intero, a quello di Caretti, del 1954, che mette in luce, involontariamente, un'alternativa di fronte alla quale i commentatori – qualunque commentatore del *Furioso* – si trova. Mi spiego: se si prendono *Le fonti dell'«Orlando Furioso»* di

¹ OF (Bigi 2012).

² OF (Caretto); *Opere minori* (Segre).

³ OF (Romizi).

⁴ OF (Papini).

Pio Rajna, uscite nel 1876 e poi in edizione ampliata nel 1900,⁵ ci si rende conto di una distribuzione del materiale abbastanza sintomatica, per cui nel testo si parla quasi esclusivamente delle fonti romanze (cioè tutta la storia dei romanzi francesi e poi italiani: fortuna di una tematica che ha conquistato quasi tutta l'Europa), dunque con esclusione dei testi classici; viceversa nelle note si dà spazio ai testi classici. Perciò c'è una dicotomia netta, anche se non sempre osservata, in base alla quale le fonti vengono separate, in fondo per motivi non difficili da immaginare: le fonti romanze sono utilizzate per i contenuti, i temi, i personaggi e così via, ma quasi sempre sono prive di valore letterario; viceversa le fonti classiche sono state utilizzate dall'Ariosto – e quindi anche da noi come lettori dell'Ariosto – per la loro bellezza e perciò è il testo stesso che ci informa quando vediamo un rinvio a Virgilio, Ovidio.

Nella storia dei commenti si ripete questo fatto, cioè abbiamo i commenti più orientati sulle note di Rajna, e dunque sui testi latini, e commenti che sono più orientati sulle pagine della trattazione di Rajna, e cioè sulle fonti romanze: per esempio, quello di Caretti privilegia nettamente le fonti romanze, cita spesso brani ampî di Rajna, che riassumono come meglio non si poteva certe situazioni; Caretti pensa sia inutile riscriverle per l'occasione, perciò molte volte cita tra virgolette il Rajna. Questo si ripete anche nei commenti successivi: ricordo soprattutto, prima del Bigi, quello di Ceserani, uscito nel 1962 e poi in edizione molto arricchita nel 1997.⁶ Bigi tra questi archivî, quello dei testi romanzi e quello dei testi latini, propende invece verso il secondo, perciò ci offre un commento in cui non solo si fanno rinvii ai classici che di volta in volta erano presenti all'Ariosto nello scrivere ma si fa spazio anche ai testi stessi, citati in latino, cosa che non succede sempre nei commenti scolastici. Perciò uno dei molti pregi del commento di Bigi è che il lettore è in grado di fare i raffronti con le fonti latine avendo le fonti stesse sottomano. Una tradizione che naturalmente è iniziata nel Cinquecento: si sa che il *Furioso* ebbe un successo formidabile, ci furono decine di edizioni spesso con commenti e questi commenti erano per lo più orientati su testi latini perché le ricerche su testi romanzi allora non erano ancora molto sviluppate.

⁵ Rajna 1900.

⁶ *OF* (Ceserani); *OF* (Ceserani–Zatti).

Rivedendo ora il commento di Bigi, notiamo intanto che esso è preceduto da una premessa di Cristina Zampese che dà notizie sia sul modo in cui il commento è stato realizzato sia sui successivi lavori che anche dopo la pubblicazione dell'*Orlando furioso* Bigi pubblicò, con numerosi studî su aspetti particolari del poema; e c'è un prezioso aggiornamento, sempre della Zampese, che percorre la bibliografia di questi circa trent'anni con una ricchezza di informazioni veramente lodevole.

L'introduzione di Bigi, su cui non posso soffermarmi troppo, ha però una caratteristica che mi pare interessante, se confrontata con quelle delle altre edizioni dell'*Orlando furioso*. Di solito nelle prefazioni si fanno accenni ai personaggi, agli eventi di cui l'Ariosto parla, si fa insomma una specie di spoglio tematico che è poi utile al lettore per orientarsi nel poema. Questo Bigi non lo fa, ma segue un percorso poco frequentato dagli altri commentatori: quello che fa Bigi è ricostruire il sistema ideologico dell'Ariosto come risulta dall'*Orlando furioso*; questo ci dà un quadro esauriente del pensiero dell'Ariosto sui vari problemi che uno scrittore di un'opera come questa si è trovato di fronte. Questa è l'impostazione; e la sua originalità si ripercuote anche nel commento, cioè il commento oltre a fornire le spiegazioni, i raffronti, i richiami e così via collabora a costruire il sistema di pensiero (diciamo così) dell'autore, perciò ci sono dei punti in cui si usano magari trenta o quaranta righe per fare una storia delle immagini femminili nei poemi cavallereschi e si segue così tutto il lavoro di informazione e elaborazione su cui si basa il testo dell'Ariosto, finché si arriva alle parti del poema in cui è in gioco appunto questo problema. Un altro punto: si è discusso se la posizione dell'Ariosto verso la donna sia più o meno moderna, più o meno femminista, e Bigi invece di notare soltanto i brani in cui il problema pare risolto o in un senso o nell'altro (perché, come si sa, Ariosto è bravissimo a bilanciarsi, perciò se si lascia andare a eccessive critiche alle donne poi subito dopo trova l'occasione per delle lodi), invece che seguire questo sentiero, ricostruisce tutto il contesto in cui questo tema si è sviluppato.

Molti altri punti sono interessanti; per esempio, più di quanto si faccia di solito nei commenti, Bigi ha sempre presente l'esistenza delle tre edizioni d'autore e le confronta tra loro. Molto intelligentemente non fa un confronto stilistico – una "critica delle varianti" che fatta solo su singoli punti del poema non avrebbe nessun senso – ma invece usa queste edizioni per illustrarle l'una con l'altra, per mostrare dove certe

volte il testo della prima redazione è piú chiaro di quello dell'ultima e viceversa: e sempre Bigi osserva e commenta questi fatti. In pratica, si potrebbe dire che il volume di Bigi è una specie di enciclopedia ariostesca, e a questo collaborano varî strumenti, per esempio l'indice delle voci e delle cose annotate, che naturalmente non c'è di solito nei commenti; e questo è un altro modo di ricostruire i legami, le connessioni di pensiero che sono presenti nella mente dell'Ariosto mentre crea il suo poema.

Direi, se si vuole usare una formula, che questo commento di Bigi è un commento totale: questo è difficile dirlo per qualunque altro commento dell'*Orlando furioso*. Nelle pagine iniziali della nuova edizione c'è qualcosa che può leggermente confondere il lettore, perché le parti di Bigi e quelle della Zampese, di solito sono ben segnalate ma altre volte non sono molto chiare; per esempio la nota editoriale che c'è a pagina 85-6, è vero che ha in fondo le iniziali E. B., ma al lettore frettoloso questo E. B. può sfuggire: forse, a mio parere, sarebbe stato meglio mettere prima tutto quello che risale a Bigi e poi tutto quello che è stato aggiunto. Ecco, questo è quanto posso dire a prima vista; mi ero sottolineato, come promemoria, varî punti del commento ma la loro discussione non farebbe che arricchire quanto ho già sottolineato dal punto di vista complessivo. Per questo il commento totale di Bigi continuerà a lungo, credo, a essere il migliore commento del *Furioso*, e se non si arriverà a dei modi nuovi di fare commenti, che noi non possiamo neanche immaginare, credo che continueremo tutti ad usarlo con assoluta tranquillità per la precisione totale e per l'acutezza con cui ogni punto viene chiarito.

Cesare Segre
(Istituto Universitario di Studi Superiori di Pavia)

RIASSUNTO: Il lavoro di edizione di un classico comporta una serie di scelte formali e di contenuto. Se confrontato con i commenti precedenti, quello di Bigi risulta particolarmente ricco ed esauriente, specialmente per l'ampiezza dei rimandi alle fonti classiche, citate per esteso. L'introduzione al volume, coerente con il commento, ricostruisce il sistema ideologico che sta alla base del *Furioso* (e che comporta, per esempio, una posizione non univoca nei confronti della donna). Molti altri aspetti, come le osservazioni sulle varianti e gli indici, fanno di questo commento una vera enciclopedia ariostesca.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, Emilio Bigi, commento.

ABSTRACT: Editing a classic involves a series of choices, relating both to form and matter. By comparison with previous commentaries to the *Orlando furioso*, Emilio Bigi's work stands out for being unusually rich and exhaustive, especially because of its emphasis on classical sources, which are quoted in full. In line with the commentary, the introduction to the volume aims to recreate Ariosto's world of ideas as it is depicted in the *Furioso* (detailing, for example, the gender question and the author's ambivalent position). Many other features, such as the discussion of textual variants and the volume's indices are enough to turn this commentary into a true Ariostan encyclopaedia.

KEYWORDS: *Orlando furioso*, Emilio Bigi, commentary.

RIFLESSIONI SPARSE SU UN POEMA MOLTO COMMENTATO

Il *Furioso* ha richiamato l'attenzione di interpreti e chiosatori a partire dal momento della sua pubblicazione, con gli alti e i bassi che contraddistinguono la fortuna di ogni classico: l'*Apologia* di Ludovico Dolce è allegata all'edizione Bindoni-Pasini del 1535, la *Spositione* del Fórnari è del 1549, edizioni commentate si susseguono ininterrottamente con il ritmo di una o piú all'anno almeno fino al 1590. Gli studî di Fumagalli e Weinberg prima, di Javitch e di Hempfer¹ poi, hanno mostrato non solo che il *Furioso* fu quasi subito un classico, ma anche che i motivi che indussero a un cosí accanito esercizio interpretativo non dipesero tanto o soltanto dall'immediato riconoscimento del valore intrinseco del poema, quanto dal furore normativo che si era venuto affermando con la riscoperta della *Poetica* aristotelica. Il *Furioso* fu infatti subito al centro di una animata e lunga discussione che contrappose i sostenitori di un suo inquadramento nell'ambito dei generi classici (il poema epico), ai fautori della sua appartenenza a un nuovo genere, il romanzo, definibile proprio a partire dall'osservazione dei suoi caratteri.

La fisionomia delle edizioni commentate che lo accompagnarono per tutto il '500 e che gli conferirono scientemente quel ruolo di classico che a molti poteva parere discutibile (prima e, a maggior ragione, dopo la *Liberata*), si impose come modello esegetico al quale si informano tutti i commenti successivi. Se prendiamo per esempio la celebre edizione Valgrisi di Ruscelli (1556)² vi troviamo: una *Vita* dell'autore (di Pigna), le *Annotazioni* e gli *Avvertimenti* del Ruscelli, indirizzati alla spiegazione dei luoghi difficili per i lettori di media cultura, i cosiddetti *Scontri de' luoghi mutati doppo la prima impressione*, cioè le varianti, i *passi imitati o tradotti tolti da altri famosi scrittori*, cioè quello che noi chiamiamo fonti o intertestualità, con una distinzione fra le fonti e le riprese verbali, il *Vocabolario di tutte le parole oscure*, cioè un glossario. Compaiono anche varî *Indici* di nomi, di personaggi, di *tópoi*. Potremmo dire che non mancava niente delle cosiddette «cose utili e necessarie» propagate dall'editore. Potremmo notare anche una certa sovrabbondanza consi-

¹ Fumagalli 1912; Weinberg 1961; Hempfer 2004; Javitch 1999.

² OF (Ruscelli).

stente in accessori come le *Allegorie* e le *Dichiarazioni di tutte le favole*, regolarmente presenti nei commenti di secondo '500, che a noi non interessano più. La differenza fondamentale fra ieri e oggi consiste essenzialmente negli intenti che muovevano allora a commentare e nel fatto che, nel breve arco del secolo, l'apparato esegetico cinquecentesco viene presto configurandosi come un lavoro di *équipe* (come a mio parere dovrebbe essere oggi), dal momento che le singole voci (biografia, commento, indici, allegorie) sono attribuibili ad autori diversi. È l'editore che provvede ad assemblarle per offrire quanto di meglio è stato scritto allo scopo di promuovere e celebrare il poema ariostesco.

Ma è soprattutto il carattere militante e dunque orientato a un fine didattico-dimostrativo il tratto che contraddistingue l'esegesi cinquecentesca da quella di oggi. Per la sua stessa natura che implica diversi livelli di leggibilità e che prevede dunque una fruizione differenziata, il *Furioso* era un poema che poteva raggiungere categorie diverse di lettori, dotti, indotti, perfino analfabeti (esisteva infatti anche una diffusione orale); a queste diverse fasce si rivolgevano le edizioni in diverso formato (in 4° e in 8°, illustrate o spoglie) messe in commercio in un momento di *boom* dell'ancor giovane editoria. La promozione a classico del *Furioso* (oltre a mettere in rilievo i riferimenti alla classicità latina e in un secondo momento volgare, i commentatori valutavano la sua rispondenza strutturale ai canoni aristotelici) interessava solo gli intellettuali; agli altri doveva bastare il diletto procurato dalla prepotente *vis* narrativa dell'Ariosto. Questa congenita doppiezza (per tutti o per pochi?) genera in parte le difficoltà e le ambiguità che si incontrano anche oggi nel commentarlo, soprattutto quando ci si ponga la domanda (meno ovvia di quanto possa sembrare): «A chi è destinato il commento?». Una domanda alla quale Ruscelli rispondeva prospettando appunto una fruizione diversificata fra «i più deboli di ingegno e di giudizio e ancora di tenero nutrimento negli studi» che «attendono solamente ad intendere tanto il significato delle parole che basti loro a fargli intendere il sentimento di quelle o favolose cose o verisimili» e le persone di «più saldo giudizio» e «già confermate e cresciute negli studi» che vogliono comprendere «tutti gli ornamenti, le bellezze e le perfezioni» del poema. Anche il moderno commentatore — che non può certo ignorare gli apporti di una tradizione esegetica ormai secolare — deve rispondere a esigenze diverse: senza privare il lettore dotto di segnalazioni relative agli aspetti culti e allusivi del poema e di indicazioni necessarie alla sua piena comprensio-

ne (quella della sua natura di classico), è suo compito soddisfare prima di tutto le elementari esigenze di lettura di un testo la cui decantata limpidezza – tenuto conto anche, oggi, del ritmo accelerato di trasformazione della lingua – mette qualche volta a dura prova il lettore.

Il commento di Emilio Bigi (1982) che Cristina Zampese ha riproposto all'attenzione del pubblico è senz'altro il più ricco fra quelli oggi disponibili. È un bel commento accademico (e non in senso negativo), che si indirizza soprattutto a quella categoria di lettori che Ruscelli avrebbe definito «cresciuti negli studi». In una forma tendenzialmente discorsiva, le note di Bigi, notevolmente più estese di quelle dei commenti Caretti e Segre,³ illuminano diversi aspetti del poema a partire dal piano linguistico. Nell'interpretazione della lettera Bigi non si limita mai a fornire una spiegazione letterale ma la correda sempre di osservazioni etimologiche e grammaticali rapportandosi principalmente al canone bembiano e di riferimenti intertestuali. Per limitarmi a pochi casi emblematici, indico, a I 4, la nota alla forma *cedino* («e vostri alti pensier cedino un poco») nella quale Bigi discute tanto sul significato di quel *cedino* (coniuntivo esortativo o, come vogliono altri commentatori, dubitativo?) quanto sulla sua irregolarità non tanto nel panorama linguistico cinquecentesco, quanto secondo il canone bembiano. Bigi osserva che Ariosto non solo lo usa ampiamente, ma addirittura ne estende l'uso passando da A a C. Con simili informazioni il lettore è subito proiettato nell'ambito di una riflessione di vasto respiro, che coinvolge tanto le singole scelte locali (ma l'accento ambiguo di quel *cedino* si accorda con l'ambiguità che in genere contraddistingue tutta la dimensione encomiastica del *Furioso*), quanto la dimensione diacronica del poema e, nel caso specifico, i limiti del bembismo della terza redazione. Sono preziose e sue esclusive (almeno rispetto ai moderni commenti) le osservazioni sui suffissi verbali e pronominali, sulle alternanze morfologiche *duo* (maschile), *due* (femminile), *dui*, *dua* (spesso davanti ai plurali neutri); *dove-ove*, *fuori-fuore*, *giovene* (per il maschile)-*giovane* (per il femminile). Altrettanta cura è posta nell'interpretazione delle singole parole, nell'evidenziazione dei latinismi e dei calchi dal latino, dei termini tecnici e di genere. Ogni lettore se ne può rendere conto agevolmente da una rapida scorsa alle prime ottave e

³ OF (Caretti); OF (Segre 1964). Il primo fu recensito da Bigi (Bigi 1955).

potrà immediatamente constatare con quanta attenzione siano strutturati i rimandi interni ogni volta che il caso si ripresenti.

Un'attenzione non minore è diretta a quella che potremmo definire intratestualità, cioè a quei raccordi con Boiardo (inteso come antefatto della storia narrata, un antefatto progressivamente assimilato nel *Furioso*) e soprattutto fra le varie fila interrotte del racconto. Al di sopra del narratore, padrone della regia, il commentatore guida il lettore affinché non si perda nella selva del poema. Si tratti di semplici rimandi, di riassunti di vicende passate, o anche di segnalazioni di ricorrenze topiche, Bigi mostra di non perdere mai nell'osservazione puntuale la visione generale della gran tela ariostesca. È un pregio di non poco conto, perché fra gli ostacoli che si incontrano nella lettura del poema c'è proprio il rischio (voluto da Ariosto) di perdersi, di non riuscire a memorizzare il groviglio dei fili interrotti.

L'aspetto più evidente del commento bigiano (quello – direi – che lo differenzia in modo sensibile dagli altri, riavvicinandolo per certi aspetti alla tradizione cinquecentesca) è a mio parere, però, la sua finalità dimostrativa connessa a una interpretazione del poema che trova conferma nell'osservazione puntuale dei singoli fenomeni e della loro concorde interazione. Per questo aspetto il commento di Bigi si inserisce all'interno di una tradizione esegetica che risente ancora, indubbiamente, dell'idealismo crociano, pur staccandosene poi nelle osservazioni minute, nel gusto del caso per caso, laddove il piacere del testo e la sensibilità stilistica acquistano il predominio assoluto. Fra la lunga introduzione (una sintesi complessiva dei diversi aspetti della poesia ariostesca alla luce delle vicende biografiche) e il discorso critico condotto attraverso le note esiste una profonda consonanza che non può passare inosservata, anche perché solo considerando il loro rapporto trovano spiegazione le scelte fatte nel commento e lo spazio dato ai diversi piani critico-esegetici: linguistico, stilistico, intra e intertestuale, variantistico.

Il commento di Bigi esce nel 1982 nella collana dei «Classici italiani per l'uomo del nostro tempo» diretta da Vittore Branca. Era però pronto da tempo, destinato a Le Monnier, e Bigi deve essere intervenuto con aggiunte che riguardano in particolare la cosiddetta fortuna del poema, la sua sopravvivenza nella memoria dei posteri. Era nello spirito della Collana, infatti, legittimare la riproposta di un classico con la sua modernità intesa appunto come capacità di continuare a parlare nel tempo. Si può mettere in dubbio se e fino a che punto questo genere di attua-

lizzazione possa ritenersi ancora utile o se non sia meglio, per comprendere il poema, metterne in luce piuttosto la profonda diversità. È certo però, come nota Cristina Zampese nella bella *Prefazione* (densa e sintetica come sarebbe piaciuta al maestro), che Bigi mostra, in modo del tutto indipendente dalle esigenze editoriali, una personale attitudine a considerare i fatti formali nella loro dimensione storica. Nell'*Introduzione*, infatti, il poema è considerato nella sua dimensione diacronica, a partire dall'individuazione dei tratti comuni fra l'edizione del '16 e quella finale per poi appuntarsi sulle differenze. In quest'ottica appare chiaro che il *Furioso* del '16, pienamente rivalutato, conteneva già tutti gli elementi che hanno determinato la configurazione definitiva del poema. Soprattutto perché, scrive Bigi, «nel complesso il primo e l'ultimo strato del *Furioso* si accordano sul piano ideologico e psicologico, in una comune contrapposizione e tensione fra aspirazioni morali e consapevolezza della realtà effettuale». ⁴ Anche da un punto di vista linguistico-stilistico, del resto, «già il primo *Furioso*, seguendo l'orientamento fin da quegli anni promosso, seppure ancora non teorizzato da Bembo, tende chiaramente verso una lingua più uniforme di quella boiardesca, cioè verso una lingua modellata sostanzialmente su quella petrarchesca». ⁵ Secondo un'impostazione che si inquadra nella cosiddetta "stilistica storica", nell'*Introduzione* Bigi intende illustrare «come si verifichi una [...] modificazione tonale del contenuto attraverso l'impiego di adeguati procedimenti formali». ⁶ In altre parole come la cosiddetta forma (ottava, figure dell'*aequitas*, letterarietà) operi una trasformazione e omologazione dei contenuti smussandone le punte drammatiche e operando come filtro unificante che distanzia, sdrammatizza, riequilibra. Ma questa tesi non è dimostrata passando al di sopra delle contraddizioni e della drammaticità della vita (Bigi è contrario alla visione di un Ariosto tranquillo e sedentario), ma piuttosto mettendole in piena luce. L'idea della ricomposizione armonica contiene anche, come recita la chiusura del saggio introduttivo, il segno della modernità di Ariosto, costituendo un messaggio trasmissibile all'uomo di oggi, un «mezzo per riconoscere, controllare e riordinare [...] la contraddittoria sostanza del-

⁴ *OF* (Bigi 2012): 32.

⁵ *Ibì*: 43.

⁶ *Ibì*: 14.

le nostre esperienze nella sconvolta realtà effettuale in cui ci è toccato di vivere».⁷

La prospettiva storica è quella che spiega del resto la massiccia presenza nelle note dell'intertestualità e della variantistica, entrambe dirette a valutare la forma definitiva (quella del '32) come prodotto di una tradizione e come frutto di un intenso lavoro di avvicinamento progressivo alla perfezione. Per il primo aspetto, cioè quello intertestuale, le note di Bigi danno notevole rilievo alle cosiddette fonti, sia quando il riferimento serve a chiarire un punto critico (il che accade soprattutto nei complessi raccordi con l'*Innamorato*), sia quando contribuisce semplicemente a mettere in luce come lavorava l'Ariosto e come, da vero classicista, egli mirasse a costruire la sua indiscutibile originalità operando su materiali preesistenti a tutti i livelli. Oggi, dopo un eccesso di intertestualità dovuto anche all'estrema facilità con cui la si può individuare, si tende a ridurre allo stretto necessario questa dimensione, ma quel che vale per altre opere non può certo valere per un poema come il *Furioso*, interamente costruito sulla pratica rinascimentale dell'*imitatio*. Non starà solo in questo la sua grandezza, ma Ariosto impone comunque che, almeno il lettore provvisto di studio, la misuri anche con parametri comparativi (cioè rispetto ai modelli allusi) e nel quadro di un sano rapporto agonistico. Direi anzi che uno dei motivi della sua rileggibilità è proprio il fatto che ogni volta, quasi per miracolo, si scoprono nuovi echi, si individuano nuovi riferimenti. Questo genere di scoperta è parte del piacere del testo, anche se la pretesa di segnalare la pienezza dell'intertestualità ariostesca è utopica. Bigi ha dato un notevole contributo a raggiungerla, non solo identificando puntualmente le fonti, i modelli e le suggestioni e aggiungendone altre, ma provvedendo anche a renderle presenti al lettore tramite la citazione. Insomma, il lettore non è semplicemente invitato a fare per suo conto lo *scontro* (per dirla con i cinquecentisti) in un secondo momento, ma a prenderne subito atto. È una differenza notevole perché in un caso si trasferisce l'intertestualità fuori del commento (ad un momento successivo rispetto alla lettura), nell'altro la si rende imprescindibile.

Fra i contatti intertestuali acquistano spazio e rilievo nel commento quelli con Boiardo (un autore sul quale Bigi aveva iniziato la sua carriera

⁷ *Ibì*: 53.

di studioso: *La poesia del Boiardo* del 1941)⁸ e con altri autori umanistici, come Poliziano e Lorenzo, che Bigi aveva affrontato nei suoi studi giovanili (*La cultura del Poliziano e altri studi umanistici* 1967).⁹ Nell'*Introduzione* Bigi si interroga (come farà successivamente e in modo esaustivo Sangirardi)¹⁰ sul perché Ariosto riprenda «la strada del Boiardo» e conclude che «l'aspetto dell'*Innamorato* che soprattutto interessa l'Ariosto è proprio il fatto, caratteristico di quell'opera, che in esso siano compresenti il piano dell'invenzione letteraria e quello dell'esperienza reale e quotidiana: una compresenza che invece tende a spezzarsi» in altri poemi.¹¹ Pur non riuscendo a distinguere, se non in rari momenti, il piano della letteratura (la favola) da quello della realtà, Boiardo indica un cammino che Ariosto percorrerà fino in fondo, ricomponendo «in armonia» i due elementi costitutivi (favola e realtà). Traspare, anche se Bigi non arriva propriamente a tale conclusione, che la vera attualità dell'Ariosto consiste proprio nella metasignificazione che egli conferisce costantemente alla materia cavalleresca rendendola capace di parlare del presente (e di Ariosto) non solo quando il poeta vi allude esplicitamente, ma anche e soprattutto quando narra le favole antiche. L'equilibrio fra le due componenti (ieri/oggi; favola/realtà) è affidato al piano della regia, cioè a quel piano del racconto in cui Ariosto riesce con vari stratagemmi a significare al suo lettore che altro è il mondo della favola, finto, altro il piano del reale; ma anche che quella favola («E se alle antiche le moderne cose, / [...] / denno assimigliarsi», XIV 2) può riferirsi alla realtà. Sta in questo – forse – la sua vera modernità.

Vorrei osservare che un decisivo mutamento di prospettiva nel rapporto fra fonti classiche e volgari all'interno del poema si avrà con la pubblicazione del commento Matarrese–Praloran, del quale i due autori hanno offerto un saggio relativo al I canto nella rivista «Per leggere».¹² Se già lo studio di Sangirardi aveva illustrato la complessità dei legami che Ariosto intesse con il suo non nominato predecessore, il commento all'edizione del '16 mette sotto gli occhi del lettore l'incidenza dell'intera componente romanza nel tessuto intertestuale. Il *Furioso*, opera che non comincia, scrivono Matarrese e Praloran,

⁸ Bigi 1941.

⁹ Bigi 1967; e cf. Delcorno Branca 2011.

¹⁰ Sangirardi 1994.

¹¹ OF (Bigi 2012): 33.

¹² Matarrese–Praloran 2010.

ha i suoi immediati presupposti nell'*Innamorato* [...] un legame col Boiardo, rilevato dai commentatori ma non sempre e col dovuto peso, e che intendiamo valorizzare,

soprattutto perché continuare il Boiardo «significava anche ereditarne il patrimonio lessicale connotativo del genere».¹³ Ancor più innovativo mi pare però, in questa prima prova di commento, il rilievo dato al rapporto con il romanzo arturiano sulla strada indicata dal Rajna e proseguita dagli studi di Daniela Delcorno Branca e dello stesso Praloran.¹⁴

La corrente di studi inaugurata da Bigi evidenzia insomma che l'immagine di un Ariosto classicista è vera, ma parziale e unilaterale, perché frutto di una tradizione esegetica, quella cinquecentesca, nata proprio per dimostrare la filiazione del *Furioso* dai classici. Lo stesso Boccaccio, forse, meriterebbe un maggior rilievo nei commenti al poema. Primo vero studioso del «petrarchismo ariostesco», Bigi mette in grande rilievo nelle note l'incidenza di Petrarca nella compagine linguistico-stilistica del poema.¹⁵ Visto che, come indicavo all'inizio del mio discorso, il *Furioso* rivela, ad ogni rilettura, un tessuto intertestuale sempre più fitto, il numero delle presenze petrarchesche potrà certo essere ulteriormente accresciuto, ma l'incremento numerico non potrà che confermare quanto già si sapeva grazie proprio a Bigi, e cioè che il tessuto linguistico-stilistico del *Furioso* è quasi interamente petrarchesco.¹⁶ Sarebbe utile, forse, tornare a riflettere sul senso o meglio sul sovrappiù di senso che l'adesione al petrarchismo immette nel poema. Bigi inserisce il petrarchismo ariostesco in un'interpretazione globale dell'intertestualità del *Furioso*, riconducendo le sue diverse funzioni «nell'ambito più ampio dell'atteggiamento dell'Ariosto verso la letteratura in genere».¹⁷ Un atteggiamento che conduce a «rappresentare efficacemente e al tempo stesso ordinare e disciplinare la vitale irrazionalità delle passioni e in genere dell'esistenza umana».¹⁸ Questa interpretazione fa breccia

¹³ *Ibid.* 98-9.

¹⁴ Cf. in particolare il capitolo *Alcune ipotesi sulla presenza dei romanzi arturiani nell'«Orlando furioso»*, in Praloran 2009: 149-73.

¹⁵ Bigi 1954.

¹⁶ Proprio a partire dagli studi di Bigi ho potuto intraprendere (con l'ausilio delle concordanze oltre che con la memoria) lo studio sistematico del petrarchismo ariostesco (Cabani 1991). Il libro fu recensito da Bigi (Bigi 1993).

¹⁷ *Ibid.* 605.

¹⁸ *Ibid.*

spesso nel commento: ad esempio quando, nel I canto, Bigi riflette sul lamento oraziano di Sacripante e arriva a concludere che «la stilizzazione armoniosa» imposta dalla similitudine classica «si esercita su una materia psicologica tutt'altro che serena» (I 42, n. 1). O quando, riferendosi alla densa “letterarietà” della storia di Ginevra, osserva: «di tutti questi materiali l'A. si serve per esprimere, e per stilizzare letterariamente, alcuni motivi caratteristici della sua realistica e disincantata esperienza».¹⁹ Come ho accennato all'inizio del mio discorso, questa sicurezza interpretativa guida le scelte esegetiche di Bigi dando al suo commento un taglio coerente e originale. Si può tornare forse a riflettere se non esistano effettivamente differenze fra l'imitazione dei classici (si pensi solo alle similitudini, numerose e sviluppate come mai prima – né dopo – nella tradizione in ottava), quella della classicità volgare (Dante e Petrarca in particolare) e, infine, quella dei contemporanei (Boiardo *in primis*), a chiedersi cioè se di volta in volta Ariosto non utilizzi con scopi diversi e anche con un diverso grado di consapevolezza i suoi modelli, ma credo che la tesi di fondo del discorso di Bigi, e cioè che esista una matrice comune a tutta l'intertestualità ariostesca, resti valida. La sensazione del lettore avveduto è infatti quella di una scrittura sempre schermata da un fitto velo di letterarietà che può distanziare, attenuare, ironizzare i contenuti o trasformarsi in un semplice gioco allusivo che mette alla prova la cultura del lettore con ammicchi di intesa («A che voglio io tutte sue prove accorre, / se le sapete voi così come io?», XI 5). Mostrando una capacità di assimilazione e trasformazione del retaggio tradizionale che dissimula ogni dipendenza diretta, l'autore lo guida in una scoperta che non finisce mai.

L'idea di un'armonia conquistata, di una ricomposizione che controlla ma non cancella le tensioni e le contraddizioni guida anche le preziose osservazioni di ordine stilistico e in particolare quelle sulle varianti linguistico-stilistiche, tutte volutamente orientate a dimostrare una perfezione raggiunta che coincide appunto con la conquistata armonia. Ecco pochi esempî:

La corazza avea indosso e l'elmo in testa,
cinta la spada et imbracciato il scudo (A e B)

¹⁹ OF (Bigi 2012): 190, n. 1 a IV 57.

Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo

(I 11 C):

la correzione, osserva Bigi, «si risolve in una ricomposizione dei due versi secondo una simmetria piú complessa e piú sottile, non piú cioè governata dal parallelismo ma dal chiasmo»;²⁰

Ch'el favor e de li (degli B) uomini e del cielo
e de elementi e di Natura perde (A e B)

che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde

(I 43)

«la correzione tende all'acquisto di una euritmia piú varia e piú densa»;²¹

e invan gli grida, e invan dietro gli croccia

(II 39):

«in A, meno simmetricamente, “e vanamente poi dietro gli croccia”».²²

Le osservazioni stilistiche suggerite dalle varianti sono confermate da altri casi in cui la figura è presente fin dalla prima redazione:

Piú che sua vita l'ama egli e desira;
Podia e fugge ella piú che gru falcone

(I 77):

«si noti la disposizione chiasmica dei due membri del periodo [...] che raccoglie ed equilibra la drammatica situazione»;²³

nel margin verde e bianco e rosso e giallo

(II 35)

«si noti l'elencazione polisindetica di aggettivi coloristici, ma in realtà tendenti, con le loro misure quantitativamente uguali, ad un effetto euritmico».²⁴

²⁰ *Ibì*: 97, n. a I 11.

²¹ *Ibì*: 110, n. a I 43.

²² *Ibì*: 136, n. a II 39.

²³ *Ibì*: 121, n. a I 77.

Il rilievo che Bigi conferisce alla figura del chiasmo, sia che esso sia presente fin dalla prima redazione, sia che rappresenti un acquisto dovuto a interventi correttori (cosa che rende ancora più convincente l'idea che esso rivesta un'importanza speciale nel poema) non è certo casuale. Emblema di ordine e simmetria, ma anche di armonica chiusura, il chiasmo interpreta infatti alla perfezione quella tendenza all'equilibrio e alla ricomposizione geometrica che Bigi individua come caratteristica fondamentale dello stile ariostesco, ma soprattutto come *forma mentis* dell'autore.

Proprio per l'interesse (preannunciato nell'*Introduzione*) alla diacronia, al farsi del poema, il commento di Bigi assegna alle varianti un peso rilevante. Nessun commento le usa con tanta abbondanza, e, aggiungerei, con una finalità tanto esplicita. Bigi le segnala sia quando servono a chiarire punti dubbî del testo o a corroborare un'interpretazione, sia ogni qual volta le ritenga «significative». La loro significatività, sempre esplicitata da un commento che le giustifica e illustra, risiede nel loro essere «testimonianze di un cammino verso la “perfezione”»,²⁵ raggiunta nel terzo *Furioso*. Consapevole del fatto che si tratta di una scelta orientata (l'impidezza e onestà intellettuale contraddistinguono tutto il suo discorso critico) Bigi affronta il tema delle varianti (una questione – egli dice – «sollevata dalla critica recente»)²⁶ fin dall'inizio della sua *Introduzione* dove precisa che, pur essendo teoricamente più corretto condurre analisi autonome sulle singole fasi redazionali, egli intende servirsi del '16 e del '21 solo in funzione del testo definitivo considerato come traguardo.

Ogni commento è storicamente datato, ma è certo che i 30 anni trascorsi dagli anni '80 (ma la prima stesura del commento di Bigi è più antica) sono molto più lunghi di quelli che intercorrono fra quella stagione e il secolo precedente. L'informatica ha radicalmente trasformato i tempi e i modi della ricerca, ma ha anche consentito di agevolare forme di composizione del testo e del commento un tempo impensabili. La nota-saggio, senza distinzione fra le diverse fasce esegetiche può essere superata agevolmente con grande beneficio del lettore e dei suoi tempi di lettura. Come accennavo all'inizio del mio discorso, oggi il *Furioso* non è più un testo alla portata di tutti, non solo perché dietro alla

²⁴ *Ibi*: 134, n. a II 35.

²⁵ *Ibi*: 14.

²⁶ *Ibid.*

sua apparente chiarezza si celano difficoltà spesso insormontabili (si pensi solo, per fare un esempio, già alla prima ottava, nella quale l'*enjambement* «che passaro i Mori / d'Africa il mare» si presta a più di una interpretazione: 'i Mori d'Africa', 'il mare africano', 'venendo dall'Africa?'), ma anche perché i giovani studenti (ai quali si indirizzano prima di tutto i commenti ai classici) spesso non riescono a comprendere immediatamente né il significato della complessa stratificazione intertestuale, né la sfaccettata ironia ariostesca. Ancor più difficile per loro è apprezzare il senso e il valore della forma. Senza intenzione di formulare un giudizio di valore, mi limito a osservare che la lettura intesa anche come continuo ritorno sul testo e sua graduale acquisizione è un'idea che penetra con difficoltà in una società che ha accelerato i tempi in ogni settore e che è abituata alla quantità dell'informazione più che alla qualità, all'informazione più che alla conoscenza. Mi riferisco – è chiaro – a linee di tendenza, ma sono queste che contano quando ci si pone il problema di un pubblico. Per i lettori non cresciuti negli studi (per restare alla definizione di Ruscelli) sarebbe opportuno in un ipotetico nuovo commento incrementare il numero delle note lessicali e ricorrere con maggior generosità alle parafrasi entro le quali possono essere introdotte anche le spiegazioni dei singoli termini. Non di rado, infatti, la difficoltà che il lettore incontra è di tipo sintattico e ad essa si può soccorrere solo con il riordinamento del costrutto. Il respiro sintattico dell'ottava ariostesca, di un'ariosità boccacciana, nonché la necessità di una sua conciliazione con le cadenze metriche, soprattutto nell'arco della sestina, suggeriscono inversioni, sospensioni e incisi che affaticano il lettore.

Mi sembra che due aspetti in particolare ai quali il commento di Bigi ha dato rilievo, l'intertestualità e le varianti, siano stimolo di riflessione. La ricchezza dei riferimenti intertestuali delle note bigiane è inedita. Basti osservare quanto essa ha influito sulla rielaborazione del proprio commento che Ceserani ha compiuto in collaborazione con Sergio Zatti. Nella nuova edizione (1997), uscita oltre trent'anni dopo la prima (1962), Ceserani scrive infatti, riferendosi a Bigi: «questo commento è il più ampio e autorevole che sia stato finora proposto: esamina accuratamente i fatti linguistici, stilistici e retorici, indica molte fonti letterarie finora ignorate, discute l'interpretazione di singoli passi, a volte proponendo una nuova lettura»; di esso «abbiamo tenuto particolarmente

conto nella revisione». ²⁷ Non è un merito secondario nemmeno l'aver messo sotto gli occhi del lettore il tesoro di dati contenuti nelle *Fonti* di Rajna, un libro che oggi nessuno legge più ma che tutti consultano. Nell'avvertenza, parlando dell'intertestualità, Bigi scrive: «si sono indicate le fonti letterarie degli episodî, dei personaggi, dei procedimenti narrativi e delle immagini distinguendo quelle certe e magari ostentate da quelle soltanto probabili». ²⁸ Bigi parla ancora genericamente di fonti, ma in realtà il suo commento fa spazio anche a quella che definiremmo «memoria letteraria» (si pensi solo al massiccio incremento del petrarchismo, fenomeno per il quale egli stesso ha creato il termine) coincidente almeno in parte con quelli che Segre definiva «riscontri formali» («evitando ogni esibizione superflua – scriveva Segre – ho cercato di citare tutti i brani che con ogni probabilità erano effettivamente presenti all'Ariosto che li volle imitare»). ²⁹ Mi chiedo senza pretesa di suggerire per il momento una risposta dove debba arrestarsi il commentatore non tanto nell'illustrare le fonti certe, indispensabili a comprendere il testo, quanto nell'indicare allusioni, suggestioni, reminiscenze e più genericamente l'interdiscorsività. In effetti un poema come il *Furioso*, tutto intessuto di parole altrui, impone dei limiti nella scelta delle indicazioni da fornire al lettore qualora non si voglia sommergerlo di dati che molto spesso si intersecano e sovrappongono (si veda il caso dell'uso dei classici volgari per tradurre quelli latini) ³⁰ o che portano comunque lontano dalla lettera del testo. L'idea dell'intenzionalità, spesso evocata come fattore discriminante, non si rivela di grande aiuto, non solo perché l'intenzionalità è di per se stessa difficile da stabilire, ma anche perché, non di rado, la memoria involontaria ariostesca (per esempio quella fonico-ritmica, magari completamente decontestualizzata rispetto al testo di origine) può determinare contatti intertestuali non meno vistosi delle allusioni esplicite. Non dubito, insomma, che non di rado il lettore finisca per cogliere molta più intenzionalità di quanta Ariosto ne abbia avuta effettivamente. È vero altresì che anche l'arricchimento prodotto

²⁷ OF (Ceserani-Zatti): 46.

²⁸ OF (Bigi 2012): 86.

²⁹ OF (Segre 1976): 1263.

³⁰ È un fenomeno che ho analizzato (Cabani 1991: 194-208), mettendo in evidenza che non di rado Ariosto si serve dei classici volgari (Dante e Petrarca) per tradurre testi latini.

dalla lettura (cioè tutto a carico del lettore) è uno dei motivi di fascino del testo e della sua resistenza nei secoli.

Se per quanto riguarda l'intertestualità mi limito a porre il dubbio, per l'uso delle varianti credo che le risposte possano essere più precise. Come accennavo, Bigi mette sempre in chiaro le sue scelte esegetiche e la loro funzione dimostrativa. Risalendo al '500, l'uso degli *scontri* dei luoghi mutati era piegato a fini decisamente didattici. Pigna, ad esempio, è convinto dell'utilità delle varianti come insegnamento a comporre i versi. Nel III libro dei *Romanzi*, raccogliendo cento varianti (Pigna spiega che le correzioni spesso vanno in una stessa direzione e si potrebbe incorrere nella ripetitività) afferma infatti che le cose si giudicano molto meglio se poste in relazione e in «qualche opposizione» fra loro. Proprio per questo, per mostrare a chi si proponga di scrivere «la maniera migliore di comporre le stanze» ha voluto mettere a confronto versi buoni e versi cattivi e discuterli uno per uno traendone di volta in volta consigli per chi scrive, fra i quali che «l'uomo non debba mai variare i primi versi che egli fa se non con gran ragione, conciosiacosache la natura spesso ne fa in un subito comporre cose che con lungo studio e con molta diligenza non si potrebbero dire», o anche che «allo volte lo star troppo s'una minuccia fa guastare la proprietà di una cosa. Il che suole avvenire quando altri si imprime tanto nella imaginazione qualche dissonanza di lettere, che non la potendo sofferire prende diversa parola e lascia la proprietà appigliandosi al peggio».³¹ cioè che non sempre le varianti apportano miglioramenti. Oggi il commentatore tende in genere ad aspirare a una posizione più oggettiva, meno definita ideologicamente, limitandosi a fornire, almeno nelle note, tutto ciò che ritiene indispensabile alla comprensione del testo. Il *Furioso* è uno dei pochi poemi che offra al critico la possibilità di vagliare un numero enorme di varianti ed esse si rivelano senz'altro preziose a chi, come Bigi, si proponga uno studio diacronico dello stile ariostesco o a chi, come Pigna, si proponga di insegnare come si fabbricano le ottave. Il nuovo commentatore, però, dovrebbe farne un uso assai parco nelle note limitandosi a quei casi in cui la variante aiuta l'interpretazione. A differenza dei richiami intertestuali, le forme rifiutate non possono infatti considerarsi parte del testo a nessun livello. Nello stesso tempo l'inutilità pratica di indicarle tutte nelle note fa sì che il lettore non abbia alcuna possibilità di giudi-

³¹ Pigna 1997: 127-95.

zio autonomo di fronte a quelle preselezionate che vengono sottoposte alla sua attenzione.

Un'ultima riflessione riguarda un settore importante del commento di Bigi, cioè le osservazioni di carattere stilistico, quelle che meglio incarnano la sua fisionomia di critico. Anche queste, proprio per il loro carattere discontinuo, dovrebbero trovare posto nelle note solo nei casi in cui contribuiscano effettivamente a spiegare il significato: il che è assai difficile da determinare perché una retorica (e anche una metrica) che non partecipi al significato è di per se stessa inconcepibile. Potremmo interrogarci, per fare un esempio evidente, se e quando sia necessario segnalare l'ironia, figura determinante nel *Furioso*, alla quale è assegnata gran parte del significato del poema. Ci si rende subito conto che, se è possibile indicarla localmente, in altri casi essa sfugge ad osservazioni puntuali. Una ristrutturazione dell'apparato critico non implica che tutti questi dati vadano perduti, ma semplicemente una loro diversa collocazione. Resta infatti indispensabile un settore in cui le diverse componenti, indicate o meno nelle note, vengano raccolte in un discorso critico-interpretativo. Un commento ha infatti anche il dovere di essere, per quanto possibile, esaustivo e di raccogliere dunque l'eredità trasmessagli da una tradizione eccezionalmente prolifica.

Se da un lato l'interpretazione e la critica sono sottoposte come ogni altra cosa all'usura del tempo, opere come quella di Bigi conservano un valore monumentale che ne attesta la vera importanza. Ogni nuovo commento non potrà fare a meno né della competenza che Bigi mostra nell'interpretazione del testo (una competenza che gli deriva dal conoscerlo profondamente nelle sue diverse componenti e nella loro complessa interazione), né della ricchezza di dati che intorno al testo egli ha saputo raccogliere. Nello stesso tempo, chiunque voglia comprendere il senso pieno del narrare in ottava, non potrà fare a meno delle raffinatissime osservazioni di ordine linguistico-stilistico che le note bigiane gli offrono accompagnandolo progressivamente a una piena degustazione del testo.

Maria Cristina Cabani
(Università degli Studi di Pisa)

RIASSUNTO: L'intervento si sofferma sul commento di Emilio Bigi all'*Orlando furioso* (1982), recentemente riproposto da Cristina Zampese (2012), partendo da una breve storia della tradizione esegetica cinquecentesca del poema ariostesco. Mette poi in luce alcuni caratteri fondamentali del commento bigiano: ampiezza delle singole note, ricchezza di livelli di analisi (lessicale, stilistica, retorica, intra e intertestuale, variantistica, storico-biografica), conformità delle note a un'interpretazione globale del poema, che potremmo sintetizzare nella formula dell'"armonia conquistata". Cabani si interroga infine su quale potrebbe essere la forma di un nuovo commento che, senza perdere la ricchezza di quello bigiano, pervenga a una maggior distinzione e a nuova distribuzione delle fasce esegetiche. In particolare, Cabani si chiede se e in quale parte dell'apparato critico intertestualità e variantistica debbano essere collocate a integrazione delle semplici note interpretative.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, Emilio Bigi, "armonia conquistata", futuro del commento.

ABSTRACT: This paper deals with Emilio Bigi's commentary to the *Orlando furioso* (1982), recently reprinted by Cristina Zampese (2012). Starting with a short history of the sixteenth-century exegetical tradition, it dwells on some of the main features of Bigi's commentary: the amplitude of the annotations, the richness of their analytical levels (lexical, stylistic, rhetorical, intra- and intertextual, historico-biographical, and its constant attention to variants), their compliance with a comprehensive interpretation of the poem, which might be defined as a "conquered harmony". Lastly Cabani discusses what form and shape might take a future commentary to Ariosto's poem, so that, without losing the richness of Bigi's work, it might introduce a new arrangement in the explanatory apparatus, to be split into two or more distinct bands. In particular, she considers whether, and within which band of the apparatus, should be put the intertextual and variant reference, in order best to compliment the mere explanatory notes.

KEYWORDS: *Orlando furioso*, Emilio Bigi, "conquered harmony", form and shape of a future commentary.

BORGES, ARIOSTO E LA VITA SEGRETA DEI PERSONAGGI MINORI

Che dall'alto della Luna l'Ariosto faccia sapere, per bocca di san Giovanni, che «come i cigni» sono «anco i poeti rari» (*OF*, XXXV 23, 1),¹ non sorprende, essendo egli un poeta. Sorprende invece (anche se non dovrebbe) che il santo evangelista giunga ad affermare alla fine di un lungo discorso che, come i poeti, sono anche «gli studiosi pochi» (*ibi*, 30, 2), coloro che si dedicano, cioè, a «quelli studi / ch'immortal fanno le mortal virtudi» (XXXVII 1, 8). È uno spunto, questo del cantore di Orlando, che per noi qui riuniti nella presente giornata ariostesca non può fare a meno di richiamare alla memoria la figura di uno studioso, appunto Emilio Bigi (1916-2009), il quale, oltre a fornire l'occasione immediata dell'incontro odierno – grazie alla ristampa, curata da Cristina Zampese, del suo commento al *Furioso*, che lo ha finalmente rimesso in circolazione – ha segnato un traguardo fondamentale nel campo (non certo spoglio di nomi illustri) dell'esegesi ariostesca.

Anche se il mio intervento non si occuperà direttamente di Bigi (che feci appena in tempo a conoscere di persona prima della sua scomparsa), mi auguro di poterlo onorare anche e soltanto parlando dell'Ariosto, a lui tanto caro e da lui, grazie alla sua fervida opera, reso più caro a noi. Il mio discorso chiamerà in causa, invece, un lettore-interprete per certi versi anomalo, ossia il poeta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), che giunse all'Ariosto per vie insolite e singolari; peraltro non senza che, ad un dato momento, esse non si incrociassero con quelle di Bigi. Questi, infatti, come emerge dall'intervista rilasciata a Cristina Zampese, sua ex allieva, si indirizzò allo studio della letteratura anche grazie al fascino esercitato su di lui da Attilio Momigliano (1883-1952), «un critico che anche oggi, pur riconoscendone certi limiti personali e storici, continuo a ritenere assai adatto a stimolare il senso e il gusto della poesia».² E così, mentre Bigi, spinto dal desiderio di averlo

¹ Il testo di riferimento è, in questo caso, anche quello celebrato dalla presente giornata di studi: *OF* (Bigi 2012), ristampa aggiornata della prima edizione, *OF* (Bigi 1982).

² Zampese 1997: 332.

come maestro, inseguiva Momigliano (senza peraltro raggiungerlo),³ anche Borges, nello stesso giro d'anni, veniva interessandosi allo stesso critico: ai suoi occhi Momigliano rappresentava colui che negli studi danteschi aveva introdotto un terzo tipo di commento, dopo quello teologico e quello biografico, ossia «el comentario estético».⁴ Se così, Momigliano avrebbe fatto per Dante quanto più tardi Bigi avrebbe fatto per Ariosto; il che lega con un filo invisibile, motivato dall'attenzione all'aspetto estetico ovvero stilistico, due lettori-interpreti peraltro assai diversi. Con ciò possiamo chiudere questa parentesi e passare senz'altro all'argomento principale. Anche perché, stando a Borges, «Doveva essere difficile conversare con Dante: me lo immagino troppo severo, pronto al sarcasmo e non incline all'ironia. Piacevole, invece, colloquiare con l'Ariosto».⁵

Che è quello che faremo anche noi.



Antonino Buttitta

Per introdurre il tema del mio discorso devo partire da un fatto personale. Qualche anno fa, nel corso di due convegni svoltisi entrambi a Palermo, l'uno ariostesco (nel 2009), l'altro boiardesco (nel 2010), ebbi il piacere oltre che l'onore di conoscere uno studioso locale, Antonino Buttitta (1933-). Figlio del poeta dialettale Ignazio Buttitta (1899-1997), Antonino è anzitutto un noto antropologo, già ordinario di Antropologia culturale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo, di cui è stato anche preside, e inoltre un uomo di vastissima cultura. Nel 1969, con Elvira ed Enzo Sellerio e l'amico Leonardo Sciascia, era stato tra i fondatori della casa editrice Sellerio, importante punto di riferimento per la diffusione della cultura siciliana sia a livello locale che nazionale, responsabile di aver scoperto e imposto all'attenzione pubblica scrittori quali Gesualdo Bufalino e Vincenzo Consolo.



Jorge Luis Borges

³ «Uno dei motivi che mi spinsero a concorrere alla Scuola Normale di Pisa fu proprio il desiderio di seguire le lezioni del Momigliano, che insegnava allora alla università di quella città. Giunto a Pisa nel 1934, trovai che il Momigliano si era appena trasferito a Firenze, lasciando la cattedra pisana a Luigi Russo» (*ibid.*).

⁴ Nel *Prólogo* a Borges 1986: x.

⁵ Cf. Borges 1984-1985: II, xx.

Ebbene, privatamente, nelle pause del convegno tra una seduta e l'altra, Buttitta mi confessò di conservare tra le sue carte, inedita, un'intervista a lui rilasciata da Borges⁶ allorché questi, ormai completamente cieco, accompagnato dall'allora assistente (soltanto in seguito diventata sua moglie) María Kodama, giunse in visita alla Sicilia.⁷ Era il marzo 1984. In Italia era già in preparazione, per uscire ad ottobre, il primo dei due Meridiani Mondadori contenenti tutte le sue *Opere*. Borges arrivava nell'isola dopo essere stato insignito del premio letterario «La rosa d'oro», appena istituito dalla casa editrice palermitana Novecento.⁸

Borges era molto felice di questa visita siciliana – avrebbe raccontato in seguito María Kodama – e molto grato a Domitilla e Umberto Di Cristina (conosciuti tramite Franco Maria Ricci) che avevano istituito il premio «La rosa d'oro», si può dire, appositamente per lui. Un omaggio alla sua raccolta poetica *La rosa profunda*, nella quale confessava di avere «perduto [con la vista] solamente / la vana superficie delle cose» e di continuare a pensare con le «lettere» e le «rose».⁹

Ora, tra le varie domande poste all'insigne argentino nel corso dell'intervista, Buttitta si azzardò a chiedere quali considerasse i versi più belli. Non già della letteratura spagnola, inglese o altra, ma della let-

⁶ Ad Antonino Buttitta ho già accennato, sia pure in un contesto sostanzialmente diverso, in Dorigatti in c. s., di prossima pubblicazione. Anche di Borges ho avuto modo di parlare in precedenza: cf. Dorigatti 2010. Mi è gradito, infine, registrare il contributo di una cara amica, María Pavlova, a cui va la mia sincera gratitudine, con la quale, sia per corrispondenza che a viva voce, ho avuto modo di approfondire molte delle questioni, specie in materia cavalleresca, che saranno trattate in seguito.

⁷ «Per lui – avrebbe dichiarato più tardi María Kodama – era una sorta di viaggio iniziatico alla scoperta di Palermo, la città da cui si origina il nome del suo barrio natale, e dell'Isola di Omero e dei filosofi greci a lui tanti [*sic!*] familiari, fin da bambino». Come amava ricordare lo stesso scrittore, il nome del quartiere (in cui non nacque ma trascorse la sua infanzia) era stato dato da Juan Dominguez, uomo d'affari palermitano che nel 1582 si trasferì dalla Sicilia alle rive del Río de la Plata.

⁸ «In viaggio da Buenos Aires a Tokio, l'ottantacinquenne Borges ha acconsentito ad una sosta a Palermo su invito della casa editrice "Novecento" che ha tradotto e pubblicato i *Colloqui con Borges* di María Esther Vázquez, sua ex alunna, segretaria e collaboratrice. [...] Palermo ha colto l'occasione di tanta presenza per un programma mozzafiato: un premio allo scrittore (Premio Novecento) con diploma e rosa d'oro ("l'immarcescibile rosa") e discorsi plurimi [...] presso la sede del Banco di Sicilia» (Borges 1984-1985: I, LXXVI-LXXVII).

⁹ Borges 1984-1985: II, 717.

teratura *tout court*. Al che Borges, attingendo alla sua memoria, che per lui era anche una immensa biblioteca, così rispose:

il prode cavallier non s'era accorto,
andava combattendo, ed era morto.

Evidentemente si trattava di versi che gli stavano a cuore.¹⁰ Versi che, secondo quanto riteneva Borges, e con lui Buttitta, dovevano essere dell'Ariosto. E lí per lí, ciò sembrava non poter essere altrimenti. Tranne che in seguito mi bastò poco per rendermi conto che dell'Ariosto non potevano essere, e nemmeno del Boiardo. A chi dunque appartenevano quei versi che si erano impressi così profondamente nella memoria di Borges, tanto da diventare, piú che un motto, una metafora di vita?

La verità non tardò ad affiorare: essi appartenevano ad un poeta che in un certo senso stava in mezzo a quei due, ossia Francesco Berni, autore del rifacimento dell'*Orlando innamorato* (completato nel 1531 e pubblicato, postumo, nel 1541-1542), un'opera che, vale la pena ricordare, un critico della statura di De Sanctis continuò a preferire perfino in seguito al recupero del testo originale operato da Panizzi negli anni 1830-1834;¹¹ anche se non si tratta, in questo caso, di una ripresa dal Boiardo, bensí di brano aggiunto di sua invenzione, ossia di interpolazione che, piú che altro, è una gustosa quanto virtuosistica divagazione sul colpo di spada inferto da Orlando ad un malcapitato saraceno di nome Alibante di Toledo.¹² Ecco:

¹⁰ Ciò non toglie però che, in precedenti occasioni, Borges abbia espresso altre e diverse predilezioni in campo letterario, e segnatamente per versi danteschi, di cui si possono ricordare almeno due dichiarazioni in tal senso (non escludendo che ce ne possano essere altre). Anzitutto questa, del 1980: «Hay un verso que está siempre en mi memoria. Es aquel del primer canto del Purgatorio que se refiere a esa mañana, esa mañana increíble en la montaña del Purgatorio, en el Polo Sur. Dante, que ha salido de la suciedad, de la tristeza y el horror del Infierno, dice “dolce color d'oriental zaffiro” [...]» (Borges 1980: 15). Oppure, passando all'altra dichiarazione, del 1982: in un saggio, anch'esso (e forse non è un caso) dantesco, Borges definisce i versi 91-93 del canto XXXI del *Paradiso* («Cosí orai; e quella, sí lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò a l'eterna fontana») «i versi piú patetici che la letteratura ci abbia dato» (*L'ultimo sorriso di Beatrice*, in Borges 1984-1985: II, 1306).

¹¹ Cf. De Sanctis 1898.

¹² Il passo boiardesco da cui prende spunto l'inserito bernesco è il seguente: [«Sí come un tempo oscuro alcuna volta / [...] / e quel pur vien et ha il vento davante, /

Turpin, lodar volendo Durlindana
 di questo orrendo colpo, dice cosa
 che parrà forse a chi la legge strana,
 come a me certo par maravigliosa:
 la tosava sí ben (dice) la lana,
 tanto era nel suo taglio graziosa,
 che quasi insieme tagliava e cusciva,
 e 'l suo ferire a pena si sentiva.

Onde ora avendo a traverso tagliato
 questo Pagan, lo fe' sí destramente,
 che l'un pezzo in su l'altro suggellato
 rimase senza muoversi niente:
 e come avvien quand'uno è riscaldato,
 che le ferite per allor non sente,
cosí colui, del colpo non accorto,
*andava combattendo ed era morto.*¹³

Non solo; ma, «scorso nella folta de' Cristiani», il “prode” Alibante «menò parecchi colpi alla ventura, / tutti i suoi membri aver credendo sani» (61, 1-3), prima che il suo busto, tagliato via di netto, stramazasse finalmente a terra. Il non essersi accorto di quel colpo fatale, o l'averlo ignorato (per sbadataggine o di proposito, poco importa), gli ha per-

poi con tempesta abate arbori e piante», II XXIV 56, 3-8] «cotal veniva col brando a do
 mano / il conte Orlando, horribil a guardare. / [...] // Il primo ch'egli agionse, in suo
 mal ponto, / fo Valibrun, il Conte di Medina, / e tuto lo partí (com'io vi conto) / dal
 capo in sul'arzon con gran roina; / posia Alibante di Toledo ha gionto, / che non avea
 la gente saracina / di lui magior ladron e piú scaltro: / Orlando per traverso l'ha par-
 tito», *ibi* 57-58; cito da *Inamoramento*.

¹³ Berni: LIII 59-60. L'insero-aggiunta citato si pone di seguito a II XXIV 58 secondo l'ordinamento boiardesco, in cui si accenna ad Alibante di Toledo. I versi in corsivo (60, 7-8) vengono citati anche da Leopardi nell'operetta morale *Dialogo di Federico Rajsch e delle sue mummie* (1827), dove sono attribuiti a «un poeta italiano», anche se una n. ms. dell'Autore individua il luogo berniano (*Operette morali* [Galimberti]: 306 e n.); e inoltre da Edgar Allan Poe, *How to Write a Blackwood Article* (1838), che li paragona ad un luogo di Miguel de Cervantes: «Ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer del morir, / no me torne a dar la vida» (*Don Quijote* [Rico]: 944). Da notare che già Poe (che riporta il primo verso, ipermetro, indice di un'estrapolazione, così: «Il pover'huomo che non se n'era accorto [...]») attribuiva il motto all'Ariosto, giusta una lunga e consolidata tradizione: «That's Italian, you perceive – from Ariosto. It means that a great hero, in the heat of combat, not perceiving that he had been fairly killed, continued to fight valiantly, dead as he was» (Poe 1838: 486). Non stupisce pertanto che anche Borges (e con lui molti altri) credesse nella paternità ariostesca di questi versi.

messo di giocare un brutto tiro alla Morte, di sorprenderla, sospenderla, finanche di deriderla: non a caso, cadendo, il busto tagliato non mancherà di fare ulteriori vittime facendo «morir chi il vide delle risa» (61, 8).

Antonio Panizzi, citando per esteso le quattro ottave bernesche nel suo commento boiardesco,¹⁴ in un *excursus* che mostra quanto ne fosse affascinato, fu il primo ad accorgersi che l'idea alla base di quei versi era stata presa in prestito dal *Ciriffo Calvanèo* di Luca Pulci¹⁵ (fratello maggiore di Luigi, il quale peraltro ne rivide e continuò l'opera quando questa rimase orfana nel 1470, lasciando poi che essa fosse portata a termine da Bernardo Giambullari).¹⁶ Il contatto tra le due ottave pare testimoniato, nel *Ciriffo*, dalle rime pari e specialmente dai termini in clausola *accorto* : *morto*; anche se, visto più da vicino, il senso del passo pulciano si rivela sostanzialmente diverso. In esso, a differenza che nel Berni, Sinetorre, tagliato in due all'altezza del busto da un fendente di Lionetto, risulta morto a tutti gli effetti pur rimanendo un pezzo unico, perlomeno fintanto che, toccati leggermente dalla spada di Lionetto, i due spezzoni non si separano e cadono a terra. Da notare inoltre come il cavallo, anziché il cavaliere, sia nel Pulci l'agente protagonista a cui si riferiscono le rime della clausola:

Maraviglia fu grande che la spada
divise il busto tanto *dextramente*,
o ver che 'l cel volessi o che la rada,
che Sinector non si *mosse niente*,
Lionetto credea che in terra e' vada:
il caval si fermò *subitamente*,
come del suo signor paressi *accorto*,
che ben che vivo paia era pur *morto*.¹⁷

¹⁴ Panizzi 1830-1834: n. a *Orlando innamorato*, II XXIV 58.

¹⁵ «These stanzas of Berni have been loudly praised, without any one suspecting that both the style and conception are not altogether original. In the *Ciriffo Calvaneo* by Pulci, Sinetor and Lionetto fight together. The former gives a tremendous blow to the latter; then the poet continues [...]. True it is, that Berni supposes the warrior fighting awhile, after being cut in two, which Pulci does not do [...]» (*ibid.*: V, 336).

¹⁶ Secondo Marco Villoresi, il contributo di Luigi sarebbe «riconoscibile a partire dalla seconda parte delle cinque che compongono il testo», oltretutto «di gran lunga superiore a quello di Luca, la cui impronta stilistica è invece nitida solo “nel principio”» (Villoresi 2000: 111). Se così, il brano che ci interessa, il quale cade nella terza parte, sarebbe da ascrivere alla mano di Luigi.

¹⁷ *Cyriiffo Calvaneo*, parte III 121: c. i2v (esemplare della John Rylands Library di Manchester). Il testo della stampa, la più antica tra quelle a noi pervenute, viene tra-

Sebbene non appartenente all'albero genealogico del brano in questione, merita registrare, rimanendo sempre nel Quattrocento, anche il caso di un altro cavaliere, che pure sfida la morte in modo del tutto insolito. Si tratta di Baldoino di Maganza, figlio di Gano e fratellastro di Orlando (in virtù del fatto che la madre di quest'ultimo, Berta, rimasta vedova di Milone, aveva sposato Gano in seconde nozze), eroe (se è lecito dire) della *Spagna ferrarese*, ossia di quella redazione cavalleresca conservata in un codice di assai pregevole fattura già appartenente alla biblioteca di Borso d'Este e che quasi sicuramente passò tra le mani del Boiardo. Eroe proprio perché, nonostante la conflittualità che regna nei suoi legami di parentela, divisi tra la casa di Maganza e quella di Chiaramonte (manco a dirlo, acerrime nemiche l'una dell'altra), Baldoino è figura tutta "positiva", perlomeno secondo l'ideologia dominante, come mostra un episodio della *Spagna ferrarese*.

Baldoino aveva ricevuto dal padre una sopravveste, donatagli da Marsilio, che a sua insaputa lo proteggeva dagli attacchi dei nemici (i quali, riconosciutane l'insegna, lo evitavano di proposito), conservandolo incolume mentre tutt'attorno imperversava la battaglia di Roncisvalle.¹⁸ Ma lui, accortosi di quel sotterfugio, se l'era strappata di dosso; do-

scritto applicando i consueti criteri editoriali; il corsivo denota i punti di contatto con l'ottava 60 del Berni. Per convenienza si riporta qui di seguito il passo pulciano nella sua integrità: «[...] Lionetto hebbe di questo uno scoppio, / che gli menò con tanta furia un tondo, / et giunse a punto alla cintura a quello, / c'harebbe credo diviso Babello. // Maraviglia fu grande che la spada / divise il busto tanto *dextramente*, / o ver che 'l cel volessi o che la rada, / che Sinector non si *mosse niente*, / Lionetto credea che in terra e' vada: / il caval si fermò subitamente, / *come del suo signor paressi accorto*, / *che ben che vivo paia era pur morto*. // Sarebbe questo mai corpo fantastico, / o lo spirito in corpo ha di Lucifero? / Diceva Lionetto: – Io penso et mastico, / né questo facto ancor meco dicifero; / e' par che sia rappiccato col mastico / o con la pece, questo can furcifero; / o Belzebù v'è drento o il suo bisavolo, / et quel cavallo è «forse» un altro diavolo. – // Et apressossi, et faceva le stimate, / poi si discosta, et tutto seco amirasi, / come chi il piè pon sopra il soglio o limite; / poi per paura presto adrieto tirasi; / et che 'l caval sí fermo il signore imite, / maravigliossi, et per questo piú adirasi; / et disse: – P credo hor che color che incantono / dicono il vero, et non piú che si vantano. – // Ma poi che vide le braccia distese / a Sinector, che non dava piú crollo / et d'ogni parte toccava l'arnese, / rassicurossi, et col brando frugollo, / tanto che cadde, et se stesso riprese / dello error che l'havea tenuto in collo; / et quel cavallo osservato ha la fede / al suo padrone insino che morto il vede» (parte III 120, 5-124, *ibi*: cc. i2v-i3r).

¹⁸ Sulla figura di questo personaggio, che compare in una lunga tradizione che partendo dalla *Chanson de Roland* arriva fino al *Morgante*, si veda Palumbo 2004: 132-40

podiché non era andato molto lontano che si era scontrato con un nemico e aveva avuto la peggio. Baldoino, cioè, era morto: e fin qui niente di strano. Tranne che, per lui, la morte non comporta la fine della vita attiva; anzi, nel suo caso l'una e l'altra cosa paiono coesistere, come stiamo per vedere. Colui che lo ha ferito mortalmente è un re saraceno di nome Malgiude:

Lo scudo gli passò, lo sbergo e 'l fiancho:
drieto a le spalle gli reusì el pennone.
Niente se sentí né venne mancho
per quel gran colpo el fi' de Ganelone:
rupesi l'asta e quel damisel francho
ferí 'l pagan de sí fata ragione,
che l'elmo e 'l capo aperse, infin la schiena
e morto l'abaté sovra la rena.

Morto era Balduin, ma Cristo padre
sença penne ['senza alcun dolore'] gli prestava la vita
perché voleva che le opere ladre
di Ghan si sapia puo' la sua redita.
Balduin taglia: saraçin abrade,
né sente né vedèa sua ferita:
di duo lançe gli fu passato el petto,
vivo el tenèa Cristo benedetto.¹⁹

Insomma, nonostante Baldoino fosse stato ucciso dal «penone» (o lancia) di Malgiude, Cristo lo mantiene in vita perché ha una missione importante da affidargli, che consiste nel rivelare a Carlo e alla sua corte il tradimento compiuto dal padre Gano, che è costato la vita a innumerevoli cristiani. E così Baldoino, dopo aver fatto strage di pagani in compagnia di Orlando, che però resta morto sul campo, giunge al cospetto dell'imperatore Carlo grondante di sangue e con due fori nel costato (lasciati da altrettante lance: cf. 24, 7); e lí, richiesto dal padre, ivi presente, chi l'avesse conciato a quel modo,

Baldoïn gli respoxe: «Padre rio,
tu se' colui ch'à fatto tal danagio.
Falo prender di botto, signor pio,
ch'egli à fatto morir tuo baronagio.
Morto Orlando, ' pieri ['i pari'] e l'altra gente,

in particolare.

¹⁹ *Spagna ferrarese*, XXXII 23-24.

i' solo son campato, e son dolente».

E detto ch'èbe, càde morto in terra.²⁰

Anche Orlando, dunque, è morto, Orlando che per qualche tempo era rimasto l'unico superstite, con Baldoino, della poderosa battaglia. Dopo esser stato cercato invano, è Ugieri il Danese a ritrovare il suo corpo, «che sedia morto, apoggiato al suo brando. / Vivo pareva [...]» (XXXIV 11, 6-7), ma è solo un'apparenza; in realtà è passato ad altra vita. Ma non senza un intervento straordinario della divina Bontà, la quale è memore del fatto che Orlando non ha concluso la sua missione terrena e che resta da definire il destino di Durlindana che il paladino stringe ancora in mano. Infatti occorre sapere che all'atto di essere investito cavaliere, per mano di Carlo, Orlando aveva promesso di non restituire quella spada ad altri che a lui (*ibi*, 18).²¹ Invano pertanto il Danese si era affaticato cercando di liberarla dalla sua stretta di mano, salda oltre ogni dire; ma allorché sopraggiunge Carlo e rammenta al morto la promessa fatta a suo tempo, ecco che avviene un miracolo:

Come Dio volse, Orlando driçossi;
po' prexe Durlindana per la punta
e dinançi da Carlon çenochiossi:
sença parlar ne le sue man l'afronta [*ossia* la porge].
Carlo la prese et el morto caschossi.²²

Fatto ciò, anche Orlando, come già Baldoino, può riprendere a fare il morto, fornendo nel contempo un'utile lezione in fatto di etica: tanto forti sono i vincoli della cavalleria, da richiamare in vita, se necessario, anche i defunti qualora non vi avessero adempiuto.

Alibante, Sinetorre, Baldoino, Orlando. Tutti hanno oltrepassato il limite che separa la vita dalla morte, Baldoino e Orlando per concessione divina, Sinetorre in modo forse solo apparente, Alibante per prestanza

²⁰ *Spagna ferrarese*, XXXIII 27, 3-28, 1.

²¹ La promessa qui richiamata concisamente è narrata più diffusamente nell'*Aspramont* e nell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino (III LX): cf. *Spagna ferrarese* (Gritti-Montagnani): n. a XXXIV 18.

²² *Spagna ferrarese*, XXXIV 19, 1-5. L'evento miracoloso figura (con leggere varianti) anche in altre redazioni italiane, come ad esempio i *Fatti de Spagna* (cf. *Li Fatti de Spagna*: 137, cap. LIV), che giungono fino a Luigi Pulci (*Morgante* XXVII 206).

umana se non per semplice incuranza del fatto se fosse ancora vivo. Di questi, tuttavia, a ben vedere pare lui, Alibante, il campione della categoria, l'autore di un *exploit* che si vorrebbe dire unico a dispetto del fatto che, per il Berni, la fonte piú immediata del cavaliere dimezzato da uno spettacolare colpo di spada – che, vale la pena ricordare, è di origine classica – sia proprio il Boiardo, in cui il motivo è ricorrente.²³ Anche lí, però, la morte del cavaliere inevitabilmente coincide con la sua fine, diversamente da quanto fa Alibante, per di piú in modo del tutto naturale (senza mai entrare, cioè, nella sfera soprannaturale).

Non meraviglia che i versi che lo riguardano si fossero sedimentati nella memoria di Borges, congegno misterioso e nel contempo poderoso, il cui funzionamento è egli stesso che in un'occasione ce lo fa intuire. Nel 1973, in un pezzo significativamente intitolato *Una versión de Borges*, aveva affermato che lo scrittore spagnolo Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) era solito dire che, di tutte le sue opere, l'unica di cui fosse mediamente soddisfatto era la propria biblioteca; il che induceva Borges a dedurre: «parimenti, piú che un autore io sono un lettore, e ora un lettore di pagine che i miei occhi non vedono piú. La mia memoria è un archivio eterogeneo e senza dubbio impreciso di frammenti in diverse lingue [...]».²⁴

Un lettore, dunque: questo l'attributo critico che, prima di ogni altro, Borges soleva accordare a se stesso; di certo non senza fondamento, se si considera che il concetto di biblioteca fu dominante nella sua vita non meno che nella sua opera (basti pensare soltanto al racconto *La biblioteca di Babele* del 1941). Fu proprio in una biblioteca che si svolse la maggior parte delle sue letture, come ad esempio, per limitarsi a quelle giovanili (e piú voraci), la biblioteca municipale «Miguel Cané» di Buenos Aires. Qui i testi venivano per cosí dire “immagazzinati” in quello che Borges poi chiamerà l'«archivo heterogéneo» della sua memoria. Una facoltà mentale a dir poco stupefacente: anche se, trattando-

²³ Riccardo Bruscoli in *OI* (Bruscoli): n. a I III 3, 8, definisce il taglio di un cavaliere in due pezzi «colpo di repertorio, piú e piú volte ripetuto nell'*OI* (I V 5, XV 21, XVI 15, II II 65, ecc. [cui vale la pena aggiungere almeno II VII 8-9 e XXIV 59-60]), e di nobile ascendenza virgiliana (cf. Paratore 1970: 359-60)».

²⁴ «Marcelino Menéndez y Pelayo [...] solía decir que de todas sus obras, la única de la que estaba medianamente satisfecho era su biblioteca; parejamente, yo soy menos un autor que un lector y ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven. Mi memoria es un archivo heterogéneo y sin duda inexacto de fragmentos en diversos idiomas [...]» (Borges 1973: 19-20; mia la traduzione).

si di cosa viva, non stupisce che a distanza di tempo la memoria potesse restituire quei testi con qualche leggera variazione o con qualche curioso abbellimento. Non si potrebbe spiegare altrimenti la locuzione «il prode cavallier», assente nell'originale come pure in altre fonti, che nobilita la sua reminiscenza cavalleresca. Infatti, se per Boiardo, nell'unica occasione in cui lo nominava, Alibante di Toledo altro non era che un abile furfantello, un lontano parente di Brunello («non avea la gente saracina / di lui maggior ladron e piú scaltrito»),²⁵ nella *imaginación* di Borges era stato sublimato in un «prode cavallier», una figura semieroica che aveva beffato la morte continuando a combattere, e addirittura a mietere vittime, anche dopo esser stato tagliato in due da un colpo di spada.

Con attribuzione ariostesca (un autore con il quale, come si è visto, lo scrittore argentino amava «colloquiare»), la reminiscenza a lungo custodita dentro di sé era assurta a morale di vita. Da notare che nel 1984, allorché concesse l'intervista a Buttitta, a Borges non restavano da vivere che due anni circa. Per cui, se nel Berni il passo poteva apparire comico o burlesco, un puro *divertissement*, in Borges esso assume un significato piú profondo, filosofico, che lo configura come verità paradossale, metafora dell'esistenza umana (in forma di tempo strappato alla morte) condensata in due versi di un autore che lui (stando a quell'archivio eterogeneo che è la memoria) crede fermamente essere Ariosto.

E in un certo senso, paradossale anch'esso, lo è. Ariosto, ovvero la sua lezione poetica, sta effettivamente dietro l'*agudeza* del Berni. Pur non essendo l'ideatore della prodezza di Alibante, l'Ariosto è autore di situazioni analoghe, in cui un personaggio fin lí sconosciuto si trova, nel momento in cui si incontra con la morte, protagonista di una microstoria (come la potremmo chiamare) con un che di paradossale, in apparenza comico ma in fondo filosofico. E finché per i campi di battaglia si aggirano cavalieri del calibro di Orlando, simili incontri ovvero scontri saranno inevitabili, a tutto vantaggio della Morte che pertanto potrà vantarsi: «In man d'Orlando valci / Durindana per cento de mie falci» (*OF*, XII 80, 7-8).

Risalendo lungo l'albero genealogico alla ricerca di spunti ariosteschi che, sia pure indirettamente, possano aver contribuito alla creazione di un personaggio come Alibante, è da notare anzitutto che il *Furioso*, come del resto l'*Inamoramento*, non contempla l'appellativo «prode caval-

²⁵ *Inamoramento*, II XXIV 58, 6-7.

lier». Ma ha l'espressione «non s'era accorto/a» e, piú significativa (anche perché *hapax*), la rima in clausola *accorto* : *morto*, che ci avvicina anche tematicamente al brano del Berni (nonché, per quanto concerne la rima, a Dante di *Inf.*, XIV 49-51). Durante l'incursione notturna nel campo nemico, ossia cristiano, che ha permesso a Cloridano e Medoro di recuperare il cadavere di Dardinello, loro signore (poco piú di un «fanciullo», stando a quanto si afferma a XVIII 150, 1), sarà Cloridano a servirsene per dar voce a quel buon senso che è uno dei suoi tratti distintivi:

«Frate, bisogna» Cloridan dicea
 «gittar la soma, e dare opra ai calcagni;
 che sarebbe pensier non troppo *accorto*,
 perder duo vivi per salvar un *morto*».

(OF, XVIII 189, 5-8)

Proprio questo riscontro in rima (benché *accorto* compaia qui in un significato un po' diverso, di *saggio* o *avveduto*) ci introduce ad un mondo poco conosciuto. Un mondo in parte ignoto e misterioso, fatto di personaggi che, piú che minori, si potrebbe dire minimi, mere comparse che si affacciano alla luce un'unica volta per poi ripiombare nell'ombra. Ma prima di dileguarsi definitivamente, basta un fatto della loro storia o una circostanza particolare opportunamente richiamati dall'autore ad imprimere quelle presenze effimere nella memoria del lettore, differenziandole dalla folla degli anonimi, «le genti senza nome» (XVI 75, 5). Si tratta di un gruppo di personaggi che Alexandre-Gras definisce «catégorie de héros morts-nés, simples figurants»,²⁶ a cui appartiene anche Alibante. Personaggi nominati nel momento stesso in cui spariscono, in uno scorcio fulmineo che si consuma nel giro di pochi versi; mini-episodî che uniscono in varia misura il comico e il tragico, ma dove solitamente predomina una visione antieroica delle imprese umane: diversamente dai personaggi maggiori, infatti, la morte rappresenta per loro, piú che una possibilità, una probabilità. Passi, infine, che pongono al poeta una sfida artistica non indifferente.

Per restare all'episodio di Cloridano e Medoro a cui siamo giunti tramite un riscontro in rima (e forse non a caso), vale la pena soffermarsi su un brano particolarmente ricco di quei personaggi di cui si di-

²⁶ Alexandre-Gras 1988: 66.

ceva;²⁷ una lunga sequenza (*OF*, XVIII 173-180) che, come è noto, è un rifacimento dell'episodio virgiliano di Eurialo e Niso in *Aen.* IX, con qualche particolare ripreso anche da quello staziano di Opleo e Dimante di *Theb.* X, dietro cui sta Ulisse e Diomede di *Iliade* X: un caso tutt'altro che raro, cioè, di Ariosto che imita Stazio, che imita Virgilio, che imita Omero.²⁸

È Cloridano che, trovandosi in campo nemico nottetempo, vuole approfittarne per uccidere quanti più nemici possibile (responsabili, del resto, della morte del suo signore), in un impeto guerriero a dire il vero poco consono all'etica cavalleresca, stante che un paladino come ad esempio Orlando non ammette tale pratica: «Di tanto core è il generoso Orlando, / che non degna ferir gente che dorma» (*OF*, IX 4, 1-2). In Medoro, invece, per sua natura un po' più schizzinoso, convergono, in evidente contrasto, sia il desiderio di dar man forte al compagno che il ritegno aristocratico di Orlando: «La spada di Medoro anco non ebe [non è, cioè, meno tagliente]; / ma si sdegna ferir l'ignobil plebe» (XVIII 178, 7-8). Il che però non gli impedisce di uccidere nel sonno alcuni personaggi “di rango superiore”, come vedremo in seguito.

Ma è Cloridano, dei due, quello a cui meno importa di macchiarsi le mani di sangue e il più determinato a farsi «con la spada / tra gli nimici spaziosa strada» (173, 7-8):

Così disse egli, e tosto il parlar tenne,
et entrò dove il dotto Alfeo dormia,
che l'anno inanzi in corte a Carlo venne,
medico e mago e pien d'astrologia:
ma poco a questa volta gli sovenne;
anzi gli disse in tutto la bugia.
Predetto egli s'avea, che d'anni pieno
dovea morire alla sua moglie in seno:

et or gli ha messo il cauto Saracino
la punta de la spada ne la gola.

(*OF*, XVIII 174, 1-175, 2)

²⁷ Avverto che mi soffermerò soltanto sulle figure più significative, tralasciandone di necessità altre, particolarmente Palidone da Moncalieri (XVIII 175, 7-8) e i fratelli Malindo e Ardalico (*ibi*, 180).

²⁸ Cf. Rajna 1975: 252 ss., e *OF* (Bigi 2012): n. a XVIII 165, 1. Quanto alla prassi ariostesca di imitare «texts that are themselves imitative», essa è stata studiata da Javitch 2012.

Forse non è un caso che tra le vittime della strage figurino un indovino, Alfeo – reincarnazione del virgiliano Ramnete di *Aen.*, IX 324-328 –, fornendo nel contempo al poeta l'occasione per scagliare una frecciata contro l'astrologia, in una serie di interventi polemici che si può far risalire al *Negromante*, già abbozzato nel 1509. Ma credo che sia un altro il tema, anch'esso ricorrente, che qui si delinea con forza, ossia l'infinita varietà dei casi della vita umana (colta nel punto in cui si incontra con la morte), tanto da potersi considerare vera e propria cifra ariostesca: «Nascono casi, e non saprei dir quanti [...]» (XIII 39, 1). Casi reali come pure irreali (ovvero opinati o sognati), possibili o soltanto ipotetici, giusto un meccanismo che ricorda, nel suo funzionamento, un procedere labirintico; com'è per l'appunto, complice l'oscurità («tutto è spento il fuoco», XVIII 172, 5), il percorso tenuto da Cloridano e Medoro all'interno dell'accampamento nemico. Se solo, avventurandosi in quel territorio, i due giovani saraceni avessero preso altra strada... O se, alla vista di Orlando, Alibante non fosse rimasto lì impalato...

Quanto alla profezia che il mago aveva fatto a se stesso e che riguarda la propria morte, peraltro assai posticipata rispetto a quella effettiva (174, 7-8),²⁹ non è da credere che quand'anche Alfeo fosse spirato «alla sua moglie in seno» (come sogna più di un guerriero ariostesco)³⁰ sarebbe morto necessariamente felice; se è vero che Zerbino – ovvero il capitano dell'esercito scozzese che di lì a poco si imbatte proprio in Cloridano e Medoro e a cui tale desiderio sarà concesso (il seno essendo quello di Isabella) – non si congederà dal mondo senza qualche rimpianto, non foss'altro che per il pensiero di dover lasciare l'amata sola e abbandonata (*OF*, XXIV 78-79): segno che, pur avverandosi, anche il sogno a lungo coltivato si può, nel punto estremo, dissolvere e sbiadire, restituendo alla morte almeno in parte il suo vero volto.

²⁹ Ben altra rispetto a quella, clamorosa, che nel Boiardo il novantenne re di Garamanta – anch'egli «incantator, astrologo e indovino» (*Inamoramento*, II 1 57, 4) – pronostica a se stesso, annunciando pubblicamente di morire «Prima [...] che un'ora sia passata» (*ibi*, III 32, 1). E infatti, «Non fo più lungo il termine, o più corto / come avia deto quel vecchio scaltrito: / nel tempo ch'avea detto cade morto» (33, 1-3).

³⁰ Profezie, pronostici, promesse (invariabilmente a sé favorevoli) che i combattenti del *Furioso* fanno in continuazione e a cui raramente riescono ad attendere. Ne è esempio, in questo stesso canto, anche Bogio da Vergalle, che Dardinello, avendogli forato il ventre, «mandò del debito assoluto: / avea promesso alla moglier fra sei / mesi, vivendo, di tornare a lei» (*OF*, XVIII 53, 6-8).

Intanto Cloridano giunge dove, ignara del pericolo, dorme la seconda vittima (modellata, questa volta, sul virgiliano Reto di *Aen.*, IX 344-350):

Poi se ne vien dove col capo giace
 appoggiato al barile il miser Grillo:
 avealo vòto, e avea creduto in pace
 godersi un sonno placido e tranquillo.
 Troncògli il capo il Saracino audace:
 esce col sangue il vin per uno spillo,
 di che n'ha in corpo piú d'una bigoncia;
 e di ber sogna, e Cloridan lo sconcia.

(OF, XVIII 176)

Chissà se Grillo potrebbe dire di morire felice, dal momento che non ama che il vino e viene sgozzato proprio mentre «di ber sogna». Resta che così pure, nel torpore profondo indotto dal vino, moriranno di lí a poco anche Andropono e Conrado (due soldati il cui caso ricorda quello di Serrano in *Aen.*, IX 335-338): «felici, se vegghiar sapeano a desco / fin che de l'Indo il sol passassi il guado» (OF, XVIII 177, 5-6), commenta il poeta. Dove l'accento ad un'evenienza ipotetica quanto irreali (formulata con parole riprese quasi alla lettera da Virgilio) basta a provocare, da parte dell'autore, un'ulteriore precisazione:

Ma non potria negli uomini il destino,
 se del futuro ognun fosse indovino.

(OF, XVIII 177, 7-8)

Ciò significa che anche la morte rientra in quella pluralità di casi (risultato di un «destino» variabile e imprevedibile o, come è detto altrove, di una Fortuna a cui talvolta piace “scherzare”), della quale in seguito avrebbe parlato Borges, definendola quel «concetto che corrompe e altera tutti gli altri. Non parlo del Male, il cui limitato impero è l'etica; parlo dell'Infinito».³¹ Pur essendo soltanto implicito nell'Ariosto, narrativamente, il concetto dell'infinito si può paragonare ad un moto perennemente sospeso tra ripetizione e variazione.³²

³¹ «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito» (Borges 1952: 129).

³² Tanto per restare al caso attuale, Grillo non può fare a meno di richiamare un personaggio già visto, Moschino, altro amante del vino – per di più tratto dalla realtà, essendo Moschino soprannome di Antonio Magnanino, cortigiano di Ercole I, su cui

Ecco ad esempio una situazione analoga, ancora una volta di strage, infatti la stessa; ma questa volta è di scena Medoro e tiene in mano una spada, che non è da meno di quella del compagno:

Venuto era ove il duca di Labretto
 con una dama sua dormia abbracciato;
 e l'un con l'altro si tenea sí stretto,
 che non saria tra lor l'aere entrato.
 Medoro ad ambi taglia il capo netto.
 Oh felice morire! oh dolce fato!
 che come erano i corpi, ho cosí fede
 ch'andâr l'alme abbracciate alla lor sede.

(OF, XVIII 179)

A prima vista (o ad una sensibilità romantica) l'atto di Medoro rischierà di apparire sconveniente, specie quando si dimentichi che la sua è anche una vendetta degli uccisori del suo signore, ragione dell'escursione notturna. Sennonché Medoro è anche colui che in un certo senso opera l'unione definitiva dei due amanti. E non è un caso che sia lui, e non Cloridano, a compiere questo atto, trattandosi del primo accenno, sia pure indiretto, al tema nuziale di Angelica e Medoro che tanta risonanza avrà nei canti seguenti. Lì, infatti, la scena amorosa si ripeterà, dando luogo ad una variazione in cui, questa volta, saranno i due spasimanti saraceni a tenersi stretti allo stesso modo:

Quivi soleano al piú cocente giorno
 stare abbracciati i duo felici amanti.

(OF, XXIII 106, 3-4)

Ciò spiega anche perché Labretto, diversamente dalle altre vittime della strage notturna, non sia di ascendenza virgiliana, bensí boccacciana³³ e

si veda OF (Bigi 2012): n. a XIV 124, 1 – a cui, per colmo d'ironia, tocca morire nell'acqua allorché Rodomonte fa irruzione dentro Parigi: «Getta da' merli Andropono e Moschino / giú ne la fossa: il primo è sacerdote; / non adora il secondo altro che 'l vino, / e le bigonce a un sorso n'ha già vuote. / Come veneno e sangue viperino / l'acque fuggia quanto fuggir si puote: / or quivi muore; e quel che piú l'annoia, / è 'l sentir che ne l'acqua se ne muoia» (XIV 124). Linguisticamente, i due episodí sono legati dal ricorrere del termine rivelatore *bigoncia*.

³³ Cf. *Decameron*, IV 7, 19: «O felici anime [Pasquino e Simona], alle quali in un medesimo dí adivenne il fervente amore e la mortal vita terminare! e piú felici, se insieme a un medesimo luogo n'andaste! e felicissime, se nell'altra vita s'ama e voi v'amate come di qua faceste!».

boiardesca,³⁴ ossia provenga da un ambito non solo romanzesco (anziché epico) ma, si direbbe, spiccatamente arturiano. Per cui non sorprende, ancora una volta, l'intervento accorato del poeta, anzi la sua ferma fede («ho così fede»), quasi a manifestare la propria partecipazione anche emotiva («Oh felice morire! oh dolce fato!») al credo già sottoscritto dal Boccaccio e dal Boiardo (e a cui, col tempo, si assocerà anche il Tasso).³⁵ Il che comporta altresì, corollario di un destino inteso come somma di infinite possibilità o variazioni, anche quella, per quanto rara, di una morte interamente felice quale tocca in sorte a Labretto e alla sua dama, la cui unione viene sigillata per sempre – e non a caso, come si diceva – da Medoro.

Anche altrove non mancano però, prendendo congedo da questa lunga sequenza narrativa incentrata sulla scorribanda notturna di Cloridano e Medoro, esempi che mostrano parimenti l'inesauribile variabilità dei casi umani, specialmente per quel gruppo di comparse la cui presenza sul palcoscenico del *Furioso* si gioca tutta, poeticamente parlando, in pochi versi. È il caso di Olimpio da la Serra («personaggio inventato dall'Ariosto», come tiene a precisare Bigi, «forse non senza ricordo del Creteo virgiliano» di *Aen.*, IX 774-777),³⁶ un giovane saraceno che viene a trovarsi al centro della battaglia di Parigi nel momento in cui, giunti i rinforzi inglesi guidati da Rinaldo, l'esercito di Agramante finisce sotto attacco. Ferrau, che lo ama molto e che ne avverte il pericolo, non fa in tempo a intervenire,

che vide dal destrier cadere in terra
col capo fesso Olimpio da la Serra;

un giovinetto che col dolce canto,
concorde al suon de la cornuta cetra,
d'intenerire un cor si dava vanto,

³⁴ Cf. *Inamoramento*, I XIX 61, 1-2: «Stavan sí stretti quei dui amanti [Brandimarte e Fiordalisa] insieme / che l'aria non potrebe tra lor gire».

³⁵ Il riferimento è alla coppia di «amanti e sposi» Gildippe e Odoardo, che similmente, stretti assieme, vanno incontro alla morte: «e si cela in un punto ad ambi il die, / e congiunte se 'n van l'anime pie» (*Gerusalemme liberata*, XX 100, 7-8).

³⁶ *OF* (Bigi 2012): n. a XVI 71, 8. Correggo l'errore tipografico («Olimpo» per «Olimpio», attestato in tutte e tre le stampe originali) presente nel testo Bigi, sia nell'edizione originale, del 1982, che nella ristampa del 2012. A onor del vero, esso compariva già in *OF* (Debenedetti–Segre), su cui si fonda il testo Bigi, come pure in *OF* (Segre 1964), a tutt'oggi la più autorevole.

ancor che fosse piú duro che pietra.
 Felice lui, se contentar di tanto
 onor sapeasi, e scudo, arco e faretra
 aver in odio, e scimitarra e lancia,
 che lo fecer morir giovine in Francia!

(OF, XVI 71, 7-72, 8)

«È uno dei fuggevoli momenti di pietà dell'Ariosto durante le scene guerresche: non c'è volto di donzella o di giovinetto che non lo faccia sospirare di tenerezza», commenterà Momigliano,³⁷ l'interprete caro tanto a Borges come a Bigi. Ed effettivamente, l'immagine di questo saraceno imberbe e imbelles non mancherà di far presa nemmeno sul Tasso, che se ne servirà per plasmare Lesbino (cf. *Gerusalemme liberata*, IX 81-88). Sennonché, nel *Furioso*, Olimpio è anche e soprattutto figura di poeta cantore (diversa dall'aedo epico virgiliano) nella quale si rispecchia quella dell'autore, a cui pure incombe la necessità di contemperare il «dolce canto» con il suono, ben altrimenti aspro, della battaglia. Tranne che per il saraceno dall'animo delicato, il mondo bucolico e pastorale della sua poesia e il mondo bellico e marziale della realtà che lo circonda finiranno per scontrarsi tragicamente, dando luogo ad un'incompatibilità insanabile: Olimpio non ha scampo e cade come cadono sempre i poeti in ogni guerra, passata e presente; ma resta, nel poema, un momento di stasi in cui cessa il fragore assordante delle armi, un interludio in cui pare di percepire il suono della sua «cetra» che tanto sa «intenerire» gli ascoltatori come pure i lettori.

Diversamente da quella di Olimpio, la cetra dell'Ariosto non conosce soltanto i toni gravi o, come in questo caso, elegiaci; ne conosce anche altri, piú consoni al memorabile colpo di spada da cui siamo partiti. Scorrendo il *Furioso*, senza neppure allontanarci troppo dai canti attuali, infatti, ci si imbatte in un fendente affatto degno di nota. Esso si deve a Marfisa la quale, dopo essere sbarcata con Astolfo e altri tre compagni alla città delle femmine omicide (Alessandretta), viene estratta a sorte (per colmo di un'ironia tutta ariostesca) a combattere da sola contro dieci campioni, come richiedono le leggi del luogo: senza peraltro considerare che, se anche supera quella prova, la sera gliene toccherà un'altra ben altrimenti difficile... Non che la prova diurna si possa per questo dire uno scherzo, anzi; essa però fa risaltare ancor piú la pre-

³⁷ Momigliano 1946: 294.

stanza e la maestria con cui l'abile donzella debella lo «stuolo» dei nove contendenti (il decimo essendosi fatto da parte per sdegno cavalleresco), troncando «all'uno il capo, all'altro il braccio», in un crescendo vorticoso al culmine del quale giunge il colpo di bravura (marziale come pure poetica):

e un altro in guisa con la spada cinse,
che 'l petto in terra andò col capo et ambe
le braccia, e in sella il ventre era e le gambe.

Lo partí, dico, per dritta misura,
de le coste e de l'anche alle confine,
e lo fe' rimaner mezza figura,
qual dinanzi all'imagini divine,
posto d'argento, e piú di cera pura
son da genti lontane e da vicine,
ch'a ringraziarle e sciorre il voto vanno
de le domande pie ch'ottenute hanno.

(OF, XIX 85, 6-86, 8)

È l'Ariosto che è stato a bottega dei Pulci, senza peraltro preoccuparsi troppo di distinguere tra l'uno e l'altro fratello, e che ora non esita a mostrare il frutto di quell'apprendistato; con un colpo di spada non meno sorprendente di quelli descritti a suo tempo dai maestri – poco importa che di fronte a tali prove la critica romantica come pure il lettore moderno abbiano talvolta arcciato il naso (quasi che la sensibilità estetica e dell'autore e del suo pubblico potesse in qualche modo farne a meno...). Colpisce, nella presente prova, il taglio geometrico, «per dritta misura», operato dalla stessa mano, si direbbe, che aveva squadrato il castello di Atlante «dritto a fil de la sinopia» (IV 13, 2), creando due metà corporali che, in seguito alla ripartizione, seguiranno vie diverse (l'una «in terra», l'altra «in sella»). Con quell'immagine del busto a sé stante, privo della parte inferiore, ripresa dal culto popolare legato agli ex voto, da un autore che peraltro non pare prestar fede a simili pratiche, se non per un ironico ammiccamento; ma a cui importa – questo sí – dare rilievo plastico ad un colpo magistrale: un colpo netto, trasversale, proprio come lo sarà nel Berni, ben piú raro di quello verticale che ferisce scendendo giú dall'alto. Colpo, beninteso, di cui il Berni avrà fatto tesoro, quella dell'Ariosto essendo la bottega in cui, per cosí dire, svolse una parte significativa del suo apprendistato poetico.

Con quella libera divagazione su Alibante, sganciata dal copione boiardesco, Berni aveva inteso dimostrare il taglio, ossia la suprema affilatezza, di una spada affatto speciale, Durlindana. Orbene, v'è nell'Ariosto un luogo, il cui scopo è parimenti quello di dimostrare la straordinaria capacità tagliente di un'altra spada, non certo inferiore, Balisarda (è la Valisarda boiardesca, «l'incantato brando, / che fabricato fo da Falerina», *Inamoramento*, II XVI 2, 3-4). A maneggiarla è Ruggiero, e ad assistere, meravigliata, all'esibizione virtuosistica è Marfisa; ciò avviene nel corso di un'azione che li vede entrambi impegnati a liberare i fratelli Malagigi e Viviano, i quali stanno per essere ceduti ai Maganzesi in cambio di una partita in oro:

Mirava quelle orribili percosse,
 miravale non mai calare in fallo:
 pareva che contra Balisarda fosse
 il ferro carta, e non duro metallo.
 Gli elmi tagliava e le corazze grosse,
 e gli uomini fendea fin sul cavallo,
 e li mandava in parte uguali al prato,
 tanto da l'un quanto da l'altro lato.

Continuando la medesima botta,
 uccidea col signore il cavallo anche.
 I capi dalle spalle alzava in frotta,
 e spesso i busti dipartia da l'anche.
 Cinque e più a un colpo ne tagliò talotta:
 e se non che pur dubito che manche
 credenza al ver c'ha faccia di menzogna,
 di più direi; ma di men dir bisogna.

(OF, XXVI 21-22)

Anche la bontà di Balisarda, come quella di Durlindana, si riconosce anzitutto dal taglio netto, sia dal punto di vista geometrico («in parte uguali») che simmetrico («tanto da l'un quanto da l'altro lato»), oltre che da una lama che non sembra mai perdere lena pur passando dalla carne viva di un corpo (ad esempio del «signore) a quella di un altro (il suo «cavallo»), di diversa densità; né, viaggiando in senso orizzontale, subisce alcun rallentamento per il numero di «capi» o di «busti» che incontra lungo il suo corso. L'Ariosto è quanto mai conscio del fatto che esiste un ricco repertorio (di immagini, analogie, iperboli, ecc.) in fatto di spade e delle loro qualità specifiche; da cui il suo riserbo (vero o simulato,

o soltanto ironico), la sua riluttanza ad oltrepassare il limite oltre il quale ogni asserzione rischia di perdere credibilità, anche se di fatto lascia immaginare anche di piú («di piú direi»), senza però (astutamente) dirlo apertamente. La sua è una sfida retorica volta a raggiungere una verosimiglianza impossibile e nel contempo un raffinato esercizio stilistico:³⁸ se non mi sbaglio, essa rappresenta il punto di massima vicinanza al passo del Berni, anche se – è doveroso constatare – quest'ultimo si riconferma per certi versi ineguagliato.

Resta che spade quali Durlindana, Balisarda, Fusberta (la spada di Rinaldo), quella di Astolfo («che taglia sí, che si può dir che rada», XV 86, 8) o «di Nembrotte la spada tagliente» (XLVI 199, 3), che ora porta Rodomonte, per nominarne solo alcune, non possono fare a meno di incutere terrore, a causa del loro famigerato taglio, specialmente in quella folla di anonimi che per colmo di sventura non è neppure fatata o invulnerabile (come lo sono, invece, Orlando o Ferráú). Di ciò nessuno è piú consapevole di don Chisciotte, un cavaliere errante diverso da tutti gli altri per il fatto di essere anche un attento lettore, esperto in questioni cavalleresche, per quanto astruse o cavillose, e della letteratura ad esse relativa (forse non avrà il libretto magico di Astolfo, ma in fatto di *libros de caballerías* ne ha un'intera biblioteca).³⁹ Ecco allora un fatto strano: benché si reputi il cavaliere piú valoroso «sopra tutta la faccia della terra» (come non esita a definirsi, senza timore di peccare di poca umiltà), don Chisciotte – al secolo Alonso Quijano – teme ciò nonostante di essere smembrato o troncato com'era accaduto a certi cavalieri delle storie antiche, a lui fin troppo note. Ma vi è un rimedio, a quanto pare; un rimedio di cui, manco a dirlo, egli è venuto a conoscenza nel corso delle sue sterminate letture cavalleresche. Nel capitolo X della prima parte del

³⁸ Sostanzialmente simile il punto di vista di Bigi, secondo cui il richiamo dantesco («Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna / de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote», *Inf.*, XVI 124-125) «costituisce una spia piú evidente del carattere di tutto l'episodio, in cui appare in modo assai tipico l'atteggiamento, fatto di simpatia e di lucida ironia, che l'A. assume di fronte a quell'ideale del valore individuale e della forza fisica, che era stato cantato con piú ingenua adesione nella tradizione canterina e in poemi come l'*Innamorato* e il *Mambriano*»: *OF* (Bigi 2012): n. a XXVI 22, 6.

³⁹ Essa comprende un numero di opere per quell'epoca ragguardevole: «[...] piú di cento volumi grossi, molto ben rilegati, ed altri piú piccoli» (*Don Chisciotte* [Segre–Moro Pini–Carlesi]: parte I, cap. VI, 54-55). Nel testo originale: «[...] más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños» (*Don Quijote* [Rico]: I, 76-7).

Quijote, l'ingenioso hidalgo spiega al suo scudiero le proprietà di un unguento portentoso, noto come «bálsamo de Fierabrás»,⁴⁰ di cui non tarderà ad avere effettivamente bisogno (cf. I XVII), ma che lí per lí lascia perplesso e confuso Sancio Panza:

– È un elixir – rispose don Chisciotte – di cui so a mente la ricetta; e col quale non c'è da aver paura di morte, né da temere di morire per qualsiasi ferita. Quindi, quando l'avrò fatto e te l'avrò dato in consegna, se tu vedi che in qualche battaglia m'abbian diviso in due (come spesso succede) tu non devi far altro che raccattare pari pari la parte caduta e con molta destrezza, prima che il sangue si raffreddi, appiccarla sull'altra metà rimasta in sella, badando bene di farla combaciare nel punto preciso. Dopo tu mi darai a bere due sorsi appena dell'elixir che ti ho detto, e mi vedrai ritornare piú sano di una lasca.⁴¹

«[...] m'abbian diviso in due (come spesso succede)»: don Chisciotte sa – testi cavallereschi alla mano – che quello di essere dimezzato da un fendente è un pericolo non trascurabile per un cavaliere, ma sa anche (dalle medesime fonti) che in certi casi basta “raccattare” le parti even-

⁴⁰ Nell'antico cantare francese *Fierabras* (circa 1170) si parla di un balsamo miracoloso di cui il gigante Fierabras (in italiano Fierabbraccia), al seguito di suo padre, il re saraceno Baland o Balàn (Balante), si impadroní durante il sacco di Roma (storicamente avvenuto nell'846, ma dalla *chanson* francese fatto precedere di tre anni la sconfitta di Roncisvalle del 778), allorché i saraceni si spinsero fin dentro la basilica di San Pietro, asportando le reliquie della Passione: tra queste figurava l'unguento con cui era stato unto il corpo di Gesù prima di essere deposto nel sepolcro e che aveva il potere di curare le ferite di chi lo beveva. Vinto in duello da Ulivieri, Fierabbraccia si era poi convertito al cristianesimo, permettendo così, dopo innumerevoli vicende, che il prezioso balsamo fosse restituito a Carlomagno, che lo volle depositare nella chiesa di Saint-Denis a Parigi. La leggenda ebbe larghissima diffusione e fu ripresa anche fuori dalla Francia; il rifacimento italiano piú noto, *El cantare di Fierabbraccia et Ulivieri* (*Fierabbraccia* [Stengel]), risale alla seconda metà del Trecento, mentre la versione spagnola a cui, con tutta probabilità, fa riferimento don Chisciotte è *Fierabras* 1525.

⁴¹ *Don Chisciotte* (Segre–Moro Pini–Carlesi): parte I, cap. X, 86. Nel testo originale: «– Es un bálsamo – respondió don Quijote – de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar morir de ferida alguna. Y así, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que, cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo, como muchas veces suele acontecer, bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sotleza, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiéndole de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana» (*Don Quijote* [Rico]: I, 114).

tualmente tagliate via, farle “combaciare” accuratamente e poi “appiccicarle”. E qui, se non mi sbaglio, don Chisciotte deve aver presente anche il caso di Orrilo, «che se tagliato o mano o gamba gli era, / la rapiccava, che pareva di cera» (*OF*, XV 69, 7-8). Ne hanno esperienza i due gemelli Grifone il bianco e Aquilante il nero i quali, presenti le immancabili Fata bianca e Fata bruna, invano si erano affaticati cercando di sottometerlo, sia nell’uno che nell’altro *Orlando*.⁴² Ma proprio questo è il punto: Orrilo è fatato (in tutta la persona, eccettuato «un crine fatale», *OF*, XV 79, 4), e don Chisciotte non lo è; quindi si trova a dover ricorrere ad un rimedio per così dire farmacologico (come spesso tocca fare ai cavalieri nell’era moderna), il balsamo di Fierabraccia per l’appunto. Quanto alla «ricetta», che il cavaliere mancego tiene a mente (pronta, cioè, per ogni evenienza), essa è tutto sommato semplice: basta prendere «un po’ d’olio, vino, sale, e rosmarino» (*Don Chisciotte* [Segre–Moro Pini–Carlesi]: parte I, cap. XVII, 145), fare «un composto, mescolandoli tutti e facendoli bollir parecchio» (*ibi*: 146), dirci sopra «più di ottanta paternostri e altrettante avemarie, salveregine e credi», accompagnando ogni parola con «un segno di croce per benedizione» (*ibidem*), e quindi somministrare per bocca; effetti indesiderati: «vomito», forte mal di stomaco (*ibidem*).

E così, anche don Chisciotte come Alibante – incosciente o imperterritito, a seconda dei punti di vista – non esita a sfidare la morte ogni giorno. Ma per lui, grazie almeno in parte al balsamo miracoloso tenuto a portata di mano da Sancio, la fine, quando arriverà, sarà altra e diversa cosa: don Chisciotte, infatti, rientrato nei panni di Alonso Quijano, si spegne nel letto di casa propria – “rinsavito” o sprofondato ancor più nella malattia, sempre a seconda dei pareri, che su di lui e la sua storia sono quanto mai molteplici e discordi. Ma si tratta ad ogni modo di una morte “borghese”, non già una morte intrepida, cavalleresca, come era stata, invece, quella di Alibante.

Il percorso esplorativo che ci ha messo sulle tracce di Alibante di Toledo ci ha fatto approdare, dopo esser passati per l’Ariosto, al cavaliere mancego. Certo non a caso, perché senza neanche volerlo abbiamo inseguito un filo della fantasia di Borges. Giunti a questo punto, si comincia a intravedere la lettura del *Furioso* fatta dal poeta argentino, una lettura del tutto personale che si appunta sui personaggi minori e i passi

⁴² Cf. *Inamoramento*, III II 46-III 21; *OF*, XV 65-87.

meno frequentati del poema ariostesco, peraltro misti e intercalati ad altri brani della tradizione cavalleresca, in cui (complice almeno in parte la cecità) il confine tra un testo e l'altro non è sempre ben marcato; ragion per cui Alibante è – per lui – creazione ariostesca, anzi proprio quella più rappresentativa. Borges si rapporta al *Furioso* dal basso, dal punto di vista di quella folla di figuranti a mala pena forniti di un nome, per i quali la guerra come pure la morte hanno un significato antieroico, diverso che per i personaggi di primo piano; e inoltre dal punto di vista moro-saraceno, che per lui non può fare a meno di richiamare il mondo ispano; in questo senso forse non è un caso che «il prode cavallier» a lui tanto caro sia toledano. Un mondo, insomma, in cui pare già emergere in controluce la sagoma di don Chisciotte. Per Borges, cioè, il *Furioso* è inseparabile dal *Quijote* (poco importa che a fare le veci dell'autore sia stato Cervantes o, come insiste quest'ultimo, l'arabo-mancego Cide Hamete Benengeli, oppure, come suggerisce invece Borges, Pierre Menard),⁴³ e non si può leggere l'un libro senza nel contempo pensare all'altro.

Ora, che cosa resta di un'opera quando la si concentra tutta in un punto (che è quanto avrà fatto anche Borges)? Un'immagine singola, telescopica, in cui un particolare, per quanto piccolo, viene a stare per il tutto, per qualcosa di infinitamente grande che la mente non può “capi- re” (ossia contenere) tutto assieme, ed è quel sedimento che vi si deposita in seguito alla lettura: questo, probabilmente, il significato che, per Borges, finì per assumere l'umile Alibante di Toledo.

Del resto, il passo che lo riguarda ha lasciato un'impronta nell'opera di Borges, segno che se lo portava dentro da un pezzo, forse senza esserne nemmeno cosciente. Nella poesia *Ariosto e gli arabi*, infatti, egli riprende la medesima costruzione sintattica ovvero la medesima opposizione ossimorica del verso del Berni («andava combattendo, ed era morto») per farne qualcosa d'altro:

Andava per le strade di Ferrara
e al tempo stesso andava per la luna.⁴⁴

⁴³ Il riferimento è ovviamente al racconto *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»* (1939), in Borges 1984-1985: I, 649-58.

⁴⁴ «Iba por los caminos de Ferrara / Y al mismo tiempo andaba por la luna»: cf. Id., *Ariosto y los árabes (Ariosto e gli arabi)*, parte della raccolta *El hacedor* [1960], trad. di Francesco Montalto, *ibid.*: 1232-3.

E questo, nell'immaginazione di Borges, era, nella sua scarna essenza, il ritratto di Ludovico Ariosto.

Marco Dorigatti
(University of Oxford)

RIASSUNTO: Inteso quale omaggio a Emilio Bigi, sia pure indiretto, lo studio prende spunto da un'intervista, tuttora inedita, rilasciata nel 1984 dallo scrittore argentino Jorge Luis Borges, in cui aveva citato, credendoli ariosteschi, dei versi che per lui, giunto in età ormai avanzata, erano diventati, più che un motto, una metafora di vita. Poco importa che, come verrà chiarito vagliando la loro storia e le relative fonti, quei versi, facenti capo alla misteriosa figura di un personaggio saraceno, Alibante di Toledo, in realtà appartenessero all'officina poetica di Francesco Berni: essi vengono cioè nondimeno assunti quale filo conduttore per un percorso esplorativo all'interno dell'*Orlando furioso* che ne vaglia la valenza per così dire "ariostesca", giusta la reminiscenza borgesiana. Approdata infine a Cervantes, la discussione si conclude facendo ritorno a Borges e misurando l'impatto che quei medesimi versi hanno avuto sulla sua propria opera poetica.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, Jorge L. Borges, Francesco Berni, Miguel de Cervantes.

ABSTRACT: Intended as a heartfelt tribute to Emilio Bigi, albeit an indirect one, this essay draws on an interview, still unpublished, given by Argentine writer Jorge Luis Borges in 1984, in which he quoted a couple of lines of poetry which he firmly believed to be by Ariosto, and which for him, by then an old man, had become, more than a motto, a metaphor of life. It does not really matter that, as will become apparent retracing their history as well as their sources, these lines, centring on the mysterious figure of a Saracen character called Alibante of Toledo, actually belonged to Francesco Berni: they are here assumed as the main motif to be explored within *Orlando furioso*, in order to ascertain to what extent their nature may be regarded to be Ariostan, just as Borges thought. Having finally reached Cervantes, the discussion concludes by returning once more to Borges and considering the impact that these lines, which had remained engrained in his memory throughout his life, had on his own poetry.

KEYWORDS: *Orlando furioso*, Jorge L. Borges, Francesco Berni, Miguel de Cervantes.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

ARIOSTO

- OF (Ruscelli) = «*Orlando furioso*» di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte le Annotazioni, gli Avvertimenti, et le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli Scontri de' luoghi mutati dall'autore dopo la sua prima impressione, la Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili e necessarie, Venezia, Valgrisi, 1556.
- OF (Romizi) = L'«*Orlando furioso*» di Lodovico Ariosto, con note del Prof. Augusto Romizi, Milano, Albrighi · Segati e c., 1900.
- OF (Papini) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con il commento di Pietro Papini, Firenze, Sansoni, 1903.
- OF (Caretti) = *Orlando furioso*, a c. di Lanfranco Caretti, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954.
- OF (Debenedetti–Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a c. di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- OF (Ceserani) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di Remo Ceserani, Torino, UTET, 1962.
- OF (Segre 1964) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1964 [*Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, a c. di Cesare Segre, vol. I].
- OF (Segre 1976) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- OF (Ceserani–Zatti) = «*Orlando furioso*» e «*Cinque canti*» di Ludovico Ariosto, a c. di Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997.
- OF (Bigi 1982) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, Milano, Rusconi, 1982.
- OF (Bigi 2012) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Opere minori* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954.

ALTRI AUTORI

- Berni = «*Orlando innamorato*» di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni, Torino, Società Editrice di M. Guigoni, 1858, 2 voll.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Boiardo, *Innamoramento* (Tissoni Benvenuti–Montagnani) = Matteo Maria Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, edizione critica a c. di Antonia Tissoni Benvenuti, Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano · Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.
- Borges 1952 = Jorge Luis Borges, *Los avatares de la tortuga* (1939), in Id., *Otras inquisiciones (1937-1952)*, Buenos Aires, Ediciones Sur, 1952: 129-35.
- Borges 1973 = Jorge Luis Borges, *Una versión de Borges*, in Aa. Vv., *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, fotografías de Alicia D'Amico, Sara Facio, Buenos Aires, Ediciones Crisis, 1973: 19-28.
- Borges 1980 = Jorge Luis Borges, *La «Divina Comedia»*, in Id., *Siete noches*, epílogo de Roy Bartholomew, México · Madrid · Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980: 7-32.
- Borges 1984-1985 = Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a c. di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, vol. I, 1984, vol. II, 1985.
- Borges 1986 = Attilio Momigliano, *Ensayo sobre el «Orlando Furioso»*, prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial Hyspamérica, 1986 (Colección Biblioteca Personal de Borges).
- Cervantes, *Don Chisciotte* (Segre–Moro Pini–Carlesi) = Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, a c. di Cesare Segre, Donatella Moro Pini, traduzione di Ferdinando Carlesi, Milano, Mondadori, 1974.
- Cervantes, *Don Quijote* (Rico) = Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998, 2 voll.
- Li Fatti de Spagna* (Ruggieri) = «*Li Fatti de Spagna*». *Testo settentrionale trecentesco, già detto «Viaggio di Carlo Magno in Ispagna»*, edito e illustrato da Ruggero M. Ruggieri, Modena, Società Tipografica Modenese, 1951.
- Fierabraccia* (Stengel) = *El cantare di Fierabraccia et Olivieri*, hrsg. von Edmund Stengel, Marburg, Elwert, 1881.
- Fierabras* 1525 = *Hystoria del emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, e de la cruda batalla que buvo Oliveros con Fierabrás [...]*, Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1525.
- Leopardi, *Operette morali* (Galimberti) = Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a c. di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1998⁵.

- OI (Bruscagli) = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a c. di Riccardo Bruscagli, Torino, Einaudi, 1995, 2 voll.
- Pulci, *Cyriffo Calvaneo* = CYRIFFOCALVANEOCOMPO|STO PER LVCADepVLCI AD | PETITIONE DEL MAGNIFICO LORENZO DEMEDICI, Firenze, per Antonio di Bartolommeo Miscomini, s. a.
- Spagna ferrarese* (Gritti–Montagnani) = *Spagna ferrarese*, a c. di Valentina Gritti, Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2009 (Centro Studi Matteo Maria Boiardo).
- Tasso, *Gerusalemme liberata* (Caretti) = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, prefazione e note di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alexandre-Gras 1988 = Denise Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le «Roland Amoureux» de Boiardo*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988.
- Bigi 1941 = Emilio Bigi, *La poesia del Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1941.
- Bigi 1954 = Emilio Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954.
- Bigi 1955 = Emilio Bigi, rec. a OF (Caretti); *Opere minori* (Segre), «GSLI» 132 (1955): 296-307.
- Bigi 1967 = Emilio Bigi, *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri Lischi, 1967.
- Bigi 1993 = Emilio Bigi, rec. a Cabani 1991, «GSLI» 170 (1993): 603-6.
- Cabani 1991 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri Lischi, 1991.
- Delcorno Branca 2011 = Daniela Delcorno Branca, *Gli studi di Bigi su Umanesimo e Rinascimento*, in Cristina Zampese (a c. di), *Emilio Bigi e gli studi di stilistica storica*. Atti della giornata di studio, Milano, 2010, Milano, Cisalpino, 2011: 11-25.
- De Sanctis 1898 = Francesco De Sanctis, *La poesia cavalleresca. Pulci – Boiardo – Ariosto. Appunti di lezioni (1855-1859)*, in Id., *Scritti vari inediti o rari*, raccolti e pubblicati da Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1898, 2 voll.: I, 247-376.
- Dorigatti 2010 = Marco Dorigatti, *Sobrino ariostesco e misconosciuto*, «Belfagor» 65/4 (2010): 401-14.
- Dorigatti in c. s. = Marco Dorigatti, «Di novo se comencia la tentione»: il duello nell'universo cavalleresco di Matteo Maria Boiardo, in Aa. Vv., «Orlando Innamorato». *Oralità e scrittura*. Atti del XXXV Festival di Morgana, Palermo, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, 11-12 novembre 2010, in c. di s.

- Floriani 2011 = Piero Floriani, *Bigi a Pisa*, in Cristina Zampese (a c. di), *Emilio Bigi e gli studi di stilistica storica*. Atti della giornata di studio, Milano, 2010, Milano, Cisalpino, 2011: 85-97.
- Fumagalli 1912 = Giuseppina Fumagalli, *La fortuna dell'«Orlando furioso» in Italia nel secolo XVI*, Ferrara, Zuffi, 1912.
- Hempfer 2004 = Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento* (1987), Modena, Panini, 2004.
- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* (1991), Milano, Mondadori, 1999.
- Javitch 2012 = Daniel Javitch, *L'imitazione delle imitazioni nell'«Orlando Furioso»* (1985), in Id., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012: 39-57.
- Matarrese–Praloran 2010 = Tina Matarrese, Marco Praloran, *Il canto I dell'«Orlando furioso» del 1516*, «Per leggere» 19 (2010): 97-114.
- Momigliano 1946 = Attilio Momigliano, *Saggio su l'«Orlando Furioso»* (1928), Bari, Laterza, 1946.
- Palumbo 2004 = Giovanni Palumbo, *Echi della tradizione rolandiana nelle «Chiose Selmi» alla «Commedia»*, «Filologia e critica» 29 (2004): 112-44.
- Panizzi 1830-1834 = «Orlando Innamorato» di Boiardo, «Orlando Furioso» di Ariosto, *with an essay on the romantic narrative poetry of the Italians*, memoirs and notes by Antonio Panizzi, London, William Pickering, 1830-1834, 9 voll.
- Paratore 1970 = Ettore Paratore, *L'«Orlando innamorato» e l'«Eneide»*, in Giuseppe Anceschi (a c. di), *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano · Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, Firenze, Olschki, 1970: 347-75.
- Poe 1838 = Edgar Allan Poe, *How to Write a Blackwood Article*, «Baltimore American Museum», November 1838: 486.
- Pigna 1997 = Giovan Battista Pigna, *I romanzi*, a c. di Salvatore Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.
- Praloran 2009 = Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Rajna 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»: ricerche e studi* (1876), Firenze, Sansoni, 1900².
- Rajna 1975 = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso». Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a c. e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Sangirardi 1994 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1994.
- Segre 2000 = Cesare Segre, *Introduzione*, in Claudia Berra (a c. di), *Fra «Satire» e «Rime» ariostesche*. Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999, Milano, Cisalpino, 2000: 13-6.

- Villoresi 2000 = Marco Villoresi, *Le muse cavalleresche dei fratelli Pulci: il «Ciriffo Calvaneo» e il «Morgante»*, in Id., *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000: 111-35.
- Weinberg 1961 = Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 voll.
- Zampese 1997 = Cristina Zampese, *Intervista a Emilio Bigi*, in Fabio Danelon, Hermann Grosser, Cristina Zampese (a c. di), *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, Milano, Principato, 1997: 332-5.

RECENSIONI

Francesca Sanguineti, *Il trovatore Albertet*, Modena, Mucchi, 2012, 429 pp. (Subsidia al Corpus des Troubadours).

La nuova edizione critica dell'opera poetica del trovatore Albertet (= Alb) – ma meglio gli si attaglia, secondo l'autrice (= FS) il titolo di “trovatore-giullare” – si propone di sostituire quella di Jean Boutière del 1937 (= JB), mettendo a frutto una cospicua mole di studi recenti tanto di carattere storico-biografico, quanto rivolti agli aspetti retorici, stilistici e all'interpretazione di una poesia fin qui mai valorizzata come avrebbe meritato. Il lavoro di ricerca, maturato nel corso di una tesi dottorale e già parzialmente divulgato su rivista,¹ rivaluta un autore che si colloca, per ricchezza e varietà dell'opera (22 testi), tra i più significativi «professionisti itineranti del *trobam*» a cavallo tra XII e XIII secolo. Se le ottime doti performative riconosciute al poeta da biografo antico e colleghi (Uc de l'Escura pretenderebbe in un *gap* di superare persino Alb per virtù canore: BdT 452.1, vv. 1-2) risultano ormai intangibili, il lettore moderno potrà apprezzare nei testi la sua arguta e peculiare maniera di declinare il discorso tradizionale sulla *fin'amor*. Sorprende, in tal senso, il giudizio negativo della *vida* (non commentato da FS), che parla, a fronte dei *bons sons*, di *motz de pauca valenssa*. In sé, l'allusione potrebbe essere sia alla forma che ai contenuti, ma non è escluso che motivo della censura siano in particolare le asperità misogine di un paio di componimenti (si veda *infra*).

L'impostazione del volume è strutturata e rigorosa, come nell'edizione di Peire Bremon Ricas Novas (Di Luca),² di cui sono ripresi ordinamento e intitolazione dei capitoli. Senza dubbio *reader friendly* è la scelta di esordire con una presentazione del trovatore e dell'opera, invece di riservare, come più spesso capita,³ il primo posto ai manoscritti. La nota biografica rigetta la denominazione *de Sisteron* (mss. CMa²) che ha accompagnato Alb fin dai primordi degli studi trobadorici (registrata dubitativamente da Bartsch e Pillet-Carstens, accettata invece da Frank). Considerate pure le candidature alternative di *Terasco* (I) e *Gapenses* (I) – tutte plausibili e non necessariamente esclusive l'una dell'altra: a Sisteron, secondo la *vida*, il trovatore terminò i suoi giorni; Tarascon fa parte del Gapençais, di cui la stessa *vida* lo dice originario (e se *Terasco* non è banale corruzione di *Sestaro*, il solo T potrebbe avere attinto a una fonte affidabile) – l'autrice preferisce per prudenza rinunciare, come già JB, a qualunque marchio di origine. L'attività e gli spostamenti di Alb tra il Midi francese e l'Italia settentrionale sono descritti e problematizzati, con circostanziati ri-

¹ Sanguineti 2008, 2009 e 2010. Quest'ultimo, contenente *in nuce* ampie parti dell'introduzione al volume, manca inspiegabilmente dalla bibliografia.

² Sul volume, apparso nella stessa collana, cf. la positiva recensione di Zinelli 2011.

³ Cf., sempre per i tipi di Mucchi, il recentissimo Peire Cardenal (Vatteroni).

ferimenti ai testi medievali e ai contributi critici più recenti. Solo di rado ci si imbatte in informazioni imprecise o fraintendibili, come l'apparente attribuzione a Saverio Guida di un paio di scoperte ben precedenti: ad es. «che fra i discendenti di Raimbaut d'Aurenga [= RAur] c'era Guillem del Baus, nipote del conte d'Aurenga, il quale ereditò dallo zio la passione per la versificazione, oltre che la propensione a portare avanti pratiche di mecenatismo», o che «al casato di Guillem del Baus era legato anche Raimbaut de Vaqueiras [= RVaq], che fu ospite della sua corte fino al 1180» (p. 15). Per contro, in un caso almeno un'interessante ipotesi dello stesso studioso⁴ – la presenza di Alb a Tolosa e la composizione, ivi, di *Ab son gai e leugier* (II)⁵ – è del tutto ignorata.

Rispetto al quadro biografico tracciato a suo tempo da JB, sono due le acquisizioni principali della critica (cf. Panvini 1952: 22-23), che FS fa sue e correda di nuovi argomenti. Da una parte, la rivalutazione della notizia della *vida* relativa ad un soggiorno giovanile ad *Aurenga* (per JB un errore fondato sull'abusiva identificazione del Raimbaut interlocutore del *partimen* XVII con RAur), con tutta probabilità alla corte del già citato Guglielmo di Baux. Dall'altra, la retrodatazione dell'arrivo in Monferrato ai primissimi anni del XIII secolo (se non già agli ultimissimi del XII): il marchese dedicatario dei componimenti II e XVI non sarebbe allora Guglielmo, bensì il padre Bonifacio, altro, ed ancor più importante, mecenate di RVaq. Il nodo dei rapporti umani e poetici con il già affermato collega e conterraneo è palesemente cruciale nella ricostruzione della vita e, ancor più, dell'opera di Alb. FS lo affronta in maniera prudente, registrando tutti i dati storici e intertestuali di rilievo. Emblematico il caso della cronologia relativa tra *Carros* e *Domna pros e richa*, poemetto di lode e vituperio in cui è massiccio il riuso di elementi della poesia di RVaq: la probabile anteriorità del testo di Alb (cf. Canettieri 1995: 199-202) è affermata ripetutamente (pp. 19, 28, 36, 43, 155-6) ma evitando formulazioni troppo perentorie. Tale cautela, di per sé apprezzabile, e la generale tendenza a trattare una stessa questione in luoghi diversi del volume rischia tuttavia di ingenerare l'impressione, se non di una certa confusione, quantomeno di una scarsa convinzione negli argomenti addotti. Ad esempio, il *partimen* XVII, il cui proponente è «identificabile molto probabilmente con RVaq», è dapprima chiamato a corroborare l'ipotesi della presenza di Alb alla corte d'Aurenga (p. 15), mentre solo due pp. dopo si legge che esso può essere stato inscenato tanto in Provenza quanto in Monferrato e le due possibilità sono date come assolutamente equipollenti; salvo ritornare alla prima posizione a p. 263, dove l'attribuzione della particella onorifica *En* a RVaq provverebbe che Alb doveva essere assai giovane al momento della composizione (a onor del vero, però, il motivo potrebbe essere anche l'elevazione di RVaq al rango di cavaliere,

⁴ Guida 2008: 258.

⁵ Il numero romano è quello attribuito alle *pièces* di Alb da FS.

nell'inverno 1194-1195), e ciò poteva darsi evidentemente solo ai tempi della sua permanenza nel Midi.

La sezione intitolata *Il canone: temi del discorso poetico* mira, in una decina di pagine, a porre in luce le specificità del messaggio poetico di Alb, quanto ai *tópoi* impiegati e alla loro resa formale. La conformità rispetto ad un «bagaglio di formule e di stilemi oramai divenuti tipici», è sondata con precisi e puntuali riferimenti ai singoli testi. L'analisi è dettagliata, ma si lamenta l'assenza quasi totale di bibliografia tematica (soprattutto in confronto alla ben altrimenti documentata sezione storico-biografica) ad accompagnare la trattazione di argomenti che sono tra i più rilevanti e sovente spinosi, quali, ad esempio, la presenza dell'allegoria o la cosiddetta «metafora feudale». Quest'ultimo concetto, in particolare, avrebbe meritato un solido ancoraggio critico, per evitare di invocarlo indiscriminatamente ogni qualvolta ci si imbatte in un'immagine che rimandi a generiche pratiche cavalleresche. Appare, invece, giustificata l'ampia attenzione rivolta in questa sede ai componimenti di più spontaneo interesse per il lettore moderno, quelli cioè decisamente eccentrici rispetto all'ideologia cortese, o al limite configurabili come «*malas cansos*» ad ostentato ribaltamento di tale ideologia: oltre alla già citata *Domna pros e richa*, *En amor trob tantz de mals seignoratges*, declinazione albertina del genere *tournoiement des dames* che avrà avuto come riferimenti diretti, più che il prototipo primo di Huon d'Oisy, ancora il *Carros*, la perduta «*mesclança e batailla*» del collega e sodale Aimeric de Peguilhan (= AimPeg) e soprattutto la *Treva* di Guilhem de la Tor (sulla base della comunanza di 4 dame su 7, secondo JB: 21, che FS in questo caso ignora). L'analisi si sofferma assai correttamente sull'intreccio di una vena misogina e una cortese, di espressioni di lode e di vituperio, in questi due testi. Modalità e funzioni di tale commistione di elementi antitetici paiono però essere ben diverse nei due casi. In *Domna pros e richa*, essi sono riferiti al medesimo oggetto e il loro accostamento detta, a nostro avviso (ma FS pare limitare questa «possibilità di lettura»: cf. n. a VIII,1-15), il tono di una stralunata ironia, sottolineata dal sistematico sfociare del tono elegiaco nella violenza verbale delle chiuse, in cui l'amante giunge ad augurare la gotta all'amata.⁶ Nel secondo testo, invece, mentre la lode è rivolta a dame reali, menzionate, per così dire, con nomi e cognomi, il vituperio colpisce genericamente l'amore e il genere femminile: la separazione degli elementi determina così un testo a doppia funzione – al tempo stesso panegirico e deprecativo, cortese e misogino – senza che l'una risulti obliterata dall'altra: grazie all'abile equilibrio (se non equilibrismo) retorico del trovatore esse si enfatizzano anzi a vicenda. Ma i sintomi di una certa «individualità, per non dire originalità» (p. 22) di reinterpretazione

⁶ Pare, invece, assai opinabile che le veementi espressioni di Alb debbano suggerire l'assenza di ogni volontà parodica e l'interpretazione del testo come di una «disperata canzone dell'amore non corrisposto» (Canettieri 1995: 201).

della tradizione lirica, si segnalano anche, e forse in maniera piú significativa, in componimenti meno “eterodossi”: si veda ad es., il motivo dell’«amore come vicendevole scambio» (p. 25) nella canzone XIII. Se qui (ma il caso non è isolato), come ben annota FS, «il motivo dell’uguaglianza erotica rimane [...] sempre strettamente vincolato alle esigenze del *servim*», sarà da vedere in questo senso il contributo piú significativo di Alb al «tentativo di rinnovamento di un genere fortemente sfruttato, quello della canzone d’amore» (p. 29): la sottile variazione, l’inserimento discreto di un’istanza realistica o di un connotato individuale, all’interno di un contesto di genere la cui straordinaria persistenza doveva dipendere anche dalla capacità di prevedere in sé delle forme di rinnovamento interno. Un contesto verosimilmente meno «esausto nella scelta dei temi» di quanto l’autrice sembra ritenere e in cui «scarti, deviazioni e trasgressioni» andranno considerati prima di tutto, e fino a prova contraria, come possibilità insite nel sistema.⁷ Nei sei testi dialogici (XVI-XXII), infine, viene individuato il medesimo «sforzo di rivitalizzare a livello contenutistico» la tradizione del genere (p. 31), come in XIX, *partimen* con Monge, ove «il tema proposto è di carattere nazionalistico-culturale, con accenti forse addirittura politici» (p. 30), o in XXI, la singolare tenzone sul *nien* lanciata ad Alb da AimPeg. A fronte di tale attenzione per i contenuti, si segnala un certo disinteresse per le questioni di terminologia relativa: se la confusione tra *partimen* e “tenzone” rispecchia in qualche misura l’uso degli stessi trovatori, pare improprio definire l’uno e l’altra come “scambio di *coblas*” (pp. 29 e 32).

Il paragrafo intitolato *Albertet nella tradizione trobadorica* torna, da una parte, sulla compresenza delle funzioni di compositore e di esecutore-intrattenitore ed accenna, dall’altra, ai rapporti intertestuali con poeti precedenti (RAur e Guilhem de Saint-Didier) e contemporanei (Gaucelm Faidit e RVaq). La distinzione tra trovatori e giullari è trattata in modo un po’ sbrigativo: «in un’epoca a cavallo tra XII e XIII secolo, in cui non esisteva piú una rigida distinzione tra la categoria di trovatori e quella di giullari, come si evince oltretutto dai giudizi espressi nelle biografie trobadoriche...» (p. 32). Sarebbe tornata utile qualche informazione piú circostanziata riguardo all’evoluzione socio-culturale e terminologica in diacronia di tali categorie.

Il capitolo riservato a *Forme metriche e stile* è tra i piú apprezzabili del volume. Di ogni componimento è offerta una completa «scheda metrica» (comprensiva della discussione di “contraffatture” e reimpieghi di rime e rimanti), con puntuale rimando al repertorio di Frank e segnalazione degli scarti rispetto ad esso, come per il *descort* XVI, suddiviso – con Canettieri 1995 – in cinque “periodi”. I casi piú controversi, come quello relativo all’eventuale classificazione come “*descort* isostrofico” di *Donna pros e richa*, sono approfonditi mediante l’analisi delle differenti posizioni espresse dalla critica. Manca semmai –

⁷ Cf. Grimaldi 2011-2012: 120.

e lo si nota anche altrove, nel corso della lettura del libro – la sintesi portatrice di una posizione personale rispetto alle argomentazioni dibattute. Il delicato concetto di rima equivoca-identica è invocato per tentare di razionalizzare «l'alta frequenza di rimanti ripetuti all'interno dello stesso componimento» (p. 40). Come è però evidente, e come si finisce onestamente per ammettere, Alb si è ben servito della rima identica. Riconoscerlo mi pare renda giustizia ad un poeta che non è certo sospettabile, *ipso facto*, di scarsa abilità o di facilità: si tratterà piuttosto di ricercare caso per caso la funzione di una scelta formale consapevole;⁸ l'espressività delle ripetizioni dei rimanti *fai* (VIII,37,38) e *es* (XXI,6,15,32) è peraltro ben segnalata (p. 41).

Assai meritoria la scelta di inserire un paragrafo relativo alle *Melodie* delle tre *pièces* (III, XI, XIII) per cui i canzonieri (WX) le registrano. FS, che si giova qui del competente ausilio di Francesco Carapezza, ci informa che «Alb si muoveva musicalmente tra la tradizione della canzone aulica di fine secolo e una cauta sperimentazione formale», legata in particolare alle strofe eterometriche (canzone XIII, trådita da X) (p. 45). Questo esempio, troppo raro, di proficua collaborazione tra filologia e musicologia, capace di restituire un'immagine coerente e a tutt'ondo dell'artista, dovrebbe, crediamo, diventare la norma negli studî trobadorici, come lo è già per le edizioni dei trovieri di lingua d'oïl.

Nell'analisi dei *Tratti di lingua e stile* imputabili all'autore, manca un paragrafo dedicato a quelli grafico-fonetici. Alcuni degli elementi piú significativi, come «la riduzione della desinenza della seconda persona plurale da *-t̃x* a *-s*» o «la cospicua presenza di finali in *-ia* anziché in *-ida* o *-iga* in lessemi utilizzati in rima» si trovano comunque repertoriati tra i fatti morfologici (p. 46). Ogni deviazione rispetto alla cosiddetta “declinazione bicasuale” è considerata erronea e corretta a testo. Sugerirebbero, però, una maggiore prudenza, gli autorevoli studî recenti (qui ignorati) che, pur in maniera forse troppo categorica, contestano per le lingue gallo-romanze medievali il concetto stesso di declinazione.⁹ Tra il lessico, sono presentati pochi vocaboli «rari o di scarsa attestazione nella tradizione trobadorica» (p. 45), che verranno di nuovo commentati nelle nn. ai vv. La locuzione *al permens* (IX,35) vi figura per via di un incomprensibile fraintendimento della tradizione testuale, che provoca ripercussioni ecdotiche non trascurabili. La lezione, *bapax* (l'etichetta «neologismo», p. 46, è impropria) del solo C, è correttamente ricondotta al catalano. Eppure, l'evidente innovazione singolare e “regionale” di un singolo copista (escludendo, fino a prova contraria, che Alb si servisse di forme alloglotte), è considerata lezione «genuina» in quanto *difficilior*, «mentre la *varia lectio* dei restanti codici si spiegherebbe proprio con la non comprensione del termine da parte dei copisti,

⁸ Per il coevo Aimeric de Belenoi la segnala ad es. Menichetti 2011: 292.

⁹ Si veda in particolare Chambon 2003.

che tendono [...] a banalizzare o addirittura a omettere il v.» (p. 180). La locuzione, così erroneamente promossa, figura abusiva a testo e nel *Glossario*.

La *Tradizione manoscritta* è descritta in dettagliate schede consacrate ai singoli testimoni e focalizzate sulle sezioni contenenti la produzione albertina. L'ordinamento dei pezzi nei canzonieri e un generico riferimento alle lezioni caratteristiche (p. 60) conferma, anche per la tradizione di Alb, l'esistenza delle consuete "micro" (AA^a, CR, IK, GQ, Oa²) e "macro-costellazioni" (ADIKO / CEGMR), che rimandano ai ben noti collettori ϵ e γ di A valle. In particolare rilievo è posta, come già da JB, la ricca e autorevole (15 *pièces*) testimonianza contenuta nella seconda parte del canzoniere di Bernart Amoros: per 6 testi su 22 (tra cui due *unica*) la scelta del ms.-base per l'edizione cadrà proprio su a². Ci si sarebbe forse potuti spingere oltre, segnalando l'assenza da questo ms. proprio delle due *malas cansos* (pure attestate in 3 e 10 copie rispettivamente): soltanto un caso, o una preferenza del redattore alverniate per la produzione di stampo più tradizionale?

L'introduzione si chiude con il capitolo dedicato a *Presentazione del testo critico e criteri di edizione*. L'«impostazione metodologica dell'edizione» (più chiara e sintetica nell'esposizione, in francese, di Sanguineti 2010) si configura più che altro come una serie di accorgimenti pratici. I criteri di fondo – fedeltà al ms.-base salvo in caso di errore evidente per «evitare la riproduzione di testi compositi» – sembrano ispirarsi ad un cauto bédierismo. Fanno però dubitare della funzionalità e del rigore del metodo scelto, da una parte, il fatto che siano posti sistematicamente sullo stesso piano «errori evidenti e varianti significative» (p. 68) per decidere delle parentele tra i testimoni, dall'altra, il disinteresse per una compiuta descrizione della tradizione, al di là delle consuete e ben note "micro-costellazioni". Date tali premesse, l'imponente lavoro di *recensio* – l'impegno profuso e la quantità di dati raccolti, soprattutto nel caso di testimonianze plurime meritano di essere riconosciuti – di cui sono specchio le dense introduzioni ai singoli testi rischia di perdere gran parte della propria rilevanza: rinunciando a cercare di individuare i "piani alti" e l'eventuale archetipo (persino nei casi di componimenti traditi da due mss. soltanto), gran parte dello spazio è dedicato invece alla superflua enumerazione di varianti indifferenti e *lectiones singulares*. Si avverte poi l'assenza, ogni volta in cui ciò sarebbe possibile, di una schematizzazione visuale dei rapporti tra i mss., che l'esposizione solo discorsiva rende di poco immediata comprensione. Positivo, invece, che gli apparati consentano in maniera esaustiva «al lettore di disporre della gamma di lezioni che sono state scartate, al fine di poter aver un quadro complessivo della tradizione e di poter così valutare la scelta operata» (p. 69; ma le cosiddette "varianti formali" ne sono escluse), e che le note di commento ai singoli versi si pongano, con l'ausilio di una traduzione "di servizio", non sol-

tanto come un completo strumento ermeneutico ma anche come un dettagliato repertorio delle particolarità linguistiche e stilistiche.

Rispetto all'edizione e al commento, ecco alcune annotazioni, con l'auspicio di poter contribuire alla revisione dei luoghi meno soddisfacenti.

I,7. «*sons*: lasciamo a testo la traduzione del termine come 'melodia', sebbene [...] *son* possa essere impiegato anche per indicare l'insieme, cioè melodia e parole, della canzone» (p. 86). Tale considerazione è discutibile, se non francamente erronea (cf. ad es. Beretta Spampinato 1981).

III,16. La duplicazione del verbo *faire* in *qi fassa lonc vostre pretz far saber*, difesa a testo sulla base di *faire*+infinito come "falso causativo" (cf. III,18: *farai retraire*) pare essere una mera ripetizione di copista. In luogo di *fassa* ci si aspetterebbe una forma verbale come *puesca*, *sapcha* o affini.

IV. Le varianti che legano G a D^aIK vs. A (p. 111) non sono erranee. Talora vi è adiaforia: v. 30, *d'aital servir* vs. *de tant servir*; v. 55, *e·us* vs. *qe·us*. Talaltra è A a sbagliare: v. 11, *totz jorns sempre mai boi que hier* vs. *totz jorns sempre huoi mais que hier* (non si tratta qui di *huoi mais* "oggimai, oramai": cf. LR: V, 193, *Ieu l'am totz jorns sempre, mais boi que hier*, "je l'aime toujours continuellement, plus aujourd'hui qu'hier"); v. 40, *aver en outra seignoria* vs. *aver d'un outra seignoria* (la prima è la sola costruzione prevista in riferimento a persona [cf. BdT 124.4, v. 46; 167.44, vv. 8-9 e soprattutto Alb V,5] mentre quella con *de*, usuale in relazione a oggetti inanimati – ad es. *s. del mon* – non va esente qui dal sospetto di italianismo). Lo *stemma*, a volerlo disegnare, risulterebbe tripartito (accordo in adiaforia di G ora con A, ora con D^aIK), dunque assolutamente servibile per la ricostruzione del testo.

IV,40. Che si scelga la lezione verosimilmente deteriore *d'un outra* di A o la concorrente *en outra*, la locuzione *aver seignoria* implica comunque una posizione dominante del soggetto: è quindi scorretta – se intendiamo bene – l'interpretazione «il poeta dichiara l'impossibilità di sostituire il dominio dell'amata con quello di un'altra dama» (p. 118). Con più ardita iperbole, Alb afferma invece di preferire l'ottenimento di un piacere effimero da parte di colei cui è sottomesso al possedere un'altra donna.

VI. In L la rima b è quasi sempre notata *-ent* (vs. *-en* Oa²) «sebbene la presenza di *sen* al v. 26 [...] lasci ipotizzare che la forma originaria dovesse essere *-en*». Dal momento, inoltre, che «la *-t* finale può essere considerata un fattore puramente grafico» (p. 132), perché non correggere il testo di L?

VI,1-3. *Bon chantar fai al gai temps de paschor / [...] / qi pod haver benenancha d'amor*. La traduzione proposta "canta bene nella gioiosa stagione primaverile [...] chi può avere felicità d'amore", travisa il costrutto *faire bon*, che vale "è del tutto appropriato che". L'interpretazione corretta nella n. ai vv. e nel glossario denuncia, però, forse, un ripensamento da parte dell'editrice.

X,56. La forma *coberton*, refuso a testo per *cobertor* (rima *-or*), figura abusivamente nel glossario.

XII,1. *ve vos Amors et Mercs*. L'espressione "presentativa" prevede il *cas régime* (Jensen 1994: 102): le forme del ms. unico *Amor et Merce* non sono quindi «scorrettezze morfologiche» (p. 213).

XVI,27. *vert mi* "verso di me". Secondo l'apparato a² ha *uer mi*, S *uas mi*. Incomprensibile, pertanto, la lezione *vert* a testo (e nel glossario).

XIX. Non sono definibili come «errori separativi» – cioè, a rigore, «tali che il copista non avrebbe potuto plausibilmente correggerli per congettura» (Stussi 1985: 11) – quelli di E vs. IKA² (v. 34, *bels* vs. *dels*; v. 36, *albir* vs. *albire*).

XIX,5. Per il rimante *reis* in una serie compatta di rime in *-es*, di cui FS si limita a segnalare la «singolarità» (p. 287), il confronto obbligato è con *BdT* 183.5. Per il primo trovatore, Zufferey (1976: 120-2) risolveva la difficoltà postulando che le *coblas* del *vers* non fossero monorime, bensì giocate su uno schema, a dire il vero non molto lineare, di alternanza dei due timbri *es* e *eis*. Questa attestazione di Alb sembra però rafforzare l'ipotesi della cosiddetta "rima pittavina", estesasi attraverso l'uso letterario ad autori di altre aree geolinguistiche: cf. Guglielmo IX (Pasero): 339-40.

XXI,32. *cel q'en cisterna s'es mes* non sarà "colui che si è posto in un pozzo", bensì colui che vi si è accostato e vi getta lo sguardo dall'alto, come suggeriscono i vv. seguenti, in cui egli *mira sos oils e sa faç / e, s'el sona, sera sonatz / de si meteus, c'als non i ve*.

Completano i ricchi apparati del volume l'*Indice dei nomi propri*, il *Glossario* e la *Bibliografia*. L'eshaustività del repertorio lessicale ragionato, comprendente ogni elemento del discorso, è sorprendente nel panorama delle edizioni trobadoriche ed è destinata ad incontrare il favore di ogni studioso di testi provenzali, oltre che, probabilmente, il plauso dei linguisti. L'appunto che pare lecito sollevare è relativo alla fruibilità di un simile strumento, resa difficoltosa dalla sua stessa mole e analiticità. Cercare, ad es., un'occorrenza di *de* tra le 4 colonne dedicate al lemma è impresa ardua. Forse si sarebbe potuta alleggerire la struttura, evitando l'iterazione delle formule «con valore...», «indica», «introduce»; certo non si sarebbe dovuto assegnare un lemma autonomo a comparativi e superlativi, così come alle forme flesse dei pronomi. Segue qualche appunto più specifico.

car "caro, prezioso, amabile". Qui, come altrove, la tendenza all'accumulo nuoce alla precisione (un glossario non è un dizionario): l'unica occorrenza (V,19) scongiurerebbe di fornire tre diverse accezioni.

el «in locuzioni verbali: *metre el error* "guastare" (II,30)». Sotto il lemma *error*, però, lo stesso sintagma risulta *metre en error*. Si tratta in ogni caso di un fraintendimento: *qu'ill no metan el mieu parlar error* significa "che non mettano errore nel mio parlare".

matrasejar "accoppiare, distruggere, demolire". Per questo *hapax*, FS afferma di riprendere il senso "accoppiare" da LR: IV, 168, che dà però "matrasser, assommer". Meglio, dunque, "malmenare, accanirsi su".

Il principale punto debole del lavoro di FS, nella sostanza perlopiù corretto e approfondito, è senza dubbio la forma. Certo, talune ripetizioni (eclatanti, per dimensioni, quella tra pp. 184-5 e la n. a X,29, e quella tripla tra pp. 16, 268 e n. a XVIII,50-1) ed oscillazioni interpretative possono essere «imputabili alla transizione imperfetta tra Tesi e libro» (Zinelli 2010: 449; va però elogiata, in tal senso, la rarità di refusi editoriali). Restano, tuttavia, frequenti casi di amplificazioni e ridondanze poco razionali, come di insistenza quasi ossessiva su alcune espressioni-chiave (l'onnipresente «io-lirico», di cui non si contano le occorrenze). A ciò si uniscono una sintassi talvolta faticosa e non rare improprietà terminologiche: ad es., «il motivo dell'indifferenza della dama non si risolve in una passiva accettazione del *servizio erotico*, ma fornisce talvolta lo spunto per una riflessione sui dettami stessi della fin'amor» (p. 24-25); «nel caso in cui siamo *incorsi* in errori manifesti del codice su cui avevamo deciso di ricostruire il testo critico...» (p. 68); «dall'esame del corpus lirico apprendiamo che Alb fu un trovatore itinerante, incline al *nomadismo*» (p. 21; l'espressione, desunta da Guida 2009: 177, perde tutta la sua congruenza registrale al di fuori della prosa immaginifica da cui è tratta). Le note di carattere contenutistico, poi, sono non di rado superficiali e, dove la traduzione è puntuale, superflue: ad es., IV,10-11, «viene ribadita l'idea che la fedeltà sia la qualità centrale del perfetto amante e che questa possa accrescere [*sic*] col maturare dell'amore» (p. 116); III, 7-9, «viene in questi vv. racchiuso l'impegno totale investito dal trovatore nella conquista della dama, alla quale si consacra interamente» (p. 98). Tali limiti formali incidono purtroppo inevitabilmente sul giudizio complessivo del lettore sull'opera.

Federico Saviotti
(Collège de France, Paris)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albertet (Boutière) = Jean Boutière, *Les poésies du troubadour Albertet*, «Studi Medievali» n.s. 10 (1937): 1-129. [JB]
- Guglielmo IX (Pasero) = Guglielmo IX, *Poesie*, a c. di Nicolò Pasero, Modena, S.T.E.M. – Mucchi, 1973.
- Peire Bremon Ricas Novas (Di Luca) = Paolo di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi, 2008.
- Peire Cardenal (Vatteroni) = Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena, Mucchi, 2013.
- Beretta Spampinato 1981 = Margherita Beretta Spampinato, «*Mot*» e «*so*» nella lirica trobadorica, in *Atti del XIV Congresso Internazionale di linguistica e filologia*

- romança* (Napoli, 1974), Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins, 1981, t. V: 279-286.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, «Descortz es dictatz mot divers». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995.
- Chambon 2003 = Jean-Pierre Chambon, *La déclinaison en ancien occitan, ou: comment s'en débarrasser ? Une réanalyse descriptive non orthodoxe de la flexion substantivale*, «Revue de linguistique romane» 67 (2003) : 343-363.
- Grimaldi 2011-2012 = Marco Grimaldi, recensione a Simone Marcenaro, *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, «Revue critique de philologie romane» 12-13 (2011-2012): 114-20.
- Guida 2008 = Saverio Guida, *Questioni relative a tre partimens provenzali* (BdT 388,1; 16,17; 75,5), «Cultura neolatina» 68 (2008): 249-309.
- Guida 2009 = Saverio Guida, *Trovatori provenzali in Italia: chiose al partimen tra Albertet e Peire* (BdT 16,15), «Revista de literatura medieval» 21 (2009): 173-193.
- Jensen 1994 = Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen, Niemeyer, 1994.
- Menichetti 2011 = Caterina Menichetti, *Aimeric de Belenoi*, Nuils hom en re no failh (BdT 392,26=BEdT 9,13a), «Romania» 129 (2011): 271-302.
- Panvini 1952 = Bruno Panvini, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Firenze, Olschki, 1952.
- Sanguineti 2008 = Francesca Sanguineti, *Albertet*, En amor trob tant de mals seignoratges (BdT 16.13), «Lecturae Tropatorum» 1 (2008): 34 pp. (<http://www.lt.unina.it/Sanguineti-2008.pdf>)
- Sanguineti 2009 = Francesca Sanguineti, *Albertet*, Donna pros e richa (BdT 16.11), «Lecturae Tropatorum» 2 (2009): 25 pp. (<http://www.lt.unina.it/Sanguineti-2009.pdf>)
- Sanguineti 2010 = Francesca Sanguineti, *Pour une nouvelle édition critique des poèmes d'Albertet*, in Gilda Caiti-Russo (éd. par), «Se volemo cercare in lingua d'oco». *Jeunes chercheurs italiens en langue d'oc* [«Revue des langues romanes» 114/1], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010: 121-38.
- Stussi 1985 = Alfredo Stussi (a c. di), *La critica del testo*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Zinelli 2010 = Fabio Zinelli, recensione a Peire Bremon Ricas Novas (Di Luca), «Medioevo romanzo» 34 (2010): 447-9.
- Zufferey 1976 = François Zufferey, *Notes sur la pièce III de Guillaume de Poitiers*, «Romania» 97 (1976): 117-122.

Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the "Orlando Furioso"*, New York, Fordham University Press, 2012, 268 pp.

Intento dichiarato del volume di Eleonora Stoppino è quello di offrire una interpretazione della prospettiva dinastica nell'*Orlando furioso*, verificando l'ipotesi di una forte connessione fra tensioni storiche (matrimoni, legittimità, ruolo cruciale delle donne nella perpetuazione dinastica) e creazione letteraria, colta e popolare. Lo studio è un equilibrato collettore delle riflessioni critiche degli ultimi anni, non solo specificamente ariostesche, ma anche provenienti dai *gender studies*; un indirizzo, quest'ultimo, ancora scarsamente frequentato in Italia, cosicché si avverte la carenza di un lessico adeguato a comunicare correttamente una lettura *gender sensitive*, quando per esempio si voglia evitare di banalizzare un «Ariosto's real or supposed feminism» (2); o si tenti di rendere la paronomasia «gender and genre» (14).

Ma veniamo all'impianto metodologico della ricerca. Nel corso dell'analisi gli strumenti interpretativi agiscono su tre livelli, quello testuale, quello di genere e quello dinastico: *genealogie dell'invenzione* autonome ma combinate fra loro e centrate sul personaggio di Bradamante, inappuntabile donna guerriera e fondatrice designata della stirpe estense, e per tutto questo destinataria di profezie e «inside reader» delle vicende. Chiave di volta dell'analisi è a mio parere la proficua estensione del concetto di *genealogia* alla stratificazione intertestuale, alla pluralità di letture attraverso la quale si costruisce nel poema un'identità di genere, faticosamente liberata dalla strategica mistificazione oppressiva che lo stesso Ariosto ripetutamente denuncia negli uomini, specie se poeti (se ne parla in particolare nel cap. III). L'obbiettivo dell'autore, come il risultato che ne consegue, è politico: discutere il sistema dinastico e perciò implicitamente la politica matrimoniale estense.

«Like quicksilver, the different forms and traditions collected in the poem come together and separate in a continuous movement: it is almost impossible to see the junctions, to find points of discontinuity» (9): Pio Rajna, nella sua indagine sulle fonti,¹ non ci è riuscito, perché – come tanti critici dopo di lui – ha gerarchizzato i modelli, dalla vetta classica in giù, riconducendo il motivo dinastico alla sola matrice epica. Anche in seguito si è tenuto scarsamente conto del substrato umanistico e del dibattito cinquecentesco sull'imitazione. Sulla scorta delle riflessioni di Albert Ascoli su «Epic and Romance»,² di Da-

¹ Il riferimento è a Rajna 1975. Dall'esergo del capitolo introduttivo, al bel ricordo montaliano del capitolo conclusivo, il nome di Rajna percorre tutto il volume, come una traccia sotterranea.

² Ascoli 1987.

niel Javitch sulla imitazione delle imitazioni³ e di Cesare Segre sugli esiti diversi ottenuti da una tradizione critica comparatista (che indaga genealogie tematiche) e da una classicista (che lavora su raffronti testuali),⁴ Stoppino combina prospettive diverse per dimostrare – solo nello specifico fulcro dell’interazione fra episodi dinastici ed esigenze storiche estensi – il concorrente dispiegamento, il punto di mediazione di una poetica epica classica e di una poetica epica romanza. Per farlo, bisogna rigettare preconcetti critici e partire dall’osservazione che principale destinataria del sapere profetico è nel *Furioso* una donna.

A questo proposito la studiosa introduce, avvalendosi di modelli interpretativi antropologici, in particolare femministi, il concetto di *gendered gift*, principio femminile di scambio gratuito da contrapporre al commercio e alla violenza prevalenti nel sistema maschile di circolazione dei beni, materiali o immateriali (come il potere). La questione verrà discussa nel quarto capitolo, centrato sulla figura di Melissa: *The Poem as a Prophecy. Gendered Gifts in the “Orlando furioso”*. Sul piano storico, la politica estense è caratterizzata da un’aggressiva politica matrimoniale e da un forte investimento sulla nobilitazione mitologica delle origini; il libro intende collegare questi due aspetti alla strategia poetica di Ariosto.

I primi due capitoli del volume, *Marriage by Duel. Genealogies of the Warrior Woman* e *An Amazonian Past. Female Rule and the Threat of Illegitimacy*, procedono verticalmente nella tradizione, esplorando la costruzione della figura di Bradamante in due direzioni: attraverso le vicende del personaggio che porta il suo nome, *Bradamante*, nei cantari e nei poemi cavallereschi anonimi (individuando così una «genealogia di genere», problematicamente inserita in quella dinastica); e nella fortuna dei personaggi letterari che ne condividono i tratti narratologici, le caratteristiche più o meno basiche di donna guerriera, dalle Amazzoni a Marfisa.

Il terzo capitolo, *The Paradox of Helen. Genealogies and Textual Hierarchies in the “Orlando furioso”, canto XXXIV*, indaga invece su una linea orizzontale, all’interno del *Furioso*, i personaggi che interagiscono con Bradamante o condividono con lei certi aspetti del loro ruolo (Melissa, Marfisa, Lidia).

Al quarto capitolo si è già accennato; l’ultimo, *Externi Thalami. The “Orlando furioso” as a Nuptial Epic*, mette opportunamente in relazione con la prospettiva dinastica del poema un più antico apporto letterario alla politica estense da parte di Ariosto; un testo, anzi, più direttamente (e direi quasi brutalmente) militante: l’epitalamio per Alfonso I e Lucrezia Borgia (*Surgite, iam signum. Carmina* LIII). Il ripensamento del ruolo, ideologico dunque *ab origine*, della scrit-

³ Javitch 1985.

⁴ Segre 1984: 108; e cf., in questo fascicolo, Segre 2013: 355-9.

tura di Ariosto, consente di mettere a fuoco la strategia di revisione attuata in vista dell'edizione 1532, in particolare nell'episodio della Rocca di Tristano.

Per un lettore contemporaneo di Ariosto, l'apparizione di Bradamante nel I canto comporta il richiamo a una costellazione di memorie letterarie, che l'autore (come già Boiardo)⁵ rispetta. Ma agli occhi dei lettori anche immediatamente successivi il forte valore autoriale di Ariosto, presupposto della sua «canonizzazione»,⁶ ha oscurato la precedente tradizione, il “parente povero” cavalleresco, «the scruffy relative no one wants to invite to the party» (p. 20). Una selva – anonima e instabile nel testo, spesso di tradizione orale – che è necessario affrontare per mettere in luce l'approdo ideologico di Ariosto, centrato sulla rifunzionalizzazione del personaggio di Bradamante. La studiosa mantiene la promessa di un'indagine ad ampio raggio, della quale è naturalmente impossibile dar conto; ci limiteremo a discutere alcuni degli affondi più significativi.

La ricostruzione parte dal cantare *Historia di Bradiamonte sorella di Rinaldo*, stampato più volte a partire dal 1489, per riproporre una interpretazione anticipata in convegno nel 2007,⁷ unico tassello già noto di una ricerca che si offre nuova e innovativa. L'*Historia* narra che il quinto dei figli di Amone fu una fanciulla «che fu chiamata per nome Bradiamonte», e che «mai al mondo non volse marito / se non chi l'abatteva sopra el sito» (c. 1v). Ma un incunabolo bresciano (Farfengo 1490) di questo cantare anonimo reca un refuso che sarebbe un atto di psicopatologia del tipografo compositore, inconsciamente volto a sanare l'ossimoro *donzella guerriera*. Dice infatti «El quinto figliuol fu *duna* donzella, / che fu chiamata, *etc.*»: più accettabile, quindi, che il figlio sia bastardo, piuttosto che femmina in armi; l'atto inconscio porterebbe così all'esposizione di una diversa paura, quella dell'illegittimità dinastica. Se si mantengono su un piano metaforico-simbolico, queste considerazioni costituiscono uno stimolo suggestivo per la discussione. È certo che Ariosto accetta la sfida della tradizione letteraria e delle consuetudini storiche, aggiungendo ai caratteri molteplici di Bradamante (sorella di Rinaldo, guerriera di Carlo Magno, co-fondatrice di casa d'Este) quello di destinataria privilegiata o esclusiva – lei donna – di tutte le sequenze profetiche che rivelano il destino degli Este. Ricordo come sia oltremodo significativa, in tal senso, la contrapposizione con il pubblico in visita al padiglione di Cassandra: «Prendon piacere a riguardare i visi / belli e ben fatti, e legger le scritte. / Sol Bradamante da Melissa instrutta / gode tra sé; *che sa l'istoria tutta*» (OF XLVI 98; corsivo mio).

⁵ Ancora più ligio alla consolidata «intertestualità cavalleresca» (Tissoni Benvenuti 2007: 57).

⁶ Il concetto risale, come è noto, a Javitch 1991.

⁷ Stoppino 2007.

Nodo centrale della vicenda coniugale di Bradamante è il matrimonio per duello, da lei richiesto nella convinzione di garantirsi l'unione con Ruggiero (XLVI 70: siamo naturalmente all'interno dell'episodio di Leone, aggiunto nella terza edizione). Stoppino individua, oltre alle fonti ovidiana (Atalanta) e boiardesca (Leodilla), di nuovo l'ipotesi medievale dell'*Historia*, con la notevole differenza, però, che nel cantare la protagonista non viene sconfitta.⁸ Elemento congiuntivo con la versione classica è anche l'ambiguità prodotta dal fatto che le due eroine fronteggiano inconsapevolmente l'amato. Mentre la sconfitta significa per Atalanta l'avverarsi della profezia («teque ipsa viva carebis», *Met.* X 566), Bradamante mantiene la propria autonomia e può proclamare la sua lealtà a suon di *adunata* (XLIV 61 ss.).⁹ I punti di debolezza dei due modelli vengono compensati nella rielaborazione ideologica di Ariosto: Atalanta entra nella dimensione privata, mentre Bradamante fa il suo ingresso in quella politica; in ciò parzialmente assimilabile a Bradamante, che però viene espropriata del suo risultato, in quanto la prospettiva del matrimonio misto che si profila (in altre parole, l'alleanza interculturale) scatena la violenza da parte cristiana.

C'è da compiere un passo ulteriore, allargando lo sguardo alla mitologia cavalleresca delle guerriere gigantesse: Pio Rajna le definiva «un'altra razza», ma Stoppino riconosce invece in loro solo la versione più grottesca della donna in armi, non il suo inverso; anche questa volta argomenta persuasivamente, mettendo in luce la struttura narrativa di un modello che ebbe ampia fortuna, l'*Innamoramento de Carlo Magno* (*princeps* veneziana del 1481). Esso presenta un certo numero di figure femminili, e funziona da «political unconscious» (51) per il *Furioso*; si potrebbe dire una tappa intermedia nel percorso dalla ferinità alla normalizzazione. Ogni volta che il poema introduce una scena d'amore e conquista che ha per protagonista una delle tre principesse (in un crescendo di profondità psicologica), fa seguire una scena di guerra centrata su una delle guerriere, tutte gigantesse tranne *Bradramonte*, e anch'esse in un costante «civilizing process» (55), che porta l'autore a non far più menzione della loro dismisura. L'esempio è interessante: vien fatto di pensare, nella prospettiva molto più raffinata dell'*Innamorato* e del *Furioso*, all'evoluzione di Marfisa verso la socievolezza e l'affettività: un percorso ancora *in nuce* in Boiardo, che ne carica maggiormente l'esuberanza (ma si veda per esempio il riconoscimento festoso con Astolfo, *OI* II xviii 98).

⁸ Non direi, però, che se nel patto di Atalanta c'è la morte per lo sconfitto, «the element of death is transferred, in the *Furiosus*, inside the challenge itself», che «could be deadly» (30 n.). È anzi esplicitamente previsto il contrario, con bell'espressione colloquiale: «chi vinto sia, con altra s'accompagni» (XLVI 70, 8).

⁹ Il passo è condotto, come ha mostrato Emilio Bigi (*OF*, n. a XLIV 61), sulla falsariga del *capitolo* XIII dello stesso Ariosto. Sul rapporto fra i due testi, cf. poi gli importanti contributi di Cabani 2000 e di Pich 2008.

Il capitolo *An Amazonian Past* si sofferma a lungo su Marfisa, ma senza chiamare in causa i tratti psicologici appena ricordati. Bradamante, Marfisa e chi le ha precedute (ad esempio l'Antea di Pulci, ma anche la stessa Camilla virgiliana) sono tutte «free-agents, individual warriors that happen to be women» (58). Attraverso un episodio in genere poco amato, quello delle «femine omicide» (canti XIX-XX), Ariosto si confronta con un archetipo significativo. Una ricognizione nella cultura italiana, letteraria e figurativa, fra Quattro e Cinquecento, mostra il rinnovato successo del mito amazzone, con una particolare fortuna mantovana e ferrarese, testimoniata anche dal commento di Andrea de' Bassi al *Teseida*, dedicato a Niccolò III. Nell'età di Ercole I e di Alfonso I vi si legge anche un'ossessione per la legittimità, sempre nervo scoperto per gli Estensi. Per Stoppino, viene così sublimata la minaccia dell'autosufficienza femminile, una possibile fonte di ansia in una società nella quale una piccola minoranza di donne (Eleonora d'Aragona, Isabella d'Este, Lucrezia Borgia) stava acquistando più potere.

Ma torniamo al *Furioso*. Ariosto lavora sul modello semplice della società amazzonica, dapprima solo portando Marfisa a confrontarvisi, poi affinando la strategia narrativa attraverso l'inserzione, nella terza edizione, dell'episodio in parte parallelo della Rocca di Tristano, protagonista Bradamante (c. XXXII). Entrambe le eroine decidono di gareggiare come uomini, ma Marfisa sa di dover far fronte con la forza alla «seconda giostra de la sera» (XIX 73), per la quale è «mal atta»; mentre Bradamante nella Rocca ha sovrabbondanza di talenti, per vincere su ogni fronte. L'osservazione strutturale sulla specularità è interessante, in particolare se ricordiamo che Ariosto procede in modo analogo riproponendo a Orlando l'orca di Ruggiero (X-XI) e riequilibrando pertanto – come ha osservato Cesare Segre –¹⁰ le parti dei due protagonisti. Ma nel confronto tra i due episodi femminili non bisogna dimenticare che la differenza di comportamento non pertiene tanto alla volontà dei soggetti quanto alla legge del luogo, doppiamente favorevole a Bradamante, che la disconosce non come svantaggiosa per sé, ma in quanto scortese e ingiusta. Quanto a Marfisa, se è vero che presenta se stessa come potenziale abitante della terra delle «femine omicide» (XX 78), in realtà la scelta di celare il suo sesso la distingue nettamente dalla mentalità amazzone, perché leale ai compagni, al di sopra dei generi. Mostrarsi donna le avrebbe facilmente fornito un salvacondotto.

Da una prospettiva più allargata, anche il racconto eziologico di Guidon Selvaggio¹¹ (XX 9 ss.), che modella la fondazione della città femminile, Alessandria, prevalentemente su fonti storico-enciclopediche, adombra l'ambiguità

¹⁰ Segre 1966: 31-32.

¹¹ A sua volta personaggio regolarizzato da Ariosto come figlio di Amone (XX 5,) rispetto alla tradizione cavalleresca popolare che lo voleva figlio illegittimo di Rinaldo. L'*anxiety* genealogica della cultura ferrarese sembra davvero permeante.

fra paura della minaccia (perdita di controllo dei maschi sulla loro discendenza) e desiderio della soluzione (controllo violento su quel potere), che sarebbe connaturata all'auto-rappresentazione di una dinastia regnante.

Stoppino individua un collegamento genealogico fra Bradiamonte, la Marfisa boiardesca e la Bradamante del *Furioso*, ove le prime due sarebbero ancora ibride commistioni di tratti amazzonici e normalizzati; suggerendo anche che Boiardo intenda mantenere una netta distinzione – a scampo di conflitti – tra la figura della guerriera e quella della futura sposa, quest'ultima in armi solo accidentalmente e in via transitoria. Ariosto invece sfumerebbe e rimescolerebbe i caratteri, come nella tradizione dei cantari e dei poemi popolari, per far emergere le contraddizioni del «dynastic make-up» (p. 85). Le due poetiche sarebbero così nettamente distinte: Ariosto accoglierebbe ciò che Boiardo ha scartato, come dimostrerebbe il proemio di *OI* II xxii, in particolare la seconda ottava:

Fama, sequace degl'imperatori,
Nympha ch'e gesti en dolci versi canti,
Che dopo morte ancor gli homini honori
E fai color eterni che tu vanti,
Ove sei gionta? a dir gli antichi amori
Et a narrar bataglie di giganti,
Mercié del mondo ch'al tuo tempo è tale
Che piú di fama o di virtú non cale.

Non darei però questo tipo di responsabilità all'esordio, indubbiamente disforico e imbarazzante, dopo la profezia dinastica che ha chiuso il canto precedente; ma di incerta interpretazione, come riconosce la studiosa stessa, ricordando che Antonia Tissoni Benevenuti, nel suo commento, è propensa a ricondurlo a tensioni personali con Ercole I.¹² Si potrebbe persino leggerlo, piú semplicemente, come uno sprone per azioni future; ma in ogni caso è certo che l'apertura del III libro tornerà a celebrare la «bella istoria» di «gran bataglie» e amori, sulla linea del celeberrimo «Fo gloriosa Bertagna la grande / [...]» di *II* xviii 1-3. In generale, mi sembra che nel delineare la storia di Bradamante Stoppino tenga conto scarsamente dell'impianto progettuale di *OI*, che getta le sue campate ben oltre la forzata conclusione dell'opera; si avverte così una sorta di zona vuota fra gli intertesti popolari della tradizione cavalleresca e il *Furioso*, che diventa il poema d'autore per eccellenza. Quanto a Marfisa, boiardesca o ariostesca, nessuno ricorda mai che è anch'essa un ramo dell'albero genealogico estense (un corrispettivo del cardinal Ippolito...).

¹² Nota *ad loc.*

Il terzo capitolo si propone di rintracciare, nell'episodio di Lidia, la donna punita nell'inferno per ingratitude (*OF* XXXIV 7-43), un ripensamento problematico del «paradosso di Elena». Sono le pagine più complesse e più dense del volume, e inevitabilmente quelle destinate a suscitare qualche dissenso. Si intrecciano qui fittamente due principi strutturali genealogici, produttori di instabilità. L'uno è quello letterario, che si allarga in progressione orizzontale, perché – ricordiamo l'assunto fondante di questo studio – Ariosto combina le sue letture in un sistema non gerarchico, del quale è parte integrante «the imitation of imitations»: ¹³ il che permette a testi meno rilevanti agli occhi di noi moderni di reindirizzare l'interpretazione dei testi canonici. Il secondo principio è ancora più conflittuale: un albero genealogico osservato in sezione femminile rivela, anziché il rassicurante procedere piramidale delle linee maschili, la lacerazione della doppia appartenenza a lignaggi diversi, nei confronti dei quali è ben difficile una distribuzione ecumenica della lealtà.

Si parte dunque da Astolfo come punto di sutura fra Bradamante e Lidia, perché (su modello tristaniano) Ariosto crea personaggi che sono di esempio o premonizione per altri. Qui il legame è offerto dalla sfera della conoscenza e da quella della percezione; l'avidità dei padri fa invece da collegamento diretto fra Lidia e Bradamante. Da un certo punto del racconto (*XXXIV* 25), però, si rovescia la condizione di Lidia, finora merce di scambio fra il padre e il pretendente, e la giovane mette in atto una vendetta scientifica. Per la taccia di ingratitude, la vicenda di Lidia va avvicinata, prima che alle fonti alte (*Met.* XV, *Dec* V 8), alle vicende aurorali della cavalleria narrate nel *Palamedès*, con l'avventura di Brehus nel sepolcro di Febus. Stoppino richiama l'attenzione sul fatto che la fanciulla non viene menzionata con il nome proprio ma attraverso il luogo d'origine (Norbelandia): come in un certo senso Lidia, il cui nome è anche aggettivo indicante il regno del padre. ¹⁴ L'episodio ariostesco costeggia il cantare anche per l'espedito della missione presumibilmente senza ritorno imposta al pretendente importuno, nel caso del *Febus* con destinazione Oragna: meta familiare – aggiungerò – ai lettori di *OI*, perché Angelica vi spedisce Orlando (*I* xxviii 28 ss.), e perché là viene fabbricata Balisarda, la spada che passerà a Ruggiero (*OF* XXV 15-16, su *OI* II vi 6 ss; xi 6 ss.; xvi 48 e 54); ma boiardeschi sono anche i Lestrigoni contro i quali Lidia manda Alceste. Resta indecidibile, nella rielaborazione ariostesca, se Lidia affermi il vero, nella strutturazione a scatole cinesi del discorso riportato (*XXXIV* 28, 1-6):

¹³ «When Ariosto practises *imitatio*, instead of modelling himself on one prior text, he regularly imitates texts that are themselves imitative and, moreover, he refers to their prior models in his imitations» (Javitch 1985: 217).

¹⁴ Non trascurerei, però, una diversa indagine sul ricorrere di questo nome nella produzione latina e volgare di Ariosto (*Ad Petrum Bembum, De Lydia, Sine inscriptione e Satira* V).

E quando anco mio padre a lui ritroso
 stato fosse, io l'avrei tanto pregato,
 ch'avria l'amante mio fatto mio sposo.
 Pur, se veduto io l'avessi ostinato,
 avrei fatto tal opra di nascoso,
 che di me Alceste si saria lodato.

Ma mi sembra evidente che Alceste, con i rimedi tardivi, avrebbe potuto conquistare la gratitudine del padre, non l'amore della figlia, che egli pretendeva (ott. 16, 18, 20, 21). Più radicalmente, Stoppino afferma che la coercizione maschilista ha privato la donna di ogni margine d'azione non distruttivo, e il lettore della possibilità di assegnare torto e ragione. Sullo sfondo dell'episodio, sia per l'oggettivo ruolo di Lidia come «causa tanti mali», al pari dell'innocente Lavinia, sia – ancor più sinistramente – per la condanna di Enea pronunciata nel discorso introduttivo dell'anima infernale (ottava 14), sta il modello altissimo dell'*Eneide*: intrecciando i due intertesti, Ariosto commenterebbe la storia eterna di Elena e nello stesso tempo il problema del matrimonio come costitutivo di una genealogia. Confesso che questa formalizzazione non mi convince, poiché ritengo più propria dell'invenzione ariostesca la distinzione dei casi e magari la loro duplicazione per somiglianza o per contrasto. Così, alla gravità dell'oltraggio subito da Menelao potrà essere accostata la reazione di Cimisco per conto del figlio Arbante, nella vicenda di Olimpia di *OF XI* (ed è un caso interessante, perché inverso rispetto alla condizione di Lidia, potendo Olimpia contare su un padre fin troppo amorevole); mentre cosa ben diversa è l'ostinata renitenza ai desideri di un pretendente, incontrata nella vicenda di Lidia: persino Rodomonte accetta, *obtorto collo*, la decisione a lui infausta di Doralice, che gli preferisce Mandricardo (XVII 104-109). La fisionomia del poema è complessa: preferisco accettare il disagio per un episodio troppo spiccatamente allegorico (Lidia, Logistilla), probabilmente giustificato da un'intenzione etica non completamente risolta sul piano formale, piuttosto che forzare l'interpretazione su istanze determinate dall'esterno (qui, il «dynastic imperative»). A maggior ragione, la scelta di Bradamante mi sembra perda parte del suo spessore se considerata come opzione, obbligata dalla prospettiva di fondazione dinastica, fra due linee genealogiche (la vecchia, della famiglia di origine; e la nuova, accolta col matrimonio): una lacerazione che resta però pienamente plausibile sul piano storico, come si diceva sopra. Nella vicenda narrata, più che il senso di appartenenza all'*old lineage* entrano in gioco, come più volte osservato dalla critica, valori degni di una famiglia borghese: è soprattutto l'opposizione della madre a mettere in crisi la coscienza della giovane (XLIV 41-44) e – per parte sua – Ruggiero riconosce che un'unione felice non può nascere su uno strappo violento (XLIV 54-55). La dimensione politica della leal-

tà di Bradamante è rappresentata piuttosto dal ricorso all'autorità di Carlo Magno, in virtù dei meriti personali acquisiti sul campo, per ottenere che venga bandito il matrimonio per duello (XLIV 68-70).

Si può invece pienamente consentire con il rilievo assegnato in questo volume alla novità di un destinatario femminile per le profezie dinastiche, elemento di una strategia testuale che coinvolge il ruolo non univoco della maga Melissa, da un lato limpida guida di saggezza, dall'altro misteriosamente connessa con l'inquietante aldilà di Merlino. Stoppino legge in questo rapporto un processo rivoluzionario di trasmissione del sapere, determinato dalla logica del dono (un dono *gendered*, appunto) anziché da quella tradizionale e oppressiva dello scambio. Ai doni profetici di Melissa nel III e nel XIII canto, e ai doni convenzionali del XLIII (ma la vicenda del nappo apre, come noto, tutta una serie di perplessità, persino sull'identità di questa Melissa: Stoppino riconduce l'episodio alla natura pericolosa del dono) aggiungerei l'infaticabile elargizione di istruzioni sull'uso degli strumenti magici, l'anello e l'ippogrifo.

Al motivo della lettura privilegiata da parte di Bradamante si associa quello della scrittura encomiastica. Ariosto stabilisce l'esistenza di due fenomeni concorrenti: i poeti cantano i potenti; i poeti maschi spesso nuocciono alle donne, come dichiarato nel proemio al c. XX e in quello al XXXVII, provocatoriamente chiuso dall'elogio di Vittoria Colonna, che celebra il marito, non se stessa. Andrebbe, a mio parere, discussa anche la luce ambigua che ricade sui poeti-*porteurs* effigiati nella casa del nappo. Il meccanismo dell'encomio è minato alla radice anche dove potrebbe apparire sincero, come nel caso di Isabella d'Este (c. XIII). Il fatto che ella paragoni se stessa, nelle parole profetiche di Melissa, a Penelope (XIII 40) risulta sconcertante per la frizione con il successivo discorso di San Giovanni nel XXXV canto (ott. 27, 5-8):

E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice.

Preso atto dell'incongruenza, penso si possano azzardare due ipotesi di spiegazione. L'una, debole ma non impossibile, è che si tratti di una svista mai sanata. La seconda è più intrigante: il discorso di San Giovanni è paradossale, volto a *épater* Astolfo e il lettore; in questo modo l'autorevolezza della letteratura viene ancora più sottilmente messa in discussione, in un gioco infinito di ribaltamenti che in fondo salva qualcosa delle nostre certezze: chi accetterebbe infatti a cuor leggero di «convertire» la storia nota e i capisaldi della nostra cultura «tutti al contrario»?

Mi sembra compatibile con questa mia congettura l'affermazione di Stoppino secondo la quale Ariosto sceglie di profetizzare l'avvento degli Estensi da una prospettiva femminile, perché è l'unico modo che gli consente di accennare alla verità, in uno spazio di libertà rispetto alle amare considerazioni del canto XXXV. In questa possibilità di apertura si inserisce la connotazione che il nome di Melissa conferisce al suo ruolo narrativo, se si valorizza il collegamento (sottolineato solo in parte da Rajna) con il mito classico e in particolare con le api: nella maga promotrice di una nuova prospettiva dinastica in chiave femminile trovano convergenza la generosità della ninfa nutrice di Giove e l'avvertimento sinistro dell'emblema accompagnato dal *pro bono malum*.

Sarà apparsa evidente, fino a questo punto, la ricchezza dell'argomentazione e l'ampiezza delle letture che sostanziano questo importante studio. L'ultimo capitolo, come abbiamo in parte anticipato, indaga la congruenza dell'attività poetica di Ariosto con la politica dinastica esogamica, anzi ipergamica, della casata Estense: una congruenza tutt'altro che priva di tensioni e di spinte innovative, a partire dal giovanile epitalamio di stampo catulliano per le nozze di Alfonso I e di Lucrezia Borgia (1501), nel quale la licenza di interpretare timori e resistenze connaturata al genere letterario viene spesa per esorcizzare i virgiliani «*externi thalami*»: lo strappo dell'ignoto per la sposa, l'azzardo dell'alleanza per la dinastia che accoglie.

Nelle ultime pagine del lavoro l'attenzione si sofferma ancora con rinnovata cura sugli episodi della Rocca di Tristano e della disavventura di Ullania, e sale di nuovo in primo piano il sostrato letterario medievale, certo suggerito già dal nome stesso di Tristano, ma indagato qui con sicurezza nelle sue molteplici stratificazioni, direi forse meglio nelle sue funzioni stratificate. La capacità di mostrare la coesione degli elementi intertestuali, per esempio attraverso la pervasività del modello di Breus, è uno dei maggiori punti di forza del volume, perché restituisce le singole agnizioni al sistema ideologico che le sostiene, e che fa perno sulla figura di Bradamante, all'ultimo impegnata nella fase più consapevole del processo di costruzione dell'identità di genere che la consegna alla modernità.

Cristina Zampese
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- OF = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. Introduzione e commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- OI = Matteo Maria Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Ascoli 1987 = Albert Russel Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- Cabani 2000 = Maria Cristina Cabani, *Le Rime e il Furioso*, in Claudia Berra (a c. di), *Fra «Satire» e «Rime» ariostesche*. Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999), Milano, Cisalpino, 2000: 393-427.
- Javitch 1985 = Daniel Javitch, *The Imitation of Imitations in «Orlando furioso»*, «Renaissance Quarterly», 38 (1985): 215-39; trad. it. *L'imitazione delle imitazioni nell'«Orlando Furioso»* (1985), in Id., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012: 39-57.
- Javitch 1991 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* (1991), Milano, Mondadori, 1999.
- Pich 2008 = Federica Pich, «*Qual sempre fui, tal esser voglio*» (O. F. XLIV, 61-66). *Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*, «Schifanoia» 34-35 (2008): 259-268.
- Rajna 1975 = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*. *Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Storia interna dell'«Orlando Furioso»*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 29-41.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due forme di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984: 103-118.
- Segre 2013 = Cesare Segre, *Emilio Bigi e il commento del «Furioso»*, «Carte romanze», 1.2 (2013): 355-9.
- Tissoni Benvenuti 2007 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Intertestualità cavalleresca*, in Giovanni Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villorosi (a c. di), *Tre volte suona l'olifante... La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Unicopli, 2007: 57-78.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

SUSANNA BEVILACQUA (bevilacquasusanna70@tiscali.it) si è addottorata presso la Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza. I suoi interessi di ricerca vertono principalmente sulla poesia italiana delle origini, dalla Scuola Siciliana ai poeti dello Stilnovo. Attualmente, insegna materie umanistiche nella scuola secondaria superiore.

CHIARA CRESPI (crespi.chiara4@gmail.com) si è laureata all'Università degli Studi di Milano sotto la guida di Alfonso D'Agostino, con una tesi in Filologia italiana incentrata sui temi trattati nell'articolo che è qui pubblicato.

MONICA LONGOBARDI (monica.longobardi@unife.it) insegna Filologia romanza presso l'Università degli studi di Ferrara. Provenzalista, si è occupata di retorica e dialettica (proverbi, *tensos* e *partimen*), di onomastica letteraria, di enigmi e rebus quattrocenteschi. Gli ambiti linguistici delle sue ricerche privilegiano il francese antico, il provenzale e il rumeno (*La retorica del cordoglio e le iscrizioni parlanti del cimitero di Săpânța*). Ha studiato anche la riscrittura del romanzo *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes ad opera di Manuel Vázquez Montalbán. Nel campo della traduzione letteraria, ha tradotto il *Satyricon* di Petronio e ha dato saggi di traduzione di Seneca e Apuleio. Si è occupata di didattica dell'italiano e del latino.

SIMONE MARCENARO (simonemarcenaro@gmail.com) ha insegnato presso l'Università di Santiago de Compostela ed è attualmente ricercatore in Filologia romanza presso l'Università di Milano. Si è occupato soprattutto di lirica galego-portoghese, nel cui ambito ha curato le edizioni critiche dei *trobadores* Roi Queimado (Alessandria, 2010), Osoiro Anes (Roma, 2012) e Pero Garcia Buralés (Alessandria, 2012), ma anche di lirica italiana del Duecento e di trattati medievali di retorica e poetica.

GIULIA RAVERA (giulia.ravera@unimi.it) sta concludendo il percorso di dottorato presso l'Università degli Studi di Milano, scuola di *Humanæ Litteræ* – dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana, con una tesi sulla topica trobadorica nel *Canzoniere* di Petrarca. I suoi studi precedenti, sempre presso l'ateneo milanese, sono stati dedicati alla Scuola siciliana e al suo rapporto con gli antecedenti romanzi.

LUCA SACCHI (luca.sacchi@unimi.it) è ricercatore in Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Milano, dopo aver partecipato come assegnista di ricerca al progetto TeCoLM (*Testi e codici della Lombardia Medievale*) dello IUSS di Pavia. Si è occupato in particolare della tradizione italiana e romanza della *Historia Apollonii Regis Tyri*, pubblicando fra l'altro un'edizione di quattro volgarizzamenti italiani (Firenze, 2009); ha dedicato vari studi all'enciclopedismo volgare di ambito iberico e galloromanzo, ponendo a confronto testi accomunati dall'impianto dialogico (*Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, Milano, 2009), tra cui il *Lucidario* di Sancho IV di Castiglia, di cui prepara un'edizione.

DIEGO STEFANELLI (amleto1@alice.it) svolge attualmente il dottorato in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Pavia, lavorando a una tesi sulla critica stilistica in Italia. Si occupa principalmente di tematiche legate alla storia e alla teoria della critica letteraria.

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE ^(*)

Luca Sacchi

Una nuova redazione in prosa italiana della Storia di Apollonio re di Tiro

Federico Saviotti

Sulle tenzoni giullaresche

Cesare Mascitelli

Le Roy de Sicile di Adam de la Halle

Marco Grimaldi

Petrarca, il "vario stile" e l'idea di lirica

Dario Mantovani

Problemi di fonti nell'Orlando furioso: i 'cavalieri volanti' dei canti X-XI

Riccardo Viel

Sull'archetipo nella tradizione della lirica d'oc

Alfonso D'Agostino

Da Chrétien de Troyes a Shakespeare

(*) Titoli provvisori

LIBRI RICEVUTI

- Maria Luisa Ardizzone, *Dante, il paradigma intellettuale: un'«invenio» degli anni fiorentini*, Firenze, Olschki, 2011.
- Arrigo da Settimello, *Elegia*, edizione critica, traduzione e commento di Clara Fossati, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Stefano U. Baldassarri, *La vipera e il giglio. Lo scontro tra Milano e Firenze nelle invettive di Antonio Loschi e Coluccio Salutati*, Roma, Aracne, 2012.
- Karin Becker, *Le lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classique Garnier, 2012.
- Luca Bellone, *La tradizione italiana della «Vindicta Salvatoris»: edizione dei volgarizzamenti toscani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- Vicenç Beltran, *La creación de una lengua poética: los trovadores entre oralidad y escritura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- Francesco Benozzo et alii (a c. di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012.
- Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009.
- Le Bestiaire Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, éd. par Craig Baker, Paris, Champion, 2010.
- Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di Tiziano Zanato, Scandiano–Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo–Interlinea, 2012, 2 voll.
- Grażyna Maria Bosy, *Romanische alba- und somni-Dichtungen: ein Beitrag zur Motiv- und Themengeschichte der romanischen Lyrik des Mittelalters*, Berlin–Boston, De Gruyter, 2012.
- Romana Brovia, *Itinerari del petrarchismo latino. Tradizione e ricezione del «De remediis utriusque fortunae» in Francia e in Borgogna (secc. XIV-XIV)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Cesáreo Calvo Rigual, *Estudi contrastiu del lèxic de la traducció italiana del «Tirant lo Blanc» (1538)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2012.
- Raffaele Campanella, *Dante e la «Commedia»*, Città di Castello, Edimond, 2011.
- Maria Careri, Christine Ruby, Ian Short, *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré, avec la collaboration de Terry Nixon et de Patricia Stirnemann*, Roma, Viella, 2011.
- Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a c. di Francesca Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- Cicerone, *Pro Marcello. Volgarizzamento toscano già attribuito a Leonardo Bruni*, a c. di Sara Berti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2010.
- Cronache volgari del Vespro*, a c. di Marcello Barbato, Roma, nella sede dell'Istituto Palazzo Borromini, 2012.

- Alfonso D'Agostino – Serena Lunardi, *Il fabliau della Vedova consolata* (NRCE, 20), Milano, LED, 2013 (“Biblioteca di Filologia e Linguistica Romanze”, II.Testi.2).
- Dante Alighieri, *Rime. Vita nova. De vulgari eloquentia*, a c. di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011.
- Paolo Falzone, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel «Convivio» di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Antoni Ferrando Francés (ed. por), *Estudis lingüístics i culturals sobre «Curial e Güelfa», novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana / Linguistic and cultural studies on «Curial e Güelfa», a XVth century anonymous chivalric romance in Catalan*, Amsterdam–Philadelphia, Benjamins, 2012, 2 voll.
- Luca Bellone, Giulio Cura Curà, Mauro Cursietti, Matteo Milani (a c. di), *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, introduzioni di Paola Bianchi De Vecchi e Max Pfister, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Marco Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Napoli–Bologna, Istituto Italiano per gli Studi Storici–Il Mulino, 2012.
- Marta Haro Cortés *et alii* (ed. por), *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, València, Universitat de València, 2012, 2 voll.
- Iacopone da Todi, *Lande*, a c. di Matteo Leonardi, Firenze, Olschki, 2010.
- Juan de Mandevilla, *Libro de las maravillas del mundo y del Viaje de la Tierra Sancta de Jerusalem (impresos castellanos del siglo XIV)*, edicion critica, estudio preliminar y notas de Maria Mercedes Rodriguez Temperley, Buenos Aires, SECRI, 2011.
- María Jesús Lacarra, Juan Manuel Cacho Blecua, *Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2012 (*Historia de la literatura española*, dirigida por José Carlos Mainer, vol. I).
- Giulia Lanciani, *La meccanica dell'errore. Studi di letteratura medievale*, Roma, Viella, 2011.
- Margherita Lecco, *Storia della Letteratura Anglo-Normanna (XII-XIV secolo)*, Milano, LED, 2011.
- Libro d'amore, attribuibile a Giovanni Boccaccio*, edizione critica a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.

- Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011.
- Matteo Leonardi (a c. di), *Bibliografia iacoponica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010.
- Rita Librandi, *La letteratura religiosa*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Lucano, *Pharsalia. Volgarezzamento toscano trecentesco*, a c. di Maria Carla Marinoni, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Maestro Gregorio, «*Libro de conservar sanitate*»: *volgarezzamento veneto trecentesco*, edizione critica a c. di Lorenzo Tomasin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2010.
- Roberta Manetti, *La passione di Santa Margherita, testo occitano del XIII secolo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 105)*, edizione con versione a fronte, introduzione, note e glossario, Firenze, Alinea, 2012.
- Simone Marcenaro, *Pero Garcia Buralés. Canzoniere – canzoni d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Jean-Louis Massourre, *Le Gascon, les mots et le système*, préface de Thomas Field, Paris, Champion, 2012.
- Deborah McGrady, Jennifer Bain (ed. by), *A companion to Guillaume de Machaut*, Leiden–Boston, Brill, 2012.
- Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, a cura di Alfonso D'Agostino. Scritti di Alfonso D'Agostino, Dario Mantovani, Stefano Resconi, Roberto Tagliani, Premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano–Udine, Mimesis, 2013 (Mirails, 1).
- Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo: Francia, Spagna, Italia*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Matteo Milani, *Letteratura scientifica medievale italiana*, Torino, Libreria Stampatori, 2012.
- Emilio Pasquini, Carlo Galli (a c. di), *Lectura Dantis Bononiensis*, Bologna, Bononia University Press, 2011, 2 voll.
- Wendy Pfeffer, Robert A. Taylor, *Bibliographie de la littérature occitane. Trente années d'études (1977-2007)*, Turnhout, Brepols, 2011.
- Donato Pirovano, *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Miquel Àngel Pradilla Cardona (ed. por), *Fabra, encara*. Actes del III Col·loqui Internacional «La lingüística de Pompeu Fabra» (Tarragona, 17, 18 i 19 de desembre de 2008), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2012.
- Il primo episodio del «Couronnement de Louis»*, edizione e commento ecdotico a c. di Roberto Crespo, Modena, Mucchi, 2012.
- Rimario diacronico dell'«Orlando Furioso»*, diretto da Cesare Segre, a c. di Clelia Martignoni, Luigina Morini, Manuela Sassi, Pavia, IUSS Press, 2012, 2 voll.

- Il romanzo di Folco Fitz Waryn (Fouke Fitz Waryn)*, edizione, traduzione e commento a c. di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Ennio Sandal (a c. di), *Il trittico di Cacciaguada. Lectura Dantis Scaligeri 2008-2009*, Roma-Padova, Antenore, 2011.
- Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Elisabeth Schulze-Busacker, *La didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Cesare Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- Pasquale Stoppelli, *Dante e la paternità del «Fiore»*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Il trovatore N'At de Mons*, edizione critica a c. di Fabrizio Cigni, Pisa, Pacini, 2012.
- Il Tristano Corsimiano*, edizione critica a c. di Roberto Tagliani, con riproduzione anastatica del manoscritto originale in CD-ROM, Roma, Scienze e Lettere Editore, 2011.
- Riccardo Viel, *Troubadours mineurs gascons du XII^e siècle. Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire, Paris, Champion, 2011.
- Vita e passione di Santa Margherita d'Antiochia: due poemetti in lingua d'oc del XIII secolo*, edizione critica a c. di Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.
- Maurizio Vitale, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'«Orlando furioso»*, Roma, Scienze e Lettere Editore, 2012.
- Nicolaas Unlandt, *Le chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne. Analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*, Berlin–Boston, De Gruyter, 2012.
- Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, edición, introducción y notas de María Isabel Toro Pascua, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, 3 voll.
- Rossana Vanelli Coralli, *La retorica dei sensi spirituali in Angela da Foligno*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Mirko Volpi, «Per manifestare polida parlatura». *La lingua del Commento laneo alla «Commedia» nel ms. Riccardiano-Braidense*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Le voyage en Asie d'Odoric de Pordenone: «Iteneraire de la Peregrinacion et du voyage»*

(1351), traduit par Jean le Long, édition critique par Alvisse Andreose et Philippe Ménard, Genève, Droz, 2010.
Ilaria Zamuner, *Le baladas del canzoniere provenzale Q: appunti sul genere e edizione critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Chiunque intenda inviare alla redazione di *Carte Romanze* saggi o volumi da recensire, può spedirli ad uno dei seguenti recapiti:

Prof. Alfonso D'Agostino
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
Sezione di Filologia Moderna
Università degli Studi di Milano
Via Festa del Perdono, 7 - 20122 Milano
alfonso.dagostino@unimi.it

Prof. Matteo Milani
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
(III piano, Palazzo Nuovo)
Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino
matteo.milani@uniro.it



Carte Romanze

Il numero è stato chiuso in Redazione il giorno
18 dicembre 2013 alle ore 15:21