

SPOLIA. Annual Journal of Medieval Studies



Essays 2017, anno XIII, n. 3 n.s.

SPOLIA. Annual Journal of Medieval Studies. Periodico telematico.
Registrazione presso il Tribunale di Civitavecchia n. 663/04 del 24.08.2004
Direttore responsabile: Teresa Nocita
ISSN 1824-727X
© 2017



Rivista di **CLASSE A** per il settore E1
FILOGIE E LETTERATURE MEDIO-LATINA E ROMANZE
Scientificità riconosciuta per l'Area 10
Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche



SPOLIA. Annual Journal of Medieval Studies

Editore: Spolia, Via Marina di Campo 19

00054 Fregene (Roma)

© 2017 Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Direttore responsabile:

Teresa Nocita (L'Aquila - Università degli studi)

Comitato direttivo:

Fabio Massimo Bertolo (Roma); Giuseppina Brunetti (Bologna - Università Alma Mater); Paolo Canettieri (Roma - Università Sapienza); Paolo Divizia (Brno - Masaryk University); Francesco Guizzi (Roma - Università Sapienza); Maria Ana Ramos (Zürich - Universität); Lucilla Spetia (L'Aquila - Università degli studi)

Comitato scientifico:

ARCHEOLOGIA: Vasco La Salvia, Michela Nocita, Francesca Zagari.

ARTE: Simona Manacorda.

CODICOLOGIA, DIPLOMATICA E PALEOGRAFIA: Pasquale Orsini.

FILOSOFIA: Olga Lizzini, Alessandro Ottaviani, Gino Roncaglia.

FILOLOGIA BIZANTINA: Andrea Luzzi.

FILOLOGIA E LETTERATURA MEDIEVALE E UMANISTICA: Fulvio Delle Donne, Paolo Garbini, Stéphane Gioanni, Donatella Manzoli.

INFORMATICA PER IL MEDIOEVO: Teresa Nocita.

LETTERATURA EBRAICA: Simona Foà.

LETTERATURE ROMANZE: Giuseppina Brunetti, Paolo Canettieri, Attilio Castellucci, Annalisa Comes, Sonia Gentili, Nicoletta Longo, Gioia Paradisi, Raffaella Pelosini, Carlos Pio, Carlo Pulsoni, Ines Ravasini.

LINGUA LETTERARIA E VOLGARI D'ITALIA: Leonardo Rossi.

MUSICA: Alessandro Annunziata.

ONOMASTICA: Gianluca D'Acunti.

STORIA: Umberto Longo, Vito Loré, Antonio Sennis, Ciro Tammaro.

Indice

Filologia e letteratura latina medievale e umanistica

Medieval and humanistic philology and literature

- NADIA SCIPPACERCOLA, Sull'esegesi di *bellaria* e *tragemata* in alcuni passi del *De honesta voluptate et valetudine* di Bartolomeo Sacchi, detto il Platina: per una storia di alcuni termini del lessico culinario p. 2
NADIA SCIPPACERCOLA, On the exegesis of *bellaria* and *tragemata* in some passages of *De honesta voluptate et valetudine* by Bartolomeo Sacchi, called the Platina: for a history of some terms of the culinary vocabulary
- ENNIO G. NAPOLITANO, Le iscrizioni arabe della porta del mausoleo di Boemondo a Canosa p. 35
ENNIO G. NAPOLITANO, The Arabic inscriptions of the door of the mausoleum of Boemondo in Canosa
- DONATELLA MANZOLI, La processione delle parole: il verso olonomastico in Venanzio Fortunato p. 44
DONATELLA MANZOLI, The procession of words: the holonomic verse in Venanzio Fortunato
- GIUSEPPE GERMANO, Raccontare la sconfitta: la battaglia di Sarno nel *De bello Neapolitano* di Giovanni Pontano (7 luglio 1460) p. 90
GIUSEPPE GERMANO, Telling the defeat: the battle of Sarno in the *De bello Neapolitano* by Giovanni Pontano (7 July 1460)
- DONATELLA MANZOLI, Economia *versus* dispendio. I centoni di Lelio Capilupi: poesia in economia? p. 117
DONATELLA MANZOLI, Economy *versus* expenditure. The hundredths of Lelio Capilupi: poetry in economics?
- ELISA SICURI, Echi prudenziani nell'epica mediolatina. Alcuni esempi dal *Waltharius* e dal *Ruodlieb* p. 160
ELISA SICURI, Prudential echoes in the mediolatina epic. Some examples from the *Waltharius* and the *Ruodlieb*

Letterature romanze

Romance Literature

LUCILLA SPETIA, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia. L'anonima (?) A une fontaine (RS 137)* p. 185

LUCILLA SPETIA, *The dialectic between shepherdess and song and the identity of Carestia. The anonymous (?) A une fontaine (RS137)*

Archeologia

Archeology

ARCHEOLOGIA DELL'ARCHITETTURA

FRANCESCA ZAGARI, *Il monastero di Santa Marina a Delianuova (RC)* p. 324

FRANCESCA ZAGARI, *The Santa Marina monastery in Delianuova (RC)*

ARCHEOLOGIA DELL'ARCHITETTURA: ESEMPI DA VITERBO

ELISABETTA DE MINICIS, *Riflessioni su alcune tipologie di case medievali a Viterbo alla luce dei nuovi studi* p. 339

ELISABETTA DE MINICIS, *Reflections on some types of medieval houses in Viterbo. New studies*

RACHELE GIANNINI, *Analisi stratigrafica di un edificio storico nel Quartiere S. Pellegrino a Viterbo* p. 360

RACHELE GIANNINI, *Stratigraphic analysis of a historic building in the S. Pellegrino neighborhood in Viterbo*

ALBA SERINO, *Esempi di influenza cistercense nel quartiere S. Pellegrino a Viterbo* p. 374

ALBA SERINO, *Examples of Cistercian influence in the S. Pellegrino neighborhood in Viterbo*

GIUSEPPE ROMAGNOLI, *Il Palazzo di S. Fortunato sulle mura civiche di Viterbo: topografia e archeologia dell'architettura* p. 397

GIUSEPPE ROMAGNOLI, *The Palazzo di S. Fortunato on the civic walls of Viterbo: topography and archeology of architecture*



Filologia e letteratura latina
medievale e umanistica



Nadia Scippacercola

Sull'esegesi di bellaria e tragemata in alcuni passi del De honesta voluptate et valetudine di Bartolomeo Sacchi, detto il Platina: per una storia di alcuni termini del lessico culinario

Abstract

The article analyses some passages of the Latin edition of Platina's *De honesta voluptate et valetudine* and of the first Italian and French translations, as well as of the Italian and English current versions. It shows that there are incoherencies in the interpretation of the word *bellaria*. Then, it presents a lexicographical review of the terms *tragemata* and *bellaria* from ancient Greek times. By taking into account the cultural and social life of the humanist and the peculiar nature of his treatise and by comparing some Latin and Italian excerpts of the Sixteenth and Seventeenth centuries, the study states that Platina meant by the word *bellaria* the sweet 'croccante', a type of nougat.

L'articolo analizza alcuni passaggi del *De honesta voluptate et valetudine* di Bartolomeo Sacchi nella redazione latina originale e nelle prime versioni italiane e francesi. Si sottolinea che ci sono alcune incoerenze nell'interpretazione della parola latina *bellaria*, che permangono nelle traduzioni correnti in italiano e in inglese. Pertanto si procede ad approfondire il contesto lessicografico dei termini *tragemata* e *bellaria* a partire dalle attestazioni del primo dei due vocaboli in greco antico. Infine, considerando la particolare figura di un umanista come Platina: la sua vita, le sue amicizie, la frequentazione dell'ambiente romano così come la peculiare natura del suo trattato, e sulla scorta del confronto con alcuni significativi passaggi in latino e in lingua italiana d'epoca sei-settecentesca, si sostiene che, mediante il termine *bellaria*, è possibile che l'umanista intendesse far riferimento a un tipo di dolce oggi conosciuto come 'croccante'.

1. Il contesto del *De honesta voluptate et valetudine*

Risulta agevole credere che il clima delle cene consumate da Bartolomeo Sacchi¹ insieme con i sodali dell'Accademia Romana, soprattutto in casa di Pomponio Leto, «e talvolta nei pranzi più lauti ai quali era invitato da personaggi eminenti, come il Gonzaga, il Roverella e il patriarca d'Aquileia»² si sia dimostrato favorevole all'elaborazione del trattato *De honesta voluptate et valetudine*. Mentre resta più difficile ricostruire i tempi di gestazione del lavoro, che ricadrebbero con certezza unanime all'interno del pontificato di Paolo II (1464-1471); un periodo che per l'umanità e per i sodali dell'Accademia Pomponiana risulta contrassegnato da alcune traversie³.

L'opera, presumibilmente ultimata verso la seconda metà del 1470⁴, fu dedicata al cardinale Bartolomeo Roverella, presbitero di San Clemente, e riprendeva il *Libro de arte coquinaria* di Maestro Martino – libro di ricette quasi coevo, redatto in volgare, che circolò manoscritto⁵ – di cui è in larga misura elegante trascrizione in latino umanistico⁶. Platina e Martino, il quale fu cuoco del cardinale Lodovico Trevisani, patriarca di Aquileia, si sarebbero conosciuti forse già nel 1463⁷, anche se, secondo Benporat, il maestro di arte culinaria avrebbe preso parte anche al consesso pomponiano⁸.

L'*editio princeps* non reca alcun vantaggio alla questione cronologica, in quanto non riporta indicazioni bibliografiche⁹; ad ogni modo, dal 1475, anno della seconda edizione¹⁰, il lavoro del Platina godette di consenso vasto e ampio sia in Italia sia in Europa, come testimoniano le varie edizioni e traduzioni che si succedettero in diverse lingue tra la fine del Quattrocento e nel corso del Cinquecento¹¹. A causa di una siffatta situazione editoriale, il Faccioli ha, in effetti, espresso l'idea che un'edizione ideale del *De honesta voluptate* debba consistere dell'edizione critica del testo latino, della traduzione moderna a fronte, del testo del *Libro de arte coquinaria* e del testo del volgarizzamento quattrocentesco¹².

Il *De honesta voluptate* fu il primo testo di dietetica dato alle stampe in lingua latina, il quale, nel solco di un sentimento prettamente umanistico, si proponeva dichiaratamente di superare gli scritti del modello classico Apicio, grazie al supporto dello stimato amico, Maestro di cucina contemporaneo¹³. E il suo autore era un uomo di lettere di primo piano, dalla formazione sia latina che greca, autore di numerose opere in latino anche di elevata intonazione¹⁴, oltre che un testimone avvertito del suo tempo, in quanto conoscente o sodale di personalità in vista. Proprio a causa dell'importanza storica rappresentata da questa operazione editoriale, riteniamo che il trattato di Bartolomeo Sacchi possa rivelarsi di particolare peso, per quanto concerne un discorso di ricostruzione storica di tipo esegetico-lesicale riguardante le denominazioni adottate in latino umanistico per indicare alcuni prodotti dolciari quali confetti, confetture e croccanti.

L'opera, infatti, viene a collocarsi in un'epoca in cui, presso le corti d'Europa, l'allestimento di banchetti cominciava a farsi più articolato e imponente¹⁵. Essa, suddivisa in dieci libri, è nella prima parte (libri I-V) in larga misura autonoma dalla fonte principale, presentandosi come un testo di dietetica e igiene alimentare¹⁶. Il trattato procede con una serie di considerazioni sui cibi e sulle loro proprietà, le quali, da un lato, sono direttamente ispirate dal bacino della cultura classica, e, dall'altro, non possono dirsi avulse dalle coeve esperienze dell'umanista, che derivavano, *in primis*, dall'ambiente della Curia romana, estremamente ricco di suggestioni anche per la presenza di personalità provenienti da più ambiti geografici¹⁷. Sebbene, a ben guardare, spunti interessanti potevano giungere al Platina pure dal Mantovano, per i rapporti intrattenuti con i Gonzaga, e, anche tramite Martino, dalla corte sforzesca di Milano. Proprio nella sezione del trattato caratterizzata da una scrittura più libera è possibile riscontrare una serie di incongruenze, ci sembra non segnalate in precedenza, che ci permettono di ipotizzare che Bartolomeo Sacchi possa aver fatto riferimento, in alcuni casi, più che ai 'confetti' o alle confetture in genere, anche a una composizione dolciaria che in qualche misura dovette essere a lui prossima e che risulta simile a ciò che oggi in lingua italiana si avvicina al senso di 'crocante'.

1.2. Dal *De honesta voluptate et valetudine*:

1.2.1 'Tragemata quaedam'

Un luogo di un certo interesse si riscontra nel libro I del *De honesta voluptate et valetudine*, al capitolo *Quid sit edendum primo*, in cui si consigliano gli alimenti da consumare ad apertura di pasto, tra i quali sono citati:

*Oua praeterea sorbilia praesertim, ac tragemata quaedam, quae nos bellaria dicimus ex aromatibus et nucleis pineis aut melle, aut saccharo condita, conuiuiis praecommode*¹⁸ *apponuntur*¹⁹.

Innanzitutto è da tenere presente la circostanza che un umanista utilizzi la formula 'nos' per indicare un termine latino corrispondente, nel coevo uso lessicale, a una 'certa specie' di *tragemata*: la presenza di simile nesso esplicativo sembra far intendere che il termine *bellaria* qui non fosse stato usato in modo tradizionale. *Bellaria* e *tragemata* ricorrevano insieme ed erano spiegati in Gellio e Macrobio, come approfondiremo *infra*; ad ogni modo, tali termini indicavano generalmente le 'seconde mense', non le vivande di apertura di pasto. Si riscontrano inoltre dei problemi di esegesi che rendono controversa l'identificazione del tipo di *bellaria* e lasciano spazio al dubbio. Un ulteriore elemento di difficoltà verte sull'interpretazione di *condita*. Confronteremo pertanto il brano con le versioni in volgare che sono state approntate nel corso del tempo.

Un primo termine di raffronto è rappresentato dallo stralcio del medesimo capitolo così come riportato nella copia in italiano stampata a Venezia nel 1487:

*Quello che sia da mangiare nanti pasto [...] et traiemata le quale noi li dicemo bellaria cum specie et pignoli, o uero cum miele o uero cum zucaro apparechiate, neli conuiuui per comoda cossa si appresentate*²⁰.

Questa redazione non risulta particolarmente significativa, in quanto non traduce i termini controversi, ma riproduce dei calchi lessicali.

Un secondo esempio risale a poco dopo il primo quarto del sedicesimo secolo; si tratta di una riscrittura in lingua francese del testo del Platina, la quale riporta:

*Que fault primierement menger [...] et aulcunes confitures come pinhonat confit en miel ou en sucre avec Ippocras blanc et aultres viandes come verrons cy apres. A la seconde table lon baille le potaige et la chair ou poissons boulis ou rostis. Et a la tierce vient le fromaige noix et aultres choses comme verrons*²¹.

È opportuno rilevare che il passaggio ritorna nell'edizione di cinquant'anni posteriore come:

*aucunes confitures, comme pimphonat confit en miel ou en sucre avec l'ypocras blanc [...]*²².

In ambito francofono fanno dunque la loro comparsa due termini e due elementi nuovi, in quanto evidentemente gli interpreti adattavano il testo a usanze più familiari per loro e per i loro lettori. Il 'nos' del Platina scompare e, accanto all'uso dell'Ippocrasso bianco, famoso vino aromatico, che potrebbe essere stato introdotto su suggestione del vocabolo *conditum*²³, riscontriamo la presenza di un termine già in qualche misura 'in odore' di indicare 'torrone', oltre che 'confetto'. Crediamo infatti che dietro l'insolito vocabolo 'pinhonat'/'pimphonat' si nasconda: *pinholat/pignolat*²⁴.

Nel testo in francese è presente, inoltre, una frase di raccordo che rimanda a luoghi del testo successivi, mentre il passo originario risulta arricchito con ulteriori periodi di carattere esplicativo-riassuntivo.

La prima traduzione moderna in lingua italiana, a cura del Faccioli, sembra ignorare le problematiche esegetiche e identificative riscontrabili nella tradizione testuale del *De honesta voluptate et valetudine*; la versione si mantiene tutto sommato vaga, pur tendendo verso una assimilazione dei *bellaria* ai confetti:

*Quali cose si debbano mangiare per prime. [...] Inoltre quanto mai opportunamente si imbandiscono ai convitati, in particolare, le uova da sorbire e certi tragemata*²⁵ che noi chiamiamo confetture di spezie e pinoli, candite con miele o zucchero²⁶.

Anche la traduzione in lingua inglese che accompagna la prima edizione moderna del testo del *De honesta voluptate*, ad opera della Milham, non risolve il problema, in quanto evita di decifrare il termine²⁷:

Then there are eggs, especially the soft-cooked kind, and certain sweets which we call *bellaria*, seasoned with spices and pine nuts, or honey, or sugar. These are served very appropriately to guests²⁸.

In definitiva, il passaggio del Platina risulta oscuro poiché di fatto il termine *bellaria* non riesce traducibile, in quanto, per carenza di dati di contesto, non è possibile procedere oltre l'interpretazione letterale, la quale restituisce un'informazione semantica insufficiente. Pertanto apprendiamo solo che, in occasione di conviti di particolare rilievo, andavano serviti: «e per così dire dei *tragēmata*, che noi chiamiamo *bellaria*, costituiti di aromi e pinoli preparati o con miele o con zucchero».

1.2.2 'In bellaria redigimus'

Nel libro II del suo trattato, Bartolomeo Sacchi dedica un breve *excursus* allo zucchero, la cui ispirazione non sembra riconducibile al testo di Mastro Martino. Nel capitolo *De saccharo*, Platina riporta una ricetta sulla quale è proficuo soffermarsi:

Hoc ut arbitror ueteres ad medicinae usum tantummodo utebantur. Et ob hanc rem nulla in obsoniis eorum de saccharo fit mentio. Caruere illi quidem²⁹ magna uoluptate, quum nihil ex his quae esui dantur tam insipidum sit quod saccharum non condiat. Hinc natum est illud crebra usurpatione prouerbium. Nullum genus edulii addito saccharo insipidius reddi. Liquefacto hoc amigdalas remolitas aqua mundas³⁰, nucleos pineos, auellanas, coriandrum, anesum, cinnama, atque alia plura in bellaria redigimus³¹. Transit tum sacrum fere in eorum qualitates, quibus in confectione adheserit³².

Il nucleo della questione è rappresentato dal determinare quale tipologia di *bellaria* si ottenga seguendo queste indicazioni. Nella versione in lingua italiana risalente ancora al Quattrocento, il brano risulta nella forma seguente:

De il zucharo [...] Liquefacto il zucharo agionte mandule mondate et state a moglio, et poi nete cum laqua; pignoli mundati; nocele, coriandri, anesi; cinamomo et altre molte cosse imbellarie riducemo; passa alhora il zucharo inle loro qualitate a le quale in confectione sira achostato³³.

Ancora una volta, il volgarizzatore quasi coevo introduce nel suo testo la neoformazione 'imbellarie', probabile calco dal testo della presunta *editio princeps* che riportava: 'imbellaria redigimus'³⁴, laddove precedentemente —

come visto sopra — aveva restituito (in italiano) il termine ‘bellaria’ — in corrispondenza del vocabolo di ascendenza greca reso con ‘traiemata’ —, ciò ci sembra sintomatico di un’incomprensione semantica. L’autore fraintende il passo di Bartolomeo Sacchi, in quanto non sembra (ri/)conoscere il prodotto risultante dall’applicazione del procedimento descritto.

Nella versione in lingua francese, in epoca di poco successiva, troviamo inoltre simile parafrasi:

Du sucre fondu lon en fait la dragee des amandres pilees³⁵ et remoillees en l’eau, des noyilles aussi et des pignons, coriandre, anys, canelle et plusieurs aultres confitures. Et en telles confitures ledict sucre passe forment en laquelle est mys en confection³⁶.

Secondo questa versione in lingua francese del primo Cinquecento, l’ultimo periodo va inteso nel senso: «In tali confetture/preparazioni candite, lo zucchero summenzionato dà forma a ciò che è messo nella composizione»; sembra inoltre che si introduca un distinguo tra «dragée des amandres...» e altre «confitures». Va poi notato che *dragée*, che più di uno studioso vede derivato dal greco *tragēma*, da un punto di vista semantico nel lessico francese attuale è specializzato nell’indicare ‘confetto’, invece a quell’epoca designava ancora, in maniera più generica, ‘dolciume’³⁷.

Il Faccioli interpreta il brano in maniera simile:

Ritengo che gli antichi lo (*sc.* lo zucchero) abbiano adoperato esclusivamente come medicina perché non fanno alcuna menzione circa il suo uso nelle vivande. Così rimasero privati di un grande piacere, poiché niente di quanto si mangia è tanto insaporo che non possa essere corretto con lo zucchero. Di qui è nato un proverbio anche troppo citato: che nessun cibo al quale venga aggiunto zucchero è senza sapore. Le mandorle messe a bagno nell’acqua pulita, i pinoli, le nocciole, i semi di coriandolo, la cannella e altre cose ancora, immerse in zucchero sciolto, diventano confetti: lo zucchero si trasforma insomma nelle peculiarità che sono proprie di quelle sostanze alle quali ha aderito all’atto della confettura³⁸.

La versione della Milham si mantiene più generica:

I think the ancients used sugar merely for medicinal purposes, and for that reason no mention is made of it among their foods. They were surely missing a great pleasure, for nothing given us to eat is so flavorless that sugar does not season it. Hence arose that proverb of frequent use: no kind of food is made more tasteless by adding sugar. By melting it, we make almonds (softened and cleaned in water), pine nuts, hazelnuts, coriander, anise, cinnamon, and many other things into sweets. The quality of sugar then almost crosses over into the qualities of those things to which it clings in the preparation³⁹.

A nostro avviso sembra che Bartolomeo Sacchi in questo passaggio abbia

inteso far riferimento a una preparazione simile al 'croccante'. Intendiamo così gli ultimi periodi del passo originale del Platina:

Sciolto lo zucchero, rendiamo *bellaria*-dolciumi⁴⁰: mandorle pulite e sciacquate in acqua, pinoli, nocciole, coriandolo, semi d'anice, cannella e molte altre cose ancora. Lo zucchero in quel momento passa interamente nelle proprietà di quelle cose alle quali avrà aderito all'atto della composizione.

L'umanista di Piadena parla di una preparazione dolciaria nuova e sconosciuta agli antichi, per menzionare la quale fa uso di un termine non specializzato quale *bellaria*, e sente la necessità di evidenziare il comportamento particolare assunto dallo zucchero, in quanto esso – secondo quanto intendiamo – nel raffreddarsi, si solidifica creando la stecca di croccante: quindi genera un preparato unico ma composto da vari elementi.

Il procedimento descritto dall'umanista è in effetti quello che ancora oggi si tramanda in ambito casalingo (in Italia) e riproduce la preparazione di simile dolciume. Alla diffusione di tipologie di dolci simili all'odierno croccante crediamo abbia contribuito proprio l'uso più consistente dello zucchero che si iniziò a fare nella cucina d'epoca quattro-cinquecentesca⁴¹. Tale ingrediente offriva la possibilità di ottenere nei composti una solidità e 'croccantezza' difficilmente raggiungibili con le canditure effettuate nei mieli.

1.2.3 I confetti

A sostegno della linea interpretativa qui indicata, rileviamo che in altro luogo il Platina sarà oltremodo preciso circa la modalità di preparazione dei confetti. Nel capitolo *De nucibus pinei*, l'umanista parlerà, infatti, dei confetti di pinoli, serviti in tempo di astinenza durante il primo e l'ultimo servizio di mensa:

Nuclei cum uuis passis frequentius sumpti venerem etiam iacentem excitare creduntur, eandem uim habent et cum saccharo conditi. His crebro nobiliores, ac diuites tempore ieiunii⁴² in prima et ultima mensa uescuntur. Liquatur saccharum cui pinei inuoluti⁴³ cum trulla in pastilli formam rediguntur. His adduntur bractee aureae magnificentiam⁴⁴ credo et uoluptatem⁴⁵.

Anche in questo caso, si registrano delle difficoltà esegetiche che conducono a lievi difformità tra le versioni del testo del *De honesta uoluptate*.

In particolare, l'edizione veneziana presenta il testo nella forma seguente:

Questi spesso fiato li nobili et li richi in tempo di digiuno nanti pasto et doppo al cibo usano liquefasci il zucharo inequale inuoluti li pignoli cum la trulla cioe pasta di zucharo in forma di pastello si reduceno. Ad queste si agiunge bractee cioe sfogli doro; a magnificentia credo che si faci et dilectatione⁴⁶.

Essa legge 'inuoluti' e spiega, introducendo una variazione nel testo originario, 'trula' come 'pasta di zucchero'. Parla inoltre di 'riduzione in pastello', che appare quasi calco semantico, spiegabile mediante il *Vocabolario della Crusca*: «E da PASTA PASTELLO, che è piccolo pezzuolo di pasta. Lat. *pastillus*»⁴⁷.

La versione francese denomina il prodotto 'confection' e sorvola completamente sulle modalità della sua preparazione:

Confis en sucre, laquelle confection, gens nobles et riches communement mangen à la premiere et tierce tables; et par plus grande magnificence et volupté, font dorer ladicté confection par dessus de fin or de fueille⁴⁸.

Il Faccioli segue la parafrasi antica e interpreta il passo nel modo seguente:

Si crede che i pinoli mangiati piuttosto spesso insieme con uva passa stimolino l'attività sessuale, anche quando sia carente: il medesimo effetto fanno conditi con lo zucchero. I nobili e i ricchi li mangiano frequentemente in periodo di digiuno con il primo e con l'ultimo piatto. Con i pinoli avvolti in zucchero sciolto in un cucchiaino si fanno delle pastiglie alle quali si applicano sottili lamine d'oro battuto, penso per magnificenza e per diletto⁴⁹.

Milham traduce come di seguito:

Pine kernels eaten rather frequently with raisins are even believed to excite latent passion. They also have the same force seasoned with sugar. The nobler and rich eat these often in Lent at the first and last course. Sugar is melted, and pine nuts are rolled in it with a scoop and made into the shape of a pastille. Gold leaf is added to these, for magnificence, I believe, and for pleasure⁵⁰.

In questo capitolo l'identificazione del prodotto risultante è comunque abbastanza pacifica: il Platina intende far riferimento a un processo di canditura di confetti. Intendiamo far notare che l'umanista, in tal caso, adotta una terminologia e illustra un procedimento completamente differente rispetto a quanto visto sopra; qui è inoltre specificamente indicato che l'impasto dei pinoli con lo zucchero va suddiviso in singole parti: «Si scioglie lo zucchero, fatti rotolare alcuni pinoli con un mestolo si riducono in forma di pastiglie...», diversamente da quanto andava fatto con il composto da creare con gli altri semi.

1.2.4 Il capitolo *De ovo*

Notiamo infine che il Platina nel *De honesta voluptate* menziona i *bellaria* anche in un altro caso, quando fa riferimento ai cibi preparati con l'albume:

Albore in purgandis vulneribus, in constringendis quae laxa sunt, in condituris quorundam eduliorum ac bellariorum utimur⁵¹.

Nella versione in volgare italiano, il vocabolo resta ancora una volta non spiegato:

Lalbumo e apto inel purgare di le piage et in constringere le cose che sono lasse e mole come in molti apparecchi di mangiari et bellarii, zoe uiuande usiamo⁵².

In francese ritroviamo invece il termine *dragée*:

Toutesfois le blanc est tresbon à purger playes, et retraindre choses lasches, liquides et fluentes, comme appert en confitures de viandes, et dragees que lon consolide avec la dicte glaire d'oeuf⁵³.

Il Faccioli traduce con «confetture»⁵⁴; in Milham troviamo un generico «sweets»:

We use the white in cleaning wounds, in binding things which are loose, and in the preparation of certain foods and sweets⁵⁵.

Sarebbe interessante risalire alle tipologie di dolci da preparare con la chiara d'uovo; ma, al momento, è già rilevante sottolineare l'uso dell'albumo con cognizione di causa: come sostanza dalle proprietà addensanti.

1.2.5 I servizi di portate

Il dettato del *De honesta voluptate* non appare molto coerente sulle indicazioni riguardanti i servizi di portate, come su alcuni snodi dell'organizzazione testuale; tale situazione sembra, del resto, già nota al traduttore in lingua francese, il quale spesso integra e cerca di spiegare alcuni passaggi del suo ipotesto. In effetti il discorso avviato dal Platina sarà completato nel capitolo *De carniū differentia et quo tempore quaeque coquenda edendave sunt*, il cui *incipit* è: «Sed iam tempus est transire ad mensam quam ego secundam et potioem appello; ibi enim de carnibus agitur, quae melius ac salubrius quam quodvis aliud edulium nutriunt...»⁵⁶. Infine si aggiunge: «*Quid sit edendum tertia mensa. Dictum iam satis quid in prima et secunda mensa sit edendum. Dicendum deinceps erit et breviter quidem quid in tertia, tanquam in conclusione, ad sigillum stomachi sit assumendum*»⁵⁷.

Da quanto possiamo capire, il Platina parla di tre portate e la seconda mensa di antica memoria sembra coincidere con la terza mensa come intesa dall'umanista. Né risulta pienamente operante la distinzione tra servizi di mensa e servizi di credenza che si risconterà nei banchetti più sfarzosi del Cinquecento.

Per quanto riguarda la selezione degli alimenti, l'umanista mostra di basare le proprie prescrizioni su un articolato vaglio delle fonti, scegliendo e bilanciando le vivande in base al loro temperamento caldo o freddo, umido o

secco. Pertanto, secondo le indicazioni del Platina — oggi citato spesso come padre della moderna ‘gastronomia’, da intendere in senso etimologico come ‘norma dello stomaco’ — in prima mensa andavano serviti alcuni dolciumi, insieme alle insalate, alle uova da sorbire e ad altri cibi non troppo impegnativi. Si potevano poi introdurre le pietanze più importanti di carne (o pesce). Infine il pasto principale (il quale era propriamente inteso come cena) andava chiuso con pietanze che sigillavano lo stomaco e recavano beneficio alla bocca e alla testa, come formaggi, confettini di anice o coriandolo per le tavole più ricche⁵⁸, altrimenti finocchi, castagne, e vari tipi di frutta sia fresca sia secca.

2. Il contesto lessicografico di *tragemata* e *bellaria*

Nell’antichità, il sostantivo τραγήμα [ἄγ], ατος, τό, che si trova attestato più frequentemente al plurale ed è collegato etimologicamente con τρώγω ‘sgranocchiare’⁵⁹ dal quale deriva anche τρωγάλια, di cui è inteso essere sinonimo, indicava frutti, frutta secca e dolciumi consumati come dessert⁶⁰. Il vocabolo figurava già negli *Acarnesi* e nelle *Rane* di Aristofane fra le vivande richieste per l’allestimento di un banchetto; esso sembra indicare stuzzichini da fine pasto (o di carne, o piccoli animali marini, dolci, frutta, verdure) da ingerire per il piacere di bere (Galeno, 6, 550). Il termine era infatti connesso alla δευτέρα τραπέζα, secondo quanto riporta Ateneo, il quale nell’opera *I deipnosofisti* raccoglie un buon numero di citazioni del termine, che è attestato in quelli che per noi risultano una serie di frammenti di testi poetici non solo comici (Athen. 14, 46-50); tra i testi in prosa tramandati dall’erudito si segnala il seguente:

Ἄριστοτέλης δ’ ἐν τῷ περὶ Μέθης τὰ τραγήματά φησι λέγεσθαι ὑπὸ τῶν ἀρχαίων τρωγάλια· ὡσεὶ γὰρ ἐπιδορπισμὸν εἶναι⁶¹ [...]

Ἄριστοτέλης δ’ ἐν τῷ περὶ Μέθης παραπλησίως ἡμῖν δευτέρας τραπέζας προσαγορεύει διὰ τούτων· τὸ μὲν οὖν ὅλον διαφέρειν τραγήμα βρώματος νομιστέον ὅσον ἔδεσμα τρωγαλίου· τοῦτο γὰρ πάτριον τοῦνομα τοῖς Ἑλλησιν, ἐπεὶ ἐν τραγήμασι τὰ βρώματα παρατίθενται. Διόπερ οὐ κακῶς ἔοικεν εἰπεῖν ὁ πρῶτος δευτέραν προσαγορεύσας τραπέζαν· ὄντως γὰρ τις ὁ τραγηματισμὸς ἐστίν, καὶ δεῖπνον ἕτερον παρατίθεται τραγήματα⁶².

Aristotele nel saggio *L’ubriachezza* dice che gli stuzzichini (τραγήματα) dagli antichi erano chiamati τρωγάλια, perché era come se fossero un dessert (ἐπιδορπισμός). [...]

Aristotele nel saggio *L’ubriachezza* usa la denominazione di ‘seconde mense’ in modo pressoché uguale a come facciamo noi, e scrive: «Si deve assolutamente distinguere τραγήμα da βρῶμα, quanto ἔδεσμα da τρωγάλιον: perché quest’ultimo è il nome tradizionale per i Greci quando servono i cibi (βρώματα) tra gli stuzzichini (τραγήματα). Perciò sembra che non abbia fatto male il primo che ha usato il termine di ‘seconda mensa’, perché lo sgranocchiare (τραγηματισμός) è un modo di consumare il dessert (ἐπιδορπισμός), e i τραγήματα sono serviti come un secondo pranzo»⁶³.

In effetti, alla fine del IV secolo a.C. il termine sembrerebbe tendere alla specializzazione per indicare dolci, castagne, noci, fichi e altri frutti, talora poteva anche alludere a una sorta di odierno *snack* da consumare in altre occasioni; parrebbe poi scomparire nella lingua greca durante il medioevo bizantino⁶⁴.

Il vocabolo fu recepito in latino sia come *tragēmata, um, n.* (usato al plur.) sia come *trag(h)ēmata, orum, n.* (dalla forma del diminutivo greco τραγήματιον, pasticcino)⁶⁵. Nella lingua latina il termine sembrerà però vivere un rapporto sinonimico se non simbiotico con la parola *bellāria, ōrum, n.* (che si vuole connesso a *bellus*) che pure si usava per designare una serie di cose differenti; secondo Forcellini 1771, *s.v. Bellaria*:

[...] cupediarum omne genus, poma, nuces, cibi saccharo, aut melle conditi, aliaque hujusmodi irritamenta gulae; qualia sunt, quae secundis mensis inferri solent. Videntur autem ita appellari, quia *bella* sunt, hoc est gulae valde grata, jucundaque stomacho, praesertim si solidioribus cibus satur jam sit.

e in sintesi, *s.v. Bellarium* (intesa come seconda, e ultima, portata del pasto): «et significari cupedias secundae mensae “prelibatezze di fine pasto”»⁶⁶. Nella letteratura latina, la voce *bellaria* non appare estremamente diffusa, tuttavia, se ne può ricostruire un percorso semantico in modo abbastanza lineare.

Nel II a.C. *bellaria* rappresenta un elemento che rientra nell’allestimento del fittizio puerperio di Phronesium, la *meretrix*, in Plauto, *Truculentus* 480 «Vbi’s, A<sta>phium? fer huc uerbenam intus et bellaria»⁶⁷; qui il termine può essere inteso senza troppi problemi come ‘dolciumi’, ‘chicche’. Per quanto le fonti successive possono testimoniare, in ambito latino, sembra essere stato Varrone il primo autore a dedicare spazio a considerazioni sia su *bellaria* sia su *tragemata*, in quello che Aulo Gellio, come ci informa nelle *Notti Attiche*, ritiene essere un *lepidissimus liber* delle *Satire Menippee*. Nell’opera *Nescis, quid vesper serus vehat* “Non si sa che cosa porti la sera” vi sarebbe stato espresso, infatti, *Quem M. Varro aptum iustumque esse numerum convivarum existimavit; ac de mensis secundis et de bellariis* «Giudizio di Marco Varrone sul numero conveniente e giusto dei convitati. Sulle seconde mense e i *bellaria*»⁶⁸ in termini simili:

*Neque non de secundis quoque mensis, cuiusmodi esse eas oporteat, praecipit. His enim verbis utitur: Bellaria inquit ea maxime sunt mellita, quae mellita non sunt; πέμμασιν enim cum πέψει societas infida. Quod Varro hoc in loco dixit bellaria, ne quis forte in ista voce haereat, significat id vocabulum omne mensae secundae genus. Nam quae πέμματα Graeci aut τραγήματα dixerunt, ea veteres nostri ‘bellaria’ appellaverunt. Vina quoque dulciora est invenire in comoediis antiquioribus hoc nomine appellata dictaque esse ea Liberi bellaria*⁶⁹.

Anche per le seconde mense Varrone insegna come dovrebbero essere. Così egli scrive: «I *bellaria* più dolci sono quelli non dolci; poiché i dessert sono infidi alleati della digestione»⁷⁰.

Non vorrei che qualcuno rimanesse imbarazzato dalla voce *bellaria* qui usata da Varrone: significa qualsiasi tipo di seconda mensa. I nostri vecchi chiamavano *bellaria* ciò che i greci dicevano *πέμματα* o *τραγήματα*. Anche i vini dolci, rientravano in questa categoria, com'è possibile desumere dalle commedie antiche; venivano detti «i *bellaria* di Libero»⁷¹.

Il gioco di parole varroniano resterà celebre e sarà citato anche nei *Saturnalia* di Macrobio, nel contesto di una scena conviviale ambientata durante le *mensae secundae* della sera della prima giornata⁷². Nel corso della seconda giornata, Macrobio inoltre approfondirà il concetto, rendendo chiaro che, nel V secolo d.C.⁷³, tra i *bellaria* rientravano pomi e noci, distinti secondo la seguente differenza e, anche, olive, fichi secchi e uva:

*Et quia mala videmus admixta bellariis, post nuces de malorum generibus disserendum est. Sunt de agri cultura scriptores qui nuces et mala sic dividunt, ut nuces dicant omne pomum quod foris duro tegatur et intus habeat quod esui est, malum vero quod foris habeat quod est esui et durum intus includat*⁷⁴.

E poiché vediamo pomi tra i *bellaria* che sono in tavola, dopo le noci bisogna prendere in considerazione le specie dei pomi. Taluni trattatisti di agricoltura fanno questa distinzione: sono noci tutti i frutti con scorza dura all'esterno e l'interno commestibile; sono pomi i frutti con la parte esterna commestibile e l'interno duro⁷⁵.

Nel I secolo d.C., Plinio aveva parlato di *tragemata* come di una varietà di datteri⁷⁶, mentre Papinio Stazio ricorda le corde cui erano appesi i *bellaria* offerti, ai tempi di Domiziano, mediante una sorta di 'albero della cuccagna' alle calende di dicembre:

*Vix aurora novos movebat ortus, / iam bellaria linea pluebant: / hunc rorem veniens profudit eurus / quicquid nobile Ponticis nucetis, / fecundis cadit aut iugis Idymes; / quod ramis pia germinat Damascos, / et quod percoquit + aebosia + Caunos, / largis gratuitum cadit rapinis; / molles gaioli lucuntulique / et massis Amerina non perustis / et mustaceus et latente palma / praegnantes caryotides cadebant*⁷⁷.

Appena l'Aurora spingeva il sorgere del sole novello, già le leccornie (*bellaria*) cominciano a piovere dalle corde a cui erano appese (questa rugiada Euro diffuse levandosi): tutto quello che di famoso cade dai noceti del Ponto o dalle fertili colline idumee, tutto quello che la pia Damasco fa germogliare sopra i suoi rami o che fa seccare l'ebosia Cauni, cade giù per fornire gratuitamente un immenso bottino; teneri pupazzetti di pasta e piccole focacce e frutti di Ameria non seccati in mucchio e dolci fatti col vino novello cadevano giù e grossi datteri senza che si vedesse da quale palma⁷⁸.

Secondo Svetonio, invece, alcuni *bellaria* furono usati per omaggiare l'imperatore Nerone durante la celebrazione dei suoi trionfi canori a Roma:

*Dehinc diruto circi maximi arcu per Velabrum forumque Palatium et Apollinem petit. Incedenti passim uictimae caesae sparso per uias identidem croco ingestaeque aues ac lemnisci et bellaria*⁷⁹.

Passò per il grande circo del quale avevano demolito un'arcata, traversò il Velabro, poi il Foro, e arrivò al tempio di Apollo sul monte Palatino. Dappertutto lungo il suo percorso venivano immolate vittime e in ogni momento veniva sparso zafferano nelle strade; gli venivano offerti uccelli, nastri, ghiottonerie⁸⁰.

Invece Frontone finge di credere che gli svaghi di Marco Aurelio Antonino durante le *feriae* ad Alsio comprendano, dopo una mattinata da trascorrere tra sole e studio, anche un convito ricco di prelibatezze⁸¹. Mentre tra i comportamenti notevoli di Eliogabalo, si ricorderà un episodio che rappresentava un deciso scarto alla regola:

*Cum consulatum inisset, in populum non nummos vel argenteos vel aureos vel bellaria vel minuta animalia, sed boves op[t]imos et camelos et asinos et cervos populo diripiendos abiecit, imperatorium id esse dictitans*⁸².

In occasione della sua elezione a console, non distribuì al popolo le solite monete d'oro o d'argento né i soliti dolci e i soliti animali di piccole dimensioni, ma addirittura grossi buoi, cammelli, asini e cervi, sbalordendo il popolo con il suo gesto che definiva 'imperiale'⁸³.

Poco oltre il IV secolo d.C. ritroveremo il vocabolo *bellaria* in una glossa agli *Adelphoe* di Terenzio, in connessione con una derivazione etimologica: «BELLISSIMVM proprie 'bellissimum' dixit, unde et huiusmodi ad irritandam gulam cibi bellaria dicuntur»⁸⁴. Uno spunto — quello del collegamento con il concetto di 'bello-buono' — che sarà ripreso da Prisciano⁸⁵, ma sarà variato da Martirio⁸⁶, il cui testo sarà ripetuto pedissequamente da Cassiodoro⁸⁷. Nell'VIII secolo Paolo Diacono ci fornisce una differente testimonianza, in un passaggio, però, ritenuto corrotto⁸⁸.

Sedulio Scoto e Remigio d'Auxerre concordano invece, ciascuno a proprio modo, sull'origine di *tragemata* da *tragoedia*. Essi, in verità, si fanno portavoce di un'altra tendenza che era in atto da qualche tempo e che sembra svilupparsi in maniera indipendente dalla prima. Si registra infatti un'estensione, che crederei di tipo metonimico, del significato della parola *bellaria*, che pure continua a vivere la sua storia semantica sempre accoppiato a *tragemata*. L'ampliamento polisemico dei due termini, che forse era già supponibile negli esempi *supra*, laddove *bellaria* appariva sganciato dal contesto conviviale, è formalizzata mediante la definizione: «'tragemata' dicuntur uilia munuscula, quae Latine 'bellaria' uocantur»⁸⁹. In effetti, simile corrispondenza semantica veniva già contemplata in un filone interpretativo che

si creò, almeno a partire da Girolamo. La questione prendeva spunto da un passaggio dei Vangeli: τὰς τραπέζας τῶν κολλυβιστῶν κατέστρεψεν⁹⁰, riformulato in latino come *'mensas nummulariorum evertit'*⁹¹. Lo sdegno che il Cristo mostrò verso i cambiamonete nell'episodio dei mercanti nel tempio, veniva inteso come generato più che altro dai mezzucci ai limiti dell'usura, che sarebbero stati messi in essere da costoro per lucrare un piccolo guadagno dalle vendite delle offerte⁹². La testimonianza è ripetuta in modo molto simile nel corso del IX secolo⁹³ ed è confermata per l'XI secolo da Papias: «Tragemata bellaria idest uilia munuscula ut cicer frixum, uva passa»⁹⁴. Ma simile interpretazione del passo evangelico attraversa il XII secolo e arriva intatta fino al XIII secolo⁹⁵.

Nel XII secolo Wibaldo di Stavelot riporta un uso solito del termine *bellaria*⁹⁶, Giovanni di Salisbury, seguito da Hélinand di Froidmont, segnalerebbero invece una deroga al criterio del servizio di tali pietanze in seconda portata⁹⁷. Infine, per quanto riguarda il significato di *tragma*, Ugucione, seguito da Balbi nel XIII secolo, si dimostra memore della tradizione delle *Catene*⁹⁸, ma, dall'altro lato, considera *bellus -a -um* diminutivo di *bonus* e sembra percepire un qualcosa di riduttivo nel significato etimologico di *bellaria*, in termini di — come indicheremmo secondo criteri attuali — valore nutritivo⁹⁹.

3. Consapevolezza linguistico-letteraria e volontà innovatrice del Platina

Particolarmente interessante per il discorso che stiamo qui affrontando, risulta infine il capitolo IX 1 *De ofellis quas vel frictellas licet appellare*, sempre del *De honesta voluptate*, che contiene una serie di riflessioni linguistiche condotte da Bartolomeo Sacchi. In effetti l'umanista affrontava un'operazione di non poco rilievo, proponendosi di trasporre in latino colto una materia insolita, il cui retroterra 'tecnico' si era ormai sviluppato nel contesto delle lingue neolatine, e distanziandosi a suo modo dalle modalità codificate dei generi classici: la sua opera non è un semplice trattato, in quanto si apre anche al racconto di esperienze personali, non è un esempio di dialogo simposiale. Il *De honesta voluptate* è un testo che si basa su un nucleo 'medico-fisiologico', ma è ricco di ricette pratiche, ha una compita dedica per un cardinale di Santa Romana Chiesa, ma presenta pure ispirazioni filosofiche, e, ciononostante, demanda alcune scelte al buonsenso individuale. Se da un lato alcuni passi sembrano richiamare il placido periodare pliniano della *Naturalis Historia*, dall'altro l'opera mostra un suo *quid* di originalità e 'modernità' in senso attuale.

Il Platina richiama la giustificazione di matrice oraziana riguardo all'uso 'disinvolto' che egli sa di fare della lingua latina, introducendovi vocaboli nuovi, e previene le critiche dei possibili detrattori con piglio ironico:

Frictellam a fricto dici nulla ratio obstat; friguntur enim haec esicia, unde et a frigendo sumpsere nomen. Male nobiscum actum esset si quod ex consuetudine in frequentem usum translatum est ad latinitatem traduci non posset, cum id et quadret et analogiam

sapiat. Iniqui profecto in nosmet ipsos sumus, si id mala consuetudine ac pertinacia potius facere prohiberemur ad quod natura et lege impellimur; quis enim non propagari suum genus velit? Quis item quod abundantissimum cupiat restringi, et ad extremam maciem deduci gaudeat? Pedagogorum et invidiorum haec est consuetudo, ut id quantum vis laudabile in alio improbent quod ipsi attingere nequiverunt. Habuit unaquaeque aetas quod latinitati adderet. Licuit, ut ait Horatius, semperque licebit signatum praesente nota deducere nomen. Scio ego plerosque oblatratos in me quod ego nova nomina hoc meo scripto introduxerim; verum his ego, ut Herculem quondam latranti Cerbero fecisse aiunt, offas praepingues obiciam quibus ut rabidi et famelici canes inhaerentes a me tantisper ad edacitatem caninos morsus convertent¹⁰⁰.

Niente impedisce di credere che la frittella derivi il suo nome dalla parola 'fritto', poiché questo tipo di vivanda si cucina frita e perciò è naturale che la sua denominazione venga da friggere. Sarebbe ingiusto, da parte nostra, non adoperare termini che sono entrati nell'uso comune, quando siano adatti e si prestino allo scopo per analogia. Saremo poi ingiusti verso noi stessi se, per abitudine o per ostinazione, ci guardassimo dall'operare nel migliore dei modi nelle cose verso le quali siamo inclinati per legge di natura. Chi non desidererebbe infatti perpetuare la propria stirpe? Chi, volendo l'abbondanza, si contenterebbe di vivere in tali strettezze da ridursi all'estrema miseria? È consuetudine caratteristica dei pedanti e degli invidiosi il disapprovare negli altri tutto ciò che è degno di lode per il solo fatto che essi mostrano di non esserne capaci. Ogni secolo ha avuto qualcosa da aggiungere alla lingua latina: come dice Orazio, è sempre stato lecito, e sempre lo sarà, il mettere in circolazione vocaboli di conio recente. So che molti avranno motivo di rimproverarmi perché ho introdotto vocaboli nuovi in questa mia operetta, ma io farò come si racconta abbia fatto un giorno Ercole contro i latrati di Cerbero: offrirò a costoro le frittelle più grasse, alle quali essi si attaccheranno come cani rabbiosi e affamati e nel frattempo, per ingordigia, allontaneranno da me i loro morsi canini¹⁰¹.

In effetti tale passo si colloca nell'ambito del dibattito linguistico della Roma post-valliana e si configura come una professione a favore dell'approccio linguistico di Lorenzo Valla, favorevole all'*usus* piuttosto che alla norma e aperto all'arricchimento lessicale del latino¹⁰². L'atteggiamento valiano in linguistica fu proprio dei Pomponiani e del lessicografo Niccolò Perotti¹⁰³. Possiamo pertanto portare qui in evidenza che Platina, nel suo dettato, ha esplicitato il pronome 'nos' per rimarcare l'uso che egli fa del termine *bellaria*. Un impiego che sembra non corrispondere più a quello fatto dai 'veteres nostri' citati dalla tradizione che richiamava il passo di Varrone. Una linea che peraltro era ben nota in ambiente 'romano' assai vicino a Platina, come risulta anche da due fonti lessicografiche coeve che ricordano insieme i due termini *tragemata* e *bellaria*: Tortelli nel *De orthographia s.v. Tragemata*, che rimanda al passo di Macrobio, e Perotti, nel *Cornu copiae*¹⁰⁴.

4. Semi, mandorle, *bellaria* e *cupedia* e i margini storici di mutamenti lessicali e semantici

Sopra abbiamo preso in considerazione alcune delle pietanze consigliate nel *De honesta voluptate et valetudine* per la *prima mensa*. Nel capitoletto *De amygdalis*, del III libro del trattato, il Platina ricorda circa le mandorle: «Dulcioribus et confectis et seorsum in secunda et tertia mensa vescimur»¹⁰⁵, passo che Facioli traduce: «Noi mangiamo quelle dolci, sia da sole sia in forma di confetti, con la seconda o con la terza portata»¹⁰⁶. Nel testo della Milham il passo diventa: «Dulcioribus et mixtis et seorsum in secunda et tertia mensa vescimur» «We eat the sweeter ones both mixed and separately in the second and third course»¹⁰⁷. Ad ogni modo, a prescindere dalla variante testuale, noi intendiamo il testo nel senso: «Consumiamo quelle più dolci sia in composizione sia separatamente nel secondo e nel terzo servizio di portata». E in effetti è circostanza assodata che le mandorle furono diffusamente attestate nelle ricette di area mediterranea di ogni epoca – esse, per lo più pestate, venivano adoperate in diverse preparazioni e somministrate anche agli infermi¹⁰⁸. Da un punto di vista linguistico, invece, risulta difficile intercettare le prime testimonianze riguardanti l'uso di tali semi nella preparazione di qualcosa più simile a ciò che attualmente va sotto la categoria mentale di croccante o torrone.

Bisognerà infatti aspettare almeno un secolo per ricomporre la questione con una certa sicurezza. Ad esempio, possiamo citare alcuni passaggi stesi da Costanzo Felici, medico e naturalista marchigiano, che fu corrispondente di Ulisse Aldrovandi. Nell'epistola *Del'insalata, e piante che in qualunque modo vengono per cibo del'homo*¹⁰⁹, Felici fa menzione dell'esistenza di varie tipologie, prezzi e provenienze dello zucchero ai suoi tempi; quindi, completando la trattazione riguardante tale prodotto, si esprime così:

E con questo potremo finire le nostre vivande essendo una cosa tanto delicata e dolce e a tutti grata e tanto più volentieri quanto vedemo chiudersi per il più tutte le tavole con cose fatte con questo, come sonno cotognate, confetti et simile cose fatte di zucchero, che questo pare sia quello che li Greci chiamavano *τραγάματα*, con tutto che altre cose si pigliano sotto questo nome, come sariano castagne, fenocchi, olive, amandole, pinocchi, uva passa, pomi e simile cose che si sogliono portare dopo cena per dare incitamento al bere; ma gli confetti si danno per il più per chiudere il pasto¹¹⁰.

Indi relativamente all'uso delle mandorle nelle composizioni alimentari, il naturalista marchigiano offre un'ottima sintesi sulla questione, menzionando un ampio ventaglio di preparazioni che richiedevano il loro impiego:

L'amandole poi vengono per la lor parte nelli cibi. Prima sonno laudate accerbe e con il pelo, dette amandoline, che alhora non se getta via altro che l'istesso pelo mondandole, poi fresche quando è fermo il nocello dentro, che sia ancora verde e che si separi la scorza dalla carne interiore, poi secche e governate son buone da se stesse, poi rendono perfette molte

minestre pistandole dentro per condimento. Con esse se ne fanno sapori e torte in varii modi, facendone marzapanate con miele, marzapani con zucchero e amandolate per il Natale e con la mandola integra e smenzata e con zucchero e con miele; di queste piú trite se ne compongono ancora nelle scatole le copete e poi sonno molto frequente nelle cucine. Tenere ancora, monde dal pelo, si confettano con mele e con zucchero e si conservano nell'aceto e secche similmente e mature in forma solamente con zucchero si cuoprano. Del vario uso di queste ne parla copiosamente il doctissimo Mathioli al suo terzo dell'*Epistole*¹¹¹.

In tale passaggio, che si colloca a distanza di un secolo dal testo del Platina, comincia pertanto a riconoscersi e differenziarsi un uso delle mandorle nella preparazione della cosiddetta 'copeta' che può essere intesa come una forma semplificata di torrone, avvicicabile per certi aspetti al croccante. Ci sembra pertanto di particolare interesse recuperare il passaggio originale del Mattioli, medico senese, dall'epistola *Petrus Andrea Matthiolus illustri comiti Georgio a Turri. Tractatur de amygdalarum malorumque historia et facultatibus* edita nel 1561¹¹². A nostro parere, il riferimento del Mattioli alla copeta o torrone va individuato nel seguente passo, paragrafato come *Bellariorum ex Amygdalis parandi ratio*:

Torrefiunt etiam et in particulas dissecantur, et subinde Saccharo vel melle ad summum cocto excipiuntur, fiuntque; inde retorridae placentae, quae secundis mensis commode pro bellarijs apponuntur¹¹³.

Curiosamente, nel dettato in latino troviamo l'uso ravvicinato di due termini con radice 'torr-' e la precisazione che il preparato andava servito 'a mo' di *bellaria*' da seconda mensa.

Crediamo, come è accaduto per altri prodotti culinari di una certa antichità tradizionale, che anche in questo caso vi saranno state varianti regionali sia nelle preparazioni sia nelle denominazioni del dolcume, soprattutto in considerazione di un contesto come fu quello italiano, separato in più entità autonome di carattere statale. E, in effetti, intorno alla metà del XVII secolo, Giacomo Filippo Tommasini, vescovo di Cittanova, sembra mettere in luce un fenomeno di concorrenza lessicale. Egli tratta dei doni ospitali nella sua opera *De tesseris hospitalitatis* e illustra una glossa al testo di Apollonio Rodio così:

*Dulciaria ego quidem multa dabo. De qua re Scholiastes Apollonij Rhodij Lib. III sic πέλαννοι, πέμματα bellaria, mattiae; unde mazapanis, marsapane, cupediae unde Cupeta dulciarium, quo Natalis Domini diebus vescimur, buccellatus panis, buccellai, ξηρός ἄρτος à Graecis dictus [...]*¹¹⁴.

In questo passo sono accostate le denominazioni dei vari prodotti dolciari antichi e moderni e accanto a *bellaria* fanno la loro comparsa i termini *cupe-*

dial/cupeta, che pure, secondo un proprio percorso semantico, verranno impiegati per indicare il torrone¹¹⁵. Anche una citazione del Ferrari risalente al 1676 aggiungerà alla serie assimilabile sotto la categoria dei *bellaria* e *tragemata* ancora il termine *copeta*, avvicinata altresì alla *copta* di antica memoria:

Copeta. Genus panis dulciarij, ex variis speciebus confecti. *Copta*. Glos. *Copta*, κοπτῆ Turneb. L. X. 10, explicat illud Martialis. *Copta Rhodia*. *Peccantis famuli pugno ne percutite dentes*¹¹⁶. *Clara Rhodos coptam, quam tibi misit, edat*. Aitque hoc genus panificii fuisse, cui quaedam, quae tunderentur, ut vox declarat (κόπτειν) miscerentur, ut nuclei pinei, amygdalae: sed durissimam è(st) Rhodo allatam. Eius meminit non semel Trallianus, et modum conficiendi docet, ut Oribasius, *Coptarium* purgans facit, e similia, nucleis pineis, pipere, melle. Talis est *Copeta* Mediolani inter bellaria, et tragemata¹¹⁷.

Tale tipologia di notizie è fundamentalmente confermata a fine secolo, da un gesuita, in area francofona:

Confitures. Haec Condimenta, orum. Haec Salgama, orum. *Confitures au sucre*. Salgama saccharo condita. Fructus, flores, et alia, saccharo condita. Haec Cupedia, Dulciaria, Bellaria, orum¹¹⁸.

5. Considerazioni conclusive e spunti per sviluppi futuri

Come è ormai riconosciuto da tempo, gli elementi linguistici sono soggetti ad evoluzione; tra essi il significato è quello che offre minor resistenza al cambiamento¹¹⁹. Il lessico risulta un aggregato instabile a cui si possono aggiungere nuovi elementi, sia parole sia significati. Ogni volta che vi sia bisogno di un nuovo nome per denotare un nuovo oggetto o una nuova idea, si può: formare una nuova parola con elementi già esistenti, prendere a prestito un termine da una lingua straniera o da una qualche altra fonte, alterare il significato di una vecchia parola. Pertanto, per poter inferire qualcosa di risolutivo su una questione come quella che stiamo affrontando, in termini di ricostruzione storico-lessicale di un mutamento semantico, andrebbe composto il quadro completo della storia delle parole interessate, sia in lingua latina che nelle lingue romanze; dal momento che le storie semantiche possono spesso riservare sorprese¹²⁰. Un'indagine rivolta allo studio del campo associativo delle singole parole coinvolte, che possa portare alla comprensione del funzionamento del campo semantico, si configura come un'importante operazione di semantica storica. Ma il presupporre una visione olistica tra lingua e cultura, e quindi tra linguistica e storia della civiltà, fornisce la giusta dimensione per valutare le conseguenze che un cambiamento semantico ha nell'area semantica pertinente.

Con il presente contributo, ci limitiamo a osservare che se da un lato si tratta di un'epoca precoce, rispetto ai tempi che vedranno una più larga

diffusione di simili specialità, o meglio, rispetto al momento di netta differenziazione di 'croccanti' e 'torroni' da altri prodotti dolciari e quindi di una loro individuazione e di un loro pieno riconoscimento, anche da un punto di vista terminologico, d'altra parte la situazione linguistica per come viene a definirsi nel corso dei due secoli successivi, rispetto al periodo di stesura del *De honesta voluptate*, sembra fornire la prova dell'esistenza di una concorrenza lessicale nella designazione di simili prodotti. Queste tipologie di preparazioni dolciarie dovevano essere già presenti e note anche presso gli ambienti con i quali era in contatto Bartolomeo Sacchi. Non bisogna inoltre sottovalutare il peso del dibattito quattrocentesco sulla lingua che impegnò i maggiori umanisti italiani e l'influenza delle riflessioni lessicografiche e degli studi esegetici dei testi classici che si svolsero presso la Curia pontificia e la città di Roma. Prese nel loro complesso, tali discussioni testimoniano, al di là delle singole, differenziate, soluzioni teoriche, una situazione di diglossia tra latino e più volgari concorrenti e un marcato intento di sorveglianza linguistica messo in atto dai vari centri dell'umanesimo. Il Platina vive quindi in uno snodo storico importante: basti pensare cosa diventerà di lì a poco presso le corti europee la pratica conviviale con la sua regolata organizzazione dei servizi, ed egli si trova a operare un trasferimento di conoscenze, riguardanti pratiche e consuetudini, sia antiche che a lui contemporanee, in campo fisiologico, culinario e gastronomico, facendo uso di un latino letterario. Tale particolare figura di umanista sembra pertanto restituirci l'istantanea di una condizione semantica relativa al terzo quarto del XV secolo: 'croccanti' e 'torroni' risultano difficilmente individuabili nei testi, in quanto si possono celare dietro differenti denominazioni, come, in questo caso, dietro un termine dal significato generico e dal valore collettivo come *'bellaria'*.

Abbreviazioni bibliografiche

Opere letterarie

Ateneo, *I Deipnosofisti*: Ateneo, *I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, introduzione di C. Jacob, 4 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001.

Balbi, *Catholicon*: Johannes Balbus, *Catholicon seu Summa prosodiae*, (m.r.XII.3.3), Venezia, Hermann Liechtenstein, 7 dicembre 1490, <http://www.e-corpus.org/eng/ref/14196/m.r.XII.3.3/>.

Donato, *Commentum Terentii*: Aeli Donati quod fertur *Commentum Terenti*, accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina, ed. P. Wessner, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1902, 1905.

Felici, *Del'insalata, e piante che in qualunque modo vengono per cibo del'homo*: Costanzo Felici, *Del'insalata, e piante che in qualunque modo vengono per cibo del'homo*, a c. di G. Arbizzoni, in *Scritti naturalistici*, vol. I, Urbino, Quattro venti, 1986.

Frontone, *Epistulae*: M. Cornelii Frontonis, *Epistulae*, schedis tam editis quam ineditis Edmundi Hauleri usus iterum, ed. M. P. J. van den Hout, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1988.

Frontone, *Opere*: Marco Cornelio Frontone, *Opere*, traduzione a c. di F. Portalupi, Torino, UTET, 1997.

Gellio, *Le notti attiche*: Aulo Gellio, *Le notti attiche*, traduzione a c. di G. Bernardi Perini, 2 voll., UTET, Torino 2007.

Gellio, *Noctes Atticae*: A. Gellii, *Noctium Atticarum libri XX*, ed. C. Hosius, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1903.

Giovanni di Salisbury, *Policraticus*: Ioannis Saresberiensis episcopi carnotensis, *Policratici sive De nugis Curialium et vestigiis Philosophorum libri 8*, recognovit et prolegomenis, apparatu critico, commentario, indicibus instruxit C. C.I. Webb, Oxonii, E typographeo clarendoniano, 1909.

Macrobio, *I Saturnali*: Macrobio Teodosio, *I Saturnali*, traduzione a c. di N. Marinone, Torino, UTET, 1967.

Macrobio, *Saturnalia*: Ambrosii Theodosii Macrobiani, *Saturnalia*, apparatus critico instruxit, ed. J. Willis, Stutgardiae et Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1970.

Martirio, *De B muta et V uocali*: Martyrius (Adamantii filius), *De B muta et V uocali*, in ed. H. Keil, *Grammatici Latini*, VII, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1880.

Mattioli, *Epistolarum Medicinalium Libri Quinque*: Petri Andreae Matthioli, Senensis medici, *Epistolarum Medicinalium Libri Quinque*, Pragae, In Officina Georgij Melantrichij ab Auentino, ad instantiam Vincentij Valgrifij, 1561.

Paolo Diacono, *Excerpta ex libris Festi*: Pauli Diaconi, *Excerpta ex libris Festi de significatione uerborum*, in ed. W.M. Lindsay, *De uerborum significatione quae supersunt cum Pauli epitome*, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1913.

Papias, *Elementarium doctrinae rudimentum*: Papias, *Elementarium doctrinae rudimentum*, Venetiis, Theodorus de Ragazonibus, 17.03.1491, copia digitalizzata da München, Bayerische Staatsbibliothek <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00057499-0>

Perotti, *Cornu copiae*: Nicolai Perotti, *Cornu copiae, seu, linguae Latinae commentarii*, voll. I- VIII, Sassoferato, Istituto Internazionale di Studi Piceni, 1989-2001 (vol. IV: ed. M. Pade Charlet et J. Ramminger, 1994; vol. VII: ed. J.-L. Charlet, M. Furno, M. Pade, J. Ramminger, G. Abbamonte, 1998).

PL: Patrologiae cursus completus, Series Latina, 1- 221, ed. J.-P. Migne, Parisiis, 1844-1864.

Platina, *De honesta uoluptate* (s. d.): Platina, *De honesta uoluptate et ualitudine* [Rome: Ulrich Han, ca. 1475]

Platina, *De obsoniis ac honesta uoluptate* (1475): Platinae, *De obsoniis ac honesta uoluptate (et ualitudine)*, impressum Venetiis labore et diligentia Laurentii presbyteri d'Aquila: nec non Sibyllini Umbri Duce inclito Petro Mocenico. Idibus Iuniis 1475, <http://archive.org/details/ita-bnc-in2-00001711-001>

Platina, *De honesta uoluptate* (1487): Platina, *De honesta uoluptate et ualitudine* [in italiano], Girolamo de' Sanctis e Cornelio, Venezia 1487, <http://archive.org/details/ita-bnc-in1-00000544-001>

Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998): Platina, *On Right Pleasure and Good Health, A Critical Edition and Translation of De Honesta Voluptate et Valetudine* by M. E. Milham, Medieval & Renaissance Text & Studies, Tempe, Arizona 1998.

Platina, *De honeste volupte* (1528): Platine, *De honeste volupte*, Imprime a Lyon nouvellement corrige et augmente par gens experimentes et bien suffisans (principalement par messire Desdier Christol...), Lyon, par Antoyne du Ry, 1528, <https://books.google.it/books?id=bcNhZ10grGQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

Platina, *De l'honneste volupte* (1571): Baptiste Platine de Cremonne, *De l'honneste volupte ...*, trad. D. Christol à Montpellier, A Lyon, par Benoist Rigaud, 1571.

Platina, *Il piacere onesto e la buona salute: Bartolomeo Platina, Il piacere onesto e la buona salute*, traduzione a c. di E. Faccioli, Torino, G. Einaudi, 1985.

Platina, *Pàan e sapièensa: Pàan e sapièensa. Cucina cremonese antica*, traduzione di L. Piccioni dal «De honesta voluptate et valetudine» di Bartolomeo Sacchi detto il Platina; disegni originali di Mino; versi inediti di S. Bottoni, Cremona (Tip. Uggeri), 1978.

Plauto, *Comoediae*: T. Macci Plauti *Comoediae*, ex recensione G. Goetz et F. Schöll, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1896.

Plinio, *Naturalis historia*: Plinii, *Naturalis historia*, ed. Ian, L. - Mayhoff, C., Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1892-1909.

Plinio, *Storia Naturale*: Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, III, Botanica, libri 12–19, traduzioni e note a c. di Aragosti, A. - Centi, R. - Consolino, F.E. - Cotrozzi, A. M. - Lechi, F. - Perutelli, A., Torino, Giulio Einaudi Editore, 1984.

Prisciano, *Partitiones*: *Partitiones XII uersuum Aeneidos principalium*, in ed. H. Keil, *Grammatici Latini*, III, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1860, pp. 459-515.

Remigio di Auxerre, *Commentum Einsidlense*: Remigio di Auxerre, *Commentum Einsidlense in Donati Artem maiorem: Grammatici Latini, Supplementum*, ed. H. Hagen, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1870, pp. 219-266

Scriptores Historiae Augustae: *Scriptores Historiae Augustae*, ed. E. Hohl, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1965.

Sedulio Scoto, *In Donati artem maiorem*: Sedulius Scottus, *In Donati artem maiorem*, ed. B. Löfstedt, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1977.

Stazio, *Opere*: Publio Papinio Stazio, *Opere*, traduzione a c. di Traglia, A. - Aricò, G., Torino UTET, 1980.

Stazio, *Siluae*: P. Papini Stati, *Siluae*, ed. A. Marastoni, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1970.

Storia augusta: *Storia augusta*, traduzione a c. di F. Roncoroni, Milano, Rusconi, 1972.

Svetonio, *Le vite dei dodici Cesari*: Svetonio, *Le vite dei dodici Cesari*, traduzione a c. di A. Cutolo, Milano, Rusconi, 1975.

Svetonio, *Nero*: C. Suetoni Tranquilli, *De vita Caesarum libri VIII*, ed. M. Ihm, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1908.

Terenzio, *Adelphoe*: P. Terenti Afri, *Adelphoe*, ed. A. Fleckeisen, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1903.

Terenzio, *I fratelli*: Publio Terenzio Afro, *I fratelli*, traduzione a c. di D. Del Corno, Milano, BUR, 2005.

Tommasini, *De tesseris hospitalitatis*: *De tesseris hospitalitatis*. Liber singularis, in quo ius hospitii vniversum, apud veteres potissimum, expenditur. Auctore Iacobo Philippo Tomasino episcopo Aemoniensi, Vtini, Ex Typographia Nicolai Schiratti, 1647.

Uguccione, *Derivationes*: Uguccione da Pisa, *Derivationes*, editione critica e princeps, a c. di Cecchini, E. - Arbizzoni, G. - Lanciotti, S. - Nonni, G. - Sassi, M. G. - Tontini, A., voll. I-II, Firenze, Sismel, 2004.

Vangeli: The Greek New Testament, ed. Aland, K. - Black, M. - Martini, C. M. - Metzger, B. M. - Wikgren, A., Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1993.

Vossio, *Aristarchus*: Gerardi Joannis Vossii, *Aristarchus, sive de arte grammatica libri septem, accedunt de vitii sermonis, et glossematis latino-barbaris, libri novem*, Amstelodami, ex Typographia P. & I. Blaev, 1695.

Studi

Abbamonte 2012: Abbamonte, G., *Diligentissimi vocabulorum perscrutatores*, Pisa, Edizioni ETS.

Adesso 2012: Adesso, C. A., *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

Arnaldi 1935: Arnaldi, F. (a c. di), *Latinitatis Italicae Medii Aevi inde ab a. CDLXXXVI usque ad a. MXXXII Lexicon imperfectum*, I, A-H, Bruxelles, Union Académique Internationale.

Benporat 1996: Benporat, C., *Cucina italiana del Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

Bréal 1990: Bréal, M., *Saggio di semantica* (trad. it.; orig. 1897), Napoli, Liguori.

Colesanti 2010: Colesanti, G. T. (a c. di), *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*. Atti del Convegno, Napoli, 14-16 dicembre 2006, Montella (AV), Centro francescano di studi sul Mediterraneo.

Darmesteter 1946: Darmesteter, A., *La vie des mots étudiée dans leurs significations*, Paris, Delagrave.

DMF: *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500), <http://www.atilf.fr/dmf>

Du Cange 1883-1887: Du Fresne, C. - Du Cange, C., *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, editio nova aucta plurimis verbis aliquorum scriptorum a L. Favre, voll. I-X, Niort, L. Favre [rist. anast., Bologna, Forni Editore, 1981-1982].

Ernout-Meillet 2001: Ernout, A. - Meillet, A. (a c. di), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, 4^a ed. aug. par J. André, Paris, Klincksieck.

Faccioli 1985: Faccioli, E., *Introduzione a Platina, Il piacere onesto e la buona salute*.

Faccioli 1987: Faccioli, E. (a c. di), *L'arte della cucina in Italia. Libri di ricette e trattati sulla civiltà della tavola dal XIV al XIX secolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

Ferrari 1676: Ferrarii, Octavii, *Origines linguæ Italicæ*, Patavii, Typis Petri Mariae Frambotti Bibliopolae.

Forcellini 1771: *Totius Latinitatis Lexicon*, consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini, alumni seminarii Patavini, lucubratum, Patavii, Typis Seminarii, Apud Joannem Manfrè.

Gavinelli 1988: Gavinelli, S., *Le «Elegantie» di Lorenzo Valla: fonti grammaticali latine e stratificazione compositiva*, in «Italia Medioevale e Umanistica», 31, pp. 205-257.

GD: Godefroy, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris 1880-1895, <http://micmap.org/dicfro/>

Gloning 2014: Gloning, T., *Die Platina-Übersetzung des Stephan Vigilius (1542). Kochkunst, Gesundheitslehre und sprachliche Form*, in Hofmeister Winter, A. - Klug, H. W. - Kranich, K. (Hrsg.), *Der Koch ist der bessere Arzt. Zum Verhältnis von Diätetik und Kulinarik im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M., Lang, pp. 99-137.

Kramer 2008: Kramer, J., *Tragemata und Dragée*, in «APF», 54, f. 1, pp. 113-131.

Lehmann-Malkien 1977: Lehmann, W. P. - Malkien, Y. (a c. di), *Nuove tendenze della linguistica storica* (trad. ital.), Bologna, Il Mulino.

LSJ: Liddell, H. G. - Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, r. by Jones, H. S. - McKenzie, R., Oxford, Clarendon Press, 1940.

Meillet 1904-1905: Meillet, A., *Comment les mots changent de sens*, in «L'Année sociologique», 9, pp. 1-38.

Milham 1977: Milham, M. E., *The Latin editions of Platina's «De honesta voluptate»*, in «Gutenberg-Jahrbuch», 15 Jahrhundert Frühdruckzeit, 7, pp. 57-63.

Milham 1979: Milham, M. E., *The vernacular translations of Platina's «De honesta voluptate»*, in «Gutenberg-Jahrbuch», 15 Jahrhundert Frühdruckzeit, 9, pp. 87-95.

Milham 1998: Milham, M. E., *Introduzione a Platina, De Honestâ Voluptate*.

Pomey 1691: *Le dictionnaire royal, augmenté de nouveau, et enrichi d'un grand nombre d'expressions elegantes, de quantité de mots François nouvellement introduits ... Dernière édition, ...*, Composé par le P. F. Pomey, de la Compagnie de Jesus, A Lyon, Chez Antoine & Horace Molin.

Scippacercola 2016: Scippacercola, N., *Tra memoria culturale e invenzione della tradizione: lo strano caso delle C di Benevento*, in Germano, G. (a c. di), *Per la valorizzazione del patrimonio culturale della Campania. Il contributo degli studi medio- e neo-latini*, Napoli, Paolo Loffredo-Iniziative editoriali, pp. 129-175.

Sommerfelt 1962: Sommerfelt, A., *Diachronic and Synchronic Aspects of Language*, The Hague, Mouton.

Tavoni 1984: Tavoni, M., *Latino, grammatica, volgare*, Padova, Editrice Antenore.

Ullmann 1967: Ullmann, S., *La semantica: introduzione alla scienza del significato* (trad. it), introduzione all'edizione italiana di L. Rosiello, Bologna, Il Mulino.

Vocabolari degli Accademici della Crusca: <http://www.lessicografia.it/>

¹ Per le notizie biografiche, v. e.g. Faccioli 1985, pp. XXV-XXVI, Benporat 1996, p. 45 e Milham 1998, pp. 1-33.

² Faccioli 1985, p. XXVIII.

³ L'umanista cadde in disgrazia sotto Paolo II e, rischiando una condanna alla decapitazione, patì detenzione e torture a Castel Sant'Angelo durante gli ultimi quattro mesi del 1464; nell'arco temporale dello stesso pontificato il Platina fu imprigionato due volte: la seconda dal 1468 al 1469 (forse fino a marzo). La redazione del *De honesta voluptate* si situerebbe tra il 1467 e il 1470, durante l'estate trascorsa come ospite presso il discepolo Gonzaga, al termine della seconda prigionia e dopo la chiusura dell'Accademia Pomponiana, secondo Benporat 1996, p. 53. Invece Milham 1998, p. 15, sulla scorta di due missive, colloca Platina e Gonzaga a Marino, vicino Tusculum, nell'estate del 1465, e considera proprio tale periodo come proficuo per la scrittura del trattato; peraltro la studiosa dedica la propria edizione – prima edizione critica moderna – alla ricostruzione di siffatto supposto autografo.

⁴ Secondo Benporat 1996, p. 23, il quale ritiene che essa sarebbe stata conclusa «nell'estate del 1470 nella pace del ritiro di Bagni di Tuscolo, vicino ad Albano Laziale», nei mesi in cui il Platina fu ospite del cardinale Francesco Gonzaga, Id. p. 45 e 53. Secondo Milham 1998, p. 25, il 1470 sarebbe invece l'anno dell'*editio princeps*.

⁵ Una complessa questione circonda Martino da Como/Martino de Rossi, la cui figura è stata ricondotta da tempo relativamente recente – grazie all'intuizione di Joseph D. Vehling risalente agli anni '30 del XIX secolo – a cinque manoscritti. Questi tramandano versioni non identiche del ricettario e sono localizzati presso la Biblioteca del Congresso di Washington, la Biblioteca Apostolica Vaticana (Urbinate latino 1203), l'Archivio Storico di Riva del Garda, e in raccolta privata; a essi va aggiunto il Bühler 19, noto come *Anonimo Napoletano*, cf. Benporat 1996, pp. 17-24 e pp. 35-43.

⁶ Sebbene tale assunto non sia accolto pacificamente. Milham 1998, p. 51, stima che il trattato sia debitore per il 40% dal testo di Martino, che però è stato inglobato per il 95% nell'opera del Platina.

⁷ A maggio il cardinale Francesco Gonzaga e il Platina erano stati ospiti del cardinale Lodovico Trevisani (Ludovico Scarampi Mezzarota) nella sua villa di Albano, Benporat 1996, p. 23 e Milham 1998, p. 12; secondo la studiosa in questa occasione il Platina avrebbe acquisito un manoscritto dell'opera di Martino, *ibidem*.

⁸ Benporat 1996, pp. 22-24; lo studioso ci sembra argomentare sufficientemente la non incompatibilità delle notizie che vorrebbero Martino a Roma durante gli anni compresi tra il 1460 e il 1470 e quelle relative alla sua presenza in epoca coeva a Milano presso la corte sforzesca.

⁹ Del trattato resterebbero dieci manoscritti, di cui otto completi, d'epoca sia anteriore che posteriore all'*editio princeps*; tra essi è da segnalare il Cod. 734 della Trivulziana, la cui mano originale, delle tre che intervengono sul testo, secondo Milham risalirebbe al 1465, mentre il manoscritto data, al più tardi, al 1468, cf. Milham 1998, pp. 61-78. Per quanto concerne l'*editio princeps*, Milham 1998, pp. 66-67 e pp. 77-78, la vorrebbe edita a Roma, forse sotto i torchi dell'officina di Ulrich Han, già nel 1470, Benporat 1985, p. 54, stampata a Roma tra 1473-1474, anche se già circolante manoscritta; mentre Faccioli 1985, p. XXXII, propende per una data intorno al 1474. Essa è qui citata come Platina, *De honesta voluptate* (s. d.) e corrisponderebbe all'incunabolo ISTC ip00761000, che in effetti è ivi catalogato, in maniera ipotetica, come stampato a Roma a cura di Ulrich Han (Udalricus Gallus), intorno al 1475, sebbene sia stata anche avanzata l'ipotesi di una datazione al 1479.

¹⁰ Milham dà peso alla stampa veneziana di Lorenzo d'Aquila e Sibillino Umbro, del 13 giugno 1475, che inserisce nello *Stemma*, Milham 1998, p. 68, e che ritiene padre di tutta la tradizione a stampa, Ead., p. 78; l'incunabolo corrisponde a ISTC ip00762000. Non ho trovato coerenza con la notizia di Faccioli 1985, p. XXXII, che vorrebbe comparse nel 1475, circa, anche un'edizione di Roma, a cura di Udalricus Gallus – presumibilmente identificabile in GW M33899, che pure è stato ipoteticamente assimilato all'*editio princeps* – e di Lovanio, a cura di Giovanni di Westfalia – che crediamo corrisponda a ISTC ip00763500, che è ivi schedato con ipotesi di datazione tra il 1484/85 e il 1487.

¹¹ Cf. Milham 1977 e Milham 1979; v. anche Faccioli 1985, pp. XXXII-XXXIII e Benporat 1996, pp. 54-55, e 71s. Cf. anche Gloning 2014, in particolare sul volgarizzamento in lingua tedesca a cura di Stephan Vigilius (1542).

¹² Faccioli 1985, p. XXXIII, la prima traduzione italiana comparve a Venezia nel 1487, ISTC

ip00766500, qui Platina, *De honesta voluptate* (1487).

¹³ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), I 11 e VI 14.

¹⁴ Cf. Milham 1998, pp. 92-96.

¹⁵ Cf. Colesanti 2010 e Adesso 2012.

¹⁶ Circa gli intenti palesi e reconditi dell'opera cf. Benporat 1996, pp. 45-55. È stato ovviamente notato come all'epoca il titolo potesse far pensare a un'allusione al *De voluptate* di Lorenzo Valla del 1431. I dieci libri sono articolati in un numero variabile di brevissimi capitoli con proprio titolo, monotematici, che forniscono indicazioni sul prodotto o sul tema in oggetto. Gli argomenti possono grossomodo raggrupparsi così: il libro primo contiene alcune prescrizioni di carattere generale, poi si descrivono differenti tipi di frutta. Tale trattazione prosegue nel libro secondo; a essa fa seguito la descrizione dei vari ingredienti e condimenti; nel terzo libro si passa alle spezie. I libri dal quarto al sesto sono invece dedicati alle carni di ogni tipologia – il libro quinto si sofferma sui volatili – mentre dal libro sesto si passa a illustrare differenti modalità di elaborazione culinaria. Il libro settimo tratta della preparazione di legumi e cereali; l'ottavo di sapori e torte. Il libro nono è quasi interamente riservato alle frittelle e alle ricette con le uova. Il libro decimo è prevalentemente dedicato alle ricette a base di pesce, molluschi e crostacei.

¹⁷ Milham 1998, pp. 46-59, vedrebbe nell'opera del Platina anche richiami alla tradizione dietetica araba, ma manca l'evidenza della prova.

¹⁸ *Conviviis percommode* secondo Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998).

¹⁹ Per quanto concerne il testo del *De honesta voluptate*, qui e nelle due sezioni seguenti citerò sempre dall'edizione Platina, *De obsoniis ac honesta voluptate* (1475), cioè ISTC ip00762000, qui f. 78 v che corrisponde a Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), I 16. Scelgo di mantenere l'ortografia originale per motivazioni di carattere storico-filologico: questo è uno dei primi testi a stampa che circolarono all'epoca ed è proprio uno dei testimoni che, riverberandosi con i propri errori e oscurità sulla coeva tradizione dei volgarizzamenti, consente di valutarne gli scostamenti. Ho visto anche il testo di quella che si ritiene essere, secondo quanto specificato in precedenza, l'*editio princeps*, di cui segnalerò solo le eventuali discrepanze di rilievo.

²⁰ Platina, *De honesta voluptate* (1487), f. 6, cioè ISTC ip00766500.

²¹ Platina, *De honneste volupte* (1528), f. VII v.

²² Platina, *De l'honneste volupte* (1571), p. 53.

²³ Il sostantivo *conditum*, i, n., già pliniano, significa 'vino speziato'.

²⁴ «Pignolat, s.m., espèce de nougat fait d'amandes de pin, dragée faite avec des pignons», *GD*, <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/pignolat>.

²⁵ In Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, p. 24, n. 16, è inteso come 'confetti'.

²⁶ Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, libro I, p. 24.

²⁷ La stessa studiosa non nasconde le difficoltà esegetiche connaturate a tale tipo di testo, Milham 1998, pp. 60-61.

²⁸ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), I 16, p. 123.

²⁹ Omit. *quidem* in Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998).

³⁰ Var. *aqua et mundas* secondo Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998).

³¹ Var. *redigamus* secondo Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998).

³² Var. *adhaeserit* secondo Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998). Platina, *De obsoniis ac honesta voluptate* (1475), libro II, f. 87 v; corrisponde a Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), II 15.

³³ Platina, *De honesta voluptate* (1487), f. 13 v.

³⁴ Platina, *De honesta voluptate* (s. d.).

³⁵ Difficile stabilire se si intende davvero 'pestate' oppure 'pelate: *pelées*'.

³⁶ Platina, *De honneste volupte* (1528), f. 17 v.

³⁷ Cf. *GD*, <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/dragée> e *DMF*: «Friandise (surtout servie comme dessert)», scheda di Robert Martin, s.v.

³⁸ Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, p. 49. La Piccioni propende per un'interpretazione più decisa: «Le mandorle ammolite in acqua pulita, i pinoli, le nocciole, il coriandolo, l'anice, la cannella ed altri ancora, immersi in zucchero liquefatto, li trasformiamo in confetti» Platina, *Pàan e sapiènsa*, p. 42.

³⁹ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), p. 157.

⁴⁰ Intendendo 'croccante'.

⁴¹ Per più motivi, tra cui la circostanza che esso cominciò a essere prodotto nel bacino del Mediterraneo e non era più necessario approvvigionarsi solo dai Paesi arabi, cf. Benporat 1996, p. 32.

⁴² *ieiuni* secondo Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998).

- ⁴³ Corr. dell'originario *inuoliti*, secondo Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998); la forma esatta figurava in Platina, *De honesta voluptate* (s. i.).
- ⁴⁴ *ad magnificentiam* secondo Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998).
- ⁴⁵ Platina, *De obsoniis ac honesta voluptate* (1475), f. 92 r corrispondente a Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), III 4.
- ⁴⁶ Platina, *De honesta voluptate* (1487), f. 17 v.
- ⁴⁷ Prima edizione, 1612.
- ⁴⁸ Platina, *De l'honneste volupte* (1571), pp. 163-164.
- ⁴⁹ Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, p. 61.
- ⁵⁰ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), p. 177.
- ⁵¹ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), II 20.
- ⁵² Platina, *De honesta voluptate* (1487), f. 15.
- ⁵³ Platina, *De honneste volupte* (1528), f. 19 v.
- ⁵⁴ Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, p. 53.
- ⁵⁵ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), p. 161.
- ⁵⁶ Il passaggio si troverà solo all'altezza di Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), IV 21. Altre indicazioni si trovano anche in Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), VI 1.
- ⁵⁷ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), X 68.
- ⁵⁸ «Comedunt anesum et coriandrum saccharo involutum delicatiores mensae ad oris et capitis medellam» Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), X 68.
- ⁵⁹ Forcellini 1771, s.v. *tragemata*.
- ⁶⁰ LSJ, s.v.
- ⁶¹ Athen. XIV p. 641b che corrisponde a Aristotele, fr. 104b Rose
- ⁶² Athen. XIV p. 641d-e che corrisponde a Aristotele, fr. 104a Rose
- ⁶³ Ateneo, *I Deipnosofisti*.
- ⁶⁴ Kramer ha seguito i percorsi del sostantivo *τράγημα* a partire dalle sue origini, avvalendosi anche della testimonianza di venticinque documenti papiracei di provenienza egiziana, che ne attestano l'uso nel linguaggio quotidiano dell'antichità greca dal III secolo a.C. almeno fino al V sec. d.C.; da una presunta corruzione della forma si sarebbe arrivati al francese *dragée*, cf. Kramer 2008.
- ⁶⁵ Du Cange 1883-1887, s.v. 'Tragemata' ricorda anche un 'tragimata', ma la forma è censurata, in quanto ritenuta lettura errata, dal Vossio, *Aristarchus*, p. 208.
- ⁶⁶ Altri lessici ricordano una testimonianza eccentrica: Ernout-Meillet 2001, s.v. «*bellāria, -ae (bal-) f.: lychnis ou coquelourde (Diosc.)» e Arnaldi 1935, s.v. «bellaria, ae- Diosc. 3, 424, v.l. 4 (lychnida) latini (-m) vocant», in riferimento alla traduzione dell'*Herbarium*, secondo l'edizione Auracher e Stadler.
- ⁶⁷ Plauto, *Comoediae*, fasc. VII, pp. 68-127.
- ⁶⁸ Gellio, *Noctes Atticae*, 13, 11, traduzione Gellio, *Le notti attiche*.
- ⁶⁹ Gellio, *Noctes Atticae*, 13, 11, 6-7.
- ⁷⁰ Bernardi Perini sottolinea la presenza del gioco di parole: «*pémmissis* (dolciumi) e *pépsis* (digestione) non si fanno buona compagnia», Gellio, *Le notti attiche*, p. 954, n. 5.
- ⁷¹ Traduzione Gellio, *Le notti attiche*; Gellio aveva introdotto anche il termine *tragematia*, usandolo per definire la tipologia delle disquisizioni conviviali, non del tutto banali, che si tenevano ad Atene presso il filosofo Tauro: «Tales aput Taurum symbolae talique erant mensarum secundarum, ut ipse dicere solitus erat, τράγημάτια» «Tali erano i problemi di Tauro e tali come scotto recati dai convitati in fin di tavola: egli stesso usava chiamarli *tragematia*» Gellio, *Noctes Atticae* 7, 13,12, traduzione Gellio, *Le notti attiche*. Tauro infatti richiedeva ai suoi commensali di contribuire alla mensa con questioni filosofiche.
- ⁷² «Et Flavianus: 'multi, ut aestimo, in hoc a Varrone dissentiunt, qui in illa lepidissima satura Menippea, quae inscribitur Nescis quid vesper vehat, de secunda mensa placentas removit: sed quaeso dicas, Caecina, verba ipsa Varronis, si tibi beneficio memoriae tenacioris haeserunt'. Et Albinus, 'locus', inquit, 'Varronis quem referri a me imperas, in his fere verbis est: bellaria ea maxime sunt mellita quae mellita non sunt: dulcibus enim cum πέψει societas infida. Significant autem bellaria omne mensae secundae genus. Nam quae πέμματα Graeci vel τράγηματα dixerunt, ea veteres nostri appellavere bellaria; vina quoque dulciora est invenire in comoediis antiquioribus hoc vocabulo dictaque ea Liberi bellaria'» «E Flaviano: — Molti, credo, non sono d'accordo con Varrone su questo punto: egli in quella sua divertentissima satira menippea intitolata *Non sai che cosa ti riserva la sera* escluse dal secondo pasto le focacce. Per favore, dimmi, Cecina, le parole precise di Varrone, se le rammenti, tu che hai memoria più valida. E Albino: — Il

passo di Varrone che mi chiedi di citare dice all'incirca: «Sono dolci e piacevoli soprattutto quelle leccornie che non sono dolci di miele; giacché il dolce non va d'accordo con una facile digestione». Il termine leccornie (*bellaria*) indica ogni tipo di secondo pasto; infatti i nostri padri chiamarono *bellaria* quelle vivande che in greco hanno nome *πέμματα* o *τραγήματα*. La stessa parola si trova usata presso i commediografi più antichi per indicare i vini più dolci, che sono detti leccornie di Libero» Macrobio, *Saturnalia*, 2, 8,2-3, traduzione Macrobio, *I Saturnali*, lievemente adattata.

⁷³ Il dialogo si immagina svolto prima del 384, morte di Pretestato.

⁷⁴ Macrobio, *Saturnalia*, 3, 19, 1; la discussione era stata introdotta poco prima: «Adhuc dicente Furio secundae mensae inlata bellaria novo sermoni principium dederunt. Symmachus enim attractans manu nuces, 'vellem', inquit 'ex te audire, Servi, tanta nucibus nomina quae causa vel origo varaverit aut unde, tot mala cum hac una appellatione vocitentur, fiunt tamen seorsum diversa tam vocabulo quam sapore» «Furio stava ancora parlando quando furono servite le portate del secondo pasto, che diedero lo spunto ad una nuova conversazione. Infatti Simmaco, prendendo in mano alcune noci, disse: — Mi piacerebbe sentire da te, Servio, la causa che diede origine a tanti nomi diversi per le noci, ovvero frutti con guscio duro, ed avere spiegazione per i pomi, o frutti con polpa, che, pur essendo compresi sotto quest'unica denominazione, si presentano così nettamente distinti sia nel nome che nel sapore» Macrobio, *Saturnalia*, 3, 18,1, traduzione Macrobio, *I Saturnali*.

⁷⁵ Traduzione Macrobio, *I Saturnali*.

⁷⁶ «E reliquo genere plebeiae videntur Syriae et quas tragemata appellant. Nam in alia parte Phoenices Ciliciaeque populari etiam nomine a nobis appellantur balani. Eorum quoque plura genera» «Tra le altre varietà, i datteri di Siria e quelli chiamati *tragemata* sembrano essere comuni; in un'altra zona della Fenicia e della Cilicia, infatti, vengono chiamati balani, con un nome popolare anche da noi. Anch'essi sono di vari tipi» Plinio, *Naturalis historia* 13, 48, traduzione Plinio, *Storia Naturale*.

⁷⁷ Stazio, *Silvae*, 1, 6, 8-19.

⁷⁸ Traduzione Stazio, *Opere*.

⁷⁹ Svetonio, *Nero*, 25, 2.

⁸⁰ Traduzione Svetonio, *Le vite dei dodici Cesari*.

⁸¹ «Vel si videretur, aliquam navem conscenderes, ut aethere tranquillo in alto <te> portisculorum et remigum visu audituque oblectares; actutum inde balneas peteres, corpus ad sudorem uberem commoveres, convivium deinde regium agitates concheis omnium generum, Plautino 'piscatu hamatili', ut ille ait, 'et saxatili', altilibus veterum saginarum, matteis, pomis, bellariis, crustulis, vinis felicibus, calicibus perlucidis sine delatoria nota» «Allora, se ti farà piacere, salirai a bordo di un battello e con tempo sereno, godrai, al largo, a guardare e ad ascoltare i rematori e i loro capicurma; subito dopo ti dirigerai ai bagni inducendo il tuo corpo ad una forte sudorazione e poi darai inizio al convito reale con conchiglie di ogni genere, come dice Plauto "con pesci pescati con l'amo e tra gli scogli", con volatili ingrassati da tempo, con manicaretti, frutti, dolci, biscotti, vini generosi, in calici splendidi che non rivelano alcuna falla» Frontone, *Epistulae: De feriis Alsiansibus*, 3, 1, pp. 226-234, traduzione Frontone, *Opere*.

⁸² *Scriptores Historiae Augustae* (Elio Lampridio), XVII, *Antoninus Heliogabalus*, 8, 3, vol. I, pp. 223-250; testimonianza forse di V secolo.

⁸³ Traduzione *Storia augusta*.

⁸⁴ Donato, *Commentum Terentii: Adelphoe*, v. 590, II, pp. 3-185. Il commentario si riferisce ai versi in cui il servo Siro comunica agli spettatori i suoi progetti per salvare una giornata difficile: «Aeschinus odiose cessat; prandium corrumpitur; / Ctesipho autem in amore est totus. Ego iam prospiciam mihi; / Nam iam abibo atque unum quicquid quod quidem erit bellissimum / Carpam et cyathos sorbilans paulatim hunc producam diem» «Che seccatura: Eschino è in ritardo, e il pranzo va a male. Ctesifone, poi, è tutto in amore. Penserò io a me stesso. Andrò dentro, e mi prenderò tutti i bocconi più buoni; e un bicchiere dopo l'altro, a piccoli sorsi, farò fuori tutta la giornata» Terenzio, *Adelphoe*, vv. 588-591, traduzione Terenzio, *I fratelli*.

⁸⁵ «Ex bello, quod bonum significat, bellaria dicuntur τὰ τραγήματα» Prisciano, *Partitiones: Ad Aen.* 8, 1, 497.

⁸⁶ «Si vero caput fuerit nominis, b mutam habebit in scriptura, ut bellum bellissimum et bellaria τὰ τραγήματα praeter vellus discretionis gratia» Martirio, *De B muta et V uocali*, 173, 12.

⁸⁷ Cassiodoro, *De orthographia*, 5, 173.

⁸⁸ «Bellarium et Bellaria res bellis aptas appellabant» Paolo Diacono, *Excerpta ex libris Festi*, 32, 4; il passo fu emendato dallo Scaligero, cf. Forcellini 1771, s.v. *Bellarium*.

⁸⁹ «'Tragos' Graece hircus, inde tragoedia dicta est, quia poetis talia carmina componentibus hir-

cus dabatur pro beneficio. Inde et 'tragemata' dicuntur uilia munuscula, quae Latine 'bellaria' uocantur» Remigio di Auxerre, *Commentum Einsidlense*, 236. «Uel tragoedia dicitur a greco quod est τρογγία id est faeces quia qui illud carmen componebant faeces recipiebant unde Horatius: "peruncti faecibus ora". Inde τὰ τραγήματα dicuntur uilia munuscula quae latine bellaria uocantur» Sedulio Scoto (IX sec.), *In Donati artem maiorem*, 2, 117, 85.

⁹⁰ *Evangelium secundum Matthaeum*, 21, 12, 3; ma ricorre uguale in *Evangelium secundum Marcum*, 11, 15, 3 ed è lievemente variato in *Evangelium secundum Joannem* 2, 15, 3.

⁹¹ «Posuerunt itaque et nummularios qui mutuam sub cautione darent pecuniam, sed quia erat lege praeceptum ut nemo usuras acciperet, et prodesse non poterat pecunia fenerata quae commodi nihil haberet et interdum sortem perderet, excogitauerunt et aliam technam ut pro nummulariis collybistas facerent, cuius uerbi proprietatem latina lingua non exprimit. Collyba dicuntur apud eos quae nos appellamus tragemata uel uilia munuscula, uerbi gratia frixi ciceris uuarumque passarum et poma diuersi generis. Igitur quia usuras accipere non poterant collybistae qui pecuniam fenerati erant, pro usuris accipiebant uarias species ut quod in nummo non licebat, in his rebus exigerent quae nummis coemuntur, quasi non hoc ipsum hiezechiel praecauerit dicens: usuram et superabundantiam non accipietis» Girolamo (340-420 d.C.), *Commentaria in Matthaeum*, 3, XXI, PL 26, 0150C-0151B.

⁹² Pure Beda intende sottolineare l'equivalenza di questa piccola differenza nel cambio in termini di regalie di *bellaria*: «hos appellabant ipsi proprio sermone collybistas, qui collubia, id est, uilia munuscula dabant, quae Graece tragemata, Latine bellaria dicuntur» Beda (672-735 d.C.), *Homilia XLII in Feria Tertia Prima Hebdomadis Quadragesimae*, PL 94, 0362A. Cf. anche «Sed quia in lege usuras accipere erat prohibitum, et prodesse non poterat pecunia fenerata, quae nihil commodi haberent, excogitauerunt et aliam technam, ut pro nummulariis colobystas facerent, qui colibya, quae nos tragemata, uel uilia munuscula appellamus: uerbi gratia, uuarum passa et poma diuersi generis, pro feneratione pecuniae acciperent, ut quod in nummo non licebat, in his rebus exigerent quae nummis coemuntur» Beda, *In Evangelium S. Matthaei*, PL 92, 0092B.

⁹³ Otfrid di Weissenburg, *Glossae in Matthaeum*, 21, 12, 102; Pascasio Radberto, *Expositio in Matheo, Libri XII*, 9, 3078; Erico di Auxerre, *Homiliae per circulum anni, pars hiemalis*, 30; *pars aestiua*, 29.

⁹⁴ Papias, *Elementarium doctrinae rudimentum*, f. 179; «Bellum: [...] Alii per antiphrasim dicunt a bono dictum bellum diminutive, eo quod minime sit bellum, inde etiam bellissimum superlativum et bellaria» Id., f. 20 v.

⁹⁵ Ruperto di Deutz, *Commentaria in euangelium sancti Iohannis*, 3, 124, 195; Tommaso d'Aquino, *Catena aurea in Matthaeum*, 21, 2, 92.

⁹⁶ «Fercula Ciceronis nec inter praecipua, nec in prima mensa iam habemus, sed si quando meliori cibo satiatis aliquid libet, sic ea sumimus, sicut secundis mensis apponi solent bellaria» Wibaldo di Stavelot (1098-1158), *Epistolae*, CCVI, PL 189 1298D.

⁹⁷ «De cibariis et sumptuariis legibus veterum, ad intemperantiam coercendam: et differentia earum secundum Portunianum: et de intemperantia Antonii, et frugalitate Iulii Caesaris: de Augusto, et Nerone, et C. Caligula, et Vitellio et Metello. Secus egisse C. Caesarem pace urbi reformata, refert Portunianus; qui sumptuariae legis insistens vestigio, domum civilem potius quam imperatoriam, in mensa prima, tribus solemnibus pulmentis, sive ferculis, statuit esse contentam, dum tamen bellaria parenthetica, pro necessitate aut dignitate personarum, et aut exercenda liberalitate, aut solemnitate diei, primis mensis licuerit immiscere. Solemnia quidem pulmenta sunt, quae in omnes pertranseunt, et a Graecis Catholica, hoc est universalia nominantur. Parenthetica uero, quae ex causa necessitatis, aut urbanitatis, in praeceptam aliqua ratione ueniunt partem: sic dicta, eo quod solemnibus, id est universalibus, particulariter soleant interponi. Nec enim pulmenta in olere aut legumine duntaxat constare certum est, tum ex multis, tum ex eo quod patriarcha Isaac de uenatione filii sui sibi pulmentum fieri imperavit. Significant autem bellaria omne genus mensae secundae, quoniam ibi solent apponi quae pulchriora sunt et delicatoria. Utitur autem hoc nomine M. Varro: «Bellaria, inquit, ea maxime mellita sunt, quae mellita non sunt». Quod forte eo referri potest, quod utenti gratiora sunt ea quae necessitas appetit, quam quae irritatio gulae inuenit. Sed forte pusilli uidetur animi, qui ad hunc modum primae mensae luxuriam cohibet, aut qui facit in talibus legis sumptuariae mentionem» Giovanni di Salisbury (XII secolo), *Policraticus*, II, 8, 7 ~ Hélinand di Froidmont (1160-1237), *Chronicon*, XLVII 1068 (PL 212 0958C).

⁹⁸ «Tragemada, bellaria, uilia munuscula» Ugucione, *Derivationes*, T 156; «Tragema matis neu.ge. idem est quod vile munus: uel modicis valoris» Balbo, *Catholicon*, s.v.

⁹⁹ «Et a bellus hoc bellarium -rii, idest omne genus cibi secunde mense sicut sunt poma et nucisque extremius afferuntur; prima quidem mensa est carniū, secunda est fructuum, sed carnes prevalent fructibus, ideoque bellarium sumitur a diminuto (/diminutione) ut notetur diminutio bonitatis, unde Macrobius in *Saturnalibus* 'adhuc dicente Furio secunde mense ablata sunt bellaria'. Hinc etiam Varro ait 'bellaria ea maxime sunt mellita, que mellita non sunt'» Uguccione, *Derivationes*, B 83, 3-4 s.v. *bonus -a -um* — la citazione di Macrobio corrisponde a «Adhuc dicente Furio secundae mensae inlata bellaria» Macrobio, *Saturnalia*, 3, 18,1 —; «Bellarium a bellus quod est dimi. de bonus dicit hoc bellarium, rii idest omne genus cibi secunde mense sicut sunt poma et nucisque extremius apponunt. Prima quidem mensa est carniū, secunda fructuum, sed carnes prevalent fructibus, ideoque bellarium sumitur a diminutione: ut notetur diminutio bonitatis. Unde Macrobius de saturnalibus: adhuc dicente Furio secunde mense allata sunt bellaria» Balbi, *Catholicon*, s.v.

¹⁰⁰ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), IX 1.

¹⁰¹ Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, p. 199.

¹⁰² Su tali questioni si rimanda ai lavori di Tavoni 1984, in particolare, per considerazioni del Valla molto vicine al testo appena citato del Platina, si veda p. 161ss., e Gavinelli 1988.

¹⁰³ E in effetti un'eco di questo dibattito sull'uso di *fRICTELLA* nel volgare si trova anche in Perotti *Cornu copiae* (vol. VII), 51, 10: «Et puls frictilla, cibus ex pulte factus, qui frigitur; unde non inepte uulgo offulas ex farina factas frictasque frictillas appellat». Sul contesto romano e sul ruolo del Valla, si rimanda a Abbamonte 2012.

¹⁰⁴ In un passo che sembra mostrare un po' di originalità pur nella ripetizione: «Bellaria etiam aliquando ueteres dixere res bellis aptas, ut Pompeius testatur, utpote arma, sagittae et similia, quasi instrumenta bellica. Item bellaria, siue quod, ut illa belli, ita haec mensarum instrumenta essent, siue á bonitate uocitarunt, omne mensae secundae genus, quae Graeci πέμματα uel τραγήματα dixerunt, quae ferè mellita esse consueuere» Perotti, *Cornu copiae* (vol. IV), 6, 19.

¹⁰⁵ Platina, *De obsoniis ac honesta voluptate* (1475), libro III, f. 91 v.

¹⁰⁶ Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, p. 60.

¹⁰⁷ Platina, *De Honesta Voluptate* (Milham 1998), III 2.

¹⁰⁸ I semi del mandorlo si ritrovano, ad esempio, in diverse composizioni della cucina italiana del Quattrocento, restituite proprio dai ricettari riconducibili a Mastro Martino: nell'agliata — faccio riferimento ai paragrafi dei tre manoscritti, l'Urbinate latino 1203 della Biblioteca Apostolica Vaticana: *Vat*, l'esemplare presso l'Archivio Storico di Riva del Garda: *Rub*, e il Bühler 19, noto come *Anonimo Napoletano: Nap* come trascritti in Benporat 1996, di cui cito il numero di pagina — (*Vat* 118, Benporat 1996, p. 117), nelle frittelle (*Rub* 191, p. 212, *Vat* 169, p. 132), nella ginestrata bianca (*Nap* 39, p. 242), nella giuncata di mandorle di quaresima (*Rub* 174, p. 209; *Vat* 153, p. 128; *Nap* 168, p. 270), nelle mandorlate (*Rub* 91, p. 187; *Vat* 82, p. 109; *Nap* 163, p. 269), nella Pumata (*Nap* 96, p. 257). Sappiamo inoltre che il latte di mandorle veniva aggiunto al riso (*Rub* 53, p. 179, *Vat* 81, p. 108; *Nap* 7, p. 235). Le mandorle figurano anche in ricette di pesce (e.g. ricetta XI del *Baldus*) o nella pantagruelica torta parmesana (Anonimo toscano del Trecento, Faccioli 1987, p. 61). 'Mandole'/ambrosine saranno un ingrediente della ricetta del biancomangiare, accompagneranno erbe e carni, saranno adoperate per la realizzazione di salse e da esse si ricaverà *Butiro de graso de mandole*; nelle preparazioni dolci erano l'ingrediente principe delle 'mandolate': dolce di zucchero e mandorle tritate, di torte varie, del marzapane; compaiono inoltre nella torta in balconata (Anonimo veneziano del Trecento, C), nei tortelli fritti e nelle confettate (Anonimo veneziano del Trecento, CXXVII), cf. Faccioli 1987, pp. 73-75; p. 78-79; p. 92; p. 95; pp. 105-106; p. 109.

¹⁰⁹ Riprendiamo il testo edito da Arbizzoni della redazione autografa risalente presumibilmente al 1572, cf. Felici, *Del'insalata, e piante*, pp. 5-10.

¹¹⁰ Felici, *Del'insalata, e piante*, p. 136.

¹¹¹ Felici, *Del'insalata, e piante*, p. 108.

¹¹² Mattioli, *Epistolarum Medicinalium Libri Quinque*, pp. 239ss.

¹¹³ Mattioli, *Epistolarum Medicinalium Libri Quinque*, p. 241.

¹¹⁴ Tommasini, *De tesseris hospitalitatis*, pp. 196-197.

¹¹⁵ Da noi già sottoposti ad attenzione in altra sede, Scippacercola 2016.

¹¹⁶ «*Copta Rhodiaca. Peccantis famuli pugno ne percute dentes*», Mart. 14, 69 ed. Shackleton Bailey.

¹¹⁷ Ferrari 1676, p. 118.

¹¹⁸ Pomey 1691, p. 205; *Cupediae, arum* coesiste nella resa del termine *Friandise*, Id., p. 272 e p. 434.

¹¹⁹ I fattori che facilitano i cambiamenti semantici sono stati studiati e indicati secondo diverse teorie, cf. Bréal 1990; Meillet 1904-1905; Ulmann 1967; Sommerfelt 1962, pp. 87-136; Lehmann e Malkien 1977, in part. pp. 101-202; Ulmann 1967. La stessa presenza della polisemia rappresenta un elemento di duttilità nella lingua e, inoltre, un cambiamento semantico può non essere definitivo, Ulmann 1967, pp. 310-311.

¹²⁰ Cf. Darmesteter 1946.

Ennio G. Napolitano

Le iscrizioni arabe della porta del mausoleo di Boemondo a Canosa

Abstract

The great interest among scholars towards the so-called Arabic “pseudo-inscriptions” decorating Italian paintings and sculptures generated a proliferation of new terms. The far-fetched use of such terms a “pseudo-inscription”, “pseudo-Arabic” and “pseudo-Kufic” has confined different writing patterns into the realm of the ornament inspired by Arabic characters. There is the necessity to discriminate one case from another, as some of them refer to real models from which they were copied. Through a toilsome work of serial collection of specimens, it has been possible to deduce, wholly or in part, the original Arabic texts. In this article, the method has been applied to a text written in Arabic on the door of the Bohemond’s mausoleum at the Cathedral of Canosa. The reading was achieved by comparing the Arabic inscriptions appearing on contemporary luxury products circulating in the Peninsula.

L’espansione degli scambi commerciali avvenuti tra il X e l’XI secolo e la crescente presenza dei mercanti occidentali nell’Oriente islamico sono tra le conseguenze del fenomeno che Giuseppe Galasso definisce come un «processo di integrazione internazionale dell’economia mediterranea»¹. In tutto l’Occidente iniziano a circolare oggetti di manifattura islamica che, progressivamente, favoriscono l’introduzione di elementi ornamentali in caratteri arabi tra i partiti decorativi autoctoni.

Le decorazioni epigrafiche presenti sulla porta del mausoleo di Boemondo (†1111) sono state oggetto di numerosi studi che hanno contribuito ad ampliare il dibattito sulle porte bronzee medievali dell’occidente cristiano. Già nel 1924 Gustave Soulier, descrivendo le ante del mausoleo, scrive che nei rosoni «*apparaissent des caractères pseudo-arabes*»². In effetti, nel corso degli anni, è stato utilizzato, il più delle volte, il termine “pseudo-cufico” o “pseudo-arabo”, con riferimento generico alla scrittura ornamentale di provenienza arabo-islamica.

Se per le iscrizioni latine gli studi hanno fornito informazioni approfondite relative ai testi della porta e del tamburo del mausoleo³, lo stesso non è accaduto per i partiti epigrafici in caratteri arabi.

L'argomento ha prodotto una serie di generalizzazioni rimaste sostanzialmente inalterate. I termini utilizzati da Soulier nel 1924 per definire le decorazioni epigrafiche della porta del mausoleo sono stati riproposti in maniera più o meno analoga fino a tempi più recenti. Il fenomeno è stato principalmente letto nel corso degli anni come una sorta di arabesco epigrafico copiato in modo inconsapevole e non meritevole di approfondimenti specifici.

Quando nel 1953 Kurt Erdmann sviluppa un metodo finalizzato alla lettura dei partiti pseudo-corsivi in caratteri arabi presenti su media diversi, l'interesse relativo al possibile contenuto sembra poter spianare la strada allo sviluppo di una metodologia e di un nuovo approccio analitico delle ornamentazioni epigrafiche. Tuttavia, lo schema da lui proposto, corrispondente alle forme contenenti la cosiddetta sindrome alta-bassa-alta, consiste nella sola identificazione della parola *Allāh* di un eterogeneo gruppo di iscrizioni⁴, escludendo, così, ogni possibile diversa interpretazione dei tracciati epigrafici. La successiva applicazione del metodo, negli studi di settore, ha di fatto scoraggiato ogni tentativo di verifica dei testi, esaurendosi, così, nell'identificazione del modello della professione di fede islamica⁵.

In questo breve articolo, analizzerò gli elementi epigrafici in caratteri arabi presenti sulla porta, soffermandomi sul tracciato del disegno e sulla possibile identificazione della decorazione epigrafica con le iscrizioni arabe di tipo beneaugurale.

La porta del mausoleo è composta da due ante che presentano tra loro diverse difformità, sia in termini di dimensioni che per tecnica di esecuzione. Alcuni studiosi hanno ipotizzato una discontinuità temporale tra le valve ed un'appartenenza a diverse porte successivamente assemblate⁶. A questo proposito, Fabrizio Vona prova a fare chiarezza su quelli che egli definisce «preconcetti», affermando che «la sostanziale omogeneità della lega bronzea dell'anta sinistra e delle quattro formelle dell'anta destra permette di considerarle in effettiva unità temporale di esecuzione» e che «la differenza tra le due ante, che trovano già nella sostanziale similitudine della lega un indiscutibile elemento di omogeneità, è meno accentuata di quanto fino ad oggi si è rilevato»⁷.

Entrambe le ante sono circondate da una cornice decorata con un motivo composto da elementi vegetali a palmetta (tavola 1). La valva destra è formata da quattro lastre. I due pannelli centrali sono decorati con due incisioni raffiguranti i personaggi della famiglia Altavilla. I due dischi esterni, invece, sono ornati con fitte decorazioni vegetali che richiamano i motivi ornamentali islamici. Al di sopra del disco inferiore dell'anta di destra è incisa l'iscrizione latina che attribuisce l'opera a «*Rogerus Melfie campanarum*».

La valva sinistra della porta del mausoleo è ornata da tre dischi del diametro di 30 cm circa, ciascuno dei quali è composto da una fascia epigrafica

circolare (tavola 2). Ogni disco presenta al centro una decorazione formata da tre diversi elementi. Nel disco superiore è presente l'impronta di sagome umane; in quello centrale è stata aggiunta, in un secondo momento, una protome leonina nel tentativo di riempire una frattura nel bronzo; nel disco inferiore è visibile la decorazione originale con un motivo floreale. Il campo scritto occupa l'intera superficie del rigo. L'iscrizione è delimitata alla sua estremità da due cornici semplici che determinano il perimetro di due circonferenze. Le lettere alte misurano 7,5 cm. Il secondo disco presenta diverse abrasioni, in particolare nella parte destra. Nel terzo disco, invece, è visibile un'abrasione della parte inferiore. Ogni parola è immediatamente seguita dalla sua versione in forma speculare. Da un punto di vista stilistico, la composizione può essere riconducibile al tipo di cufico ornamentale decorato con motivi vegetali noto come "fogliato".

La disposizione del testo nei tre dischi è quasi identica, mentre l'orientamento del testo nel terzo disco è leggermente ruotato verso sinistra, rispetto agli altri due. Nella valva sono presenti iscrizioni latine al disopra di ciascun disco. Si tratta di versi che celebrano le virtù e le imprese belliche di Boemondo. Nella riproduzione grafica dei dischi nella tavola 3, la lettera *yā* è resa in grigio, le lettere *mīm* e *nūn* in sequenza sono colorate in nero. La lettera *yā* è riprodotta da un'asta con terminazione ad apice ed un occhiello centrale. Essa risulta essere legata alla precedente *yā*, appartenente alla stessa parola resa in forma speculare. La *mīm* mediana non presenta tracciati anomali. La *nūn* non presenta il dentino dopo il legamento con la *mīm*. La coda della *nūn* risale per tutta la lunghezza del rigo, generando un disegno a palmette polilobate. Dal punto di vista stilistico, essa è l'unica lettera dell'iscrizione ad essere interessata dalle ornamentazioni vegetali. Dalla parte sinistra della *nūn* partono due legamenti che si uniscono al segno successivo. Sono, inoltre, visibili due diversi elementi estranei al testo. Il primo consiste in un'asta, evidenziata in rosso nell'immagine, che funge da elemento divisorio e compare tre volte nel primo disco, cinque volte nel secondo e quattro volte nel terzo. Il secondo elemento, reso in tratteggio, è composto da due aste parallele apicate speculari, raccordate da una comune base trapezoidale che scende sotto al rigo di scrittura, poggiandosi sulla cornice. Entrambe le aste recano un archetto semicircolare centrale che richiama la forma della *yā* iniziale.

Nel 2003, Fabrizio Vona è tra i primi ad ipotizzare la presenza di una vera e propria iscrizione araba nei dischi della porta, scrivendo: «i tondi con le scritte dell'anta sinistra sono stati infatti interpretati come iscrizioni pseudo cufiche, ma sembra invece, allo stato attuale delle indagini, di poter affermare che si tratti di scritte con un senso compiuto e che possono essere considerate espressione della cultura islamica locale...»⁸. Peccato che nell'articolo non ci sia alcun riferimento sul possibile significato delle iscrizioni. Pochi

anni più tardi, nel 2009, Antonio Cadei scrive un interessante testo dal titolo *La porta del mausoleo di Boemondo a Canosa tra Oriente e Occidente*⁹ in cui affronta il tema della connotazione islamica degli elementi decorativi. L'autore si interroga sulle definizioni di "gusto islamico" o "arabizzante", ampiamente utilizzate dagli studiosi, per definire la preferenza estetica a riprodurre o reinterpretare modelli artistici provenienti dall'oriente islamico. Lo studio offre nuovi elementi comparativi, come il confronto tra la decorazione dei capitelli del mausoleo con quelli presenti nel sito archeologico di Madīnat al-Zahrā'¹⁰, che suggeriscono una influenza islamica più che bizantina degli elementi ornamentali, in considerazione del «forte ascendente» che la carpenteria andalusa avrebbe «esercitato sull'arte cristiana» e su «un ben più largo contesto tecnico e formale che coinvolge tutto il Mediterraneo». Tuttavia, l'analisi delle decorazioni epigrafiche si esaurisce, anche in questo caso, nella consueta identificazione della parola *Allāh*, rifacendosi agli schemi che Umberto Scerrato utilizza per le ornamentazioni della cappella palatina di Palermo, secondo cui l'iscrizione è composta da una serie di aste identificate come *lām* in sequenza che imiterebbero la successione dei segni di *Allāh*¹¹.

La motivazione per cui, prescindendo da ogni possibile analisi dei *ductus*, queste ornamentazioni epigrafiche vengano indistintamente identificate nello schema ideato da Erdmann oppure considerate prive di leggibilità, risiede, spesso, nella difficoltà di distinzione dei segni e nella modalità in cui essi vengono riprodotti nei diversi media: *tirāz* (stoffe ricamate con arabeschi e motivi epigrafici), ceramiche, metalli. Non si tiene conto che la leggibilità di un'iscrizione non sia necessariamente legata ad una riproduzione colta e consapevole delle maestranze arabofone, quanto alla volontà ed alla capacità dell'artista di riprodurre i modelli a propria disposizione, sia originali che copiati, per poterli ricontestualizzare nel proprio sistema culturale.

L'iscrizione che abbiamo proposto presenta diverse analogie con le decorazioni epigrafiche mobiliari coeve e provenienti dai territori islamici.

Nella tavola 3 (figg. 1 e 2), propongo un confronto di due frammenti di iscrizioni della parola *yumn*, riprodotta su diversi supporti: tessuto e legno. Si tratta di un fregio ligneo conservato al Museo della Kasbah di Tangeri e di un frammento di tessuto proveniente dalla tomba del Vescovo Otto II, conservato nella Cattedrale di Bamberg, databile al 1192¹². In entrambi i casi, si tratta di una composizione della parola rappresentata assieme alla sua stessa forma speculare. Questo fenomeno, seppure assai frequente nei *tirāz* per ragioni legate all'applicazione del testo sul tessuto, lo si riscontra quindi anche su altri supporti, un espediente esclusivamente estetico che conferisce alla composizione equilibrio e ritmo.

Numerose analogie con la decorazione della porta di Boemondo sono riscontrabili nel tessuto proveniente dalla tomba del Vescovo Otto II. La banda epigrafica, ornata in cufico semplice, corre lungo le maniche della

dalmatica¹³. In entrambi i casi, la *yā* iniziale copre la lunghezza del rigo e la *nūn* risale in alto con una terminazione inclinata verso destra. Alla fine della parola, proprio come nella decorazione di Canosa, è presente un'asta (doppia, se consideriamo il suo rispettivo segno speculare) apparentemente estranea alla parola.

Nel fregio ligneo, conservato al Museo della kasbah di Tangeri e databile al XIV secolo¹⁴, è presente una decorazione in cufico ornamentale che riporta il testo in forma speculare. Anche in questo caso, la *yā* iniziale è allungata verso l'alto e la *nūn* risale sopra al rigo. Tuttavia non è presente l'elemento estraneo a forma di asta verticale.

Nel disegno del tracciato epigrafico di due ceramiche provenienti da territori iranici, databili X- XI secolo¹⁵ (figg. 3 e 4), è riconoscibile la stessa parola, ma riprodotta con l'articolo *al*. Nella figura 4, l'articolo viene ridotto ad una sola asta. Analogamente a quanto accade nell'iscrizione di Boemondo, vediamo che il tratto tra la *mīm* e la *nūn* scompare, lasciando spazio ad un unico *ductus* composto da un elemento tondo e una coda che risale sul rigo (Tavola 4, fig. 5).

Per comprendere il motivo per cui il fenomeno di alterazione del testo avvenga già nelle opere di manifattura islamica, dobbiamo fare riferimento al ruolo che la scrittura araba ricopre nel proprio contesto culturale. L'uso dell'epigrafia araba si estende a tutto il territorio islamico e oltrepassa i confini delle comunità arabofone. Il ridotto interesse per il valore comunicativo delle iscrizioni in favore della ricchezza e ricerca estetica, diede vita a forme di scrittura sempre più elaborate che obbedivano a fini soprattutto estetici, tanto che soltanto la classe più acculturata di origine araba poteva distinguere, dietro l'opera d'arte, un testo suscettibile ad essere decifrato.

Recenti studi hanno affrontato il tema della lettura dei partiti decorativi noti come "pseudo-epigrafici" basandosi sulla identificazione di una lettera chiave coinvolta da maggiori elementi decorativi e soprattutto facilmente riconoscibile tra le sequenze di aste¹⁶. Nel caso della parola *al-mulk*, la lettera che riconosciamo è la *mīm*, per il termine *al-'āfiyah* è la *'ayn*, per *baraka* è la *kāf*, e così via. Nel caso di *yumn*, la lettera generatrice è la *nūn*, il cui *ductus* subisce la fusione con la *mīm* precedente ed assume una forma a collo di cigno, con terminazioni a smusso o floreale, proprio come avviene nella porta di Canosa.

La presenza degli elementi avventizi che troviamo nell'iscrizione della porta del mausoleo e sul *ṭirāz* di Bamberg, riprodotti in tratteggio nell'illustrazione, è spiegabile con la funzione ornamentale che questo genere di testi assume. In tutti i casi citati, infatti, la forma della composizione epigrafica è determinata da due aste con al centro un elemento tondo. L'elemento estraneo contribuisce a dare ritmo alla composizione epigrafica, sebbene non risulti necessario ai fini compositivi.

Da quanto precedentemente esposto, e come evidenziato nella rappresentazione grafica della tavola 4 (fig. 6), si desume che l'iscrizione presente sui tre dischi della valva sinistra della porta, sia interpretabile come la parola *yumn* (felicità), un testo usato frequentemente su diversi manufatti di epigrafia mobiliare islamica, ma che ritroviamo, in maniera molto ricorrente, anche nelle coeve decorazioni del soffitto della Cappella Palatina di Palermo¹⁷. Come fa notare Jeremy Johns, i testi delle iscrizioni benaugurali di provenienza islamica sono gli stessi che ritroviamo nell'epigrafia arabo-normanna siciliana, infatti il loro uso non lo si riscontra solo sul soffitto della Cappella Palatina ma anche su tessili, ceramiche e metalli coevi¹⁸. C'è da notare che le analogie tra le tecniche di fusione della porta di Boemondo e quelle della parete occidentale della Cappella Palatina hanno indotto Cadei a definire la porta di Canosa un «verosimile presupposto e modello» per le porte palermitane¹⁹.

Le differenze tra il contenuto commemorativo delle iscrizioni latine e quello beneaugurale delle iscrizioni arabe non rappresentano una novità in questo genere di manufatti artistici. La porta infatti, come ricorda Cadei, è stata realizzata «con ogni probabilità, a Canosa stessa»²⁰. Non stupisce, quindi, che le maestranze locali non conoscessero il significato di un'ornamentazione epigrafica, peraltro, di difficile comprensione anche per un artigiano arabofono, data la funzione prettamente ornamentale del testo, la cui ortografia è alterata dalle rotazioni delle lettere e dalla presenza di elementi avventizi ed ornamentali. Tuttavia questi segni risultano essere un tratto inerente alla stessa funzione decorativa espletata dalla scrittura araba nell'epigrafia mobiliare, per tanto essi non inficiano la leggibilità del testo stesso.

Analogamente a quanto accade nelle ornamentazioni epigrafiche in caratteri arabi presenti nella pittura italiana medievale e rinascimentale, le decorazioni «islamizzate» in contesto cristiano sono parte di un processo più ampio di transculturazione, i cui modelli risultano riadattati nell'elaborazione di forme e disegni che assumono un nuovo significato nella identità culturale in cui essi vengono rappresentati. Il fenomeno non va limitato, quindi, esclusivamente alla sua funzione imitativa, dal momento che la riproposizione di questi segni implica un adattamento ed una rielaborazione che risponde alla volontà dell'artigiano o dell'artista che li riproduce.

Le ornamentazioni epigrafiche della porta di Boemondo si collocano, quindi, nel contesto più ampio della trasmissione dei modelli arabo-islamici nelle arti occidentali. Ci auguriamo che questo breve intervento possa contribuire a fare finalmente chiarezza sulle iscrizioni in arabo della porta del mausoleo, con l'auspicio di un rinnovato interesse verso un approccio multidisciplinare nello studio degli elementi decorativi presenti nell'arte medievale cristiana.

Abbreviazioni bibliografiche

Belli D'Elia 1975: Belli D'Elia, P., *Alle sorgenti del Romanico Puglia XI Secolo*, Bari.

Delle Donne 2012: Delle Donne, F., *Le iscrizioni del mausoleo di Boemondo d'Altavilla a Canosa*, in *ArNoS*, 3 Ariano Irpino, pp. 7-18.

Cadei 2009: Cadei, A., *La porta del mausoleo di Boemondo a Canosa tra Oriente e Occidente*, in Iacobini, A. (a c. di), *Le porte del paradiso: arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Roma, pp. 429-469.

Curatola 2007: Curatola, G., *Persian Ceramics: 9th-14th Century*, Milano.

Erdmann 1953: Erdmann, K., *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, in *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, IX, Mainz, pp. 467-513.

Galasso 1991: Galasso, G., *Napoli e il Mare*, in Musca, G. (a c. di), *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle decime giornate normanno-sveve (Bari, 21-24 ottobre 1991)*, Bari, pp. 27-38.

Jurlaro 1972: Jurlaro, F., *La porta di bronzo del mausoleo di Boemondo a Canosa*, in Paone, M. (a c. di), *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina, pp. 439-462.

Johns 2006: Johns, J., *Le iscrizioni e le epigrafi in arabo. Una rilettura*, in Andaloro, M. (a c. di), *Nobiles officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, vol. 2., Catania, pp. 46-67.

Johns 2010: Johns, J., *Iscrizioni arabe nella cappella palatina*, in Brenk, B. (a c. di), *La Cappella Palatina di Palermo*, Modena, pp. 353-386.

Müller-Christensen 1964: Müller-Christensen, S., *Der Alexandermantel von Ottobeuren in Ottobeuren 764-1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei*, Augsburg, pp. 39-44.

Scerrato 1979: Scerrato, U., *Arte Islamica in Italia*, in Gabrieli, F. - Scerrato, U. (a c. di), *Gli Arabi in Italia*, Milano, pp. 271-571.

Soulier 1925: Soulier, G., *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris.

Vona 2003: Vona, F., *La porta del mausoleo di Boemondo*, in Bertoldi Lenoci, L. (a c. di), *Canosa Ricerche storiche 2003*. Convegno di studio, Fasano, pp. 105-112.

Vona 2009: Vona, F., *Le porte di Monte Sant'Angelo e di Canosa: tecnologie a confronto*, in Iacobini, A. (a c. di), *Le porte del paradiso: arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Roma, pp. 375-410.

NOTE

¹ Galasso 1993, p. 31.

² Soulier 1925, p. 187.

³ Cfr. Delle Donne 2012.

⁴ Erdmann 1953.

⁵ La *šahādah* (o professione di fede) nella sua forma abbreviata recita “*lā ilah illā Allāh*” (Non c’è dio all’infuori di Iddio), in arabo لا إله إلا الله. La frase è composta da una sequenza di sole tre lettere, due lettere alte (*lām* e *alif*) ed una tonda (*hā*), che formano un tracciato facilmente riconoscibile dall’andatura regolare e simmetrica.

⁶ Cfr. Jurlaro 1972 e Belli D’Elia 1975.

⁷ Vona 2009, pp. 378, 379.

⁸ Vona 2003, p. 106.

⁹ Cadei 2009.

¹⁰ Cadei 2009, pp. 435 e 442.

¹¹ Scerrato 1979.

¹² Müller-Christensen 1964.

¹³ Ringrazio il prof. Lorenz Korn dell’Università Otto-Friedrich di Bamberg, per avermi fornito il materiale fotografico relativo alla fascia epigrafica del tessuto.

¹⁴ Si veda la voce “Frieze” in *Discover Islamic Art, Museum With No Frontiers*, 2017. http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_F;39;en (consultato il 10.01.2017).

¹⁵ Il disegno della figura 3 appartiene al tracciato epigrafico della Coppa MO120 proveniente da territori iranici orientali, conservata presso il Museo Orientale “Umberto Scerrato” di Napoli. Nella figura 4 il disegno è stato ricopiato dalla ciotola proveniente da Samarcanda edita in Curatola 2007, fig. a p. 55.

¹⁶ Si veda, in particolare, lo studio di prossima pubblicazione presentato da Vincenza Grassi nell’ambito del Congresso internazionale degli arabisti e islamisti europei, tenutosi a Palermo nel settembre del 2016.

¹⁷ Cfr. Johns 2010.

¹⁸ Johns 2006, pp. 53, 56.

¹⁹ Cadei 2009, p. 434.

²⁰ Cadei 2009, p. 429.



Donatella Manzoli

La processione delle parole: il verso olonomastico in Venanzio Fortunato

Minus est tamen totum dicere quam omnia
(Quint., *Inst.*, VIII, 3, 69)

La lista è un bene assoluto. La lista è vita.
Tutt'intorno, ai suoi margini, c'è l'abisso
(dal film *Schindler List*)

Abstract

This paper examines the use of the so-called 'olonomastic' verse (word-structured verse) in the sixth-century poet Venantius Fortunatus. It considers the following points: a) the taxonomic classification of this stylistic feature; b) typology and artistic quality of this aspect of Venantius' poetry; c) the role played by Venantius' poetry style in the transition from late antique literary tradition to medieval poetry, both in latin and vulgar, and Petrarch.

Elenchi enumerazioni cataloghi liste: tale serie sinonimica è riconducibile per forma e contenuto alla figura di pensiero dell'*accumulatio*, praticata e gradita, come è noto, dall'antichità a oggi¹, talvolta e specialmente nella forma del cumulo asindetico, tanto in prosa quanto in poesia dove diventa notevole quando arriva a occupare un intero verso. In prosa, per esempio, classicamente l'*accumulatio* era indicata anche come *articulus*²; in poesia, oggi è variamente definita: "asindeto a zeppa" (*versefüllendes Asyndeton*)³, polinomo o anche verso pluspredicativo o ancora – e meglio – "verso olonomastico", come è uso dire con neologismo il cui conio ritengo si debba attribuire a Rosario Leotta⁴; oppure, nel caso che la figura sia costituita da una successione di soli verbi, nominata "verso oloverbico" o "verso plusverbico".

Tale figura, a volte estrema nel suo sfoggio, fu talvolta praticata anche nella misurata poesia classica: sporadicamente essa si incontra in Plauto, Ennio, Lucrezio, Orazio, Stazio e più spesso in Marziale⁵, più raramente in Virgilio e nei poeti del primo secolo dopo Cristo (Seneca, Lucano e Silio Ita-

lico) dove non arriva mai a coprire un verso intero⁶. Al contrario essa gode di abbondante impiego nella poesia dell'età tardoantica, quella cosiddetta età della decadenza la cui estetica invece si mostra connotata da una vitalissima tensione alla esuberanza espressiva, promettente antefatto di successive esperienze poetiche⁷.

La mania dell'elenco investe i versi intarsiati di gemme di Ausonio, Claudiano, Draconzio, Sidonio Apollinare, attratti dal gusto catalogatorio e allo stesso tempo attenti alle espressività sonore.

Come osservava Umberto Eco riguardo scrittori di liste (Joyce e Borges), il poeta onomastico «vuole dire per eccedenza, per *hybris* e ingordigia della parola, per gaia (raramente ossessiva) scienza del plurale e dell'illimitato»⁸.

Naturalmente non si potrà tralasciare di osservare come l'impresa onomastica partecipi della natura di giocosa sperimentazione linguistica che si registra in certe prove tardoantiche e mediolatine, in bilico tra *ludus* e poesia, le quali, sulla scia della poetica alessandrina, furono incoraggiate da Ausonio con la pratica del centone e con gli scherzi verbali del suo *Technopaegnon*. Alludo a quelle acrobazie poetiche che consistono in manipolazioni combinatorie di lettere e parole: versi ropalici, versi costruiti con tmesi, acrostici, *carmina figurata* – gli ultimi due praticati anche da Venanzio Fortunato – lipogrammi come quello più noto di Fulgenzio, il *De aetatibus mundi et hominis* (una cronaca dove in ciascuno dei 23 capitoli viene in progressione eliminata una lettera dell'alfabeto), o ancora, due secoli dopo, il tautogramma *Ecloga de calvis* di Ubaldo di Saint-Amand, che presenta solo parole inizianti con la lettera *c*⁹.

Certamente la pratica onomastica è gioco retorico spesso accompagnato dall'erudizione, quando ad accumularsi sono sostantivi rari. Al contempo essa, rassicurante nell'illusorio dominio della sua apparente finitezza, diviene strumento per provocare il lettore a ulteriori possibili – anche distanti – aggiunzioni. Il *divertissement* letterario con le sue cadenzate teorie accompagna il lettore fino alla fine del verso proprio per scongiurare quella fine e, come da un belvedere, permettergli di affacciarsi su scenari ulteriori e di imparare così la speranza di un oltre. Il verso onomastico andrà pertanto valutato non solo e non tanto come prova di abile tecnicismo ma, per le sue intrinseche potenzialità evocative, anche come suggestiva metonimia della fluidissima condizione umana sospesa nella tensione tra finito e infinito.

Occorrenze dell'onomastico nella poesia tardoantica sono fornite da Ernst Robert Curtius¹⁰, Harry Wedeck¹¹, Franco Munari¹², Ergisto Clerici¹³, Rosario Leotta e Armando Bisanti¹⁴ e da Michael Roberts¹⁵ che nel suo saggio sulla poetica tardoantica scrive di avere contato 71 onomastici in Sidonio, indicando però solo due occorrenze¹⁶. Tra i poeti tardoantichi Sidonio sarebbe il più prolifico autore di onomastici¹⁷, non solo in considerazione del

numero di occorrenze ma anche in virtù del numero di versi consecutivi coinvolti nella pratica stilistica, ad esempio *carm.*, IX, 95-98, già segnalato da Roberts, e la ancora più estesa prova in *carm.*, XXIII, 39-47¹⁸. Ai versi dei poeti tardoantichi segnalati dagli studiosi menzionati altri ne posso aggiungere¹⁹ e naturalmente moltissimi altri ancora se ne potranno reperire.

A proposito della cifra stilistica tardoantica tesa all'*accumulatio*, opportunamente Michael Roberts propone il confronto con la tendenza all'esaudività dell'arte pittorica e dell'arte musiva di età bizantina, indicando i cataloghi poetici come l'analogo letterario della sequenza dei santi nella navata di sant' Apollinare²⁰. Nello specifico, mi pare che, a ulteriore conferma delle osservazioni di Roberts, si possa convocare proprio il verso olonomastico che con le sue sfilze di unità lessicali evoca a perfezione le affollate teorie di personaggi in celeberrimi mosaici del VI secolo dove le figure, allineate una accanto all'altra, appaiono come segmenti omologhi ma autonomi, proprio come le parole nei versi²¹.

In quel sesto secolo e in quella Ravenna che esibiva bizantini cortei di santi e dignitari studia Venanzio Fortunato che mostra nella sua poetica un vividissimo gusto per il catalogo: frequenti nei suoi versi le rassegne di personaggi e di luoghi²² e le consecutive serie di complementi di qualità o di modo ottenuti tramite sostantivi o aggettivi costruiti con il genitivo o con l'ablativo²³. Sulla scia degli amati tardoantichi, Venanzio Fortunato fu anche molto attratto dall'artificio dell'onomastico.

Nel suo *corpus* poetico egli produce un numero altissimo di versi nei quali sfilano incalzanti processioni di sostantivi o aggettivi o verbi. La presenza della figura olonomastica nei carmi venanziani è stata segnalata da un discreto manipolo di studiosi i quali hanno enumerato alcuni versi²⁴. Ma molti più numerosi casi sono emersi da una sistematica ricognizione di cui qui presento i risultati. Si tratta di 207 versi, compresi i 22 degli *spuria carmina*: per inciso, si osserverà che alcuni riscontri, emersi da una prima perlustrazione, tra carmi spurii e carmi di certa attribuzione invitano a riconsiderare, almeno per alcuni di essi, la questione della paternità venanziana²⁵. Di tutti questi versi olonomastici alcuni appaiono perfetti, cioè rappresentati da liste coerenti di sostantivi o aggettivi o verbi non inquinate – o minimamente inquinate – da elementi estranei per tipologia lessicale; altri invece risultano imperfetti, ma, a mio giudizio, comunque degni di essere considerati olonomastici in quanto, anche se costituiti da soli tre elementi omologhi, decisamente perseguono la scelta stilistica della *cumulatio nominum*. Talvolta la prova olonomastica si gonfia e occupa anche due o tre versi²⁶; in un caso – provocatoria sfida di virtuosismo lessicale – si dilata a dismisura: è il caso di *Mart.*, II, 74-81 che, avvicinandosi al *record* sidoniano (*carm.*, XXIII, 39-47), si dispiega per otto versi a descrivere la trasbordante esuberanza di tutte le ricchezze che da ogni parte del mondo convergono alla mensa dell'imperatore Massimo:

- Quas habet Indus, Arabs, Geta, Thrax, Persa, Afer, Hiberus
 75 Quod fert meridies, arctos, occasus et ortus,
 Quod Boreas, Aquilo, Libs, Circius, Auster et Eurus,
 Quod Geon et Phison, Tigris Eufratesque redundant,
 Rhenus, Atax, Rhodanus, Tibris, Padus, Hister, Orontes,
 Quod mare, terra, polus, pisce, alite, fruge ministrat.
 80 Emblema, gemma, lapis, toreumata, tura, Falerna
 Gazaque, Creta, Samus, Cypros, Colophona, Seraptis²⁷

La modalità onomastica da Venanzio è praticata naturalmente sia negli esametri che nei pentametri ma anche nei versi giambici (I, 16; II, 6) e trocaici (II, 2).

Di tutti i versi onomastici venanziani, in omaggio all'argomento, fornisco in *Appendice* una lista di tre liste: una prima allestita per ordine di occorrenza nei libri, una seconda per qualità (versi perfetti – 131 – e imperfetti – 77 –), infine un'ultima lista per categorie tematiche. Tali liste si sono rivelate preziose intanto per un'esaustiva indagine intratestuale e per proficui assaggi di confronti intertestuali, come si vedrà nelle note ai versi elencati, e potranno anche risultare utili per ulteriori indagini sulla diffusione della pratica onomastica nella poesia tardoantica e in quella medievale. Già ora si può affermare che alcuni versi di Venanzio, come si vedrà nelle relative note, riecheggiano o riformulano modelli tardoantichi la cui preziosa lezione il poeta assorbe rimanendo tuttavia sempre originale: qui anticipo che i poeti più presenti nella memoria poetica di Venanzio sono certamente Sidonio e Draconzio ma si incontra spesso anche Paolino di Nola, seguito da Prudenzio; pare leggersi qualche eco di Corippo e di Ennodio; è degna di nota una possibile ripresa da Agostino; seppure prevedibili, sono interessanti alcune reminiscenze del poeta gallico Paolino di Périgueux il quale, nella seconda metà del V secolo, aveva composto un poema sulla vita di san Martino che certamente Venanzio conosceva e apprezzava, come attestano i vv. *Mart.*, I, 20-21 (*stemmae, corde, fide pollens Paulinus et arte/versibus explicuit Martini dogma magistri*) e *Mart.*, I, 469 (*versibus intonuit Paulinus deinde beatus*)²⁸. Di alcuni versi venanziani è stato anche possibile individuare casi di *Fortleben* nella successiva poesia latina, ma sarebbe certamente auspicabile una perlustrazione sistematica. Infine si rileva una più alta presenza di versi onomastici nei carmi sostenuti da maggiore tensione retorica (II, 2, il *Pange lingua*; III, 9, il carme sulla Pasqua al vescovo Felice di Nantes; IV, 26, *l'epitaphium Vilithutae*; VI, 6, il *De Gelesuinta*; VII, 12, il mesto carme al nobile Giovino, caduto in disgrazia; VIII, 3, il *De virginitate*; *app.*, 2, il carme agli imperatori Giustino e Sofia, composto a nome di Radegonda in ringraziamento per le reliquie della santa Croce inviate da Costantinopoli; inoltre ben 52 versi onomastici nella *Vita Martini*).

Come evidenziava Rosario Leotta, già Beda nel *De arte metrica* si espri-

meva in termini positivi circa il verso onomastico, invocando al proposito la paradigmatica *auctoritas* di Venanzio: «Aliquando versum nominibus tantum perficere gratum est, ut Fortunatus *Lilia, narcissus, violae, rosa, nardus, amomum, /oblectant animos germina nulla meos. Quod idem et in propriis fecit nominibus Sarra Rebecca Rachel Hester Iudith Anna Noemi. Fecit et in verbis: Blanditur, refovet, veneratur, honorat, obumbrat, /et locat in thalamo membra pudica suo*»²⁹.

Il *placet* di Beda – che addita a modello Venanzio e non i poeti tardoantichi – unitamente al notissimo giudizio che di Venanzio formulò il carolingio Paolo Diacono³⁰ hanno probabilmente fatto sì che proprio a Venanzio si debba il rilancio del virtuoso cimento retorico tardoantico alla successiva poesia carolingia. Prova ne siano proprio tre fondamentali testimonianze onomastiche: una di Alcuino di York³¹ cui posso aggiungere una di Teodulfo d'Orléans e una di Ermoldo Nigello³². In questi brani Alcuino, Teodulfo ed Ermoldo elencano i nomi dei maestri tardoantichi: in entrambi gli elenchi di nomi significativamente compare quello di Venanzio.

Max Manitius fa derivare da Venanzio la moda onomastica nell'agiografia metrica del X secolo³³. Ma l'influsso venanziano non si limitò certamente alla produzione agiografica e neppure al X secolo; da Harry Wedeck³⁴, Franco Munari³⁵, Rosario Leotta³⁶, Armando Bisanti³⁷ e da Edoardo D'Angelo³⁸ è stata infatti accertata la presenza di versi onomastici anche in prove poetiche latine delle generazioni successive a Venanzio, a partire da quella carolingia. Ai versi segnalati da questi studiosi naturalmente moltissimi altri se ne potranno aggiungere: chiunque infatti frequenti la letteratura medio-latina sa che facilmente se ne possono incontrare innumerevoli esempi³⁹. Ritengo invece utile, ancorché senza alcuna pretesa di esaustività, segnalare in appendice (Lista per ordine di occorrenza nei libri), possibili reminiscenze venanziane in versi onomastici di poeti successivi, quali, anticipo, i carolingi Paolo Diacono, Teodulfo d'Orléans, Modoino d'Autun e Milone di Saint Amand, in età ottoniana Erigero di Lobbes, nell'XI secolo Alfano di Salerno, a cavallo con il XII secolo Balderico di Bourgueil e Marbodo di Rennes, e nel XII secolo Alessandro Neckam.

Inoltre si dovrà aggiungere che l'insistito ricorso venanziano alla costruzione asindetica godette di una fortuna non soltanto mediolatina. Come ha rilevato Rosario Leotta⁴⁰, Venanzio arriverà anche a Dante con il suo verso onomastico «Sarra, Rebecca, Rachel, Hester, Iudith, Anna, Noemi» (VIII, 3, 99) riecheggiato con tutta evidenza in *Par.*, XXXII, 8-12: «Siede Rachel al di sotto di costei/.../Sarra Rebecca Judit e colei/che fu bisava al cantor che, per doglia/del fallo disse Miserere mei».

Venanzio è insomma collettore di una prassi versificatoria ben diffusa nella poesia tardoantica e contestualmente, grazie alla sua acclarata statura di classico, con buona probabilità è egli stesso a trasmetterla alla poesia successiva.

Ragionando in termini di storia del verso onomastico, non si può non accennare a Petrarca per i numerosi versi asindetici – o comunque formulati perseguendo la modalità della lista – presenti nei *Rerum vulgarium fragmenta*: emblematico tra tutti il catalogo dei fiumi (CXLVIII, 1-4: *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro, / Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange, / Tana, Histro, Alpheo, Garona, e l mar che frange, / Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro*) che prosegue al v. 5 con un elenco di alberi (*non edra, abete, pin, faggio o genebro*)⁴¹.

Riguardo alla poetica petrarchesca del polinomo, Dámaso Alonso nel suo *Saggio di metodi e limiti stilistici*⁴², nel capitolo significativamente intitolato *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*⁴³ elenca numerosi versi esemplari della tendenza petrarchesca alla pluralità, costituiti cioè da una «successione di esseri che hanno tutti qualche caratteristica in comune e ciascuno un elemento che li differenzia» e pertanto «considerati unitamente come una serie di esseri»⁴⁴; Alonso ritiene che da Petrarca erediterà tale tendenza -e spesso la amplificherà- il petrarchismo⁴⁵ che a sua volta la consegnerà al barocchismo.

Così ad esempio, circa la propensione all'estensione nominale di Gian Battista Marino si leggano – e si estendano ai poeti di versi siffatti in ogni epoca – le raffinate allegazioni di Gian Piero Maragoni che efficacemente così definisce questi versi «teorie, processioni e cortei saturanti il recipiente del rigo, così – *de facto* o *de iure* – onomastico» e poi diagnostica come «epidemico sentimento nominale» tale attitudine:

Ebbene, se sembra a noi di aver fin qui riscontrato qualcosa come una sindrome di abdicazione alle facoltà discorsive del linguaggio, in favore del suo semplice poter prospettare fantasmi e porre fenomeni (obietti vs. concetti, empirie vs. categorie), a monte di ciò sta per certo l'aver Marino risolto per uno statuto comunicativo non omogeneo al λόγος dei giudizi e dei nessi istituiti tra soggetti copule predicati, sì alla dinamica di quelle dizioni... capaci di senso purché siano effate, cioè vere non in quanto verificabili ma in quanto idonee veramente al loro fine.⁴⁶

Di fatto è agevole constatare come l'uso del verso onomastico sia vivo in tutta la letteratura europea, fino ai nostri giorni.

Sarebbe opportuno chiedersi se, dietro l'estetica petrarchesca della pluralità che avvia la fortuna dell'onomastico, si possa rintracciare un modello. Al riguardo Alonso afferma di non essersi proposto la ricerca delle fonti dirette del Petrarca ma soltanto di essersi occupato di paragonare lo stile del Petrarca con quello dei poeti del *dolce stil novo*, esprimendo la necessità di studi stilistici particolareggiati di tutti i poeti primitivi italiani e provenzali⁴⁷. Marco Santagata⁴⁸ e Rosanna Bettarini⁴⁹ nei loro approfonditi commenti ai *Rerum vulgarium fragmenta*, circa l'iperbolico elenco dei fiumi

in CXLVIII, 1-4, si limitano a registrarne la peculiare cifra stilistica non proponendosi l'indagine su eventuali modelli. Marginalmente Santagata menziona come antecedente *exemplum* stilistico l'ovidiano elenco dei fiumi di *Met.*, II, 241-259⁵⁰; mentre la Bettarini, sottolineando «la densità dei sostantivi associati... con un cumulo eccezionale anche per un autore che inventa le sublimi enumerazioni di sostanza giustapposte, vocalmente sconfinite come “fior’, frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi”», si chiede infine «come mai tanta ressa?»⁵¹.

Verrebbe da rispondere che forse tanta ressa Petrarca poteva incontrare nei poeti tardoantichi. È stata con certezza registrata la conoscenza da parte di Petrarca di Sidonio Apollinare, l'altro campione di versi onomastici, seppure in questi studi l'attenzione sia posta solo allo stile epistolare e non sia formulato alcun riferimento specifico all'eventuale influsso sidoniano circa la pratica onomastica⁵². Accertata la presenza di Sidonio nella biblioteca di Petrarca, si potrebbe dunque considerare il poeta gallo-romano come possibile modello poetico per la pratica onomastica petrarchesca. Penso però che, in considerazione della notevole fortuna di Venanzio e del fatto che egli, come si è visto, fu autore assai più prolifico di Sidonio in ambito onomastico, non si possa affatto tralasciare la possibilità di attribuire a Venanzio – o anche a Venanzio – la matrice poetica dell'uso asindetico petrarchesco e conseguentemente di riflettere su una eventuale più larga connessione tra Venanzio e Petrarca. In relazione a Petrarca, da una prima indagine, Venanzio è menzionato marginalmente da Antonio Pinchera, da Vincenzo Fera e Maria Grazia Blasio: Pinchera, a proposito del sonetto CXLVIII, in nota segnala, solo come esempio di poesia onomastica, il verso di Venanzio III, 9, 23 (*myrta, salix, abies, corylus, siler, ulmus, acernus*)⁵³; Fera, a proposito dell'*Africa*, menziona Venanzio per una questione prosodica (*Afr.*, VI, 841) e quale possibile modello, insieme a Giovenco, della clausola di *Afr.*, IX, 206⁵⁴; la Blasio nota come Petrarca in *Rer. Memorand.*, 2, 17 utilizzi la flessione aggettivale *prosaicus*, di largo uso medievale, risalente a Venanzio (VII, 11, 1; *Mart.*, II, 468) ma presente anche in Ugucione da Pisa⁵⁵.

A caldeggiare la riflessione su una possibile influenza venanziana sulla poetica petrarchesca a mio parere, oltre al dato incontrovertibile della mole di versi onomastici prodotti da Venanzio di gran lunga maggiore di quella di Sidonio, intervengono due *loci* petrarcheschi: il lungo elenco dei 24 fiumi (CXLVIII, 1-4) presenta dodici fiumi (*Po, Tebro, Eufrate, Nilo, Gange, Tana, Histro, Alpheo, Rodano, Ren, Albia, Hebro*) già elencati, seppure non asindetivamente, da Ovidio (*Met.*, II, 241-259), tuttavia otto di questi fiumi compaiono anche in tre versi onomastici di Venanzio (*Rhodanus, Rhenus, Hister, Albis, Tigris Eufrates, Tibris, Padus*)⁵⁶. Il secondo caso, a mio parere più incisivo, riguarda il sonetto CCCIII, dove l'*incipit* del v. 5 (*fior, frondi*) richiama strettamente il nesso venanziano *flore fronde* di *carm.*, II, 2, 23 (*nulla talem*

silva profert flore fronde germine) che in asindeto è peculiare di Venanzio e tra l'altro è nell'inno alla santa Croce, il *Pange lingua*, che tanta fortuna conobbe nel medioevo; mentre, con la congiunzione *aut*, il nesso è presente solo in Prudenzio (c. *Symm.*, II, 206).

Il gusto per l'elencazione asindetica si affaccia anche nella raffinata scrittura critica di Gustavo Vinay, il più profondo mediolatinista del Novecento. Scelgo, per chiudere, due brani. Il primo riguarda proprio Venanzio Fortunato: «Venanzio, per grammatica, retorica e metrica chiarissimo, si è formato nell'ancor mitica Ravenna prelongobarda, è antico e pur familiare per le montagne le città i fiumi della memoria di Paolo e della sua gente»⁵⁷. Il secondo si riferisce alla poesia di quel Paolo Diacono che nella sua *Historia Langobardorum* aveva fondato il capitolo della fortuna di Venanzio⁵⁸: «Ha bisogno di primavera, di verde, di rosso, di selve, di mirti, di Averno Fucino e Lucrino (I), di flutti tremuli, di mari e stanchi marinai (IV), di iridi multicolori e nubi cerulei (V), di prati "rosulenta" (VIII), di rugiada di gemme di rose purpuree (X), di pietre preziose e di nettare (XIII), di cielo, di notte, di stelle... di sole che faccia ridere il mondo... e sempre di tenerezza»⁵⁹.

Appendice

Lista per ordine di occorrenza nei libri*

- I, 1, 17-18 (*gratia, mens, animus, bonitas, dilectio plebis/et gradus et pietas*)⁶⁰
I, 2, 5-6 (*fundavit, struxit, dotavit, deinde dicavit/et meruit*)
I, 15, 103 (*cara, serena, decens, sollers, pia, mitis, opima*)⁶¹
I, 16, 83-84 (...*gratia,/mercede, vita, gloria*)⁶²
- II, 2, 15 (*et pedes manusque, crura stricta pingit fascia*)⁶³
II, 2, 19 (*hic acetum fel arundo sputa clavi lancea*)⁶⁴
II, 2, 21 (*terra pontus astra mundus quo lavantur flumine*)⁶⁵
II, 2, 23 (*nulla talem silva profert flore fronde germine*)⁶⁶
II, 4, 22 (*lumen spes scutum gereris livoris ab ictu*)
II, 4, 32 (*murus et arma viris virtus lux ara precatu*)
II, 5, 6 (*cuius honor lumen ius gloria regna coeue*)⁶⁷
II, 9, 2 (*quos colo corde fide religione patres*)⁶⁸
II, 9, 18 (*ecclesiae genium, gloria, munus, honor*)⁶⁹
II, 9, 33 (*non lapides, coccus, cidar, aurum, purpura, byssus*)⁷⁰
II, 12, 3 (*carcere, caede, fame, vinclis, site, frigore, flammis*)⁷¹
II, 15, 19 (*perpetuum lumen Christum Dominumque Deumque*)⁷²
II, 16, 59 (*indicat, accusat, convincit, damnat, acerbat*)
- III, 5, 1 (*fida salus patriae, Felix spe, nomine, corde*)⁷³
III, 6, 3 (*levitas, proceres, pueros, iuvenesque*)⁷⁴
III, 8, 50 (*perpetuo Felix nomine, mente, fide*)⁷⁵
III, 9, 23 (*myrta, salix, abies, corylus, siler, ulmus, acernus*)
III, 9, 36 (*laudant rite Deum lux, polus, arva, fretum*)⁷⁶
III, 9, 50-51 (...*potens,/aequalis, concors, socius, cum patre coevus*)
III, 9, 100 (*ecclesiae pastos ubere, lacte, sinu*)⁷⁷
III, 14, 15 (*tranquillus, placidus, mitis, sine nube serenus*)⁷⁸
III, 15, 29 (*qui venit huc exul, tristis, defessus, egenus*)⁷⁹
III, 18, 17 (*nunc? Venerande pater, prece, voto, voce saluto*)⁸⁰
III, 19, 8 (*dilexit, coluit, rexit, honesta dedit*)
III, 21, 3 (*per quem plebs, regio, peregrinus et hospes aluntur*)⁸¹
III, 23a, 24 (*per quem plebs dominum scit, timet, orat, amat*)
- IV, 4, 21 (*mansuetus patiens, bonus, aequus, amator amandus*)⁸²
IV, 5, 11 (*actu, mente, gradu, spe, nomine, sanguine nexi*)⁸³

* Per il testo dei carmi rinvio a Venanzio Fortunato, *Opere*. Per la *Vita Martini* rinvio a Venance Fortunat, *Œuvres*. Nel corso di questa lista raggruppo i versi omonomastici quando siano consecutivi salvo nel caso in cui essi costituiscano serie distinte.

- IV, 5, 15 (*hic probus, ille pius, hic serius, ille serenus*)
 IV, 18, 13 (*tranquillus, sapiens, iucundus, pacis amicus*)⁸⁴
 IV, 24, 9 (*vir sapiens, iustus, moderatus, honestus, amatus*)⁸⁵
 IV, 25, 9 (*cui frater, genitor, coniunx, avus atque priores*)
 IV, 25, 11 (*orfanus, exul, egens, viduae nudaeque iacentes*)⁸⁶
 IV, 25, 12 (*matrem, escam, tegmen hic sepelisse dolent*)
 IV, 26, 39 (*dulcis, ovans, alacris, studiis ornata iuventus*)
 IV, 26, 43 (*ambo pares animo, voto, spe, moribus, actu*)⁸⁷
 IV, 26, 44 (*certantesque sibi mente, decore, fide*)⁸⁸
 IV, 26, 97 (*hinc mater, hinc sponsa Agnes, Tecla dulcis, Agathe*)⁸⁹
 IV, 26, 125 (*lilia, narcissus, violae, rosa, nardus, amomus*)⁹⁰
 IV, 26, 151-154 (*nam puer atque senes, niger albus, turpis honestus, /debilis et fortis, mitis et asper obit/huc sapiens stolidus, <huc et> probus improbus, omnis/plenior exiguus, parvus et altus adit*)⁹¹
 IV, 27, 15 (*exulibus, viduis, captivis omnia fundens*)⁹²
- V, 5b, 74 (*colligitur, rapitur, conditur inde domo*)
 V, 6a, 13-14 (*serpens elatus zelator larveus hostis/atrox*)⁹³
- VI, 1, 110 (*sapphirus, alba, adamans, crystalla, smaragdus, iaspis*)⁹⁴
 VI, 1a, 23 (*lingua, decus, virtus, bonitas, mens, gratia pollent*)⁹⁵
 VI, 1a, 37 (*pulchra, modesta, decens, sollers, pia, grata, benigna*)⁹⁶
 VI, 2, 3 (*quem gravitate, animo, sensu, moderamine legum*)⁹⁷
 VI, 2, 15 (*ille fuit mitis, sapiens, bonus, omnibus aequus*)⁹⁸
 VI, 3, 9 (*mens veneranda, decens, sollers, pia, cara, benigna*)⁹⁹
 VI, 5, 83 (*tum proceres, famuli, domus, urbs, rex ipse remugit*)¹⁰⁰
 VI, 5, 112 (*gentem, animos, mores, oppida, rura, nemus*)¹⁰¹
 VI, 5, 151 (*currat, stet, sedeat, fleat, intret et exeat alter*)¹⁰²
 VI, 5, 163 (*quis gremio foveat, genibus vehat, ambiat ulna?*)¹⁰³
 VI, 5, 204 (*singula commemorans, dulcia, dura, pia*)¹⁰⁴
 VI, 5, 205 (*mobilis, impatiens, metuens, flens, anxia mater*)¹⁰⁵
 VI, 5, 219 (*Thrax, Italus, Scythia, Persa, Indus, Geta, Dacia, Britannus*)¹⁰⁶
 VI, 5, 275-276 (*ducitur, ornatur, deponitur, undique fletur/conditur*)
 VI, 5, 304 (*hoc fontes, silvae, flumina, rura sonant*)¹⁰⁷
 VI, 5, 306 (*respondent, lapides, mons, nemus, unda, polus*)¹⁰⁸
 VI, 5, 368 (*de nata et genero, nepte, nepote viro*)
 VI, 8, 14 (*frixuriae, cocumae, scafa, patella, tripes*)¹⁰⁹
 VI, 8, 24 (*imbre, euro, fluvio sed madefactus ego*)¹¹⁰
 VI, 10, 38 (*omnibus aequalem spe, sale, pace, fide*)¹¹¹
- VII, 2, 1 (*nectar, vina, cibus, vestis, doctrina, facultas*)
 VII, 4, 15 (*Esera, Sara, Cares, Scaldis, Sate, Somena, Sura?*)¹¹²

- VII, 4, 19 (*Ardenna an Vosagus cervi, caprae, helicis, uri*)¹¹³
 VII, 4, 22 (*nec mortem differt ursus, onager, aper?*)¹¹⁴
 VII, 8, 29 (*tangitur aut digito lyra, tibia, fistula, canna*)¹¹⁵
 VII, 9, 11 (*quod pater ac genetrix frater, soror, ordo nepotum*)¹¹⁶
 VII, 12, 25 (*Archyta, Pythagoras, Aratus, Cato, Plato, Chrysippus*)¹¹⁷
 VII, 12, 27 (*quidve poema potest? Maro, Lysa, Menander, Homerus*)¹¹⁸
 VII, 12, 41 (*cinnama calta crocus violae rosa lilia cedunt*)¹¹⁹
 VII, 12, 57 (*arctos meridies oriens occasus honorat*)¹²⁰
 VII, 12, 89 (*affectu, studio, voto tua brachia cingo*)¹²¹
 VII, 17, 11 (*providus, exertus, vigilans, moderatus, honestus*)¹²²
- VIII, 3, 21 (*quos saxis gladiisque, fame, site, frigore, flammis*)¹²³
 VIII, 3, 35 (*hic Paulina, Agnes, Basilissa, Eugenia regnant*)
 VIII, 3, 99 (*Sarra, Rebecca, Rachel, Hester, Iudith, Anna, Noemi*)¹²⁴
 VIII, 3, 121 (*lorica clipeo galea praemunit amantem*)¹²⁵
 VIII, 3, 127 (*blanditur refovet veneratur honorat obumbrat*)¹²⁶
 VIII, 3, 195 (*viperas serps iaculus basiliscus emorrois aspis*)¹²⁷
 VIII, 3, 205 (*singultus gemitus curas suspiria fletus*)¹²⁸
 VIII, 3, 237 (*lilia narcissus violae rosa nardus amomum*)¹²⁹
 VIII, 3, 301 (*spernit opum laqueos, unguenta toreumata fluxus*)
 VIII, 3, 367 (*alter si ploret, currat, stet, gaudeat infans*)¹³⁰
 VIII, 4, 8 (*et gemmae exornant pectora colla comam*)
 VIII, 21, 5 (*dulcis care decens facunde benigne Gregori*)¹³¹
 VIII, 21, 7-8 (*muneribus, meritis, animis et moribus aequis, / omnibus officiis*)¹³²
- IX, 1, 15 (*quem praefert Oriens, Libyes, Occasus et Arctus*)¹³³
 IX, 1, 73 (*quem Geta, Vasco tremunt, Danus, Euthio, Saxo, Britannus*)¹³⁴
 IX, 1, 119 (*provida consiliis, sollers, cauta, utilis aulae*)
 IX, 2, 21 (*quid patriarcha Abraham vel Isac, Iacob quoque dignus*)¹³⁵
 IX, 2, 33 (*Esaias Danihel Samuel Ionasque beatus*)¹³⁶
 IX, 15, 5 (*quidquid saxa, sablo, calces, argila tuentur*)
 IX, 16, 17 (*mitis in alloquio, placidus, gravis atque modestus*)¹³⁷
- X, 2, 7 (*Sarra quoque, Rebecca Rachel Anna Elisabeth*)¹³⁸
 X, 7, 8 (*quem Hispanus Maurus Persa Britannus amat*)¹³⁹
 X, 7, 9 (*hunc Oriens, Occasus habet, hunc Africa et Arcthos*)¹⁴⁰
 X, 7, 20 (*fulget et in reliquis palma corona fides*)¹⁴¹
 X, 10, 18 (*unde datae sibi sunt alba topazus onyx*)¹⁴²
 X, 11, 36 (*reges, vos, populos ut tegat arce Deus*)¹⁴³
 X, 15, 10 (*est tibi Gregorius palma corona decus*)¹⁴⁴
 X, 18, 4 (*undique conveniunt flumine fruge polo*)¹⁴⁵

- XI, 6, 2 (*quam pietate fide pectore corde colo*)¹⁴⁶
 XI, 22a, 2 (*omnia sumendo: lac holus ova butur*)¹⁴⁷
 XI, 25, 17 (*pascua rura nemus segetes viburna salictum*)¹⁴⁸
 app., 1, 149 (*tunc, pater ac genetrix et avunculus atque parentes*)¹⁴⁹
 app., 2, 3-5 (*maiestas, persona triplex, substantia simplex, /aequalis consors atque coaeva sibi, /virtus una manens idem, tribus una potestas*)¹⁵⁰
 app., 2, 28 (*hoc Rhodanus, Rhenus, Hister et Albis agit*)¹⁵¹
 app., 2, 45 (*Thrax Italus Scythia Phryx Dacia Dalmata Thessalus Afer*)¹⁵²
 app., 2, 84 (*Germanus Batavus Vasco Britannus agit*)¹⁵³
 app., 2, 99 (*voto animo sensu studio bona semper agendo*)¹⁵⁴
 app., 12, 7 (*cara benigna decens dulcis pia semper habenda*)¹⁵⁵
 app., 23, 15 (*sit tibi Christus honor, Christus spes, Christus amator*)¹⁵⁶
 app., 28, 1 (*dulcis opima decens, cui tanta est cura laboris*)¹⁵⁷
- spur. 1, 22 (*cum daret arte melos vox lyra chorda chorus*)
 spur. 1, 45 (*carnem animam ossa cutem nervos venas femur ungues*)¹⁵⁸
 spur. 1, 160 (*vipera seu dipsas, seps draco cenchris ...*)
 spur. 1, 168 (*pulcher, sanguineus, candidus atque rubrus*)
 spur. 1, 235 (*crystallum electrum aurum ostrum concha alba zmaragdus*)¹⁵⁹
 spur. 1, 251-252 (*et tamen est genitus deus et homo, verus et unus/spiritus atque caro Christus, utrumque genus*)¹⁶⁰
 spur. 1, 284 (*quos Patras Ephesus Naddaver arce tenet*)¹⁶¹
 spur. 1, 285 (*quos Oriens, Occasus habet, quos Africa et Arctos*)¹⁶²
 spur. 1, 289 (*Aethiopes Thraces Arabes Dacia Indus Alanus*)¹⁶³
 spur. 1, 355 (*cara benigna micans pia sancta verenda venusta*)¹⁶⁴
 spur. 1, 356 (*flos decus ara nitor palma corona pudor*)¹⁶⁵
 spur. 1, 358 (*gaudet et orbs totus, pontus harena polus*)¹⁶⁶
 spur. 3, 1 (*Christe principium finis lux est via Christus*)
 spur. 3, 16-17 (*hinc tibi sit, rex magne, Deus, laus gloria, Christe, /Christe caput finisque cluens, pax lux via, Christe*)¹⁶⁷
 spur. 4, 6 (*quam luna, sol et astra*)¹⁶⁸
 spur. 4, 9-10 (*dulcis sacrata blanda/electa pura pulcra*)¹⁶⁹
 spur. 8, 1 (*quem terra pontus aethera*)¹⁷⁰
 spur. 8, 2 (*colunt adorant praedicant*)
 spur. 8, 3 (*trinam regentem machinam*)¹⁷¹
 Mart., praef. 23 (*attonitus, trepidus, hebetans, vagus, anxius, anceps*)¹⁷²
 Mart., I, 20 (*stemma, corde, fide pollens Paulinus et arte*)¹⁷³
 Mart., I, 118 (*vim, genus et specimen, virtutem, lumen, honorem*)
 Mart., I, 164 (*flet, gemit, accurrit, dolet, heulatur, uritur, angit*)¹⁷⁴
 Mart., I, 210 (*eligitur, trahitur, sacratur et arce locatur*)¹⁷⁵
 Mart., I, 375 (*pes, manus, ora, genae, recubabat, imago sepultae*)¹⁷⁶
 Mart., I, 387 (*genua, manus plantasque per oscula mollia lambens*)¹⁷⁷

- Mart., I, 507-509 (o felix regio sancti pede, lumine, tactu/inlustris lustrante viro loca, lustra, ligustra,/urbes, rura, domus, templa, oppida, moenia, villa)*¹⁷⁸
- Mart., II, 74 (quas habet Indus, Arabs, Geta, Thrax, Persa, Afer, Hiberus)*¹⁷⁹
- Mart., II, 75 (quod fert meridies, arctos, occasus et ortus)*¹⁸⁰
- Mart., II, 76 (quod Boreas, Aquilo, Libs, Circius, Auster et Eurus)*¹⁸¹
- Mart., II, 77 (quod Geon et Phison, Tigris Eufratesque redundant)*¹⁸²
- Mart., II, 78 (Rhenus, Atax, Rhodanus, Tibris, Padus, Hister, Orontes)*¹⁸³
- Mart., II, 79 (quod mare, terra, polus, pisce, alite, fruge ministrat)*¹⁸⁴
- Mart., II, 80 (emblema, gemma, lapis, toreumata, tura, Falerna)*¹⁸⁵
- Mart., II, 81 (Gazaque, Creta, Samus, Cypros, Colophona, Seraptis)*¹⁸⁶
- Mart., II, 180 (perfidus, horribilis, trux, lubricus, invidus anguis)*¹⁸⁷
- Mart., II, 207-208 (sputa, flagella, chlamys, fel, acetum, lancea, clavi,/cruce pia, mors, tumulus, lapis, inferus, umbra, tyrannus)*¹⁸⁸
- Mart., II, 305 (despicit et reticet, tractat neque verba relaxat)*¹⁸⁹
- Mart., II, 397 (sermo pius, promptus, placidus, catus, aptus, amandus)*¹⁹⁰
- Mart., II, 426 (ira, tumor, risus, maeror stetit exul ab illo)*¹⁹¹
- Mart., II, 440 (vir cui Christus amor, Christus honor, omnia Christus)*¹⁹²
- Mart., II, 441 (flos, odor, esca, sapor, fons, lux, via, gloria Christus)*¹⁹³
- Mart., II, 442 (huius in affectu insertus, solidatus, adultus)*
- Mart., II, 450 (milite seu comite et gradibus duce, consule, crescens)*
- Mart., II, 456 (pingit et ornatum gemma, aurum, purpura, byssus)*¹⁹⁴
- Mart., III, 163 (proscindens, iterans, bis terque quaterque resulcans)*¹⁹⁵
- Mart., III, 170 (excolit, includit, serit, inserit, alligat, ambit)*
- Mart., III, 200 (inde catervatim Christum Dominumque Deumque)*¹⁹⁶
- Mart., III, 251 (quis sit honor iustis, laus, gloria, palma, corona)*¹⁹⁷
- Mart., III, 263 (fragmina, reliquias, crustas et frusta recondens)*
- Mart., III, 343 (mons, vallis, petra, silva, frutex defecerat omnis)*
- Mart., III, 380 (pars pastus, pars fossus erat, pars florens agger)*
- Mart., III, 441 (indicat hic Agnen, Theclam Mariamque locutam)*¹⁹⁸
- Mart., III, 443 (quae facies, oculi, gena, pes, manus, arca, figura)*¹⁹⁹
- Mart., III, 473 (quae frons, ora, oculi, facies, gena, pes, manus, ulna?)*²⁰⁰
- Mart., III, 478 (aurea, pulchra nimis, gemmata, venusta, corusca)*
- Mart., III, 490 (Europam atque Asiam, Libyam, sale, dogmate complens?)*²⁰¹
- Mart., III, 492 (Arctos, meridies hinc plenus, vesper et ortus)*²⁰²
- Mart., III, 497-498 (Hebraeus, Graecus, Romanus, Barbarus, Indus,/Israhelita canit, simul Atticus atque Quiritis)*²⁰³
- Mart., IV, 15 (Ionii, Aegei Maleique sequace procella)*
- Mart., IV, 234 (stabat celsa, rigens, informis forma columnae)*
- Mart., IV, 478 (et viguere spe, pede, viscere, lumine, voce)*²⁰⁴
- Mart., IV, 553 (pontifici occurrit voto, prece, corpore supplex)*²⁰⁵
- Mart., IV, 572-574 (haec tua, dulcis, erant holocausta, sacraria, templa./Haec tibi divitiae, thesauri, regna, talenta,/flos, odor, esca, sapor, mera, cinnama, balsama, tura)*²⁰⁶

*Mart., IV, 617 (da veniam, dulcis, pie, blande, benigne patrone)*²⁰⁷

*Mart., IV, 628 (pingere seu variam rosa, lilia, gemma coronam)*²⁰⁸

*Mart., IV, 670 (prolis origo patrum, frater, soror, ordo nepotum)*²⁰⁹

La propensione alla scrittura omonomastica si registra anche nelle opere in prosa²¹⁰:

Vit. Germ., XXXVIII, 38 (sanitati restituens uno sub momento voce, manu, vestigio, cunctos stupor amplectitur.....)

Vit. Germ., XLV, 8 (inter duos vix avecta ei rapraesentata est, quae erat muta, cloda vel manca)

Vit. Germ., XLVII, 32 (haec offertur ei puella Maria caeca, surda et muta)

Vit. Germ., LXVI, 8 (nullum obstitit metallum, cum lingua, saxa, ferramenta)

Vit. Germ., LXXII, 18 (unde sunt contiguae gentes in testimonium, Hispanus, Scottus, Britto, Wasco, Saxo, Burgundio...)

Vit. Hilar., XI, 33 (et in faciem suam occultae cogitationis facinora revelata aspexit, consideravit, ingemuit et fluit)

Vit. Patern., X, 33 (per civitates Constantiam scilicet, Baiocas, Cinomannis, Abrincas, Redones Britanniae multa monasteria per eum domino sunt fundata)

Vit. Radeg., XIX, 44 (parata mensa, missorium, cocleares, cultellos, cannas, potum et calices scola subsequente intromittebatur furtim, quo se nemo perciperet)

Vit. Radeg., XIX, 45 (deinde posita mensa ferens aquam calidam, facies lavabat, manus, ungues et ulcera et rursus administrabat ipsa pascens per singula)

Lista per ordine di qualità

Olonomastici perfetti

- I, 1, 17-18 (*gratia, mens, animus, bonitas, dilectio plebis/et gradus et pietas*)
I, 2, 5-6 (*fundavit, struxit, dotavit, deinde dicavit/et meruit*)
I, 15, 103 (*cara, serena, decens, sollers, pia, mitis. opima*)
I, 16, 84 (...*gratia,/mercede, vita, gloria*)
II, 2, 19 (*hic acetum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea*)
II, 5, 6 (*cuius honor lumen ius gloria regna coeuae*)
II, 9, 18 (*ecclesiae genium, gloria, munus, honor*)
II, 9, 33 (*non lapides, coccus, cidar, aurum, purpura, byssus*)
II, 12, 3 (*carcere, caede, fame, vinclis, site, frigore, flammis*)
II, 15, 19 (*perpetuum lumen Christum Dominumque Deumque*)
II, 16, 59 (*indicat, accusat, convincit, damnat, acerbat*)
III, 6, 3 (*levitas, proceres, pueros, iuvenesque senesque*)
III, 9, 23 (*myrta, salix, abies, corylus, siler, ulmus, acernus*)
III, 14, 15 (*tranquillus, placidus, mitis, sine nube serenus*)
III, 15, 29 (*qui venit huc exul, tristis, defessus, egenus*)
III, 19, 8 (*dilexit, coluit, rexit, honesta dedit*)
III, 21, 3 (*per quem plebs, regio, peregrinus et hospes aluntur*)
IV, 4, 21 (*mansuetus patiens, bonus, aequus, amator amandus*)
IV, 5, 11 (*actu, mente, gradu, spe, nomine, sanguine nexi*)
IV, 18, 13 (*tranquillus, sapiens, iucundus, pacis amicus*)
IV, 24, 9 (*vir sapiens, iustus, moderatus, honestus, amatus*)
IV, 25, 9 (*cui frater, genitor, coniunx, avus atque priores*)
IV, 25, 11 (*orfanus, exul, egens, viduae nudaeque iacentes*)
IV, 26, 39 (*dulcis, ovans, alacris, studiis ornata iuventus*)
IV, 26, 125 (*lilia, narcissus, violae, rosa, nardus, amomus*)
IV, 26, 151-154 (*nam puer atque senes, niger albus, turpis honestus,/debilis et fortis, mitis et asper obit./Huc sapiens stolidus, <huc et> probus improbus, omnis/plenior exiguus, parvus et altus adit*)
VI, 1, 110 (*sapphirus, alba, adamans, crystalla, smaragdus, iaspis*)
VI, 1a, 23 (*lingua, decus, virtus, bonitas, mens, gratia pollent*)
VI, 1a, 37 (*pulchra, modesta, decens, sollers, pia, grata, benigna*)
VI, 2, 3 (*quem gravitate, animo, sensu, moderamine legum*)
VI, 2, 15 (*ille fuit mitis, sapiens, bonus, omnibus aequus*)
VI, 3, 9 (*mens veneranda, decens, sollers, pia, cara, benigna*)
VI, 5, 83 (*tum proceres, famuli, domus, urbs, rex ipse remugit*)
VI, 5, 112 (*gentem, animos, mores, oppida, rura, nemus*)
VI, 5, 151 (*currat, stet, sedeat, fleat, intret et exeat alter*)
VI, 5, 205 (*mobilis, impatiens, metuens, flens, anxia mater*)

VI, 5, 219 (*Thrax, Italus, Scythia, Persa, Indus, Geta, Dacia, Britannus*)
 VI, 5, 275-276 (*ducitur, ornatur, deponitur, undique fletur, /conditur*)
 VI, 5, 306 (*respondent, lapides, mons, nemus, unda, polus*)
 VI, 5, 368 (*de nata et genero, nepte, nepote viro*)
 VI, 8, 14 (*frixuriae, cocumae, scafa, patella, tripes*)
 VII, 2, 1 (*nectar, vina, cibus, vestis, doctrina, facultas*)
 VII, 4, 15 (*Esera, Sara, Cares, Scaldis, Sate, Somena, Sura?*)
 VII, 9, 11 (*quod pater ac genetrix, frater, soror, ordo nepotum*)
 VII, 12, 25 (*Archyta, Pythagoras, Aratus, Cato, Plato, Chrysippus*)
 VII, 12, 41 (*cinna calta crocus violae rosa lilia cedunt*)
 VII, 12, 57 (*arctos meridies oriens occasus honorat*)
 VII, 17, 11 (*providus, exertus, vigilans, moderatus, honestus*)
 VIII, 3, 21 (*quos saxi gladiisque, fame, site, frigore, flammis*)
 VIII, 3, 35 (*hic Paulina, Agnes, Basilissa, Eugenia regnant*)
 VIII, 3, 99 (*Sarra, Rebecca, Rachel, Hester, Iudith, Anna, Noemi*)
 VIII, 3, 127 (*blanditur refovet veneratur honorat obumbrat*)
 VIII, 3, 195 (*vipera serps iaculus basiliscus emorrois aspis*)
 VIII, 3, 205 (*singultus gemitus curas suspiria fletus*)
 VIII, 3, 237 (*lilia narcissus violae rosa nardus amomum*)
 VIII, 3, 367 (*alter si ploret, currat, stet, gaudeat infans*)
 VIII, 21, 5 (*dulcis care decens facunde benigne Gregori*)
 VIII, 21, 7-8 (*muneribus, meritis, animis et moribus aequis, /omnibus officiis*)
 IX, 1, 15 (*quem praefert Oriens, Libyes, Occasus et Arctus*)
 IX, 1, 73 (*quem Geta, Vasco tremunt, Danus, Euthio, Saxo, Britannus*)
 IX, 1, 119 (*provida consiliis, sollers, cauta, utilis aulae*)
 IX, 2, 33 (*Esaias Danihel Samuel Ionasque beatus*)
 IX, 16, 17 (*mitis in alloquio, placidus, gravis atque modestus*)
 X 2, 7 (*Sarra quoque, Rebecca Rachel Anna Elisabeth*)
 X, 7, 8 (*quem Hispanus Maurus Persa Britannus amat*)
 XI, 25, 17 (*pascua rura nemus segetes viburna salictum*)
 app. 1, 149 (*tunc, pater ac genetrix et avunculus atque parentes*)
 app. 2, 28 (*hoc Rhodanus, Rhenus, Hister et Albis agit*)
 app. 2, 45 (*Thrax Italus Scythia Phryx Dacia Dalmata Thessalus Afer*)
 app. 2, 84 (*Germanus Batavus Vasco Britannus agit*)
 app. 12, 7 (*cara benigna decens dulcis pia semper habenda*)
 app. 23, 15 (*sit tibi Christus honor, Christus spes, Christus amator*)
 spur. 1, 45 (*carnem animam ossa cutem nervos venas femur ungues*)
 spur. 1, 160 (*vipera seu dipsas, seps draco cenchris ...*)
 spur. 1, 168 (*pulcher, sanguineus, candidus atque rubrus*)
 spur. 1, 235 (*crystallum electrum aurum ostrum concha alba zmaragdus*)
 spur. 1, 289 (*Aethiopes Thraces Arabes Dacia Indus Alanus*)
 spur. 1, 355 (*cara benigna micans pia sancta verenda venusta*)

spur. 1, 356 (*flos decus ara nitor palma corona pudor*)
 spur. 1, 358 (*gaudet et orbs totus, pontus harena polus*)
 spur. 3, 1 (*Christe principium finis lux est via Christus*)
 spur. 3, 16-17 (*hinc tibi sit, rex magne, Deus, laus gloria, Christe,/Christe caput
 finisque cluens, pax lux via, Christe*)
 spur. 4, 6 (*quam luna, sol et astra*)
 spur. 4, 9-10 (*dulcis sacrata blanda/electa pura pulcra*)
 spur. 8, 1 (*quem terra pontus aethera*)
 spur. 8, 2 (*colunt adorant praedicant*)
 spur. 8, 3 (*trinam regentem machinam*)
 Mart., praef. 23 (*attonitus, trepidus, hebetans, vagus, anxius, anceps*)
 Mart., I, 118 (*vim, genus et specimen, virtutem, lumen, honorem*)
 Mart., I, 164 (*flet, gemit, accurrit, dolet, heulatur, uritur, angit*)
 Mart., I, 210 (*eligitur, trahitur, sacratur et arce locatur*)
 Mart., I, 508-509 (*o felix regio sancti pede, lumine, tactu/inlustris lustrante viro
 loca, lustra, ligustra,/urbes, rura, domus, templa, oppida, moenia, villa*)
 Mart., II, 74 (*quas habet Indus, Arabs, Geta, Thrax, Persa, Afer, Hiberus*)
 Mart., II, 75 (*quod fert meridies, arctos, occasus et ortus*)
 Mart., II, 76 (*quod Boreas, Aquilo, Libs, Circius, Auster et Eurus*)
 Mart., II, 77 (*quod Geon et Phison, Tigris Eufratesque redundant*)
 Mart., II, 78 (*Rhenus, Atax, Rhodanus, Tiberis, Padus, Hister, Orontes*)
 Mart., II, 80 (*emblema, gemma, lapis, toreumata, tura, Falerna*)
 Mart., II, 81 (*Gazaque, Creta, Samus, Cypros, Colophona, Seraptis*)
 Mart., II, 180 (*perfidus, horribilis, trux, lubricus, invidus anguis*)
 Mart., II, 207-208 (*sputa, flagella, chlamys, fel, acetum, lancea, clavi,/cruce pia,
 mors, tumulus, lapis, inferus, umbra, tyrannus*)
 Mart., II, 305 (*despiciet et reticet, tractat neque verba relaxat*)
 Mart., II, 397 (*sermo pius, promptus, placidus, catus, aptus, amandus*)
 Mart., II, 426 (*ira, tumor, risus, maeror stetit exul ab illo*)
 Mart., II, 441 (*flos, odor, esca, sapor, fons, lux, via, gloria Christus*)
 Mart., III, 163 (*proscindens, iterans, bis terque quaterque resulcans*)
 Mart., III, 170 (*excolit, includit, serit, inserit, alligat, ambit*)
 Mart., III, 200 (*inde cateroatim Christum Dominumque Deumque*)
 Mart., III, 263 (*fragmina, reliquias, crustas et frusta recondens*)
 Mart., III, 343 (*mons, vallis, petra, silva, frutex defecerat omnis*)
 Mart., III, 443 (*quae facies, oculi, gena, pes, manus, arca, figura*)
 Mart., III, 473 (*quae frons, ora, oculi, facies, gena, pes, manus, ulna?*)
 Mart., III, 478 (*aurea, pulchra nimis, gemmata, venusta, corusca*)
 Mart., III, 497-498 (*Hebraeus, Graecus, Romanus, Barbarus, Indus,/Israhelita
 canit, simul Atticus atque Quiritis*)
 Mart., IV, 478 (*et viguere spe, pede, viscere, lumine, voce*)
 Mart., IV, 572-574 (*haec tua, dulcis, erant holocausta, sacraria, templa./Haec tibi*)

divitiae, thesauri, regna, talenta, flos, odor, esca, sapor, mera, cinnama, balsama, tura
Mart., IV, 670 (*prolis origo patrum, frater, soror, ordo nepotum*)

Olonomastici imperfetti

- II, 2, 15 (*et pedes manusque, crura stricta pingit fascia*)
II, 2, 21 (*terra pontus astra mundus quo lavantur flumine*)
II, 2, 23 (*nulla talem silva profert flore fronde germine*)
II, 4, 22 (*lumen spes scutum gereris livoris ab ictu*)
II, 4, 32 (*murus et arma viris, virtus, lux, ara precatu*)
II, 9, 2 (*quos colo corde fide religione patres*)
III, 5, 1 (*fida salus patriae, Felix spe, nomine, corde*)
III, 8, 50 (*perpetuo Felix nomine, mente, fide*)
III, 9, 36 (*laudant rite Deum lux, polus, arva, fretum*)
III, 9, 50-51 (*...potens, /aequalis, concors, socius, cum patre coaevus*)
III, 9, 100 (*ecclesiae pastos ubere, lacte, sinu*)
III, 18, 17 (*nunc? Venerande pater, prece, voto, voce saluto*)
III, 23a, 24 (*per quem plebs dominum scit timet orat amat*)
IV, 5, 15 (*hic probus, ille pius, hic serius, ille serenus*)
IV, 25, 12 (*matrem, escam, tegmen hic sepelisse dolent*)
IV, 26, 39 (*dulcis, ovans, alacris, studiis ornata iuventus*)
IV, 26, 43 (*ambo pares animo, voto, spe, moribus, actu*)
IV, 26, 44 (*certantesque sibi mente, decore, fide*)
IV, 26, 97 (*hinc mater, hinc sponsa Agnes, Tecla dulcis, Agathe*)
IV, 27, 15 (*exulibus, viduis, captivis omnia fundens*)
V, 5b, 74 (*colligitur, rapitur, conditur inde domo*)
V, 6a, 13-14 (*serpens elatus, zelator, larveus hostis, /atrox*)
VI, 5, 163 (*quis gremio foveat, genibus veheat, ambiat ulna?*)
VI, 5, 204 (*singula commemorans, dulcia, dura, pia*)
VI, 5, 304 (*hoc fontes, silvae, flumina, rura sonant*)
VI, 8, 24 (*imbre, euro, fluvio sed madefactus ego*)
VI, 10, 38 (*omnibus aequalem spe, sale, pace, fide*)
VII, 4, 19 (*Ardenna an Vosagus cervi, caprae, helicis, uri*)
VII, 4, 22 (*nec mortem differt ursus, onager, aper?*)
VII, 8, 29 (*tangitur aut digito lyra, tibia, fistula, canna*)
VII, 12, 27 (*quidve poema potest? Maro, Lysa, Menander, Homerus*)
VII, 12, 89 (*affectu, studio, voto tua brachia cingo*)
VIII, 3, 121 (*lorica clipeo galea praemunit amantem*)
VIII, 3, 301 (*spernit opum laqueos, unguenta toreumata fluxus*)
VIII, 4, 8 (*et gemmae exornant pectora colla comam*)
IX, 2, 21 (*quid patriarcha Abraham vel Isac, Iacob quoque dignus*)

IX, 15, 5 (*quidquid saxa, sablo, calces, argila tuentur*)
 X, 7, 9 (*hunc Oriens, Occasus habet, hunc Africa et Arctos*)
 X, 7, 20 (*fulget et in reliquis palma corona fides*)
 X, 10, 18 (*unde datae sibi sunt alba topazus onyx*)
 X, 11, 36 (*reges, vos, populos ut tegat arce Deus*)
 X, 15, 10 (*est tibi Gregorius palma corona decus*)
 X, 18, 4 (*undique conveniunt flumine fruge polo*)
 XI, 6, 2 (*quam pietate fide pectore corde colo*)
 XI, 22a, 2 (*omnia sumendo: lac holus ova butur*)
 app. 2, 3-5 (*maiestas, persona triplex, substantia simplex, /aequalis consors atque
 coaeva sibi, /virtus una manens idem, tribus una potestas*)
 app. 2, 99 (*voto animo sensu studio bona semper agendo*)
 app. 28, 1 (*dulcis opima decens, cui tanta est cura laboris*)
 spur. 1, 22 (*cum daret arte melos vox lyra chorda chorus*)
 spur. 1, 251-252 (*et tamen est genitus deus et homo, verus et unus/ Spiritus
 atque caro Christus, utrumque genus*)
 spur. 1, 284 (*quos Patras Ephesus Naddaver arce tenet*)
 spur. 1, 285 (*quos Oriens, Occasus habet, quos Africa et Arctos*)
 Mart., I, 20 (*stemma, corde, fide pollens Paulinus et arte*)
 Mart., I, 375 (*pes, manus, ora, genae, recubabat, imago sepultae*)
 Mart., I, 507-509 (*o felix regio sancti pede, lumine, tactu*)
 Mart., I, 387 (*genua, manus plantasque per oscula mollia lambens*)
 Mart., II, 79 (*quod mare, terra, polus, pisce, alite, fruge ministrat*)
 Mart., II, 442 (*huius in affectu insertus, solidatus, adultus*)
 Mart., II, 450 (*milite seu comite et gradibus duce, consule, crescens*)
 Mart., II, 456 (*pingit et ornatum gemma, aurum, purpura, byssus*)
 Mart., III, 251 (*quis sit honor iustis, laus, gloria, palma, corona*)
 Mart., III, 380 (*pars pastus, pars fossus erat, pars florens agger*)
 Mart., III, 441 (*indicat hic Agnen, Theclam Mariamque locutam*)
 Mart., III, 490 (*Europam atque Asiam, Libyam sale, dogmate complens?*)
 Mart., III, 492 (*arctos, meridies hinc plenus, vesper et ortus*)
 Mart., IV, 15 (*Ionii Aegei Maleique sequace procella*)
 Mart., IV, 234 (*stabat celsa, rigens, informis forma columnae*)
 Mart., IV, 553 (*pontifici occurrit voto, prece, corpore supplex*)
 Mart., IV, 617 (*da veniam, dulcis, pie, blande, benigne patrone*)
 Mart., IV, 628 (*pingere seu variam rosa, lilia, gemma coronam*)

Lista per ordine di categorie tematiche²¹¹

Aggettivi qualificativi

- I, 15, 103 (*cara, serena, decens, sollers, pia, mitis, opima*)
III, 14, 15 (*tranquillus, placidus, mitis, sine nube serenus*)
III, 15, 29 (*qui venit huc exul, tristis, defessus, egenus*)
IV, 4, 21 (*mansuetus patiens, bonus, aequus, amator amandus*)
IV, 5, 15 (*hic probus, ille pius, hic serius, ille serenus*)
IV, 18, 13 (*tranquillus, sapiens, iucundus, pacis amicus*)
IV, 24, 9 (*vir sapiens, iustus, moderatus, honestus, amatus*)
IV, 26, 39 (*dulcis, ovans, alacris, studiis ornata iuventus*)
IV, 26, 151-154 (*nam puer atque senes, niger albus, turpis honestus, /ebilis et fortis, mitis et asper obit./Huc sapiens stolidus, <huc et> probus improbus, omnis/plenior exiguus, parvus et altus adit*)
VI, 1a, 37 (*pulchra, modesta, decens, sollers, pia, grata, benigna*)
VI, 2, 15 (*ille fuit mitis, sapiens, bonus, omnibus aequus*)
VI, 3, 9 (*mens veneranda, decens, sollers, pia, cara, benigna*)
VI, 5, 204 (*singula commemorans, dulcia, dura, pia*)
VI, 5, 205 (*mobilis, impatiens, metuens, flens, anxia mater*)
VII, 17, 11 (*providus, exertus, vigilans, moderatus, honestus*)
VIII, 21, 5 (*dulcis care decens facunde benigne Gregori*)
IX, 1, 119 (*provida consiliis, sollers, cauta, utilis aulae*)
IX, 16, 17 (*mitis in alloquio, placidus, gravis atque modestus*)
app. 12, 7 (*cara benigna decens dulcis pia semper habenda*)
app. 28, 1 (*dulcis opima decens, cui tanta est cura laboris*)
spur. 1, 168 (*pulcher, sanguineus, candidus atque rubrus*)
spur. 1, 355 (*cara benigna micans pia sancta verenda venusta*)
spur. 4, 9-10 (*dulcis sacrata blanda/electa pura pulcra*)
Mart., praef. 23 (*attonitus, trepidus, hebetans, vagus, anxius, anceps*)
Mart., II, 180 (*perfidus, horribilis, trux, lubricus, invidus anguis*)
Mart., II, 397 (*sermo pius, promptus, placidus, catus, aptus, amandus*)
Mart., II, 442 (*huius in affectu insertus, solidatus, adultus*)
Mart., III, 478 (*aurea, pulchra nimis, gemmata, venusta, corusca*)
Mart., IV, 234 (*stabat celsa, rigens, informis forma columnae*)
Mart., IV, 617 (*da veniam, dulcis, pie, blande, benigne patrone*)

Alberi

- III, 9, 23 (*myrta, salix, abies, corylus, siler, ulmus, acernus*)

Animali

- VII, 4, 19 (*Ardenna an Vosagus cervi, caprae, helicis, uri*)

VII, 4, 22 (*nec mortem differt ursus, onager, aper?*)
spur. 1, 160 (*vipera seu dipsas, seps draco cenchris ...*)

Categorie di persone

III, 6, 3 (*levitas, proceres, pueros, iuvenesque senesque*)
III, 21, 3 (*per quem plebs, regio, peregrinus et hospes aluntur*)
IV, 25, 11 (*orfanus, exul, egens, viduae nudaeque iacentes*)
IV, 25, 12 (*matrem, escam, tegmen hic sepelisse dolent*)
IV, 27, 15 (*exulibus, viduis, captivis omnia fundens*)
VI, 5, 83 (*tum proceres, famuli, domus, urbs, rex ipse remugit*)
VI, 5, 112 (*gentem, animos, mores, oppida, rura, nemus*)
X, 11, 36 (*reges, vos, populos ut tegat arce Deus*)
Mart., II, 450 (*milite seu comite et gradibus duce, consule, crescens*)

Cibo

III, 9, 100 (*ecclesiae pastos ubere, lacte, sinu*)
VII, 2, 1 (*nectar, vina, cibus, vestis, doctrina, facultas*)
XI, 22a, 2 (*omnia sumendo: lac holus ova butur*)
Mart., II, 79 (*quod mare, terra, polus, pisce, alite, fruge ministrat*)

Cristo

II, 15, 19 (*perpetuum lumen Christum Dominumque Deumque*)
III, 9, 50-51 (*...potens,/aequalis, concors, socius, cum patre coaevus*)
app. 2, 3-5 (*maiestas, persona triplex, substantia simplex,/aequalis consors atque coaeva sibi,/virtus una manens idem, tribus una potestas*)
app. 23, 15 (*sit tibi Christus honor, Christus spes, Christus amator*)
spur. 1, 251-252 (*et tamen est genitus deus et homo, verus et unus/ Spiritus atque caro Christus, utrumque genus*)
spur. 3, 1 (*Christe principium finis lux est via Christus*)
spur. 3, 16-17 (*hinc tibi sit, rex magne, Deus, laus gloria, Christe,/Christe caput finisque cluens, pax lux via, Christe*)
spur. 8, 3 (*trinam regentem machinam*)
Mart., II, 441 (*flos, odor, esca, sapor, fons, lux, via, gloria Christus*)
Mart., III, 200 (*inde catervatim Christum Dominumque Deumque*)

Elementi del Creato

II, 2, 21 (*terra pontus astra mundus quo lavantur flumine*)
III, 9, 36 (*laudant rite Deum lux, polus, arva, fretum*)
VI, 5, 304 (*hoc fontes, silvae, flumina, rura sonant*)
VI, 5, 306 (*respondent, lapides, mons, nemus, unda, polus*)
IX, 15, 5 (*quidquid saxa, sablo, calces, argila tuentur*)
X, 18, 4 (*undique conveniunt flumine fruge polo*)

XI, 25, 17 (*pascua rura nemus segetes viburna salictum*)
spur. 1, 358 (*gaudet et orbs totus, pontus harena polus*)
spur. 4, 6 (*quam luna, sol et astra*)
spur. 8, 1 (*quem terra pontus aethera*)
Mart., I, 508-509 (*o felix regio sancti pede, lumine, tactu/inlustris lustrante viro*
loca, lustra, ligustra,/urbes, rura, domus, templa, oppida, moenia, villa)
Mart., II, 79 (*quod mare, terra, polus, pisce, alite, fruge ministrat*)
Mart., III, 343 (*mons, vallis, petra, silva, frutex defecerat omnis*)
Mart., III, 380 (*pars pastus, pars fossus erat, pars florens agger*)

Epiteti del diavolo

V, 6a, 13-14 (*serpens elatus, zelator, larveus hostis,/atrox*)
VIII, 3, 195 (*vipera serps iaculus basiliscus emorrois aspis*)

Epiteti della Vergine

spur. 1, 356 (*flos decus ara nitor palma corona pudor*)

Etnonimi

VI, 5, 219 (*Thrax, Italus, Scythia, Persa, Indus, Geta, Dacia, Britannus*)
IX, 1, 73 (*quem Geta, Vasco tremunt, Danus, Euthio, Saxo, Britannus*)
X, 7, 8 (*quem Hispanus Maurus Persa Britannus amat*)
app. 2, 45 (*Thrax Italus Scythia Phryx Dacia Dalmata Thessalus Afer*)
app. 2, 84 (*Germanus Batavus Vasco Britannus agit*)
spur. 1, 289 (*Aethiopes Thraces Arabes Dacia Indus Alanus*)
Mart., II, 74 (*quas habet Indus, Arabs, Geta, Thrax, Persa, Afer, Hiberus*)
Mart., III, 497-498 (*Hebraeus, Graecus, Romanus, Barbarus, Indus,/Israhelita*
canit, simul Atticus atque Quiritis)

Fenomeni naturali

VI, 8, 24 (*imbre, euro, fluvio sed madefactus ego*)

Filosofi, oratori, poeti

VII, 12, 25 (*Archyta, Pythagoras, Aratus, Cato, Plato, Chrysippus*)
VII, 12, 27 (*quidve poema potest? Maro, Lysa, Menander, Homerus*)

Fiori

II, 2, 23 (*nulla talem silva profert flore fronde germine*)
IV, 26, 125 (*lilia, narcissus, violae, rosa, nardus, amomus*)
VII, 12, 41 (*cinnama calta crocus violae rosa lilia cedunt*)
VIII, 3, 237 (*lilia narcissus violae rosa nardus amomum*)
Mart., IV, 628 (*pingere seu variam rosa, lilia, gemma coronam*)

Idronimi

VII, 4, 15 (*Esera, Sara, Cares, Scaldis, Sate, Somena, Sura?*)
app. 2, 28 (*hoc Rhodanus, Rhenus, Hister et Albis agit*)
Mart., II, 77 (*quod Geon et Phison, Tigris Eufratesque redundant*)
Mart., II, 78 (*Rhenus, Atax, Rhodanus, Tibris, Padus, Hister, Orontes*)

Legami familiari

IV, 25, 9 (*cui frater, genitor, coniunx, avus atque priores*)
VI, 5, 368 (*de nata et genero, nepte, nepote viro*)
VII, 9, 11 (*quod pater ac genetrix, frater, soror, ordo nepotum*)
app. 1, 149 (*tunc, pater ac genetrix et avunculus atque parentes*)
Mart., IV, 670 (*prolis origo patrum, frater, soror, ordo nepotum*)

Mari

Mart., IV, 15 (*Ionii Aegei Maleique sequace procella*)

Oggetti preziosi

II, 9, 33 (*non lapides, coccus, cidar, aurum, purpura, byssus*)
VIII, 3, 301 (*spernit opum laqueos, unguenta toreumata fluxus*)
Mart., II, 80 (*emblema, gemma, lapis, toreumata, tura, Falerna*)

Parti del corpo

II, 2, 15 (*et pedes manusque, crura stricta pingit fascia*)
VI, 5, 163 (*quis gremio foveat, genibus vehat, ambiat ulna?*)
VIII, 4, 8 (*et gemmae exornant pectora colla comam*)
spur. 1, 45 (*carnem animam ossa cutem nervos venas femur ungues*)
Mart., I, 375 (*pes, manus, ora, genae, recubabat, imago sepultae*)
Mart., I, 387 (*genua, manus plantasque per oscula mollia lambens*)
Mart., III, 443 (*quae facies, oculi, gena, pes, manus, arca, figura*)
Mart., III, 473 (*quae frons, ora, oculi, facies, gena, pes, manus, ulna?*)
Mart., IV, 478 (*et viguere spe, pede, viscere, lumine, voce*)

Patriarchi e Profeti

IX, 2, 21 (*quid patriarcha Abraham vel Isac, Iacob quoque dignus*)
IX, 2, 33 (*Esaias Danihel Samuel Ionasque beatus*)

Pietre preziose

VI, 1, 110 (*sapphirus, alba, adamans, crystalli, smaragdus, iaspis*)
X, 10, 18 (*unde datae sibi sunt alba topazus onyx*)
spur. 1, 235 (*crystallum electrum aurum ostrum concha alba zmaragdus*)
Mart., II, 456 (*pingit et ornatum gemma, aurum, purpura, byssus*)

Punti Cardinali

VII, 12, 57 (*arctos merities oriens occasus honorat*)
IX, 1, 15 (*quem praefert Oriens, Libyes, Occasus et Arctus*)
X, 7, 9 (*hunc Oriens, Occasus habet, hunc Africa et Arctos*)
spur. 1, 285 (*quos Oriens, Occasus habet, quos Africa et Arctos*)
Mart., II, 75 (*quod fert merities, arctos, occasus et ortus*)
Mart., III, 492 (*arctos, merities hinc plenus, vesper et ortus*)

Santa Croce

II, 4, 22 (*lumen spes scutum gereris livoris ab ictu*)
II, 4, 32 (*murus et arma viris, virtus, lux, ara precatu*)
II, 5, 6 (*cuius honor, lumen, ius, gloria, regna coaeve*)

Sante e donne bibliche

IV, 26, 97 (*hinc mater, hinc sponsa Agnes, Tecla dulcis, Agathe*)
VIII, 3, 35 (*hic Paulina, Agnes, Basilissa, Eugenia regnant*)
VIII, 3, 99 (*Sarra, Rebecca, Rachel, Hester, Iudith, Anna, Noemi*)
X, 2, 7 (*Sarra quoque, Rebecca, Rachel, Anna, Elisabeth*)
Mart., III, 441 (*indicat hic Agnen, Theclam Mariamque locutam*)

Sentimenti

II, 9, 2 (*quos colo corde fide religione patres*)
III, 18, 17 (*nunc? Venerande pater, prece, voto, voce saluto*)
IV, 5, 11 (*actu, mente, gradu, spe, nomine, sanguine nexi*)
IV, 26, 43 (*ambo pares animo, voto, spe, moribus, actu*)
VII, 12, 89 (*affectu, studio, voto tua brachia cingo*)
XI, 6, 2 (*quam pietate fide pectore corde colo*)
VIII, 3, 205 (*singultus gemitus curas suspiria fletus*)
app. 2, 99 (*voto animo sensu studio bona semper agendo*)
Mart., II, 426 (*ira, tumor, risus, maeror stetit exul ab illo*)
Mart., IV, 553 (*pontifici occurrit voto, prece, corpore supplex*)

Strumenti del martirio

II, 12, 3 (*carcere, caede, fame, vinclis, site, frigore, flammis*)
VIII, 3, 21 (*quos saxis gladiisque, fame, site, frigore, flammis*)

Strumenti della fede

VIII, 3, 121 (*lorica clipeo galea praemunit amantem*)
X, 7, 20 (*fulget et in reliquis palma corona fides*)
X, 15, 10 (*est tibi Gregorius palma corona decus*)
Mart., I, 507-509 (*o felix regio sancti pede, lumine, tactu*)
Mart., III, 251 (*quis sit honor iustis, laus, gloria, palma, corona*)

Mart., IV, 572-574 (haec tua, dulcis, erant holocausta, sacraria, templa./Haec tibi divitiae, thesauri, regna, talenta,/flos, odor, esca, sapor, mera, cinnama, balsama, tura)

Strumenti della passione

II, 2, 19 (hic acetum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea)

Mart., II, 207-208 (sputa, flagella, chlamys, fel, acetum, lancea, clavi,/crux pia, mors, tumulus, lapis, inferus, umbra, tyrannus)

Strumenti musicali

VII, 8, 29 (tangitur aut digito lyra, tibia, fistula, canna)

spur. 1, 22 (cum daret arte melos vox lyra chorda chorus)

Toponimi

spur. 1, 284 (quos Patras Ephesus Naddaver arce tenet)

Mart., III, 490 (Europam atque Asiam, Libyam sale, dogmate complens?)

Utensili

VI, 8, 14 (frixuriae, cocumae, scafa, patella, tripes)

Mart., III, 263 (fragmina, reliquias, crustas et frusta recondens)

Venti

Mart., II, 76 (quod Boreas, Aquilo, Libs, Circius, Auster et Eurus)

Vini

Mart., II, 80-81 (Falerna/Gazaque, Creta, Samus, Cypros, Colophona, Seraptis)

Virtù

I, 1, 17-18 (gratia, mens, animus, bonitas, dilectio plebis/et gradus et pietas)

I, 16, 83-84 (...gratia, /mercede, vita, gloria)

II, 9, 18 (ecclesiae genium, gloria, munus, honor)

III, 5, 1 (fida salus patriae, Felix spe, nomine, corde)

III, 8, 50 (perpetuo Felix nomine, mente, fide)

IV, 26, 44 (certantesque sibi mente, decore, fide)

VI, 1a, 23 (lingua, decus, virtus, bonitas, mens, gratia pollent)

VI, 2, 3 (quem gravitate, animo, sensu, moderamine legum)

VI, 10, 38 (omnibus aequalem spe, sale, pace, fide)

VII, 2, 1 (nectar, vina, cibus, vestis, doctrina, facultas)

VIII, 21, 7-8 (muneribus, meritis, animis et moribus aequis,/omnibus officiis)

Mart., I, 20 (stemma, corde, fide pollens Paulinus et arte)

Mart., I, 118 (vim, genus et specimen, virtutem, lumen, honorem)

Oloverbici/Plusverbici

- I, 2, 5-6 (*fundavit, struxit, dotavit, deinde dicavit/et meruit*)
II, 16, 59 (*indicat, accusat, convincit, damnat, acerbat*)
III, 19, 8 (*dilexit, coluit, rexit, honesta dedit*)
III, 23a, 24 (*per quem plebs dominum scit timet orat amat*)
V, 5b, 74 (*colligitur, rapitur, conditur inde domo*)
VI, 5, 151 (*currat, stet, sedeat, fleat, intret et exeat alter*)
VI, 5, 163 (*quis gremio foveat, genibus vehat, ambiat ulna?*)
VI, 5, 275-276 (*ducitur, ornatur, deponitur, undique fletur,/conditur*)
VIII, 3, 127 (*blanditur refovet veneratur honorat obumbrat*)
VIII, 3, 367 (*alter si ploret, currat, stet, gaudeat infans*)
spur. 8, 2 (*colunt adorant praedicant*)
Mart., I, 164 (*flet, gemit, accurrit, dolet, heiulat, uritur, angit*)
Mart., I, 210 (*eligitur, trahitur, sacratur et arce locatur*)
Mart., II, 305 (*despicit et reticet, tractat neque verba relaxat*)
Mart., III, 163 (*proscindens, iterans, bis terque quaterque resulcans*)
Mart., III, 170 (*excolit, includit, serit, inserit, alligat, ambit*)

Abbreviazioni bibliografiche

Opere Letterarie

Abbone di Saint-Germain, *L'assedio di Parigi*: Abbone di Saint-Germain, *L'assedio di Parigi*, a c. di D. Manzoli, Pisa, Pacini, 2012.

Bedae, *De arte metrica*: Bedae, *De arte metrica*, in *Bedae Venerabilis Opera*. Pars I: *Opera didascalica*, ed. by C. B. Kendall, Turnhout, Brepols, 1975, pp. 80-141.

Rufinianus, *De schematis lexeos*: Ps. Rufinianus, *De schematis lexeos et dianoeas*, in *Rhetores Latini Minores, ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, emendabat Carolus Halm, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1863, pp. 48-58.

Rutilii Lupi, *Schemata lexeon*: P. Rutilii Lupi, *Schemata lexeon*, in *Rhetores Latini Minores, ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, emendabat Carolus Halm, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1863, pp. 1-21.

Diacono, *Storia dei Longobardi*: Diacono, P., *Storia dei Longobardi*, a c. di L. Capo, Roma - Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

Petrarca, *Canzoniere* (ed. Santagata): Petrarca, F., *Canzoniere*, ed. comm. a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Petrarca, *Canzoniere* (ed. Bettarini): Petrarca, F., *Canzoniere Rerum Vulgarium Fragmenta*, a c. di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

Radulphi Cadomensis Tancredus: *Radulphi Cadomensis Tancredus*, cura et studio Edoardo D'Angelo, Turnhout, Brepols, 2011.

Rhet. Herenn.: Cicerone, *La Retorica a Gaio Erennio*, a c. di Filippo Cancelli, Milano, A. Mondadori, 1998.

Venantii... Opera poetica: *Venantii Honorii Clementiani Fortunati presbyteri Italici Opera poetica*, rec. et emend. F. Leo, MGH, *Auctores Antiquissimi*, IV, 1, Berolini 1881.

Venantii... Vitae Sanctorum: *Venantii Honorii Clementiani Fortunati Vitae Sanctorum*, in *Venantii Honorii Clementiani Fortunati Opera pedestria*, rec. B. Krusch, MGH, *Auctores Antiquissimi*, IV, 2, Berolini 1885, pp. 1-54.

Venanzio Fortunato, *Opere: Venanzio Fortunato, Opere. I. Carmina. Expositio orationis Dominicae. Expositio Symbuli. Appendix carminum*, a c. di S. Di Brazzano, Roma, Città Nuova, 2001.

Venance Fortunat, *Œuvres: Venance Fortunat, Œuvres. Tome IV. La vie de Saint Martin*, Texte établi et traduit par S. Quesnel, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

Studi

Alonso 1965: Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino.

Bisanti 1997: Bisanti, A., *Nota a Bernardo di Morlas, «De contemptu mundi» II 552*, in «Studi Medievali», 38, pp. 843-844.

Bisanti 2001: Bisanti, A., *Note e appunti di lettura su testi mediolatini*, in «Filologia mediolatina», 8, pp. 111-122.

Bisanti 2008a: Bisanti, A., *Composizione, stile e tendenze dei «Gesta Roberti Wiscardi» di Guglielmo il Pugliese*, in «Archivio normanno-svevo», 1, pp. 87-132.

Bisanti 2008b: Bisanti, A., *Note. Scilla e Romilda: due modelli per una lavandaia omicida. Sulla «tragedia» <Due lotrices> di Giovanni di Garlandia*, in «Studi Medievali», 49, pp. 657-677.

Bisanti 2010: Bisanti, A., *Le rielaborazioni medievali di Aviano*, in *Le favole di Aviano e la loro fortuna nel Medioevo*, Firenze, Sismel, pp. 20-65.

Bisanti 2011a: Bisanti, A., *«For absent friends». Il motivo dell'assenza in Venanzio Fortunato*, in «Maia», 61 (2009), pp. 626-658, p. 631 rist. in Bisanti, A., *Quattro studi sulla poesia d'amore mediolatina*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 1-70, p. 11.

Bisanti 2011b: Bisanti, A., *I Carmina Burana 6 e 39 fra risonanze bibliche e mondo alla rovescia*, in *La poesia d'amore nei Carmina Burana*, Napoli, Liguori Editore, pp. 19-43.

Blasio 2008: Blasio, M. G., *Schede per il lessico critico petrarchesco. Rerum Memorandarum libri 1,13 e 2,20*, in *Le parole giudiziose: indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale. Atti del Seminario di studi, Roma, 16-17 giugno 2006*, a c. di Alhauque Pettinelli, R. - Benedetti, S. - Petteruti Pellegrino,

P., Roma, Bulzoni.

Bratož 2003: R. Bratož, *Venanzio Fortunato e lo scisma dei Tre Capitoli*, in *Venanzio Fortunato e il suo tempo*. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Valdobbiadene, Chiesa di S. Gregorio Magno, 29 novembre 2001 - Treviso, Casa dei Carraresi, 30 novembre - 1 dicembre 2001), Treviso, Fondazione Cassamarca, pp. 363-401.

Clerici 1973: Clerici, E., *Due poeti: Emilio Blossio Draconzio e Venanzio Fortunato*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo», 107, pp. 108-150.

Condorelli 2004: Condorelli, S., *Sidonio e Petrarca: tracce di una memoria perduta*, in «Bollettino di Studi Latini», 34, pp. 599-608.

Curtius 1997: Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, (prima edizione: Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948).

Del Zotto 1951: Del Zotto, A., *Ricerche sull'autore dell'«Ave, Maris stella»*, in «Aevum», 25, pp. 494-503.

Dossena 1989: Dossena, G., *Storia confidenziale della letteratura italiana. Dall'età del Boiardo al Seicento*, Vol. 3, Milano, Rizzoli.

Eco 2009: Eco, U., *La vertigine della lista*, Milano, Bompiani.

Fera 1984a: Fera, V., *Antichi editori e lettori dell'Africa*, Messina, Centro di studi umanistici.

Fera 1984b: Fera, V., *La revisione petrarchesca dell'Africa*, Messina, Centro di studi umanistici.

Filosini 2014: *Epitalamio per Rubricio e Iberia*, edizione, traduzione e commento a c. di S. Filosini, Turnhout, Brepols.

Hernández Lobato 2011: Hernández Lobato, J., *Le recepción de Sidonio Apolinar en los albores del humanismo: Petrarca y Salutati como intérpretes y transmisores de la cultura tardoantigua*, in «Traditio», 66, pp. 269-306.

Lendinara 1991: Lendinara, P., *Donne bibliche da Venanzio Fortunato ad un ignoto compilatore anglosassone*, in *Studi di Filologia classica in onore di Giusto Monaco*, IV, Palermo, Università di Palermo, Facoltà di lettere e filosofia, Istituto di filologia greca, Istituto di filologia latina, pp. 1497-1510.

Leotta 1984: Leotta, R., *Un'eco di Venanzio Fortunato in Dante*, in «Giornale Italiano di Filologia», 36, pp. 121-124.

Leotta 1998: Leotta, R., *Il "De ornamentis verborum" di Marbodo di Rennes; Liber decem capitulorum: retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta, secc. 11-12*, edizione postuma a c. di C. Crimi; con un ricordo di N. Scivoletto, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Luceri 2007: *Gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio (Rom. 6 e 7)*, a c. di A. Luceri, Roma, Herder editrice e libreria.

Manitius 1923: Manitius, M., *Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, I-II-III, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, 1911, 1923, 1931.

Maragoni 2005: Maragoni, G. P., *Metamorfosi di Erato. Altre inquisizioni mariniane*, con un Poscritto di C. Carminati, Napoli, La Buona Stampa.

Maragoni 2008: Maragoni, G. P., *Propaggini di Arcadia. Scritti sulla tradizione letteraria italiana dal Sei al Novecento*, Modena, Mucchi Editore.

Mazzoli 2007-2008: Mazzoli, G., *Memoria dei poeti in Ven. Fort. carm. VII, 12*, in «Incontri triestini di filologia classica», 7, pp. 71-82.

Munari 1970: Munari, F., *M. Valerio Bucoliche*, Firenze, Le Monnier, 1970².

Nazzaro 1997: Nazzaro, A. V., *L'agiografia martiniana di Sulpicio Severo e le parafrasi epiche di Paolino di Périgueux e Venanzio Fortunato*, in *Atti del Convegno di studi, Napoli 25-26 novembre 1996*, a c. di Silvestre, M. L. - Squillante, M., Napoli, La città del sole, pp. 301- 346.

Onorato 2016: Onorato, M., *Il castone e la gemma. Sulla tecnica poetica di Siodonio Apollinare*, Napoli, Paolo Loffredo.

Pinchera 1999: Pinchera, A., *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori.

Pliester 1930: Pliester, H., *Die Worthäufung im Barock*, Bonn, Ludwig Röhrscheid.

Pozzi 1984: Pozzi, G., *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino.

Roberts 1989: Roberts, M., *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca - London, Cornell University Press.

Stella 2003: Stella, F., *Venanzio Fortunato nella poesia mediolatina*, in *Venanzio Fortunato e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Valdobbiadene, Chiesa di S. Gregorio Magno, 29 novembre 2001 - Treviso, Casa dei Carraresi, 30 novembre - 1 dicembre 2001)*, Treviso, Fondazione Cassamarca, pp. 269-290.

Vinay 1978: Vinay, G., *Altomedioevo latino. Conversazioni e no*, Napoli, Guida Editori, (Seconda edizione: Napoli, Liguori Editore 2003).

Wedek 1960: Wedek, H. E., *The Catalogue in late and medieval Latin Poetry*, in «*Medievalia et Humanistica*», 13, pp. 3-16.

Weyman 1926: Weyman, C., *Beiträge zur Geschichte der christlich-lateinischen Poesie*.

Lessici

Forcellini: *Lexicon totius Latinitatis Aegidii Forcellini seminarii Patavini Alumni cura et studio lucubratum deinde Josephi Furlanetto opera auctum et emendatum tandem Francisco Corradini (tom. I. II. III.) et Josepho Perin (tom. IV.) ejusdem seminarii alumnis curantibus auctius emendatius melioremque in formam redactam*, II Patavii, Typis seminarii, 1940.

Th.l.l.: *Thesaurus linguae Latinae*, VI, Stuttgart und Leipzig, B. G. Teubner, 1926.

¹ Basti rinviare a Eco 2009.

² *Rhet. Herenn.*, IV, 26, p. 226: *Articulus dicitur, cum singula verba intervallis distinguuntur caesa oratione, hoc modo: Acrimonia, voce, vultu adversarios perterruisti. Item: "Inimicos invidia, iniuriis, potentia, perfidia sustulisti.* Retori successivi la definirono invece «ασύνδετον est vel διαλύτον» (Rutilii Lupi, *Schemata lexeon*, I, 15, pp. 9-10) o «διαλύσις» (Rufinianus, *De schematis lexeos*, 20 (52.35-53.3), pp. 52-53). Nel medioevo il termine *articulus* si ritroverà per esempio in Marbodo di Rennes, nel *Libellus de ornamentis verborum*, XI *Articulus: Articulus dicitur, cum singula verba intervallis distinguuntur caesa oratione, hoc modo: armis, classe, cibo dives mala castra petisti;/solus, inermis, inops, inglorius ecce redisti;/ferro, peste, fame consumptus es et periisti* (Leotta 1998, pp. 10-11).

³ Weyman 1926, pp. 51, 126, 154 n. 1. (cit. in Curtius 1997, p. 317).

⁴ Leotta 1984, p. 123.

⁵ *Plaut.*, *Bacch.*, 892-895 (*Iuppiter, Iuno, Ceres,/Minerva, Lato, Spes, Opis, Virtus, Venus,/Castor, Polluces, Mars, Mercurius, Hercules,/Summanus, Sol, Saturnus dique omnes ament*); *Bacch.*, 1088 (*stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones*); *Enn.*, *ann.* (Skutsch), 104 (*o Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti*); 240-241 (*Iuno Vesta Minerva Ceres Diana Venus Mars/Mercurius Iovis Neptunus Volcanus Apollo*); *sat.* (Vahlen), 5, (*restitant occurrunt obstant obstringillant obagitant*); *Lucr.*, *rer. nat.*, I, 685 (*concursum motus ordo positura figurae*); I, 744 (*aera solem ignem terras animalia frugis*); II, 725-726 / V, 438 (*intervalla vias conexus pondera plagas/concursum motus, quae non animalia solum*); III, 1017 (*verbera carnifices robur pix lammina taedae*); V, 1990-1993 (*luna dies et nox et noctis signa severa/noctivagaque faces caeli flammaeque volantes,/nubila sol imbres nix venti fulmina grando/et rapidi fremitus et murmura magna minarum*); V, 1336 (*vulneribus clamore fuga terrore tumultu*); *Hor.*, *ep.*, II, 2, 180-181 (*gemmas marmor ebur Tyrrhena sigilla tabellas,/argentum vestis Gaetulo murice tinctas*); 203 (*viribus ingenio specie virtute loco re*); 208-209 (*somnia terrores magicos miracula sagas/nocturnos lemures portentaque Thessala rides?*); *Stat.*, *Theb.*, VI, 116 (*invenias; ducunt sternuntque abiguntque feruntque*); *Theb.*, X, 768 (*at Tyriis templa, arva, domos, conubia, natos*); *silv.*, I, 6, 44 (*parvi femina plebs eques senatus*); *silv.*, II, 7, 85-86 (*forma simplicitate comitate/censu sanguine gratia decore*); *Mart.*, *epigr.*, II, 27, 3 (*effecte! grauiter! cito! nequiter! euge! beate!*); *epigr.*, III, 58, 50 (*holus, ova, pullos, poma, caseum, mustum*); *epigr.*, V, 11, 1 (*sardonychas, zmaragdus, adamantas, iaspidas uno*); *epigr.*, VII, 78, 3 (*sumen, aprum, leporem, boletos, ostrea, mullos*); per altri esempi in Marziale, in altri metri, rinvio a Munari 1970, p. LXII.

⁶ *Verg.*, *Aen.*, III, 658 (*monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum*); *Aen.*, XI, 329 (*praecipiant, nos aera, manus, navalia demus*); *Aen.*, XII, 197 (*haec eadem, Aenea, terram, mare, sidera, iuro*); *Lucan.*, *Phars.*, VII, 635-636 (...*Achaeus,/Ponticus, Assyrius...*); *Phars.*, VIII, 599-600 (*immanis, violentus, atrox nullaque ferarum/mitior in caedes...*); *Phars.*, IX, 402 (*dux an miles eam. Serpens sitis ardor harenae*); *Ps. Sen.*, *Octav.*, 176 (*dolor ira maeror miseriae luctus dabunt*), *Sil. Ital.*, *Pun.*, XI, 563-564 (*tela viros aurum classes alimenta precatur/belligeramque feram...*).

⁷ Curtius 1997, pp. 317-318 che di fatto addita nel manierismo medievale un'anticipazione del gusto barocco, contestando l'asserzione di Hanz Pliester (Pliester 1930, p. 3) secondo il quale l'accumulazione di vocaboli è fenomeno esclusivamente barocco; Wedeck 1960, pp. 3-16; Munari 1970, p. LXII, n. 51; Roberts 1989, pp. 59-60; Luceri 2007, pp. 49-56; Filosini 2014, pp. 10-30; Onorato 2016.

⁸ Eco 2009, p. 327.

⁹ Pozzi 1984.

¹⁰ Curtius 1997, pp. 317-318: *Drac.*, *laud. Dei*, I, 5 - in realtà 5-8 - (*quinque plagae septemque poli sol luna triones/sidera signa noti nix imber grando pruinae/fulmina nimbus hiems tonitrus lux flamma procellae/caelum terra iubar chaos axis flumina pontus*); *laud. Dei*, I, 13, - in realtà 13-18 - (*paupertas mors vita salus opulentia languor/taedia tristitiae splendor compendia damnum/gaudia nobilitas virtus prudentia laudes/affectus maeror gemitus successus egestas,/ira potestatum, trux indignatio regum:/omnia quae veniunt, bona gaudia tristia saeva*).

¹¹ Wedeck 1960, pp. 3-16: *Anth. Lat.*, 21 R.², 59 (*thynnus, salpa, pager, lupus, ostrea, sepia, mullus*); attribuito ad Ausonio ma *Epigr. Bobiens.*, 67, 2 (*vicinus, hospes, notus, ignotus, cliens*); *Auson.*, *ephem.*, 3, 81-82 (*Salvator, Deus ac dominus, mens, gloria, verbum,/filius ex vero verus, de lumine lumen*); *parent.*, 9, 23 (*laeta, pudica, gravis, genus inclita et inclita forma*); *parent.*, 19, 3 (*nobilis haec, frugi proba laeta pudica decora*); *prof.*, 9, 3-4 (*voce ciebo tamen, simplex bone amice sodalis/iucunde, hoc ipso care magis studio*); *prof.*, 15, 9-10 (*probe et pudice parce frugi abstemie/facunde, nulli rhetorum cedens stilo*); *epigr.*, 55, 1 (*pera polenta tribon baculus scyphus, arta supellex*); *Technop.*, 6, 23 (*palpitat irrequies vegetum teres acre calens cor*); *Technop.*, 16, 2 (*indulge, pacate, bonus, doctus, facilis vir*); *epist.*, 20, 31 (*acatis phaelis lintribus stlattis*

trates); *Drac., Romul., V, 35 (Sarmata, Persa, Gothus, Alamannus, Francus, Alanus); Romul., X, 142 (diligat optet amet cupiat suspiret anhelet); Romul., X, 111 (piscis aves armenta pecus fera pastor anhelant); Romul., X, 411 (dives pauper inops raptor pirata sacerdos); Orest., 96 (mille dabo pecudes, cervos hircosque suesque); Alcim. Avit., carm., II, 31-32 (cessabit gemitus, luxus, metus, ira, voluptas/fraus dolor atque dolus maeror discordia livor); Sidon., carm., I, 13-14 (tunc Faunis Dryades Satyrisque Mimallones aptae/fuderunt lepidum, rustica turba, melos); carm., II, 396 (Martigenae, lupa, Thybris, Amor, Mars, Ilia complent); carm., II, 413-415 (fragrat odor; violam, cytisum, serpylla, ligustrum, lilia, narcissos, casiam, colocasia, caltas, costum, malobathrum, myrrhas, opobalsama, tura); carm., VII, 80-82 (Sylla, Asiagenes, Curius, Paulus, Pompeius/Tigrani, Antiocho, Pyrrho, Persae, Mithridati/Pacem, regna, fugam, vectigal, vincla, venenum); carm., XV, 141-143 (sus, leo, cerva, Gigans, taurus, iuga, Cerberus, hydra, hospes, Nessus, Eryx, volucres, Thrax, Cacus, Amazon, Cres, fluvius, Libs, poma, Lycus, virgo, polus, Oete); Coripp., Ioh., 2, 383 (nos Lazos, Ulmos, Francosque Getasque domamus); Iust., 3, 383 (edomitique Getae, pubes Alamannica, Franci); Prisc., Perihg., 939 (Cissos Massabatasque Chalonitasque feroces); Anast., 42-43 (est iustus, sapiens, castus fortisque piusque, est clemens, stabilis, moderatus, mitis, honestus); Massim., eleg., 5, 11 (nunc aderant lacrimae, gemitus, suspiria, pallor); eleg., 5, 139-140 (labores, imbres, insidiae, iurgia, damna, nives); Anth. Lat., 21 R.², 176-177 (vilis, iners scaevus, turpis, temerarius, ardens, perditus, abiectus, maledictus, sordidus, amens).*

¹² Munari 1970, p. LXII: Auson., epigr., 115, 8-9 (pectus crura latus ventrem femora inguina suras/tergum colla umeros luteae symplegadis antrum); Paul. Nol., carm., 25, 96 (spe pietate fide pace pudicitia); Sedul., carm. pasch., 5, 59-60, in realtà 59-61 (tunc cruenta, ferox, audax, insane, rebellis, perfide, crudelis, fallax, venalis, inique, traditor immitis, fere proditor, impie latro); Sidon., carm., II, 413-415, già segnalato da Wedeck 1960; *Drac., laud. Dei, II, 1-2 (Omnipotens aeternae Deus, fons auctor origo/inventor genitor nutritor rector amator); laud. Dei, I, 5-8, già segnalato da Curtius 1997²; Romul., VII, 12, in realtà 12-14 (impubes lascivus atrox violentus amoenus/lis pacis tacitusque loquax fur garrulus audax, nudus et armatus, ferox et pius, improbus insons), segnalato anche da Luceri 2007, p. 50; Romul., 10, 142, già segnalato da Wedeck 1960; Romul., 10, 405 (ursus cervus aper pantherae damma leones); Romul., 10, 571 (Impietas, Furiae, Luctus, Mors, Funera, Livor); Ennod., carm., I, 4, 94 (suspiret cupiat discurrat ferveat oret); carm., I, 9, 25-29 (fons via dextra lapis vitulus leo lucifer agnus/ianua spes virtus verbum sapientia vatis/hostia virgultum pastor mons rete columba/flamma gigans aquila sponsus patientia vermis/filius excelsus dominus deus, omnia Christus); Lux., anth., 203, 2 (arte opere ingenio diuitiis pretio).*

¹³ Clerici 1973, pp. 127: *Drac., satisf., 2-3 (...qui regis igne polum, sidera flamma dies quem sol nox luna fatentur).*

¹⁴ Leotta 1984, p. 123 n. 11 e Bisanti 2008b, p. 665: Prud., Cath., XII, 203 (Aegypte Thrax Persa Scyta); c. Symm., II, 808-809 (denique Romanus Dava Sarmata Vandalus Hunnus/Gaetulus Garamans Alamannus Saxo Galaulas); *Drac., Romul., V, 35 (segnalato da Wedeck 1960); Romul., VIII, 325 (Nestoris Antilochus Palamedes Teucer Ulixes); Sidon., carm., V, 209, in realtà 208-209 (Rhenus, Arar, Rhodanus, Mosa, Matrona, Sequana, Ledus, Oltis, Elaris, Atax, Vacalis, Ligerimque bipenni); carm., V, 475-77 (Pannonius, Neurus, Chunus, Geta, Dacus, Halanus, Bellonotus, Rugus, Burgundio, Vesius, Alites, Bisalta, Ostrogothus, Pirustes, Sarmata, Moschus); carm., VII, 80-81, in realtà 80-82 (segnalato da Wedeck 1960); carm., VII, 323, in realtà 323-324 (Chunus, Bellonotus, Neurus, Bastarna, Toringus, Bructerus,...); carm., XI, 18, in realtà 18-19 (Aethiops, Phrygius, Parius, Poenus, Lacedaemon, purpureus, viridis, maculosus, eburnus et albus); carm., XI, 21-22 (myrrhina, sardoniches, amethystus Hiberus, iaspis/Indus, Chalcidicus, Scythicus, beryllus, achates); carm., XV, 175, in realtà 175-176 (Mnemosynam, Europam, Semelen, Ledam, Cynosuram/serpens, bos, fulmen, cygnus, Dictynna solebat); Corippo, Ioh. II, 75 (astri-ces tanacutasur celianust Imaclas).*

¹⁵ Roberts 1989, pp. 59-60: Sidon., carm., IX, 95-98 (cui sus, cerva leo, Gigas, Amazon, hospes, taurus, Eryx, aves, Lycus, fur, Nessus, Libs, iuga, poma, virgo, serpens/Oete...); carm., XVI, 48-49 (sustentans alapas, ludibria, verbera, vepres, sortem, vincla, crucem, clavos, fel, missile, acetum).

¹⁶ Roberts 1989, p. 60. Per l'enumeratio asindetica in Sidonio cfr. Onorato 2016, p. 128, cfr. anche pp. 104-105, 125, 148, 150 per i già segnalati versi carm., XI, 21-22; XV, 141-143, 175-176; a p. 40 Onorato riporta inoltre carm., II, 170-176 (Cleanthes, quicquid Pythagoras, Democritus Heraclitusque deflevit, risit, tacuit; quodcumque Platonis.../Aristoteles.../Quicquid Anaximenes, Euclides, Archyta, Zenon, Arcesilaus, Chrysippus Anaxagoras que dederunt)

¹⁷ A un primo non sistematico sguardo, gli studenti che hanno frequentato il mio corso di laurea magistrale nell'a.a. 2016-2017 ne hanno contattati almeno una ottantina e si ripromettono di produrne un elenco completo.

¹⁸ Sidon., carm., XXIII, 39-47 (muris, civibus, ambitu, tabernis, portis, porticibus, foro, theatro, delubris, capitoliis, monetis, thermis, arcubus, horreis, macellis, pratis, fontibus, insulis, salinis, stagnis, flumine,

merce, ponte, ponto;/unus qui venerere iure divos/Lenaeum, Cererem, Palem, Minervam/spicis, palmita, pascuis, trapetis).

¹⁹ Auson., *Bissula*, IV, 1 (*delicium, blanditiae, ludus, amor, voluptas*); Ambr., *tern. num.*, 12-15 (*tres sunt aetates: flos, robor, aegra senectus./Tres moduli in causis: iudex, defensor et actor./Tres in saecula gradus: ortus, transcursio, finis./Tres spem quae palpant: requies, lux, gloria vitae*); Avien., *orb. terr.*, 442 (*Sarmata, Germani, Geta, Basternaeque feroces*); Paul. Nol., *carm.*, 25, 10 (*Iuno Cupido Venus, nomina luxuriae*); *carm.* 25, 96 (*spe pietate fide pace pudicitia*); *carm. app.*, 2, 15 (*siti et fame, calore et algu mortuis*); *carm. app.*, 3, 149 (*ambitio ebrietas odium tumor ira libido*); Aug., *prec.*, 2 (*lux, via, vita, salus, pax et decus omnium tuorum*); *prec.*, 4 (*carnem, vincla, crucem, vulnus, mortemque, sepulcrum*); Marcell., *med.*, 24-32 (*angue, fera, pecude et fruge, alite, murice, pisce/lacte, mero, pomis, lymphis, sale, melle et olivo,/sucis, unguinibus, taedis, pice, sulfure, cera,/polline, farre, fabis, lino, scobe, vellere, cornu,/baccis et balanis, lignis, carbone, favilla,/floribus et variis herbis, holere atque metallis,/sandyce et creta, spimitho, pumice, gypso,/cadmia, chalciti, chalcantio, chalcecamino,/cassitero molli, lepide, cypro atque atramento*); Mart. Cap., *nupt.*, 5, 425, 6 (*tunc Amnes Faunisque, Pales, Ephialta, Napeae*); Parten., *carm. frg.*, 2, 1 (*te clipeo, galea et lorica caelitus armet*); Orient., *comm.*, 2, 232 (*iam dubii gressu lumine voce manu*); *carm. min.* 2, 1-9 (*ianua virgo leo virtus sapientia verbum/rex baculum princeps dux petra pastor homo,/retia sol sponsus semen mons stella magister/margarita dies agnus ovis vitulus,/thesaurus fons vita manus caput ignis aratrum/flos lapis anglaris dextra columna puer,/mitis Adam digitus speculum via botruo panis/hostia lex ratio virga piscis aquila,/iustus, progenies regis regisque sacerdos*); Sedul., *carm. Pasch.* I, 312 (*Dominus, verbum, virtus, sapientia, Christus*); Prosp., *ingrat.*, 977-979 (*vita, salus, virtus, sapientia: gratia Christi est,/qua currit, gaudet, tolerat, cavet, eligit, instat,/credit, sperat, amat, mundatur, iustificatur*); *carm.*, IX, 5 (*Felix nomine, mente, honore, forma*); *carm.*, XVI, 48-49 (*sustentans alapas, ludibria, verbera, vepres,/sortem, vincla, crucem, clavos, fel, missile, acetum*); *carm.*, XVII, 15-16 (*vina mihi non sunt Gazetica, Chia, Falerna/quaecumque Sarepteno....*); *epist.*, II, 8, 3, 6 (*prudens, casta, decens, severa, dulcis*); Paul. Petric., *Mart.*, III, 441-417 (*mansuetus, patiens, iustus, pius, integer, aequus,/mitis, confidens, humilis, sine felle benignus,/instructus, comis, facilis, placabilis, acer,/antistes sanctus, doctor bonus, hospes amandus*); Mart., IV, 187 (*insontem, solum, mitem, placidum, patientem*); Drac., *laud. Dei*, I, 53 (*quid caelum, quid terra polus, quid pontus et astra?*); *laud. Dei*, II, 63-64 (*multa profunda potens sollers pia provida perpes/simplex celsa levis vibrans immensa serena/vivida cunctiparens mens innumerabilis una*); *laud. Dei*, II, 590-591 (*Mars cadat ex animo, pereant Saturnus et Arcas,/Iuppiter atque Venus, Titania Iuno Cupido*); *laud. Dei*, II, 616 (*pectoris affectu secreto mente fide spe*); Romul., V, 320 (*sint clipei, galeae, contus, lorica tropaeum*); Romul., VII, 72 (*sollicitus, tabidus, temerarius, anxius audax*), segnalato anche da Luceri 2007, p. 50; Romul., VIII, 407 (*pascua rura nemus fontes et flumina prata*); Romul., X, 105 (*cinnama cui folium nardum tus balsama amomum*); Alcim. Avit., *carm.*, IV, 631 (*sapphirusque virens, maculosus, caeruleus, albus*); Ennod., *carm.*, I, 9, 150 (*cinnama serpyllum narcissos balsama costos*); *carm.*, II, 100, 4 (*quo cervus capreae lepores lupus ursa vagatur*); Coripp., *Ioh.*, IV, 586-588 (*magnanimus, mitis, sapiens, fortissimus, insons/armipotens, belli domitor pacisque minister,/corde humilis, quod Christus amat, pietate benignus*); IV, 592 (*castus amor, pietas, bonitas, sapientia, virtus*); Anth. Lat., 376 R.² (= 371 Sh. B), 6 (*virtus forma decus animus sensusque virilis*).

²⁰ Roberts 1989, pp. 66-121, spec. pp. 85-86.

²¹ Oltre alla menzionata processione di santi nella navata di sant' Apollinare Nuovo penso sempre a Ravenna anche al corteo dell'imperatore Giustiniano nell'abside di san Vitale o a Roma, nella basilica di santa Prassede (la Gerusalemme Celeste nell'arco trionfale e, nell'arco absidale, le sette chiese dell'Asia, i quattro angeli, i simboli dei quattro evangelisti, e in basso, i ventiquattro vegliardi), tutti databili alla metà del secolo VI (l'iconografia di questi ultimi allude ad *Apocalisse*, rispettivamente 11 e 4-5).

²² Ad esempio il catalogo di figure bibliche in IX, 2, 13-40 (... Seth ... Abel ... Noe ... Sem et Iafeth... patriarcha Abraham vel Isac, Iacob Melchisedech ... Moyses Aaronque sacerdos Gedeon, Samson ... Israelita potens David res atque propheta... cum Salomone suo/Esaias Danihel Samuel Ionasque beatus/..../Princeps clave Petrus, primus quoque dogmate Paulus/.../Vir Baptista potens ipse Iohannes obit./Enoch Heliasque hoc adhuc spectat uterque); la lista di apostoli, santi e martiri in VIII, 3, 137-176 (*iurisconsulti Pauli comitante volatu/princeps Romana currit ab arce Petrus/.../Nobilis Andream mittit Achaia suum./Praecipuum meritis Ephesus veneranda Iohannem/dirigit et Iacobos terra beata sacros/laeta suis votis Hierapolis alma Philippum,/producens Thomam munus Edessa pium./Inde triumphantem fert India Bartholomaeum,/Matthaeum eximium Naddauer alta virum./Hinc Simonem ac Iudam lumen Persida gemellum/.../et sine rore ferax Aegyptus torrida Marcum,/Lucae evangelica participante tuba./Africa Cyprianum, dat Siscia clara Quirinum;/Vincenti Hispana surgit ab arce decus./Egregium Albanum fecunda Britannia profert,/Massilia Victor martyr ab urbe venit./Porrigit ipsa decens Arelas pia dona Genesi/astris,*

Caesario concomitante suo./Ipse Parisiaca properat Dionysius urbe./Augustiduno Symphoriane venis./Privatum Gabalus, Iulianum Arvernus abundans./Ferreolum pariter pulchra Vienna gerit./Hinc simul Hilarium, Martinum Gallia mittit,/te quoque, Laurenti, Roma, beate mihi./Felicem meritis Vicetia laeta refundit/et Fortunatum fert Aquileia suum;/Vitalem ac reliquos quos cara Rauenna sepultat./Geruasium, Ambrosium, Mediolane, meum:/Iustinam Patavi, Eufemiam huc Calchedon offert./Eulalia Emerita tollit ab urbe caput./Caeciliam Sicula profert, Seleucia Theclam;/et legio felix Agaunensis adest); o il notissimo elenco dei luoghi che il suo poema sulla vita di san Martino dovrà percorrere per raggiungere Ravenna, *Mart.*, IV, 630-680 (... *Turonum pete moenia... Inde Parisiacam placide properabis ad arcem./Si pede progredieris, venerato sepulchra Remedi/atque pii fratris complectere templa Medardi./Si tibi barbaricos conceditur ire per amnes,/ut placide Rhenum transcendere possis et Histrum,/pergis ad Augustam, qua Virdo et Licca fluentant./... Si vacat ire viam neque te Baiouarius obstat,/qua vicina sedent Breonum loca, perge per Alpem,/ingrediens rapido qua gurgite voluitur Aenus./.../Norica rura petens, ubi Byrrus vertitur undis;/per Dravum itur iter: qua se castella supinant./Hic montana sedens in colle superbit Aguontus./Hinc pete rapte vias ubi Iulia tenditur Alpes./.../Inde Foro Iuli de nomine principis exi/per rupes, Osope, tuas, qua lambitur undis/et super instat aquis Reunia Teliamenti./Hinc Venetum saltus campestria perge per arva,/submontana quidem castella per ardua tendens;/aut Aquiliensem si forte accesseris urbem,/Cantianos domini nimium venereris amicos./.../Si petis illud iter qua se concordia cingit./.../Qua mea Tarvisus residet./.../Per Cenetam gradiens et amicos Duplavenenses./.../Si Patavina tibi pateat via, pergis ad urbem./.../Hinc tibi Brinta fluens iter est, Retenone secundo;/ingrediens Atesim, Padus excipit inde phaselo,/mobilis unde tibi rapitur ratis amne citato./Inde Ravennatem placitam pete dulcius urbem).*

²³ Ad esempio: II, 16, 7 (*exutus tenebris, vestitus tegmine lucis*); III, 9, 41-44 (*nobilitas anni, mensum decus, arma dierum,/horarum splendor, scripula, puncta fovens./Hinc tibi silva comis plaudit, hinc campus aristis,/hinc grates tacito palmite vitis agit*); IV, 7, 13 (*spes cleri, tutor viduarum, panis egentum*); IV, 10, 11-14 (*regum summus amor, patriae caput, arma parentum,/tutor amicorum, plebis et urbis honor,/templorum cultor, tacitus largitor egentum,/susceptor peregrum distribuendo cibum*); IV, 11, 5 (*Religionis apex, vitae decus, arma salutis*); V, 16, 1-3 (*pastor honoris apex, venerabilis arce sacerdos/et decus alme patrum, religionis amor,/gloria pontificum, meriti pia palma, Gregori*); V, 18, 1-2 (*gloria pontificum, veneratio Christicolarum,/norma sacerdotum, culmen et orbis honor*); X, 12c, 1-2 (*officiis exerte tuis, moderamine sollers,/sollicitus studiis, utilitate, comes*); *Mart.*, I, 27-28 (*faece gravis, sermone levis, ratione pigrescens,/mente hebes, arte carens, usu rudis, ore nec expers*); *Mart.*, I, 490-492 (*vir maculis varius, cute nudus, vulnere tectus,/tabe fluens, gressu aeger, inops visu, asper amictu,/mente hebes, ore putris, lacerus pede, voce refractus*); *Mart.*, II, 379-380 (*dives agris, opulens famulis, locupletus acervois,/vir censu vastus, lare celsus et ore rotundus*).

²⁴ Wedeck 1960, pp. 7-14 che individua 31 esempi: II, 2, 21; IV, 26, 151-154; VI, 1, 110; VI, 5, 83; VI, 5, 205; VI, 5, 219; VII, 2, 1; VII, 4, 15; VII, 12, 25; VIII, 3, 99; *app.*, 2, 45; *spur.* 1, 16-17; *spur.* 1, 160; *spur.* 1, 289; *Mart.*, *praef.*, 23; *Mart.*, I, 164; *Mart.*, I, 508-509; *Mart.*, II, 74-81; *Mart.*, II, 180; *Mart.*, II, 207-208; *Mart.*, II, 379; *Mart.*, II, 398; *Mart.*, II, 441; *Mart.*, III, 263; *Mart.*, III, 443; *Mart.*, III, 473; *Mart.*, III, 478; *Mart.*, IV, 574; Munari 1970², p. LXII n. 51 che segnala, oltre a tre versi già indicati da Wedeck 1960, anche I, 15, 103; II, 12, 3; VI, 5, 112; VIII, 3, 195, 205, 237; *Mart. praef.*, 23; *Mart.*, I, 164; Clerici 1973, p. 127 che segnala 2 casi, non presenti in Wedeck 1960: I, 1, 17; III, 9, 33; Leotta 1984, p. 123 n. 11 che riporta 5 casi, tutti già presenti in Wedeck 1960: VI, 5, 219; VII, 4, 15; VII, 12, 25; *app.*, 2, 45; *Mart.*, II, 78; Roberts 1989, p. 60 che cita i vv. 19 e 21 del carme II, 2; Lendinara 1991, p. 1506 n. 40 che elenca 19 casi dei quali, come si può riscontrare, alcuni non sono menzionati da Wedeck 1960, altri erano già presenti nello stesso, e infine non riporta alcuni esempi già segnalati da Wedeck 1960: II, 16, 59; III 9, 23; IV 26, 125; VI 1, 110; VI 5, 112; VI 5, 219; VI 8, 14; VII 2, 1; VII 4, 15; VII 12, 25; VII 17, 11; *app.*, 2, 45; *Mart.*, *praef.*, 23; *Mart.* I, 164; *Mart.*, I, 509; *Mart.*, II, 77-78; *Mart.*, II, 207; *Mart.*, III, 170; *Mart.*, I, 497; Mazzoli, 2007-2008, pp. 73-75 che si sofferma su VII, 12, 25-27. Infine sul tema dell'olonomastico – in riferimento anche a Venanzio – torna più volte Armando Bisanti (Bisanti 1997, p. 844, n. 29; Bisanti 2001, pp. 115-116; Bisanti 2008a, p. 105; Bisanti 2008b, p. 665, dove lo studioso aggiunge ai versi già segnalati dagli altri studiosi anche *carm.*, X, 2, 7; Bisanti 2010, p. 61; Bisanti 2011a, p. 11; Bisanti 2011b, pp. 19-22).

²⁵ Sulla questione attributiva degli *spuria carmina* cfr. Del Zotto 1951 al quale rinvio per la precedente bibliografia. Cfr. anche Stella 2003, p. 286, n. 11; Bratož 2003, p. 400, n. 121.

²⁶ *Carm.*, IV, 26, 151-154 (*nam puer atque senes, niger, albus, turpis honestus,/debilis et fortis, mitis et asper obit./Huc sapiens <huc et> stolidus, probus improbus, omnis/plenior exiguus, parvus et altus adit*); X, 7, 8-9 (*quem Hispanus Maurus Persa Britannus amat./Hunc Oriens, Occasus habet, hunc Africa et Archthos*); *app.*, 2, 3-5 (*maiestas, persona triplex, substantia simplex,/aequalis consors atque coeva sibi,/virtus una manens idem, tribus una potestas*); *spur.* 1, 251-252 (*et tamen est genitus deus et homo, verus et*

unus/spiritus atque caro Christus, utrumque genus); spur. 3, 16-17 (hinc tibi sit, rex magne, Deus, laus gloria, Christe,/Christe caput finisque cluens, pax lux via, Christe); spur. 4, 9-10 (dulcis sacrata blanda/electa pura pulcra); spur. 8, 1-3 (quem terra pontus aethera/colunt adorant praedicant/trinam regentem machinam) che costituiscono anche una sequenza di *versus rapportati*; Mart., I, 508-509 (o felix regio sancti pede, lumine, tactu/inlustris lustrante viro loca, lustra, ligustra, urbes, rura, domus, templa, oppida, moenia, villa); Mart., II, 207-208 (sputa, flagella, chlamys, fel, acetum, lancea, clavi, crux pia, mors, tumulus, lapis, inferus, umbra, tyrannus); Mart., III, 497-498 (Hebraeus, Graecus, Romanus, Barbarus, Indus, Israhelita canit, simul Atticus atque Quiritis); Mart., IV, 572-574 (haec tua, dulcis, erant holocausta, sacraria, templa./Haec tibi divitiae, thesauri, regna, talenta, flos, odor, esca, sapor, mera, cinnama, balsama, tura).

²⁷ Venance Fortunat, *Œuvres*, p. 32.

²⁸ Venance Fortunat, *Œuvres*, p. 7 (Solange Quesnel ritiene più probabile che in questo caso Venanzio intenda alludere a Paolino di Nola, p. XXXIII), p. 49; Nazzaro 1997, pp. 309-310.

²⁹ Bedae, *De arte metrica*, p. 114: cfr. Leotta 1984, p. 123. Beda menziona rispettivamente i seguenti versi: VIII, 3, 237; VIII, 3, 99; VIII, 3, 127, i quali, come si evince, sono tutti tratti dal fortunato carne *De virginitate*.

³⁰ Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*, p. 92: «nulli poetarum secundus... apex vatum...», «ingenio clarus, sensu celer, ore suavis/cuius dulce melos pagina multa canit».

³¹ Alcuin., *Vers. de Patr. Eub. Eccl.*, 1550-1553 (quid quoque Sedulius, vel quod canit ipse Iuvenus, Alcimus et Clemens, Prosper, Paulinus, Arator, quid Fortunatus, vel quid Lactantius edunt/ quae Maro, Virgilius, Statius, Lucanus et auctor): questi versi sono segnalati da Leotta 1984, p. 123.

³² Theodulf., *De libris quos legere solebam*, 13-14 (Sedulius, Rutilus, Paulinus, Arator, Avitus/et Fortunatus, tuque, Iuvenus, tonans); Ermoldo Nigello, Ludow., 1, 19-20, (Sedulius nec non Prudentius atque Iuvenus, seu Fortunatus, Prosper et ipse foret).

³³ Manitius 1923, II, p. 496.

³⁴ Wedeck 1960, pp. 3-16: *Carm. de Pipp.*, 2 (terras, fontes, rivos, montes et formasti hominem); Alcuin., *carm.* I, 1556, in realtà 1555-1556 (quid Probus atque Focas, Donatus Priscianus/vel Servius, Euticius, Pompeius, Comminianus); Angilberto, in realtà *Rhythm. Antiq.*, de pugna Fontan., 7, 2 e 13, 3 (pater, mater, soror, frater, quos amici fleverant); Theodulf., *carm.*, 28, 165-166 (parvulus, annosus, iuvenis, pater, innuba, caelebs, maior, ephebus, anus, masque, marita, minor); *carm.* 28, 407-408 (ille piger, madidus, ructans, temulentus, anelus, oscitat, et marcet, nauseat, angit, hebet); *carm.*, 50, 11-12 (praedia, prata, domus, silvas, vineta, colonos/et pecora et pecudes et bona quaeque dedi); Walafrid. Strab., *carm.*, 23, 1, 122-123 (ursus, aper, panthera, lupus, lince, elephant, rinoceros, tigres venient, domitique dracones); Marbod., *verb. epil.*, 16 (sexus, aetates, adfectus, conditiones); anonim., in realtà *Hild. Cen. misc.*, 119, 7 (occultatur in his acus, esca, flamma, favilla).

³⁵ Munari 1970, p. LXII, n. 51: Teodulf., *carm.*, 25, 80 (veste, habitu, specie, corpore, corde, fide).

³⁶ Leotta 1984, p. 123: Alcuin., *carm.*, 1, 1550-1553 (quid quoque Sedulius, vel quod canit ipse Iuvenus, Alcimus et Clemens, Prosper, Paulinus, Arator, quid Fortunatus, vel quid Lactantius edunt/ quae Maro, Virgilius, Statius, Lucanus et auctor); *carm.*, 1, 1556, già segnalato da Wedeck 1960, in realtà 1555-1556 (quid Probus atque Focas, Donatus Priscianus/vel Servius, Euticius, Pompeius, Comminianus); *carm.*, 4, 42 (Paulini, Petri, Albrici, Samuelis, Ione); Theodulf., *carm.* 28, 104-106, in realtà 103-106 (cui parent Walis, Rodanus, Mosa, Renus et Henus, Sequana, Wisurgis, Wardo, Garonna, Padus, Rura, Mosella, Liger, Voltornus, Matriona, Ledus, Hister, Atax, Gabarus, Olitis, Albis, Arar); Hrab. Maur., *carm.*, 27, 67, in realtà 67-68 (Helias, Daniel, Esaias, Michas, Ionas/Ieremias, Iaddo, Iob pater et Tobias); *carm.*, 53, 43-45 (Lucia, Balbina, Petronella, Eulalia, Thecla, Regina, Euphemia, Cecilia, Sotheris, Eugenia, Prisca, Monegundis, Praxidis, Afra, Christina, Brigida...); Abbo Sang., *bell. Paris. urb.*, I, 525-527 (Ermenfredus, Eriveus, Erilandus, Odaucer/Ervic, Arnoldus, Solius, Gozbertus, Vuido, Ardradus pariterque Eimardus Gozsuinusque); Marbod., *capit.* IV, 82 (Sara Rebecca Rachel Hester Iudith Anna Noem); *capit.* IV, 105 (Agnas, Fides, Agathes, Lucia et Caecilia, Thecla); Bald. Burg., *carm.*, 134, 809, in realtà 809-810 (Ermus, Pactolus, Cignus, Meander, Orontes/Eusis et Bactrus, Oscorus et Fasides); *carm.* 134, 894, in realtà 893-896 (Inachus et Rodanus, Tygeris, Samoin et Ebrus/Alud, Strabo, Tagus, Alba, Danab, Hibanes/Materna et Secana, Durentia, Margus, Hiberus/Betis, Arar, Minius, Gallicus atque Isara); *carm.* 134, 898 (Eridanum, Renum, Danubium, Ligerim) ai quali posso aggiungere altri versi di Balderico: *carm.* 134, 802-804 (montes Riphei, Caucasus et reliqui, montes Israel, Sina, Carmelus et Ermon, Taurus, mons Libani, Gelboe, mons Sinai); *carm.* 134, 807-810 (Iordanis, Farfar, Euphrates, Tygris et Arbes, Ganges et Nilus, Indus, Arax, Tanais, Ermus, Pactolus, Cignus, Meander, Orontes, Eusis et Bactrus, Oscorus et Fasides); *carm.* 134, 1245 (tempora, personas, numeros, adverbia mille); *carm.* 134, 1283-1287 (hinc acres, hebetes, animosos, ingeniosos, hinc flavos, rufos, unde nigros, rubeos, Pulmonem atque poros, fibras, precordia, ner-

vos, /cor, iecur atque pilos noverat et cerebrum); *carm.* 134, 1300 (*quid succus, semen, flos, folium valeat*); *carm.* 134, 1309 (*reptilium, volucrum, pecudum pinguisque ferinae*).

³⁷ Bisanti 1997, p. 844: Paul. Aquil. *Versus de Herico duce*, 4-5 (*Histris Sausque, Tissa, Culpa, Marva, /Natissa, Coma, gurgites Isontii*); *Versus Eporedienses*, 186 (*Anglus et Acaicus Noricus Ungaricus*); Babio, 122 (*Entolus et Croceus, Gulus atque Bavo*); Bern. Morlac., *cont. mundi*, 2, 552 (*plurima Lydia, rara Lucretia, nulla Sabina*) - a cui posso aggiungere Bern. Morlac., *cont. mundi*, 2, 74-75 (*pocula, prandia, pasqua, praeda, prata, penates/prandia...*); Bern. Morlac., *octo vit.*, 148, in realtà 147-148 (*nunc ubi Varro, Cato, Socrates, cum Socrate Plato, /Naso, Maro, Cicero, Lucanus, Seneca, Nero, /Caesar, Alexander?...*) - *Carm. Bur.*, 101 (*Pergama flere volo*, 102 (*Ajax, Tydides, Pyrrhus Achilleides*); *Versus de destructione Troiae*, 68 (*Ajax, Tydeides, Pyrrhus Achilleides*); *Heu! voce flebili* (Canto di Crociata), str. 5-6; Bisanti 2008b, p. 665: Karolellus, I, 159-163 (*Aurelias, Lametum, Visiniam, Dumia, Lutum/Iria, Mindonia, Colimbria, Brarcara, Tuda/Compostella.../Aucala, Godefarrar, Talamanca, Vimrana, Crunia, /Manqueda, Canalias, Ullinas, Uzeda, Toletum/Menachelim...*); Karolellus, I, 165-170 (*Turgel, Berlanga, Salamanca, Segobia magna, /Osma, Sepimulega, Calatrava, Segencia, Stella, /Ovetum, Legio, Caparra, Palentia, Burgas, /Rozas, Emerita, Ventosa, Lucerna, Nageras/Lerida, Terragona, Iacha, Barbastra, Gerunda, /Narbona, Baiona...*); Karolellus, I, 171-172 (*Ubeda, Barretia, Petrissa, Valentia, Septa, /Corduba, Sibia, Datina, Granada, Satina*); Bisanti 2010: *anti-Av.*, 7. 5 (*nautis, Hispanis, Siculis, Francis, Alemannis*).

³⁸ Radulphi Cadomensis *Tancredus*, pp. LXXIV-LXXV: *Tanc.*, 104, 845-846 (*aggreditur, lacerat, fugat, insequitur, premit, arctat, /fulminat, exsultat, fremit, exclamat, furit, ardet*); *Tanc.*, 255, 2327 (*affligit, lacerat, consumit, macerat, inflat*); *Tanc.*, 271, 2494 (*stipitibus, telis, saxis sudibusve perustis*); *Tanc.*, 274, 2522-2523 (*Assyrii, Persae, Parthi, Libies, Elamytae, /Phoenicesque, Arabesque, Indique, Tyrique, Medique*); *Tanc.*, 283, 2634-2635 (*urceolos, tripodes, lecticas, labra, lebetes, ollas, /flascones, tentoria, pallia, vestes*); *Tanc.*, 291, 2737 (*creditur, accitur, reseratur, abitur, initur*); *Tanc.*, 293, 2762 (*sobrius et prudens, humilis, pius atque quietus*); *Tanc.*, 294, 2768 (*doctrina, studio, moribus, officio*); *Tanc.*, 370, 3589 (*per sata, per dumos, per tecta, per arva, per hortos*); *Tanc.*, 370, 3590 (*dissiliunt, interficiunt, rapiunt, populantur*); *Tanc.*, 375, 3654 (*abripitur, trahitur, dirumpitur, obtruncatur*); *Tanc.*, 384, 3774 (*limina, maceriae, sedes, tabulata, columnae*).

³⁹ Mi limito qui a menzionare solo Abbone di Saint-Germain la cui conoscenza di Venanzio è accertata (Abbone di Saint-Germain, *L'assedio di Parigi*, p. 42) e che nel suo immaginifico e artificioso latino più volte compone onomastici: *bell. Paris. urb.*, I, 179 (*infantes, pueros, iuvenes canamque senectam*); I, 192-195 (*sanguivomis, laceris, atris, edacibus, aequo/vulneribus, predis, necibus, flammis, laniatu/prosternunt, spoliant, perimunt, urunt, populantur/ dira cohors, funesta falanx cetusque severus*); I, 308 (*hincque senes tauros pulchrasque boves vitulosque*); I, 338-339 (*caelicole, caetus, virtutes ac dominatus/primatusque potestatesque thronique polorum*); I, 341 (*te gaudent, recolunt, laudant, venerantur, adorant*); I, 637 (*completur tauris, sunculis simisque capellis*): cfr. Abbone di Saint-Germain, *L'assedio di Parigi*, rispettivamente alle pp. 68, 76, 78.

⁴⁰ Leotta 1984, pp. 121-124.

⁴¹ Di Petrarca segnalo qui alcuni altri esempi: VII, 1 (*La gola e 'l somno et l'otiose piume*); X, 5 (*qui non palazzi, non teatro o loggia*); XII, 11 (*qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore*); XLVI, 1 (*L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi*); LXI, 1-3 (*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto, e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto*); CXXXIII, 8 (*il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale*); CXXXIV, 2-4 (*e temo, et spero; e ardo, e sono un ghiaccio; et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra; e nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio*); CXLV, 9-10 (*ponmi in cielo, od in terra, od in abisso, in alto poggio, in valle ima et palustre*); CXLVI, 10-11 (*... Tyle et Bratto/la Tana e 'l Nilo, Athlante, Olimpo et Calpe*); CLXVI, 4 (*non pur Verona et Mantua et Arunca*); CXCIV, 10 (*infin ch'i' mi disosso et snervo et spolpo*); CCV, 1-4 (*Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci, /dolce mal, dolce affanno et dolce peso, /dolce parlare, et dolcemente inteso/or di dolce ora, or pien di dolci faci*); CCXII, 8 (*caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento*); CCXXIX, 6, 12 (*viva o mora o languisca, un più gentile*); CCCIII, 5-6 (*fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi, /valli chiuse, alti colli e piagge apriche*); CCCXIV, 5 (*agli atti, a le parole, al viso, ai panni*); CCCXXVII, 1 (*L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra*); CCCXXIX, 1 (*O giorno, o hora, o ultimo momento*); CCCLXVI, 47 (*madre, figliuola et sposa*); CCCLXVI, 85 (*mortal bellezza, atti et parole m'anno*); CCCLXVI, 128 (*la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri*).

⁴² Alonso 1965.

⁴³ Alonso 1965, pp. 305-358.

⁴⁴ Alonso 1965, p. 307.

⁴⁵ Cito solo un caso iperbolico, non segnalato da Alonso, quello del senese Claudio Tolomei (1492-1556) che, in gara con il suo modello, così gonfia ulteriormente il verso 5 del sonetto CCCIII: *fior', frondi, erbe, aria, antri, onde, armi, archi, ombre, aura* (cfr. Dossena 1989, s. p., online)

- ⁴⁶ Maragoni 2005, pp. 24 e 26. Sul tema e per numerosi esempi di poesia onomastica cfr. ancora Maragoni 2008, pp. 40-42, 125.
- ⁴⁷ Alonso 1965, p. 386 n. 5.
- ⁴⁸ Petrarca, *Canzoniere* (ed. Santagata), pp. 713-714.
- ⁴⁹ Petrarca, *Canzoniere* (ed. Bettarini), pp. 713-714.
- ⁵⁰ Petrarca, *Canzoniere* (ed. Santagata), p. 714.
- ⁵¹ Petrarca, *Canzoniere* (ed. Bettarini), p. 713.
- ⁵² Condorelli 2004; Hernández Lobato 2011.
- ⁵³ Pinchera 1999, p. 80 n. 3.
- ⁵⁴ Rispettivamente in Fera 1984a, p. 146 e Fera 1984b, p. 432.
- ⁵⁵ Blasio 2008, pp. 19-20.
- ⁵⁶ *app.*, 2, 28 (*hoc Rhodanus, Rhenus, Hister et Albis agit*); *Mart.*, II, 77 (*quod Geon et Phison, Tigris Eufatesque redundant*); *Mart.*, II, 78 (*Rhenus, Atax, Rhodanus, Tibris, Padus, Hister, Orontes*). Si dovrà però precisare che i due fiumi *Rhodanus* e *Rhenus* già si trovavano accostati in un onomastico di Sidonio, *carm.* V, 209 (*Rhenus, Arar, Rhodanus, Mosa, Matrona, Sequana, Ledus*).
- ⁵⁷ Vinay 1978, p. 154 (nella seconda edizione, p. 134).
- ⁵⁸ Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*, p. 92.
- ⁵⁹ Vinay 1978, p. 162 (nella seconda edizione, p. 142).
- ⁶⁰ I sostantivi *gratia mens bonitas* si trovano in ordine inverso anche nell'onomastico VI, 1a, 23 (*lingua, decus, virtus, bonitas, mens, gratia pollent*): in entrambi i versi il sostantivo *bonitas* in quarta posizione anche nel verso onomastico di Corippo, *Ioh.*, 4, 592 (*castus amor, pietas, bonitas, sapientia, virtus*).
- ⁶¹ Il nesso dei tre aggettivi *decens sollers pia*, a partire dalla terza posizione, anche negli onomastici VI, 1a, 37 (*pulchra, modesta, decens, sollers, pia, grata, benigna*) e VI, 3, 9 (*mens veneranda, decens, sollers, pia, cara, benigna*) dove inoltre i due esametri sono accomunati dalla clausola con l'aggettivo *benigna*. L'aggettivo *decens* in terza posizione anche in *app.*, 28, 1 (*dulcis opima decens, cui tanta est cura laboris*): l'uso dipende a mio avviso da Sidon., nell'onomastico *epist.*, II, 8, 3, 6 (*prudens, casta, decens, severa, dulcis*) che presenta appunto *decens* in terza posizione. Il solo aggettivo *sollers* anche in IX, 1, 119 (*provida consiliis, sollers, cauta, utilis aulae*). Gli aggettivi *sollers* e *mitis* si trovano accostati anche da Paolo Diacono in un verso onomastico dell'*epitaphium Hildegardae*, XXII, 13 (*tu mitis, sapiens, sollers, iocunda fuisti*).
- ⁶² Il nesso *vita gloria* anche in II, 7, 54.
- ⁶³ Il nesso dei due sostantivi (*pedes manusque*), ma al singolare (*pes manus*) è utilizzato da Venanzio anche negli onomastici *Mart.*, I, 375 (*pes, manus, ora, genae, recubabat, imago sepultae*); *Mart.*, III, 443 (*quae facies, oculi, gena, pes, manus, arca, figura*); *Mart.*, III, 473 (*quae frons, ora, oculi, facies, gena, pes, manus, ulna?*).
- ⁶⁴ I sostantivi della passione di Cristo, *acetum fel sputa clavi lancea*, si incontrano anche in *Mart.*, II, 207 (*sputa, flagella, chlamys, fel, acetum, lancea, clavi*). I sostantivi *acetum fel clavi* si trovano, proprio in una sequenza onomastica in Sidon., *carm.*, XVI, 48-49 (*sustentans alapas, ludibria, verbera, vepres, /sortem, vincla, crucem, clavos, fel, missile, acetum*). I due versi venanziani con i sostantivi della passione (questo verso e *Mart.*, II, 207) sembrano essere riecheggiati, nell'XI secolo, da Alfano di Salerno, *carm.*, XIV, 224-226 (*quid colaphi, sputa, spinae, quid arundo, flagella, /quid crux, quid clavi, quid acetum, spongia, et fel, /lancea, mors, tumulus, descensus ad ima, vel ipsum*).
- ⁶⁵ La sequenza onomastica risente certamente di *Drac.*, *laud. Dei*, I, 53 (*quid caelum, quid terra polus, quid pontus et astra*). I sostantivi *terra pontus* anche in *spur.* 8, 1 (*quem terra pontus aethera*).
- ⁶⁶ I sostantivi *fronde e flore* anche nell'onomastico III, 9, 34 (*undique fronde nemus, gramina flore favent*). Il nesso può derivare da Prudenzio che però separa i due sostantivi con la congiunzione *aut*: *c. Symm.*, II, 206 (*in veteres formas aut flore aut fronde reduco*). I due sostantivi sono accostati anche nel verso non onomastico III, 9, 34 (*undique fronde nemus, gramina flore favent*). Dal ricordo di questo verso e di III, 9, 34 potrebbe dipendere il verso onomastico del carolingio Milone di Saint Amand, *Amand.*, 4, 435 (*glande sue flore fronde imbre gramine vite*), dove, oltre al nesso *flore fronde*, si registra la presenza di *gramine*, assonante con *germine* di II, 2, 23 e presente in III, 9, 34.
- ⁶⁷ I sostantivi *honor e gloria*, qui riferiti alla Santa Croce, si leggono in Orienzio, riferiti a Cristo, in una sequenza elencatoria, *carm. app.*, 3, 8 (*Christus honor terrae, tremor orbis, gloria caeli*): Venanzio li utilizza anche negli onomastici II, 9, 18 (*ecclesiae genium, gloria, munus, honor*), *Mart.*, III, 251 (*quis sit honor iustis, laus, gloria, palma, corona*). I due sostantivi si ritroveranno, proprio in un verso onomastico, in Eug. Tolet., *carm. app.*, 49, 17 (*ac mox census honor libertas gloria compos*) e nell'anonimo *Hymn. Christ.*, 84, 25 (*laus, honor, virtus, gloria*).
- ⁶⁸ Il nesso *corde fide* anche nell'onomastico *Mart.*, I, 20 (*stemmate, corde, fide pollens Paulinus et arte*)

e in *Mart.*, IV, 671 (*quos colo corde fide, breviter peto redde salutem*); i due sostantivi, seppure disgiunti, anche in XI, 6, 2 (*quam pietate fide pectore corde colo*). Il nesso si ritroverà in un verso olonomastico di Teodulfo, *carm.*, 25, 80 (*veste, habitu, specie, corpore, corde, fide*). Il solo *corde* in III, 5, 1 (*fida salus patriae, Felix spe, nomine, corde*).

⁶⁹ Per i sostantivi *gloria* e *honor* cfr. n. 67.

⁷⁰ La clausola *aurum, purpura, byssus* ancora nell'olonomastico *Mart.*, II, 456 (*pingit et ornatum gemma, aurum, purpura, byssus*). Il nesso *purpura, byssus*, sempre in clausola, anche in VIII, 3, 275. Cfr. *Esodo*, 28, 15-21 (*Pectorale quoque iudicii facies opere polymito, iuxta texturam ephod, ex auro, hyacintho et purpura coccoque et bysso retorta*).

⁷¹ La clausola *sive, frigore, flammis* anche nel verso olonomastico VIII, 3, 21 (*quos saxis gladiisque, fame, sive, frigore, flammis*) dove tra l'altro compaiono anche i sostantivi *fame* e *sitis* i quali in analogo accostamento al concetto di caldo e freddo si leggono nel verso olonomastico di Paul. Nol., *carm. app.*, 2, 15 (*siti et fame, calore et algu mortuis*).

⁷² La triade *Christum Dominumque Deumque* ricorre frequentemente nella poesia cristiana. In Venanzio è anche in *Mart.*, III, 200. Il nesso *Dominumque Deumque*, in clausola, si trovava già in Tert., *adv. Marc.*, 4, 221; Iuvenc., *evang.*, 1, 24; 4, 49; non in clausola in Paul. Nol., *carm.*, 27, 418; *Sedul., carm. pasch.*, 2, 216.

⁷³ Il nesso *salus patriae* in uguale sede metrica in Coripp., *Ioh.*, 6, 329. Il sintagma *spe nomine* anche nell'olonomastico di Venanzio IV, 5, 11 (*actu, mente, gradu, spe, nomine, sanguine nexi*). Per il sostantivo *corde* cfr. n. 68.

⁷⁴ La clausola *iuvenesque senesque* è diffusa a partire da Ovidio (*met.*, VIII, 526) ma in Corippo, *Iust.*, I, 345 si trova similmente preceduta dal sostantivo *pueri* in un analogo contesto di elencazione di folla (*huc omnes populi, pueri iuvenesque senesque*).

⁷⁵ Il nesso *nomine mente* era già in Sidonio, ugualmente riferito al vescovo Felice, nell'olonomastico, *carm.*, IX, 5 (*Felix nomine, mente, honore, forma*). I sostantivi *nomine* e *mente* ancora in Venanzio nell'olonomastico IV, 5, 11 (*actu, mente, gradu, spe, nomine, sanguine nexi*).

⁷⁶ I sostantivi *lux* e *polus* già in Prud., *cath.*, 2, 3 (*Lux intrat, albescit polus*). I sostantivi *polus* e *arva* anche nell'olonomastico di Prudenzio, *ham.*, 681 (*Imperii cumque arva polum mare flumina ventos*).

⁷⁷ Il nesso *ubere, lacte* si ritroverà in Alex. Neck., *laud.*, 6, 316 (*Virtus foecundat ubere lacte novo*).

⁷⁸ L'aggettivo *tranquillus* in *incipit* anche nell'olonomastico di Venanzio IV, 18, 13 (*tranquillus, sapiens, iucundus, pacis amicus*). Gli aggettivi *placidus* e *tranquillus* si incontrano, vicini, in Auson., *prof.*, 3, 13. Gli aggettivi *placidus* e *mitis*, si trovano accostati di frequente nella poesia classica e tardoantica; compaiono proprio in un olonomastico di Paul. Petric., *Mart.*, 4, 187 (*insontem, solum, mitem, placidum, patientem*); anche in Venanzio nell'olonomastico IX, 16, 17 (*mitis in alloquio, placidus, gravis atque modestus*). La clausola *sine nube serenus* si trova in Drac., *laud. Dei*, I, 302.

⁷⁹ Gli aggettivi *exul tristis*, sono accostati da Venanzio anche in IV, 8, 22.

⁸⁰ Il sintagma *prece voto* si trova, in ordine invertito, nell'olonomastico *Mart.*, IV, 553 (*pontifici occurrit voto, prece, corpore supplex*). L'emistichio *prece... voce saluto* anche in VIII, 1, 11 e VIII, 14, 5.

⁸¹ L'*incipit per quem plebs* anche in VIII, 23a, 24 (secondo la lezione di Friedrich Leo: *Venantii... Opera poetica*). Venanzio utilizza il nesso *peregrinus et hospes* anche in V, 18, 5 e *Mart.*, 2, 131.

⁸² L'intero verso sembra risentire di Stat., *Theb.*, 1, 190 (*mitis et adfatu bonus et patientior aequi*). Il nesso *mansuetus, patiens... aequus* riprende certamente Paul. Petric., *Mart.*, 3, 414 (*mansuetus, patiens, iustus, pius, integer, aequus*) che apre una sequenza olonomastica che al v. 417 termina con il gerundivo *amandus*. Gli aggettivi *bonus* e *aequus* anche nel verso olonomastico VI, 2, 15 (*ille fuit mitis, sapiens, bonus, omnibus aequus*). Per quanto concerne la clausola *amator amandus*, sostantivi della sfera lessicale dell'amore compaiono, significativamente in clausola a evocare la *dulcedo*, altre tre volte in Venanzio, proprio in sfilze olonomastiche elogiative: IV, 18, 13 (*tranquillus, sapiens, iucundus, pacis amicus*); IV, 24, 9 (*vir sapiens, iustus, moderatus, honestus, amatus*); *Mart.*, II, 397 (*sermo pius, promptus, placidus, catus, aptus, amandus*).

⁸³ I sostantivi *actu* e *spe* anche nell'olonomastico IV, 26, 43 (*ambo pares animo, voto, spe, moribus, actu*). I sostantivi *mente* e *nomine* si trovano accostati anche nell'olonomastico di Venanzio III, 8, 50 (*perpetuo Felix nomine, mente, fide*), cfr. n. 75.

⁸⁴ Circa la clausola *amandus* cfr. n. 82.

⁸⁵ Gli aggettivi *moderatus, honestus* si trovano anche in Prisc., *Anast.*, 43 proprio in una sequenza di due versi olonomastici, vv. 42-43 (*est iustus, sapiens, castus fortisque piusque est clemens, stabilis, moderatus, mitis, honestus*) e ancora in Venanzio, in VII, 17, 11 (*providus, exertus, vigilans, moderatus, honestus*), congiunti ma in clausola. Circa *amatus* in clausola cfr. n. 82. Il nesso piacerà ai poeti dei

Carmina epigraphica: CLE 01408 (*inlustris sapiens humilis moderatus honestus*) e CLE 01409 (*communis sapiens humilis moderatus honestus*).

⁸⁶ I sostantivi *exul* e *viduae* sono accostati, seppure diversamente declinati, anche nell'onomastico IV, 27, 15 (*exulibus, viduis, captivis omnia fundens*).

⁸⁷ Per i sostantivi *spe* e *actu* cfr. n. 83.

⁸⁸ I sostantivi *mente* e *fide* anche nell'onomastico di Drac., *laud. Dei*, II, 616 (*pectoris affectu secreto mente fide spe*).

⁸⁹ Agnese e Tecla anche nell'onomastico Mart., III, 441 (*indicat hic Agnen, Theclam Mariamque locutam*). Le tre martiri sono anche in un verso onomastico nei carolingi Syll. *Sangall.*, 4, 63 (*Agnes atque Agathes, Christina, Euprepia, Tecla*). Agnese e Tecla compaiono anche in una lista di donne martiri in Marbod., *capit.* IV, 82 (*Agna, Fides, Agathe, Lucia, Cecilia, Thecla*).

⁹⁰ Il verso venanziano si presenta pressoché identico in VIII, 3, 237, con *amomus* al neutro. L'*incipit* (*lilia, narcissus*) viene dal verso onomastico di Sidon., *carm.*, II, 414, all'interno di una lista di fiori e erbe, II, 413-415 (*fragrat odor; violam, cytisum, serpylla, ligustrum, lilia narcissos casiam colocasia caltas, costum, malobathrum, myrrhas, opobalsama, tura*) e si ritroverà in Bald. Burg., in un'analoga lista di fiori, *carm.*, 129, 8-10 (*quem rosa, quem viola, cithisusque timusque crocusque/lilia, narcissus, serpillus, rosque marinus, caltaque luteola, casiae flos, flos et aneti*). I sostantivi *lilia violae rosae* anche nell'onomastico VII, 12, 41: cfr. n. 119. Il secondo emistichio (*violae, rosa, nardus, amomus*) si ritrova identico in Alfano di Salerno, *carm.*, 24, 87 in una sequenza onomastica di fiori e erbe, vv. 85-88 (*balsama, narcissus, candentia lilia, myrtus, cassia, serpillum, cinnama, tura, timus, puniceusque crocus, violae, rosa, nardus, amomum/et dendrolibanum, basilicon, folium*), dove inoltre compaiono *balsama, cinnama* e *tura*, come in Mart., IV, 574 (*flos odor esca sapor mera cinnama balsama tura*). I sostantivi *nardus amomum* si trovano, seppure disgiunti, nell'onomastico di Draconzio, *Romul.*, X, 105 (*cinnama cui folium nardum tus balsama amomum*).

⁹¹ Per il nesso *niger albus* cfr. Drac., *laud. Dei*, II, 453. Il nesso *parvus et altus* in Venanzio, in uguale sede metrica, anche in X, 19, 14.

⁹² Cfr. n. 86.

⁹³ *Zelator* è neoformazione dovuta ad Ambr., *Ps.*, LI, 15. Una possibile eco di *serpens... atrox* in *carm.*, Karol., 346 (... *serpens saevus et atrox*).

⁹⁴ La lista di gemme deriva dalla Bibbia: la descrizione della Gerusalemme celeste in *Apocalisse*, 21, 18-21 (*et erat structura muri eius ex iaspide, ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo./Fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata: fundamentum primum iaspis, secundus sapphirus, tertius chalcedonius, quartus smaragdus, quintus sardonyx, sextus sardinus, septimus chrysolithus, octavus beryllus, nonus topazius, decimus chrysoprasus, undecimus hyacinthus, duodecimus amethystus./Et duodecim portae duodecim margaritae sunt, et singulae portae erant ex singulis margaritis. Et platea civitatis aurum mundum tamquam vitrum perlucidum*); cfr. anche la descrizione dell'Eden in *Ezechiele*, 28, 13 (*in deliciis paradisi Dei fuisti, omnis lapis pretiosus operimentum tuum: sardius, topazius et iaspis, chrysolithus et onyx et beryllus, sapphirus et carbunculus et smaragdus, aurum opus caelaturae in te; in die, qua conditus es, praeparata sunt*); la descrizione del pettorale di Aronne in *Esodo*, 28, 15-21 (*pectorale quoque iudicii facies opere polymito, iuxta texturam ephod, ex auro, hyacintho et purpura coccoque et bysso retorta./Quadrangulum erit et duplex; mensuram palmi habebit tam in longitudine quam in latitudine./Ponesque in eo quattuor ordines lapidum: in primo versu erit lapis sardius et topazius et smaragdus; in secundo carbunculus, sapphirus et iaspis; in tertio hyacinthus, achates et amethystus; in quarto chrysolithus, onychinus et beryllus. Inclusi auro erunt per ordines suos./Habebuntque nomina filiorum Israel: duodecim nominibus caelabuntur, singuli lapides nominibus singulorum per duodecim tribus*). Naturalmente si deve segnalare nella poesia latina il precedente di Mart., *epigr.*, 11, 1 (*sardonychas, zmaragdus, adamantas, iaspidas uno*) e si può a ragione ipotizzare una influenza di Sidon., *carm.*, XI, 21-22 (*myrrhina, sardonyches, amethystus Hiberus, iaspis/Indus, Chalcidicus, Scythicus, beryllus, achates*). Poiché il verso è nell'epitalmio per Sigiberto e Brunehilde si può anche pensare all'influenza dei *topoi* in simili contesti in Stat., *silv.*, I, 2, 144-153 (descrizione della dimora della sposa); Claud., *carm.*, X, 85-96 (descrizione del tempio e del giardino di Venere); Sidon., *carm.*, XI, 14-26 (descrizione del palazzo della dea). I sostantivi *sapphirus* e *alba*, anche nell'onomastico di Alcim. Avit., *carm.*, IV, 631 (*sapphirusque virens, maculosus, caerulus, albus*). Il sostantivo *alba* in Venanzio si trova anche nell'onomastico X, 10, 18 (*unde datae sibi sunt alba topazus onyx*) inoltre in *spur.* 1, 312 (*quando pavimentis alba topazus inest*). I sostantivi *alba crystallum smaragdus* anche in *spur.* 1, 235 (*crystallum, electrum, aurum, ostrum, concha, alba, zmaragdus*). Il sostantivo *iaspis* anche in altri due versi di Venanzio inerenti al tema delle pietre preziose: Mart., III, 463 (*qualis iaspis erat pedibus laterique topazus*) e Mart.,

IV, 323 (*trama topazos erat rutilans et stamen iaspis*). Nel VII secolo una consistente lista di pietre preziose si legge in Ionas, *festiv.*, 32-35 (*quae lapis angularis, crisofrasus, iacinctus, sardonis, zmaracodus, topazius, berillus, crisolitus et iaspis, saffirus, ametistus, calcidon et sardinus, candidus margaritus*). In Alfano di Salerno si trovano due consecutivi versi olonomastici costituiti da nomi di pietre preziose, *carm.*, 39, 29-30 (*sapphirus, iaspis, sardius, chrysolitus, smaragdus, onyx, berillus, topazius*).

⁹⁵ Per i sostantivi *bonitas mens gratia* cfr. n. 60. Per il nesso *decus virtus* cfr. il verso olonomastico di Anth. Lat., 376 R.² (= 371 Sh.B), 6 (*virtus forma decus animus sensusque virilis*).

⁹⁶ Per il nesso *decens sollers pia*, cfr. n. 61. L'aggettivo *benigna* in clausola anche nell'olonomastico VI, 3, 9 (*mens veneranda, decens, sollers, pia, cara, benigna*)

⁹⁷ Il nesso *animo sensu* anche nell'olonomastico *app.* 2, 99 (*voto animo sensu studio bona semper agendo*) e con ordine invertito in IV, 26, 141.

⁹⁸ I sostantivi *mitis sapiens* si trovano accostati anche nell'olonomastico di Corippo, *Ioh.*, 4, 586 (*magnanimus, mitis, sapiens, fortissimus, insons*). La clausola *omnibus aequus* anche in IX, 16, 15. Per gli aggettivi *bonus* e *aequus* cfr. n. 82.

⁹⁹ Per il nesso *decens sollers pia* cfr. n. 61. Per l'aggettivo *benigna* in clausola cfr. n. 96. Il nesso *cara benigna*, qui in clausola, si trova in *incipit* anche nell'olonomastico *app.*, 12, 7 (*cara, benigna, decens, dulcis, pia, semper habenda*).

¹⁰⁰ I sostantivi *domus* e *urbs*, al plurale, sono accostati da Venanzio anche nell'olonomastico *Mart.*, I, 509 (*urbes rura domus templa oppida moenia villas*).

¹⁰¹ Il nesso *rura nemus* deriva da Draconzio, *Romul.*, 8, 407 (*pascua, rura, nemus, fontes et flumina prata*). Esso non in clausola ancora in Venanzio, nell'olonomastico XI, 25, 17 con più puntuale ripresa di Draconzio (*pascua, rura, nemus, segetes, viburna, salictum*). I sostantivi *pascua* e *prata* si ritrovano in un olonomastico-tautogramma di Bernardo di Morlaix, *cont. mundi*, 2, 74-75 (*pocula, prandia, pascua, praedia, prata, penates/prandia...*).

¹⁰² Il nesso *currat stet*, in diversa sede metrica, si incontra in Venanzio anche in VIII, 3, 367 (*alter si ploret, currat, stet, gaudeat infans*).

¹⁰³ In questo verso si registra una doppia sequenza olonomastica: quella dei verbi (*foveat vehat ambiat*) e quella delle parti del corpo (*gremio genibus ulna*).

¹⁰⁴ Il nesso *dulcia dura* in Venanzio anche in VIII, 3, 245 (*quidquid erit tolerem, sunt omnia dulcia dura*).

¹⁰⁵ La clausola *anxia mater* viene da Stazio, *Theb.*, 11, 461, ripresa da Giovenale, *sat.*, 10, 290 e poi da Ilario di Poitiers, *Macc.*, 74. Venanzio la utilizza anche in VI, 5, 347.

¹⁰⁶ Olonomastici costituiti da etnonimi si trovano in Avien., *orb. terr.*, 442 (*Sarmata, Germani, Geta, Basternaeque feroces*); Prud., *Cath.* XII 203 (*Aegypte Thrax Persa Scyta*); c. *Symm.*, II, 808-809 (*denique Romanus Dacia Sarmata Vandalus Hunnus/Gaetulus Garamans Alamannus Saxo Galaulas*); Drac., *Romul.*, V, 35 (*Sarmata, Persa, Gothus, Alamannus, Francus, Alanus*); Sidon., *carm.*, V, 475-477 (*Pannonius, Neurus, Chunus, Geta, Dacus, Halanus, Bellonotus, Rugus, Burgundio, Vesus, Alites, Bisalta, Ostrogothus, Pirustes, Sarmata, Moschus*), dal quale potrebbe dipendere il nesso venanziano *Geta Dacia*; *carm.*, XI, 18 (*Aethiops, Phrygius, Parius, Poenus, Lacedaemon*); Coripp., *Ioh.*, II, 383 (*nos Lazos, Ulmos, Francosque Getasque domamus*); *Iust.*, III, 383 (*edomitique Getae, pubes Alamannica, Franci*); Prisc., *Periheg.*, 939 (*Cissos Massabatasque Chalonitasque feroces*). In Venanzio sono numerose le serie olonomastiche relative a etnonimi: IX, 1, 73; X, 7, 8; *app.*, 2, 45; *app.*, 2, 84; *spur.*, 1, 289; *Mart.*, II, 74; *Mart.*, III, 497-498. La serie *Thrax, ... Scythia, Persa* disposta in sequenza lievemente diversa sembra derivare da Prudenzio, *Cath.* XII 203 (*Aegypte Thrax Persa Scyta*). In Venanzio gli etnonimi *Thrax Italus Scythia...Dacia* anche in *app.*, 2, 45 (*Thrax Italus Scythia Phryx Dacia Dalmata Thessalus Afer*). Gli etnonimi *Persa* e *Britannus* sono presenti anche in X, 7, 8 (*quem Hispanus Maurus Persa Britannus amat*); gli etnonimi *Geta* e *Britannus* anche in IX, 1, 73 (*quem Geta, Vasco tremunt, Danus, Euthio, Saxo, Britannus*); il solo etnonimo *Britannus* anche in *app.*, 2, 84 (*Germanus Batavus Vasco Britannus agit*). Gli etnonimi *Thrax Persa Indus* e *Geta* anche in *Mart.*, II, 74 (*quas habet Indus, Arabs, Geta, Thrax, Persa, Afer, Hiberus*). Gli etnonimi *Indus* e *Dacia* anche in *spur.* 1, 289 (*Aethiopes Thraces Arabes Dacia Indus Alanus*); il solo etnonimo *Indus* anche in *Mart.*, III, 497 (*Hebraeus, Graecus, Romanus, Barbarus, Indus*). Liste di etnonimi si leggono anche in: Paul. Diac., *carm.*, XXII, 25 (*te Francus, Suevus, Germanus teque Britannus*); Herig. Laub., *Ursm.*, 80-81 (*fert Gothus, Ausonius, Gallus, Schita, Noricus, Indus/Hebraeus, Graecus, Romanus, Barbarus et omnis*); Rad. Cad., *Tanc.*, 274, 2522-2523 (*Assyrii, Persae, Parthi, Libies, Elamytiae, Phoenicesque, Arabesque, Indique, Tyrique, Medique*).

¹⁰⁷ Il nesso *flumina rura* anche in Drac., *Romul.*, VIII, 62 ma in *incipit*.)

¹⁰⁸ *Polus* in *explicit* ricorre dieci volte in Seneca, una volta in Prudenzio e cinque volte in Venanzio (II, 16,6; IV, 7, 22; X, 6, 128; *spur.* 1, 358).

¹⁰⁹ *Frixuriae*: classicamente il sostantivo è *frixorium* (*Th.l.L.*, VI, p. 1343; sotto la voce *frixura*: Forcellini, II, p. 542: «Patavini vulgo etiam nunc *fersura* vocant. Venant. 6, *carm.*, 10, 13 (*sic*)»). *Cocumae*: neoformazione di Venanzio e *hapax*. *Scafa*: classicamente *scapha* significa “battello, barchetta”; in Cic., *Varr.*, 2, 4, 37 *scaphium* indica “coppa, tazza”; Venanzio utilizza la forma classica *scapha* con il peculiare significato di *scaphium*; con questo significato il sostantivo è un *hapax*. *Tripes*: classicamente *tripus*, *tripodis*; anche questo sostantivo sembra essere un *hapax*.

¹¹⁰ L'immagine del fiume che bagna l'uomo anche in I, 21, 26 (*si tamen est fluuius quem mactat homo*).

¹¹¹ Per il secondo emistichio *spe sale pace fide*: cfr., proprio in un verso onomastico, Paul. Nol., *carm.*, 25, 96 (*spe, pietate, fide, pace, pudicitia*).

¹¹² Per le liste di idronimi in Venanzio cfr. n. 151.

¹¹³ Il nesso *cervi caprae* si incontra similmente, proprio in un verso onomastico in Ennod., *carm.*, II, 100, 4 (*quo cervus caprae lepores lupus ursa vagatur*).

¹¹⁴ I due sostantivi *ursus* e *aper* frequentemente si trovano accostati nella poesia mediolatina, in versi onomastici, prima di Venanzio in: Drac., *Romul.*, X, 405 (*ursus cervus aper pantherae damna leones*); Boeth., *cons.*, IV, 4, 5 (*quos serpens leos, tigris, ursus, aper*). Dopo Venanzio in: Alcuin., *carm.*, 53, 7; Theodulf., *carm.*, 33, 2, 18; Walahfr., *carm.*, 23, 1, 22; Walahfr., *carm.*, 23, 1, 251; *quid suum*, 1159; Amarc., *serm.*, 1, 452; *Ysengrimus*, 3, 85 (non in versi onomastici anche in *Ysengrimus*, 3, 221 e 3, 400); Petr. Ebul., *Sic.*, 1530; *carm. Bur., amat.*, 97, 29.

¹¹⁵ Il sintagma *lyra, tibia* anche in Sidon., *carm.*, XV, 67. Il sintagma *fistula canna*, ugualmente in clausola, anche in Calp. Sic., *ecl.*, II, 31.

¹¹⁶ Il nesso *pater ac genetrix* anche nel verso onomastico *app.*, 1, 149 (*tunc, pater ac genetrix et avunculus atque parentes*) e in IX, 2, 129, *app.*, 1, 59. Il secondo emistichio *frater, soror, ordo nepotum* anche in *Mart.*, IV, 670.

¹¹⁷ Su questo verso cfr. Mazzoli 2007-2008, pp. 71-82, pp. 73-75. Questo verso potrebbe dipendere dall'elenco sidoniano dei filosofi studiati da Antemio, *carm.*, II, 170-176 con il quale questo verso di Venanzio ha in comune i filosofi Archita, Pitagora e Crisippo. Un analogo elenco di dotti si leggerà in Ermoldo Nigello, *Ludow.*, 1, 17-20, dove significativamente è menzionato anche Venanzio Fortunato (*si Maro, Naso, Cato, Flaccus, Lucanus, Homerus./Tullius et Macer, Cicero, sive Plato./Sedulius nec non Prudentius atque Iuvenicus./seu Fortunatus, Prosper et ipse foret*). Secoli dopo anche in Bern. Morlac., *octo vit.*, 147-148 (*nunc ubi Varro, Cato, Socrates, cum Socrate Plato./Naso, Maro, Cicero, Lucanus, Seneca, Nero./Caesar, Alexander?...*).

¹¹⁸ Cfr. n. 117 e su questo verso cfr. anche Mazzoli 2007-2008, pp. 73-75.

¹¹⁹ I sostantivi *violae rosa lilia* si trovavano accostati in Drac., *Romul.*, II, 135 (*nos rosa, nos violae, nos lilia pulchra coronant*); il nesso *violae rosa* è utilizzato da Venanzio anche in altri due versi onomastici, con il sostantivo *lilia* in posizione incipitaria: IV, 26, 125 (*lilia narcissus violae rosa nardus amomus*); VIII, 3, 237 (*Lilia narcissus violae rosa nardus amomum*). Infine il nesso *rosa lilia* si trova in *Mart.*, IV, 628 (*Pingere seu variam rosa, lilia, gemma coronam*).

¹²⁰ Il nesso *arctos merides* anche in *Mart.*, III, 492 (*arctos, merides hinc plenus, vesper et ortus*) e, con ordine invertito, in *Mart.*, II, 75 (*Quod fert merides, arctos, occasus et ortus*). Il nesso *oriens occasus* si trova anche negli onomastici di Venanzio: X, 7, 9 (*Hunc Oriens, Occasus habet, hunc Africa et Arcthos*) e *spur.* 1, 285 (*Quos oriens, occasus habet, quos Africa et arctos*). I sostantivi *Oriens... Occasus et Arctus* anche in IX, 1, 15 (*quem praefert Oriens, Libyes, Occasus et Arctus*). Sempre in Venanzio ma non in versi onomastici, *oriens* e *occasus* si trovano anche in VII, 12, 57; *app.*, 1, 65.

¹²¹ I sostantivi *studio voto* si trovano, disgiunti, anche in *app.*, 2, 99 (*voto animo sensu studio bona semper agendo*).

¹²² Per il nesso *moderatus, honestus* cfr. n. 85.

¹²³ Per la clausola *site, frigore, flammis* cfr. n. 71.

¹²⁴ Su questo verso cfr. Leotta 1984, p. 123 n. 13 che segnala la ripresa del verso in Marbod., *capit.* IV, 82 (*Sara Rebecca Rachel Hester Iudith Anna Noem*). Dal verso venanziano potrebbe dipendere la sequenza onomastica di donne bibliche in Agio di Corvay, *epic. Hath.*, 299-300 (*Sara, Rebecca, Rachel, Debora, Noemi, Ruth et Anna./Holda, Susanna, Iudith et simul Hester obit*).

¹²⁵ I sostantivi del primo emistichio *lorica clipeo galea* si trovano anche in due versi ad andamento onomastico e in identico contesto: Drac., *Romul.*, V, 320 (*sint clipei, galeae, contus, lorica tropaeum*) e Parten., *carm. frg.*, 2, 1 (*te clipeo, galea et lorica caelitus armet*); anche in *Anth. Lat.*, 763a R.², 1 (*te clipeo loricaque et galea caelitus armet*).

¹²⁶ Il verbo *obumbro* in clausola è molto amato dai poeti classici e tardoantichi (Virgilio, Ovidio,

Calpurnio Siculo, Stazio, Giovenco, Prudenzio, Ennodio, Corippo). Anche Venanzio lo utilizza più volte: oltre che in questo verso, anche in *app.*, 1, 65 (*vos quoque nunc Oriens et nos Occasus obumbrat*); *spur.*, I, 3, 49 (*pulchra super gemmas, splendorem solis obumbrans*); *Mart.*, I, 103 (*daemon abest, sic umbra fugit quem Christus obumbrat*).

¹²⁷ Il sostantivo *vipera* in *incipit* anche in *spur.*, 1, 160. Una possibile eco di questo verso in *Syll. Bern.*, 2, 71-72 (*aspis, vipera, pithon, /regalis basiliscus*).

¹²⁸ La clausola *suspiria fletus*, in uguale sede metrica, si trova in Paul. Petric., *Mart.*, V, 804.

¹²⁹ Cfr. nn. 90 e 119.

¹³⁰ Per il nesso *currat stet* cfr. n. 102.

¹³¹ Sull'uso di *decens* in terza posizione cfr. n. 61. Gli aggettivi *dulcis* e *carus* si incontrano nel verso olonomastico di Venanzio: *app.*, 12, 7 (*cara benigna decens dulcis pia semper habenda*).

¹³² La clausola *et moribus aequis* si trova anche in Claud., *Hon. VI cons.*, 63.

¹³³ Per i sostantivi *Oriens...Occasus et Arctus* cfr. n. 120.

¹³⁴ Sulle liste di etnonimi cfr. n. 106. Gli etnonimi *Vasco, Saxo, Britannus* similmente accostati asindetamente si incontrano in prosa in *Vit. Germ.*, LXXII, 18.

¹³⁵ I profeti *Abraham, Isac, Iacob* erano anche in una sequenza olonomastica di Paul. Nol., *carm.*, 27, 218 (*quos pius Abraham sacer Isac lenis Iacob*). Un'analoga lista di profeti si leggerà in Hrab. Maur., *carm.*, 27, 67-68 (*Helias, Daniel, Esaias, Michas, Ionas/Ieremias, Iaddo, Iob pater et Tobias*).

¹³⁶ Il verso si ritrova identico in Valdramo, poeta centonatore di Venanzio: *carm.*, 1, 45.

¹³⁷ Per gli aggettivi *mitis* e *placidus* cfr. n. 78.

¹³⁸ Si tratta di una sequenza olonomastica in prosa. Cfr. n. 124.

¹³⁹ Sulle liste di etnonimi cfr. n. 106.

¹⁴⁰ Per il nesso *Oriens, Occasus* cfr. n. 120. Ai fini di una riconsiderazione della attribuzione a Venanzio dei cosiddetti *carmina spuria*, si deve riflettere sulla corrispondenza tra questo verso e il verso *spur.*, 1, 285 (*Quos oriens, occasus habet, quos Africa et arctos*). Cfr. anche n. 162.

¹⁴¹ Il nesso *palma corona*, in uguale sede metrica, anche negli olonomastici X, 15, 10 (*est tibi Gregorius palma corona decus*) e *spur.*, 1, 356 (*flos decus ara nitor palma corona pudor*); in clausola in *Mart.*, III, 251 (*quis sit honor iustis, laus, gloria, palma, corona*).

¹⁴² Per il sostantivo *alba* e per la lista di pietre preziose cfr. n. 94. Il nesso *alba topazus* anche in *spur.*, 1, 312 (*quando pavimentis alba topazus inest*).

¹⁴³ La clausola ovidiana *arce Deus* (*fast.*, 5, 34) è ripresa da Venanzio anche in X, 17, 34 (*pascitur et populus quem fovet arce Deus*).

¹⁴⁴ Per il nesso *palma corona* cfr. n. 141.

¹⁴⁵ Un'analoga sequenza di beni offerti dall'acqua, dalla terra e dal cielo si legge in *Mart.*, II, 79 (*quod mare, terra, polus, pisce, alite, fruge ministrat*).

¹⁴⁶ Per i sostantivi *fide* e *corde* cfr. n. 68.

¹⁴⁷ Il verso semiolonomastico potrebbe essere stato ispirato dall'olonomastico di Marziale, *epigr.*, III, 58, 50 (*holus, ova, pullos, poma, caseum, mustum*).

¹⁴⁸ Il primo emistichio *pascua rura nemus* ugualmente in *incipit* anche nell'olonomastico di Draconzio Romul., VIII, 407 (*pascua, rura, nemus, fontes et flumina, prata*). Per il nesso *rura nemus* cfr. n. 101. I sostantivi *pascua* e *prata* si ritrovano in un olonomastico-tautogramma di Bernardo di Morlaix, *cont. mundi*, II, 74-75 (*pocula, prandia, pascua, praedia, prata, penates/prandia...*).

¹⁴⁹ Per il nesso *pater ac genetrix* cfr. n. 116.

¹⁵⁰ Il nesso *substantia simplex* viene da Prud., *c. Symm.*, II, 239 e Arat., *apost.*, II, 157 e II, 901.

¹⁵¹ I tre fiumi *Rhodanus, Rhenus, Hister* anche nell'olonomastico *Mart.*, II, 78 (*Rhenus, Atax, Rhodanus, Tiberis, Padus, Hister, Orontes*). A monte di questo e delle altre liste di idronimi composte da Venanzio (VII, 4, 14; *Mart.*, II, 77; *Mart.*, II, 78), c'è naturalmente l'elenco di fiumi – non asindetico – offerto da Ovidio (*met.*, II, 241-259), ma antecedente letterario dell'elencazione venanziana di fiumi deve a mio avviso considerarsi Sidonio, con la sequenza olonomastica di *carm.*, V, 208-209 (*Rhenus, Arar, Rhodanus, Mosa, Matrona, Sequana, Ledus/Oltis, Elaris, Atax, Vacalis, Ligerimque bipenni*) dove a v. 209 sono menzionati i fiumi *Rhodanus* e *Rhenus*. Successivamente a Venanzio, si segnalano analoghe liste di fiumi in Theodulf., *carm.*, 25, 3 (*si Mosa, Rhenus, Arar, Rodanus, Tiberisque Padusque*); *carm.*, 28, 103-106 (*cui parent Walis, Rodanus, Mosa, Renus et Henus, /Sequana, Wisurgis, Wardo, Garonna, Padus, /Rura, Mosella, Liger, Volturnus, Matrona, Ledus, /Hister, Atax, Gabarus, Olitis, Albis, Arar*) e anche in Modoin., *ecl.*, 2, 76 (*gaudet Arar, Rodanus, Ligeris, Mosa, Rhenus et horum*). I fiumi *Rhenus* e *Hister* sono anche in un verso non olonomastico di Paolo Diacono, *carm.*, 8, 14. Secoli dopo, altre liste di fiumi si troveranno in Bald. Burg., *carm.*, 134, 807-810 (*lordanis, Farfar, Euphrates, Tygris et*

Arbes, /Ganges et Nilus, Indus, Arax, Tanais, /Ermus, Pactolus, Cignus, Meander, Orontes/Eusis et Bactrus, Oscorus et Fasides); *carm.*, 134, 893-896 (*Inachus et Rodanus, Tygeris, Samoin et Ebrus/Alud, Strabo, Tagus, Alba, Danab, Hibanes/Materna et Secana, Durentia, Margus, Hiberus/Betis, Arar, Minius, Gallicus atque Isara*); *carm.*, 134, 898 (*Eridanum, Renum, Danubium, Ligerim*).

¹⁵² Sulle liste di etnonimi cfr. n. 106. L'etnonimo *Afer* anche in *Mart.*, II, 74 (*quas habet Indus, Arabs, Geta, Thrax, Persa, Afer, Hiberus*).

¹⁵³ Sulle liste di etnonimi cfr. n. 106. Gli etnonimi *Germanus* e *Britannus* significativamente sono accostati, in un verso olonomastico, anche da Paolo Diacono, *carm.*, XXII, 25 (*te Francus, Suevus, Germanus teque Britannus*).

¹⁵⁴ Per il nesso *animo sensu* cfr. n. 97.

¹⁵⁵ Per il nesso *cara benigna* cfr. n. 99.

¹⁵⁶ Cfr. *Mart.*, II, 440 (*vir cui Christus amor, Christus honor, omnia Christus*).

¹⁵⁷ Per l'aggettivo *decens* cfr. n. 61.

¹⁵⁸ Dieto questo verso potrebbe leggersi *Drac., laud. Dei*, II, 120 (*ossibus et nervis resoluta carne relectis*)

¹⁵⁹ Circa i sostantivi *crystallum ... alba zmaragdus* e per la lista di pietre preziose cfr. n. 94. Oro e porpora (*aurum ostrum*) si trovano insieme molto di frequente nella poesia classica. Li troviamo in Venanzio anche in VI, 1, 108; *Mart.*, II, 89; *Mart.*, III, 462. Il sostantivo *zmaragdus* in clausola si trova in Venanzio anche in *Mart.*, IV, 320 e *spur.*, 1, 311.

¹⁶⁰ All'opposizione *spiritus-caro*, che viene da Tert., *adv. Marc.*, 5, 92, *adv. Marc.*, 5, 93, ricorre volentieri Venanzio: VIII, 1, 50, VIII, 1, 62, XI, 6, 4.

¹⁶¹ La città di Naddaver nella poesia latina classica e altomedievale è menzionata solo da Venanzio in VIII, 3, 148 (*Matthaeum eximium Naddaver alta virum*).

¹⁶² Per il nesso *oriens, occasus* cfr. nn. 120 e 140.

¹⁶³ Cfr. n. 106.

¹⁶⁴ Per il nesso *cara benigna* cfr. n. 99.

¹⁶⁵ Per il nesso *palma corona* cfr. n. 141.

¹⁶⁶ Dieto questo verso si può forse leggere *Drac., laud. Dei*, I, 53 (*quid caelum, quid terra polus, quid pontus et astra?*).

¹⁶⁷ I sostantivi *lux* e *gloria* si leggono già in Ambrogio, *tern. num.*, 15, un carme sull'eccellenza del numero tre, ad andamento incipitario anaforico sul numero tre (*tres, trina, tertia, terno*) e chiuso da quattro versi di natura olonomastica (*tres sunt aetates: flos, robor, aegra senectus./Tres moduli in causis: iudex, defensor et actor./Tres in saecula gradus: ortus, transcursio, finis./Tres spem quae palpant: requies, lux, gloria vitae*). Il nesso *lux via* sembra derivare da Agostino, *precatio ad Christum*, 2 (*lux, via, vita, salus, pax et decus omne tuorum*); si trova anche in Venanzio: *Mart.*, II, 441 (*flos, odor, esca, sapor, fons, lux, via, gloria Christus*).

¹⁶⁸ Dieto al nesso *luna sol* potrebbe leggersi Draconzio, *satisf.*, 3 (*sidera flamma dies quem sol nox luna fatentur*); esso si incontra anche in *spur.*, 8, 5.

¹⁶⁹ Gli aggettivi *dulcis* e *blanda*, diversamente declinati si trovano in Venanzio anche nell'olonomastico *Mart.*, IV, 617 (*da veniam, dulcis, pie, blande, benigne patrone*). Dieto questo verso si potrebbe leggere il modello di Paul. Nol., *carm.*, 15, 22 (*blandus et indignis et dulcis Christus amaris*).

¹⁷⁰ Per il nesso *terra pontus* cfr. n. 65.

¹⁷¹ Il nesso *trinam ... machinam* può derivare da Prudenzio, *cath.*, 9, 14 (*terra caelum fossa ponti trina rerum machina*) e si intravede anche nello stesso Venanzio, III, 6, 52 (*et trinitatis opem machina trina sonet*).

¹⁷² Gli aggettivi *attonitus* *trepidus* si incontrano accostati in Paul. Nol., *carm.*, 19, 32 (*attonitas oculis trepidasque intendere ad ipsos*). Dieto la clausola *anxius anceps* c'è a mio parere Paul. Nol., *carm.*, 20, 326 (*maerentes domini, mens anxia nutat in anceps*).

¹⁷³ La clausola *et arte*, già oraziana (*epist.*, 2, 1, 261; *ars*, 320), è utilizzata anche da Prop., *eleg.*, II, 24, 23; Sil. Ital., *Pun.*, VII, 91 e Tert., *adv. Marc.*, I, 228 ed è amata dai poeti tardoantichi (Claud., *Goth.*, 542; *Drac., Orest.*, 316; *Coripp., Ioh.*, IV, 576; *Ioh.*, V, 191; *Ioh.*, VIII, 655). Per il nesso *corde fide* cfr. n. 68.

¹⁷⁴ I due verbi *gemit* e *dolet* si trovano in uno stesso verso anche in Tert., *adv. Marc.*, V, 95 e V, 101. Venanzio li usa insieme anche in IX, 2, 8 (*ille labore dolet, haec generando gemit*). Da questo verso di Venanzio dipende certamente Milone di Saint Amand, *Amand.*, III, 55 (*flet gemit implorat dolet heulatur obsecrat orat*) e anche Salom. III, *carm.*, (*flet, gemit et lacrimat, singultat, mussat et heret*); Steph. Roth., *Norm.*, I, 617 (*flet, gemit, inquirens circumspicit, omnia lustrat*); il nesso si trova anche, in versi non olonomastici, in Ioh. Garl., *epithal.*, II, 96 (*longo conflictu flet, gemit, egra parentes*); *epithal.*, IV, 492 (*Anna domi languet flet stupet, egra gemit*); *epithal.*, IX, 508 (*in quas causetur, flet gemit egra dolet*).

¹⁷⁵ Si tratta forse solo di una casualità ma il verbo *trahitur* in seconda posizione si trova anche nell'oloverbico di Rodolfo di Caen, *Tanc.*, 375, 3654 (*abripitur, trahitur, dirumpitur, obtruncatur*).

¹⁷⁶ Per il nesso *pes manus* cfr. n. 63. I sostantivi *pes manus genae*, in ordine diverso anche in *Mart.*, III, 443 (*quae facies, oculi, gena, pes, manus, arca, figura*). I sostantivi *pes manus ora genae*, di nuovo in ordine diverso, anche in *Mart.*, III, 473 (*quae frons, ora, oculi, facies, gena, pes, manus, ulna?*).

¹⁷⁷ Per *oscula mollia* cfr. Paul. Nol., *carm.*, 20, 191 (*Felicis sancti lambensque per oscula tergit*) e anche Paul. Petric., *Mart.*, II, 598 (*molliaque insertam presserunt oscula dextram*). Il participio *lambens* in clausola ancora in Paul. Petric., *Mart.*, VI, 477 e di nuovo in Venanzio, *Mart.*, I, 435.

¹⁷⁸ Per i sostantivi *urbes* e *domus* cfr. n. 100.

¹⁷⁹ Cfr. n. 106. Per l'etnonimo *Afer* cfr. n. 152.

¹⁸⁰ Per il nesso *meridies arctos* cfr. n. 120.

¹⁸¹ I nomi dei venti *Auster et Eurus* si trovano anche in VII, 14, 30 (*viscera conturbans Eurus et Auster erat*).

¹⁸² I fiumi Tigri ed Eufrate topicamente si incontrano insieme anche in Prop., *eleg.*, 3, 4, 4; Lucan., *Phars.*, VIII, 438; Claud., *Hon. VI cos.* 415; Mar. Victor., *aleth.*, I, 288; Cypr. Gall., *gen.*, 62; *num.*, 650; Sidon., *carm.*, II, 453; Alcim. Avit., *carm.*, I, 260; Boeth., *cons.*, V, 1, 3. I fiumi *Tigris* ed *Eufrates* si trovano anche in Theodulf., *carm.*, 7, 15 (*Tigris et Eufrates quod habet, Iordanis et ipse*) e in un olonomastico di Alex. Neck., *laud.*, III, 267 (*Tigris et Eufrates, Ganges, Nilusque potenter*). Il verbo *redundo*, variamente coniugato, si trova molto frequentemente in clausola nella poesia tardoantica. In Venanzio: *Mart.*, II, 395; *Mart.*, IV, 541; III, 13d, 1; III, 24, 15; IV, 18, 9; VII, 17, 9; VII, 25, 25; VIII, 3, 183. Sulle liste di fiumi in Venanzio cfr. n. 151.

¹⁸³ I fiumi *Rhenus Rhodanus Hister* anche in *app.*, 2, 28 (*hoc Rhodanus, Rhenus, Hister et Albis agit*), cfr. n. 151 dove rinvio anche per le liste di fiumi in Venanzio, nella poesia a lui precedente e in quella successiva. I due fiumi *Tibris* e *Padus* significativamente sono accostati, in un verso semiolonomastico, anche da Paolo Diacono, *carm.*, XXII, *epitaph. Hildeg.*, 18 (*cigniferumque Padum Romuleumque Tibrim*) e da Theodulf., *carm.* 25, 3 (*si Mosa, Rhenus, Arar, Rodanus, Tiberisque Padusque*). *Orontes* in clausola si trova in Balderico di Bourgueil nella sequenza olonomastica di fiumi 134, 807-810 (*Iordanis, Farfar, Euphrates, Tygris et Arbes, Ganges et Nilus, Indus, Arax, Tanais, Ermus, Pactolus, Cignus, Meander, Orontes, Eusis et Bactrus, Oscorus et Fasides*). Su altri elenchi di fiumi in Balderico cfr. n. 151.

¹⁸⁴ In questo verso si registra una doppia sequenza olonomastica: quella dei soggetti (*mare terra polus*) e quella dei complementi di modo (*pisce, alite, fruge*), costituiti dai beni prodotti dal mare, dalla terra, dal cielo. Dietro il nesso *mare terra polus* si potrebbe percepire l'eco di Claudiano, *rapt. Pros.*, I, 2, 53 (*egit flamma polum; fluxit mare; terra pependit*); il nesso *mare terra* ancora in Venanzio, XI, 16, 13 (*quem numquam saturat quidquid mare, terra ministrat*). Un'analogia sequenza di beni offerti dalla terra dal mare e dal cielo si trova anche in X, 18, 4 (*undique conveniunt flumine fruge polo*), cfr. n. 145. I sostantivi *pisce, alite, fruge* si trovano nel primo verso di una lunga sequenza olonomastica del gallico Marcello Empirico, *med.*, 24-32 (*angue, fera, pecude et fruge, alite, murice, pisce*). Questo verso (*Mart.*, II, 79) insieme al successivo (*Mart.*, II, 80) evoca, per tema e occorrenze lessicali, i vv. 227-230 di

Alcim. Avit., *carm.*, 3: anche qui si descrive l'abbondanza di beni che giungono sulla tavola e anche qui compare il vino *Falernum* e il sostantivo *turi*.

¹⁸⁵ I vv. *Mart.*, II, 80-81 (*Falerna/Gazaque, Creta, Samus, Cypros, Colophona, Seraptis*) dipendono certamente da un'analogia lista di vini in Sidon., *carm.*, XVII, 15-16 (*vina mihi non sunt Gazetica, Chia, Falerna/quaeque Sarepteno...*).

¹⁸⁶ Cfr. n. precedente.

¹⁸⁷ Il nesso *lubricus-anguis* è virgiliano (*Aen.*, V, 84), ripreso anche da Cipriano Gallo, *exod.*, 266.

¹⁸⁸ Per i sostantivi della passione di Cristo, cfr. n. 64. L'*incipit crux pia* in Venanzio anche in II, 4, *crux*, 1.

¹⁸⁹ La clausola *verba relaxat* era già in Cipriano Gallo, *num.*, 617 e viene di nuovo usata da Venanzio, con il verbo alla terza persona, in *Mart.*, III, 151.

¹⁹⁰ Per *amandus* in clausola cfr. n. 82.

¹⁹¹ Il nesso *ira tumor*, in ordine invertito, anche nell'olonomastico di Paolino di Nola, *carm. app.*, 3, 149 (*ambitio ebrietas odium tumor ira libido*).

¹⁹² Cfr. n. 156.

¹⁹³ Il nesso incipitario *flos odor esca sapor* anche in *Mart.*, IV, 574 (*flos odor esca sapor mera cinnama balsama tura*). Per il nesso *lux via* e per i sostantivi *lux* e *gloria* cfr. n. 167.

¹⁹⁴ Per la clausola *aurum, purpura, byssus* cfr. n. 70.

¹⁹⁵ L'espressione *bis terque quaterque* è in Marziale, *epigr.*, VI, 66, 7.

¹⁹⁶ Per il secondo emistichio cfr. n. 72.

¹⁹⁷ Per il nesso *palma, corona* cfr. n. 141. Per i sostantivi *honor* e *gloria* cfr. n. 67. Il nesso *laus gloria* anche in *spur.*, 3, 16.

¹⁹⁸ Agnese e Tecla anche in IV, 26, 97: cfr. n. 89.

¹⁹⁹ Il nesso *oculi gena pes manus* anche in *Mart.*, III, 473. Cfr. anche nn. 63 e 176.

²⁰⁰ Cfr. nota precedente.

²⁰¹ Il nesso *Europam atque Asiam Libyam* in *incipit* pare ripreso da Arat., *apost.*, 1, 877 (*Europae atque Asiae Libyaeque tenebitur oris*). Il nesso *Europam atque Asiam* similmente sempre in *incipit* in VIII, 3, 173 (*Europae atque Asiae quis lumina tanta recurrat!*)

²⁰² Per il nesso *arctos meridies* cfr. n. 120.

²⁰³ Questo verso verrà ripreso in età ottoniana, nella *Vita Ursmari*, 81 di Erigero di Lobbes (*Hebraeus, Graecus, Romanus, Barbarus et omnis*) nell'ambito di una lista di etnonimi (cfr. n. 106) e, significativamente, in una sezione dove, pochi versi prima (vv. 76-78) sono menzionati tre santi dei quali Venanzio scrisse le vite, Martino, Ilario e Germano.

²⁰⁴ Il nesso *lumine voce* anche nell'olonomastico di Orienzio, *comm.*, 2, 232 (*iam dubii gressu lumine voce manu*).

²⁰⁵ Per il nesso *prece voto* cfr. n. 80.

²⁰⁶ Il sostantivo *holocausta* è inaugurato in poesia da Prudenzio, *apoth.*, 537; utilizzato anche da Mario Vittorino, *aleth.*, 3, 12 ed Ennodio, *carm.*, 2, 34, 2, sembra molto apprezzato da Venanzio che lo utilizza altre tre volte: III, 6, 53; V, 5, 127; *Mart.*, III, 54. Per il nesso *flos odor esca sapor* cfr. n. 193. Il nesso *cinnama balsama tura* di v. 574 potrebbe risentire di Ennod., *carm.*, I, 9, 150 (*cinnama serpyllum narcissos balsama custos*). La clausola *balsama tura* si ritrova in Venanzio, in *incipit*, in II, 16, 16.

²⁰⁷ Per gli aggettivi *dulcis* e *blanda* cfr. n. 169.

²⁰⁸ Per il nesso *rosa lilia* cfr. nn. 90 e 119. Per la clausola *gemma coronam* cfr. Verg., *Aen.*, I, 655 e Sil. Ital., *Pun.*, VII, 85.

²⁰⁹ Il nesso *prolis origo* si trova in clausola in Drac., *laud. Dei*, I, 485. Per il secondo emistichio cfr. n. 116.

²¹⁰ *Venantii... Vitae Sanctorum*.

²¹¹ In alcuni versi compaiono doppie sequenze olonomastiche, pertanto essi saranno rubricati sotto entrambe le categorie.



Giuseppe Germano

Raccontare la sconfitta: la battaglia di Sarno nel *De bello Neapolitano* di Giovanni Pontano (7 luglio 1460)¹

Abstract – In order to make eternal the account of the Sarno defeat, narrated in the *De bello Neapolitano*, the humanist Giovanni Pontano shapes it according to the codes of the classical historiography. The way Pontano classically recasts a tactically and politically important event of the present history corresponds to the system used by the contemporary humanistic historiography. Contemporary facts are interpreted by the humanist through two different filters. On one hand, Pontano macroscopically transfigures contemporary events through narrative and stylistic macrostructures taken from the classical historiography, and this recasting of historical works will be theorized by Pontano himself many years later in his dialogue *Actius*. On the other, the humanist uses an allusive re-use of expressions and stylistic features belonging to the ancient historiography, which can be appreciated by the learned readers of his work. The result represents a precious texture, where the events of chronicle are reshaped through an allusive dialogue with the classic sources. But Pontano's historical narrative isn't free of remarkable ideological implications that characterize this episode with marked propaganda tones.

Key-words: Neapolitan Humanism; Iohannes Pontanus; humanistic historiography.

L'unico esempio di composizione storiografica cui il grande umanista e diplomatico Giovanni Pontano si dedicò nella sua lunga e variegata carriera letteraria di poligrafo² è rappresentato dalla densa ed elegante monografia in sei libri *De bello Neapolitano*³. In tale opera, in tutto emula della grande produzione storiografica dei classici e, nondimeno, pienamente moderna nello spirito della sua concezione ideologica, egli volle narrare le complesse e drammatiche vicende della guerra di successione che fra il 1459 ed il 1465, in seguito alla Prima Congiura dei Baroni, aveva tormentato il meridione d'Italia, quando, dopo la morte di Alfonso il Magnanimo, Ferrante d'Aragona, suo figlio illegittimo ed erede designato al trono di Napoli, fu costretto a scontrarsi sui campi di battaglia con Giovanni d'Angiò per contendersi la corona del Regno⁴. Per un umanista com'era il Pontano, votato alla letteratura non

meno che alla politica⁵, la scelta di tale tematica per l'unica prova storiografica della sua carriera di scrittore non credo potesse essere banalmente casuale. Scegliere di narrare la guerra di successione di Ferrante, terminata, dopo alterne vicende, con la vittoria aragonese contro gli Angioini, dovette significare, a mio avviso, non solo l'espressione di tutta l'adesione dell'autore alla politica dinastica fondata da Alfonso il Magnanimo e consolidata da suo figlio Ferrante nel Mezzogiorno d'Italia⁶, ma anche il suo impegno personale nell'operazione letteraria e ideologica al tempo stesso – ed in questo, direi, pienamente aderente ai valori umanistici – di esaltare in una dimensione eroica, e come posta al di fuori del tempo, le gesta di un passato prossimo – il consolidamento della dinastia aragonese sul trono di Napoli con Ferrante – attraverso l'utilizzazione e l'evocazione dei canoni e degli stilemi della storiografia classica. In tal senso, il *De bello Neapolitano*, con la sua piena maturità ideologica ed artistica, ottenuta, sì, per merito di un continuo colloquio con gli storici classici, ma non senza il sostegno di una profonda meditazione teorica⁷, sembra collocarsi a buon diritto in una posizione di privilegiata centralità all'interno dell'arco della storiografia umanistica di stampo "dinastico" fiorita nella Napoli aragonese della seconda metà del Quattrocento, fra le opere di Gaspare Pellegrino, Lorenzo Valla, Bartolomeo Facio e Antonio Pannormita, da un lato, e quella, dall'altro, di Giovanni Albino Lucano⁸.

Nonostante tali premesse, il *De bello Neapolitano* di Giovanni Pontano, che rappresenta la fase più matura dello sviluppo della storiografia umanistica nell'ambito della cultura, dell'ideologia e della propaganda aragonese, ha ricevuto solo di recente l'attenzione che da tempo avrebbe meritato da parte degli studiosi dell'Umanesimo nel Mezzogiorno d'Italia⁹. Così, non è molto che, abbandonati i *clichés* della critica storiografica romantico-risorgimentale¹⁰, essi hanno tentato di chiarirne la posizione nel contesto politico-culturale nel quale l'opera vide la luce e sono giunti anche al risultato di rivisitarne, a buon diritto, la cronologia di composizione¹¹. Alla luce della documentazione esistente, infatti, non è più sostenibile che essa fosse collocata semplicemente nella più tarda stagione della produzione letteraria del Pontano, dopo il 1494, e, addirittura, come i più ritenevano, intorno al 1499, quasi che il *De bello Neapolitano* fosse stato concepito e redatto in una fase contemporanea, o addirittura di poco successiva alla riflessione teorica sullo scrivere storia contenuta nella seconda parte *de lege historiae* del dialogo *Actius*, a mo' di una sorta di realizzazione pratica dei principi ivi esposti¹². È ora un dato bene acquisito, invece, che la composizione del *De bello Neapolitano* possa avere avuto inizio già in un momento non molto lontano dagli eventi ivi descritti, forse proprio poco dopo la fine del conflitto nel 1465, e che possa essersi estesa, almeno nel grosso del suo nucleo narrativo, entro l'arco di tempo compreso fra il 1471 ed il 1481. Tale rivisitazione della cronologia di composizione dell'opera ha condotto inevitabilmente a rivo-

luzionare le precedenti opinioni critiche sull'argomento, in quanto nella biografia intellettuale ed artistica del Pontano la pratica dello scrivere storia sul modello dei classici dovette precedere la sua canonizzazione teorica, eccezion fatta per i risultati di un tardo *labor limae*, che si spinse fin quasi alla morte dell'umanista nel 1503. Fu solo quest'ultima fase della composizione, cioè quella del *labor limae*, che si collocò negli stessi anni di gestazione e redazione della riflessione teorica dell'*Actius*: si tratta solo di alcuni, sia pure significativi ritocchi, che furono operati dall'umanista per adeguare la propria più giovanile pratica storiografica, aderente al criterio di un'imitazione ancora, per così dire, istintiva dei classici, a quei precisi principi teorici più tardi stabiliti nella sua piena maturità intellettuale¹³.

Dato che il *De bello Neapolitano* di Giovanni Pontano, in perfetta coerenza con le formulazioni teoriche della porzione *de lege historiae* del suo dialogo *Actius*¹⁴, a loro volta ispirate non solo alle direttive già tracciate da teoria e prassi della storiografia classica, ma anche all'ampia speculazione umanistica sul tema¹⁵, si presenta, nel suo insieme, soprattutto come la narrazione monograficamente organizzata di vicende eminentemente belliche e tattiche¹⁶, mi sembra che sia proprio il resoconto di assedi, scontri e battaglie ad assumere nella sua compagine compositiva il ruolo di luogo privilegiato dell'espressione storiografica: qui la tensione narrativa raggiunge, a mio avviso, i suoi maggiori picchi di interesse ed ogni espediente di lingua e di stile sembra finalizzato, più che altrove – e non senza precise implicazioni ideologiche – ad una vera e propria trasfigurazione degli eventi attraverso l'applicazione dei codici della storiografia classica. Alla luce di tali considerazioni mi sembra interessante analizzare la narrazione pontaniana della rotta di Sarno, che, avvenuta il 7 luglio del 1460, rappresentò con la schiacciante vittoria delle forze filoangioine su quelle aragonesi uno dei momenti più drammatici di tutta la guerra di successione affrontata dal giovane Ferrante¹⁷: tale analisi, come credo, potrà contribuire a chiarire come l'umanista abbia utilizzato gli strumenti letterari di cui era consumato maestro e la sua profonda conoscenza dei classici per fornire una sua personale versione degli eventi, abilmente divisa fra realtà e propaganda politica¹⁸.

Non sarà fuori luogo, prima della disamina, introdurre una rapida parafrasi del racconto pontaniano¹⁹:

IX Assedio e battaglia di Sarno.

Il racconto si apre con la descrizione del sito della città, chiusa a nord dalla montagna e ad est e ad ovest da due corsi d'acqua confluenti in un unico alveo, come se si trattasse di un'isola (§§ 1-2), all'interno della quale si era attestato il nemico. Ferrante aveva posto l'accampamento alla confluenza dei due corsi d'acqua per impedire l'approvvigionamento ed il pascolo ai ribelli con l'aiuto del castello di San Marzano, che era collocato in quei pressi e da cui partivano continue incursioni verso il nemico. Il principe di Taranto²⁰ perdeva la fiducia e alcuni baroni pensavano di riconciliarsi di nascosto col Re: di fatto i nemici

erano in preda alla paura (§§ 3-4). In una delle scaramucce fu fatto prigioniero dal nemico un cavaliere del Re, Pietro Ubaldino²¹, che, una volta tornato indietro spogliato delle sue armi, riferisce di aver constatato la possibilità di sgominare il nemico in una postazione chiave per i rifornimenti in modo da ridurlo in breve alla fame ed alla resa (§§ 5-6).

Convocati i capitani, il Re chiede il loro parere (§ 7). L'autore si sofferma in particolare sul discorso tenuto da Simonetto di Castel San Pietro²², che inizia col definire quanto sia importante il ruolo della fortuna nelle azioni belliche (§ 8). Egli aveva tratto la sua visione del ruolo della fortuna dalla propria lunga esperienza, avendo assistito più volte ad inopinati ribaltamenti delle sorti belliche (§ 9): poiché la fortuna doveva esser tentata, a suo parere, solo da chi fosse in condizioni critiche – e nel caso specifico dai nemici che erano chiusi e circondati – il Re, secondo lui, doveva temporeggiare (§ 10). Come il temporeggiare aveva già avuto in precedenza l'effetto di poter recuperare Salerno e Nola e di vedere sgominata a Sorrento la flotta dei nemici²³, che erano tagliati fuori dai rifornimenti e perdevano terre e consensi in Puglia e nel Salento (§ 11), così il continuare a temporeggiare avrebbe offerto al Re la vittoria e al nemico l'unico scampo di una fuga notturna (§ 12). Consigliava pertanto di non intraprendere alcuna azione, per non tentare inutilmente la fortuna, ma di occupare piuttosto il monte e di porre sotto di esso l'accampamento, per meglio impedire l'approvvigionamento al nemico e costringerlo ad una fuga notturna (§ 13).

Il Re dapprima stabilì di abbracciare il punto di vista di Simonetto, di rafforzare il suo esercito e di perlustrare i luoghi; ma poi, venuto a sapere il fatto che il Papa²⁴ aveva deciso di restare neutrale e di far ritirare Simonetto con le sue truppe nel suo possesso di Benevento, gli sembrò opportuno di tentare comunque la fortuna: se avesse vinto, infatti, avrebbe potuto attrarre di nuovo il Papa a sé; se avesse perso, invece, avrebbe attirato l'ira dei nemici contro il Papa e suscitato nel Papa la brama di vendetta. Ottenne, comunque da Simonetto la promessa di restare con lui fino al ritorno degli ambasciatori che dovevano trattare col Papa la questione della ritirata delle sue truppe (§§ 14-16).

Quando il Re ritenne che l'occasione fosse propizia, convocati ufficiali e comandanti per dare loro le consegne dell'attacco, tiene davanti a loro un'allocuzione (§ 17), nella quale si sofferma innanzi tutto sull'importanza della tempestività, che si deve cogliere con intelligenza e celerità e nella quale si deve stare attenti non solo a far presto quel che si deve, ma anche a far tutto secondo l'ordine che compete a ciascuno, perché la confusione suole esser pericolosa e spesso battaglie iniziate favorevolmente finiscono male a causa di una disordinata esecuzione degli ordini impartiti, più che per il valore e la capacità della parte avversa (§ 18). Il Re, utilizzando una figura retorica di *praeteritio*, li esorta alla fedeltà ed al vigore e ordina loro di esplorare attentamente l'itinerario secondo le sue direttive (§ 19): proprio perché essi sono coscienti dell'eccezionalità dell'occasione, per questo devono attenersi scrupolosamente agli ordini impartiti (§ 20), tanto più che i nemici sono assolutamente impreparati e dormono sicuri (§ 21). Prima che essi possano riprendersi dalla sorpresa ed organizzarsi bisogna sfondare le porte e aprire il passaggio per ricollocare l'accampamento e fare in modo che si arrendano o cerchino salvezza in una fuga pericolosa (§ 22).

Dopo tale discorso comandanti ed ufficiali eseguono gli ordini. Roberto Orsini²⁵ coi cavalieri penetra nei quartieri dei nemici impreparati e sonnolenti e li volge in fuga; ma i gregari si volgono piuttosto al saccheggio delle tende e tornano all'accampamento come se la

battaglia fosse già finita e il nemico definitivamente fugato (§§ 23-24). Il Re, essendosi reso conto che stava accadendo quel che aveva temuto, manda squadre di rincalzo e aspetta in una posizione strategica. I comandanti nemici si organizzano ed ordinano le schiere, sicché Roberto Orsini è costretto lentamente a ritirarsi, incalzato da Orso Orsini²⁶. Mentre i due combattono col rischio di cadere prigionieri dei rispettivi nemici e i soldati del Re sono indotti a lottare in uno spazio troppo angusto a causa della loro scarsa conoscenza dei luoghi, i comandanti nemici fanno avanzare fanti e cavalieri (§§ 25-28). Nonostante il Re abbia chiesto il soccorso di altri cavalieri, si trova in difficoltà, perché i suoi soldati diventano facile preda dei nemici che, conoscendo bene i luoghi, li incalzano da tutte le direzioni (§§ 29-30).

Per quanto il Re iniziasse a retrocedere, lo spazio non era sufficiente ad allargare le file e tanto più i nemici incalzavano. Così, ci fu una grande strage di cavalli ed uomini per mano degli schioppettieri che erano passati dalla parte aragonese a quella angioina all'inizio dell'assedio perché il Re non li aveva pagati in tempo. Tra i primi cadde Simonetto; Roberto fu ferito al volto e si rifugiò presso il Re, che in una posizione un po' più alta si preparava a riprendere il combattimento. Molti furono catturati (§§ 31-32). Il Re, sebbene privato di gran parte dell'esercito, visto che la fanteria non aveva obbedito agli ordini ed era venuta meno al suo ruolo, faceva di tutto, nondimeno, per arginare i nemici e per trattenerne i suoi dalla fuga supplicandoli, esortandoli e rincuorandoli (§ 33). Ma dopo che la retroguardia aveva incominciato a fuggire, i nemici, che se n'erano accorti, fecero una sortita tanto impetuosa, che i soldati del Re non ressero e si diedero definitivamente alla fuga, lasciando la via aperta verso il proprio accampamento, che era rimasto sguarnito e che perciò fu saccheggiato. Solo pochi riuscirono a fuggire verso Nocera (§§ 34-35). Il Re fuggì verso Napoli, ma pochi riuscirono a seguirlo e quasi tutti furono catturati ignominiosamente. Moltissimi furono i prigionieri ed ingente il bottino trasportato a Sarno (§ 36).

La strage era stata prevista dagli astrologi ed era stata annunciata da prodigi. Il giorno prima dello scontro stormi di corvi erano volati intorno alla tenda del comando supremo e si erano appollaiati sugli alberi vicini. Il Re stesso era caduto da cavallo uscendo dalla tenda. In diversi luoghi era piovuto sangue. L'autore non manca di chiosare, però, che dare importanza a tali segni costituisce un atteggiamento superstizioso (§§ 37-39).

X Dopo la sconfitta di Sarno: opinioni a confronto nell'esercito angioino.

Il giorno dopo la rotta di Sarno Giovanni Cossa²⁷ e il principe di Taranto riuniscono il consiglio, durante il quale si decide di trasferire i prigionieri a Marsiglia e di trattenerli là fino alla fine della guerra. Quanto alle azioni da intraprendere, il principe di Taranto pensava di dover parlamentare coi baroni ancora fedeli al Re, mentre il Cossa di dover procedere subito all'assedio di Napoli, proposta quest'ultima cui aderirono i più (§ 1).

L'autore ritiene opportuno riportare il discorso di Giovanni Cossa, che aveva affermato, innanzi tutto, che l'opportunità offerta dalla sconfitta del Re doveva essere colta per assediare ed espugnare Napoli. Secondo lui anche la durata stessa di quel consiglio era tempo atto solo a procrastinare la fine della guerra. Se si fosse inseguito il Re in fuga e si fosse addirittura catturato, ci sarebbe stata un'ottima occasione di occupare all'improvviso Napoli, mentre nessuno se lo sarebbe aspettato (§ 2). Ma la stanchezza, la brama di bottino o l'euforia aveva impedito tale azione immediata: ora, era necessario compensare con la

celerità ciò che prima si era omesso (§ 3). Se il Re sconfitto si era ritirato entro mura e fossati, bisognava dunque assediare e fare leva sulla sfiducia dei baroni rimasti dalla sua parte, visto che egli stesso aveva trovato nella sua roccaforte, e non nei baroni e nei cittadini, l'unica fiducia e l'ultima possibilità di difendersi. Perciò, al sorgere del sole bisognava avviarsi all'assedio di Napoli (§ 4). Essi avevano forze e soldati intatti, nonché la fortuna dalla loro parte; il Re, invece, non aveva più denaro né soldati a sufficienza, visto che i più erano stati catturati e quelli fuggiti erano senza armi e presumibilmente pronti a provocare tumulti per la fame e la mancanza di mezzi (§ 5). A Ferrante erano ormai chiuse le vie di approvvigionamento sia per mare che per terra (§ 6). Il Re poteva sperare solo nell'amore dei cittadini, oltre che su aiuti dalla Spagna da parte di suo zio Giovanni²⁸, o dall'Italia da parte del Papa, o da parte di Francesco Sforza²⁹. Ma i cittadini odiavano i Catalani e i nobili odiavano la dinastia ed erano passati per lo più dalla parte angioina (§ 7). Quanto a Giovanni d'Aragona, era ormai quasi del tutto privo di danaro (§ 8), mentre gli eventuali rinforzi da parte del Papa e di Francesco Sforza, se pure fossero stati ingenti, avrebbero avuto enormi difficoltà a raggiungere il Re e non sarebbero arrivati prima dell'inverno: nel frattempo Napoli sarebbe già stata espugnata e tutte le altre fortezze fedeli al Re sarebbero state costrette dagli eventi stessi alla resa (§ 9). Assediare Napoli sarebbe stato il modo migliore per distogliere dagli aiuti il Papa e lo Sforza, perché non avrebbero dato al Re il tempo di procurarsi denaro e di ricomporre l'esercito (§ 10). Inoltre un pronto assedio avrebbe dato coraggio ai baroni che si preparavano a ordire contro il Re. Per tutte queste ragioni non era opportuno indugiare ad assediare Napoli, la capitale del Regno, con la caduta della quale sarebbe caduto tutto il Regno (§ 11).

Tutti i comandanti e lo stesso Giovanni d'Angiò sembrarono approvare tale discorso; ma poi prese la parola il principe di Taranto (§ 12), secondo il quale sarebbe stato, sì, conveniente assediare Napoli, visto che al tempo di Alfonso il Magnanimo proprio l'espugnazione della capitale gli aveva guadagnato la conquista del Regno (§ 13); ma non sarebbe stato opportuno, tuttavia, far avvicinare subito l'esercito alle sue mura, in quanto solo ad est l'assedio era proponibile per la presenza di una pianura, mentre ad ovest e a nord monti e valli avrebbero creato difficoltà ed a sud la presenza di una rocca inespugnabile sul mare avrebbe determinato un grave pericolo per le navi angioine (§ 14). A Napoli, inoltre, la popolazione era molto densa ed i soldati spagnoli erano fedelissimi al Re, sicché, data l'abbondanza di armi e cavalli, egli avrebbe potuto in brevissimo tempo rimettere in piedi un esercito, per non parlare, poi, delle tante rocche egregiamente fortificate che costituivano un valido spauracchio per tutti (§ 15). I molti nobili passati dalla loro parte e andati via da Napoli avevano reso la città più sicura e il Re più accorto; essi stessi non avevano mezzi sufficienti per un assedio, mentre il Re aveva a sua disposizione tutti i mezzi forniti da una città ricca, dalle sue rocche e dai pluriennali preparativi fatti da Alfonso. Ma, poi, chi avrebbe potuto assicurar loro che Ferrante si chiudesse effettivamente nelle rocche, lui che in una posizione sia pure sfavorevole aveva fatto irruzione dentro Sarno? Piuttosto avrebbe tentato continue sortite, non lasciando tranquillità e sicurezza agli assediati (§ 16). Tentare un assedio per poi abbandonarlo vergognosamente sarebbe stato come disonorare con una sconfitta una vittoria offerta dalla fortuna; oppure, restare fermi davanti a Napoli avrebbe consentito ai Baroni fedeli al Re di organizzarsi e

procurare milizie e soccorsi (§ 17). Per tali motivi, si sarebbe dovuto piuttosto indurre alla resa Roberto di Sanseverino³⁰ o vincerlo in battaglia; si sarebbe dovuto fare lo stesso con le altre popolazioni vicine: così, tutto il territorio da Napoli a Cosenza e Reggio sarebbe passato dalla loro parte (§ 18). Se avesse ceduto Roberto, avrebbe ceduto anche Luca di Sanseverino³¹, signore in Lucania e in Abruzzo, nonché altri baroni e città, sicché in breve tempo, ad eccezione di poche postazioni a nord di Napoli, non sarebbe rimasto a Ferrante più nulla dell'immenso spazio fra il fiume Liri e le città di Reggio e Crotona. Questo avrebbe sottratto al Papa ed allo Sforza il coraggio di mandare soccorsi, anche perché nel frattempo sarebbe stata completata l'opera anche sul piano diplomatico (§ 19). Era inutile e pericoloso affidarsi alla fortuna, come insegnato a loro ed allo stesso Re dagli accadimenti del giorno precedente, visto che c'era posto per l'accortezza (§ 20).

Con tale parere finirono per essere tutti d'accordo, perché il vecchio principe era autorevole sia per la sua lunga esperienza, sia per esser stato lui il promotore della guerra. Così, anche se tutti in cuore approvavano la posizione del Cossa, non avevano il coraggio di mostrar disaccordo col principe di Taranto (§ 21).

Del fatto che il Pontano avesse preso parte di persona almeno ad alcune importanti azioni della guerra scaturita dalla congiura dei baroni del Regno contro Ferrante d'Aragona, stando alla documentazione in nostro possesso, possiamo essere abbastanza sicuri³², ma quanto all'assedio ed alla battaglia di Sarno la sua presenza sul campo sembra assicurata con sufficiente certezza da un documento firmato dal Re in data 5 luglio 1460, solo due giorni prima della rotta, per concedergli una provvisione annua di 40 once per tutta la vita con la motivazione del suo spontaneo sottoporsi alle fatiche di una guerra durissima al suo fianco³³: le vicende di tale episodio risultano narrate, d'altra parte, con tanta dovizia di particolari e vivezza d'immagini, da lasciar presupporre un ampio supporto di ricordi personali, oltre che la consultazione di relazioni e documenti di varia natura³⁴. Abbastanza problematico risulta, invece, stabilire in quale modalità e misura la narrazione pontaniana si sia attenuta agli effettivi accadimenti di quella circostanza ed in particolare al contenuto delle allocuzioni, che costituiscono la parte più significativa dell'intero brano; ma io penso che non si potrà mai dirimere con un giudizio definitivo la questione nel suo complesso e che, forse, la posizione stessa del problema potrebbe essere considerata, innanzi tutto sul piano teorico, alquanto ingenua³⁵. Non ho alcuna intenzione, comunque, di valutare il grado di attendibilità storica della ricostruzione che il Pontano ci offre dell'assedio e della rotta di Sarno nella sua qualità di fonte primaria dell'avvenimento, né intendo istituire alcun confronto con le altre fonti pervenuteci – lascio tale compito agli studiosi competenti nell'ambito della critica storica –, ma desidero, invece, rivolgere la mia attenzione verso quelli che io penso che possano essere gli ineludibili aspetti letterari della narrazione e che dovettero coinvolgere tutto l'impegno ideologico di un intellet-

tuale che era avvezzo ad impiegare i più raffinati strumenti culturali a propria disposizione per sostenere e magnificare quel potere politico di cui aveva condiviso in ampia parte le prospettive.

Dato che ogni narrazione, come si sa, rappresenta il risultato di una visione particolare ed inevitabilmente orientata della realtà, anche il Pontano, dunque, ci ha fornito una sua personale testimonianza ed interpretazione dell'assedio e della rotta di Sarno: ciò deve essere avvenuto presumibilmente attraverso l'impiego dei codici strutturali ed espressivi a lui più familiari, che sono rappresentati da quelli fondati sulla sua squisita formazione umanistica. In piena analogia con quanto già sottolineato in un mio precedente studio sulla narrazione pontaniana di un'altra battaglia cruciale della guerra di Ferrante contro Giovanni d'Angiò ed i Baroni ribelli, cioè della battaglia di Troia del 18 agosto 1462³⁶, anche l'interpretazione di quest'altro significativo episodio bellico, che rappresentò anch'esso uno dei più importanti e drammatici avvenimenti tattici di quella guerra, mi sembra che sia stata affidata dall'autore del *De bello Neapolitano* ai due filtri, l'uno, per così dire, macroscopico e l'altro microscopico, che già avevo additato all'attenzione in quella sede: con quello macroscopico, anche in questo caso, il Pontano intese operare una prima trasfigurazione a grandi tratti del presente, nobilitandolo attraverso la ripresa e l'applicazione di quelle macrostrutture narrative e stilistiche della storiografia classica, che avrebbero ricevuto una teorizzazione canonica dall'umanista stesso nella seconda parte *de lege historiae* del suo dialogo intitolato *Actius*³⁷; col filtro microscopico, poi, l'umanista intese anche qui completare più in profondità la sua trasfigurazione degli avvenimenti in chiave classica attraverso un sottile gioco allusivo costruito con un sapiente e raffinato riuso di espressioni e stilemi della storiografia antica. Egli, appellandosi, dunque, alla memoria letteraria di quelli che sarebbero stati i colti lettori della sua opera, anche in questo caso perseguì lo scopo di paragonare gli eventi della realtà a lui contemporanea a quelli della gloriosa storia antica tramandati dai grandi storici classici, affidando azioni e personaggi del proprio presente ad una dimensione che proprio il dialogo coi classici avrebbe cristallizzato come in un'eternità senza tempo.

Così, la ricostruzione pontaniana dell'assedio e della rotta di Sarno mi sembra nel suo insieme ispirata al costante rispetto di strutture ben precise che, individuabili nella storiografia classica e teoricamente espresse nella compagine dell'*Actius*, intervengono a formare come una griglia entro la quale si sviluppa la successione degli eventi e dei loro contorni narrativi, non senza il supporto di raffinati espedienti stilistici, quali la *brevitas* e la *celeritas*³⁸. Questi ultimi, in particolare, rappresentano per il Pontano della matura riflessione teorica dell'*Actius* i condimenti stilistici quasi fondanti dello scrivere storia, per la realizzazione, in linea con la precettistica quintiliana³⁹, di una *poetica soluta*, cioè di una poesia espressa in prosa⁴⁰.

Risponde ad una ben precisa coscienza strutturale, pertanto, la dettagliata descrizione della posizione geografica di Sarno posta all'inizio della narrazione⁴¹, o l'inserimento di altre più brevi notazioni di carattere paesaggistico che appaiono qua e là nel corso della narrazione⁴², perché, come risulta lucidamente teorizzato nell'*Actius*, la legge storiografica esige la descrizione di regioni, luoghi, siti, per dove si conducano gli eserciti o si piantino gli accampamenti, così come quella dei campi, dei colli e dei fiumi di rilievo, ove avvengano le azioni belliche⁴³. Quando, poi, l'umanista introduce il tema del disaccordo di Simonetto di Castel San Pietro, comandante delle truppe inviate da Pio II a sostegno della causa aragonese, con Ferrante stesso sull'atteggiamento tattico da osservarsi nei confronti del nemico angioino accerchiato in Sarno, cioè se fosse il caso di temporeggiare nell'assedio della città o procedere con un'incursione (libro I, cap. IX, §§ 7-16); o, ancora, poco più avanti, quello del disaccordo tra Giovanni Cossa e Giovanni Antonio Orsini Del Balzo, principe di Taranto, sulle azioni più opportune da intraprendere all'indomani della rotta di Sarno, cioè se dirigersi senz'altro verso Napoli per assediare, o se, invece, attrarre alla causa angioina, in quel momento di grande incertezza, i baroni ancora fedeli a Ferrante (libro I, cap. X, §§ 2-20), anche tali passaggi trovano la loro corrispondenza teorica nella precettistica dell'*Actius*: qui, infatti, risulta esplicitamente raccomandato, sul modello della prassi di Livio e Sallustio, di trattare di pareri e volontà in contrasto, secondo il punto di vista dell'una e dell'altra parte, nel momento in cui le circostanze implicano una decisione per una qualche azione⁴⁴. In questo caso, in particolare, si tratta di vere e proprie allocuzioni, che occupano una parte abbastanza significativa del racconto, di quattro lunghi e bene articolati discorsi, che si corrispondono, come vedremo meglio più avanti, non senza uno studiato equilibrio: i primi due pronunciati in campo aragonese prima della rovinosa incursione in Sarno e gli altri due pronunciati in campo angioino in seguito alla rotta aragonese. Ebbene, la presenza ed i caratteri stessi di tali allocuzioni, come accade anche in numerosi altri casi analoghi sparsi qua e là nella compagine compositiva del *De bello Neapolitano*, trovano un perfetto riscontro nelle prescrizioni che il Pontano stabilisce per la storiografia in uno dei più lucidi brani teorici dell'*Actius*. Qui, sulla scorta dell'uso classico, lo storico non solo è invitato a tenere in debito conto, fra le prime norme della scrittura storica, il valore psicagogico dei discorsi, visto che la natura stessa avrebbe donato agli uomini la capacità di parlare affinché essi potessero influenzare l'animo dei propri simili e trascinarli da un sentimento all'altro, ma è anche sensibilizzato a considerare una dettagliata casistica delle varie forme di *allocutio* da utilizzare ed inserire, secondo i casi, nel racconto storico⁴⁵. Quanto al rapporto coi classici, comunque, il Pontano non manca di manifestare un certo margine di autonomia: come è stato di recente sottolineato, infatti, l'umanista nella sua precettistica aderisce, sì, ai

principi della teoria storiografica antica per ciò che attiene l'uso dei discorsi, ma ne accentua, tuttavia, l'aspetto retorico e creativo, propugnando per un criterio di verosimiglianza, non privo di un suo *decorum*, o, addirittura, di una sorta di *magnificentia*, a scapito del *verum* storico in senso stretto⁴⁶.

Quanto a tutti gli altri elementi strutturali presenti nella nostra narrazione, non se ne trova uno solo che non abbia avuto anch'esso la sua opportuna collocazione, sulla scorta degli esempi classici, nella meditazione teorica dell'*Actius*, sia pure, talvolta, sotto forma di un semplice cenno: e mi riferisco non solo agli apparati bellici, alla qualità ed al numero delle milizie, al genere delle armi, alla quantità delle truppe a piedi ed a cavallo, alle ambascerie ed alle istruzioni, alla disposizione delle truppe nel combattimento, ma anche a tutte le indicazioni sull'organizzazione delle schiere nelle varie fasi del combattimento, sul morale dei combattenti, sulle loro azioni di valore o di insubordinazione, sulla diligenza e il valore dei capitani, sulla morte degli ufficiali, sul luogo da cui prende il via la rotta, sulle stragi, sui prigionieri, sulla preda o sul saccheggio, o, ancora, sugli eventi improvvisi ed inaspettati e sui *presagia, auguria, vaticinia, prodigia e miracula*⁴⁷.

Il fatto, dunque, che nella compagine macrostrutturale della nostra narrazione nulla sia lasciato al caso, ma ogni elemento sia studiato sulla base di una teoria riconducibile all'imitazione della storiografia classica, ci permette di concludere che in questo passaggio del *De bello Neapolitano*, in cui si presenta una straordinaria tensione narrativa, l'autore si applichi con grande cura ed attenzione al suo scopo di emulare i classici non solo per conferire un'opportuna dignità ad un evento da lui giudicato particolarmente importante, ma anche per rendere più efficace la sua comunicazione, o, se vogliamo, la sua propaganda.

Per realizzare la sua personale rappresentazione della rotta di Sarno, tuttavia, il Pontano non ha applicato alla realtà degli eventi accaduti – e certo, almeno in parte, vissuti in prima persona – soltanto il filtro di tali macrostrutture compositive, ma anche quello microscopico e più capillare delle numerose allusioni espressive e stilistiche alle opere dei grandi storici della classicità. Analizzando la lingua, le *iuncturae* e lo stile della narrazione in oggetto, infatti, si può facilmente rilevare che tutto il brano relativo all'assedio ed alla rotta di Sarno risulta anch'esso, in analogia con tanti altri, fittamente intessuto di espressioni e stilemi che alludono non senza eleganza ed in maniera più o meno evidente ai testi dei più esemplari storici classici, con l'effetto di entrare in un serrato dialogo con loro e di evocare nel lettore colto, con un codice di comunicazione attivo su molteplici livelli e secondo un gioco tipico della più raffinata cultura umanistica, complessi contenuti di pensiero, che travalicano i limiti del mero significato letterale del testo⁴⁸.

Non è mia intenzione quella di presentare o discutere in questa sede i risultati della mia ricerca stilistico-lessicale sul brano preso in esame e neppure

ritengo qui opportuno soffermarmi troppo sull'interessante questione delle fonti privilegiate, cui il Pontano abbia attinto gli stilemi utilizzati nel proprio dettato storico; ma mi sembra doveroso soltanto sottolineare che accanto agli immancabili Livio e Sallustio, cioè ai due autori che sarebbero stati poi eletti a sommi maestri e modelli di storia nella tarda meditazione teorica dell'*Actius*, si possono ritrovare anche autori meno scontati. Già è stato notato, d'altra parte, come nel discorso di Ferrante, per esempio, siano presenti, sì, numerose tessere mutate da un famoso brano sallustiano⁴⁹, ma si possa rilevare anche l'introduzione di un concetto – quello dell'importanza dell'*occasio* nelle azioni di guerra – mutuato non da uno storico propriamente detto, ma dallo scrittore tattico Vegezio⁵⁰. Sia qui sufficiente ricordare che gli ipotesti, ai quali l'umanista indirizza il proprio gioco allusivo, danno un importante contributo ad aggiungere dignità, potenza espressiva o specifiche connotazioni di significato ai particolari più salienti e rilevanti della narrazione, in modo che essa ne risulti non solo arricchita dal punto di vista della comunicazione dei contenuti ideologici che l'autore intendeva veicolare sotto la maschera di un'evocazione letteraria, ma anche più preziosa e, quasi, più epica, come collocata al di fuori del tempo, sul piano dei grandi avvenimenti dell'antichità resi famosi dalle relazioni o dalle rivisitazioni dei classici. Si consideri, infine, come col supporto di tali microstrutture stilistiche finisca per giungere alla sua piena realizzazione e quasi al suo compimento letterario ed artistico nella scrittura storica del Pontano quel dinamico processo di trasfigurazione letteraria, che era iniziato con l'assimilare la realtà presente ai modelli antichi per opera dell'adesione a quelle macrostrutture compositive che già in precedenza abbiamo preso in considerazione⁵¹.

Può essere interessante, invece, far brevemente rilevare, in conclusione di quest'analisi, come, al di là della piena adesione al modello macroscopico/strutturale e microscopico/stilistico dei classici, con una finalità non solo e non tanto erudita e retorica, ma soprattutto espressiva e ideologica, la scrittura storica del Pontano sappia presentare delle strutture espressive assolutamente originali e perfettamente attagliate alla visione degli eventi che l'umanista intendeva veicolare. È il caso, per esempio delle quattro allocuzioni cui abbiamo già fatto cenno prima e che sostanziano la narrazione della rotta di Sarno e delle sue immediate conseguenze, cioè di quelle di Simonetto di Castel San Pietro, del Re Ferrante d'Aragona, di Giovanni Cossa e di Giovanni Antonio Orsini, principe di Taranto⁵²: con un ben equilibrato studio retorico, che fa ricorso all'applicazione delle più raffinate tecniche stilistiche, esse sono abilmente disposte a due a due come a costruire una solida impalcatura della narrazione, che, a mo' di prelude ed epilogo di uno degli episodi più importanti della guerra, sortisce un duplice effetto, finemente letterario, da un lato, e callidamente propagandistico, dall'altro. In ambedue i dittici allocutivi si può innanzi tutto notare, per esempio, che

è sempre il secondo discorso ad annunciare la decisione dell'assemblea o ad indirizzare l'azione che sarà poi effettivamente intrapresa, con la precisa scelta psicologica di conferire, anche attraverso la sua collocazione nella compagine del racconto, una maggiore enfasi alla *sententia* che finirà per prevalere ed influenzare gli eventi in procinto di accadere. Ma a tali allocuzioni non manca, a mio avviso, nemmeno una ben precisa connotazione ideologica. Così, il discorso di Simonetto, volto a convincere Ferrante della necessità di temporeggiare e di indurre il nemico chiuso dentro Sarno ad una resa per sfinimento⁵³, col suo dilungarsi sulla variabilità della fortuna, sembra abilmente insinuare in chi legge (e che conosce o conoscerà presto gli esiti funesti delle vicende immediatamente successive) la considerazione che la rotta delle forze di Ferrante fosse in fin dei conti indipendente dal valore personale e dall'abilità tattica del Re come condottiero, ma fosse piuttosto il frutto di un imprevedibile rovescio della sorte. Non si presenta meno significativo, sotto questo punto di vista, il successivo discorso di Ferrante⁵⁴, che, col suo insistente riferimento all'importanza del saper cogliere l'*occasio*, cioè alla rilevanza che in guerra assume la funzione tattica della tempestività, e col suo mettere in luce, accanto alla passione giovanile, all'audacia ed al calcolo politico, tutte le raffinate capacità non solo strategiche, ma anche suasorie del giovane sovrano⁵⁵, lascia, tuttavia, formare nel lettore l'idea che l'esito dell'incursione in Sarno, così funesto per la parte aragonese, potesse essere attribuito al fatto che fossero risultate disattese le aspettative del sovrano e che non fossero stati rispettati da parte delle truppe i suoi precisi ed accorti ordini, piuttosto che ad un suo temerario errore di valutazione delle forze in campo: da tale abile espediente narrativo utilizzato dal Pontano, che gioca non senza acume con la psicologia del lettore, il giovane Re appare al lettore, a mio avviso, come pienamente affrancato dalla responsabilità della sconfitta e da quell'accusa di *temeritas* che pure avrebbe potuto essergli imputata⁵⁶. Non a caso, infatti, nella successiva descrizione della battaglia, il Pontano non manca di dilungarsi puntigliosamente sulla descrizione di reiterati esempi di indisciplina da parte dei soldati, o sulla diserzione degli *sclopetarii*, passati dalla parte angioina per non aver ricevuto in tempo il soldo da parte del Re: non si tratta qui, a mio avviso, come invece ipotizza la Monti Sabia, di esempi di veridicità ed imparzialità nella narrazione storica⁵⁷, ma piuttosto di un raffinato espediente narrativo e retorico per scagionare il Re dall'accusa di aver intrapreso un'azione troppo avventata. Il Re, dunque, nella rappresentazione pontaniana veicolata da tali due allocuzioni, appare come colui che sa cogliere accortamente un'*occasio*, ma non è sorretto né dalla fortuna, né dalla lealtà e dall'obbedienza delle truppe e, per questo, è colpito da un inaspettato rovescio, che sembra compromettere le sorti stesse della guerra. Non di meno, quanto alla presentazione ed allo svolgimento delle allocuzioni del Cossa e del principe di

Taranto, con la loro attenta ed impietosa disamina della situazione, quasi disperata, nella quale si era venuto a trovare il giovane Re dopo la rotta di Sarno nel vacillare delle alleanze internazionali e della fedeltà dei baroni che ancora lo sostenevano⁵⁸, mi sembra che esse siano tese soprattutto allo scopo non apertamente dichiarato, ma abbastanza evidente, di rendere agli occhi del lettore più gloriosa la futura ripresa di Ferrante proprio in quel momento cruciale in cui nessuno sembrava crederci più. Mi sembra di notevole interesse, inoltre, quel che a proposito di tale sconfitta nota il Cappelli⁵⁹: mentre le fonti diplomatiche coeve all'evento ci attestano che al momento del reale svolgimento dei fatti, con una chiara manipolazione della realtà storica, si cercò di minimizzare il più possibile la portata della sconfitta, evidentemente per non raffreddare gli alleati e per lasciare aperta la possibilità di acquisirne di nuovi, la successiva rielaborazione retorica, ideologica e propagandistica dell'infesta battaglia, invece, ed in particolare quella pontaniana, insistette sulla reale ampiezza e gravità degli avvenimenti, sicché in questo caso ci troveremmo di fronte al paradosso per il quale sarebbe la narrazione ideologica propria di un'opera letteraria ad essere più aderente alla realtà dei fatti, rispetto alle fonti storiche documentarie, le quali, sia pure prodotte quasi in tempo reale rispetto allo svolgersi delle azioni, sembrerebbero alterare o cercare di alterare i fatti per pura convenienza politica. Il che si può comprendere abbastanza bene: a guerra felicemente conclusa, infatti, non c'era più alcun bisogno di mantenere stretti intorno a sé gli alleati né alcun pericolo di concedere troppa fiducia al nemico, sicché nella rielaborazione propagandistica *a posteriori* la terribile rotta di Sarno diventa addirittura il fulcro di un'ulteriore, più gloriosa esaltazione di Ferrante, che era stato comunque capace di rialzarsi dopo un colpo che avrebbe potuto essere determinante in senso negativo per la sua causa.

In considerazione di tutto quanto detto, ritengo di poter affermare, infine, che la narrazione pontaniana della sconfitta di Sarno nella compagine del *De bello Neapolitano* rappresenti una preziosa mistione di realtà ed impegno politico, di cronaca e trasfigurazione, che tocca il suoi momenti più alti non solo nel suo serrato dialogo, macro e microstrutturale, con le fonti antiche, ma anche in un attento studio retorico, capace di trasformare abilmente, ma con discrezione, la narrazione storiografica in un raffinato mezzo di propaganda politica, nel quale perfino il racconto della più pesante e pericolosa sconfitta subita dal giovane Re Ferrante nella sua guerra di successione, considerato alla luce degli eventi futuri e della vittoria che ne sarebbe scaturita, risulta sapientemente finalizzato all'esaltazione della dinastia aragonese di Napoli.

Abbreviazioni bibliografiche

Opere Letterarie

Antonii Panhormitae *Liber rerum gestarum Ferdinandi Regis*: Antonii Panhormitae, *Liber rerum gestarum Ferdinandi Regis*, a c. di G. Resta, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1968.

Pellegrino, *Historia Alphonsi primi regis*: Pellegrino, Gaspare, *Historia Alphonsi primi regis*, a c. di F. Delle Donne, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2007.

Piccolomini, *I Commentarii*: Piccolomini, Enea Silvio, Papa Pio II, *I Commentarii*, Edizione con testo latino a fronte, note e indici a c. di L. Totaro, I-II, Milano, Adelphi Edizioni, 1984.

Pontani *De bello Neapolitano*: Pontani, Ioannis Ioviani, *De bello Neapolitano*, Neapoli, ex officina Sigismundi Mayr, artificis diligentissimi, mense Maio 1509.

Pontano, *De principe*: Pontano, Giovanni, *De principe*, a c. di G. M. Cappelli, Roma, Salerno Editrice, 2003.

Pontano, *I dialoghi*: Pontano, Giovanni, *I dialoghi*, Edizione critica con una effigie e quattro tavole fuori testo a c. di C. Previtiera, Firenze, Sansoni, 1943.

Simonetae *Rerum gestarum Francisci Sfortiae Commentarii*: Simonetae, Joannis, *Rerum gestarum Francisci Sfortiae Mediolanensium Ducis Commentarii*, a c. di G. Soranzo, in *RIS*², XXI 2, Bologna, Zanichelli, 1932.

Opere collettive, dizionari, enciclopedie

DBI: Dizionario Biografico degli Italiani, 1-, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, in continuazione.

Enciclopedia dei Papi: Enciclopedia dei Papi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000.

Enciclopedia Italiana: Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, 1-35, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929-1937.

Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*: Spreti, V., *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia, compresi: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti*, 1-6, Milano, Ed. Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana, 1928-32.

Studi

Abbamonte et al. 2011: Abbamonte, G. - Barreto, J. - D'Urso, T. - Perriccioli Saggese, A. - Senatore, F. (a c. di), *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma, Viella.

Albanese 2000: Albanese, G. (a c. di), *Studi su Bartolomeo Facio*, Pisa, Edizioni ETS.

Bentley 1987: Bentley, J. H., *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton, Princeton University Press (trad. italiana a c. di C. Campagnolo, con un'Introduzione di G. Galasso: *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli, Guida, 1995).

Buongiovanni 2011: Buongiovanni, C., *Paradigmi storiografici classici in alcune allocuzioni militari del De bello Neapolitano di Giovanni Pontano*, in Abbamonte et al. 2011, pp. 153-167.

Camargo 1991: Camargo, M., *Ars dictaminis. Ars dictandi*, Turnholt, Brepols Publishers.

Cappelli 2011: Cappelli, G. M., *La sconfitta di Sarno nel pensiero politico aragonese*, in Abbamonte et al. 2011, pp. 189-201.

Cappelli 2014: Cappelli, G. M., *La realtà fatta dottrina. Sarno e dintorni nel pensiero politico aragonese*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 116, pp. 193-216.

Cardini 1990: Cardini, R., *Mosaici. Il «Nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni Editore.

Cardini 1995: Cardini, R., *Attualità dell'Alberti*, in «Professione Architetto», 2, pp. 7-9.

Cardini 1997: Cardini, R., *Uxoriam dell'Alberti. Edizione critica*, in Fera, V. - Ferráú, G. (a c. di), *Filologia Umanistica. Per Gianvito Resta*, I, Padova, Antenor Editrice, pp. 267-374.

Cardini-Regoliosi 1998: Cardini, R. - Regoliosi, M. (a c. di), *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni Editore.

Cochrane 1981: Cochrane, E., *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago-London, University of Chicago Press.

Colapietra 1985: Colapietra, R., *I Sanseverino di Salerno. Mito e realtà del barone ribelle*, Salerno, Laveglia Editore.

Cotroneo 1971: Cotroneo, G., *I trattatisti dell'«Ars Historica»*, Napoli, Giannini.

D'Alos-Moner 1933: D'Alos-Moner, R., *Giovanni II re di Catalogna-Aragona, I di Navarra*, in *Enciclopedia Italiana*, 17, s.v., ora consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ii-re-di-catalogna-aragona-i-di-navarra_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ii-re-di-catalogna-aragona-i-di-navarra_(Enciclopedia-Italiana)/)

De Frede 2000: De Frede, C., *Il Principe di Salerno Roberto Sanseverino e il suo palazzo in Napoli a punte di diamante*, Napoli, Litografia editrice "A. De Frede".

de Nichilo 2006: de Nichilo, M., *L'Actius del Pontano e una lettera di Bernardo Rucellai*, in «Studi Medievali e Umanistici», 4, pp. 253-309.

Defilippis-Nuovo 1995: Defilippis, D. - Nuovo, I., *Tra cronaca e storia: le forme della memoria nel Mezzogiorno*, in Bastia, C. - Bolognani, M. - Pezzarossa, F. (a c. di), *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età Moderna*, Bologna, Il nove, pp. 19-66.

Del Treppo 2000: Del Treppo, M., *Alfonso il Magnanimo e la Corona d'Aragona*, in D'Agostino, G. - Buffardi, G. (a c. di), *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci; gli influssi sulla società e sul costume*. Atti del XVI Congresso di Storia della Corona d'Aragona, Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997, I, Napoli, Paparo Edizioni, pp. 1-17.

Delle Donne 2007: Delle Donne, F., *Introduzione*, in Pellegrino, *Historia Alphonsi primi regis*, pp. 3-63.

Delle Donne 2015: Delle Donne, F., *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

Falcioni 2013: Falcioni, A., *Orsini, Roberto*, in *DBI*, 79, s.v., consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-orsini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-orsini_(Dizionario-Biografico)/)

Ferraù 2001: Ferraù, G., *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo.

Figliuolo 2002: Figliuolo, B., *La storiografia umanistica napoletana e la sua influenza su quella europea (1450-1550)*, in «*Studi Storici*», 2, pp. 347-365.

Figliuolo 2007: Figliuolo, B., *Giovanni Albino, storico e poeta cilentano del XV secolo. Con un'Appendice di testi*, in «*Rinascimento*», s. II, 47, pp. 165-240.

Füter 1943: Füter, E., *Storia della storiografia moderna*, trad. it. di A. Spinelli, I, Napoli, R. Ricciardi.

Germano 1994: Germano, G., *Recensione a Cardini 1990*, in «*Vichiana*», s. III, 5, 1, pp. 142-47.

Germano 2011: Germano, G., *Realtà e suggestioni classiche nel racconto pontaniano della battaglia di Troia (18 agosto 1462)*, in Abbamonte et al. 2011, pp. 241-268.

Gothein 1915: Gothein, E., *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, trad. it. di T. Persico, Firenze, Sansoni.

Iacono 1996: Iacono, A., *La guerra d'Ischia nel De bello Neapolitano di G. Pontano*, Napoli, Accademia Pontaniana.

Iacono 2009: *La Laudatio urbis Neapolis nell'appendice archeologico-antiquaria del De bello Neapolitano di Giovanni Gioviano Pontano*, in «*Bollettino di Studi Latini*», 39, 2, pp. 562-86.

Iacono 2012: Iacono, A., *Geografia e storia nell'Appendice archeologico-antiquaria del VI libro del De bello Neapolitano di Giovanni Gioviano Pontano*, in Grisolia, R.-Matino, G. (a c. di), *Forme e modi delle lingue e dei testi tecnici antichi*, Napoli, M. D'Auria Editore, pp. 161-214.

Ianziti 1988: Ianziti, G., *Humanistic Historiography under the Sforzas. Politics and Propaganda in 15th Century Milan*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

Johnston 1992: Johnston, M. D., *Parliamentary Oratory in Medieval Aragon*, in «Rhetorica», 10, pp. 99-117.

Kiesewetter 2013: Kiesewetter, A., *Orsini Del Balzo, Giovanni Antonio*, in *DBI*, 79, s.v., consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/orsini-del-balzo-giovanni-antonio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orsini-del-balzo-giovanni-antonio_(Dizionario-Biografico)/)

Manzi 1971: Manzi, P., *La tipografia napoletana nel '500: annali di Sigismondo Mayr, Giovanni A. De Caneto, Antonio de Frizis, Giovanni Pasquet de Sallo: 1503-1535*, Firenze, L. S. Olschki.

Menniti Ippolito 1998: Menniti Ippolito, A., *Francesco I Sforza, duca di Milano*, in *DBI*, 50, s.v., ora consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-i-sforza-duca-di-milano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-i-sforza-duca-di-milano_(Dizionario-Biografico)/)

Monti Sabia 1992: Monti Sabia, L., *Giovanni Pontano tra prassi e teoria storiografica: il De bello Neapolitano e l'Actius*, in Di Stefano, A. - Faraone, G. - Megna, P. - Tramontana, A. (a c. di), *La storiografia umanistica. Atti del III Convegno Internazionale dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini. Messina 22-25 ottobre 1987*, I, 2, Messina, Editrice Sicania, pp. 573-651.

Monti Sabia 1993: Monti Sabia, L., *L'autografo del De bello Neapolitano di Giovanni Pontano e la cronologia di composizione dell'opera*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n. s. 41, pp. 165-82.

Monti Sabia 1995: Monti Sabia, L., *Pontano e la storia. Dal De bello Neapolitano all'Actius*, Roma, Bulzoni Editore.

Monti Sabia 1998: Monti Sabia, L., *Profilo di Giovanni Pontano*, in *Un profilo moderno e due Vitae antiche di Giovanni Pontano*, Napoli, Accademia Pontaniana, (Quaderni – 25), pp. 7-27.

Monti Sabia 2004: Monti Sabia, L., *Prolusione*, in Garzya, A. (a c. di), *Atti della Giornata di Studi per il V Centenario della morte di Giovanni Pontano*, Napoli, Accademia Pontaniana, (Quaderni – 39), pp. 7-27.

Monti Sabia-Monti 2010: Monti Sabia, L. - Monti, S., *Studi su Giovanni Pontano*, a c. di G. Germano, I-II, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.

Montuori-Senatore 2009: Montuori, F. - Senatore, F., *Discorsi riportati alla corte di re Ferrante d'Aragona*, in Abbamonte, G. - Miletta, L. - Spina, L. (a c. di), *Discorsi alla prova*, Napoli, Dipartimento di Filologia Classica "F. Arnaldi" dell'Università di Napoli Federico II, Giannini Editore, pp. 519-577.

Nicolini 1933: Nicolini, F., *Giovanni d'Angiò*, in *Enciclopedia Italiana*, 17, s.v., ora consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-d-angio_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-d-angio_(Enciclopedia-Italiana)/)

Nunziante 1892-1898: Nunziante, E., *I primi anni di Ferdinando d'Aragona e l'invasione di Giovanni d'Angiò*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 17 (1892), pp. 299-357; 564-586; 731-779; 18 (1893), pp. 3-40; 207-246; 411-462; 561-620; 19 (1894), pp. 37-96; 300-353; 419-444; 595-658; 20 (1895), pp. 206-264; 442-516; 21 (1896), pp. 265-289; 494-532; 22 (1897), pp. 47-64; 204-240; 23 (1898), pp. 144-210.

Pellegrini 2000: Pellegrini, M., *Pio II*, in *Enciclopedia dei Papi*, s.v., ora consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pio-ii_\(Enciclopedia-dei-Papi\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pio-ii_(Enciclopedia-dei-Papi)/)

Pellegrini 2015: Pellegrini, M., *Pio II, papa*, in *DBI*, 83, s.v., ora consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-pio-ii_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-pio-ii_(Dizionario-Biografico)/)

Percopo 1938: Percopo, E., *Vita di Giovanni Pontano*, a c. di M. Manfredi, Napoli, I.T.E.A..

Petrucci 1984: Petrucci, F., *Cossa, Giovanni*, in *DBI*, 30, s.v., ora consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cossa_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cossa_(Dizionario-Biografico)/)

Pontieri 1969: Pontieri, E., *Ferrante d'Aragona re di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Pontieri 1975: Pontieri, E., *Alfonso il Magnanimo re di Napoli (1435-1458)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Regoliosi 1993: Regoliosi, M., *Nel cantiere del Valla. Elaborazione e montaggio delle «Elegantie»*, Roma, Bulzoni Editore.

Regoliosi 1995: Regoliosi, M., *“Res gestae patriae” e “res gestae ex universa*

Italia": la lettera di Lapo da Castiglionchio a Biondo Flavio, in Bastia, C. - Bolognani, M. (a c. di), *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Nove, pp. 273-305.

Regoliosi 1996: Regoliosi, M., *Dittico intertestuale. Per una lettura del Panormita e del Sannazaro*, in *Studi Latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, QuattroVenti, pp. 243-52.

Resta 1968: Resta, G., *Introduzione*, in *Antonii Panhormitae Liber rerum gestarum Ferdinandi Regis*, pp. 5-58.

Ryder 1976: Ryder, A., *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The Making of a Modern State*, Oxford, Clarendon Press.

Ryder 1990: Ryder, A., *Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford, Clarendon Press.

Ryder 1996: Ryder, A., *Ferdinando d'Aragona*, in *DBI*, 46, pp. 174-189, consultabile in rete all'URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-d-aragona-re-di-napoli_%28Dizionario-Biografico%29/.

Sabbadini 1922: Sabbadini, R., *Il metodo degli umanisti*, Firenze, F. Le Monnier.

Senatore 1994: Senatore, F., *Il principato di Salerno durante la guerra dei baroni (1460-63). Dai carteggi diplomatici al De bello Neapolitano*, in «Rassegna Storica Salernitana», 11, 2, pp. 29-114.

Senatore 1998: Senatore, F., *Uno mundo de carta. Forme e strutture della diplomazia sforzesca*, Napoli, Liguori Editore.

Senatore 1998b: Senatore, F., *Cava e la battaglia di Sarno. Un episodio di mitologia cittadina*, in «Rassegna Storica Salernitana», 15, 1, pp. 259-271.

Senatore 2001: Senatore, F., *Pontano e la guerra di Napoli*, in Del Treppo, M. (a c. di), *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, Napoli, Liguori Editore, pp. 279-309 (ora consultabile anche *on line* nel repertorio di «Reti Medievali»: <http://www.rmoa.unina.it/1712/>).

Senatore 2007: Senatore, F., *La cultura politica di Ferrante d'Aragona*, in Gamberini, A. - Petralia, G. (a c. di), *I linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento. Atti del Convegno, Pisa 9-11 novembre 2006*, Roma, Viella, pp. 113-138.

Senatore-Storti 2002: Senatore, F. - Storti, F., *Spazi e tempi della guerra nel Mezzogiorno aragonese. L'itinerario militare di re Ferrante (1458-1465)*, Salerno, Carlone Editore.

Storti 2000: Storti, F., «*La più bella guerra del mondo*». *La partecipazione delle popolazioni alla guerra di successione napoletana (1459-1464)*, in Rossetti, G. - Vitolo, G. (a c. di), *Medioevo, Mezzogiorno, Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, I, Napoli, Liguori Editore, pp. 325-346.

Tateo 1990: Tateo, F., *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni Editore.

Vitale 2013: Vitale, G., *Orsini, Orso di Gentile*, in *DBI*, 79, s.v., consultabile in rete all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/orso-di-gentile-orsini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orso-di-gentile-orsini_(Dizionario-Biografico)/)

¹ Il presente studio deriva dal ripensamento e dalla rielaborazione non soltanto formale della relazione dal medesimo titolo da me tenuta il giorno 1° ottobre 2015 nell'ambito del Convegno Internazionale «*Et antea et postea. Politica e ideologia nella Napoli aragonese*», Napoli, Accademia Pontaniana, 1-2 ottobre 2015, nella sessione dal titolo «Il Pontano tra storia e ideologia».

² Sulla biografia e sull'attività letteraria del Pontano risulta ormai imprescindibile la sintesi di Monti Sabia 1998, riedita poi, con varianti non sostanziali, in Monti Sabia 2004 ed apparsa infine, con altri piccoli ritocchi e sotto il titolo di *Profilo biografico*, in Monti Sabia-Monti 2010, I, pp. 1-31. Tale sintesi corregge, integra ed aggiorna la classica, ma per molti aspetti superata trattazione di Percopo 1938.

³ La sua *editio princeps* vide la luce postuma per le cure di Pietro Summonte: Pontani *De bello Neapolitano* (descritta in Manzi 1971, p. 47). L'opera ci è stata tramandata per intero anche in un manoscritto autografo: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Palat.* 3413, ff. 1r-145v; una sua ulteriore, ma solo del tutto frammentaria testimonianza manoscritta è presente pure in due fogli contigui, unici superstiti di un apografo perduto, usati come fogli di guardia anteriore rispettivamente del cod. Vat. Lat. 2840 e del cod. Vat. Lat. 5984 della Biblioteca Apostolica Vaticana: su di essi, Monti Sabia 1995, pp. 65-66 e n. 24, con menzione della precedente bibliografia. Sui caratteri storiografici di quest'opera pontaniana nel contesto politico-culturale dell'epoca, Senatore 2001.

⁴ Giovanni d'Angiò, duca di Lorena e duca titolare di Calabria, era figlio ed erede di quel Renato che era stato designato da Giovanna II d'Angiò come suo successore sul trono di Napoli e che si era contrapposto invano ad Alfonso V d'Aragona nel suo tentativo di assumere la corona del Regno dopo la scomparsa della regina. Alla morte del Magnanimo, appunto, era stato invitato dai baroni filo-francesi del Regno a riconquistare la sua legittima eredità dalle mani aragonesi. Su di lui, cfr. il sintetico il profilo di Nicolini 1933. Su tale conflitto, ampie e ben documentate ricerche e sintesi in Senatore-Storti 2002 con la bibliografia ivi implicita; ma cfr. pure Storti 2000.

⁵ Secondo la felice osservazione di Monti Sabia 1998, p. 7.

⁶ Su Alfonso e sui vari momenti della sua politica dinastica, ancora ampiamente utili Pontieri 1975, Ryder 1976 e Ryder 1990; brillante la più recente sintesi di Del Treppo 2000. Su Ferrante, in particolare, e sulla sua politica, sempre utile Pontieri 1969, ma alla luce del più recente profilo biografico di Ryder 1996 e dello studio di Senatore 2007.

⁷ Tale meditazione teorica trova una lucida espressione da parte dell'umanista nella seconda parte, *de lege historiae*, del suo dialogo *Actius: Pontano, I dialoghi*, pp. 192-231, d'ora in avanti *Actius*, con l'indicazione di pagine e linee.

⁸ Per l'ampia parabola dello sviluppo della storiografia napoletana d'epoca aragonese coi suoi specifici caratteri, fondante la sintesi di Resta 1968; ancora utile il panorama di Defilippis-Nuovo 1995; acuto e brillante, alla luce di tutti i contributi precedentemente prodotti ed ivi impliciti, lo sguardo d'insieme di Ferrà 2001, al cui retroterra bibliografico si possono aggiungere, fra i più significativi contributi successivi alla sua redazione, almeno Albanese 2000, Figliuolo 2007, nonché, più di recente, Delle Donne 2015. La figura di Gaspare Pellegrino è stata recuperata e rivalutata da Delle Donne 2007. Restano interessanti, per il loro carattere problematico, alcune notazioni ed interpretazioni presenti in Bentley 1987 e nei saggi (incentrati per lo più su tematiche della storiografia napoletano-aragonese più tarda) di Tateo 1990. Per la ricaduta culturale della storiografia aragonese sulla prassi storiografica contemporanea in Italia, Ianziti 1988; sulla prassi storiografica dei decenni successivi in Europa, Figliuolo 2002.

⁹ Fra gli studi specifici di maggiore rilievo, Cotroneo 1971, pp. 87-120; Monti Sabia 1995 (ove si trovano riadattati e rifusi i risultati di ricerche già precedentemente edite: Monti Sabia 1992 – ora ripubblicato in Monti Sabia-Monti 2010, II, pp. 995-1057 – e Monti Sabia 1993); Iacono 1996; Ferrà 2001, pp. 81-129; Senatore 2001; Iacono 2009; Buongiovanni 2011; Germano 2011; Iacono 2012.

¹⁰ Mi riferisco soprattutto ai giudizi espressi da Gothein 1915, p. 271; Sabbadini 1922, p. 82; Füter 1943, p. 45; Cochrane 1981, p. 153. Tali giudizi sono sinteticamente presentati e discussi da Monti Sabia 1995, p. 35, nn. 2-3.

¹¹ Mi riferisco, in particolare, a Monti Sabia 1995, Ferrà 2001 e Senatore 2001.

¹² Utili dettagli e riferimenti bibliografici circa le posizioni in tal senso dei singoli studiosi di maggiore rilievo in Monti Sabia 1995, pp. 43-44 e nn. 1-9.

¹³ Monti Sabia 1995, pp. 43-69, lo ha brillantemente dimostrato con ineludibili prove codicologiche sulla base dello studio dell'autografo codice del *De bello Neapolitano*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Palat.* 3413, ff. 1r-145v. Cfr. pure Ferrà 2001, pp. 84-89, e Senatore 2001, pp. 297-300.

¹⁴ Sui rapporti tra le affermazioni teoriche dell'*Actius* e la prassi compositiva del *De bello Neapolitano*, molto dettagliate e puntuali sono le notazioni di Monti Sabia 1995, pp. 9-33.

¹⁵ Sui rapporti della formulazione teorica dello scrivere storia nell'*Actius* con le sue fonti classiche e contemporanee, Monti Sabia 1995, pp. 1-8. Per una disamina della speculazione *de historia conscribenda* e della prassi storiografica fra Quattrocento e Cinquecento in rapporto all'elaborazione teorica che fu proposta dal dialogo pontaniano e che fu destinata a restare la prima ed unica veramente esaustiva sull'argomento, de Nichilo 2006.

¹⁶ Cfr. *Actius*, p. 218, ll. 17-18: «[...] nam res gestae plerunque sunt bellicae [...]», che riflette un'importante direttrice della storiografia classica, che si trova teoricamente espressa almeno in Cic. *Orat.* 66 e Luciano *Hist. Conscr.* 37.

¹⁷ Per il resoconto pontaniano sia dell'assedio e della battaglia di Sarno, sia degli eventi immediatamente seguenti e strettamente connessi con tale episodio, Pontani *De bello Neapolitano*, libro I, ff. B2r-B6v (= ff. 21v-32v dell'autografo cod. *Vindob. Palat.* 3413); il suo testo è ora edito criticamente in Monti Sabia 1995, pp. 93-103 (con note di apparato a p. 75): tutte le mie seguenti citazioni e/o riferimenti saranno condotti secondo i capitoli ed i paragrafi di tale edizione. L'evento, con le sue immediate conseguenze, ha ricevuto pure altri adattamenti letterari, come, per esempio, in Piccolomini, *I Commentarii*, I, libro IV, pp. 738-753; o in Simonetae *Rerum gestarum Francisci Sfortiae Commentarii*, pp. 436-440. Il Pontano, il Piccolomini ed il Simonetta utilizzarono per le loro rielaborazioni narrative degli eventi anche materiale di prima mano, come lettere diplomatiche, orazioni ed atti pubblici: cfr. Senatore 1994, pp. 37-45, 55-57; Senatore 1998, pp. 315-319. Per la ricostruzione storica dei fatti è d'obbligo rinviare almeno all'ormai classica trattazione di Nunziante 1892-1898, *passim*; e ai più recenti contributi di Storti 2000, e Senatore-Storti, 2002; ma cfr. anche Senatore 1998b.

¹⁸ Sul valore propagandistico della narrazione pontaniana di tale episodio, a confronto con le altre fonti più o meno coeve, si è già soffermato Cappelli 2011, poi confluito, con ampliamenti ed ulteriori puntuali precisazioni, in Cappelli 2014.

¹⁹ La divisione in capitoli ed in paragrafi del brano è tratta, come già specificato qui *supra*, n. 17, dall'Antologia apprestata in Monti Sabia 1995.

²⁰ Si tratta di Giovanni Antonio Orsini Del Balzo, principe di Taranto, che era stato il più grande promotore della Congiura dei Baroni contro Ferrante. Su di lui, cfr. almeno la sintesi bio-bibliografica di Kiesewetter 2013.

²¹ Non sappiamo nulla di tale personaggio ed il suo nome non ricorre nelle fonti diplomatiche giunte fino a noi (come gentilmente mi ha comunicato Francesco Senatore); la menzione da parte del Pontano di quest'episodio risponde con ogni probabilità non solo all'intento di rendere viva e realistica la narrazione, ma anche a quello di introdurre un evento improvviso ed inaspettato, da cui scaturisce un effetto di particolare importanza, quale l'idea suscitata in Ferrante di dare assalto a Sarno. Secondo la precettistica che sarebbe stata poi teoricamente espressa nell'*Actius*, infatti, lo storico è tenuto a registrare eventi improvvisi ed inaspettati, dovuti al caso o alla fortuna: cfr. *Actius*, p. 220, ll. 9-13: «Necubi vero plura quam bellicis in rebus accidunt improvisa, insperata, non ante cogitata praeterque opinionem atque consilium eaque ipsa plena nunc terroris nunc spei, modo gaudii modo tristitiae. Itaque casuum fortuitorumque in his eventuum magna scriptori ratio habenda est». Cfr. pure Monti Sabia 1995, pp. 16 e 22, ove è menzionato esplicitamente il caso dell'Ubaldo.

²² Nato non si sa bene se in Abruzzo o nel viterbese verso la fine del Trecento ed annoverato in diverse cronache e scritture storiche dell'epoca fra i capitani di ventura del Quattrocento, Simonetto era il comandante delle truppe inviate dal Papa Pio II in aiuto di Ferrante.

²³ Qui si fa riferimento ad un episodio avvenuto fra la fine di giugno e l'inizio di luglio del 1460, quando la flotta angioina aveva tentato di assalire Sorrento dopo essere stata scacciata a colpi di bombarda il 20 giugno precedente dalle acque antistanti la città di Napoli.

²⁴ Il Papa era, naturalmente, Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, sul quale cfr. almeno i profili bio-bibliografici di Pellegrini 2000 e Pellegrini 2015.

²⁵ Roberto degli Orsini di Bracciano, uno dei condottieri dell'esercito di Ferrante, era stato accanto a lui fin dal 1459, militando con le truppe pontificie inviate da Pio II in aiuto dell'aragonese; in seguito, nel 1461 avrebbe contribuito alla riconquista di Cosenza e sarebbe stato annoverato fra gli artefici della vittoria di Troia. Egli non solo sarebbe stato ingaggiato stabilmente, alla fine della guerra, nelle fila dell'esercito reale napoletano, ma avrebbe ottenuto da Ferrante in segno di gratitudine il 22 settembre 1465, insieme col fratello Napoleone, le contee di Alba e Tagliacozzo. Come condottiero fu detto "senza paura", perché non indossava l'elmo in battaglia. Su di lui, cfr. la sintesi bio-bibliografica di Falcioni 2013.

²⁶ Orso di Gentile degli Orsini di Soana, anche lui annoverato fra i grandi condottieri del Quattrocento, era al servizio Giovanni Antonio Orsini Del Balzo, principe di Taranto, ma dal dicembre del 1461 sarebbe poi passato dalla parte di Ferrante, consentendogli di recuperare molti castelli, rilevanti postazioni tattiche ed importanti città, quali Nola e Atripalda, per poi restargli sempre fedele. Per i suoi molti meriti bellici sarebbe stato insignito da Ferrante nel 1463 dell'Ordine dell'Ermellino e da lui investito nel 1464 del ducato di Ascoli Satriano. Su di lui, cfr. il profilo bio-bibliografico di Vitale 2013.

²⁷ Nato ad Ischia da una nobile famiglia napoletana, era nipote del Papa Giovanni XXIII, poi depresso, ed era stato consigliere di Giovanna II d'Angiò, regina di Napoli. Aveva sostenuto, anche finanziariamente, Renato d'Agìo contro Alfonso d'Aragona e nel 1442 aveva seguito l'angioino in Francia. Volle sostenere anche suo figlio Giovanni contro Ferrante e combattette dalla sua parte fino alla conclusione della guerra di successione. Su di lui, cfr. il profilo bio-bibliografico di Petrucci 1984.

²⁸ Si tratta di Giovanni, figlio di Ferdinando di Trastámara e fratello di Alfonso V d'Aragona, poi I di Napoli; divenuto Re di Navarra col titolo di Giovanni I per aver sposato Bianca, erede di quel regno, nel 1458, alla morte del fratello Alfonso, aveva da lui ereditato la corona d'Aragona col titolo di Giovanni II. Su di lui, cfr. il profilo bio-bibliografico di D'Alos-Moner 1933.

²⁹ Francesco Sforza, duca di Milano, era, insieme con Pio II, uno dei principali sostenitori della politica dinastica di Ferrante. Su di lui, cfr. almeno il profilo bio-bibliografico di Menniti Ippolito 1998.

³⁰ Roberto, conte di Sanseverino e di Marsico, era signore di Nocera, a sud di Sarno; su di lui cfr. almeno Colapietra 1985, *passim*, e De Frede 2000.

³¹ Luca di Sanseverino era duca di San Marco, conte di Tricarico e principe di Bisignano: cfr. Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 6, 1932, s.v.

³² Monti Sabia 1995, pp. 27 e n. 67, 36 e nn. 4-5; Senatore 2001, p. 283 e n. 18. Particolarmente illuminante a tal proposito si rivela, a mio avviso, un'affermazione fatta da Pietro Summonte nella sua lettera di dedica a Francesco Piccolomini dell'*editio princeps* del *De bello neapolitano*: qui, infatti, il suo editore postumo non mancò di sottolineare il valore all'opera anche dal punto di vista della sua qualità testimoniale, visto che l'autore aveva partecipato, a suo dire, a quasi tutte le vicende narrate. Cfr. Pontani *De bello Neapolitano*, f. A1v: «Quod vero ad historiae fidem attinet, Pontanum scito singula haec non rerum fama collegisse, non hinc atque illinc emendicasse, sed interfuisse ipsum rebus fere omnibus».

³³ Il documento è stato riprodotto in una forma congetturalmente emendata da Monti Sabia 1995, p. 27, n. 67, sulla base di una trascrizione in più d'un punto corrotta, che Percopo 1938, pp. 309-310, aveva tratto da una cedola perduta della R. Camera Esecutoriale: «Nam et durissimi belli labores sponte etiam tua nobiscum subis et, si quando tibi ingenio laborandum est, ita quidem agis ut studiorum tuorum labor interruptus tantum fuisse, fractus verso omnis non esse videatur. Quamobrem et si maxima quaeque pro moribus ac doctrina tua spectas de nobis, oportet tamen pro horum temporum necessitate et in hoc externo bello, quo propter nostrorum hominum perfidiam vehementissime laboramus, in aliquid fidei <erga> nos tuae ac liberalitatis nostrae erga te non vanum testimonium <dare> [...]».

³⁴ È cosa abbastanza naturale – ed acclarata dalla critica recente (cfr., per esempio, Senatore 2001, *passim*) – che il Pontano nella fase di composizione della sua opera storica dovesse aver avuto accesso sia ai dispacci fatti, per così dire, a caldo, a mano a mano che si sviluppavano gli eventi, sia ad altre documentazioni delle cancelleria aragonese; ma il suo utilizzo di tali fonti è sembrato talvolta abbastanza personalizzato, se non enigmatico, per effetto, forse, di una forte tensione letteraria.

³⁵ È inevitabile, infatti, che ogni accadimento sia vero solo in sé stesso, nel momento in cui si sviluppa (*verum ipsum factum*, diceva Giambattista Vico), e che ogni percezione che se ne abbia, oppure ogni tentativo che si possa fare di comunicarlo ad altri, non possa in alcun modo evadere dalla gabbia di una ineludibile soggettività.

³⁶ Germano 2011, pp. 245-246.

³⁷ *Actius*, pp. 192-231. Una puntuale ed ampia presentazione e discussione di tali macrostrutture fra la teoria espressa nell'*Actius* e la prassi compositiva del *De bello Neapolitano* in Monti Sabia 1995, pp. 9-33. Più in generale, sul concetto di storia che emerge dalla meditazione teorica e dalla precettistica dell'*Actius*, cfr. pure de Nichilo 2006, pp. 257-262.

³⁸ Cfr. *Actius*, pp. 209-213, ove, tra l'altro, è lo storico Sallustio ad essere indicato come il modello privilegiato per la realizzazione di tali espedienti. Cfr. pure Monti Sabia 1995, pp. 30-31 e nn. In particolare la studiosa rileva che «Accanto alla *brevitas* troviamo realizzata nello stile del *De bello Neapolitano* anche quella *celeritas* che l'*Actius* definisce, un po' nebulosamente per la verità, come "la congiunzione ovvero l'insieme di numerosissime cose e parole e quasi di parti, di cui ciascuna

ha senso compiuto di per sé, siano esse legate per asindeto o per polisindeto” e che al Pontano, il quale ne distingue ed esemplifica più forme, citando sempre dall’amato Sallustio, piace in particolare allorché consiste in una serie di infiniti narrativi, usati da soli oppure accompagnati da gruppi di parole». Di tale tipo di *celeritas* si riscontrano nel *De bello Neapolitano*, sempre secondo la studiosa, *ibidem*, non pochi esempi, fra i quali ella rileva, in particolare, proprio la narrazione del comportamento di Ferrante durante la battaglia di Sarno (§ 33), che ricorda Sall. *Cat.* 60, 2, citato nell’*Actius* (p. 214, ll. 28-34) sempre come esempio di *celeritas*.

³⁹ Quint., *Inst.* X 1, 31: «historia [...] est proxima poetis et quodam modo carmen solutum est».

⁴⁰ Cfr., in particolare, *Actius*, p. 199, ll. 18-22, ove, dopo il riferimento ad una serie di espressioni di tono poetico presenti in Livio, si legge: «Ex his itaque perpaucis, quanquam videri haec ipsa multa quidem testimonio atque auctoritate possunt sua, satis tamen, ut arbitror, factum est ei parti quam probandam suscepi, haud male sensisse eos scilicet qui historiam censeant poeticam quasi quandam esse solutam».

⁴¹ Pontani *De bello Neapolitano*, ff. B2r/v = Monti Sabia 1995, p. 93, libro I, cap. IX, §§ 1-2: «(1) Sarnum in adeso montis latere positum arcem in summo habet dorso quam munitissimam. Sub ipsum autem montem suburbium iacet, in longum porrectum, habitatoribus frequens. Ab ipso suburbio in via Nolana occasum versus circiter mille et sescentos passus, sub inflexi radicem montis fontes scatent, qui statim minime vadosum fluvium, qui et ipse Sarnus dicitur, constituunt, quo in loco porta est turri subiecta. Eum autem locum Fauces incolae vocant. Ab altera etiam suburbii parte ad solis exortum, qua Salernum versus est iter, fontes alii manant, qui coeteris immisti fontibus toto passim suburbio scatentibus, alterum et ipsum nequaquam vadosum flumen efficiunt. (2) Hi amnes, solis alter ab occasu, ab exortu alter se se petentes ex obliquo in meridiem, mare versus prolapsi per culta circiter duobus millibus passuum ab ipsis fontibus coniuncto simul alveo confluent in mare, quod a confluyente quidem ipso circiter sex millibus passuum abest. Quod medium interiectum est agri fluminibus insulae pene in modum cingitur, a septemtrione perpetuis ac minime perviis montibus clausum. Ager ipse vitibus atque oleis consitus, pabulo quoque abundat plurimo».

⁴² Pontani *De bello Neapolitano*, ff. B2v-B5r, *passim* = Monti Sabia 1995, pp. 93-99, *passim*, libro I, cap. IX, per es. §§ 3, 6, 13, 23, 29, etc.

⁴³ *Actius*, p. 219, ll. 1-6: «[...] describendae sunt regiones, loca, situs, qua ducendus exercitus, qua castra metanda, quibus aut campis aut collibus bellum administretur; [...]. Flumina quoque et montes si qui sunt et illorum naturae et si quid in his dignum memoratu ac rarum». Monti Sabia 1995, pp. 20-21 e n. 43, tiene a sottolineare che «Il Pontano descrive i territori dove gli eserciti passano, si attendano, combattono, con una precisione ed un’abbondanza di particolari che è dovuta certo alla sua conoscenza diretta dei luoghi, per aver egli partecipato personalmente alla guerra, e per aver percorso in lungo ed in largo i distretti del Regno a servizio della corte e forse esercitando una certa attività di cartografo. [...] ... abbiamo così la bella descrizione di Sarno e della sua piana, che non dimentica di presentare anche i prodotti del suolo ...».

⁴⁴ *Actius*, p. 218, ll. 4-7, 10-15: «Ipsis autem causis suscipiendi sive negotii sive belli coniuncta sunt consilia et hominum qui agendum quippiam decernunt sententiae ac voluntates; quae quod saepenumero sunt diversae, exponendae eae sunt a rerum scriptore in partem utranque; [...]. Quo fit ut quandoque utriusque partis diversorumque consiliorum auctores ac principes inducendi sint altercatim disserentes in senatu, quo sententiae ipsae clariores appareant, illustreturque magis magisque historia et lectores ipsi apertius doceantur de altercationum causis consiliorumque ac sententiarum diversitate; [...]». Cfr. Monti Sabia 1995, p. 12.

⁴⁵ *Actius*, p. 221, ll. 12-35: «Iam vero cum sit homini data a natura oratio magna cum excellentia animalium coeterorum ipsorumque hominum inter ipsos, sitque orationis propria vis movere animos et quo velit flectere, nuncque, pro re ac loco, a metu trahat ad fiduciam, a dolore ad laetitia, ab ocio ac mollitie ad laborem, eademque fugientes retineat, irruentes impellat, dubitantes confirmet, huius esse memor rerum gestarum scriptor cum primis debet. Itaque quotiens res tulerit, imperatores ipsos inducet nunc confirmantes suos in periculis nunc excitantes illos ad ea obeunda, alias exhortantes alias obiurgantes, et modo praemia proponentes modo admonentes infamiae, turpitudinis, servitutis, mortis. Videntur enim eiusmodi allocutiones, quae nunc ad multos nunc ad singulos habentur, decorare historiam et quasi animare eam. In quibus, quotiens res ipsa tulerit, nervos orationis atque ingenii sui ostendet rerum scriptor. Nec solum quae dicta fuisse referentur ab imperatoribus, verum etiam ea afferet quae verisimilia quaeque dicenda tempus, periculum, reique ipsius natura postulare videatur; uteturque in increpando acrimonia, in excitando vehementia, in sedando lenitate, in impellendo contentione, in extollendis rebus propriis, adversariis

deprimendis, magnitudine ac linguae suae acie, rerum ipsarum qualitates ac ducum maxime personas secutus. Magnificant autem historiam conciones potissimum rectae illae quidem, ubi imperatores ipsi et loqui et agere introducuntur, ut quasi geri res videatur. Adhiberi tamen debent suo et loco et tempore suumque ubique decorum retinendum».

⁴⁶ Cfr. Buongiovanni 2011, pp. 156-157.

⁴⁷ *Actius*, p. 218, ll. 25-31: «His accedit explicatio bellici apparatus, tum terrestris tum maritimi; quales et quantae utriusque partis copiae, armorum genera, equitum ac peditum numerus; quaeque alia his annexa sunt atque a scriptoribus minime omittenda, ut praesagia, auguria, vaticinia, oracula, visiones, sacrificia, transfugia denique atque explorationes; legationes item ac legatorum mandata, bellique ipsius indictio, atque indicendi modus ac ratio»; *ivi*, pp. 221, l. 36-222, l. 9: «Illa vero trita sunt, ante pugnam instruere aciem, indicare animorum habitum, nunc victoriae nunc cladis praesagum; militum vel strenue in acie vel ignaviter facta referre; ducum solertiam, adhortationes, consilia et si quid strenue manu ediderint memorare; hic fortitudinis prudentiaeque, illic fortunae casusque mentionem facere; a quo primum cornu aut fuga coeperit aut victoria declarare; post pugnam ac victoriam caedes, captivorum numerum, vexilla capta, praedam, spolia, direptiones recensere, praemia referre, commendare fortitudinem, accusare ignaviam, misereri humanos casus, varietatem ludumque fortunae mirari, aut deorum vel iras vel favorem, quaeque alia vel eventus natura vel ratio ipsa rerum laudanda aut vituperanda, iucunde aut aegre accipienda, miseranda aut accusanda docuerit, per ea evagari». A proposito dell'inserimento nella narrazione storica di elementi irrazionali, mi sembrano molto interessanti le notazioni di Monti Sabia 1995, pp. 18-19 e nn.: «Quanto ai *presagia, auguria, vaticinia, miracula*, il Pontano ne riporta più d'uno, a proposito degli eventi di maggiore importanza nella guerra, cioè le battaglie di Sarno e di Troia, oppure nel riferire antiche leggende. Ciò è stato rimproverato come componente irrazionale della sua storia; ma, a parte la dichiarazione fatta dal Pontano stesso, dopo aver parlato per la prima volta di vaticinii e prodigi, quali segni premonitori della sconfitta di Ferrante a Sarno, che all'epoca sua "prestare attenzione a simili cose o addirittura andare a ricercarle era frutto di pura superstizione", dichiarazione che esprime a riguardo il suo giudizio razionale di umanista, bisogna non dimenticare che *vaticinia, prodigia* e *miracula* erano ancora cose assai importanti per la mentalità popolare del Quattrocento, al punto che le cronache dell'epoca ne sono piene: e dunque in ciò il Pontano, oltre ad aderire al gran modello dei classici, segue anche un gusto diffuso tra i suoi contemporanei, pur sconfessandolo a livello razionale. Così, a proposito della sconfitta di Sarno, egli accenna ai presagi formulati da indovini ed astrologi (e qui va sottolineata l'importanza che aveva nel Quattrocento l'astrologia, coltivata come "astrologia giudiziaria" dallo stesso Pontano) e annota eventi prodigiosi e malauguranti, come lo stormo di corvi che svolazzano sulla tenda reale o se ne stanno appollaiati sugli alberi vicini per tutto il giorno della battaglia, o l'improvvisa caduta da cavallo di Ferrante, che notoriamente era un ottimo cavaliere, proprio all'uscire dalla sua tenda [...]».

⁴⁸ Per le ricadute ermeneutiche ed ecdotiche di un'analisi letteraria condotta sullo smontaggio degli ipotesti delle opere umanistiche, fondanti, dal punto di vista teorico, si possono considerare i saggi di Cardini 1990 (per cui cfr. Germano 1994) e Cardini 1997. Nella medesima scia teorica Regoliosi 1993, soprattutto pp. 63-125; Regoliosi 1995; Regoliosi 1996. Per una lucida sintesi sulla coscienza umanistica del concetto di smontaggio e rimontaggio quasi di tessere musive nella pratica letteraria, Cardini 1995. Per una puntuale analisi di singoli testi umanistici alla luce del sistema dei loro ipotesti, Cardini-Regoliosi 1998.

⁴⁹ Per una serie di corrispondenze verbali del discorso di Ferrante con Sall. *Cat.* 1, 2 e 20, 1-2, cfr. Buongiovanni 2011, p. 162.

⁵⁰ Buongiovanni 2011, pp. 160-162 e nn., dopo aver messo in luce la vistosa differenza di quest'allocuzione rispetto a quelle presenti nella storiografia classica, visto che essa, secondo l'uso rinascimentale, risulta tenuta non davanti a tutto l'esercito, ma di fronte ad una sorta di stato maggiore, sottolinea che il suo contenuto si presenta tutt'altro che scontato, perché il concetto secondo cui in guerra l'*occasio* possiede un valore predominante non si ritrova in nessuno dei classici citati come modelli dal Pontano teorico della scrittura storica nell'*Actius* (Cesare, Sallustio, Livio, Tacito, Curzio Rufo, Ammiano Marcellino, Cicerone, Quintiliano), ma sembra piuttosto mutuata da Vegezio, autore tattico che riscosse fortuna fin dal Medioevo e che aveva influenzato il *De regimine principum* di Egidio Romano, trattato anch'esso ben noto al Pontano. Ma Vegezio era con ogni probabilità noto direttamente al Pontano, perché ne esisteva una copia nella Biblioteca reale aragonese almeno fin dal 1481. Così, secondo il Buongiovanni, Ferrante nel suo discorso si fa portavoce di una visione

non più provvidenzialistica e fatalistica, ma assolutamente razionale della guerra e degli eventi, che devono essere guidati attraverso l'abilità di cogliere l'*occasio*.

⁵¹ Per un'analisi più capillare in tal senso, cfr. l'analisi della narrazione della battaglia di Troia in Germano 2011, pp. 248-253.

⁵² Pontani *De bello Neapolitano*, ff. B2r-B6v = Monti Sabia 1995, pp. 93-103, libro I, cap. IX, §§ 8-13 e 18-22, cap. 10, §§ 2-11 e 13-20.

⁵³ Monti Sabia 1995, p. 12, non manca di esprimere un suo giudizio su tale discorso: «[...] sentenzioso, solenne, pieno di esperienza militare e di saggezza umana [...] ben si addice ad un condottiero ormai *sexagenarius*»; ma non sembra coglierne la valenza ideologica nel contesto narrativo in cui esso risulta inserito.

⁵⁴ Delle effettive capacità oratorie di Ferrante d'Aragona ci è rimasta prova concreta e diretta in alcuni documenti diplomatici, in particolare nella corrispondenza intercorsa tra Ferrante e il Duca di Milano, Francesco Sforza, poco dopo la morte del Magnanimo, o nella contemporanea corrispondenza dell'ambasciatore Antonio Da Trezzo: cfr. Montuori-Senatore 2009, e, nello specifico, pp. 521-528 sulla cultura retorica di Ferrante; pp. 528-531 su certe formule preferite dal sovrano; pp. 531-535 sull'efficacia dei discorsi di Ferrante. Anche se nei casi ivi presi in considerazione non si tratta di discorsi pubblici, ma di discussioni politiche riservate, si deve presumere, tuttavia, che il sovrano avesse ricevuto una buona educazione oratoria. Secondo Johnston 1992, l'oratoria pubblica dei re aragonesi nella prima metà del Quattrocento era ispirata all'*ars dictandi* di tradizione italiana ed alla tecnica dei sermoni (una sintetica, ma efficace chiave per orientarsi nel mondo delle *artes dictaminis* può esser fornita da Camargo 1991).

⁵⁵ Monti Sabia 1995, p. 12, coglie, sì, tutta la carica retorica e persuasiva di questa allocuzione, così come è riportata dal Pontano: «...appassionato, audace, impetuoso, ma non privo di calcolo politico ed abilità psicologica il secondo [discorso], come si conviene ad un giovane sovrano che vede in pericolo il suo trono, ma che è al tempo stesso ben consapevole di certe carenze del suo esercito, formato in sostanza di mercenari, e perciò si mostra assai abile nel blandire i suoi uomini, anche quando dovrebbe senz'altro imporre l'obbedienza»; ma sembra non tenere alcun conto, però, delle sue implicazioni propagandistiche nell'equilibrio della narrazione.

⁵⁶ Cappelli 2011, p. 192 (con ulteriori precisazioni, Cappelli 2014, pp. 197-198) sottolinea come a scagionare Ferrante dall'accusa di *temeritas* in tale drammatico frangente abbia contribuito proprio la narrazione storica del Pontano ed aggiunge a tale notazione il fatto che la memoria di un'altra allocuzione di Ferrante, tenuta questa dopo la sconfitta, affiora con toni quasi leggendari anche nella precettistica pontaniana del *De principe*, presentata ad Alfonso, duca di Calabria, come un *exemplum* della capacità di avere e dare fiducia con presenza d'animo nei momenti più difficili, cioè, tecnicamente, come un *exemplum di fortitudo*. Cfr. Pontano, *De principe*, §§ 15-17, pp. 16-21 e nn.

⁵⁷ Monti Sabia 1995, p. 37 e n. 8.

⁵⁸ Delle due allocuzioni in Monti Sabia 1995, p. 13, troviamo solo un giudizio formale e privo di una contestualizzazione ideologica: «Nel primo [discorso], di spiccato sapore liviano, il gusto per la bella forma classica si sposa ad un'esatta conoscenza del Pontano della situazione sia politica che militare del momento e, per bocca del Cossa, lo storico fa una precisa analisi della difficile condizione in cui, dopo la rotta di Sarno, è venuto a trovarsi Ferrante; il secondo è un discorso callido ed alquanto tortuoso, ben intonato all'ambiguità dell'agire dell'Orsini: nella descrizione di Napoli, difficile da assediarsi sia per terra che per mare, egregiamente difesa dalle sue potenti rocche, ricca di uomini, armi e cavalli, e nel rilievo dato all'audacia ed al valore di Ferrante, al di là della volontà dell'Orsini di distogliere gli alleati dal muovere su Napoli, traspaiono i sentimenti del Pontano, il suo amore per la città e la sua simpatia per il giovane re».

⁵⁹ Cappelli 2011, p. 191 e nn. 3-4, poi, con ulteriori precisazioni, Cappelli 2014, pp. 195-197 e nn. 3-5, con tutta la bibliografia ivi implicita.



Donatella Manzoli

Economia *versus* dispendio I centoni di Lelio Capilupi: poesia in economia?

peritorum concinnatio miraculum est
Auson., *Cento*, ep. praef.

Abstract

This paper investigates the virgilian *centones* composed by the mantuan poet Lelio Capilupi (1497–1560) and it belongs to the recent studies of *Economics of Poetry*. Capilupi kept the *centones* alive and raised them to the future poetry. The work presents the rich collection of *centones* realized by Capilupi and it insists on the poetical themes and compositive techniques. The focus of the research is the relation between economy and expenditure: the study moves from the economical components of Capilupi's poetry but shows the intellectual commitment, the intelligence and the effort hidden in the verses.

Il caso del centonatore Lelio Capilupi può essere a buon diritto esaminato nell'ottica dei recenti studi di *Economics of Poetry*¹.

Prima di ragionare sull'aspetto economico della poetica capilupiana, spendo pochissime parole per introdurre il personaggio.

Lelio Capilupi fu un brillante diplomatico mantovano giunto a Roma nei primissimi anni '30 del Cinquecento, insieme a un discreto drappello familiare di fratelli e nipoti, al seguito dei Gonzaga e degli Este. Colto, raffinato, amante del lusso e del bello, libertino, trovava nella superba Roma rinascimentale l'*humus* più adatto alla sua natura². Per la piacevolezza dei modi, la finezza della cultura e il prestigio della sua posizione sociale si trovò a frequentare i migliori salotti romani intrattenendo solide relazioni con letterati e artisti. Si divideva tra il sontuoso quartier generale dei cardinali Gonzaga e d'Este, in quello che oggi è noto come Palazzo Taverna, e l'altrettanto sontuoso palazzo di famiglia in Campo Marzio, oggi palazzo Valdina Cremona (via dei Prefetti, 17), che accoglieva l'importante collezione antiquaria e artistica della famiglia Capilupi³. Si segnala per inciso che nel cortile del palazzo ancora sopravvive una iscrizione che doveva essere apposta sopra una fontana e che ho potuto ricondurre alla mano di Ippolito, fratello di Lelio, composta in distici imperniati sul gioco lessicale tra la lupa

che allatta i gemelli, simbolo di Roma, e il lupo, la cui testa era emblema araldico dei Capilupi⁴.

A tratteggiare lo spirito di Lelio può soccorrere quanto egli rispose alle sollecite esortazioni a più virtuosi comportamenti rivoltegli da Eleonora Gonzaga e da sua nuora Giulia da Varano: alle due nobildonne preoccupate per la sua condotta morale, egli infatti rispondeva di non darsi pena per lui affermando «son pazzo e troppo sensuale» e ribadendo che i precetti di continenza a cui esse lo richiamano «sempre ripugnano alli miei sensi»⁵.

Capilupi fu versatile figura di letterato: poeta in lingua italiana sul versante sia della lirica petrarchesca che della poesia burlesca⁶, fu autore anche di versi maccheronici⁷ e di pochi versi latini⁸, ma fu principalmente poeta centonatore. Compose due centoni petrarcheschi⁹, seguendo la moda inaugurata da Bembo e molto praticata negli anni '40, come attestano le fortunate stampe dei centoni di Ganimede Panfilo (1543) e soprattutto di Giulio Bidelli (a partire dal 1544)¹⁰: per delineare la misura del successo editoriale dei centoni petrarcheschi basterà osservare che in meno di mezzo secolo se ne contano una dozzina di edizioni¹¹. Ma Capilupi deve essenzialmente la sopravvivenza del suo nome alla composizione di centoni virgiliani¹². Forse proprio ispirato dalla fortuna del genere dei centoni petrarcheschi, a metà Cinquecento, Lelio Capilupi riattiva il centone virgiliano, silente da mille anni dopo le note prove tardoantiche di Ausonio¹³, di Falconia Proba¹⁴, dei centonatori cristiani (Pomponio¹⁵ e l'anonimo autore del *De verbi incarnatione*¹⁶), e degli autori dei dodici *Vergilio-centones*¹⁷. Nell'impresa di rinnovare la pratica centonaria latina Lelio non rimase solo: suoi seguaci furono il nipote Giulio (con 33 centoni) e –come parrebbe– anche il nipote Camillo e il pronipote Prospero¹⁸, tanto che Vladimiro Zabughin, alludendo ai centoni e anche alla copiosa produzione volgare di questi e di altri Capilupi, con spirito scrisse di «ditta poetica Capilupi e Co.»¹⁹.

L'esercizio centonario capilupiano era dichiaratamente debitore di quella creativa efflorescenza tardo-antica che aveva prodotto la nota produzione centonaria cui si è fatto cenno, come risulta anche da una glossa a stampa posta a margine del suo centone *Ad Fortunam* –dove si legge che nessuno compose centoni ad eccezione di Eudocia, Proba e Ausonio, facendoci pensare che Capilupi solo questi conoscesse²⁰– ma era forse anche debitore del campanilismo di un autore nato a Mantova come Virgilio.

Andrà tuttavia sottolineato che, successivamente ai centoni tardoantichi, la letteratura latina conobbe ulteriori sporadici cimenti centonatori, nell'Alto Medioevo²¹ ma anche oltre: ad esempio, in un poemetto del XII secolo, il *Karolellus*, si incontra un centone di versi estrapolati da Venanzio Fortunato²²; sullo scorcio del Medioevo Albertino Mussato compone per il figlio un centone ovidiano²³; nella temperie pre-umanistica, il vicentino Matteo da Orgiano, con virtuosistico sfoggio verbale, scrisse un'egloga a

Giangaleazzo Visconti che partecipava della natura centonaria: si trattava di *versus caudati cum auctoritate* dove ai versi pari era riprodotta – interamente e in esatta successione– la quarta egloga virgiliana, mentre ai versi dispari erano posti esametri dell'autore stesso fatti rimare con il successivo verso di Virgilio²⁴. Sulla scia di Matteo, pochi anni dopo, la sua allieva Angela Nogarola indirizzava a Pandolfo Malatesta un carne nel quale ella gli chiedeva la restituzione di un codice contenente le opere morali di Seneca. Si trattava anche in questo caso di *versus caudati cum auctoritate* nei quali un esametro prelevato dal repertorio classico (Orazio, Ovidio, Virgilio, Lucano, *Illias latina* e anche il Petrarca del *Bucolicum carmen*) era alternato a un verso originale della poetessa che rimava con il verso centonato²⁵.

Tornando a Capilupi, il rinvigorito interesse per la pratica del centone non deve stupire in quel Cinquecento europeo abitato da un vasto pubblico –alimentato dal diffondersi della stampa– di lettori affascinati da testi costruiti su virtuosistiche sperimentazioni linguistiche quali livree, imprese, divise, geroglifici, enigmi e componimenti astrusi come, per esempio, la *Pugna Porcorum* dell'umanista tedesco Johannes Leo Placentius (un tautogramma in 250 esametri contenente solo parole che iniziano con la lettera P, pubblicato ad Anversa nel 1530)²⁶. Era l'esplosione del gusto per le sfide semantiche e lessicali: a questa schiera letteraria appartiene con certezza il gioco centonario²⁷.

Può essere interessante rilevare che l'esercizio del centone non si esaurì con Capilupi e la sua schiatta: l'umanista tedesco Heinrich Meibom (1555-1625), ammiratore dei Capilupi e centonatore egli stesso, in due edizioni (1597 e 1600)²⁸ pubblicava le proprie prove (un poemetto contro i musulmani, un *De ministerio et decollatione*, e un libretto in nozze) e si adoperava a riunire i testi dei suoi modelli (Proba, Ausonio, Lelio e Giulio Capilupi)²⁹, accludendo nella raccolta del 1600 anche il centone *Vergilius Proteus* del suo contemporaneo Markus Welser, una storia degli imperatori di Germania; nel 1618 Etienne de Pleurre pubblicava una *Aeneis sacra*³⁰; ancora, nel 1641, padre Pietro Angelo Spera pubblicava un centone sulla passione di Cristo³¹; infine a metà del secolo scorso, nel 1951, il prete ravennate Anacleto Bendazzi (1883-1982) nella sua vastissima e bizzarra raccolta di giochi di parole ed enigmi, in italiano, latino e altre lingue straniere, pubblicò anche un centone virgiliano sulla vita di Cristo in 666 esametri³².

Nel Novecento il gusto per la manipolazione combinatoria delle parole e delle lettere trova apice e rinnovate motivazioni negli esercizi stilistici dell'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle). A riguardo della letteratura combinatoria il caso più noto e significativo può considerarsi quello dei *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau del 1961: un dispositivo di lettura, costituito da linguette di carta, con cui è possibile, a partire da 10 sonetti, combinarne 10¹⁴, cioè centomila miliardi³³. Dell'esperienza

dell'OuLiPo, circa i centoni, si sono nutriti in Italia Luca Chiti, membro dell'Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), con *Il centunesimo canto*, un canto da inserire nella *Divina Commedia* dopo il ventinovesimo dell'*Inferno*, costruito da 151 versi di Dante estrapolati dalla *Commedia*³⁴; e infine Umberto Eco con il *collage* di critica letteraria *Ci mancava anche l'Ulisse*³⁵.

Questa discreta fortuna della pratica centonatoria, a partire dal Rinascimento fino ai nostri giorni, si deve dunque alla vivace e cospicua produzione di Lelio Capilupi che ripropose l'uso tardoantico e che certamente merita di essere valutata nel suo insieme.

Già Ausonio invitava a giudicare il centone come una creazione comunque originale: «opusculum de inconnexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum»³⁶. Se fatichiamo a cogliere nei centoni sprazzi di effusione lirica, certamente non possiamo non riconoscere ai poeti centonatori una buona dose di *inventio* e una spiccata propensione alla sperimentazione linguistica. Il centone è un lavoro combinatorio in cui il poeta centonatore ricompone a suo piacimento emistichi prelevati da un modello autorevole per esprimere un concetto nuovo. Dall'analisi dei centoni tardoantichi sembra di capire che tanto più si divaricava lo scarto tra testo di partenza e centone, tanto più il risultato era efficace e apprezzabile, tanto più il gioco era riuscito.

È riuscito il gioco a Capilupi?

Sarà utile tentare di rispondere a questa domanda prima di ragionare sull'economia della pratica centonatoria di Capilupi.

Il *corpus* dei centoni virgiliani di Lelio Capilupi consta, complessivamente, di 19 componimenti composti tra gli inizi degli anni '40 e la metà degli anni '50 del XVI secolo (per un totale di circa 2500 versi)³⁷. In essi Lelio si attiene sostanzialmente ai dettati formulati da Ausonio nella lettera prefatoria al suo *Cento Nuptialis*³⁸. Nei suoi versi Capilupi scompone l'ipotesto virgiliano, epico o bucolico che sia, in tessere che rimescola ad arte componendo un mosaico del tutto nuovo. L'*opus* virgiliano si offre come un alfabeto dalle inesauribili potenzialità combinatorie. Nella sua officina poetica Lelio, fabbro della parola, smonta e rimonta i versi di Virgilio per raccontare con vivezza i suoi giorni. Capilupi domina il testo di Virgilio con padronanza totale: è più che dimestichezza, è quasi simbiosi. Non a caso l'umanista spoletino Benedetto Egio in un suo, seppur iperbolico, apprezzamento di Capilupi, chiama in causa, circa l'amico, il fenomeno della metempsicosi scrivendo in un distico che l'anima di Lelio è quella stessa che era stata in Virgilio³⁹.

Capilupi dunque, con le parole di Virgilio narra il suo tempo. Pertanto si registra una grandissima divaricazione tra testo centonato e centone, uno schiacciamento sul presente così forte da comportare in molti casi difficoltà non lievi di interpretazione. Per rischiarare queste oscurità, nell'*editio princeps* del 1555 o Capilupi stesso o il curatore dell'edizione, il gesuita Antonio

Possevino, provvidero a dotare il testo di glosse esplicative⁴⁰. Nonostante questo, restano ancora passi da chiarire.

Per quanto concerne lo schiacciamento sul presente è sufficiente scorrere solo alcuni titoli o intestazioni dei centoni⁴¹: il *Gallus* sul mal francese, il flagello di quei tempi, una invettiva contro il malcostume dei monaci, una satira contro le donne, epistole e panegirici indirizzati a sovrani e cardinali; un centone composto per un ritratto di Francesco II Gonzaga e anche un interessante manipoletto di centoni a tema romano o papale, cioè un centone per l'incoronazione di Giulio III, due centoni dedicati rispettivamente a Paolo III Farnese e Paolo IV Carafa, la prosopopea di Virgilio che si rivolge a una testa di marmo raffigurante Omero, la prosopopea che una Roma disperata e angosciata indirizza a Giulio III chiedendo protezione e aiuto, e infine il centone *In villam Iuliam*, dove si celebra il sontuoso *suburbanum* che Giulio III si fece costruire negli anni del suo pontificato (1550-1555), appena fuori da Porta del Popolo, sulle pendici del monte Valentino (l'attuale collina Parioli), forse per emulazione o in competizione con la villa che i papi Medici, Leone X e Clemente VII, pochi decenni prima (1513) avevano edificato dall'altra parte del Tevere, sulle pendici di Monte Mario, l'attuale villa Madama, celebrata in versi da Francesco Speroli⁴².

All'interno di questi centoni sono numerose le allusioni all'attualità – il cui disvelamento è suggerito dalle glosse a margine – come i nomi dei protagonisti della storia di quei giorni (ad esempio Carlo VIII, re di Francia, Enrico VII, re d'Inghilterra, l'imperatore di Spagna Carlo V, Enrico II, re di Francia) o il ricordo del parto gemellare di Margherita d'Austria che, sposata a Ottavio Farnese, nipote di papa Paolo III, il 28 agosto 1545 aveva partorito due gemelli, o anche il sacco di Roma, l'eresia luterana e l'assedio posto a Siena, nel 1554, dalle truppe imperiali di Carlo V alleate dei Medici, mentre questa era difesa dalle forze di Enrico II di Francia.

Dunque tramite la penna di Capilupi la vita di metà Cinquecento entra con prepotenza nei *cola* virgiliani scardinandone il tessuto semantico: i tempi e i pensieri di Capilupi soffiano nuova vita nei versi di Virgilio e pertanto si potrà convenire che al centonatore rinascimentale è del tutto riuscito il gioco dello scarto semantico rispetto al testo centonato.

La varietà degli argomenti evidenziata consente di applicare anche alla produzione centonaria di Capilupi – e, a mio parere, a ogni forma centonaria – quanto Sergio Audano ha osservato a proposito di tre centoni cristiani (*Versus ad gratiam Domini, De verbi incarnatione, De ecclesia*): il centone, che non può essere considerato come genere letterario a sé stante e pertanto non può considerarsi dotato di una propria specifica grammatica, deve piuttosto essere pensato come una forma esteriore che può accogliere generi diversi i quali dunque, nonostante la loro specificità tematica, si trovano a essere espressi da una identica struttura formale⁴³.

Tuttavia, questa perseguita aderenza all'attualità, costruita su una inevitabile forzatura del dettato virgiliano, come è comprensibile e come è stato prima accennato, può generare non poche oscurità nella comprensione. In questa sede vorrei proporre rapidamente alcune ipotesi per sciogliere qualche nodo:

1) Nel centone composto per un ritratto di Francesco II Gonzaga (1466-1519)⁴⁴, non è facile stabilire a quale opera alluda il Capilupi; tuttavia le chiare allusioni a una vittoria ottenuta dal Gonzaga contro un francese (vv. 11-12: *more furens torrentis aquae, Gallumque rebellem/sternis humi, campique ingentes ossibus albis*) e la relativa glossa a fianco (*exercitum Caroli VIII regis Galliae*) inducono a pensare alla decisiva battaglia di Fornovo, combattuta il 6 luglio del 1495 tra la coalizione Venezia-Milano capitanata dal Gonzaga, che ebbe la meglio, e le truppe di Carlo VIII. Tale battaglia ebbe una forte eco e valse a Francesco Gonzaga la consacrazione a liberatore dell'Italia. Questa considerazione mi permette di avanzare un'ipotesi circa l'identificazione del ritratto, suggerendomi l'idea che Capilupi possa alludere alla celebre pala d'altare di Andrea Mantegna *Madonna della Vittoria* (1496), che fu commissionata all'artista da Francesco stesso come *ex voto* dopo la vittoria di Fornovo: la tela è conservata a Parigi al Museo del Louvre (Dép. des Peintures, Inv. 369)⁴⁵.

2) Nella prosopopea di Virgilio a Cosimo I de' Medici (1519-1574)⁴⁶, si possono leggere in controtela alcune allusioni: nel v. 17 (*mater dea monstrante viam*) Capilupi intende ricordare come Cosimo, rimasto orfano del padre, Giovanni de' Medici, ad appena sette anni, nella sua ascesa politica fosse stato fortemente sostenuto dalla madre, Maria Salviati, come anche suggerisce la glossa posta a fianco (*nam mater potissimum effecit ut Cosmus filius imperaret*). A v. 27 con l'espressione *multa manu Medica* facilmente Capilupi vuole alludere al fatto che Maria Salviati era Medici sia per via di matrimonio ma soprattutto per discendenza materna (la madre Lucrezia era infatti figlia di Lorenzo). Infine nell'emistichio *murorum attollere moles*, a v. 39, credo che si possa intravedere una possibile menzione all'impegno profuso da Cosimo nella fortificazione delle terre toscane e forse proprio alla fortezza di Cosmopoli che egli fece costruire *ex novo* a Portoferraio, nell'isola d'Elba. Le opere di edilizia militare risalgono ai primi anni del governo di Cosimo e ciò sarebbe congruente con l'aggettivo *iuvenis* del primo verso.

3) Nel panegirico del cardinale Ippolito d'Este⁴⁷, Capilupi non chiarisce di quale Ippolito si tratti. Potrebbe infatti trattarsi sia di Ippolito I (1479-1520) che di Ippolito II (1509-1572); l'allusione ai natali ferraresi a v. 2 (*ferrea progenies*) non soccorre perché entrambi nacquero a Ferrara. Ma la bucolica descrizione di una natura rigogliosa e splendida, e soprattutto l'emistichio *Tiberini ad fluminis undam* di v. 21 sembrano essere non trascurabile spia di

una allusione alla villa d'Este di Tivoli che fu fatta costruire da Ippolito II⁴⁸ e dunque sono dirimenti nell'individuazione del dedicatario del centone.

4) Per quanto concerne la prosopopea di Virgilio alla testa di Omero⁴⁹, viene il dubbio che possa trattarsi di una delle due teste marmoree raffiguranti Omero, proprio allora rinvenute e appartenenti alla collezione privata di Fulvio Orsini⁵⁰. Mi sembra opportuno segnalare che nel primo assetto della *princeps* (sulla vicenda editoriale mi soffermo oltre) alla raccolta dei centoni di Capilupi segue una lettera dell'Orsini stesso, indirizzata al lettore, dove spiega di aver personalmente provveduto ad aggiungere alla stampa curata dal Possevino un ulteriore centone di Lelio a Benedetto Egio⁵¹.

5) Nella prosopopea rivolta da Roma a Giulio III⁵², Capilupi descrive una Roma profondamente ferita dalle vicende delle prime decadi del Cinquecento. Numerose sono le allusioni al sacco dei lanzichenecchi del '27: vv. 17-18 (*Romanisque tuos stridens Aquilone procella/in vada tulit*), enfatizzati dalla glossa a margine (*ab Aquilone panditur omne malum*); e ancora ai vv. 43-46 (*hinc movet Eufrates, illinc Germania bellum/gens inimica mihi/gens effrena virum, tot iam labentibus annis./Eloquar? An sileam?*), dove Capilupi con quell'*Eufrates* pare alludere anche alla minaccia turca; e sempre sul pericolo che incombe dal nord si sofferma ancora ai vv. 47-50 (*corripuere sacram effigiem manibusque caventis/diripuere focos/ausi omnes immane nefas ausoque potiti/aedibus in mediis*) anche in questo caso con la delucidazione, del tutto superflua, offerta da una glossa (*Roma direpta a Germanis anno 1527*). Non è taciuta da Capilupi anche l'eresia luterana che, con la sua ventata di rigore, fin dai tempi di Leone X aveva disturbato non poco il papato, e così ai vv. 51-52 leggiamo *hinc mihi prima mali labes ignara deorum/vana superstitio*, dove a fianco una glossa ribadisce *haeresis Luterana*. Roma, la città dei papi, è bagnata dal sangue, metaforico e reale: vv. 55-56 *sanguine adhuc nostro recalent Tyberina fluentia*. Come ha già evidenziato Tucker, è una Roma spaventata come Didone (v. 4: *omnia tuta timens*) alla quale risponde rassicurante Giulio III (v. 98: *omnia tuta vides*), come il fedele Acate rassicurava Enea nel primo libro e come recitava il motto sulla moneta coniata per il suo pontificato (una glossa riporta il motto inciso sulla moneta di Giulio III)⁵³.

6) Infine segnalo anche, come ho già avuto modo di scrivere⁵⁴, il centone sulla villa di Giulio III⁵⁵ dove troviamo un riferimento a un gruppo scultoreo raffigurante Venere e Marte al quale Capilupi dedica ampio spazio (vv. 43-51). Leggendo la descrizione di Marte, avido di guerra, che si divincola dall'abbraccio di Venere – la quale, timorosa, tenta di trattenerlo – e si cinge della spada con slancio guerresco, salta agli occhi l'immagine del *Marte gradivo* di Bartolomeo Ammannati al quale, insieme con Giorgio Vasari e con il Vignola, si deve l'impianto ideologico del cantiere di villa Giulia. Il suo *Marte gradivo*, conservato a Firenze nella Galleria degli Uffizi⁵⁶, è di pochi anni successivo (1559-1560) alla villa e si potrebbe ipotizzare che l'Amman-

nati per il suo *Marte* possa aver preso ispirazione proprio da un archetipo, magari romano o greco, esposto a villa Giulia.

Economia *versus* dispendio

Veniamo ora alla domanda del titolo. C'è economia nella poetica di Capilupi? Naturalmente sì per alcuni aspetti ma sicuramente no per altri. Vediamo con ordine le opposte motivazioni.

Pro economia:

1) Il primo aspetto è il più ovvio e riguarda la combinazione testuale: il poeta centonatore infatti, secondo le norme stesse del genere, ricicla il lessico virgiliano e pertanto, non scrivendo alcuna parola propria, pratica la forma più estrema di economia letteraria: il centonatore è l'autore che non scrive.

2) Il secondo punto attiene alla combinazione strutturale: come puntualmente ha ricostruito Hugo Tucker, Capilupi ricicla il proprio materiale poetico, assemblandolo diversamente e proponendolo, nel corso del 1555 e nel 1556, in cinque differenti assetti editoriali dettati da mutate esigenze diplomatiche per l'avvicendamento sul soglio pontificio di tre papi, nell'arco di soli tre mesi⁵⁷: il moderato Giulio III, Giovanni Maria Ciocchi Del Monte (8 febbraio 1550 - 23 marzo 1555), il pro-conciliarista e pro-imperiale Marcello II, Marcello Cervini degli Spannocchi (9 aprile 1555 - 1 maggio 1555), l'anti-conciliarista e anti-imperiale Paolo IV, Gian Pietro Carafa (15 maggio 1555 - 18 agosto 1559). Sintetizzo la vicenda editoriale ricostruita da Tucker: l'edizione era costituita nei suoi differenti assetti da un *corpus* fisso di 13 centoni che Tucker definisce «the core "XIII centones"», ai quali se ne potevano aggiungere, in combinazione variabile altri 4, che possiamo chiamare *extravagantes*. Nel 1556 veniva pubblicato un diciassettesimo centone: *Ad Insubreis* per la nomina del cardinal Mandruzzo a governatore di Milano.

Fornisco per chiarezza la seguente tabella:

I Assetto (sotto Giulio III)	II Assetto (subito dopo la morte di Giulio III)	III Assetto (sotto Marcello II)
° dedica di Possevino a Du Bellay	° dedica di Possevino a Du Bellay	° dedica di Possevino a Du Bellay
° centone prefatorio <i>In villam Iuliam</i>		° centone prefatorio <i>De laudibus Christ. Mandrucii</i>
° <i>corpus</i> dei 13 centoni fissi	° <i>corpus</i> dei 13 centoni fissi	° <i>corpus</i> dei 13 centoni fissi
° lettera al lettore di Fulvio Orsini		° centone <i>In villam Iuliam</i>

IV Assetto (sotto Paolo IV)	V Assetto (sotto Paolo IV)
° dedica di Possevino a Du Bellay	° dedica di Possevino a Du Bellay
° <i>corpus</i> dei 13 centoni fissi	° <i>corpus</i> dei 13 centoni fissi
° centone <i>In villam Iuliam</i>	° centone <i>In villam Iuliam</i>
° centone <i>De laudibus Christ. Mandruccii</i>	° centone <i>De laudibus Christ. Mandruccii</i>
° centone <i>Ad Paulum Quartum</i>	° centone <i>Ad Paulum Quartum</i>
	° centone <i>Ad Insubreis</i> (1556)

Circa i diversi assetti editoriali restano alcuni dubbi. In primo luogo: ad assemblarli fu Capilupi stesso, il Possevino o forse semplicemente lo stampatore? In secondo luogo: quali furono le motivazioni ad essi sottese?

Infine nel 1590 i centoni di Lelio venivano ristampati per le cure del nipote Giulio, centonatore anch'egli, che pubblicò in una unica stampa, insieme alla propria produzione poetica, le opere latine e volgari del padre Ippolito e degli zii Alfonso, Camillo e Lelio, preoccupandosi di limarne quelle punte classiciste che avevano urtato la censura controriformistica (i centoni di Lelio tra il 1557 e il 1583 erano comparsi sei volte nell'*Index*)⁵⁸. In questa edizione del 1590 comparivano 19 centoni di Lelio: i 17 della *princeps* ai quali venivano aggiunti altri due, come si vedrà in *Appendice A*.

3) Ma si può dire di più riguardo una lettura economica dei centoni capilupiani. L'analisi di comparazione effettuata sulla produzione centonaria di Capilupi – inizialmente circoscritta ai centoni di tema romano e papale, poi allargatasi a buona parte del *corpus* – mi ha infatti consentito di verificare che numerosi emistichi virgiliani (più di 80) si affacciano ripetutamente alla memoria di Capilupi il quale non esita a utilizzarli in più luoghi. Preciso e anticipo che tale indagine non ha e non può avere alcuna pretesa di completezza in quanto, dal momento che quasi tutti i centoni sono ancora inediti⁵⁹, sono stata costretta a lavorare alla maniera antica, senza l'ausilio di interrogazioni digitali e basandomi solo sulla memoria della mia frequentazione dei centoni capilupiani. È una messe piuttosto cospicua di cui darò nota dettagliata nella *Appendice B*, soffermandomi qui a illustrare i casi più significativi:

a) Nei quattro centoni relativi a Giulio III (*In villam Iuliam*, *In die incoronationis Iulii III*, *Romae prosopopeia*, *Virgilii prosopopeia*), Capilupi, come era

d'altro canto prevedibile, ricicla molto frequentemente i medesimi emistichi (più di una ventina di occorrenze). Alcuni di essi si offrono fruttuosi per alludere alla sfera semantica di Giulio: *cui nunc cognomen Iulo*⁶⁰; *Iulius a magno demissum nomen Iulo*⁶¹; *monte sub aereo* (con l'allusione al cognome e all'insegna gentilizia del pontefice)⁶²; *foliis ornatus olivae*⁶³ (poiché, insieme con il monte, nell'insegna del papa c'era anche l'ulivo): si noterà che questa espressione ricorrente nei centoni in riferimento a Giulio III, si ritrova anche nel centone *Damon* riferita ad Alessandro Farnese; altri sono sintagmi più neutri: *aut tu magne pater*⁶⁴ ed *ergo age care pater*⁶⁵. Altri emistichi ancora servono a evocare la città capitolina: *pulcherrima Roma*⁶⁶ e *Tiberini ad fluminis undam*⁶⁷. Formule in *incipit* di esametro, come *salve sancte parens*⁶⁸ (*In die incoronationis Iulii III*) e *fortunate senex* (che in *In villam Iuliam* però è riferita a Giovanni Pietro Aliotti, guardarobiere pontificio di Clemente VII e poi vescovo di Forlì) tornano comode anche per i papi Paolo III e Paolo IV⁶⁹; diversamente l'*incipit* *cui genus a proavis ingens* utilizzato da Capilupi per Paolo III giunge utile al nipote Giulio quando si troverà a emendare i centoni dello zio e utilizzerà questo emistichio in sostituzione del pagano *diis genite et geniture deos*, in riferimento a Fabiano Del Monte, nipote di Giulio III)⁷⁰. Altri segmenti si risolvono invece in riprese meno significative il cui numero consistente impone però una riflessione, facendo quasi pensare che il Capilupi lavorasse a questi centoni avendo sotto gli occhi una sorta di florilegio di emistichi potenzialmente utili per questo contesto.

b) Il riciclo talvolta si spinge oltre e Capilupi non si sottrae dall'assemblare più volte, in identica combinazione, due o anche tre diversi emistichi. È interessante il caso del verso *matres atque viri, / pueri innuptaeque puellae*⁷¹. Innanzitutto osserviamo che entrambi gli emistichi erano già un riciclo in Virgilio, utilizzati come *incipit* ed *explicit* di due versi consecutivi sia in *Georgiche* che in *Eneide* (*georg.*, 4, v. 475/ *Aen.*, 6, v. 306 + *georg.*, 4, v. 476/ *Aen.*, 6, v. 307); si aggiunga che i due emistichi costituiscono un ulteriore *exemplum* di riuso anche nel poeta augusteo perché fanno parte di un gruppo di tre versi che si presentano identici (*georg.*, 4, vv. 475-477/ *Aen.*, 6, vv. 306-308)⁷². Sembra quasi che il centonatore rinascimentale abbia voluto tacitamente additare il suo modello in un atteggiamento di auto-riuso. Si rileva infine che la medesima combinazione dei due emistichi già si trovava in Proba, *cento*, 55 e che Capilupi, oltre a utilizzare il verso così assemblato in due centoni, utilizza i singoli emistichi anche in altri luoghi⁷³.

c) Infine, per quanto concerne i prelievi di singoli emistichi, sarà opportuna ancora qualche osservazione circa la doppia modalità di utilizzo che ne fa Capilupi: il prelievo virgiliano può essere infatti del tutto piegato sul contesto originario o invece, come si vedrà poco oltre, del tutto decontestualizzato: in senso economico si consideri, ad esempio, il segmento *cum fratre Quirinus* –prelevato da *Aen.*, 1, v. 292 e che doveva immediatamente

evocare il più esteso emistichio virgiliano *Remo cum fratre Quirinus*– di cui Capilupi si serve per alludere a due prestigiose coppie di fratelli nella Roma di quegli anni, cioè i fratelli Ciocchi Del Monte –Giulio III e Baldovino⁷⁴– e i fratelli Farnese, Ranuccio e Alessandro⁷⁵. Ancora in senso economico va letto il riuso del verso *hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates*, prelevato da *Aen.*, 8, v. 39 dove la personificazione del Tevere appare in sogno a Enea annunciandogli il suo destino di fondare Roma: Capilupi lo utilizza con lo stesso intendimento profetico a indicare Roma come eterna dimora per la famiglia Del Monte⁷⁶.

Per questi aspetti è dunque inequivocabilmente emersa una poetica di totale riciclo e pertanto si può riconoscere un indubbio atteggiamento di economia poetica. Ma possiamo e dobbiamo porci un'altra domanda: ha fatto solo economia Capilupi nel comporre i suoi centoni? Alcuni elementi sembrano affermare il contrario.

Pro dispendio:

1) Innanzitutto un'osservazione generale: il lavoro di fine mosaicista svolto dal centonatore testimonia frequentazione assidua e ottima conoscenza del modello classico, memoria prodigiosa, perizia metrica, duro esercizio. Il risultato poetico rivela dunque disciplina e rigore che richiedono tempo e fatica: in questo sforzo non è contemplabile il concetto di economia poetica.

2) Abbiamo visto quanto Capilupi, a partire dalle indicazioni di Ausonio, si impegni nell'allontanarsi dal dettato virgiliano con divaricazione semantica. È il caso ad esempio dell'emistichio *magnam Mavortis ad urbem*. Esso è fatto pronunciare da Virgilio ad Anchise, nel sesto libro, nella solenne celebrazione della gloria di Roma. Capilupi lo riutilizza in sette sedi: congruentemente, cioè in relazione a Roma, in cinque centoni mentre nell'*Ad fortunam* è riferito a una città generica e infine nel centone *In feminas* è usato in senso lato⁷⁷. Tuttavia molto spesso, secondo la regola del gioco centonario, e in ossequio a una fruizione tutta economica del riuso, il prelievo virgiliano viene impiegato in un contesto molto distante dall'originale ed è interessante notare che nel processo di risemantizzazione talvolta Lelio compie una operazione di doppio straniamento. Così il segmento *lacrymis oculos suffusa nitentes*, in Virgilio cucito per Venere che si rivolge a Giove in difesa di Enea, nel centone *In villam Iuliam* è ugualmente riferito a Venere ma in diverso contesto perché qui la dea piange tentando di trattenere Marte che va alla guerra; nel centone *Romae prosopopeia* è invece riferito alla Roma disperata che si appella a Giulio III in cerca di protezione⁷⁸; nel *Gallus* infine è utilizzato in relazione alla ninfa Deiopea la quale implora Cornelio Gallo di non indugiare nell'amore e dare avvio all'amplesso. Analoga ironica fruizione si registra per il segmento *ille avidus*: in Virgilio è rapportato ad Enea quando, eroico e tenero, protegge Ascanio con lo scudo e gli inse-

gna il coraggio (*Aen.*, 12, v. 430); nel centone *In villam Iuliam* è pensato per Marte che, smanioso di guerra, si divincola dall'abbraccio timoroso di Venere; nel *Gallus* il sintagma è nuovamente trattato con il registro dell'ironia, affibbiato a Cornelio Gallo che, ardente di desiderio per la sua ninfa, le strappa le vesti per unirsi a lei⁷⁹.

Il mantovano moderno travasa contenuti nuovi nelle antiche parole di Virgilio ingaggiando così una competizione nel campo tutto teorico della sperimentazione linguistica: un appassionato ed estremo corpo a corpo per sfidare il modello, gareggiare con esso e, se possibile, superarlo. Lelio dialoga con la memoria dell'antico facendo di esso una matrice ancora fertile e produttiva. Le parole virgiliane sostanziate dei giorni di Capilupi consegnano un presente antichissimo e un antico presentissimo. Ribaltando la notissima metafora di Bernardo di Chartres (tramandata da Giovanni di Salisbury), viene da immaginare un nano, Capilupi, che sulle proprie spalle si issa un gigante, Virgilio, permettendogli non solo di vedere il futuro ma addirittura di raccontarlo. Anche nella acrobatica competitività semantica si registra la fatica.

3) *L'inventio* di Capilupi si spinge oltre la manipolazione semantica del serbatoio lessicale virgiliano. In due casi infatti il poeta interviene sulla *facies* versificatoria: dalla dissezione degli esametri di Virgilio, Lelio preleva emistichi giungendo addirittura a suturare metri diversi. Abbiamo così un centone (*Romae prosopopeia*) costituito da esametri ai versi dispari e da un solo emistichio ai versi pari: parrebbe quasi che Capilupi con questi emistichi abbia voluto evocare i *tibicines* del suo modello, quasi che, considerando esemplare persino l'incompiutezza di Virgilio, egli ritenesse che anch'essa fosse degna di essere riprodotta. Si noterà inoltre che nessuno dei mezzi esametri utilizzati da Capilupi corrisponde a un *tibicen* virgiliano e che il procedimento versificatorio adottato da Capilupi non ha precedenti nella produzione centonaria tardo-antica la quale presenta centoni tutti esametrici ad eccezione del coro della *Medea* di Osidio Geta in paremiaci. Ma non basta: Capilupi osa anche inventare un Virgilio elegiaco, componendo un centone in distici (*Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*). La contorsione dell'esametro indubitabilmente richiede sforzo ingegnoso.

4) Infine, come ultima osservazione, si rileva che nell'agone Lelio convoca il suo pubblico sfidandolo a una doppia agnizione: in primo luogo individuare i passi virgiliani e, riconoscendone il contesto originale, cogliere appieno e apprezzare le sfumature intertestuali del centone (nell'edizione, accanto a ciascun verso sono indicati a destra e a sinistra la provenienza virgiliana ma relativa solo all'opera e al libro, non al verso)⁸⁰. La seconda agnizione riguarda le personalità e le vicende contemporanee alluse. Il centone dunque imponeva sicuramente una partecipazione attiva del fruitore: quanto più pronta e profusa fosse stata l'agnizione, tanto più

il lettore o l'ascoltatore ricavava gratificazione. Si potrebbe pensare che, come probabilmente nel caso dei centoni petrarcheschi, anche quelli di Capilupi fossero oggetto di declamazione in esclusive occasioni mondane, raffinato e colto gioco di società nella Roma rinascimentale di papi, principi e banchieri affascinati dal bello⁸¹.

Quindi oltre all'economia, nei centoni di Lelio Capilupi c'è anche tanto dispendio. "Fatica o ingegno" recitava il titolo di un ormai antico lavoro di Floriana Calitti su Lelio Capilupi⁸². "Fatica e ingegno" mi sentirei di affermare oggi.

Nella sua rocambolesca impresa – ludica ma non solo – Capilupi sembra governato da un imperativo che è eredità di certa poesia tardo-antica⁸³ ma è anche e soprattutto anticipazione di quella estetica barocca che di lì a cinquant'anni Giambattista Marino avrebbe così codificato: «È del poeta il fin la meraviglia... chi non sa far stupir vada alla striglia»⁸⁴.

Alla luce di queste osservazioni, Capilupi non potrà certo essere considerato "poeta" nell'accezione crociana del termine ma sicuramente deve essere riconosciuto come ποιητής nell'originario significato del sostantivo: operaio della parola. Capilupi stesso doveva avere lucida consapevolezza della sua abilità di ardito sperimentatore se in un centone, rivolto alla sua Mantova, scrive: *insuetum per iter referam tibi Mantua palmas* (nella glossa a margine si legge che nessuno compose centoni ad eccezione di Eudocia, Proba e Ausonio)⁸⁵.

Nonostante la fortuna secolare del genere il centone ha subito giudizi negativi come, ad esempio, quello di Vittorio Cian («la forma più cruda e sfacciata in cui si sia mai espresso l'istinto della imitazione servile»)⁸⁶, di Giorgio Pasquali che li definisce «esercizio scolastico inferiore»⁸⁷ e l'ancora più drastica valutazione formulata da David R. Shackleton Bailey che scrive di «opprobria litterarum»⁸⁸. In altra più ponderata direzione si indirizzano invece alcune riflessioni teoriche sul genere come quella di Giuseppe Velli, fatta propria anche da Francesco Erspamer: «Nel centone... è il nuovo che dell'antico asserisce la plurima vitalità oltre la prigionia dell'attuata forma»⁸⁹.

Personalmente concordo con questa lettura e penso davvero che possa bene adattarsi anche al poeta centonatore quanto, agli inizi del secolo scorso, scrisse Ulrich von Wilamowitz: «per far parlare gli antichi dobbiamo nutrirli con il nostro sangue»⁹⁰.

Appendice A

Corpus dei 13 centoni fissi («the core “XIII centones”»)91:

1) *Gallus*

inc.: Incipe Maenaios mecum mea tibia versus (267 esametri)⁹²

Polemica riflessione sul male del secolo, la sifilide, che si inserisce sulla scia del *De morbo Gallico* del Fracastoro, tra l'altro in un filone letterario ben battuto⁹³. Doveva essere questo un tema di scottante attualità: ve ne è traccia anche in alcune lettere che il padre di Lelio, Benedetto, si trovò a scrivere, tra il 1512 e il 1513, alla marchesa Isabella, per la quale svolgeva mansioni di segretario particolare, quando contrasse la malattia anche il marito di Isabella, Francesco II Gonzaga, IV marchese di Mantova⁹⁴.

È il XVI centone nell'ed. 1590, con il seguente *incipit: Incipe Damoetas* (*non omnia possumus omnes*).

2) *De vita monachorum*

inc.: Ille ego qui quondam cum Gallus amore periret (419 esametri)⁹⁵

Acre invettiva contro il malcostume dei monaci.

È il XVIII centone nell'ed. 1590 dove però compare con il titolo *De aetate aurea et ferrea*.

3) *In feminas, impudicas et scelestis. Ad Paulum Iovium*

inc.: Cetera quae vacuas tenuissent carmina mentes (439 esametri)⁹⁶

Pungente satira contro le donne, ispirata dall'ecloga di Battista Spagnoli che fu tra l'altro suo maestro e dedicata a Paolo Giovio; in essa Lelio, soffermandosi ancora sul morbo gallico, evoca la più potente prova dell'*aurata cithara* di *Iopas crinitus* (vv. 261-262) alludendo naturalmente al Fracastoro.

È il XVII centone nell'ed. 1590.

4) *Aristeus*

inc.: Nymphae noster amor, paulo maiora canamus (166 esametri)

Epistola indirizzata ai sovrani cristiani.

È il IV centone nell'ed. 1590.

5) *Damon*

inc.: Sole recens orto, magnam Mavortis ad urbem (62 esametri)

Epistola indirizzata al cardinale Ranuccio Farnese (1530-1564), nipote di Paolo III e fratello del più famoso Alessandro Farnese.

È il V centone nell'ed. 1590.

6) *In effigiem Francisci Gonsagae Marchionis Mantuae IIII*

inc.: O decus Italiae, quondam dum vita manebat (29 esametri)⁹⁷

Centone composto per un ritratto di Francesco II Gonzaga, IV marchese di Mantova (1466-1519), presso il quale il padre di Lelio, Benedetto, segretario della marchesa Isabella, aveva ricoperto importanti cariche politiche e diplomatiche.

È il VI centone nell'ed. 1590.

7) *P. Virgilius Maro ad illustrissimum Cosmum Medicem Florentinum ducem inc.: O praestans animi iuvenis cui regia pater* (56 esametri)⁹⁸

Prosopopea di Virgilio a Cosimo I de' Medici (1519-1574).

È il VII centone nell'ed. 1590.

8) *Ad illustrissimum Hippolitum Cardinalem Estensem*

inc.: Formosi pecoris custos divumque sacerdos (20 distici elegiaci)

Panegirico del cardinale Ippolito d'Este, presumibilmente Ippolito II (1509-1572).

È l'VIII centone nell'ed. 1590.

9) *In Homeri marmoreum caput Romae effossum. Virgilio prosopopeia*

inc.: Optime Graiugenum, magnam cui mentem animumque (49 esametri)⁹⁹

Prosopopea di Virgilio a una testa di marmo raffigurante Omero, forse una delle due teste marmoree raffiguranti Omero, proprio allora rinvenute e appartenenti alla collezione privata di Fulvio Orsini¹⁰⁰.

È il IX centone nell'edizione 1590.

10) *Ad Iulium Pontificem Maximum Romae prosopopeia*

inc.: Flaventeis abscissa comas pulcherrima Roma (106 versi: 1 esametro + 1 emistichio)¹⁰¹

Prosopopea indirizzata da Roma a Giulio III in richiesta di aiuto.

È il III centone nell'edizione 1590.

11) *Ad fortunam*

inc.: Fortuna omnipotens, magnum et memorabile numen (74 esametri)¹⁰²

Mesta riflessione sulla instabilità delle sorti umane. Non manca un accenno ai fatti dei suoi giorni come all'assedio posto a Siena dalle truppe imperiali di Carlo V mentre questa era difesa dalle forze di Enrico II d'Inghilterra

È il I centone nell'ed. 1590 con il titolo *Ad virtutem*.

12) *Salutatio calendis ianuarii ad Paulum III pontificem Maximum*

inc.: Salve sancte parens caeli cui sidera parent (17 esametri)

Dedicato al papa Farnese, Paolo III (1535-1549), il centone fu verosimilmente composto tra il gennaio 1545 (perché si fa allusione al parto gemellare di Margherita d'Austria¹⁰³ che il 27 agosto di quell'anno partorì Carlo

e Alessandro) e il 1549, data di morte del pontefice. Un altro indizio interno al carne potrebbe consentire di restringere ulteriormente l'ipotesi di datazione: infatti il v. 9 (*macte nova virtute puer nova regna petentem*) e la relativa glossa a margine (*Octavius Farnesius nova regna id est Parmae et Placentiae*) sembrano alludere alla data del settembre 1547 quando Ottavio, morto il padre Pierluigi, assunse la carica di duca di Parma.

È il II centone nell'edizione 1590.

13) *Ad Benedictum Aegium Cento*

inc.: O praestans animi longa cum veste sacerdos (16 esametri)

Centone dedicato a Benedetto Egio in risposta, secondo quanto riferisce Fulvio Orsini¹⁰⁴, al distico di apprezzamento composto dall'Egio stesso dopo che dallo stesso Orsini gli erano stati sottoposti i centoni di Capilupi¹⁰⁵.

È l'XI centone nell'edizione 1590.

Centones extravagantes:

14) *In villam Iuliam Iulii III Pontificis Maximi*

inc.: Monte sub aereo Tiberini ad fluminis undam (125 esametri)¹⁰⁶

Sul *suburbanum* di Giulio III. Il centone è presente in tutti gli assetti dell'edizione 1555, tranne che nel secondo (subito dopo la morte di Giulio III): nel primo assetto, stampato mentre era vivo Giulio III, il centone ha l'onore del primo posto; nel terzo assetto è il XV centone; nel quarto e quinto assetto è il XIV.

È il X centone nell'ed. 1590.

15) *De laudibus illustrissimi Christophori Mandrucci cardinalis Tridentinis et sacri Romani imperii*

inc: Fatidicae Mantus dulces ante omnia Musae (154 esametri)

Elogio del cardinale Cristoforo Madruzzo che svolse un ruolo di mediazione tra i principi tedeschi inclini alla Riforma luterana e la Curia romana¹⁰⁷. Nell'edizione 1555 il centone compare nel terzo assetto (Venezia, Bibl. Marciana, 79.C.94) e nel quarto assetto (Pavia, Bibl. Universitaria, Miscell. 8° T. 1197 (No. 1)).

È il XII centone nell'ed. 1590.

16) *Ad Paulum Quartum Pontificem Maximum*

inc: Salve care parens rerum cui summa potestas (40 esametri)

Dedicato a Paolo IV (eletto il 15 maggio 1555) e pertanto databile all'autunno del 1555. Nell'edizione 1555 il centone compare solo nel quarto assetto (Pavia Bibl. Universitaria. Miscell. 8° T. 1197 (No. 1)).

È il XIII centone nell'ed. 1590.

17) *Ad Insubreis ad quos pro rege missus est Christophorus Mandruccius Cardinalis Tridentinus et sacri Roman. Imp. princeps*

inc.: Salve magna parens frugum plebisque patrumque (41 esametri)

Con tutta probabilità il centone fu composto per celebrare la nomina del cardinale Madruzzo a governatore di Milano, avvenuta nel dicembre del 1555, con la quale egli assumeva anche il comando dell'esercito spagnolo in Lombardia. Nell'edizione 1555 il centone compare solo nel quinto assetto (Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 170. C. 23³), costituito dalla cucitura di questo centone (*Laelii Capilupi Cento ex Virgilio ad Insubreis*, Romae, apud Valerium et Aloisium Doricos, 1556) al quarto assetto.

È il XIV centone nell'ed. 1590.

Solo nell'edizione 1590:

18) *Ad Henricum secundum urbis Senae prosopopeia*

inc.: O praestans animi iuvenis rex optime regum (116 esametri)

Sull'assedio di Siena ad opera di Carlo V (inverno 1554).

È il XV centone nell'ed. 1590.

19) *In die incoronationis Iulii III Pontificis Maximi* (23 esametri)

inc.: Salve sancte parens cui nunc cognomen Iulo

Composto in occasione dell'elezione a pontefice di Giulio III, il centone è pertanto databile intorno all'8 febbraio 1550.

È il XIX centone nell'ed. 1590.

Appendice B

Senza pretesa di esaustività, riporto qui di seguito, in neretto, gli emistichi virgiliani, anche in combinazione, che Capilupi ha utilizzato più di una volta, seguiti dall'indicazione delle occorrenze, quali essi sono emersi da questa prima perlustrazione:

Aut tu magne pater: *Aen.*, 9, v. 495

10) *Romae prosopopeia*, v. 77

14) *In villam Iuliam*, v. 117

Caeli cui sydera parent || infernique lacus || atque altae moenia Romae:

Aen., 10, v. 176 + *Aen.*, 3, v. 386 + *Aen.*, 1, v. 7

3) *In feminas*, vv. 43-44

4) *Aristeus*, vv. 162-163

9) *Virgilii prosopopeia*, vv. 41-42

12) *Ad Paulum III*, vv. 1-2

altae moenia Romae:

2) *De vita monachorum*, v. 157

19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 13

Cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus: *Aen.*, 1, v. 292

5) *Damon*, v. 42

cum fratre Quirino:

14) *In villam Iuliam*, v. 118

Carminibus patriis: *georg.* 2, v. 394

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 28

11) *Ad fortunam*, v. 10

Cithara fidibusque canoris: *Aen.*, 6, v. 120

2) *De vita monachorum*, v. 10

3) *In feminas*, v. 84

5) *Damon*, v. 7

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 48

13) *Ad Benedictum Aegium*, v. 12

Contendunt ludo et fulva luctantur harena: *Aen.*, 6, v. 643

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 18

contendunt ludo:

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 26

Consonat omne nemus strepitu: *Aen.*, 8, v. 305 (*consonat omne nemus: Aen.*, 5, v. 149)

2) *De vita monachorum*, v. 240

5) *Damon*, v. 60

19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 11

Cui genus a proavis ingens: *Aen.*, 12, v. 225

12) *Ad Paulum III*, v. 11

14) *In villam Iuliam*, ed. 1590, v. 110 (in ed. 1555: *diis genite et geniture deos*)

Cui nunc cognomen Iulo: *Aen.*, 1, v. 267

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 9

10) *Romae prosopopeia*, v. 7

14) *In villam Iuliam*, v. 8

19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 1

Cum Gallus amore periret: *ecl.*, 10, v. 10

1) *Gallus*, v. 13

2) *De vita monachorum*, v. 1

Da dextram miserae: *Aen.*, 6, v. 370 (*da dextram misero*)

10) *Romae prosopopeia*, v. 11

da dextram misero:

3) *In feminas*, v. 113

Desine Moenaios iam desine tibia versus: *ecl.*, 8, v. 61

1) *Gallus*, v. 264 (*Gallus*, v. 1: *Incipe Moenaios*) (ed. 1555)

5) *Damon*, v. 61

Diis genite et geniture deos; || tibi ducitur uxor: *Aen.*, 9, v. 642 + *ecl.*, 8, v. 29

1) *Gallus*, v. 5 (*diis venite et geniture deos*)

12) *Ad Paulum III*, v. 10

14) *In villam Iuliam*, v. 110 (ed. 1555)

Ecce ferunt nymphae calathis || tibi lilia plenis: *ecl.*, 2, v. 46 + *ecl.*, 2, v. 45

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 13

11) *Ad fortunam*, v. 25

Ecce ferunt nymphae calathis:

5) *Damon*, v. 25

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 33

19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 7

tibi lilia plenis: *ecl.*, 2, v. 45

5) *Damon*, v. 24

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 13

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 32

19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 6

Ergo age care pater: *Aen.*, 2, v. 707

10) *Romae prosopopeia*, v. 87

14) *In villam Iuliam*, v. 87

Ergo alacres sylvas et caetera rura voluptas: *ecl.*, 5, v. 58

5) *Damon*, v. 53

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 29

14) *In villam Iuliam*, v. 115

Et nati natorum et qui nascentur ab illis: *Aen.*, 3, v. 98

2) *De vita monachorum*, v. 182

3) *In feminas*, v. 48

4) *Aristeus*, v. 154

7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, v. 49

12) *Ad Paulum III*, v. 17

14) *In villam Iuliam*, v. 125

Extremique hominum Morini Rhenusque bicornis: *Aen.*, 8, v. 727

10) *Romae prosopopeia*, v. 67

extremique hominum Morini:

2) *De vita monachorum*, v. 270

3) *In feminas*, v. 385

14) *In villam Iuliam*, v. 22

Europae atque Asiae: *Aen.*, 7, v. 224

1) *Gallus*, v. 108

5) *Damon*, v. 15

6) *In effigiem Francisci Gonsagae*, v. 19

Evolat infelix et foemineo ululato: *Aen.*, 9, v. 477

1) *Gallus*, v. 123

et foemineo ululato: *Aen.*, 4, 667/*Aen.*, 9, 477

10) *Romae prosopopeia*, v. 89

Fatidicae Mantus et Tusci filius amnis: *Aen.*, 10, v. 199

7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, v. 54

fatidicae Mantus:

- 2) *De vita monachorum*, v. 11
- 3) *In feminas*, v. 8
- 11) *Ad fortunam*, v. 68
- 13) *Ad Benedictum Aegium*, v. 13
- 15) *De laudibus illustrissimi Christophori Mandrucci*, v. 1

Flos veterum virtusque virum: Aen., 8, v. 500

- 3) *In feminas*, v. 16
- 6) *In effigiem Francisci Gonsagae*, v. 17
- 7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, v. 4
- 9) *Virgilii prosopopeia*, v. 38
- 13) *Ad Benedictum Aegium*, v. 2

Fortuna omnipotens: Aen., 8, v. 334

- 1) *Gallus*, v. 125
- 11) *Ad fortunam*, v. 1

Fortunate senex: ecl., 1, v. 46/ *ecl.*, 1, v. 51

- 3) *In feminas*, v. 14
- 9) *Virgilii prosopopeia*, v. 48
- 12) *Ad Paulum III*, v. 3
- 14) *In villam Iuliam*, v. 85
- 19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 16

Gens inimica mihi: Aen., 1, v. 67

- 3) *In feminas*, v. 3
- 10) *Romae prosopopeia*, v. 44

Hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates: Aen., 8, v. 39

- 9) *Virgilii prosopopeia*, v. 8
 - 14) *In villam Iuliam*, v. 123
- hic tibi certa domus*** (in clausola):
- 8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 40

Ille avidus: Aen., 12, v. 430

- 1) *Gallus*, v. 193
- 14) *In villam Iuliam*, v. 48

Intemerata Fides: Aen., 2, v. 143

- 4) *Aristeus*, v. 160
- 10) *Romae prosopopeia*, v. 102

- 14) *In villam Iuliam*, v. 35
19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 17

Intonuere poli: *Aen.*, 1, v. 90
3) *In feminas*, v. 337
10) *Romae prosopopeia*, v. 12

Ipsae caput tonsae foliis ornatus olivae: *georg.*, 3, v. 21
11) *Ad fortunam*, v. 71

tonsae foliis ornatus olivae:

5) *Damon*, v. 17
14) *In villam Iuliam*, v. 97

foliis ornatus olivae:

10) *Romae prosopopeia*, v. 77

Ipsi laetitia voces ad sidera iactant || intonsi montes || requierunt flumina cursus: *ecl.*, 5, v. 62 + *ecl.*, 5, v. 63 + *ecl.*, 8, v. 4

9) *Virgilii prosopopeia*, vv. 20-21
19) *In die incoronationis Iulii III*, vv. 14-15

Ipsi laetitia voces ad sidera iactant || intonsi montes: *ecl.*, 5, v. 62 + *ecl.*, 5, v. 63

5) *Damon*, vv. 45-46
8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, vv. 7-8
11) *Ad fortunam*, vv. 64-65

Italum fortissime ductor: *Aen.*, 8, v. 513

6) *In effigiem Francisci Gonsagae*, v. 27
7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, v. 15

Iulius, a magno demissum nomen Iulo: *Aen.*, 1, v. 288

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 36
14) *In villam Iuliam*, v. 94

Littus ad Ausonium: *Aen.*, 7, v. 198

3) *In feminas*, v. 34
7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, v. 40
8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 4
10) *Romae prosopopeia*, v. 80

Magnam Mavortis ad urbem: *Aen.*, 6, v. 872

3) *In feminas*, v. 182
5) *Damon*, v. 1
8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 29

- 9) *Virgilii prosopopeia*, v. 3
- 11) *Ad fortunam*, v. 18
- 13) *Ad Benedictum Aegium*, v. 16
- 19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 4

Magnanimosque duces: *georg.*, 4, v. 4

- 3) *In feminas*, v. 26
- 5) *Damon*, v. 55
- 7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, v. 33
- 8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 38
- 11) *Ad fortunam*, v. 57

Manibus date lilia plenis: *Aen.*, 6, v. 883

- 3) *In feminas*, v. 198
- 12) *Ad Paulum III*, v. 12

Matres atque viri, || pueri innuptaeque puellae: (*georg.*, 4, v. 475/ *Aen.*, 6, v. 306 + *georg.*, 4, v. 476/ *Aen.*, 6, v. 307)

- 10) *Romae prosopopeia*, v. 83
- 19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 10

Matres atque viri:

- 8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 28

Pueri innuptaeque puellae:

- 1) *Gallus*, v. 85
- 10) *Romae prosopopeia*, v. 199

Moenibus in patriis: *Aen.*, 11, v. 882

- 3) *In feminas*, v. 428
- 10) *Romae prosopopeia*, v. 62

Mollibus in pratis: *georg.*, 2, v. 384

- 8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 20
- 9) *Virgilii prosopopeia*, v. 16

Monte sub aereo: *Aen.*, 6, v. 234

- 9) *Virgilii prosopopeia*, v. 9
- 10) *Romae prosopopeia*, v. 94
- 14) *In villam Iuliam*, v. 1

Montemque severum: *Aen.*, 7, v. 713

- 11) *Ad fortunam*, v. 52
- 14) *In villam Iuliam*, v. 116

Montibus in nostris: ecl., 5, v. 8

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 34

14) *In villam Iuliam*, v. 121

Multos servata per annos: Aen., 2, v. 715

10) *Romae prosopopeia*, v. 19

14) *In villam Iuliam*, v. 35

Nec te memorande silebo: Aen., 10, v. 793

3) *In feminas*, v. 37

12) *Ad Paulum III*, v. 6

Nobilis et fama multis memoratus in oris: Aen., 7, v. 564

14) *In villam Iuliam*, v. 4

fama multis memoratus in oris:

1) *Gallus*, v. 211

Nymphae Laurentes, || praestanti corpore Nymphae: Aen., 8, v. 71 + Aen., 1, v. 71

1) *Gallus*, v. 88

14) *In villam Iuliam*, v. 56

Nymphae laurentes:

12) *Ad Paulum III*, v. 13

O decus Italiae: Aen., 11, v. 508

1) *Gallus*, v. 184

2) *De vita monachorum*, v. 12

3) *In feminas*, v. 108

6) *In effigiem Francisci Gonsagae*, v. 1

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 2

12) *Ad Paulum III*, v. 7

O fortunatos nimium sua si bona norint: georg., 2, v. 458

14) *In villam Iuliam*, v. 73

O fortunatos nimium:

3) *In feminas*, v. 356

O praestans animi iuvenis: Aen., 12, v. 19

3) *In feminas*, v. 208

7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, v. 1

18) *Ad Henricum secundum*, v. 1

O praestans animi:

13) *Ad Benedictum Aegium*, v. 1

Omnia nunc rident: ecl., 7, v. 55

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 12

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 13

12) *Ad Paulum III*, v. 14

Pallentes violas: ecl., 2, v. 47

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 14

14) *In villam Iuliam*, v. 12

Pallida Tisiphone: georg., 3, v. 552/ *Aen.*, 10, v. 761

3) *In feminas*, v. 211

10) *Romae prosopopeia*, v. 74

Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt: *Aen.*, 6, v. 644

2) *De vita monachorum*, v. 239

5) *Damon*, v. 57

14) *In villam Iuliam*, v. 62

19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 9

pars pedibus plaudunt:

11) *Ad fortunam*, v. 26

plaudunt choreas et carmina dicunt:

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 24

plaudunt choreas:

8) *Ad illustriss. Cardinalem Hippolitum Estensem*, v. 27 (*choreas plaudunt*)

Pictai vestis et auri: *Aen.*, 9, v. 26

7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, v. 2

14) *In villam Iuliam*, v. 85

Populeas inter frondes: *Aen.*, 10, v. 190

1) *Gallus*, v. 34

14) *In villam Iuliam*, v. 5

Pulcherrima Roma: georg., 2, v. 534

10) *Romae prosopopeia*, v. 1

14) *In villam Iuliam*, v. 40

Quid memorem infandas caedes, quid: *Aen.*, 6, v. 123/*Aen.*, 6, v. 601/*Aen.*, 8, v. 483

10) *Romae prosopopeia*, v. 53

Quid memorem:

14) *In villam Iuliam*, v. 17

Quo te carmine dicam: *georg.*, 2, v. 95

13) *Ad Benedictum Aegium*, v. 9

quo carmine dicam

14) *In villam Iuliam*, v. 109

Quae Tuscum Tiberim et Romana palatia servas: *georg.*, 1, v. 499:

4) *Aristeus*, v. 146

11) *Ad fortunam*, v. 24

Rumpe moras: *georg.*, 3, v. 43/*Aen.*, 9, v. 13

1) *Gallus*, v. 8 e v. 188

10) *Romae prosopopeia*, v. 25

11) *Ad fortunam*, v. 13

Salve magna parens frugum: *georg.*, 2, v. 173

11) *Ad fortunam*, v. 29

17) *Ad Insubreis*, v. 1

Salve magna parens:

12) *Ad Paulum III*, v. 15

Salve sancte parens: *Aen.*, 5, v. 80

6) *In effigiem Francisci Gonsagae*, v. 27

9) *Virgilii prosopopeia*, v. 25

12) *Ad Paulum III*, v. 1

16) *Ad Paulum IV*, v. 1

19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 1

Salve vera Iovis proles: *Aen.*, 8, v. 30

1) *Gallus*, v. 47

6) *In effigiem Francisci Gonsagae*, v. 6

11) *Ad fortunam*, v. 23

13) *Ad Benedictum Aegium*, v. 20

Saxa per et scopulos: *georg.*, 3, v. 276

3) *In feminas*, v. 305

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 40

10) *Romae prosopopeia*, v. 20

Semper honore meo, semper celebrabere donis: *Aen.*, 8, v. 76

1) *Gallus*, v. 185

6) *In effigiem Francisci Gonsagae*, v. 4

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 17

13) *Ad Benedictum Aegium*, v. 22

Semper miserate labores || fertilis Ausoniae: *Aen.*, 6, v. 56 + *Aen.*, 9, v. 136

16) *Ad Paulum IV*, vv. 6-7

19) *In die incoronationis Iulii III*, vv. 20-21

fertilis Ausoniae:

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 8

Si quid mea carmina possunt || semper honos nomenque tuum laudesque manebunt: *Aen.*, 9, v. 446 + *ecl.*, 5, v. 78/ *Aen.*, 1, v. 609

1) *Gallus*, vv. 101-102

3) *In feminas*, vv. 120-121

6) *In effigiem Francisci Gonsagae*, vv. 28-29

12) *Ad Paulum III*, vv. 3-4

16) *Ad Paulum IV*, vv. 37-38

si quid mea carmina possunt:

5) *Damon*, v. 32

semper honos nomenque tuum laudesque manebunt:

5) *Damon*, v. 31

19) *In die incoronationis Iulii III*, v. 23

Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro: *Aen.*, 6, v. 465

8) *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 33

siste gradum:

1) *Gallus*, v. 118

3) *In feminas*, v. 127

Strata iacent passim sua quaque sub arbore poma, || omnia nunc rident: *ecl.*, 7, vv. 54-55

9) *Virgilii prosopopeia*, vv. 12-13

Strata iacent passim sua quaque sub arbore poma:

14) *In villam Iuliam*, v. 16

Super et Garamantas et Indos || proferet imperium: *Aen.*, 6, vv. 794-795

7) *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*, vv. 47-48

10) *Romae prosopopeia*, vv. 103-104

Super et Garamantas et Indos:

3) *In feminas*, v. 265

11) *Ad fortunam*, v. 10

Te nemus omne canet || si quid mea carmina possunt: ecl., 6, v. 11 + Aen., 9, v. 446

1) Gallus, v. 101

5) Damon, v. 32

Te nemus omne canet:

13) Ad Benedictum Aegium, v. 14

Tiberini ad fluminis undam: Aen., 10, v. 833

8) Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem, v. 21

9) Virgilii prosopopeia, v. 16

10) Romae prosopopeia, v. 3

13) Ad Benedictum Aegium, v. 14

14) In villam Iuliam, v. 1

Tristior et lacrymis oculos suffusa nitentes: Aen., 1, v. 228

10) Romae prosopopeia, v. 5

lacrymis oculos suffusa nitentes

1) Gallus, v. 186

14) In villam Iuliam, v. 45

Tu servantissimus aequi: Aen., 2, v. 427 (et servantissimus aequi)

6) In effigiem Francisci Gonsagae, v. 20

13) Ad Benedictum Aegium, v. 15

14) In villam Iuliam, v. 38

Undique visendi studio || Romana propago: Aen., 2, v. 63 + Aen., 6, v. 870

9) Virgilii prosopopeia, v. 22

14) In villam Iuliam, v. 21

Vana superstitio: Aen., 8, v. 187

1) Gallus, v. 90

3) In feminas, v. 329

10) Romae prosopopeia, v. 52

Abbreviazioni bibliografiche

Manoscritti

Roma, Biblioteca Angelica, ms. 783 (*Di Lelio Capilupi sonetti e canzoni diversi che scrisse al tempo del Molza...*)

Edizioni

Aeneis sacra: Aeneis sacra continens acta Domini Nostri Iesu Christi, et primorum martyrum qui passi sunt tempore persecutionis. ... Collecta per fr. Stephanum Pleurreum Parisinum, Parisiis, apud Adrianum Taupinart, 1618.

Alcesta: Alcesta. Cento Vergilianus, introduzione, testo critico, traduzione e note a c. di G. Salanitro, Acireale-Roma, Bonanno, 2007.

Anthologia Latina: Anthologia Latina, Pars I: Carmina in codicibus scripta. Fasc. 1. Libri Salmasiani aliorumque carmina, ed. Shackleton Bailey, D. R., Stuttgartiae, B. G. Teubneri, 1982.

Ausonii Cento nuptialis: Ausonii Cento nuptialis, in *Ausonii Opuscula*, ed. S. Prete, Lipsiae, B. G. Teubner, 1978.

Ausonio, Epistole: Decimo Magno Ausonio, Epistole, introduzione, testo critico e commento a c. di L. Mondin, Venezia, Il cardo, 1995.

Ausonio, Opere: Decimo Magno Ausonio, Opere, a c. di A. Pastorino, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971.

Bendazzi, Bizzarrie letterarie: Bendazzi, A., Bizzarrie letterarie, Ravenna, presso l'autore nel Seminario di Ravenna, 1951.

Capilupi, Rime: Capilupi, Lelio, Rime secondo l'edizione di Francesco Osanna, Mantova 1585, a c. di D'Adamo, G. C., Mantova, Padus, 1973.

Capiluporum Carmina: Capiluporum Carmina, edd. Iulius Capilupus - Iosephus Castalio, Romae, ex typographia haeredum Io. Lilioti, 1590.

Cento Vergilianus in honorem Nuptiarum: Cento Vergilianus in honorem Nuptiarum Reverendi viri D. Johannis Olearii Wesaliensis, sacrae Theologiae Doctoris,

et Professoris in Academia Julia et castissimae virginis Annae Heshusiae Tilemani V. C. filiae, scriptus ab Hinricho Meibomio Lemgovienti, Helmaestadii, excudebat Jacobus Lucius, 1579.

Centonum Vergilianorum tomus alter: Centonum Vergilianorum tomus alter, continens Capiluporum Italorum centones: Laeli quidem omnes, Iulii eos qui in priore tomo non extant. His subiunctus est Saulii Merceri Augustani Vergilius Proteus. Omnia nunc primum in Germania excusa studio et opera Henrici Meibomii Westphali, Helmaestadii, excudebat Iacobus Lucius, 1600.

Chiti, Il centunesimo canto: Chiti, L., Il centunesimo canto. Philologica dantesca, Napoli, OPLEPO, 2001.

Classicum adversus Turcos Musulmanos: Classicum adversus Turcos Musulmanos, execranda impietate et inaudita crudelitate in Ecclesiam filii Dei grassantes, versu Vergiliano decantatum, autore Henrico Meibomio..., Helmaestadii, excudebat Iacobus Lucius, 1595.

De ecclesia. Cento Vergilianus: Damico, A., De ecclesia. Cento Vergilianus, Acireale-Roma, Bonanno, 2010.

De le rime di diversi nobili poeti: De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi, in Venetia, appresso Lodovico Avanzo, 1565, I.

De ministerio et decollatione: De ministerio et decollatione Johannis Baptistae praecursoris Domini, Helmaestadii, excudebat Jacobus Lucius, 1580.

De verbi incarnatione cento Vergilianus: Giampiccolo, E., De verbi incarnatione cento Vergilianus, Acireale-Roma, Bonanno, 2011.

Eco, Ci mancava anche l'Ulisse: Eco, U., Ci mancava anche l'Ulisse, in «Almanacco del Bibliofilo», 19 (2009), pp. 3-14.

Faltonia Betitia Proba Cento: Fassina, A. - Lucarini, C. M., Faltonia Betitia Proba Cento Vergilianus, Berlin-Boston, de Gruyter, 2015.

Hosidii Getae Medea: Hosidii Getae Medea, cento Vergilianus, ed. R. Lamacchia, Lipsiae, B. G. Teubner, 1981.

Il centone De alea: Il centone De alea, introduzione, testo, note critiche, commento e Appendice a c. di G. Carbone, Napoli, Loffredo editore, 2002.

Il centone di Proba: Sineri, V., *Il centone di Proba*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011.

Il centone virgiliano Alcesta: *Il centone virgiliano Alcesta dell'Anthologia Latina*, introduzione, edizione critica, traduzione, commento a c. di P. Paolucci, Hildesheim-Zürich-New York, Weidmann, 2015.

Il centone virgiliano cristiano «Versus ad gratiam Domini»: *Il centone virgiliano cristiano «Versus ad gratiam Domini»*, introduzione, edizione critica e commento a c. di C. Arcidiacono, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

Il centone virgiliano Hippodamia: *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, introduzione, edizione critica, traduzione, commento a c. di P. Paolucci, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2006.

Isotae Nogarolae opera: Isotae Nogarolae opera quae supersunt omnia: accedunt Angelae et Zenevrae Nogarolae epistolae et carmina, colligit Alexander Apponus, edidit et prefatus est Eugen Abel, Vindobonae, apud Gerold et socios, Budapestini, apud Fridericum Kilian, 1886.

Laelii Capilupi... centones: Laelii Capilupi patritii Mantuani centones ex Virgilio, Romae, Valerius Doricus imprimebat, 1555.

Luxorii Epithalamium Fridi: Luxorii Epithalamium Fridi, in *Luxorius, a Latin poet among the Vandals*, ed. M. Rosenblum, London-New York, Columbia University Press, 1961.

Motti... di M. Pietro Bembo: Motti inediti e sconosciuti di M. Pietro Bembo pubblicati e illustrati con introduzione da Vittorio Cian, Venezia, Tipografia dell'Ancora, I. Merlo Editore, 1888.

Mussato (ed. Chevalier): Chevalier, J.-F., *Albertino Mussato o la figura del poeta esiliato: edizione di un centone autobiografico dai 'Tristia' di Ovidio*, in «Studi umanistici piceni», 30 (2010), pp. 120-131.

Osidio Geta: Medea: Salanitro, G., *Osidio Geta: Medea. Introduzione, testo critico, traduzione e indici. Con un profilo letterario della poesia centonaria greco-latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

Pugna porcorum: Placentius Joannes Leo, *Pugna porcorum*, Antwerpen, excudebat Symon Cock, 1530.

Proba. Il centone: Proba. Il centone, introduzione, testo, traduzione e commento a c. di A. Badini e A. Rizzi, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2011.

Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*: Queneau, R., *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

Rime del signor Lelio: Rime del signor Lelio e fratelli de Capilupi, Mantova, per Francesco Osana, 1585.

La Passione di Nostro Signore: I poemi di Virgilio in un centone del p. Pietro Angelo Spera, ossia La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo cantata coi versi di Virgilio. Prima traduzione in versi italiani e introduzione di E. Aliperti, prefazione di F. Basile, S.l., s. n., ma Napoli, Tip. Ed. R. Contessa, 1938.

Vergiliocentones minores (ed. Salanitro): *Sillogie dei Vergiliocentones minori: De panificio, Narcissus, Iudicium Paridis, Hercules et Antaeus, Progne et Philomela, Europa*. Introduzione, testo critico, traduzione e note a c. di G. Salanitro, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

Vergiliocentones minores (ed. Galli): *I Vergiliocentones minores del codice Salmasiano*. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a c. di M. T. Galli, Firenze, Le Monnier, 2014.

Virgilio-centones auctorum... Henrici Meibomii: Virgilio-centones auctorum notae optimaе, antiquorum & recentium Probae Falconiae Hortinae, D. Magni Ausonii, Burdigalensis, Laelii Capilupi Mantuani, Iulii Capilupi Mantuani. Post omnes aeditiones Italicas, Gallicas & Germanicas... illustrati opera & studio Henrici Meibomii Westphali. Accesserunt eiusdem Meibomii Centones aliquot uno libro comprehensi, Helmaestadii: excudebat Iacobus Lucius, 1597.

Studi

Andreotti 2009: Andreotti, R., *Introduzione. Per una lettura agonistica dei classici*, in *Resistenza del Classico*, a c. di Andreotti, R., Milano, BUR Rizzoli.

Audano 2012: Audano, S., *Le molte strade del centone virgiliano cristiano: in margine a tre recenti edizioni*, in «Sileno», 38, pp. 225-255.

Baldacci 1974: Baldacci, L., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 2^a ediz.

Barisi 2003: Barisi, I. - Fagiolo, M. - Madonna, M. L., *Villa d'Este*. Prefazione di C. Centroni; fotografie di B. Pediconi - G. Bianchi - N. Marziale, Roma, De Luca.

Bassani 1916: Bassani, L. M., *Sul carme 'ad fortunam' di Lelio Capilupi*, in «Athenaeum», 14, pp. 52-69.

Bažil 2005: Bažil, M., *More centonario. Remarques sur la technique du centon dans la poésie Latine hexamétrique du haut Moyen Âge (VI^e-IX^e siècles)*, in *Poesía latina medieval, siglos 5.-15*. Actas del 4. Congreso del Internationale Mittel-lateinerkomitee: Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002, a c. di Díaz y Díaz, M. C. - Díaz de Bustamante, J. M., Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, pp. 275-285.

Bažil 2009: Bažil, M., «*Centones christiani*». *Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris, Institut d'études augustinienes - Turnhout, Brepols.

Bažil 2014: Bažil, M., *Les quatre sens de l'écriture centonisée. À propos de l'usage spécifique de la technique du centon au Moyen Âge*, in *Auctor et auctoritas in Latinis Medii Aevi litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature*. Proceedings of the VIth Congress of the International Medieval Latin Committee (Benevento-Naples, November 9-13, 2010), a c. di D'Angelo, E. - Ziolkowski, J., Firenze, Sismel. Edizioni del Galluzzo, pp. 45-56.

Becker 2006: Becker, R., *Madruzzo, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 175-180.

Berra 1930-1932: Berra, L., *Cinque lettere inedite di Lelio Capilupi*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 53-55, pp. 363-366.

Calitti 1987: Calitti, F., *Fatica o ingegno. Lelio Capilupi e la pratica del centone*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a c. di Mazzacurati, G. - Plaisance, M., Roma, Bulzoni, pp. 497-507.

Callari 1903: Callari, L., *Le rime inedite di Lelio Capilupi mantovano*, in «Lo Stadio. Rivista quindicinale Romana», 5.

Camesasca 1981: Camesasca, E., *Mantegna*, Firenze, Scala.

Carpino 1904: Carpino, V., *Un poemetto contro i monaci di Lelio Capilupi*, Girgenti, Tip. Formica e Gaglio.

Cellini 2004: Cellini, G. A., *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei.

Cherubini 2011: Cherubini, A., *Marte gradivo (1559-1560)*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, a c. di Paolozzi Strozzi, B. - Zikos, D., Firenze, Firenze musei - Milano, Giunti, pp. 396-397.

Damaso 1965: Damaso, A., *La poesia del Petrarca e il petrarchismo*, in *Saggi di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino, pp. 305-358.

Da Pozzo 2007: Da Pozzo, G., *Il Cinquecento, II. La normativa e il suo contrario (1533-1573). Le nuove regole e l'estensione dell'analogia*, in *Storia letteraria d'Italia*, a c. di Balduino, A., Padova, Piccin Nuova Libreria - Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi.

De Caro 1975: De Caro, G., *Capilupi, Ippolito*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, p. 541.

Delepierre 1874: Delepierre, O., *Les Capilupi*, in *Tableau de la littérature du centon, chez les anciens et chez les modernes*, Londres, N. Trubner - Paris, E. Rouveyre.

Erspamer 1987: Erspamer, F., *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in *Scritture di scrittura. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a c. di Mazzacurati, G. - Plaisance, M., Roma, Bulzoni, pp. 463-495.

Dossena 2001: Dossena, G., s.t., «Ventiquattro» il Magazine del *Sole 24 ore*, 12, p. 114.

Facciolo 1990: Facciolo, R., *Capilupi, Lelio*, in *Letteratura Italiana. Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, I, Torino, Einaudi, p. 447.

Formica 2011: Formica, F., *Il centone cristiano De ecclesia*, in «Vichiana», 13, 2, pp. 284-303.

Glei 2006: Glei, R. F., *Vergil am Zeug flicken: Centonische Schreibstrategien und die Centones ex Virgilio des Lelio Capilupi*, in *"Parodia" und Parodie: Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, a c. di Glei, R. F. - Seidel, R., Tübingen, Niemeyer, pp. 287-320.

Gualandri 1979: Gualandri, I., *Furtiva lectio: studi su Sidonio Apollinare*, Milano, Cisalpino-Goliardica.

Gwynne 2015: Gwynne, P., *Patterns of Patronage in Renaissance Rome. Francesco Sperulo: Poet, Prelate, Soldier, Spy*, Oxford - Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Wien, Peter Lang.

Hoch 1997: Hoch, C., *Apollo Centonarius. Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*, Tübingen, Stauffenburg, pp. 321-323.

Innamorati 1996: Innamorati, I., *Il riuso della parola: ipotesi sul rapporto tra generici e centoni*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Atti del XIX Convegno Internazionale. Roma 12-14 ottobre 1995, Anagni 15 ottobre 1995, a c. di Chiabò, M. - Doglio, F., Roma, Torre d'Orfeo, pp. 163-185.

Intra 1893: Intra, G. B., *D'Ippolito Capilupi e del suo tempo*, in «Archivio storico lombardo», 20, pp. 76-142.

Lamacchia 1984: Lamacchia, R., *Centoni*, in *Enciclopedia Virgiliana*, a c. di Della Corte, F., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, I, pp. 733-737

Lanciani 1883: Lanciani, R., *Il Codice Barberiniano XXX, 89 contenente frammenti di una descrizione di Roma del secolo XVI*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 6, pp. 223-240; 445-496.

Luzio - Renier 1885: Luzio, A. - Renier, R., *Contributo alla storia del mal francese*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 5, pp. 408-432.

Luzio 1899: Luzio, A., *Studi folenghiani*, Firenze, Sansoni.

Manzoli 2010: Manzoli, D., *Un poeta mantovano a Roma. Il centonatore Lelio Capilupi*, in «Studi Romani», 58, pp. 164-196.

Manzoli 2012: Manzoli, D., *La villa e le forbici. Villa Giulia in un centone di Lelio Capilupi*, in «Studi Romani», 60, pp. 57-85.

Manzoli 2014: Manzoli, D., *L'autore che non scrive: i centoni di Lelio Capilupi*, in *Auctor et auctoritas in Latinis Medii Aevi litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature*. Proceedings of the VIth Congress of the International Medieval Latin Committee (Benevento-Naples, November 9-13, 2010), a c. di D'Angelo, E. - Ziolkowski, J., Firenze, Sismel. Edizioni del Galuzzo, 2014, pp. 667-674.

McGill 2005: McGill, S., *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford, Oxford University Press.

Mundt 2012: Mundt, L., *Heinrich Meibom Poemata Selecta Ausgewalthe Gedichte (1579-1614)*, Berlin - Boston, De Gruyter.

Murphy 2006: Murphy, S., Maro mutatus in melius? *The Form and Function of Lelio Capilupi's In Foeminas*, in *Acta Conventus Neo-Latini Bonnensis*. 12th International Congress of Neo-Latin Studies, Bonn 3-9 August 2003, a c. di Schnur, Rh. - Galand-Hallyn, P. - Iurilli, A. - Kallendorf, C. - Barea, J. P. - Tucker, G. H. - Wiegand, H., Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, pp. 611-618.

Mutini 1975: Mutini, C., *Capilupi, Lelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 542-543.

Narducci 1893: Narducci, E., *Catalogus codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Angelica olim Cenobi Sancti Augustini de Urbe, Romae*, Typis Ludovici Cecchini, tomo I.

Occhipinti 2009: Occhipinti, C., *Giardino delle Esperidi: le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci.

Orbaan 1920: Orbaan, J. A. F., *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma, nella sede della Società alla Biblioteca Vallicelliana.

Parker 2002: Parker, H. N., *Angela Nogarola (ca. 1400) and Isotta Nogarola (1418-1466): Thieves of Language*, in *Women Writing Latin: from Roman Antiquity to Early Modern Europe, III. Early Modern Women Writing Latin*, a c. di Churchill, L. J. - Brown, Ph. R. - Jeffrey, J. E., New York and London, Routledge.

Parra García 1999: Parra García, L., *Pervivencia del cénton en el Renacimiento: Cento ex Virgilio Gallus de Lelio Capilupi*, in «*Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*», 16, pp. 363-411.

Pasquali 1994: Pasquali, G., *Arte allusiva*, in Id., *Pagine Stravaganti di un filologo, II Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme nel testo originale*, a c. di Russo, C. F., Firenze, Casa Editrice Le Lettere.

Perosa - Sparrow 1979: Perosa, A. - Sparrow, J., *Renaissance Latin Verse. An Anthology*, London, Duckworth.

Piacentini 2013: Piacentini, A., *Un'egloga viscontea di Angela Nogarola*, «*Studi umanistici piceni*», 23, pp. 113-29.

Polara 1990: Polara, G., *I centoni*, in *Lo spazio letterario di Roma antica, III, La ricezione del testo*, a c. di Cavallo, G. - Fedeli, P. - Giardina, A., Roma, Salerno, pp. 245-275.

Quondam 1978: Quondam, A., *Riscrittura-Citazione-Parodia del codice. Il «Petrarca spirituale» di Girolamo Malipiero*, in «Studi e problemi di critica testuale», 17, pp. 77-125.

Renda 1894: Renda, U., *Nuove indagini sul Folengo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 24, p. 33-81.

Rendina 1992: Rendina, C., *I Palazzi di Roma. Il Medioevo, Il Quattrocento, Il Cinquecento*, Roma, Newton Compton.

Rhodes 1994: Rhodes, D. E., *Lelio Capilupi and the Centones ex Virgilio*, in «The Library. The Transactions of the Bibliographical Society», 16/3, pp. 208-218.

Schilardi 2007: Schilardi, S., *La Murtoleide del Marino: satira di un poeta "goffo"*, Lecce, Argo.

Schirg - Gwynne 2015: Schirg, B. - Gwynne, P., *The 'Economics of Poetry'. Fast production as a crucial skill in neo-Latin encomiastic poetry*, in «Studi Rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana», 13, pp. 11-32.

Settis 2010: Settis, S., *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*. Postfazione di A. Pinelli, Torino, Einaudi.

Sheerin 1980: Sheerin, D. J., *A Carolingian Cure Recovered. Erasmus' Citation of Hucbald of St. Amand's "Ecloga de Calvis"*, in «Bibliothèque d'humanisme et Renaissance», 42, pp. 169-170.

Sparsa colligere et integrare lacerata 2014: *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a c. di Galli, M. T. - Moretti, G., Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia.

Stella 2003: Stella, F., *Venanzio Fortunato nella poesia mediolatina*, in *Venanzio Fortunato e il suo tempo*. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Valdobbiadene, Chiesa di S. Gregorio Magno, 29 novembre 2001 - Treviso, Casa dei Carraresi, 30 novembre - 1 dicembre 2001), Treviso, Fondazione Cassamarca, pp. 273-274 e 287-289.

Tucker 1997: Tucker, G. H., *Mantua's "second Virgil": Du Bellay, Montaigne and the curious fortune of Lelio Capilupi's Centones ex Virgilio [1555]*, in *Ut granum sinapis. Essays on neo-Latin literature in honour of Jozef IJsewijn*, a c. di Tournoy, G. - Sacré, D., Leuven, Leuven University Press, pp. 264-291.

Tucker 2005: Tucker, G. H., *Montaigne et les néo-latins: "Capilupus" et l'art du centon dans les Essais*, in *Montaigne et les Anciens*, a c. di Magnien-Simonin, C. («Montaigne Studies. An Interdisciplinary Forum», 17), pp. 165-176.

Tucker 2006: Tucker, G. H., *Neo-Latin Literary Monuments to Renaissance Rome and the Papacy 1553-1557: Janus Vitalis, Joachim Du Bellay and Lelio Capilupi – from ekphrasis to prosopopoeia*, in *Acta Conventus Neo-Latini Bonnensis. Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies, Bonn, 6-9 August 2003*, a c. di Schnur, Rh. - Galand-Hallyn, P. - Iurilli, A. - Kallendorf, C. - Barea, J. P. - Tucker, G. H. - Wiegand, H., Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, pp. 81-120.

Tucker 2007: Tucker, G. H., *Roma instaurata en dialogue avec Roma Prisca. La représentation néo-latine de Rome sous Jules III chez Janus Vitalis, Joachim Du Bellay et Lelio Capilupi (de l'ekphrasis à la prosopopée)*, in *Roma aeterna: voir, dire et penser Rome dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Journée d'études de l'équipe Traditions Romaines / Rome et ses renaissances, EPHE, V^e section, Paris IV-Sorbonne, 28 janv. 2006, a c. di Lévy, C. - Galand-Hallyn, P., in «Camena», 2 (juin 2007), online: http://www.paris4.sorbonne.fr/fr/article.php?id_article=5412], pp. 1-34.

Tucker 2009a: Tucker, G. H., *A Roman Dialogue with Virgil & Homer: Capilupi, the Cento and Rome [Rome, 1555] of Lelio Capilupi (1497-1560)*, in *Italy and the Classical Tradition: Language, Thought and Poetry 1300-1600*, a c. di Caruso, C. - Laird, A., London, Duckworth, pp. 204-238.

Tucker 2009b: Tucker, G. H., *Érotisme, parodie, et l'art du centon dans le Gallus (1543; Centones ex Virgilio, 1555) de Lelio Capilupi*, in *Syntagmatia. Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Monique Mund-Dopchie and Gilbert Tournoy*, a c. di Sacré, D. - Papy, J., Leuven, Leuven University Press, pp. 329-343.

Tucker 2009c: Tucker, G. H., *The witty art of the Neo-Latin 'Cento': the textual "Patchworks" of Lelio Capilupi of Mantua (1497-1560)*, in *Court and Humour in the French Renaissance: Essays in Honour of Professor Pauline Smith*, a c. di Alyn Stacey, S., Oxford - Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Wien, Peter Lang, pp. 147-164.

Tucker 2013a: Tucker, G. H., *La poétique du centon, une poétique de la Silve?*, in *La silve: Histoire d'une écriture libérée en Europe, de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, a c. di Galand, P. - Laigneau, S., Turnhout, Brepols, pp. 525-564.

Tucker 2013b: Tucker, G. H., *Strategies of argument, politics and poetics in the 'Centones ex Virgilio' (1555-1556) of Lelio Capilupi of Mantua*, in *The Art of Arguing in Renaissance Humanism. Humanistica Lovaniensia Supplementa*, a c. di Laureys, M. - Simons, R., Leuven, Leuven University Press, pp. 151-186.

Tucker 2013c: Tucker, G. H., *Capilupi, Lelio*, in *The Virgil Encyclopedia*, a c. di Thomas, R. F. - Ziolkowski, J. M., Malden, MA-Oxford, UK, Wiley-Blackwell.

Zabughin 1923: Zabughin, V., *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna – Studi – Imitazioni – Traduzioni e parodie – Iconografia, II (Il Cinquecento)*, Bologna (rist. anast. a c. di Carrai, S. - Cavarzere, A., Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2000).

Zannoni 1889: Zannoni, G., *Il Macaroidos di Bernardino Stefonio*, Bologna, Tip. Fava e Garagnani.

Ziolkowski - Putnam 2007: Ziolkowski, J. M. - Putnam, M. C. J., *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven and London, Yale University Press, pp. 471-485.

¹ Su questo ambito di studi si vedano: Sparsa colligere et integrare lacerata 2014; Schirg - Gwynne 2015 e l'iniziativa del convegno internazionale *Economics of Poetry. Efficient techniques of producing neo-Latin verse*. International Conference, Rome 28-30 April 2016, per cui si veda www.economicsofpoetry.net. Il presente studio deriva da un sostanziale ampliamento e approfondimento della relazione da me presentata a quel convegno.

² Sul Capilupi cfr.: Mutini 1975; Perosa - Sparrow 1979, p. 312; Calitti 1987; Facciolo 1990; Rhodes 1994; Hoch 1997; Tucker 1997; Parra García 1999; Tucker 2005; Tucker 2006; Gleis 2006; Murphy 2006; Da Pozzo 2007, p. 1142; Tucker 2007; Tucker 2009a; Tucker 2009b; Manzoli 2010, a cui rinvio per una più estesa informazione bibliografica sul poeta (pp. 164-165); Manzoli 2012; Tucker 2013a; Tucker 2013b; Tucker 2013c; Manzoli 2014.

³ Su Palazzo Capilupi si veda: Lanciani 1883, p. 446; Intra 1893, pp. 89-90; Orbaan 1920, p. 347; De Caro 1975, p. 541; Rendina 1992, p. 228 (s.v. *Palazzo Valdina Cremona*, senza accenno alla precedente proprietà Capilupi).

⁴ *Capiluporum Carmina*, p. 150. Lo stesso Ippolito compose altri 5 carmi sulla medesima fontana (cfr. *Capiluporum Carmina*, pp. 150-152).

⁵ La lettera fu inviata da Roma il 5 novembre 1546: Berra 1930-1932.

⁶ Quasi tutte le rime si trovano nel ms. 783 della Biblioteca Angelica di Roma (*Di Lelio Capilupi sonetti e canzoni diversi che scrisse al tempo del Molza e... nel 1537* (sul ms. cfr. Narducci 1893, pp. 321-322); cfr. anche *Rime del signor Lelio*; Callari 1903 (la cui consultazione mi è stata impossibile); Capilupi, *Rime*.

⁷ Zannoni 1889, p. 424: «Il Capilupi adunque invaghito della poesia di quel genere si diede a comporne et ne fece parecchi, con i quali diletta molto li scolari suoi compagni ed io mi ricordo haverne udito recitare alcune a papa Pio IV che era uno de' suoi amici et cominciava *Pasqua pelina pinus*»; Renda 1894, p. 68; Luzio 1899, pp. 65-67.

⁸ *Capiluporum carmina*, pp. 248-250.

⁹ I due centoni petrarcheschi di Capilupi (1] *Donne che ragionando ite per via*; 2] *Tu che dentro mi vedi e 'l mio mal senti*) si leggono in *De le rime di diversi nobili poeti*, cc. 142 r-v.

¹⁰ Erspamer 1987, pp. 474-476.

¹¹ Sul fenomeno dei centoni petrarcheschi si vedano: Damaso 1965; Baldacci 1974; Quondam 1978; Erspamer 1987; Innamorati 1996; Hoch 1997.

¹² I centoni di Lelio Capilupi si leggono nelle edizioni: *Laelii Capilupi... centones*; *Capiluporum Carmina*, pp. 169-248. Solo due centoni sono editi modernamente: Parra García 1999; Manzoli 2012. Sui centoni di Lelio Capilupi cfr. Delepierre 1874, I, pp. 170-223; Carpino 1904; Bassani 1916; Zabughin 1923, pp. 374-378, 423-428; Calitti 1987; Rhodes 1994; Tucker 1997; Tucker 2005; Tucker 2006; Gleis 2006; Murphy 2006; Tucker 2007; Tucker 2009a; Tucker 2009b; Tucker 2009; Manzoli 2010; Manzoli 2012; Manzoli 2014; Tucker 2013a; Tucker 2013b.

¹³ *Ausonii Cento nuptialis*.

¹⁴ *Proba. Il centone; Il centone di Proba; Faltonia Betitia Proba Cento*.

¹⁵ *Il centone virgiliano cristiano «Versus ad gratiam Domini»*.

¹⁶ *De verbi incarnatione: cento Vergilianus*. Sui centoni tardoantichi e cristiani cfr. anche McGill 2005; Ziolkowski - Putnam 2007; Bažil 2009.

¹⁷ Per i sei *maiores* si vedano: 1) *Il centone De alea*; 2) *Il centone virgiliano Hippodamia*; 3) *Alcesta; Il centone virgiliano Alcesta*; 4) *De ecclesia. Cento Vergilianus*; Formica 2011; 5) *Hosidii Getae Medea; Osi-dio Geta: Medea*; 6) *Luxorii Epithalamium Fridi*. Per i sei *minores* si vedano: *Vergiliocentones minores* (ed. Salanitro); *Vergiliocentones minores* (ed. Galli).

¹⁸ Così sembrerebbe dalla lettera che Giulio Roscio da Orte indirizza ai giovani rampolli di casa Capilupi, Camillo e Prospero, posposta ai centoni capilupiani nell'edizione del 1590: in essa il Roscio definisce Lelio «centonibus compingendis artifex egregius» indicandolo come faro nella pratica centonaria; espone inoltre le minime libertà che Lelio si prende nei confronti di Virgilio, caldeggiandone l'utilizzo ai due giovani e anzi codificando le stesse come licenze del tutto legittimate dall'*auctoritas* di Lelio: *Capiluporum Carmina*, pp. 389-394 (specialmente pp. 391-392).

¹⁹ Zabughin 1923, p. 374.

²⁰ Nel centone *Ad fortunam*, al v. 73 si legge la seguente glossa: «quia praeter Eudociam Probam et Ausonium nemo centones conscripsit»: *Laelii Capilupi... centones*, p. 63.

²¹ Bažil 2005; Bažil 2014.

- ²² Stella 2003.
- ²³ Il centone è edito in Mussato (ed. Chevalier).
- ²⁴ Sull'egloga di Matteo da Orgiano, Angelo Piacentini ha presentato il contributo *Versus caudati cum auctoritate. Un'egloga di Matteo da Orgiano a Giangaleazzo Visconti* al convegno *Economics of Poetry Efficient techniques of producing neo-Latin verse*. International Conference, Rome 28-30 April 2016.
- ²⁵ Il carme è edito in: *Isotae Nogarolae opera*, II, pp. 293-295; cfr. anche Parker 2002, pp. 18-19, 23-24; Piacentini 2013.
- ²⁶ *Pugna porcorum*; cfr. Sheerin 1980, pp. 169-170.
- ²⁷ Gabriella Carbone (*Il centone De alea*, pp. 33-34), cimentandosi in un centonatorio esercizio di trasduzione letteraria, sostituisce in un testo di Bartezzaghi le espressioni «testo enigmistico»/«giochi in versi» e l'aggettivo «enigmistico» rispettivamente con «centone» e «centonario»: il testo ottenuto offre una lucida definizione della natura centonaria.
- ²⁸ *Virgilio-centones auctorum... Henrici Meibomii; Centonum Vergilianorum tomus alter*. I centoni di Meibom sono stati recentemente editi: Mundt 2012.
- ²⁹ *Cento Vergilianus in honorem Nuptiarum; De ministerio et decollatione; Classicum adversus Turcos Musulmanos*.
- ³⁰ *Aeneis sacra*.
- ³¹ *La Passione di Nostro Signore*.
- ³² Bendazzi, *Bizzarrie letterarie*.
- ³³ Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*.
- ³⁴ Chiti, *Il centunesimo canto*; cfr. anche Dossena 2001.
- ³⁵ Eco, *Ci mancava anche l'Ulisse*.
- ³⁶ Ausonio, *Opere*, p. 654; Ausonio, *Epistole*, p. 61.
- ³⁷ Sui centoni di Lelio Capilupi cfr. n. 12.
- ³⁸ Ausonio, *Opere*, p. 654; Ausonio, *Epistole*, p. 61.
- ³⁹ *Benedictus Aegius ad Laelium Capilupum*: «si vera est Laeli Samii sententia vatis,/quae tua nunc anima est ante Maronis erat» (*Laelii Capilupi... centones*, p. 65).
- ⁴⁰ Le glosse non possono essere ricondotte alla mano di Giulio Capilupi – che nel 1590 ripubblicò i centoni dello zio Lelio insieme alla produzione latina e volgare degli altri Capilupi – come supponeva Zabughin il quale poteva leggere i centoni solo dall'edizione del 1590 curata da Giulio stesso; le glosse infatti erano presenti già nella *princeps* del 1555 – non conosciuta direttamente dallo studioso – quando Giulio avrebbe avuto circa undici anni.
- ⁴¹ Una puntuale rassegna dei 19 centoni di Lelio Capilupi è presentata nell'Appendice A.
- ⁴² Sul poema dello Speroli sulla villa dei papi Medici cfr. Gwynne 2015, I, pp. 313-342, II, pp. 97-150.
- ⁴³ Audano 2012, p. 230. Di opinione diversa è Gabriella Carbone che considera il centone come un genere letterario trasversale (*Il centone De alea*, pp. 25-30).
- ⁴⁴ *In effigiem Francisci Gonsagae Marchionis Mantuae IIII*.
- ⁴⁵ Camesasca 1981; Settis 2010, pp. 18-31.
- ⁴⁶ *P. Virg. Maro ad illustr. Cosmum Medicem*.
- ⁴⁷ *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*.
- ⁴⁸ Barisi 2003; Occhipinti 2009.
- ⁴⁹ *In Homeri marmoreum caput Romae effossum. Virgilii prosopopeia*.
- ⁵⁰ Cfr. Cellini 2004, pp. 356-357, n. 80.
- ⁵¹ Così scrive l'Orsini: «Antonius Possevinus, iuvenis cum morum suavitate et elegantia, tum etiam eruditione incredibili, hosce Laelii Capilupi centones miro artificio e Virgilianis versibus concinatos, ab auctore quotidianis prope conviciis extortos ediderat. Cum autem Laelius pro singulari sua in viros bonarum artium et litterarum studiosos benevolentia, nonnulla mihi illorum exemplaria litteratis arbitrato meo condonanda dedisset, Benedictum Aegium Spoletinum, qui quanta sit doctrina et humanitate praeditus neminem latere existimo, tanto munere non indignum esse censi. Is vero ubi id operis perlegit, supra editum distichum huic argumento accomodatum conscripsit mihi que legendum dedit: quod cum ego memoriae mandassem, paulo post Capilupo obviam factus, recitavi. Qui statim pro disticho, ut est memoriae, iudicii, sapientiae et liberalitatis eximiae, feracissimam terram imitatus, solidum centonem in B. Aegii laudem vel sesquihorae spatium composuit. Quo circa operae pretium me facturum arbitratus, volens libensque pro Antonio Possevino mei longe omnium amantissimo, cui, quod aberat, id reliquum conficere non licebat, extrema hac pagella hunc quoque centonem, ut duorum simul amicorum immortalitati hac etiam

in parte consuleretur, iisdem typis impressum appingendum curavi. Vale» (*Laelii Capilupi... centones*, pp. 67-68).

⁵² *Ad Iulium Pontificem Maximum Romae prosopopeia*.

⁵³ Tucker 2007, pp. 25-29.

⁵⁴ Manzoli 2012.

⁵⁵ *In villam Iuliam*.

⁵⁶ Cherubini 2011.

⁵⁷ Tucker 1997, pp. 282-284.

⁵⁸ *Capiluporum Carmina*.

⁵⁹ Sono editi il *Gallus* (Parra García 1999) e il centone *In villam Iuliam* (Manzoli 2012).

⁶⁰ *In die incoronationis Iulii III*, v. 1; *In villam Iuliam*, v. 8; *Virgilii prosopopeia*, v. 9; *Romae prosopopeia*, v. 7.

⁶¹ *In villam Iuliam*, v. 94; *Virgilii prosopopeia*, v. 36.

⁶² *In villam Iuliam*, v. 1; *Virgilii prosopopeia*, v. 9; *Romae prosopopeia*, v. 94.

⁶³ *In villam Iuliam*, v. 97; *Romae prosopopeia*, v. 77; *Ad fortunam*, v. 71; *Damon*, v. 17.

⁶⁴ *In villam Iuliam*, v. 117; *Romae prosopopeia*, v. 77.

⁶⁵ *In villam Iuliam*, v. 87; *Romae prosopopeia*, v. 87.

⁶⁶ *In villam Iuliam*, v. 40; *Romae prosopopeia*, v. 1

⁶⁷ *In villam Iuliam*, v. 1; *Virgilii prosopopeia*, v. 16; *Romae prosopopeia*, v. 3; *Ad Benedictum Aegium*, v. 14; *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 21.

⁶⁸ *In die incoronationis Iulii III*, v. 1; *Ad Paulum III*, v. 1; *Ad Paulum IV*, v. 1; *Virgilii prosopopeia*, v. 25; *In effigiem Francisci Gonsagae*, v. 27.

⁶⁹ *Ad Paulum III*, v. 3; *In villam Iuliam*, v. 85; *Virgilii prosopopeia*, v. 48; *In feminas*, v. 14; *In die incoronationis Iulii III*, v. 16.

⁷⁰ *Ad Paulum III*, v. 11; *In villam Iuliam*, ed. 1590, v. 110 (in ed. 1555: *diis genite et geniture deos*).

⁷¹ *In die incoronationis Iulii III*, v. 10; *Romae prosopopeia*, v. 83.

⁷² *georg.*, 4, vv. 475-477/*Aen.*, 6, vv. 306-308: *matres atque viride functaque corpora vital/magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,/impositique rogis iuvenes ante ora parentum*.

⁷³ *Matres atque viri: Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 28; *pueri innuptaeque puellae: Gallus*, v. 85; *Romae prosopopeia*, v. 199.

⁷⁴ *Damon*, v. 42.

⁷⁵ *In villam Iuliam*, v. 118.

⁷⁶ *Hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates: Virgilii prosopopeia*, v. 8; *In villam Iuliam*, v. 123; *hic tibi certa domus: Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 40.

⁷⁷ *Damon*, v. 1; *In die incoronationis Iulii III*, v. 4; *Virgilii prosopopeia*, v. 3; *Ad Benedictum Aegium*, v. 16; *In feminas*, v. 182; *Ad illustriss. Hippolitum Cardinalem Estensem*, v. 29; *Ad fortunam*, v. 18.

⁷⁸ *In villam Iuliam*, v. 45 (*Venere*); *Romae prosopopeia*, v. 5 (*Roma*); *Gallus*, v. 186 (*Deiopea*).

⁷⁹ *Gallus*, v. 193; *In villam Iuliam*, v. 48.

⁸⁰ È significativo osservare che similmente accadeva nelle edizioni dei centoni petrarcheschi del Bidelli: cfr. Erspamer 1987, p. 477.

⁸¹ Così ritiene anche Sergio Audano circa il centone di Proba (Audano 2012, pp. 230-232).

⁸² Calitti 1987.

⁸³ Isabella Gualandri, ad esempio, a riguardo di Sidonio Apollinare scrive che egli si muove: «nella direzione di una sorta di 'poetica dell'insolito', cercando ciò che può stupire e colpire il lettore» (Gualandri 1979, p. 83).

⁸⁴ Schilardi 2007, pp. 43-44.

⁸⁵ *Ad fortunam*, v. 73.

⁸⁶ *Motti... di M. Pietro Bembo*, p. 29.

⁸⁷ Pasquali 1994, p. 276.

⁸⁸ *Anthologia Latina*, I, p. III.

⁸⁹ Erspamer 1987. Cfr. anche Lamacchia 1984; Polara 1990; Audano 2012; Bažil 2014; i contributi di M. T. Galli (*Insidie palesi e nascoste dell'arte centonaria: le astuzie del compositore e le scelte metodologiche dell'editore*), P. Paolucci (*Per la costituzione del testo dell'Alcesta centonaria. L'epilogo*), S. Audano (*In trecci teologici e tecnica centonaria: per l'esegesi della sequenza del Descensus Christi ad inferos (vv. 51-67) nel centone De ecclesia (AL 16 R²)*), C. Arcidiacono (*Il riuso di Virgilio nel centone cristiano Versus ad gratiam Domini*), in *Sparsa colligere et integrare lacerata* 2014, pp. 35-55, 57-77, 79-111, 113-132. Prova del rinnovato interesse per la produzione centonaria sono le numerose edizioni e tra-

duzioni di centoni e i relativi studi prodotti negli ultimi quindici anni (cfr. nn. 12-17).

⁹⁰ Cit. in Andreotti 2009, p. 7.

⁹¹ Tucker 1997, pp. 280-284.

⁹² Sul centone cfr. Parra García 1999 (testo e traduzione in spagnolo); Glei 2006; Tucker 2009b.

⁹³ Per una breve ricognizione del genere letterario sorto, anche in lingua italiana, attorno a questa malattia cfr. Luzio - Renier 1885.

⁹⁴ Luzio - Renier 1885, pp. 411-413.

⁹⁵ Una traduzione del centone (senza testo latino) è fornita da Vincenzo Carpino (Carpino 1904).

⁹⁶ Murphy 2006; Tucker 2009b, pp. 330; 334; 336; 341; 343.

⁹⁷ Sul centone si veda: Tucker 2007, pp. 21-22.

⁹⁸ Sul centone si veda: Tucker 2007, p. 22.

⁹⁹ Sul centone si veda: Tucker 2007, pp. 22-25.

¹⁰⁰ Cfr. nota 50.

¹⁰¹ Sul centone si veda: Tucker 2007, pp. 25-29.

¹⁰² Bassani 1916.

¹⁰³ Margherita, figlia naturale di Carlo V, aveva sposato nel 1536 in prime nozze Alessandro de' Medici che morì l'anno successivo. Nel 1538 papa Paolo III la chiedeva come sposa per il nipote Ottavio.

¹⁰⁴ Cfr. nota 51.

¹⁰⁵ Cfr. nota 39.

¹⁰⁶ Manzoli 2012.

¹⁰⁷ Becker 2006.



Elisa Sicuri

Echi prudenziani nell'epica mediolatina. Alcuni esempi dal *Waltharius* e dal *Ruodlieb*

Abstract

The main purpose of the article is to study and evaluate how much the Prudentius's epos, in particular the *Psychomachia*, has acted as a model for the late medieval epic, mostly in middle-latin poems like *Waltharius* and *Ruodlieb* (IX-XI century). For these anonymous medieval authors Prudentius reaches the same prestige as a classic author like Virgil, Lucan or Statius, so his works deserves to be read and imitated as one of them.

Se già in età imperiale l'epica aveva subito modificazioni importanti rispetto alle origini, essa conosce una radicale evoluzione con l'avvento del Cristianesimo. La diffusione del messaggio di Cristo riguardò tutti gli ambiti della cultura ed ebbe profonde ripercussioni in quello letterario. Si affermò, infatti, l'idea che la produzione letteraria dovesse porsi al servizio della diffusione della fede e ciò finì per modificare i caratteri formali delle nuove opere. A differenza della letteratura greca e latina, che avevano avuto generalmente una destinazione elitaria, gli scrittori cristiani si rivolgono ora anche ai ceti più umili, fino ad allora esclusi dalla comunicazione letteraria¹. Le novità che portava la nuova letteratura cristiana (la volontà di parlare a tutti, l'avvicinamento alla vita quotidiana, l'attribuzione di una nuova importanza alle cose semplici) finirono per scardinare l'assetto tradizionale dei generi letterari, tra cui l'epica. Quasi tutti i generi praticati nella letteratura greca e latina vennero riutilizzati dagli scrittori cristiani, ma piegati a nuove esigenze e a nuovi contenuti.

Già il poeta e prete spagnolo Giovenco (inizio IV secolo d.C.) afferma nella prefazione della sua opera *Libri Evangeliorum* la sua ambizione di cantare le gesta della vita di Cristo, trasformandolo in un eroe epico². Anche Sedulio, un poeta attivo tra il 430 e il 450 d.C., con il suo *Carmen Paschale*, in cinque libri, presenta la vita di Cristo sulla scorta del racconto degli evangelisti e dando largo spazio ad episodi miracolosi tratti dall'Antico Testamento, ma sceglie, non a caso, di usare il metro epico per eccellenza, l'esametro. In Sedulio è palese la consapevolezza di quanto

fosse fondamentale l'elevazione del livello formale della produzione letteraria dei cristiani (quindi anche tramite l'avvicinamento ai canoni dell'epica classica) per contrastare la tradizionale accusa di *rusticitas* che i pagani colti rivolgevano loro. Ci fu in particolare un poeta che spiccò nel processo di cristianizzazione dell'epica latina: Prudenzio. La sua fortuna fu considerevole durante tutto il Medioevo, anche perché le sue opere entrarono fin da subito nel canone scolastico medievale, venendo continuamente copiate, studiate e postillate (l'amplessima tradizione manoscritta annovera circa 320 codici, alcuni antichissimi, anche del VI secolo d.C.)³. Prudenzio fu ampiamente letto e studiato anche nell'area di San Gallo, probabile luogo di composizione di un altro importante poema epico mediolatino del IX-X secolo dalla spiccata veste classica, il *Waltharius*. Numerose sono le glosse di commento che furono analizzate, con il rispetto dovuto a un classico, dal «magister Iso», monaco sangallese, nel IX secolo. Il poeta carolingio Teodulfo d'Orléans menziona Prudenzio nel carme *De libris quos legere solebam* ai vv. 15-16: *diversoque potens prudenter promere plura / metro, o Prudenti, noster et ipse parens*⁴. A conferma della diffusa conoscenza del poeta spagnolo durante la Rinascita carolingia anche Alcuino di York parla di lui nei celebri *Versus de patribus regibus et sancti Euboricensis Ecclesiae* (vv. 1551-1553): *Quid quoque Sedulius, vel quod canit ipse Iuvenus, / Alcimus et Clemens, Prosper, Paulinus, Arator, / quid Fortunatus, vel quid Lactantius edunt*. Nell'819 Rabano Mauro nel *De institutione clericorum*, scritto per i discepoli dell'abbazia di Fulda, sottolinea la necessità per uno studente e chierico cristiano di studiare la metrica classica (e, quindi, pagana), dal momento che di essa si sono serviti anche illustri scrittori cristiani, uno su tutti Prudenzio⁵. Insieme ad Aratore, Giovenco, Sedulio, Boezio, Massimiano, l'*Ecloga Theoduli*, Claudiano, l'*Ilias latina*, Stazio e Ovidio, Prudenzio è compreso anche nei *Libri Catoniani*, un canone di letture obbligatorie per la didattica monastica, fissato definitivamente intorno al Duecento ma che ha origine forse nel IX secolo⁶. La fortuna di Prudenzio è particolarmente rilevante, fra l'altro, durante il X secolo: ad esempio Liutprando da Cremona nell'*Antapodosis*, parlando dei pavesi che, incalzati dalla violenza degli Ungari, non pensano a porre in salvo le ricchezze della loro città, descrive le qualità di quattro pietre preziose (il diaspro, il topazio, lo zaffiro e il berillo)⁷. Tutte e quattro le pietre preziose citate da Liutprando appaiono, con i medesimi abbinamenti, anche in un brano della *Psychomachia*, «del quale Liutprando ha sicuramente tenuto conto nell'elaborazione dei suoi due esametri e con il quale il carme dell'*Antapodosis* entra in un rapporto di dialettica risonanza contestuale e concettuale»⁸. Il passo prudenziano al quale lo scrittore di Cremona si ispira è quello relativo alla descrizione, ricca di particolari barocchi e simbolici, del tempio dell'anima alla fine del poema, nella

quale spiccano con i loro colori vivaci le pietre preziose che adornano le pareti⁹. Prudenzio esercitò un'evidente influenza anche sui sei dialoghi drammatici di Rosvita di Gandersheim, specialmente per l'uso dei diminutivi¹⁰, e sul poema epico animalesco *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam*¹¹, dove però è quasi del tutto assente qualunque riferimento alla *Psychomachia*, mentre è preponderante la presenza delle opere minori del poeta spagnolo, *Hamartigenia*, *Apotheosis*, *Contra Symmachum*, *Cathemerinon*, *Peristephanon* e *Dittochaeon*¹². Soprattutto il gusto per l'allegoria favorì il successo di Prudenzio nella letteratura e nell'arte medievale. Malgrado ciò egli non conobbe discendenti diretti nel genere epico, a eccezione dei *Libelli de spiritalis historiae gestis* di Avito (inizio VI secolo d.C.), un'interpretazione allegorica di alcuni episodi del Vecchio Testamento, e della *Iohannis* di Corippo (ca. 550 a.C.), poema epico di ispirazione virgiliana che celebra la vittoria del *magister militum* bizantino Giovanni Troglita contro i Mauri¹³.

Ciò non significa che anche altri autori, contemporanei o di poco posteriori, non stessero cercando di fondere l'epica classica con quella cristiana tardoantica per creare una continuità tra le due epoche. Un altro autore del VI secolo, Aratore, per suo poema *Historia apostolica*, più noto come *De actibus apostolorum*, non solo usa l'esametro, con l'esplicita volontà di ascrivere la propria opera al genere epico, ma tratta le vicende dei suoi personaggi (Cristo, l'apostolo Paolo, ecc.) col tono e alla stregua dei grandi eroi epici antichi. Come Prudenzio, anche Aratore è un profondo conoscitore dei grandi poeti dell'Antichità e della Tardo Antichità; inoltre dalla *Psychomachia* egli deriva il carattere allegorico del testo (in una lettera di dedica a papa Vigilio l'autore spiega il significato mistico e allegorico che si cela sotto gli episodi narrati). Anche Draconzio (inizi sec. VI) dimostra una notevole padronanza di Prudenzio, che egli pone sullo stesso piano di altri autori appartenenti alla sua raffinata formazione classica (Virgilio, Ovidio, Stazio, ma anche Lucano, Giovenale e Lucrezio). Ciò in particolare nella sua opera principale, il *De laudibus Dei*, in cui tratta temi biblici, come la riconoscenza verso Dio per la creazione del mondo o per l'opera di Cristo presso gli uomini, seguendo gli stilemi della grande poesia cristiana (oltre a Prudenzio spicca Sedulio) ma dando all'opera nel suo complesso una vеста prettamente classica.

Questi numerosi tentativi di amalgamare la materia cristiana con gli stilemi dei classici pagani furono di fondamentale importanza per l'evoluzione della letteratura cristiana, ma fu Prudenzio a imprimere una svolta decisiva. Questo non solo per aver rinnovato radicalmente generi come l'innografia e l'agiografia, ma anche per averne fondati di nuovi, come l'epica allegorica, una sintesi di epos classico e allegoria sapienziale¹⁴. La *Psychomachia* è appunto un'allegoria in chiave epica della lotta tra Vizi e Virtù, ca-

postipite di una fortunata serie di poemi allegorici che continueranno a prosperare anche nelle letterature volgari con la *Commedia* di Dante e l'oitano *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, continuato da Jean de Meung (XIII sec.)¹⁵. Il *liber nonus* dell'*Anticlaudianus* di Alano di Lille è una riscrittura, ormai all'insegna dell'etica cavalleresca, della *Psychomachia*: il suo eroe è un «christianus miles» che deve portare nel mondo il messaggio della virtù e combattere contro le schiere dei vizi.

Come l'epica classica, anche quella prudenziana ha un fine edificante per quanto di tipo diverso. Prudenzio cerca di raggiungere un pubblico vasto, ma il suo obiettivo principale è rivolgersi alla vecchia aristocrazia senatoria ancora ligia ai culti pagani. Inoltre il poeta spagnolo scrive per la lettura individuale, non per le declamazioni pubbliche e indirizza il proprio discorso ai lettori che vogliano approfondire la fede. Già Giovenco e Sedulio avevano avuto come ambizioso proposito quello di diffondere il messaggio dei Vangeli attraverso la cristianizzazione dell'epica pagana. In seguito anche Prudenzio proseguirà in questa direzione, ma non limitandosi solo al genere epico con la *Psychomachia*, bensì includendo in questo programma poetico anche la restante parte della sua produzione, in particolare il *Cathemerinon* e del *Peristephanon*. Per la varietà dei metri che impiega nelle sue opere liriche fu spesso accostato a Orazio, mentre il suo linguaggio nelle opere in esametri risente di una forte *aemulatio* virgiliana¹⁶, che affiora soprattutto nella costruzione delle scene di guerra.

L'elemento che, però, più risente dell'avvento del pensiero cristiano è la figura dell'eroe. L'eroe dell'epica classica, fin da Omero, era essenzialmente un guerriero. Virgilio innoverà l'ideale di eroismo indagando l'interiorità del suo protagonista: di Enea, oltre alla prodezza guerriera, è messa in risalto la forza morale e la consapevolezza del proprio destino. Prudenzio proseguirà su questa linea e si focalizzerà più sulle qualità spirituali dei propri personaggi che sulle loro imprese belliche e introdurrà un nuovo tipo di eroe: il santo (anche se non nell'epica della *Psychomachia*, che predilige come protagonisti figure allegoriche, bensì negli inni dedicati ai martiri del *Cathemerinon* e del *Peristephanon*). Da questo momento in poi sia nell'epica mediolatina che in quella volgare gli eroi epici verranno dipinti anche come paladini della cristianità. Prudenzio mantiene una continuità con la tradizione epica pagana, fungendo da ponte per l'eroizzazione del santo nell'agiografia metrica¹⁷, soprattutto perché da un punto di vista formale continua ad usare gli stessi termini canonici per indicare l'eroe. Spesso il poeta spagnolo designa i propri eroi con i termini *vir* e *heros*, ampiamente diffusi nell'epica classica. *Vir* nella *Psychomachia* designa Giobbe¹⁸, nel *Cathemerinon* qualifica Daniele¹⁹, mentre nel *Peristephanon* viene di norma riferito ai martiri²⁰. Sempre Daniele nel *Cathemerinon* è detto anche *heros*²¹ insieme al padre di Tobia²², mentre nel *Peristephanon* questo

termine diventa appellativo di Romano²³. *Heros* è ampiamente utilizzato anche nell'epica mediolatina, ad esempio nel *Waltharius*, poema anonimo del IX-X secolo dalla spiccata veste classica, per designare soprattutto il protagonista, l'eroe aquitano Walther, su modello degli eroi virgiliani. Infatti, questo termine rimanda direttamente ad Enea (*Aen.* VI, 103 *Aeneas heros*), ma non è esclusivo dell'eroe troiano, tanto che anche Turno verrà chiamato *Daunius heros* (*Aen.* XII, 723), in riferimento alla sua discendenza da re Dauno. Nel *Waltharius*, inoltre, *heros* è usato per indicare anche altri personaggi, come il re dei Franchi Gunther (*Walth.* 601, epiteto assegnatogli da Camalone nella sua ambasceria) e Hagen (*Walth.* 632), diventando così una definizione abbastanza vaga. *Heros* è spesso accompagnato e precisato dall'aggettivo *magnanimus*²⁴, creando un'altra *iunctura* spesso riferita ad Enea ma, ancora una volta, non in maniera esclusiva: troveremo, quindi, un *magnanimum Aenean* (*Aen.* I, 260 e IX, 204) accanto al *magnanimum herorum* (*Aen.* VI, 307) con cui sono denominati i guerrieri morti presenti sulle sponde dell'Acheronte. Il nesso *magnanimus heros* assume di frequente la funzione di collegare l'eroe a un gruppo definito, quello dei guerrieri prodi ed esperti, piuttosto che rimandare a delle caratteristiche spirituali specifiche: nel *Waltharius* Walther e il suo alleato e poi avversario Hagen (ma non Gunther) sono, pertanto, designati a volte con le formule di *magnanimi heroes* (*Walth.* 1399) e *magnanimum virorum* (*Walth.* 1414).

Prudenzio non nega l'ideale guerriero dell'epopea omerica, né la nuova proposta di Virgilio di un eroe che associa al valore militare quello morale e la fedeltà a una missione divina²⁵: semplicemente aggiunge nuovi elementi a uno stereotipo, quello dell'eroe epico, già consolidato nei secoli. Seguendo il modello del *pius* Enea, i martiri del *Peristephanon* non sono soltanto semplici soldati, bensì soldati di Cristo (*militia Christi*): abbondano, infatti, le metafore militari²⁶, soprattutto in quegli inni dedicati a guerrieri diventati poi martiri. L'ideale militare dell'eroe classico viene quindi spiritualizzato in particolar modo nella *Psychomachia*, dove i guerrieri, le Virtù e i Vizi, diventano delle allegorie. Anche il titolo grecizzante, variamente tradotto con "guerra dell'anima" o "guerra per l'anima", evidenzia il carattere spirituale e non solamente bellico di questo nuovo tipo di narrazione epica. Il modello dell'eroe-santo finisce per sostituire quello dell'eroe-saggio, che aveva avuto la sua fortuna nell'epica didattica del *De rerum natura*, dove con Epicuro Lucrezio aveva introdotto nell'epica latina un innovativo tipo di superuomo *ante litteram*. In questa sostituzione Prudenzio non percorre una via del tutto nuova, rimane invece in linea con i suoi tempi. Ad esempio nella prefazione della *Vita Martini* Sulpicio Severo aveva equiparato la santità di Martino alla perizia bellica di Ettore e alla saggezza filosofica di Socrate, proponendo un rinnovato modello di eroe epico in grado di competere con i suoi precedenti classici. In più nella *Psychomachia* non esiste

un unico eroe protagonista, bensì Virtù e Vizi personificati si alternano sulla scena ricoprendo all'incirca ruoli e spazi narrativi equipollenti. Al centro dell'azione è l'anima stessa di ogni cristiano, prima assalita dai peccati e poi su di essi trionfante in una battaglia equivalente alle guerre dell'antica tradizione epica, al fine di costruire un tempio interiore sede della sapienza illuminata dalla fede.

Questo nuovo esempio di eroe riscuoterà notevole fortuna non solo nell'epica mediolatina, ma anche in quella volgare, sia romanza che germanica. Nella più antica epica in lingua d'oïl, la *Chanson de Roland*²⁷, Rolando e gli altri paladini di Carlo Magno sono guerrieri che combattono per la difesa della fede cristiana, muoiono da martiri²⁸ e si preoccupano di guadagnarsi un posto in paradiso²⁹. Come gli angeli intervengono a fianco dei martiri del *Peristephanon*³⁰, allo stesso modo aiutano Rolando e Carlo Magno³¹, anche se bisogna essere prudenti nel parlare di un'influenza diretta poiché l'intervento di creature angeliche rientra tra i temi tipici della letteratura cristiana. In ambiente germanico, e più nello specifico anglosassone, fin dall'VIII secolo il genere epico fonde perfettamente la mitologia nordica delle saghe più famose con i nuovi valori cristiani, come accade nel *Beowulf*³².

Anche la natura delle gesta dell'eroe cambia: non più azioni materiali, come la semplice sconfitta o uccisione del nemico, ma spirituali³³. Già Virgilio aveva interiorizzato l'azione epica, non soffermandosi solo a narrare le peregrinazioni di Enea dopo la distruzione di Troia e i suoi combattimenti in Italia. Il viaggio dell'eroe troiano attraverso il Mediterraneo è soprattutto un *nóstos* spirituale alla scoperta graduale di se stesso, attraverso la presa di conoscenza del proprio destino. Allo stesso modo anche il nuovo eroe cristiano deve percorrere un itinerario di formazione che, con l'avvicinamento a Dio e l'osservanza degli ideali cristiani, lo porterà a compiere la propria crescita spirituale e a diventare un modello etico e di comportamento per tutta la società. Poema frammentario della seconda metà dell'XI secolo a metà strada tra l'epos e il romanzo, anche nel *Ruodlieb* è individuabile il percorso (anche fisico) del protagonista per raggiungere la propria affermazione sociale e per diventare a tutti gli effetti un cavaliere secondo i dettami dell'etica cortese. Il protagonista eponimo, *Ruodlieb*, come Enea e prima ancora Odisseo, è costretto a lasciare la propria patria e affrontare una serie di prove secondo lo schema tipico della fiaba (esordio, rottura dell'equilibrio iniziale, peripezie, ristabilimento dell'equilibrio)³⁴. Le prove che l'eroe affronta sono di tipo materiale, ma affiancate da una profonda riflessione: i consigli che il *Rex Maior* rivolge a *Ruodlieb* più che essere suggerimenti pratici vanno nella direzione di un'edificazione morale di stampo cristiano. Allo stesso modo i martiri del *Peristephanon* di Prudenziolo conducono contro i loro aguzzini una lotta non solo fisica (resistenza alle torture

e morte violenta), ma anche morale. La loro battaglia consiste nel proclamare la superiorità della fede cristiana, cercando di convertire il magistrato romano e gli altri astanti pagani che presiedono al processo.

In più Prudenzius sostituisce il meraviglioso pagano con il meraviglioso cristiano. Nelle imprese del suo nuovo tipo di eroe intervengono spesso elementi soprannaturali che, seppur eredità dell'epica antica, sono più affini ai miracoli dei martiri che alla mitologia classica. Il meraviglioso virgiliano ha comunque un forte ascendente sul poeta spagnolo: il Dio cristiano interviene, ad esempio, nelle azioni degli uomini allo stesso modo in cui lo fanno le divinità pagane dell'*Eneide*³⁵. Prudenzius non si limita a sostituire la passata mitologia pagana con una nuova mitologia cristiana ma la condanna³⁶ in quanto finzione poetica apertamente in contrapposizione con il carattere reale dei prodigi presenti nella sua opera (nel *Peristephanon* insiste spesso sulla presenza di testimoni che hanno visto e possono confermare la realtà e la veridicità del miracolo avvenuto)³⁷. Rispetto a Virgilio quindi il significato del meraviglioso muta totalmente: non si tratta più di un artificio letterario, ma di una testimonianza dell'intervento reale di Dio.

Prudenzius contrae un grande debito nei confronti di Virgilio e di tutta la tradizione epica greco-latina soprattutto per la struttura dei combattimenti singoli, che seguono lo schema dell'*aristia* di tradizione classica. Il poeta inizia descrivendo i combattenti, poi lo scambio dei colpi e, infine, dopo la sconfitta definitiva dell'avversario il vincitore pronuncia un'invettiva. Le vicissitudini dei martiri del *Peristephanon* riprendono le diverse fasi del combattimento epico³⁸, ma è soprattutto nella *Psychomachia* che le simmetrie sono più evidenti. I richiami virgiliani non si limitano al soggetto trattato, ma numerosi paralleli testuali provano come Prudenzius segua da vicino il suo modello. Ad esempio la descrizione di Fede riprende quella dell'amazzone Camilla³⁹, Vanità col suo cavallo e il prezioso mantello di lino ricorda Cloreo⁴⁰ e la cotta di maglia triplice di Pazienza viene ripresa dall'*Eneide* per poi comparire anche nel *Waltharius*⁴¹. Il poeta spagnolo recupera da Virgilio anche alcune tipologie originali di combattimento⁴², così come sono state rilevate alcune somiglianze nelle formule che introducono le invettive alla fine di ogni duello⁴³ o la fine di un discorso o un nuovo episodio⁴⁴.

Le innovazioni che Prudenzius inserisce nella sua nuova epica allegorico-cristiana riguardano ad esempio il tipo di armi utilizzate dalla sua *militia Christi*. Nonostante compaiano anche armi concrete (i diversi strumenti di tortura impiegati dagli aguzzini dei martiri del *Peristephanon*, le spade, le lance e le frecce dei Vizi e delle Virtù nella *Psychomachia*), le vere protagoniste sono le armi spirituali. I martiri affermano la propria fede con il coraggio e la fermezza di spirito, i combattimenti della *Psychomachia* sono tutti simbolici e si svolgono su un innovativo campo di battaglia, l'anima del fedele⁴⁵. Questa mescolanza dell'uso di armi tipiche delle legioni d'epoca ro-

mana e le violente sfide verbali contribuisce a variare la strategia dei combattimenti pur mantenendo sempre una ritualità nei duelli, che fanno seguire sempre il monologo del vincitore allo scontro fisico secondo un modulo ampiamente utilizzato nell'epica classica.

Prudenzio rimarrà a lungo per i secoli successivi, insieme ai suoi antecedenti classici, uno dei principali punti di riferimento per chi voglia cimentarsi con il genere epico (ancora in latino, anche se l'autore spagnolo non sarà del tutto estraneo neppure alla successiva produzione in volgare). Prudenzio, ma non soltanto nella veste di autore epico, sarà chiamato in causa in particolare da quegli autori medievali, di solito anonimi, che intendono comporre poemi epici mettendosi sullo stesso piano degli antichi, ma allo stesso tempo non rimanendo ciechi di fronte alle novità portate dall'epica cristiana tardo-antica. Questo soprattutto se si considera che, dall'avvento del Cristianesimo in poi, gli elementi cristiani contamineranno in maniera sempre maggiore l'epica medievale. Un esempio in tal senso è riscontrabile nei due poemi anonimi già citati collocabili a cavallo del Mille, il *Waltharius* e il *Ruodlieb*. In particolare il *Waltharius* risente particolarmente dell'influenza del Cristianesimo, anche se il tema cristiano non è sempre esemplificato in maniera positiva dai suoi personaggi. Infatti, in più punti più che promuovere il messaggio di Cristo e le virtù tipiche dell'eroe epico, il poeta mediolatino inverte la tradizionale funzione dell'epica finendo per enfatizzare, invece, i *vitia* che, soprattutto nella seconda metà del poema, impediscono a Walther, Hagen e Gunther di essere degli eroi cristiani a tutti gli effetti⁴⁶. Tra i tre è senza dubbio Gunther il personaggio che possiede il maggior numero di caratteristiche negative, al punto da finire col rivestire il ruolo di anti-eroe. In contrapposizione con tutte le caratteristiche stereotipate dell'eroe classico, il giovane re dei Franchi è un codardo, le sue doti di guerriero sono tutt'altro che memorabili⁴⁷ ed è spesso descritto come stupido⁴⁸, avido⁴⁹ e arrogante⁵⁰ (l'epiteto *superbus* è il più ricorrente)⁵¹. Per far risaltare maggiormente queste sue caratteristiche l'autore del *Waltharius* usa un linguaggio che rimanda alla descrizione della personificazione di Superbia nella *Psychomachia*. Un esempio è la scena in cui Gunther gioisce nel rinvenire le orme di Walther nella polvere in *Walth.* 513-517:

*Ast ubi Guntharius vestigia pulvere vidit,
cornipedem rapidum saevis calcaribus urget,
exultansque animis frustra sic fatur ad auras:
"Accelerate viri, iam nunc capietis euntem:
namquam hodie effugiet, furata talenta reliquet!"*

Questo passaggio richiama da vicino la descrizione di Superbia poco prima della sua sconfitta in *Psych.* 253-256:

*Talia vociferans rapidum clacaribus urget
Cornipedem laxisque volat temeraria frenis
Hostem humilem cupiens impulsu umbonis equini
Sternere deiectamque supercalcare ruinam.*

Come il re dei Franchi del *Waltharius*, anche nel *Ruodlieb* è presente un personaggio che incarna tutte le qualità negative e si pone come l'antitesi del protagonista. Ruodlieb era già stato messo in guardia dal Re Maggiore⁵² sulla cattiva compagnia del Rosso, personaggio dai capelli rossi ambiguo e senza scrupoli, che si unisce all'eroe nel viaggio con l'intento di impossessarsi della sua cappa. Egli è spesso descritto come vano ed arrogante, come in *Ruod. VII, 117 Incipit et rufus vanus nimiumque superbus*. Anche se il frammento riguardante il suo destino dopo il processo per omicidio⁵³ è andato perduto, possiamo facilmente dedurre che la sua superbia, come quella di Gunther, sia stata severamente punita quasi certamente con la morte. Come la funzione del *Rex Maior* nel poema è di servire da modello positivo per Ruodlieb, il Rosso, invece, è il modello negativo alla stregua del giovane re dei Franchi del *Waltharius*: entrambi rappresentano la superbia che l'eroe cristiano deve debellare dalla propria anima.

Ma oltre che superbo Gunther è prima di tutto un personaggio avido e sarà proprio la sua brama per il tesoro unno a scatenare lo scontro con Walther. L'avarizia (di Gunther, ma anche di Walther) è il motore principale dell'azione nella seconda metà del poema e, in generale, una severa condanna di *avaritia* percorre tutta la narrazione. Lo stesso Hagen si dilunga in un lungo monologo di condanna a questo vizio quando il nipote Patafrido si appresta ad affrontare in duello Walther (*Walth. 857-875*):

*“O vortex mundi, fames, insatiatus habendi
gurges avaritiae, cunctorum fibra malorum!
O utinam solum gluttires dira metallum
divitiasque alias, homines impune remittens!
Sed tu nunc homines perverso numine perflans
incendis, nullique suum iam sufficit: ecce
non trepidant mortem pro lucro incurrere turpem.
Quanto plus retinent, tanto sitis ardet habendi.
Externis modo vi modo furtive potiuntur
et, quod plus renovat gemitus lacrimasque ciebit,
caeligenas animas Erebi fornace retrudunt!
Ecce ego dilectum nequeo revocare nepotem,
instimulatus enim de te est, o saeva cupido;
en caecus mortem properat gustare nefandam
et vili pro laude cupit descendere ad umbras!*

*Heu, mihi care nepos, quid matri, perditae, mandas?
Quis nuper ductam refovebit, care, maritam,
cui nec, raptae spei, pueri ludicra dedisti?
Quis tibi nam furor est? Unde haec dementia venit? ”.*

Il fatto che il poeta scelga di inserire un’invettiva di tale lunghezza in un momento così decisivo della narrazione⁵⁴, interrompendo l’azione con una parentesi all’apparenza fuori luogo, rimarca l’importanza che doveva rivestire la condanna di *avaritia* nel disegno dell’autore. Le parole di Hagen, oltre a ciò, sono un monito rivolto non tanto a Patafrido, che mira più che altro al raggiungimento della gloria⁵⁵, ma ai due contendenti del tesoro, Walther e Gunther. È, quindi, soprattutto l’avarizia ad impedire a Walther di essere un modello di virtù cristiana: quando illustra a Hiltgunt, la sua promessa sposa, il suo piano per fuggire dalla corte di Attila la istruisce prima su come trafugare il tesoro unno e solo dopo pensa all’equipaggiamento necessario per il viaggio, come le scarpe e gli ami da pesca⁵⁶. Una volta entrato in possesso dell’oro di Attila la sua esclusiva preoccupazione è di proteggerlo da chi vorrebbe sottrarglielo, fino a scontrarsi con Gunther, Hagen e gli altri guerrieri franchi e lasciare in secondo piano la promessa sposa. Nella concitazione della battaglia la misericordia e la compassione che Walther aveva precedentemente dimostrato nei confronti dei nemici⁵⁷ svaniscono del tutto e rimane ben poco degli ideali cristiani che avrebbe dovuto incarnare.

Malgrado ciò l’autore del *Waltharius* riesce a creare un poema cristiano sfruttando riferimenti alla Bibbia e alla *Psychomachia* con un chiaro intento moralizzante in particolare nella scena finale, dove Walther, Gunther e Hagen in seguito allo scontro riportano particolari mutilazioni dall’esplicito significato simbolico. Ognuno dei tre guerrieri è punito con una ferita diversa a seconda del proprio peccato specifico: il fatto che Walther, avendo peccato di avarizia, perda una mano è ancor più giustificato se si ricorda che poco prima lui stesso aveva riposto fede nella propria mano destra per proteggere il tesoro⁵⁸. Il collegamento tra la perdita della mano e il peccato di avarizia si chiarisce, però, maggiormente alla luce di *Psych.* 459-463 dove si descrive Avarizia:

*[Avaritia] iuvat infercire cruminis
turpe lucrum et gravidos furtis distendere fiscos,
quos laeva celante tegit laterisque sinistri
velat opermento. Velox nam dextra rapinas
abradit spoliisque unguet exercet aenos.*

Poiché *Avaritia* è descritta mentre afferra il bottino con la mano destra, Walther, essendosi macchiato di questo peccato, per punizione è privato pro-

prio della mano destra. Il messaggio cristiano è rimarcato anche da un'altra concordanza tra la *Psychomachia* e il finale del *Waltharius*: in Prudenzio, dopo aver ucciso Avarizia, la vittoriosa Carità (*Operatio*) annuncia che ora è il momento per le Virtù di riposarsi e ristorarsi dopo la battaglia (*Psych.* 604-608):

*Tunc circumfusam vultu exultante coronam
respiciens alacris media inter milia clamat:
"Solvite procinctum, iusti, et discedite ad armis!
Causa mali tanti iacet interfecta. Lucrandi
Ingluvie pereunte licet requiescere sanctis.*

Questo episodio fornisce il modello per la scena conclusiva del *Waltharius*, dove, ristabilita la pace, i tre avversari si riuniscono per bere assieme e scambiarsi battute (*Walth.* 1421-1424):

*Hic tandem Hagano spinosus et ipse Aquitanus,
mentibus invicti licet omni corpore lassi,
post varios pugnae strepitus ictusque tremendos
inter pocula scurrili certamine ludunt.*

Un altro dei tratti negativi di Walther è costituito dall'ira e dalla violenza. In lui, infatti, è sempre presente un'inconciliabile duplicità: il Walther cristiano, pio e compassionevole, cerca costantemente di esorcizzare e di rimuovere il suo alter-ego più profondo, quello crudele e violento. «Il fascino "indichiabile" della violenza, della crudeltà fine a se stessa, della morte, l'aspirazione a una libertà animalesca coesistono nel *Waltharius* con i valori cardine dell'etica cristiana»⁵⁹, tanto che questa duplicità di Walther sarà resa attraverso numerose similitudini tratte dal mondo animale. La sua regressione a uno stato ferino inizia con la trasformazione del cavaliere in cacciatore una volta abbandonata la corte unna, per poi completarsi man mano con la permanenza nei boschi lontano dal mondo civilizzato ed approdare, infine, alla metamorfosi in animale *tout-court*. Proprio come il riferimento alla caccia, anche la figura dell'animale rappresenta un modello di forza, ferocia e violenza. Sebbene Walther abbia in precedenza pregato Dio per la salvezza della sua anima e di quella dei suoi nemici e abbia cercato di evitare lo scontro con Gunther e i Franchi tramite dei compromessi, dimostrando una certa ripugnanza per la guerra e una propensione alla pace, al momento di combattere si dimostra implacabile verso i suoi avversari e scatena contro di loro una violenza cieca e animalesca. Come l'eroe aquitano, anche la personificazione dell'Ira nella *Psychomachia* è descritta con tratti animaleschi, sebbene non si arrivi mai a un'esplicita zoomorfia come nel poema mediolatino. Ad esempio in *Psych.* 113-117 è detto:

*Hanc procul Ira tumens, spumanti fervida rictu,
sanguinea intorquens suffuso lumina felle,
ut belli exsortem teloque et voce lacessit
inpatiensque morae conto petit, increpat ore
hirsutas quatiens galeato in vertice cristas.*

L'Ira presenta alternativamente le caratteristiche del cane o del lupo (v. 113 *spumanti fervida rictu*)⁶⁰ e del serpente (v. 114 *soffuso lumina felle*)⁶¹, entrambi animali spesso associati nell'immaginario collettivo alla rappresentazione di questo vizio. In ogni caso, a differenza degli altri Vizi e Virtù che rivestono i panni di spietate virago, l'Ira non è descritta con fattezze umane (v. 117 *hirsutas quatiens galeato in vertice cristas*)⁶² ma è, anzi, un mostro furibondo (v. 130 *monstri furentis*).

L'autore del *Waltharius* non si limita solo a riutilizzare Prudenzio per la caratterizzazione dei propri personaggi, ma intere scene sono dei veri e propri calchi di episodi della *Psychomachia*. È questo il caso dello scontro finale tra Walther e Hagen in *Walth.* 1371-1380:

*Extensam cohibere manus non quiverat heros,
sed cassis fabrefacta diu meliusque peracta
excipit assultum mox et scintillat in altum.
Cuius duritia stupefactus dissilit ensis
– Proh dolor! –, et crepitans partim micat aere et herbis!
Belliger ut frameae murcatae fragmina vidit,
indigne tulit ac nimia furit efferus ira
impatiensque sui capulum sine pondere ferri,
quamlibet eximio praestaret et arte metallo,
protinus abiecit monimenta que tristia sprevit.*

L'intera scena è costruita sul modello del duello tra Ira e Pazienza in *Psych.* 137-150:

*vertitur ad capulum manus improba et ense corusco
conisa in plagam dextra sublimis ad aure
erigitur mediumque ferit librata cerebrum.
Aerea sed cocto cassis formata metallo
tinnitum percussa refert aciemque retundit
dura resultantem, frangit quoque vena rebellis
inlisum chalybem, dum cedere nescia cassos
excipit adsultus ferienti et tuta resistit.
Ira ubi truncati mucronis fragmina vidit*

*Et procul in partes ensem crepuisse minutas,
iam capulum retinente manu sine pondere ferri
mentis inops ebur infelix decorisque pudendi
perfida signa abicit monumentaque tristia longe
spernit et ad proprium succenditur effera letum.*

I loci similes sono numerosi: il fendente che si abbatte sull'elmo dell'eroe mandando scintille (Walth. 1372-1373 *sed cassis fabrefacta diu meliusque peracta / excipit assultum mox et scintillat in altum*; Psych. 139 *erigitur mediumque ferit librata cerebrum*), la spada spezzata (Walth. 1374 *Cuius duritia stupefactus dissilit ensis* e Walth. 1376 *Belliger ut frameae murcatae fragmina vidit*⁶³; Psych. 145 *Ira ubi truncati mucronis fragmina vidit*) e la preziosa elsa, ormai inutile, scagliata lontano con rabbia (Walth. 1378-1380 *impatiensque sui capulum sine pondere ferri, [...] / protinus abiicit monumentaque tristia spremit*⁶⁴; Psych. 148 *mentis inops ebur infelix decorisque pudendi*). In questo modo la personificazione di Ira si sovrappone non soltanto a Walther, ma anche ad Hagen, personaggio al contrario positivo ed equilibrato che, però, mosso dal desiderio di vendetta, finisce anch'egli col cedere alla propria parte irrazionale e a ricorrere alla violenza.

Infine, come emerge già nell'ultimo brano citato, la nuova epica cristiana di Prudenzius non influisce sul *Waltharius* solo a livello contenutistico, ma anche sulle riprese lessicali (anche se non sono moltissimi i passi di sicura discendenza prudenziana). Il nesso *solita virtute* di Psych. 156 *exultans vitium solita virtute sine ullo* ricorre identico nella stessa posizione in Walth. 177 *promittensque istos solita virtute tyrannos*⁶⁵ e anche la locuzione *solio pollebat* di Walth. 14 *quorum rex Gibicho solio pollebat in alto* è una variazione di Psych. 875 *Hoc residet solio pollens Sapientia et omne*, anche se in una diversa sede metrica. Sono, invece, invertiti i termini *manus* e *vertitur* presenti in Psych. 137 *vertitur ad capulum manus improba et ense corusco* come in Walth. 191 *adsumptis, manus ad mucronem vertitur omnis*. La stessa posizione metrica è occupata anche da *cervice* in Psych. 182 *Tunc caput orantis flexa cervice resectum* e in Walth. 753 *Haec ait et truncum secta cervice reliquit*, mentre il nesso *emicat amento*, coi termini isometri e assonanti, occupa la prima parte del verso sia in Psych. 325 *emicat amento, frameam nec dextra minatur* che in Walth. 772 *emicat amento: quam durus fregerat umbo*. Reminiscenze prudenziane appaiono, invece, in clausola in Walth. 412 *ambiretque simul gazam infarcire cruminiis*, che ricalca Psych. 459 *implevisse sinus, iuvat infarcire cruminiis*, e in Walth. 1037 *atque ardens animis vibratu terruit auras*⁶⁶, modellato su Psych. 297 *dum sese ostentat, clipeo dum territat auras*⁶⁷. Il secondo emistichio di Walth. 380 *Iam princeps nimia succenditur efferus ira* riecheggia quello di Psych. 150 *spernit et ad proprium succenditur effera letum*, dove, sebbene non compaia il termine *ira*, il soggetto della frase è l'Ira personificata. Il nesso allitterante

*effreni equo*⁶⁸ ricorre sia in *Psych.* 179 *effreni volitabat equo, quem pelle leonis* che in *Walth.* 711 *effrenique in equo propius devectus ad illum*.

Altre *iuncturae* sono riprese in variazione come ad esempio il primo emistichio di *Walth.* 576 *et genus et patriam nomenque locumque relictum* che è costruito sul modello di *Psych.* 707 *et genus et nomen, patriam sectamque, deumque* ma con l'inversione di *patriam* e *nomen*⁶⁹. Anche *Walth.* 828 *ut dant tinnitus galeae clipeique resultant* rievoca *Psych.* 141-142 *tinnitum percussa refert aciemque retundit / dura resultantem, frangit quoque vena rebellis*, dove, a parte il cambiamento di caso di *tinnitus/tinnitum*⁷⁰, il verbo *resulto* nel poema mediolatino è coniugato al presente indicativo (*resultant*) mentre in Prudenzio abbiamo un participio presente (*resultantem*). Una variazione simile è riscontrabile anche in *Psych.* 506-507 *inmunes fortesque animi; vix in cute summa / praestringens paucos tenui de vulnere laedit*, dove la locuzione *cute summa praestringens* in *Walth.* 972 *abrasit, sed forte cutem praestringere summam* va incontro a una mutazione del sostantivo (*cute* > *cutem* e, di conseguenza, dell'aggettivo correlato *summa* > *summam*) e del verbo (*praestringens* > *praestringere*). In *Walth.* 548 *Tum iuvenis: "Cruor innocuus me tinxerit?"*, inquit⁷¹ il poeta mediolatino, pur costruendo l'esametro su modello di *Psych.* 501 *Et fors innocuo tinxisset sanguine ferrum*, introduce un'innovazione sotto il profilo lessicale, sostituendo il prudenziano *sanguine* con *cruor*⁷², che però è sempre accompagnato dall'aggettivo *innocuus*. La *iunctura pueri ludrica* di *Walth.* 874 *cui nec, rapte spei, pueri ludrica dedisti?* è anche in *Psych.* 298 *expertus pueri quid possent ludrica parvi*, anche se non nell'accezione di genitivo oggettivo come nel caso del poema mediolatino⁷³. Infine, sebbene non sussista alcuna sovrapposizione lessicale, la decapitazione di *Walth.* 718-719 *Qui caput orantis proprio mucrone recidens / fecit cognatum pariter fluitare cruorem* (si noti di nuovo l'uso di *cruor*) ricorda da vicino quella in *Psych.* 283-284 *eripit ac madido suspendit colla capillo / extinctum vitium sancto Spes increpat*⁷⁴.

Le riprese lessicali di origine prudenziana nel *Waltharius*, poi, non si limitano alla *Psychomachia*, ma il poeta mediolatino dimostra di conoscere anche le opere minori come il *Contra Symmachum*, che riesuma la polemica tra Simmaco e Ambrogio per l'altare della Vittoria come spunto per riproporre in versi i tradizionali temi della polemica cristiana contro la religione pagana. Del libro I del *Contra Symmachum* è presente una sola citazione: *Symm.* I, 654-655 *Cur mihi fas non sit lateris sinuamine flexi / ludere ventosas iactu pereunde sagittas?* funge da modello per *Walth.* 740 *O si ventosos lusisti, callide, iactus*, soprattutto per l'uso dell'aggettivo *ventosus*⁷⁵. Passando al libro II della stessa opera, invece, *Walth.* 2-3 *moribus ac linguis varias et nomine gentes / distinguens cultu, tum relligione sequestrans* riprende *Symm.* II, 586 *discordes linguis populos et dissona cultu*. Seppur in misura ridotta il *Waltharius* presenta anche alcune citazioni dall'*Apotheosis*, poemetto didascalico di argomento cristologico e con finalità antieretica. I *palatini ministri* di *Walth.*

215 Ecce *palatini* decurrunt arce *ministri* ricorrono, al singolare ma negli stessi punti del verso (in seconda e ultima posizione), anche in *Apoth.* 481 ecce *palatinus pateram retinere minister*, così come la clausola *conviva resudat* di *Walth.* 297 *diversasque dapes libans conviva resudat* è mutuata da *Apoth.* 719 *post cenam cophinos; crudus conviva resudat*. Il v. 296 del *Waltharius*, *Centenos simul accubitus iniere sodales*, è interamente ripreso da *Apoth.* 713 *centenos simul accubitus iniere sodales*⁷⁶. Infine, *Walth.* 761-762 «Dic», ait, «an corpus vegetet tractabile temet / sive per aerias fallas, maledicte, figuras chiama in causa il tema della reincarnazione (anche se qui le parole di Ekifrido sono rivolte a una figura tutt'altro che divina, Walther) usando parole simili a quelle in *Apoth.* 956-958 *Aerium Manichacus ait sine corpore vero / pervolitasse Deum, mendax phantasma cavamque / corporis effigiem, nil contrectabile habentem*.

Come gran parte degli autori classici, anche Prudenzio riveste scarsa importanza tra le fonti a cui attinge l'autore del *Ruodlieb*. Finora in questo poema non sono state rilevate influenze certe della *Psychomachia*, anche se sarebbe errato affermare che l'opera di Prudenzio fosse totalmente sconosciuta all'anonimo poeta mediolatino. Gli unici due rimandi certi all'autore cristiano provengono dal *Contra Symmachum* e dal *Peristephanon*. La clausola di *Ruod.* IV, 60 *Ut demandasti, quo vis, sumus ire parati* riprende quella di *Symm.* II, 865 *sunt qui quadriuiis brevioribus ire parati*, mentre la particolare *iunctura* di *Perist.* II, 282 *et muculentis naribus* è riadattata in *Ruod.* XV, 7 *deguttat nasus sordes nimium muculentus*⁷⁷. Si potrebbe giustificare questa scarsa presenza di Prudenzio con la scelta anti-classica dell'autore, ma risulta comunque singolare il fatto che l'autore citi così marginalmente uno dei più importanti autori cristiani della Tarda Antichità, considerando che il *Ruodlieb* vanta un'atmosfera cristiana di fondo ben più marcata del *Waltharius*. *Ruodlieb*, a differenza di Walther, è l'eroe cristiano per eccellenza e le sue vicissitudini vanno in direzione di un'edificazione cristiana *tout-court*. Il fine del suo autore è di creare un personaggio moralmente integerrimo che funga da modello per il fedele cristiano. Si potrebbe ipotizzare che, per rimanere fedele alla propria scelta di creare un poema dallo spirito integralmente medievale, l'autore abbia preferito optare per citazioni dalla Bibbia e da altri scrittori cristiani suoi contemporanei. È probabile, anche, che il fare riferimento alle Sacre Scritture (che anche i lettori meno colti conoscevano) fosse finalizzato all'averne un impatto più diretto sul suo uditorio e legare più strettamente la sua opera al messaggio di Cristo.

In ogni caso Prudenzio e la sua *Psychomachia* costituiscono un importante punto di svolta nell'evoluzione del genere epico dagli indiscussi e sempre imitati modelli classici alle nuove istanze delle nascenti letterature in volgare. Essi costituiscono un ponte tra due mondi profondamente diversi e si fanno carico di tramandare agli autori medievali il messaggio e gli stilemi delle grandi *auctoritates* del passato. Prudenzio le rilegge però alla luce del

nuovo messaggio di Cristo, che non si sostituisce *in toto* alla classicità sofofocandola, bensì riesce a creare uno straordinario connubio soprattutto tra epica latina e Sacre Scritture. Gli autori mediolatini, come quello del *Waltharius*, recepiranno il suo intento e cercheranno di imitarlo, aggiungendo anche altri elementi di innovazione tipicamente medievali. Oppure, come nel caso del *Ruodlieb*, ne riconosceranno l'importanza ma cercheranno di seguire una propria strada indipendente.

Abbreviazioni bibliografiche

Althof 1905: Althof, H., *Waltharii Poesis. Das Waltharilied Ekkeharts I. von St. Gallen*, 2 voll., Leipzig.

Bisanti 2007: Bisanti, A., *Prudenzio nel X secolo. A proposito di alcuni studi più o meno recenti*, in «Auctores nostri», 5, pp. 39-64.

Charlet 1980: Charlet, J.-L., *L'apport de la poésie latine chrétienne à la mutation de l'épopée antique: Prudence précurseur de l'épopée médiévale*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 39, pp. 207-217.

Charlet 1985: Charlet, J.-L., *L'inspiration et la forme bibliques dans la poésie latine chrétienne du III^e au VI^e siècle*, in Fontaine, J. – Pietri, C. (a c. di), *Le monde latine antique et la Bible*, Paris, pp. 613-643.

Charlet 1986: Charlet, J.-L., *La poésie de Prudence dans l'esthétique de son temps*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 45, pp. 368-386.

D'Angelo 1998: D'Angelo, E. (a c. di), *Waltharius. Epica e saga tra Virgilio e i Nibelunghi*, Milano-Trento, Luni.

Evenepoel 1993: Evenepoel, W., *The place of poetry in Latin Christianity*, in den Boeft, J. – Hilhorst, A. (a c. di), *Early Christian Poetry. A Collection of Essays*, Leiden, pp. 35-60.

Evenepoel 1996: Evenepoel, W., *Le martyr dans le "Liber Peristephanon" de Prudence*, in «Sacri erudiri», 36, pp. 5-35.

Gamberini 2003: Gamberini, R. (a c. di), *Ruodlieb (con gli epigrammi del Codex Latinus Monacensis 19486). La formazione e le avventure del primo eroe cortese*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo.

Giovini 1998: Giovini, M., «*Uritur infelix olim formonsa Papia*»: *l'incendio di una città "prudenziana" in Antapodosis III, 3 di Liutprando*, in «Maia», n.s. 50, pp. 489-498.

Giovini 2005: Giovini, M., *Rosvita drammaturga e l'emulazione stilistica di Prudenzio*, in «Maia», n.s. 57, pp. 557-597.

Glauche 1984: Glauche, G., *Katalog der lateinischen Handschriften der Baye-*

rischen Staatsbibliothek München. Clm 28255-28460, Wiesbaden, Harrassowitz, (*Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis*, n. s., 4, 8).

Glauche 1994: Glauche, G., *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Pergamenthandschriften aus Benediktbeuern*. Clm 4501-4663, Wiesbaden, Harrassowitz, (*Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis*, n. s., 3, 1).

Kirsch 1979: Kirsch W., *Strukturwandel im lateinischen Epos des 4.-6. Jahrhunderts*, in «*Philologus*», 123, pp. 38-53.

Kratz 1977: Kratz, D.M., *Quid Waltharius Ruodliebque cum Christo?*, in H. Scholler (a c. di), *The Epic in Medieval Society: Aesthetic and Moral Values*, Tübingen, pp. 126-149.

Kühne 2008: Kühne, U., *Der Kampf des Helden: ein klassisches Thema im mittellateinischen Epos*, in Klein, D. - Käppel, L. (a c. di), *Das diskursive Erbe Europas: Antike und Antikerezeption*, Frankfurt a. M.

Herzog 1966: Herzog, R., *Die allegorische Dichtkunst des Prudentius*, München, Beck.

Herzog 1979: Herzog, R., *Exegese-Erbauung-Delectatio. Beiträge zu einer christlichen Poetik der Spätantike*, in W. Haug (a c. di), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart, Metzler.

Lawo 1990: Lawo, M., *Gesta Berengarii und «Waltharius»*, in *Arbor amoena comis*, 25 Jahre Mittellateinisches Seminar in Bonn 1965-1990, Stuttgart, pp. 101-111.

Mickel 1970: Mickel, E.J., *Parallels in Prudentius' «Psychomachia» and «La Chanson de Roland»*, in «*Studies in Philology*», 67, pp. 439-452.

Mordeglia 2006: Mordeglia, C., *Prudenzio nell'Ecbasis captivi*, in Giovini, M. – Mordeglia, C. (a c. di), «*Tenuis scientiae guttula*». *Studi in onore di Ferruccio Bertini in occasione del suo 65° compleanno*, Genova, pp. 101-120.

Önnerfors 1988: Önnerfors, A., *Das «Waltharius»-Epos. Probleme und Hypothese*, Stockholm.

Propp 1988: Propp, V., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.

Prudenzio 1996: Prudenzio, *Contra Symmachum*, a c. di G. Garuti, Roma, Japadre.

Prudenzio 2005: Prudenzio, *Le corone*, a c. di L. Canali, Firenze, Le Lettere.

Prudenzio 2007: Prudenzio, *Psychomachia: la lotta dei vizi e delle virtù*, a c. di B. Basile, Roma, Carocci.

Prudenzio 2009: Prudenzio, *Inni della giornata; Le corone dei martiri*, a c. di M. Spinelli, Roma, Città nuova.

Schaller 1989: Schaller, D., *Das mittelalterliche Epos im Gattungssystem*, in W. Erzgräber (a c. di), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen, pp. 355-371.

Stella 2001: Stella, F., *Poesia e teologia. L'Occidente latino tra IV e VIII secolo*, Milano, Jaca Book.

¹ Un'evoluzione in questo senso si era già manifestata con la letteratura satirica del I secolo d.C., ma furono gli autori cristiani a imprimere una forte accelerazione su questo cambiamento. Ovviamente il discorso sulla transizione dall'epica classica e cristiana a quella medievale, tema di grande ampiezza e complessità e impossibile da trattare qui nel dettaglio, vanta una ricchissima bibliografia. Ad esempio non si può fare a meno delle molte teorie che sono state proposte finora da Schaller (1989), Herzog (1966, 1979), Stella (2001), Evenepoel (1993) e soprattutto Kirsch (1979).

² *Praef.* 19 *Nam mihi carmen erit Christi vitalia gesta.*

³ Bisanti 2007, pp. 44-45. Tra i codici più importanti si ricordano il Bernese 264 e il Parigino Latino 8318 del IX-X secolo.

⁴ Da notare l'interpretatio nominis *prudenter... o Prudenti* già utilizzato da Venanzio Fortunato nella *Vita Martini I*, 19 *prudens prudenter Prudentius immolat actus.*

⁵ *Inst. cler.* III, 18: «Quam ob rem non est spernenda haec [la metrica ratio], quasi gentilibus communis ratio, sed quantum satis est perdiscenda, quia utique multi evangelici viri insignes libro hac arte condiderunt et deo placere per id satagerunt, ut fuit Iuvenicus, Sedulius, Arator, Alcimius, Clemens, Paulinus et Fortunatus et ceteri multi». Come già Alcuino, anche Rabano qui chiama Prudenzio (Aurelio Prudenzio Clemente) semplicemente con il *cognomen Clemens.*

⁶ Bisanti 2007, p. 47. Si veda anche Glauche 1984 e 1994.

⁷ *Antapodosis* III, 3, 24-25 *Iaspidis hic precium viridis rutilique topazii / spernitur et saphyrus carus pulcherque berillus.*

⁸ Giovini 1998, p. 497.

⁹ *Psych.* 854-856, 860-861: *Ingens chrysolitus nativo interlitus auro / hinc sibi sappirum sociaverat, inde beryllum, / distantesque nitor medium variabat honores; [...] / sardonychen pingunt amethystina, pingit iaspis / sardium iuxta adpositum pulcherque topazon.* Sia in Prudenzio che in Liutprando le pietre sono accoppiate allo stesso modo: zaffiro / berillo (*Psych.* 855 e *Antap.* III, 3, 25) e diaspro / topazio (*Psych.* 860-861 e *Antap.* III, 3, 24); il rapporto tra i due brani è confermato anche dalla somiglianza delle due clausole di *Psych.* 861 *pulcherque topazon* e di *Antap.* III, 3, 25 *pulcherque berillus.*

¹⁰ Giovini 2005, pp. 557-597.

¹¹ Mordeglia 2006, pp. 101-120.

¹² Per una trattazione più esaustiva di tutte le opere di Prudenzio si veda Stella 2001, pp. 65-79. In particolare per il *Peristephanon* si veda Evenepoel 1996.

¹³ Charlet 1980, p. 217.

¹⁴ Lo stesso Prudenzio poteva attingere nella tarda antichità alle letture allegoriche di poemi come l'*Iliade* e già in età imperiale era piuttosto diffuso l'uso dell'allegoria. Ad esempio in *Aen.* VI, 273 ss. Virgilio pone nel vestibolo degli Inferi Lutto e Rimorsi, Malattie e Vecchiaia, Povertà e Sofferenza, Discordia e Guerra; Valerio Flacco (*Argonautiche* II, 204 ss.) narra di come Venere, per vendicarsi, invochi l'aiuto di Paura, Discordia, Collera, Rabbia e Morte; Stazio (*Theb.* VII, 47 ss.) mette a guardia del tempio della guerra Temerarietà, Crimine, Collera, Spavento, Insidie e Minacce.

¹⁵ Quest'ultimo potrebbe essere considerato una *psychomachia* erotica, dove il giovane protagonista, che tenta di conquistare la Fanciulla-Rosa nell'incantato giardino del Piacere, una volta divenuto vassallo di Amore, deve lottare con forze avversarie alla sua *quête* (Ragione, Rifiuto, Paura, Vergogna e la maldicenza di Malabocca), la cui personificazione ha verosimilmente un'origine prudenziana.

¹⁶ Virgilio è riecheggiato fin dal verso di esordio della *Psychomachia* dopo la *Praefatio*, anche se nel contesto della *laus Christi*: *Psych.* 1 *Christe, graves hominum semper miserate labores* simile a *Aen.* VI, 56 *Phoebe, gravis Troiae semper miserate labores.* Da notare la sostituzione di Cristo ad Apollo in linea con la poetica di classicismo cristiano di Prudenzio.

¹⁷ Rilevanti collegamenti tra epica classica e mediolatina erano, invece, già stati stabiliti, in maniera più o meno significativa da autori precedenti come Giovenco, Sedulio, Draconzio, Cipriano poeta, Avito, Aratore e gli epici minori. Sulla nuova configurazione dell'eroe si veda anche Kühne 2008.

¹⁸ *Psych.* 163 *egregio comitata viro; nam proximus Iob.* Le allegorie delle Virtù e dei Vizi, invece, sono tutte femminili.

¹⁹ *Cath.* IV, 47 *lambunt indomiti virum leones.*

²⁰ Ad esempio *Perist.* II, 491 *quos mira libertas viri* e II, 558 *gemmis coruscantem virum*; VI, 16 *inde ad carceream viros catenam*; VII, 1 *Insignem meriti virum* e VII, 49 *saxoque et laqueo et viro*; VIII, 4 *martyrium pulchra morte tulere viri*; X, 1106 *dixit, foroque protrahi iussit virum*; XI, 11 *quanta virum iaceant congestis corpora acervo*; XIII, 96 *flevit abire virum maesta Africa, quo docente facta est.*

²¹ *Cath.* IV, 39 *inlapsis dapibus virum refovit.*

²² *Cath.* X, 70 *sacer ac venerabilis heros.*

²³ *Perist.* X, 52 *Romanus acris heros excellentiae.*

²⁴ Composto derivante da *magnitudo animis*; dal generico significato di “generoso”, “nobile” e “coraggioso” del latino classico, il termine nel latino medievale presenta soltanto il senso negativo: *cui animus est ad iracundiam pronus* (Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*), anche se il *Waltharius* va controcorrente conservando l’accezione positiva.

²⁵ Questo binomio è sottolineato in *Aen.* VI, 403 *Troius Aeneas pietate insignis et armis.*

²⁶ Ad esempio in *Perist.* I, 25 ss.; II, 1-20; III, 31-35; IV, 101-104. In *Perist.* V, 117 troviamo l’espressione *miles dei* e anche l’immagine del trionfo militare è molto frequente, ad esempio in *Perist.* II, 1-20.

²⁷ Punti di contatto tra la *Psychomachia* e la *Chanson de Roland* sono stati rilevati da Mickel 1970, pp. 439-452.

²⁸ *Chanson de Roland* v. 1134 *Se vos murez, esterez seinz martirs* e 1922 *Ço dist Rollant: Ci recevrums martyrie* (cito da *La canzone di Orlando*, a cura di M. Bensi, Milano, 1985).

²⁹ *Chanson de Roland* 1135 *sieges avrez el greignor pareis*; 1522 *seint pareis vos est abandonant*; 2016 *si priet Deu que pareis li dunget*; 2258 *de pareis li seit la porte uverte!*

³⁰ Ad esempio il coro di angeli che accompagna Eulalia (*Perist.* III, 48 ss.) o che circonda Vincenzo (*Perist.* V, 373 ss.); gli angeli intervengono anche alla fine del martirio di Agnese per accompagnare la sua anima in cielo (*Perist.* XIV, 91 ss.).

³¹ Come in *Chanson de Roland* 836 *enoit m’avoint par un’avisiun d’angele*; 2374 *Angles del ciel i descendent a lui*; 2452 *Ais li un angle ki od lui selt parler*; 2847 *Seint Gabriel, ki de part Deu le garde*; 3993 *Seint Gabriel de part Deu li vint dire.*

³² Vi sono riferimenti diretti all’Antico Testamento (alla Creazione, a Caino ed ai giganti come progenitori del mostro Grendel, al Diluvio) e si possono scorgere accenni del Nuovo Testamento (l’allegoria dell’armatura spirituale e delle frecce del demonio ai vv. 1743-1744 rimanda all’*Epistola agli Efesini* VI, 13-17). Beowulf è aiutato da Dio nella sua lotta contro la madre di Grendel, simbolo dell’Anticristo, e contro il drago, anch’esso creatura diabolica. Viene, inoltre, condannata la follia del sacrificare agli dei pagani (ma il poeta adduce la scusa che i Geati non conoscevano ancora il Signore) anche se, in contraddizione con ciò, Hrothgar, re dei Danesi, rende grazie a Dio per la morte di Grendel e definisce l’orgoglio come il peggiore dei peccati (vv. 1725-1739). La presenza di una fede nell’immortalità è testimoniata da alcune particolari perifrasi (*kenning*, pl. *kenningar*) per indicare la morte: ad esempio, parlando della morte di Hrethel, il poeta dice “lasciò i piaceri sociali e si scelse la luce di Dio” (vv. 2468-2469).

³³ Charlet 1980, p. 212.

³⁴ Questo seguendo lo schema di Propp (Propp 1988).

³⁵ Così l’intervento di Cristo per liberare l’anima del martire Cassiano d’Imola in *Perist.* IX, 85-88 (*Tandem luctantis miseratus ab aethere Christus / iubet resolui pectoris ligamina; / difficiles moras animae ac retinacula vitae / relaxat, artas et latebras expedit*) s’ispira all’episodio in cui Giunone giunge per mettere fine all’agonia di Didone in *Aen.* IV, 693-695 (*Tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem / difficilisque obitus Irim demisit Olympo / quae luctantem animam nexoque resolveret artus*). Oppure la pioggia che compare miracolosamente a spegnere il rogo di Romano in *Perist.* X, 856-860 (*Haec eius orsa sequitur immensus fragor / nubis ruentis; nimbus undatim nigro / praeceps aquarum flumine ignes obriuit. / Alunt olivo semicombustas faces, / sed vincit imber iam madentem fomitem*) ricorda da vicino quella inviata da Giove a spegnere l’incendio della flotta troiana in *Aen.* V, 693-698 (*Vix haec ediderat cum effusis imbribus atra / tempestas sine more furit tonitruque tremescunt / ardua terrarum et campi; ruit aethere toto / turbibus imber aqua densisque nigerrimus Austris, / implenturque super puppes, semusta madescent / robora*).

³⁶ Per bocca del martire Romano in *Perist.* X, 216-305.

³⁷ Ad esempio nella descrizione dell’ascensione al cielo dei martiri Emeterio e Chelidonio in *Perist.* I, 83-93 la ripetizione del verbo *vidit* sottolinea il carattere autentico del miracolo attestato dai testimoni oculari. Alla fine dell’inno dedicato a Romano si menziona l’esistenza di testimonianze scritte sui fatti avvenuti (*Perist.* X, 956-1005) e il sagrestano che racconta la passione di Cassiano in *Perist.* IX, 17-20 afferma: *quod prospicis, hospes, / non est inanis, aut anilis fabula; / historiam pictura refert, quae tradita libris / veram vetusti temporis monstrat fidem.*

³⁸ Charlet 1980, p. 214.

³⁹ *Psych.* 23 *nuda umeros intonsa comas exerta lacertos* e *Aen.* XI, 649 *unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla.*

- ⁴⁰ *Psych.* 186-187 *Carbasea ex umeris summo collecta coibat / palla sinu teretem nectens a pectore nodum e Aen. XI, 775-776 tum croceam chlamydemque sinusque crepantis / carbaseos fulvo in nodum collegerat auro.*
- ⁴¹ *Psych.* 125-126 *Provida nam virtus conserto adamante trilicem / induerat thoraca umeris squamosaque ferri; Aen. III, 467 lorica consertam hamis auroque trilicem e V, 259 levibus huic hamis consertam auroque trilicem; Walth. 263 in primis galeam regis tunicamque trilicem.*
- ⁴² Castità (*Psych.* 47) e Sobrietà (*Psych.* 418) si servono di pietre come Mezenzio (*Aen.* X, 698) e Turno (*Aen.* XII, 896 ss.), Lussuria usa come arma una torcia (*Psych.* 42-43) come Corineo in *Aen.* XII, 300.
- ⁴³ Ad esempio *Psych.* 205 *in vocem dictis se effundit amaris* riecheggia *Aen.* X, 368 *nunc dictis virtutem accendit amaris* e X, 591 *quem pius Aeneas dictis adfatur amaris*. L'invettiva di Castità contro Lussuria comincia esattamente come quella che Messapo rivolge a Auleste (*hoc habet* sia in *Psych.* 53 che in *Aen.* XII, 296); Superbia insulta l'avversaria Umiltà con gli stessi termini con cui Numano ingiuria i Troiani (*Psych.* 206-212 *Non pudet [...] En qui nostra suis in praedam cedere, dextris* e *Aen.* IX, 598-600 *Non pudet [...] En qui nostra sibi conubia poscunt*).
- ⁴⁴ *Psych.* 121 *Sic ait, Psych.* 253 *talia vociferans, Psych.* 823 *haec ubi dicta dedit, Psych.* 665 *ventum erat ... ubi* (cfr. *Aen.* VI, 45 *ventum erat ... cum*), *Psych.* 480 *talia per ... edebat* (cfr. *Aen.* X, 602 *talia per ... edebat*).
- ⁴⁵ Anche la scelta di certi dettagli è subordinata alla narrazione allegorica: Lussuria usa come armi fiori e profumi (*Psych.* 326 ss.), per poi venire uccisa con una roccia che le viene conficcata in gola ed essere così punita per il suo peccato, mentre al contrario Sobrietà brandisce la croce del Signore (*Psych.* 407 ss.).
- ⁴⁶ Kratz 1977, p. 130.
- ⁴⁷ *Walth.* 1415 *Martius opus tepide atque enervoiter egit.*
- ⁴⁸ *Walth.* 1228 *Hunc rex uncursans comitante satellite demens; Walth.* 1304 *Hic rex Guntharius coeptum meditatur ineptum; Walth.* 1332 *atque tremens stupidusque stetit, vix morte reversus.*
- ⁴⁹ *Walth.* 641-643 *Perge et thesaurum reddi mihi praecipe totum. / Quodsi conctetur – scio tu vir fortis et audax –, / Congredere et bello devictum mox spoliato.*
- ⁵⁰ *Walth.* 468 *Guntharius princeps ex hac ratione superbus; Walth.* 720 *Hunc ubi Guntharius conspexit obisse superbus.*
- ⁵¹ *Walth.* 1153 *ne patriae fines dicat rex ille superbus.*
- ⁵² *Ruod.* V, 451-456 *Non tibi sit rufus umquam specialis amicum! / Si fit is iratus, non est fidei memoratus; / nam vehemens dira sibi stat durabilis ira. / Tam bonus haut fuerit, aliqua fraus quin in eo sit, / Quam vitare nequis, quin ex hac commaculeris; / nam tangendo picem vix expurgaris ad unguem.*
- ⁵³ Dopo essere diventato compagno di viaggio di Ruodlieb, i due avevano chiesto ospitalità per la notte presso la casa di un vecchio uomo e la sua giovane (e promiscua) moglie (atto contrario ai precetti del *Rex Maior*, vd. *Ruod.* V, 461-467): il Rosso seduce la donna e, quando i due amanti vengono sorpresi dal marito, quest'ultimo viene brutalmente ucciso.
- ⁵⁴ La morte del nipote per mano di Walther scatenerà in Hagen un distruttivo desiderio di vendetta.
- ⁵⁵ *Walth.* 854 *arsit enim venis laudem captare cupiscens*. Anche se ai vv. 868-871 Hagen insinua che il desiderio di lode che acceca Patafrido sia un tipo di avidità.
- ⁵⁶ *Walth.* 265-271 *Diripe, bina dehinc mediocria scrinia tolle; / his armillarum tantum da Pannonicarum, / donec vix unum releves ad pectoris inum. / Inde quater binum mihi fac de more coturnum, / tantundemque tibi patrans imposito vasis: / sic fors ad summum complentur scrinia labrum. / Insuper a fabris hamos clam posce retortos.*
- ⁵⁷ Mentre ricomponi i corpi dei nemici decapitati prima dello scontro finale con Gunther e Hagen, Walther contempla la sua vittoria con più rimorso che gioia e prega per la salvezza della propria anima e di quella dei suoi avversari (*Walth.* 1161-1167): *“Rerum factori, sed et omnia facta regenti, / nil sine permissu cuius vel denique iusso / constat, ago grates, quod me defendit iniquis / hostilis turmae telis, nec non quoque probris. / Deprecor at Dominum contrita mente benignum, / ut qui peccantes non vult sed perdere culpas, / hos in caelesti praestet mihi sede videri”*.
- ⁵⁸ *Walth.* 812-813 *Viribus o summis hostem depellere cures, / dextera, ne rapiat tibi propugnacula muri!*
- ⁵⁹ D'Angelo 1998, p. 19.
- ⁶⁰ Espressione ripresa da Ovidio *met.* IV, 97 *spumantes oblita rictus*.
- ⁶¹ Simile a Ovidio *met.* XI, 368 *suffusus lumina flamma*.
- ⁶² Anche in *Aen.* XII, 493 *summas excussit vertice cristas*.
- ⁶³ Il verbo *murcare*, derivato dall'aggettivo del latino tardo *murcus* (“mutilato”), ricorre solo in Notkero Balbulo, ma riferito a persone, non ad oggetti (ad es. *Gesta Karoli I*, 32). Il Du Cange (*Glossa-*

rium mediae et infimae latinitatis) riporta come significato *segnis, ignavus, mutilus* e cita un'occorrenza (che però devia dal significato originario del termine) di quel famoso *magister Iso*, monaco di San Gallo, autore di un commento all'opera di Prudenzio: *Murcus, qui praecisum habet nasum*. In seguito nel latino medievale verrà coniata anche l'espressione *murcare ungues* per "mangiarsi le unghie".

⁶⁴ *Monimentum*, variante di *monumentum* (sostantivo derivato di *moneo*), è in generale riferito a tutto ciò che contribuisca a lasciare una memoria di qualcosa o qualcuno, specie se si tratta di un oggetto materiale o legato al culto dei morti come tombe, statue, iscrizioni funebri (*ThLL* VIII, 1461, 62 ss.) e con questo significato passa nelle lingue romanze (Ernout, Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*). Nel brano citato della *Psychomachia* il termine viene tradotto con "ricordo" (Prudenzio, *Psychomachia: la lotta dei vizi e delle virtù*, p. 55) a sottolineare l'inutilità dell'arma andata in frantumi. È, invece, singolare come ad un oggetto venga riferito un aggettivo, *tristis*, di solito associato alle persone, in riferimento soprattutto a una tristezza che si manifesta nell'espressione del volto, concretizzando uno stato d'animo nell'aspetto fisico.

⁶⁵ Ma è presente anche in *Aen.* XI, 415 *Quamquam o, si solitae quidquam virtutis adesset!*

⁶⁶ Vale la pena notare come *vibratu* sia l'unico sostantivo del poema che non sembra derivare da fonti classiche o scritturali: Lawo (1990, p. 105) per spiegarne l'origine chiama in causa il *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella (I, 66 *quos stellantibus oculis interstinctos crebri vibratus ignium luminabant* e VIII, 887 *quum radio Solis consequente proprii luminis vibratum amittunt*).

⁶⁷ Entrambi hanno il significato di "atterrire", "spaventare", ma *territo* è forma più rara e intensiva (Ernout, Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*).

⁶⁸ L'aggettivo *effrenus* è ampiamente attestato nell'epica classica, riferito sia ad animali, col significato di "senza briglie" (come in Stazio *Theb.* IV, 657-658 *effrenae dextra laeuaque sequuntur / lynces*), che a uomini, con quello di "selvaggio", "violento" (come in Virgilio *Georg.* III, 382 *gens effrena virum*). Non mancano, però, attestazioni anche in campo elegiaco in riferimento alla passione amorosa, vedi Ovidio *met.* VI, 465 *effreno nimbose equare profatu*.

⁶⁹ Un'espressione simile è presente anche in *Aen.* V, 621 *cui genus et quondam nomen natique fuissent*.

⁷⁰ Il termine è abbastanza diffuso nella poesia di argomento amoroso, ad esempio in Catullo (64, 262 *tenuis tinnitus aere ciebant*) e in Ovidio (*met.* V, 204 *sonuit tinnitibus ensis acutis*), anche se non mancano attestazioni anche nell'epica di Virgilio (*Aen.* IX, 809 *strepit adsiduo tinnitu galea*).

⁷¹ Per questo verso è stata proposta (D'Angelo, 1998, p. 183) anche un'influenza della Bibbia, nello specifico di *Dt* 21:9 *tu autem alienus eris ab innocentis cruore, qui fusus est, cum feceris quod praecepit Dominus*.

⁷² Originariamente *cruor* designava la carne cruda e ancora sanguinante, ma in latino il termine più diffuso per "carne" era *caro*, così *cruor* si è specializzato nel senso di "sangue versato o coagulato", in opposizione a *sanguis*, "sangue ancora in circolazione". La distinzione era ben presente agli autori latini più importanti (ad esempio in Lucrezio *De rerum natura* II, 194-195 *quod genus e nostro cum missus corpore sanguis / emicat exultans alte spargitque cruorem*) e *cruor* è ampiamente attestato con questo significato in tutta la latinità a partire da Varrone (Ernout, Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*). *Sanguis* nella sua forma plurale è usato soprattutto nel linguaggio della Chiesa (*Ez* 24:6 *vae civitati sanguinum*), dove senza dubbio traduce un ebraismo; nel latino classico è utilizzato anche in senso metaforico per indicare la parentela (Sallustio *Bellum Iugurthinum* 10, 3 *sanguine coniunctos retinere*; Cicerone *De inventione* 2, 161 *sanguine coniuncti*) e come simbolo della forza. Nel latino medievale, invece, *cruor* non si discosta molto dal significato stabilizzatosi nel latino classico, aggiungendo però quello traslato di "violenza", "rapina": *id est sanguinis effusionis et letronicinii*. *Sanguis*, invece, finisce per assumere anche il significato di "vita" (Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*).

⁷³ Per motivi metrici Önnersfors (1988, p. 17) ritiene che questa *iunctura* possa essere stata usata come modello da Notkero Balbulo (*Sequentia Sancti Galli*, 3-4 *praedia patris, gremium matris, / coniugis curam, ludicra nati*). Il *Thesaurus* (*ThLL*) non riporta occorrenze simili.

⁷⁴ Ma immagini simili si trovano anche in Virgilio, ad esempio in *Aen.* X, 535-536 *Sic fatus galeam laeva tenet atque reflexa / cervice orantis capulo tenus adplicat ense* e X, 554-555 *tum caput orantis nequiquam et multa parantis / dicere deturbat terrae truncumque tepentem*.

⁷⁵ *Ventosus* è ampiamente diffuso nel latino classico, in particolare nel lessico poetico, come in Catullo (64, 59 *irrita ventosae linquens promissa procellae*), Virgilio (*Aen.* VI, 335 *quos simul ab Troia ventosa per aequora vectos* e VIII, 449 *Alii ventosis follibus auras*), Lucano (*Phars.* IX, 349 *audit ventosa perflantem marmora concha*) e Orazio (*Epistulae* I, 8, 12 *Romae Tibur amem, ventosus Tibure Romam*).

⁷⁶ In entrambi i testi *centenos* ha probabilmente un valore puramente simbolico, anche perché, soprattutto per quel che concerne il *Waltharius*, sarebbe difficile pensare che un banchetto per la vit-

toria degli Unni conti solo cento commensali. Althof (1905, II, p. 107) lo ritiene un sinonimo del corrispondente numerale cardinale.

⁷⁷ L'aggettivo è poco diffuso nel latino classico, mentre per quel che riguarda il latino medievale il Du Cange, alla voce *muccus*, riporta tra le occorrenze una glossa a un commento dell'opera di Prudenzius del sangallese *Magister Iso: Glossae Isonis Magistri ad Prudent.: muculentis, sordidis* (Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*). L'ipotetico luogo di composizione del *Ruodlieb* è stato collocato nella zona del lago di Costanza, non molto lontano da San Gallo, per cui è ragionevole pensare che il suo autore possedesse una buona conoscenza delle opere di Prudenzius.



Letterature romanze

Lucilla Spetia

La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di *Carestia*: l'anonima (?) *A une fontaine* (RS 137)

1. La dialettica tra pastorella e canzone

1.1. Secondo l'approccio tradizionale nello studio dei generi lirici, la *canso* di origine occitanica (poi impiantatasi anche nel dominio oitanico) è destinata a esprimere i sentimenti del locutore e pertanto connotata sul piano della soggettività; si oppone quindi ai generi cosiddetti oggettivi, la pastorella su tutti, ove «l'avventura interiore dell'io lirico si dispiega nello spazio della narratività»¹.

Tale opposizione va a sovrapporsi all'altra relativa all'origine dei due generi, rispettivamente colta e popolare, e che tuttavia va riconsiderata e dunque sfumata quando si tenga conto del dato storico imprescindibile in qualsiasi discorso relativo ai prodotti letterari, per cui anche per l'origine della pastorella andrà invocato un intervento 'colto' poiché è all'autore Marcabruno che va ascritto il primo esemplare conservato *L'autrer jost'una se-bissa* (BdT 293,30), sia pure ispirandosi a elementi strutturali propri del mondo popolare di tradizione orale².

Se indubbiamente sono riscontrabili differenze sostanziali nei due generi dal punto di vista contenutistico (infatti mentre la *canso* rappresenta il mondo della cortesia e le sue raffinate e sofferte aspirazioni, la pastorella offre una visione antitetica di quel mondo con la ricerca – talora coronata dal successo – di una realizzazione concreta del desiderio) e formale (su tutti nella pastorella l'impianto narrativo, l'ambientazione all'aperto e il dialogo più o meno serrato fra gli attanti in scena, così come il ricorso a versi brevi e la presenza di refrains in particolare nella tradizione oitanica, maggioritaria quanto a numero di esemplari traditi)³, tuttavia c'è chi – come Michelangelo Picone – ha preferito parlare di complementarità tematica piuttosto che di dicotomia, per cui la pastorella realizza narrativamente il desiderio erotico sotteso o esplicitato nella *canso* ed entrambi i generi «rappresentano la totalità del fatto erotico», sia pure con un distinguo.

Infatti, sebbene all'assenza della dama e al discorso monologico della *canso* si contrappongano la presenza in scena di una pastora e il discorso dialogico, tuttavia il destinatario dell'azione della pastorella è sempre il personaggio-poeta. I due generi allora rappresenterebbero il tentativo di ricostruire la totalità dell'esperienza umana tra la raffinata intellettualità rappresentata dalla *canso* e dalla dama che ne costituisce il vertice e la selvatica materialità della pastorella, per cui *domina* e pastora si rivelano entrambe metafora della ricerca erotica dell'uomo medievale. Pertanto l'humus ideologica della pastorella, geneticamente discendente dalla stessa *canso*, non va cercata al di fuori della *fin'amor*, bensì proprio al suo interno; anche qui l'io, seppure posto in un contesto spazio-temporale diverso da quello tipico della *canso*, resta il destinatario del messaggio che fa riferimento sempre all'amore⁴.

Tale interpretazione, che prende l'avvio dalla pastorella di Marcabruno, ne mette in discussione sia l'approccio sociologico già proposto da Erich Köhler⁵, sia quello moralistico di Ada Biella⁶ (seguendo le orme di Aurelio Roncaglia)⁷, per cui Picone conclude proponendo di vedere nel testo fondante del genere non una manifestazione ideologica anticortese, bensì proprio un'affermazione *e negativo* di quella, negando infine alla pastorella lo status di anti-*canso*⁸.

A riprova della sua interpretazione, lo studioso passa ad analizzare l'esemplare più famoso del genere, *L'altrer, lo primer jorn d'aost* di Giraut de Bornelh (BdT 242,44)⁹, ove emerge la necessità del poeta di incontrare la pastora in modo che dal colloquio risultino più comprensibili e accettabili per lui le regole della *fin'amor*, e l'ipotesi di una possibile infrazione del codice svolge in realtà la funzione di confermare proprio quel codice, che «preclude ogni possibilità di contatto immediato con l'Oggetto»¹⁰.

Per ragioni cronologiche Picone non ebbe modo di avvalersi degli ulteriori approfondimenti ormai accettati dalla critica, in particolare degli studi di Nicolò Pasero sulla pastorella di Marcabruno ove è più marcato il riconoscimento della questione sociale e della contrapposizione ideologica tra *senher* e villana, la cui entrata in scena mette in crisi il sistema bipolare *clerc-chevalier*¹¹; né d'altra parte sottolineò quanto sostenuto da Michel Zink nel suo studio sulla pastorella (pure citato), circa lo sviluppo del genere alla luce del rapporto dialettico tra dottrina cortese, che integra la sessualità nel suo sistema di valori, e morale cristiana che vi vedeva invece l'azione del diavolo¹².

Resta poi da segnalare nell'analisi di Picone la tendenza da un lato ad un irrigidimento in una visione cristallizzata del genere 'pastorella', dall'altro ad una semplificazione degli elementi costitutivi dei due generi letterari presi in esame.

Così, ad esempio, egli rileva come l'ambiente della pastorella sia irregolare, disordinato e caotico a suggerire l'idea di una natura corrotta, di una

campagna vista come luogo di punizione in cui spicca una pastora dai lineamenti segnati dal duro lavoro, a confronto invece del *vergier*, del luogo chiuso all'interno del castello feudale (o della città borghese, nel caso dei poeti più tardi) in cui si svolge l'avventura senza tempo degli amanti della *canço*¹³: in realtà né nelle canzoni è frequente il riferimento al verziere, né nelle pastorelle occitaniche e oitaniche si osserva sistematicamente o frequentemente un paesaggio così duramente connotato.

Non solo, la stessa affermazione circa il mantenimento del genere pastorella all'interno del discorso amoroso cortese – che pure appare prevalente in ambito occitanico – non può essere tuttavia assunta in via assoluta date la molteplicità e la pluralità delle voci in gioco nel corso del tempo (il genere si snoda tra la metà del XII e la fine del XIII secolo)¹⁴, in particolare in ambito oitanico non preso in considerazione dallo studioso, con la rappresentazione anche dello stupro¹⁵. Basti solo pensare alla fine della parabola cortese alle due pastorelle francesi di Thibaut de Champagne, *J'aloie l'autrier errant* (RS 342) e *L'autrier par la matinee* (RS 529)¹⁶, ove il grande signore – cantore dell'amore nel segno della tradizione trobadorica – mette in scena l'avventura erotica in sé, tentata o realizzata, senza alcun riferimento alla *fin'amor* se non per un accenno iniziale nella prima delle due alla composizione di una canzone, e recupera la contrapposizione ideologica verso il mondo dei villani, rivelando il proprio disprezzo verso di loro, o essendo a sua volta schernito dalla pastora per il suo mancato coraggio ad affrontare Perrinet accorso in aiuto di lei.

Un'analisi siffatta, fondata su limitati e precoci esempi, rischia di perdere di vista che la 'pastorella' è – come tutti i generi letterari – un prodotto storico, definitosi in un momento preciso per volontà di un singolo autore o di un gruppo nell'ambito di un contesto specifico da cui non si può assolutamente prescindere, e che poi conosce modifiche con lo svolgersi del tempo e adattamenti alle nuove realtà, anche spaziali, con scarti dallo standard e interpretazioni originali.

Le cosiddette 'leggi del genere' – spesso considerate come fisse dagli studiosi sulla scorta degli esempi più maturi del genere, o quelli più famosi o ancora quelli più numerosi (a valle del fenomeno quindi, si potrebbe dire) –, in realtà conoscono una fase iniziale in cui non sono scritte, e anche quando si procede alla loro definizione, esse possono essere superate in virtù della scelta innovatrice di un singolo autore¹⁷, o modificate per il trapianto di quel 'genere' in un'altra realtà storica, cosa che si verifica proprio con l'adozione della pastorella nel Nord della Francia, ove si osserva una minore vivacità culturale rispetto a quella delle corti meridionali in cui era nata e si era dispiegata l'esperienza trobadorica, e ove l'influenza del mondo clericale accanto a quella della borghesia economica della società artesiana – alle quali si deve il trapianto – sono senz'altro più incisive e dense di sottintesi ideologici¹⁸.

È allora in quest'ottica che va analizzato il genere 'pastorella', lontano da qualsivoglia schematismo riduttivo e fuorviante¹⁹, lasciando parlare i testi e interpretandoli nel loro contesto storico²⁰.

La componente sociale e l'intento moralistico che presiedono alla composizione della prima pastorella (e che pure riemergono in alcuni esempi successivi), i suoi elementi costitutivi – su tutti il dibattito serrato e paritario tra pastora e cavaliere, molto ben rappresentato nella tradizione occitanica più che in quella oitanica, e certo molto diverso dal discorso monologico e lirico della *canso* (oltre a scelte metriche peculiari rappresentate soprattutto nelle pastorelle del Nord) e un'ispirazione di fondo che rinvia sempre all'idea di un'avventura erotica al di fuori dei rigidi precetti della *fin'amor* – sembrano confermare allora una contrapposizione ideologica sostanziale tra questa e la pastorella, sentita come tale dagli autori, per cui andrebbe rivalutata – sia pure irrobustita da risvolti ideologici complessi – la nota definizione di Jean Frappier che vedeva l'avventura con la pastora per il cavaliere 'les vacances de la courtoisie'²¹, definizione invece non accolta da Picone²².

1.2. La contrapposizione ideologica, e quindi la sostanziale differenza tra i due generi, trova conferma – sia pure in termini dialettici – in un contributo di Monica Calzolari²³ che, a partire da spunti di riflessione offerti da altri studiosi²⁴, ha esaminato un particolare tipo di pastorella, in cui il dibattito si svolge tra il cavaliere-poeta e un pastore a proposito di questioni proprie alla teoria cortese della *fin'amor*. L'analisi è svolta sulla produzione di cinque poeti, due del Sud e tre del Nord della Francia.

Così in *L'autrier lonc un bosc fulllos* (BdT 106,15)²⁵ il trovatore Cadenet che scrive tra il 1204 e il 1238, si prende gioco del pastore infelice a causa dei *lauzenjadors* e con lui della dottrina tradizionale della *fin'amor*, quindi ripropone sotto forma di dibattito il motivo conduttore del suo discreto canzoniere, anche con riprese lessicali dalle sue canzoni e combinazioni rimiche proprie a quelle, a denunciare lo stretto legame con la sua produzione maggiore.

La stessa scena si ripresenta in *L'autre jorn, cost'una via* (BdT 194,13)²⁶, una delle pastorelle di Gui d'Ussel, attivo tra il 1190 circa e il 1224: in essa il pastore, che ha perso i connotati di rusticità, si lamenta dell'amore con il poeta mettendone in discussione il discorso poetico, con riferimenti espliciti a testi dello stesso Gui, in particolare a *Si be m partez, mala domna de vos* (la cosiddetta *mala canso*) cui allude pure l'altra pastorella *L'autre jorn, per aventura* (BdT 194,14)²⁷, ove però sono un pastore e una pastora a interagire tra loro e con il poeta, mimando il suo rapporto problematico con la *domna*, e la conclusione del testo rappresenta «la realizzazione paradigmatica di quanto non riesce – o, forse, non può riuscire – nella produzione cortese»²⁸.

La connessione tra i due testi di Cadenet e Gui d'Ussel è garantita oltre che dalla scelta tematica, pure da quella metrica con il ricorso al settenario e ad un'al-

ternanza tra rima femminile e maschile; d'altra parte la figura di Cadenet si rivela collegata a quella del troviero Thibaut de Blaison attivo nella prima metà del XIII secolo, come conferma persino la tradizione manoscritta, in quanto la pastorella di Cadenet è attribuita al poeta francese nei mss. provenzali **C** e **R**.

Nel testo *Huimain par un ajornant* (RS 293) lo stesso Thibaut (che recupera pure la tematica della malmaritata, poiché la madre tiene rinchiusa Marion) mette in scena un dialogo tra il pastore Robin e il cavaliere-poeta incentrato su alcuni temi della *fin'amor*, in particolare quello della ricompensa attesa dal pastore, che invece il troviero nega possa giungere, e che anzi deve identificarsi con i mali d'amore, per cui l'amante deve godere dell'attesa della guarigione, non della guarigione stessa (vv. 37-45)²⁹:

«Bergier, qui la joie atent
D'amors fet grant mesprison:
Toz les maus en gré en prent,
Tot sans ire et sanz tençon.
En mult petit de seson
Rent amors grant gerredon,
S'en sont li mal plus plesant
Qu'en en a soffert devant
Dont l'en atent guerison.»

Secondo quanto opportunamente sottolineato da Calzolari, anche in questo caso, come nella pastorella di Cadenet, si osservano riprese lessicali precise e significative dalle canzoni di Thibaut stesso, a conferma di un legame dialettico tra il genere maggiore e la pastorella.

Al testo di Thibaut de Blaison appaiono connesse due pastorelle di Pierre de Corbie attivo tra la fine del XII secolo e i primi anni di quello successivo, e il cui assai modesto canzoniere è tuttavia connotato dalla presenza di elementi tematici riconducibili ai grandi poeti della tradizione lirica di Francia, ossia Bernart de Ventadorn, Chrétien de Troyes, infine Gace Brulé.

A Pierre de Corbie, sulla cui identificazione con un omonimo canonico attivo ad Arras tra il 1186 e il 1197 Calzolari avanza perplessità³⁰, i manoscritti ascrivono due pastorelle, nella prima delle quali *Pensis com fins amoureux* (RS 2041)³¹ la scena è rovesciata rispetto alle situazioni sin qui ricordate, in quanto è il poeta infelice a chiedere conforto al pastore, il quale si fa portavoce dei valori della *fin'amor*, in un quadro in cui gli elementi pastorali sono sensibilmente ridotti all'incipit tradizionale con l'avverbio *l'autrier*, il verbo *chevaucher* e l'aggettivo *pensis*, oltre al nome Robin (vv 1-4):

Pensis com fins amoureux
L'autrier chevachoie:

Robin oï qui tous sous
Demenoit grant joie.

Quanto all'altro testo di Pierre de Corbie *Par un ajornant trovai en un pré* (RS 291) – di un certo successo per la presenza di due *contrafacta*³² – esso è connotato da un'evidente ironia: il pastore è stato battuto da altri villani, che prendono il posto dei maldicenti, perché sorpreso a recarsi ad un appuntamento segreto con la propria amata, per cui è lui ad apparire come il perfetto amante, mentre il poeta invece di parlare delle topiche sofferenze d'amore fa riferimento alle percosse subite dal suo interlocutore. Anche in questo caso si registra una riduzione degli elementi caratterizzanti il genere pastorella – limitati all'esordio e alla qualificazione del villano come pastore (vv. 1-2: *Par un ajornant trovai en un pré / Un bregier plourant, kenu et mellé*) – e quanto emerge piuttosto è una presa di distanza dal mondo cortese. L'ironia si dispiega, non solo attraverso la situazione rappresentata, ma anche attraverso il ricorso al linguaggio proprio alla *fin'amor*, ciò che determina – come opportunamente indicato da Calzolari – un effetto straniante, sottolineato anche dall'impiego del decasillabo con cesura mediana, metro praticato in genere nella canzone³³.

Soprattutto la studiosa osserva come le due pastorelle costituiscano una microstoria, perché identico è il protagonista appartenente al mondo dei villani, per cui lo scopo del troviero è quello di isolare e mettere in discussione i temi proprî alla tradizione cortese, la cui etica è riconosciuta come eminentemente e – va sottolineato – ormai soltanto letteraria.

L'ultima pastorella analizzata da Calzolari è *A dous tens pascor* (RS 2008) di Thibaut de Nangis, che non è possibile collocare cronologicamente anche perché di lui si conserva solo questo testo, nel quale il pastore si lamenta con il poeta per essere stato battuto per colpa di Marot, che non ha saputo tenere nascosto il loro amore; il tentativo esperito dal poeta di metter pace tra i pastori si risolve in un nulla di fatto dinanzi alle cattive intenzioni degli altri pastori³⁴.

La complessa analisi della studiosa se da un lato consente di individuare contatti tra i primi quattro autori e quindi di riconoscere «un preciso rapporto imitativo» tra i componimenti esaminati³⁵ – giustificato anche dall'attenzione dei due trovatori Cadenet e Gui d'Ussel per la produzione oitanica – dall'altro mette in luce come la pastorella svolga una funzione dialettica all'interno del codice poetico cortese, con il compito di verificare in modo oggettivo e secondo una funzione cognitiva il discorso svolto nelle canzoni in funzione invece soggettiva. L'intenzione quindi è quella di affrontare in un ambiente non cortese, come quello pastorale, tematiche proprie invece al mondo della cortesia per giudicarne gli effetti.

La pastorella dunque si rivela cartina di tornasole fondamentale nel discorso metapoetico e consente – in quanto genere sentito come a-cortese o

anti-cortese – di discutere o criticare proprio la cortesia e i suoi principi fondanti espressi nel discorso lirico soggettivo, ciò che sembra particolarmente efficace nella tradizione oitanica, ove il trapianto del lirismo cortese meridionale assume connotati particolari (si pensi su tutti alla pressoché scomparsa dei *senhal* e alla più frequente personificazione di Amore) e la produzione di pastorelle ne diventa un tratto peculiare, come ricordato nelle *Razos de trobar* di Raimon Vidal: *La parladura francesca val mais et [es] plus avinenz a far romanz e pastorellas*³⁶.

1.3. La particolare struttura della pastorella in cui coesistono parte narrativa e dialogica, sia pure in proporzioni differenti a seconda della zona di produzione tra il Sud e il Nord della Francia, e la sua complessa genesi fanno di essa un genere ‘onnivoro’, in cui si osservano molteplici interferenze registrali con altri generi lirici dal punto di vista sia del contenuto che della forma.

Quanto al primo vanno menzionate analogie con la canzone di malmaritata o mal monacata, o con le *reverdies* nella tradizione oitanica, mentre in quella occitanica le pastorelle possono svolgere funzioni di sirventese³⁷ o di panegirico³⁸, o ancora fare ricorso all’allegoria³⁹; quanto alla forma sono attestate pastorelle in forma di canzoni cortesi, *rotrouenges*, *virelais*, *rondeaux*, parti di mottetto e *ballettes*⁴⁰.

E tuttavia è proprio con la canzone che la pastorella conserva un rapporto privilegiato di tipo dialettico, come si è visto, e come confermano anche i *débuts* di alcuni testi.

Com’è noto infatti, uno dei topoi della canzone d’amore è il cosiddetto *début printanier*, con l’evocazione della natura al suo risveglio primaverile⁴¹ e del canto degli uccelli⁴². La pastorella invece ha come marca caratteristica l’avverbio temporale *l’autrier* come già riconosciuto da Elizabeth Schulze-Busacker⁴³, e che deve la sua origine al racconto di una *défaillance* sessuale di Guglielmo IX – avvenuta appunto *l’autrier* – cui in tal modo allude sarcasticamente Marcabruno quando compone la prima pastorella⁴⁴. L’avverbio ha conosciuto poi qualche modifica, per cui si riscontrano esempi di pastorelle con *l’autre jorn/l’autre jour*, *l’autre dia*, *avant ier*, *ier matin*, *l’autr’an*, ecc.

Altro elemento caratterizzante l’incipit della pastorella (soggetto anch’esso a modifiche nel tempo con il ricorso ad altri verbi designanti un incontro imprevisto) è l’utilizzo del verbo *trobar/trouver*, che – come osservato da Paul Zumthor⁴⁵ – rivela un sapore equivoco quando lo si avvicini alla forma *trouver* del grande canto cortese e che quindi gode di una duplicità semantica particolarmente densa di significato, poiché spesso il poeta all’inizio della pastorella racconta di essere in viaggio meditando sul suo amore cortese e sulla composizione di una nuova lirica.

Appare allora interessante osservare il gioco dei poeti che, consapevoli delle peculiarità dei due generi lirici, ricorrono a uno dei due tipici incipit,

della canzone o della pastorella, per poi scartare e virare all'improvviso in direzione opposta, creando un effetto di straniamento e di sorpresa nel pubblico, in grado certo di cogliere le differenze di genere.

Si possono citare al riguardo degli esempi appartenenti alle due tradizioni linguistiche di Francia.

Quello appartenente al dominio occitano si rivela particolarmente complesso: si tratta de *Lo dolz chans d'un auzel* (BdT 242,46) composto da Giraut de Bornelh, testo a suo tempo scartato da Alfred Jeanroy dal novero delle pastorelle⁴⁶, e quindi dalla raccolta di Audiau⁴⁷ che lo considerava un sirventese politico, mentre il primo editore del trovatore Alfred Kolsen lo definì una *Romanze*⁴⁸. È a Picone che si deve il riconoscimento della sua natura di pastorella⁴⁹ mentre l'editore successivo Ruth Sharman lo definisce 'pastorela-sirventes'⁵⁰. Da parte sua Pietro G. Beltrami osserva che *Lo dolz chans* ha in sé elementi che riconducono alla pastorella, come lo scenario campestre attraversato dall'io narrante (che se non è il poeta, è almeno un cavaliere) perché attirato dal canto di donne: ma queste, benché appartenenti al popolo, non sono pastore e soprattutto ciò che manca al testo perché sia riconducibile al genere pastorella è la richiesta d'amore. Il protagonista allora cerca una 'collaborazione' con la *toza*, che diventa così un'interlocutrice. Ne conclude lo studioso che la struttura di genere de *Lo dolz chans* sia quella della pastorella, struttura che viene messa in crisi quasi subito per diventare un 'sirventese mascherato'⁵¹.

Queste considerazioni possono però essere ulteriormente sviluppate, perché l'incipit della lirica sembra indirizzare verso la canzone con il riferimento al canto degli uccelli, e solo al v. 3 compare l'avverbio *l'altrer* che ha lo scopo di ricondurre il testo nel novero delle pastorelle (vv. 1-6):

Lo dolz chans d'un auzel
Que chantav'en un plais,
Me desviet l'altrer
De mo chamin e m trais
E josta l plaissaditz,
On fo l'auzels petitz...

Ne deriva allora che l'operazione condotta da Giraut è assai più complessa, ma essa dà la misura della particolare 'elasticità' del genere che si è andato costituendo nel tempo, elasticità che deriva forse dalla sua particolare origine, in cui il dialogo strutturato almeno all'inizio secondo le modalità del canto popolare e il racconto di un incontro con una donna di sapore clericale sono stati fusi e reinterpretati in maniera originalissima dal creatore del genere, Marcabruno⁵².

Incipit di tal fatta con l'evocazione dell'*aluete* o del *rossignol* (due uccelli cari a Bernart de Ventadorn) si riscontrano pure in testi oitanici, che in realtà

vanno fatti rientrare nel novero delle pastorelle, con uno scarto imprevisto rispetto al genere atteso, quello della canzone.

È il caso della lirica *Quant voi la prime florete* (RS 982)⁵³ che inizia alla maniera topica della canzone con la descrizione della rinascita della primavera e del canto dell'allodola, ma che poi mette in scena un dialogo sull'amore fra due *pastorettes*, una delle quali parla dei doni ricevuti dal figlio del suo padrone, mentre l'altra la invita a godere delle occasioni della vita, in modo tuttavia nascosto per non perdere poi l'occasione del matrimonio.

Sono poi da segnalare due testi particolarmente interessanti non solo per la presenza dell'incipit tradizionale, ma soprattutto per il fatto che l'incontro con una giovinetta (in un caso una pastora) è in qualche modo riassorbito nelle dinamiche proprie alla canzone.

Infatti in *C'est en mai au mois d'esté / Que florist flor* (RS 1979), *unicum* del canzoniere X, il poeta mette in scena una *chanson de rencontre* di tipo medio-latino⁵⁴, per cui mentre lui dorme su di un prato in un *décor* primaverile e con l'usignolo che lo invita ad amare lealmente, si manifesta una *pucelete* che lui abbraccia e bacia e con cui spera di fare il *gieu d'amors*, accettato dalla ragazza in cambio di doni, secondo lo schema tradizionale della pastorella. Il poeta ne decanta doti fisiche e riconosce che lo fa tremare e sospirare tutti i giorni, ma poi decide di inviare questa *chançonete* – alla maniera degli invii canonici nella canzone – a colei che è rimasta nella sua contrada perché sa che egli la amava lealmente, mentre lei lo ha tradito⁵⁵.

Anche il motivo dello *change*, rappresentato di solito nella canzone, trova spazio nella pastorella. Si tratta del secondo testo in esame *C'est en mai quant reverdie* (RS 1203), ove appunto il poeta – dopo un incipit primaverile tradizionale con l'usignolo che grida – accoglie l'invito di *bone Amor* a farsi una *novele amie*, non perdendo tempo e trovando in un bel prato una pastora⁵⁶.

Invece in un'anonima poesia francese (RS 528), tradita dai soli canzonieri K e X e sfuggita ai più, si osserva il fenomeno opposto. Se infatti la lirica si sviluppa nella dimensione anche formale della canzone cortese⁵⁷, con il poeta che lamenta il tradimento dei suoi occhi quando hanno guardato la dama *de haut parage*, poi afferma di non volersi disperare, quindi spera di trovare mercede presso di lei, infine dichiara di aver rivolto il suo cuore interamente a lei; tuttavia l'incipit è quello tipico della pastorella con il recupero successivo del motivo degli uccelli e quello della bella stagione, i quali si rivelano per il troviere l'occasione propizia per cantare (vv. 1-8)⁵⁸:

L'autrier par une matinee
En cele tres douce seson,
Que li gaäins aval la pree
Raverdist, et cil oisellon
Vont chantant par droite reson

Por le douz tens qui lor agree:
Lors truis de chanter acheson,
De triste cuer, plain de pensee.

Una considerazione simile si può svolgere anche per un'altra lirica anonima *En mai par la matinee* (RS 530) trådita di canzonieri **CKNOUX**, ove la specificazione temporale dell'incipit induce a credere possa trattarsi di una pastorella, piuttosto che di una canzone come è in realtà⁵⁹.

2. L'identità di *Carestia*

2.1. Il motivo della ricompensa in amore osservato nella pastorella di Thibaut de Blaison, il cui svolgimento costituisce in fondo la differenza sostanziale tra i due generi qui in esame (ricompensa auspicata, attesa e sottintesa nella canzone, ottenuta invece o comunque richiesta in modo più esplicito nella pastorella, o addirittura imposta), è stato oggetto di un lungo, si potrebbe dire lunghissimo e vivace *débat* tra poeti che, avviatosi nella realtà gallo-romanza, si è poi esteso anche al mondo italiano, anche perché tale motivo è stato sin dall'inizio strettamente connesso allo svolgimento dell'attività poetica.

Si tratta della ben nota questione *Carestia* che – riconosciuta come tale negli anni Cinquanta del XX secolo – ha interessato diversi studiosi, e se la critica è sostanzialmente d'accordo sulla questione e sui temi affrontati dai poeti, lo è molto di meno sull'identità di uno dei primi partecipanti, *Carestia* appunto, per cui si rende necessario offrire una rilettura degli interventi critici, e d'altra parte proporre suggestioni ulteriori e soprattutto una nuova ipotesi, corroborata dall'interpretazione della lirica francese anonima indicata nel titolo di questo saggio.

2.2. È nell'ormai lontano 1952 che Walter T. Pattison nel mettere a punto l'edizione critica del trovatore Raimbaut d'Aurenga, osservava sostanzialmente due elementi: la lirica XXVII della sua edizione *Non chant per auzel ni per flor* (BdT 389,92) presenta lo stesso schema rimico della celeberrima canzone di Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43); inoltre la canzone di Raimbaut è dedicata per larga parte alla leggenda di Tristano (che è persino apostrofato dal poeta) e *Tristan* è anche il *senhal* con il quale il limosino designa proprio Raimbaut. I due poeti erano presenti entrambi al Puivert nell'autunno del 1170, ma poiché i poemi divertenti di Raimbaut possono collocarsi cronologicamente tra il 1168 e il 1171, la lirica XXVII potrebbe risalire al 1169⁶⁰.

Per meglio procedere nel ragionamento è necessario fornire qui di seguito i due testi, secondo le edizioni rispettivamente dello stesso Pattison e di Carl Appel⁶¹:

Non chant per auzel ni per flor

Ni per neu ni per gelada,
Ni neis per freich ni per calor
Ni per reverdir de prada;
Ni per nuill autr'esbaudimen 5
Non chan ni non fui chantaire,
Mas per midonz en cui m'enten,
Car es del mon la bellaire.

Ar sui partitz de la peyor
C'anc fos vista ni trobada, 10
Et am del mon la bellazor
Dompna, e la plus prezada
E farai ho al mieu viven:
Que d'alres non sui amaire,
Car ieu cre qu'ill a bon talen 15
Ves mi, segon mon vejaire.

Ben aurai, dompna, grand honor
Si ja de vos m'es jutgada
Honranssa que sotz cobertor
Vos tenga nud'embrassada; 20
Car vos valetz las meillors cen!
Q'ieu non sui sobregabaire -
Sol del pes ai mon cor gauzen
Plus que s'era emperaire!

De midonz fatz dompn'e seignor 25
Cals que sia il destinada.
Car ieu begui de la amor
Jaus dei amar a celada.
Tristan, qan la il det Yseüs gen
E bela, non saup als faire; 30
Et ieu am per aital coven
Midonz, don no m'osc estraire.

Sobre totz aurai gran valor
S'aitals camisa m'es dada
Cum Yseus det a l'amador, 35
Que mais non era portada.
Tristan! Mout presetz gent presen:
D'aital sui eu enquistaire!

Can vei la lauzeta mover

De joi sas alas contra'l rai,
Que s'oblid'es laissa chazer
Per la doussor c'al cor li vai,
Ai ! tan grans enveya m'en ve 5
De cui qu'eu veyja jauzion,
Meravilhas ai, car desse
Le cor de dezirer no m fon.

Ai las ! tan cuidava saber
D'amor, e tan petit en sai! 10
Car eu d'amar no m'osc tener
Celeis don ja pro non aurai:
Tout m'a mo cor, e tout m'a me,
E se mezeis e tot lo mon;
E can sem tolc, no m'laisset re 15
Mas dezirer e cor volon.

Anc non agui de me poder
Ni no fui meus de l'or'en sai
Que m'laisset en sos olhs vezer
En un miralh que mout me plai. 20
Miralhs, pus me mirei en te,
M'an mort li sospir de preon,
C'aissim perdei com perdet se
Lo bels Narcisus en la fon.

De las domnas me dezesper 25
Ja mais en lor no m'fiarai
C'aissi com las solh chaptener,
Enaissi las deschaptenrai:
Pois vei c'una pro no m'en te
Vas leis que m' destrui e m' cofon, 30
Totas las dopt'e las mescre,
Car be sui c'atretals se son.

D'aissos fa be femna parer
Ma domna, perqu'e lh'o retrai,
Car no vol so c'om deu voler 35
E so c'om li deveda, fai;
Chazutz sui en mala merce,
Et ai be faih col fols en pon;

Si'l me dona cill cui m'enten Nous port enveja, bels fraire.	40	E no sai per que m'esdeve, Mas car trop puyei contra mon.	40
Vejatz, dompna, cum Dieus acor Dompna que d'amar s'agrada. Q'Iseutz estet en gran paor, Puois fon breumens conseillada; Qu'il fetz a son marit crezen C'anc hom que nasques de maire Non toques en lieis. - Manten Atrestal podetz vos faire!	45	Merces es perduda, per ver, Et eu non o saubi anc mai, Car cilh qui plus en degr'aver, Non a ges, et on la querrai? A! can mal sembra, qui la ve, Qued aquest chaitiu deziron, Que ja ses leis non aura be, Laisse morir, que no l'aon!	45
Carestia, esgauzimen M'aporta d'aicel repaire On es midonz, qe'm ten gauzen Plus q'ieu eis non sai retraire.	50	Pus ab midons nom pot valer Precs ni merces ni'l drehz qu'eu ai, Ni a leis no ven a plazer Qu'eu l'am, ja mais no'lh o dirai. Aissim part de leis e'm recre: Mort m'a, e per mort li respon, E vau m'en, pus ilh nom rete, Chaitius, en issilh, no sai on.	55
		Tristans, ges non auretz de me, Qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on. De chantar me gic em recre, E de joi e d'amor m'escon.	60

A tali affermazioni di partenza, intorno a cui si svilupperà tutta la discussione degli studiosi, Pattison ne aggiunse altre due, di grande rilevanza.

Innanzitutto lo schema rimico utilizzato da entrambi i poeti deriva da quello della lirica *Bel m'es cant son li frug madur* di Marcabruno (BdT 293,13)⁶², ma la sua adozione da parte di Bernart deriverebbe da un atto di omaggio deferente al signore di Aurenga. La stessa deferenza troverebbe conferma nel fatto che in *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70,42) c'è una doppia tornada di 3 e 2 versi che se in Bernart è rara (mentre è già presente in Marcabruno⁶³), è invece frequentemente utilizzata dal suo confratello tra il 1166 e il 1168; ed essa riappare nella lirica bernardiana *Chantars no pot gaire valer* (BdT 70,15), che deve il suo schema metrico alla lirica XXV di Raimbaut, *Amics en gran cossirier* (392,6).

Inoltre Pattison osservò che Bernart ricorre al *senhal Tristan* anche in suoi altri tre componimenti⁶⁴: se allora la relazione tra i due poeti comincia nel 1169, essa può essersi estesa nei due-tre anni successivi⁶⁵.

In realtà – ma avremo modo di tornare a parlarne⁶⁶ – il testo di Marcabruno consta di 6 *coblas unissonans* con schema a8 b7'a8 b7'c8 d7'c8 d7' (a: -ur; b: -im; c: -or; d: -anza). Invece i componimenti dei due altri trovatori offrono varianti significative, che non chiariscono immediatamente chi per primo abbia proceduto con l'imitazione: *Non chant per auzel ni per flor* mantiene le 6 *unissonans*, ma vi è aggiunta una tornada di 4 versi ed è recuperata una rima di Marcabruno (a: -or; b: -ada; c: -en; d: -aire); invece Bernart de Ventadorn in *Can vei la lauzeta mover* aggiunge una *cobla* e modifica sensibilmente lo schema rimico adottando solo ottosillabi maschili e non condividendo rime con il testo di Marcabruno (a: -er; b: -ai; c: -e; -d: -on).

2.3. Cinque anni dopo Maurice Delbouille, nell'esaminare i *senhals* letterari utilizzati da Raimbaut⁶⁷, ipotizzò come quello di *Tristan* – che fa riferimento ad un amico e non a una dama (come già riconosciuto dall'editore Appel⁶⁸) – sarebbe stato inventato dallo stesso Raimbaut nella lirica XXVII, per essere poi riutilizzato da Bernart nella canzone della *lauzeta* come risposta divertita a *Non chant per auzel ni per flor*; in tal caso le altre liriche del limosino in cui egli ricorre allo stesso *senhal*, ossia *Amors, e que us veyaire?* (BdT 70,4), *Lo rossinhols s'esbaudeya* (BdT 70,29), infine *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, sarebbero ad essa successive⁶⁹. Inoltre secondo lo studioso *Can vei la lauzeta* andrebbe datata piuttosto al 1171-1172, visto che la XXVII di Raimbaut è stata scritta verosimilmente dopo il suo ritorno dalla Spagna. D'altra parte la canzone *Tant ai mo cor ple de joya* di Bernart (BdT 70,44) presenta un riferimento alle avventure dei tragici amanti, Tristano e Isotta, e anch'essa andrebbe fatta risalire per Delbouille al 1171 circa⁷⁰.

Ne discende allora una particolare attenzione del limosino alla vicenda tristaniana che si snoda poeticamente almeno tra il 1169 e i primissimi anni del decennio successivo.

2.4.1. Tuttavia i due interventi finora ricordati si limitavano a segnalare rapporti interpersonali tra due grandi poeti, secondo una dinamica sostanzialmente consueta nel mondo trobadorico.

È solo con il magistrale intervento di Aurelio Roncaglia, di appena un anno dopo⁷¹, che il quadro letterario sin qui tracciato se da un lato si complica, dall'altro si arricchisce di una voce straordinaria, non solo perché appartenente al mondo d'oïl, ma perché con l'inserimento di tale voce si delinea un *débat* fondamentale nell'ideologia cortese e che lascerà il segno a lungo nelle letterature romanze⁷².

Roncaglia, una volta riepilogate le acquisizioni critiche di Pattison e Delbouille, allargò l'orizzonte di indagine e si domandò chi fosse quel *Carestia* chiamato in causa nella canzone di Raimbaut al v. 49. L'analisi di Delbouille

sui *senhals* letterari spinse il filologo a ipotizzare potesse essere un amico del trovatore, poiché il termine «ha tutta l'aria d'un nomignolo scelto non a caso, d'un 'senhal' allusivo a qualche atteggiamento letterario della persona cui si riferisce»⁷³.

Così sulla scorta del suggerimento di Rita Lejeune a non separare arbitrariamente letterature del Nord e del Sud della Francia⁷⁴ (mai suggerimento fu più azzeccato, e meriterebbe ancora oggi di essere attuato più spesso!) e soprattutto di un'osservazione di Appel circa l'esistenza di precisi riscontri lessicali tra la canzone bernardiana della *lauzeta* e la lirica *D'Amors qui m'a tolu a moi* di Chrétien de Troyes (RS 1664)⁷⁵, Roncaglia propose di riconoscere in *Carestia* proprio il grande romanziere francese.

D'altra parte alcuni versi dell'altra lirica dello champenois, *Amors tençon et bataille* (RS 121), sarebbero un'eco della canzone di Bernart, a conferma di uno stretto legame intertestuale tra i tre componimenti.

Per poter meglio seguire il ragionamento di Roncaglia, si rende allora necessario leggere i testi cristiani nella loro interezza⁷⁶:

D'Amors, qui m'a tolu a moi

N'a soi ne me veut retenir,
 Me plaing ensi, qu'adés otroi
 Que de moi face son plesir.
 Et si ne me repuis tenir 5
 Que ne m'en plaingne, et di por quoi:
 Car ceus qui la traissent voi
 Souvent a lor joie venir
 Et g'i fail par ma bone foi.

S'Amors pour essaucier sa loi 10
 Veut ses anemis convertir,
 De sens li vient, si com je croi,
 Qu'as siens ne puet ele faillir.
 Et je, qui ne m'en puis partir
 De celi vers qui me souploi, 15
 Mon cuer, qui siens est, li envoi;
 Mes de noient la cuit servir
 Se ce li rent que je li doi.

Dame, de ce que vostres sui,
 Dites moi se gre m'en savez. 20
 Nenil, se j'onques vous conui,
 Ainz vous poise quant vous m'avez.
 Et puis que vos ne me volez

Amors tençon et bataille

Vers son champion a prise,
 Qui por li tant se travaille
 Qu'a desrainier sa franchise
 A tote s'entente mise: 5
 N'est drois qu'a sa merci faille;
 Mais ele tant ne lo prise
 Que de s'aïe li chaille.

Qui que por Amor m'asaille,
 Senz loier et sanz faintise 10
 Prez sui qu'en l'estor m'an aille,
 Que bien ai la peine aprise;
 Mais je criem qu'en mon servise
 Guerre et aiue li faille.
 Ne quier estre en nule guise 15
 Si frans, qu'en moi n'ait sa taille.

Nuls s'il n'est cortois et sages,
 Ne puet d'Amors riens aprendre;
 Mais tels en est li usages,
 Dont nulz ne se seit deffendre, 20
 Qu'ele vuet l'entrée vandre:

Dont sui je vostres par ennui. Mes se ja devez de nului Merci avoir, si me souffrez, Que je ne sai servir autrui.	25	Et quels en est li passages? Raison li covient despandre Et mettre mesure en gages.
Onques du buvrage ne bui Dont Tristan fu enpoisonnez; Mes plus me fet amer que lui Fins cuers et bone volentez. Bien en doit estre miens li grez, Qu'ainz de riens efforciez n'en fui, Fors que tant que mes euz en crui, Par cui sui en la voie entrez Donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui.	30 35	Fols cuers legiers ne volages Ne puet rien d'Amors aprendre. Tels n'est pas li miens corages Ki sert senz merci atendre. Ainz que m'i cuidasse prendre, Fu vers li durs et salvages; Or me plaist, senz raison rendre, Ke ses prou soit mes damages.
Cuers, se ma dame ne t'a chier, Ja mar por cou t'en partiras: Tous jours soies en son dangier, Puis qu'empris et comencié l'as. Ja, mon los, plenté n'ameraz, Ne pour chier tans ne t'esmaier; Biens adoucist par delaier, Et quant plus desiré l'auras, Plus t'en ert douls a l'essaier.	40 45	Molt m'a chier Amors vendue S'onor et sa seignorie, K'a l'entrée ai despendue Mesure et raison guerpie. Lor consalz ne lor aiue Ne me soit jamais rendue: Ja lor fail de compaignie, N'i aient nule atendue.
Merci trovasse au mien cuidier, S'ele fust en tout le compas Du monde, la ou je la quier; Mes bien croi qu'ele n'i est pas Car ainz ne fui faintis ne las De ma douce dame proier: Proi et reproi sanz exploitier, Conme cil qui ne set a gas Amors servir ne losengier.	50	D'Amors ne sai nule issue, Ne ja nus ne la me die. Muër puet en ceste mue Ma plume tote ma vie: Mes cuers n'i muërat mie; S'ai en celi m'atendue Que je dout que ne m'ocie: Ne por ceu cuers ne remue.
		Se merciz ne m'en aiue Et pitiez, qui est perdue, Tant iert la guerre fenie Que j'ai lonc tens maintenue!

Se i riscontri tra i vv. 1-2 e 46-50 di *D'amors* e rispettivamente quelli di 13-14 e 55, e 41-44 di *Can vei la lauzeta mover* appartengono ad Appel, Roncaglia

aggiunge di suo un confronto tra i vv. 14-15, 22-23, 27 della lirica di Chrétien con i vv. 11-12 e 51-52 di quella di Bernart.

Inoltre, come si è detto, Appel osservava in nota che i vv. 41-43 di Bernart sono echeggiati nei vv. 49-51 di *Amors tençon et bataille*, a segnalare quindi una fitta rete di richiami tra i due poeti. Anche quest'osservazione è stata ulteriormente esplorata da Roncaglia, secondo cui l'idea espressa nei vv. 7-9 di *D'Amors* – il poeta si lamenta del fatto che i fedeli di Amore sono da lui ingannati e non ottengono gioia a differenza di quanti lo tradiscono – si ritrova pure in due liriche trobadoriche, ai vv. 9-16 di *Lo rossinhols s'esbaudeya* di Bernart de Ventadorn (BdT 70,29)⁷⁷, e ai vv. 10-14 e 22-28 di *Amors, cum er? Que faray?* di Raimbaut d'Aurenga (BdT 398,8)⁷⁸, a conferma di un comune patrimonio di idee che corroborerebbe il *débat* Carestia.

L'ipotesi di Roncaglia si articolava in modo complesso, acuto e assai convincente.

Chrétien avrebbe imitato intenzionalmente e in modo riconoscibile Bernart de Ventadorn, che a sua volta nel riprendere lo schema metrico già utilizzato da Raimbaut, a questi si rivolgeva apostrofandolo *Tristan*, ossia quello stesso personaggio ricordato ai vv. 28-31 di *D'Amors*, i quali sembrano rispondere direttamente all'affermazione di Raimbaut sul filtro d'amore al v. 27, l'unica cioè che ne potrebbe giustificare la presenza altrimenti irrelata al contesto⁷⁹. Ne emerge un dialogo, più propriamente un *débat* a tre fittissimo, denso di sottintesi e allusioni come spesso si riscontra nella letteratura medievale, soprattutto quella lirica.

Oltre a tale riconoscimento, ciò che premeva a Roncaglia era di sottolineare il cuore del *débat*, che in realtà diventava polemica ideologica particolarmente significativa, a partire dalla vicenda tristaniana e da quell'amore ineluttabile che vi viene rappresentato perché originato da un filtro magico. Così Chrétien, che mostra di conoscere le canzoni dei due trovatori, «mentre imita Bernart, risponde altresì a Raimbaut, contrapponendo alla nozione dell'amore fatale, ebbrezza prodotta da una forza soprannaturale e irresistibile, la nozione senza dubbio più 'cortese' dell'amore che procede da cuor gentile e da consapevole elezione»⁸⁰.

Chrétien tuttavia non polemizza solo con Raimbaut, bensì anche con Bernart. Se la situazione dei due amanti è simile, diverso è infatti il loro atteggiamento: se Bernart dinanzi al rifiuto di una corresponsione amorosa da parte della dama, presso cui non hanno valore alcuno preghiera, pietà o diritto, se ne allontana, si fa *recreant*, quindi rinunciatario, e se ne va prigioniero, in esilio, e ancor peggio decide di rinunciare al canto (vv. 49-60); Chrétien invece risponde in altro modo con i vv. 37-45, scoprendosi «paradossalmente, maestro di raffinamento morale ai raffinati poeti del mezzogiorno»⁸¹. Se quindi egli come Bernart contrappone alla fatalità amorosa, propugnata da Raimbaut, l'amore spontaneo che non procede dal filtro magico, ma da *fin*

cuers e bone volentez (v. 31), poi contrappone significativamente alla *recreantise* di Bernart in amore e soprattutto alla decisione estrema in quanto poeta di non cantare più l'amore, «la tenacia d'una dedizione assoluta, ancorché senza compenso, e la teoria del godimento amoroso tanto più dolce quanto più diferito e desiderato, tanto più caro quanto più raro e difficilmente fruibile» con i versi che spiegano appunto la carestia amorosa (vv. 41-42):

Ja, mon los, *planté* n'ameraz
Ne por *chier tans* ne t'esmaier!⁸²

Infatti alla *planté*, l'abbondanza, sinonimo di *vilté*, Chrétien fa corrispondere il *chier tans*, ossia la carestia amorosa, e tale idea emblematica è associata da Roncaglia all'*amor de lonh* di Jaufré Rudel, a sottolineare la centralità del *débat* e delle idee veicolate.

Non solo, ma Roncaglia si spinse oltre e avanzò sia pure con molta prudenza e in forma interrogativa l'idea che il *Carestia*, cui si rivolge Raimbaut – va detto – in modo sfrontato e provocatorio, possa non solo essere la ripresa del *chier tans* cristiano, ma pure un gioco di parole abbastanza scoperto sul nome del poeta, *Crestia*, ossia Chrétien⁸³.

Restavano ancora aperte tre questioni, quella di definizione cronologica del *débat*, quella dell'origine della nozione della carestia amorosa, infine quella degli eventuali sviluppi del *débat* stesso.

2.4.2. Quanto alla prima Roncaglia partiva da due dati cronologici acquisiti, ossia la composizione dell'*Erec et Enide* al 1170 secondo quanto stabilito da Anthime Fourrier (e sostanzialmente mai più contraddetto)⁸⁴ e quella dei testi dei due trovatori intorno al 1171-1172. Ne derivava quindi che le liriche di Chrétien non potessero essere state composte – come solitamente ammesso – prima dei suoi romanzi. Inoltre poiché Raimbaut e Bernart si erano incontrati a Puivert nell'agosto-settembre 1170, in occasione del viaggio di Eleonora d'Aquitania verso la Spagna, per accompagnare la propria figlia Eleonora fidanzata ad Alfonso VIII di Castiglia (e a quell'occasione risalirebbe pure la composizione della galleria satirica di Peire di Alvernhe *Chantarai d'aquests trobadors*, BdT 323,11⁸⁵), anche l'incontro tra Bernart e Chrétien – da cui sarebbe scaturito il *débat* – andrebbe collocato nello stesso arco di tempo, probabilmente o auspicabilmente alla corte di Poitiers dove soggiornava spesso Marie de Champagne, cui spetta il compito di favorire il trapianto della tradizione lirica provenzale in territorio oitanico⁸⁶.

Se indubbiamente lo studioso non si pronunciava espressamente per un incontro tra Bernart e Chrétien favorito dalla contessa di Champagne, tuttavia egli vi allude quando sostiene che attorno a lei si raccolsero poeti alla moda e si svilupparono importanti polemiche letterarie sull'amore cortese.

In realtà se un incontro reale tra i due poeti c'è stato, è più possibile che esso sia avvenuto all'ombra di Eleonora di Aquitania, piuttosto che della figlia Maria, tanto più che l'*Erec et Enide* se può dirsi concluso nel 1170, dovette essere iniziato prima, e che solo qualche anno più tardi Chrétien cercò di entrare nell'orbita della corte di Champagne, a partire dal *Cligès*, romanzo che pur recuperando il contesto arturiano presenta un intrigo di ambientazione bizantina, un tentativo di Chrétien di ingraziarsi Enrico il Liberale particolarmente interessato alla storia⁸⁷.

2.4.3. Quanto all'origine della nozione di carestia amorosa, Roncaglia ammetteva che l'elogio di essa potesse ritrovarsi già in un componimento precedente (quindi, perduto?) dello champenois, ma riteneva che la fonte primaria dovesse essere rintracciata in alcuni passi ovidiani, ossia negli *Amores* (l. II, elegia XIX, vv. 25-26: *Pinguis amor nimiumque patens in taedia nobis / Vertitur et, stomacho dulcis ut esca, nocet*; e 33: *Si qua uolet regnare diu, deludat amantem*), dell'*Ars Amatoria* (l. III, v. 579: *Quod datur ex facili, longum male nutrit amorem*; e v. 603: *Quae uenit ex tuto, minus est accepta voluptas*)⁸⁸, ma soprattutto nel v. 541 dei *Remedia amoris* in cui Ovidio sostiene *copia tollat amorem*; tanto più che a Chrétien – per sua stessa ammissione nel prologo del *Cligès* – si deve la traduzione dei testi ovidiani⁸⁹. D'altra parte lo stesso Chrétien riecheggia i versi da lui scritti, in un noto passo de *Le Chevalier au lion* (vv. 2517-2525)⁹⁰, sebbene messi in bocca a Gauvain che ricorre all'idea della carestia amorosa nel tentativo, riuscito, di convincere Yvain ad allontanarsi da Laudine per farlo partecipare ai tornei⁹¹, quindi spinto da ragioni sostanzialmente egoistiche, e non propriamente legate alla *fin'amor*.

2.4.4.1. Infine lo studioso, alla ricerca di elementi che corroborassero la sua ipotesi straordinariamente arditamente, individuò passi di altri trovatori ove era possibile cogliere echi del *débat*, fino a quel momento passati – com'è ovvio – inosservati nella stessa cerchia di poeti.

Per primo, Roncaglia segnalò la canzone *Ben chantera si m'estes ben d'amor* di Guillem de Saint Didier (BdT 234,4), attivo certo nel 1165 e morto tra il 1195 e il 1200 circa⁹². Ora ai vv. 9-16 il trovatore si lamenta della propria fedeltà mal ricompensata, e anche lui come Bernart de Ventadorn pensa alla *recreantise*, all'abbandono con un calco non casuale ai vv. 14-15 (*Viurai ses joi, si'l bella no'm rete, / Mas ieu non cug, si de lieis mi recre*) dei vv. 53 e 55 della canzone della *lauzeta*; non solo, ma anche Guillem esprime una diffidenza verso le donne a causa di una di loro (v. 24) come già Bernart (v. 31), e soprattutto dichiara alla fine della lirica rivolgendosi all'*amics Bertrans*⁹³ – finora non identificato – di voler abbandonare l'attività poetica (vv. 49-50: *... aissi m'en vuoill laisar / De far chanssos...*) come già aveva detto il limosino.

È però soprattutto nelle strofe V-VI della sua canzone che Guillem de Saint Didier espone la nozione di carestia, ricorrendo al termine *cartatz* opposto a *viltatz* (vv. 33-44):

Hom deu blasmar un usatge que cor
Que fant dompnas que no lor estai gen:
Lonc enquerre – vei c’o fant li plusor
Quand hom las preg’e lor serv d’avinen.
Bona dompna sap tost so que deu far
E il folla tart, qan tot lo cors l’en ve,
Cais qu’ilh es *car’*, e d’aiso non a re
Qe il *cartatz* es qan sap cui deu triar.
Si vol triar un drut a desonor
E puois o tard’un an o plus verten,
Majer *viltatz* es, segon sa ricor,
Que si n breu temps ames tal qe il fos gen⁹⁴.

La ripresa è certo significativa e quindi conferma un legame con il tema del *débat*, sebbene vada osservato come in questo caso *cartatz* rinvii all’idea di una scelta di pregio da parte della dama gentile, più che di semplice attesa d’amore, scelta che va compiuta dalle dame nobili, mentre quelle sleali agiscono non riconoscendo il merito e lasciando andare colui che meglio le potrebbe celebrare.

Si tratta quindi di *materia signata* tuttavia reinterpretata. In tal senso sembra andare anche quanto detto nella prima strofa, ove Guillem già annuncia che dispera di Amore e che il suo canto per ciò ne muore (quindi anticipando la conclusione), ma valorizza la figura di Amore assente del tutto dalla canzone bernardiana. Inoltre Guillem fa riferimento agli occhi (vv. 25-26: *Ses tot doptar ai chausit la gensor / C’anc del huoills vis e la plus avinens*) come pure Bernart nella sua canzone (v. 19), ma qui la scelta appartiene all’Amante, là invece alla dama che aveva consentito a Bernart stesso di guardare nei suoi occhi. Infine anche lo schema rimico sembra soggetto a reinterpretazione. Infatti la lirica di Guillem consta di 6 *coblas unissonans capfinidas* di 8 decasillabi maschili e di 2 *tornade* di 4 versi ciascuna, con schema ababddc, ove una sola rima è identica a quella bernardiana (d: -e), mentre ben due riprendono quelle della canzone di Raimbaut (a: -or; b: -en).

D’altra parte, come già osservato da Roncaglia⁹⁵, ai vv. 51-52 della prima *tornada*, dopo aver dichiarato all’*amics Bertrans* di rinunciare al canto poiché non gliene deriva gioia, fa allusione alla prolissità di un *joglar* che potrebbe essere proprio Raimbaut, cui è attribuito anche il *senhal Joglar* e con il quale Guillem de Saint Didier era in rapporti, se non addirittura un suo discepolo nell’arte della versificazione⁹⁶.

2.4.4.2. Ulteriori echi del *débat* sono riscontrabili in altri poeti successivi, a partire da Arnaut Daniel, attivo tra il 1174-1176 e il 1190-1191⁹⁷, il quale nella canzone *Lancan son passat li giure* (BdT 29,11) intessuta di stilemi marcabruniani, mette in scena nella II strofa *Fals'amor*, che vuole sottomettere il poeta al proprio codice, «ossia stravolgere in falsa una condotta che è al contrario ispirata alle regole dettate dalla *chardat*», quindi dal valore, in opposizione a *vil* (vv. 9-16)⁹⁸:

Ben greu trob'hom Joi desliure,
C'a tant part volv e tomba
Fals' Amors, que no s'asembla
Lai on Leieutatz asoma :
Qu'eu non trob ges doas en mil
Ses falsa paraula longa,
E puous c'a travers non ponga
E non torn sa *chardat vil*.

In realtà nella lirica si può leggere in controtela un'ulteriore allusione alla questione Carestia, e in particolare alla vicenda tristaniana cui i tre poeti rinviano in qualche modo – come si è detto –, poiché ai vv. 17-18 Arnaut fa riferimento alla *retomba*, ossia la bottiglia o fiala d'amore, come già al v. 44 di *Si m fos Amors de joi donar tan larja* (BdT 29,17)⁹⁹, secondo quanto riconosciuto da Maria Luisa Meneghetti¹⁰⁰; non solo ma la lirica è intessuta, come ammesso dal suo ultimo editore, di echi della produzione lirica di Raimbaut d'Aurenga¹⁰¹.

2.4.4.3. Tuttavia ciò che qui preme segnalare è il legame tra Arnaut e Bertran de Born, contemporanei e vicini, non solo perché entrambi ricorrono allo stesso *senhal Meilz-de-be*¹⁰², ma soprattutto per il fatto che la lirica danielina *Si m fos Amors de joi donar tan larja* – appena ricordata – è imitata da Bertran de Born in un sirventese *Non puosc mudar mon chantar non esparga* (BdT 80,29) che Gerard Gouiran data alla fine dell'estate del 1188¹⁰³, e che a Bertran è attribuita una sestina post-danielina (*Ben grans avoleza intra*, BdT 233,2) in uno dei manoscritti che la tramanda¹⁰⁴.

D'altra parte nella tornada di *Lancan son passat li giure*, Arnaut si rivolge a un Bertran, con un riferimento al fiume Nilo (vv. 49-52: *Bertran, no cre de chai lo Nil / Mais tan de fin joi m'aponga / Tro lai on lo soleiz plonga / ...plovil*): ora lo stesso riferimento al Nilo e al sole che tramonta si ritrova al v. 56 di una lirica di Bertran de Born *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire* (BdT 80,26), in relazione al re Enrico il giovane appena morto (giugno 1183). Benché tale indicazione geografica possa considerarsi non eccezionale, essendo presente anche in altri trovatori della stessa epoca (ossia, oltre ancora lo stesso Arnaut, Giraut de Bornelh,

quindi Guilhem de Cabestanh, infine Guiraut de Luc¹⁰⁵), tuttavia la connessione tra di essa e il nome Bertran induce a ipotizzare che possa essere proprio Bertran de Born il destinatario della lirica di Arnaut, che avrebbe quindi riutilizzato quell'indicazione del confratello, sia pure in un contesto diverso.

Se tale ipotesi fosse plausibile, si potrebbe ammettere in presenza di un'eguale o assai prossima nozione di *chardat* in opposizione a *viltat* e di due tornade rivolte entrambe a un Bertran, che anche Guillem de Saint Didier si sia rivolto a Bertran de Born, il quale sarebbe stato quindi investito in qualche modo di una riflessione sulla carestia amorosa.

D'altra parte il coinvolgimento di Bertran de Born nella questione trova conferma non tanto e non solo nel suo interesse per la produzione lirica oitanica (si pensi ai suoi rapporti con Conon de Béthune con riprese reciproche) e in particolare per la scrittura di Chrétien de Troyes, addirittura a ridosso dell'inizio della composizione dello *Chevalier de la Charrete*¹⁰⁶, ma soprattutto in un verso della strofa iniziale della lirica *Casutz sui de mal en pena* (BdT 80,9), quando il poeta dopo aver lamentato il fardello sul cuore da cui mai si libererà, aggiunge (vv. 5-12)¹⁰⁷:

Car mes m'a en tal cadena
Don mailla no-is descontenta,
Car m'atrais
Ab un esgart en biais
Una gaia, fresca Elena.
Faicha ai longa carantena,
Mas oi mais
Sui al digous de la Cena.

Secondo l'editore Gouiran, ci sarebbe una ripresa del tema della quaresima d'amore (riconducibile alla 'carestia'), già presente nella tenzone tra Bernart de Ventadorn e Peire d'Alvernhe¹⁰⁸: qui tuttavia Bertran de Born spingerebbe più in avanti la metafora perché la quaresima è quasi conclusa, essendo arrivato al giovedì che precede il Venerdì santo, giorno della morte di Cristo, per cui ormai solo un bacio potrà salvare il poeta¹⁰⁹. A ciò si aggiunga che appaiono particolarmente interessanti le parole-rima *Elena:carantena*, dal momento che Elena non fece fare alcuna quaresima d'amore al suo innamorato Paride: la scelta di Bertran di ricorrere al personaggio mitologico potrebbe allora voler essere solo un modo per alludere a Troia, e quindi – come vedremo – a chi giocava sulla somiglianza Troia-Troyes¹¹⁰, ossia quel Chrétien che per primo aveva parlato di 'carestia d'amore'.

2.4.4.4. Prima di menzionare gli altri casi di riecheggiamento del *débat* nella produzione trobadorica successiva individuati da Roncaglia, e in re-

lazione all'opposizione *chardat-viltat*, è opportuno ricordare gli esempi di opposizione semantica, questa volta tra *carestia* e *viltat*, tre dei quali già indicati dallo stesso Roncaglia¹¹¹, e due solo realmente connessi con la questione d'amore trattata nel *débat* di partenza.

Innanzitutto va citato Aimeric de Peguilhan, vissuto tra il 1170 e il 1230 circa, che nella lirica *Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor* (BdT 10,15) utilizza proprio l'espressione *Viltat de mal e de ben carestia* (v. 6). Ciò che non è stato sottolineato sin qui è che proprio la prima strofa sembra riecheggiare la lirica di Chrétien *Amors tençon et bataille*, poiché il poeta sostiene che chi si adira o entra in guerra con Amore si comporta come persona non saggia, e il vocabolo *guerra* ritorna insistente nei vv. 3-5¹¹². Tuttavia la differenza sostanziale è che qui è l'amante a guerreggiare contro Amore, mentre nella lirica dello champenois era rappresentata la situazione opposta.

Quindi Roncaglia ricordava il passaggio di *Un sirventes novel voill comensar* del trovatore duecentesco Peire Cardenal (BdT 335,67), in particolare i vv. 13-14 (*Car qui pert so que gazaingnar poiria, / Per bon dreg ha de viutat carestia*), sebbene il contesto sia ben diverso, di tipo religioso, perché Peire esordisce di voler comporre un nuovo sirventese da ripetere il giorno del Giudizio dinanzi a Dio, e il testo è una sorta di arringa di difesa nel caso di una sua futura condanna all'Inferno¹¹³.

Le due liriche, seppure differenti quanto al contenuto, condividono la struttura formale, quindi *coblas unissonans* secondo lo schema 10abbac'c'dd e la rima c' in *-ia*, ossia proprio quella di *carestia*; l'unica differenza risiede nel fatto che il testo di Aimeric consta di 6 *coblas*, quello di Peire solo di 5 cui si aggiungono due *tornade* di 4 versi ciascuna.

A sua volta Sergio Vatteroni, editore di Peire Cardenal, aggiunge in nota un altro esempio di opposizione *viutat-carestia*¹¹⁴. Si tratta dei vv. 15-16 della lirica *Tant ai lonjamen sercat* di Peire Vidal (BdT 364,46), fiorito nella seconda metà del XII secolo (e vissuto non oltre il 1205/1206), il quale sostiene che la dama gli fa carestia della gioia di cui lei dispone in grande abbondanza (*De joi don a gran viutat / Me fai carestia*)¹¹⁵, espressione questa che ritornerà in Raimon Bistortz d'Arles¹¹⁶.

Quanto alla letteratura oitanica, Roncaglia segnalava un passo dall'*Enéas*, in particolare i vv. 4197-4198 (*Il tendroit çals en grand chierté / Et nos avroit an grant vilté*)¹¹⁷ con l'opposizione *chierté-vilté*¹¹⁸, in un contesto tuttavia che nulla aveva a che vedere con il *débat* in oggetto.

2.4.4.5. Tra le testimonianze successive in cui era possibile risentire l'eco della questione Carestia, Roncaglia menzionava quella del *domnejaire Dona la genser c'om demanda* di Raimon de Miraval (BdT 406,1), il cui esordio poetico risale agli anni 1180-1185, sebbene tale attribuzione sia stata respinta da Paul Meyer perché garantita da un solo manoscritto¹¹⁹. L'editore Leslie

T. Topsfield sulla base di un'analisi lessicale e rimica ha sostenuto trattarsi di un'imitazione ad opera di un poeta eclettico¹²⁰. In ogni caso il passaggio merita di essere citato, perché il ricorso al termine *carestia*, qui segnalato dal corsivo, è inserito in un contesto di lodi alla dama amata, ed essa diventa una sua virtù (vv. 51-56)¹²¹:

Vostre beutatz, que es tan grans,
Sabetz ben doblar ab senblans,
E anc un dia
Vostre fin pretz *ac carestia*.
Sabetz ben amar tota via
A gran honor.

2.4.4.6. Gli ultimi due esempi in ambito trobadorico, indicati da Roncaglia, rivelano ad un attento esame interessanti elementi di indagine.

Dapprima quella di Guilhem de Montanhagol, cavaliere tolosano, la cui attività poetica va posta tra il 1233 e il 1257, mentre il testo in questione può essere collocato secondo il suo editore al periodo 1242-1250¹²².

Si tratta di *Non an tan dig li primier trobador* (BdT 225,7), in cui il discorso nelle prime due strofe ruota intorno a quanto hanno detto sull'amore i primi trovatori, e sul fatto che bisogna inventare nuovi canti, ben composti su nuove idee e con un'arte nuova. L'idea di novità appare dominante con il ricorso insistito nei primi 20 vv. alle forme *nous* (vv. 6, 9, 13), *noels* e *nova* (v. 10), *nou* (vv. 14, 17-18). È nelle strofe IV e V che il poeta muove una critica all'attesa obbligata dalle dame che fanno aspettare quelli che sospirano e non quelli i cui errori sono perversi, in sostanza ponendosi sulla linea di quanto già affermato da Guillem de Saint-Didier, come conferma la ripresa ravvicinata dei termini *car* e *carestia*. Amore quindi si fa presso di loro vile e decade, perché sbagliano a rendere caro il loro pregio (vv. 47-50)¹²³:

Que tals n'ia, quays qu'om non o creiria,
Ab que fos dig qu'en fan assais fraydis,
Per qu'amors falh entr'elas e vilsis,
Quar tenon mal *en car lor carestia*.

2.4.4.7. L'altra è quella del trovatore poco noto Raimon Bistortz d'Arles, di cui non esiste né *vida* né *razo*, e la cui attività inizia intorno al 1230 svelando interessanti contatti con l'ambiente italiano: egli canta infatti Costanza d'Este, dapprima moglie di Uberto d'Aldobrandeschi conte di Maremma, e quindi dopo il 1264 di Guglielmo Pallavicino, marchese di Scipione¹²⁴. Ora al v. 41 della lirica *Aissi co'l fortz castels ben establitz* (BdT 416,1) egli rivolge una questione alla dama a proposito della *carestia de joi* (vv. 39-42)¹²⁵:

... Bella Dompna, m'es tan fort abelitz
Que res mas vos no m pot faire jauzen,
E si ab vos hai *de Joi carestia*,
Bella l'auria ab cellas qe non l'an?¹²⁶

L'espressione *de Joi carestia* sembra porsi proprio sulla linea della lirica di Raimbaut e d'altra parte – come vedremo – ritorna in una canzone attribuita a Gaucelm Faidit¹²⁷, oltre a quella appena menzionata di Peire Vidal, sebbene Roncaglia ritenga che ormai tale nozione abbia perso ciò che aveva di caratteristico, invocando a tal fine anche la *carizia* ricordata nella lirica *Ahi, quant'ho che vergogni* di Guittone d'Arezzo (vv. 83-84: *O donna mia, non mi fate carizia / Di si tragan devizia*)¹²⁸, poi riscattata in senso spirituale nell'angosciosa *carizia* nel *Paradiso* di Dante (V, 111)¹²⁹.

In realtà la testimonianza di Raimon sembra offrire una chiara eco del *débat* ormai datato, eppure ancora sentito come centrale nell'ideologia della *fin'amor*. La conferma è data dall'invio – dettaglio sinora non osservato da alcuno – nel quale il trovatore si rivolge alla dama Costanza identificata col *senhal* di *Fenics*, in quanto simbolo di unicità e bellezza¹³⁰, augurandosi che Pietà e Cortesia non lo facciano morire d'amore e gli consentano di mutare il nome di *Tant Trist* in *Tristano* (vv. 49-51), riutilizzando così uno degli elementi fondamentali del *débat* originario, e riportando alla memoria Raimbaut identificato da Bernart con *Tristan / Que sap be gabar e rire*¹³¹:

Ai, bels Fenics, Merces e Cortesia
Mi vaill'ab vos q'ez eu non mor'aman
E camze'l nom de Tan Trist en Tristan!

2.4.4.8.L'ultimo poeta menzionato da Roncaglia che ricorre al vocabolo *carestia*, ma in un contesto ormai distante da quello amoroso, è il trovatore Luchetto Gattilusio, appartenente a una delle famiglie più ricche di Genova e vissuto tra il primo terzo del XIII secolo e il 1303 almeno, ciò che conferma – come vedremo¹³² – una diffusione anche fuori del territorio provenzale del noto *débat*. Si tratta dei vv. 37-41 del sirventese *Cora qu'eu fos marritz ni consiros* (BdT 290,1)¹³³, composto prima della discesa di Carlo d'Angiò in Italia, ma già quando preparava la spedizione contro Manfredi, quindi tra la fine del 1264 e i primissimi mesi del 1265¹³⁴:

Se'l reis Matfres fos princeps coratios
Ni zo qe te conques per galiardia,
S'era o pert, quant es reis, per un dos
N'aura blasme, car mais de *carestia*
Lo deu gardar, com plus l'ac a fadia,

ove *carestia*, inserita in un contesto di sapore politico, sembra avere il senso di 'diminuzione'.

2.5.1. Com'è possibile osservare, l'originale e innovativo contributo di Roncaglia apriva diverse piste di ricerca, non solo individuando uno dei temi più importanti nella definizione dell'ideologia della *fin'amor*, ritenuto tale dagli stessi poeti come rivelano gli echi successivi del *débat*, ma soprattutto rivelando, sulla scia dell'insegnamento della Lejeune l'esistenza – comprovata dai testi – di un dialogo vivo e vivace ed anche di una forte rivalità tra poeti appartenenti a mondi linguisticamente diversi, un'osmosi tra le due esperienze letterarie di Francia, occitanica ed oitanica. E se il primo dei due temi è stato oggetto di analisi approfondite, il riconoscimento invece di un fitto dialogo tra trovatori e trovieri risulta tutto sommato un tema minoritario negli studi, mentre si è affermata la tendenza a vedere nella lirica trobadorica un'esperienza non solo – com'è ovvio – cronologicamente precedente a quella in lingua d'oïl, ma che ad essa deve ben poco dal punto di vista di contributi innovativi nell'ambito della stessa ideologia.

Invece proprio la questione *Carestia* sta a dimostrare il contrario.

Per ciò, ma anche per tentare di risolvere l'enigma dell'identità di *Carestia* (messo in dubbio dagli studiosi successivi a Roncaglia, come vedremo), è necessario considerare gli studi sulle liriche di Chrétien, ben pochi in verità anche perché due solo sono i testi a lui attribuiti con certezza. La scarsa produzione lirica del troviero, che invece è prolifico quanto alla scrittura romanzesca, dovrebbe indurre a riflettere, a ipotizzare che tale circostanza possa non essere casuale, bensì dipesa da una scelta mirante a qualche scopo ben definito ed originale, com'è nello stile dello champenois, tanto più che nelle due canzoni Chrétien mette a punto una teoria originalissima dell'amore che in qualche modo spiazza la teoria della *fin'amor*, sino ad allora esplicitata e definita, e svuota di senso la passione tristaniana, come pure aveva fatto e farà nei suoi romanzi, quanto meno nell'*Erec et Enide* e nel *Cligès*.

2.5.2. Per prima va menzionata l'edizione critica delle canzoni di Chrétien ad opera di Marie-Claire Zai, edita nel 1974¹³⁵, che denunciava come la ricchezza dei romanzi e il loro successo avessero lasciato nell'ombra la sua produzione lirica¹³⁶.

Della canzone *Amors tençon et bataille* la studiosa metteva in evidenza il tema conduttore, ossia la questione della libertà dell'amante dinanzi ad Amore, questione che si rivela fondamentale pure nel *Lancelot*. La risposta di Chrétien è però univoca: l'esercizio della libertà è impossibile nell'amore cortese assoluto, per cui mentre il poeta lotta per averla, Amore gli fa perdere senno e misura¹³⁷.

Quanto invece a *D'Amors qui m'a tolu a moi*, Zai accoglieva l'ipotesi *Carestia* di Roncaglia, ripercorrendone i dati salienti, e sottolineava come nella lirica emergesse la nozione di una felicità amorosa in sostanza assai rara, per poi concludere – una volta affrontato il nodo della leggenda tristaniana – come Chrétien alla passione irresistibile di Tristano opponesse un amore sovrano e volontario¹³⁸.

2.5.3. È però il contributo di Gioia Zaganelli quello che offre un'interpretazione più complessa e approfondita del pensiero di Chrétien, in quanto l'analisi della sua poetica è inserita nel contesto più ampio, articolato e appropriato della lirica dei trovieri¹³⁹.

Una volta fornito il quadro storico e geografico per comprendere l'impianto e lo sviluppo della lirica in territorio oitanico, Zaganelli passa ad esaminare le due liriche di Chrétien nell'ambito della sua più vasta produzione letteraria, sostenendo fin dall'inizio che lo champenois ha elaborato una teoria d'amore sostanzialmente diversa da quella trobadorica, ponendo al centro l'amore coniugale, mentre le due liriche e il *Lancelot* costituirebbero un'eccezione.

Secondo la studiosa Chrétien riflette sul rapporto tra l'assoluto dell'Amore, della Ragione e della Libertà, e se la Ragione è esclusa da Amore, altrettanto non si può dire per la Libertà; anzi è proprio scoprendo «una possibile adesione libera e consapevole alle leggi di Amore che il poeta prende le proprie distanze dalla *fin'amor* nel momento stesso in cui ne accetta alcuni postulati»¹⁴⁰.

In questo senso la polemica – che attraversa tutta la produzione di Chrétien – con la vicenda tristaniana è connessa all'idea di irresponsabilità dell'eroe mitico, dovuta all'alienazione della sua coscienza individuale. Ma proprio tale polemica va letta e interpretata alla luce della riflessione filosofica di Abelardo, il quale nell'*Ethica* aveva eletto l'*intentio* del consenso interiore come unico criterio definitorio degli atti del singolo, aprendo la strada anche alla nuova disciplina penitenziale del contrizionismo¹⁴¹: in questo senso allora il comportamento di Tristano è connotato proprio dall'assenza di libertà e responsabilità interiori. D'altra parte Abelardo è anche colui che, in quanto campione della dialettica, rivaluta la ragione come unico criterio di definizione della verità, in un processo di riconsiderazione generale dell'uomo posto al centro della creazione, e quindi di una visione sostanzialmente ottimistica.

Ora Chrétien, nel momento in cui decide di discutere di etica amorosa, ossia quella definita nella tradizione trobadorica, lo fa alla luce dei due principi fondamentali di Ragione e Libertà, e se la prima è esclusa dall'assoluto irrazionale costituito da Amore, resta in piedi il principio di Libertà nel senso della *intentio*, da cui discendono la scelta e l'atto che ne consegue.

Quindi nel decidere di riferirsi al codice retorico e ideologico dominante nella lirica trobadorica, e a cui risultava sostanzialmente estraneo, Chrétien deve fare i conti con esso e la sua adesione appare problematica. Perciò egli dà – secondo quanto già riconosciuto da Roncaglia – una lezione di approfondimento morale ai suoi confratelli meridionali.

Ma poi Zaganelli approfondisce l'analisi e sottolinea come i due sintagmi adottati da Chrétien, *fins cuers* e *bone volentez* (RS 1664, v. 31), stiano a indicare l'interiorizzazione del processo morale attuato su due piani, da un lato con l'approfondimento dei contenuti, e più in generale della cultura trobadorica, dall'altro con lo scarto da essa in un tentativo – riuscito peraltro – di interpretazione originale del codice.

Così Chrétien mentre rimprovera ai suoi confratelli meridionali l'assenza di libertà nell'*intentio* attraverso il richiamo del mito tristaniano – e ciò contrasta con la libertà dell'atto affermata da Bernart de Ventadorn –, d'altra parte rivendica il principio di responsabilità interiore e quindi – una volta compiuto l'atto – delle conseguenze che ne derivano, risentendo forse a questo punto oltre che dell'etica di Abelardo, anche delle dottrine di ascendenza agostiniana particolarmente vive nel XII secolo.

E se la polemica con Raimbaut d'Aurenga mette in risalto la scelta di un amore voluto, dettato da libera elezione e contro l'amore tristaniano, poi quanto segue nei vv. 36-45 di *D'Amors qui m'a tolu a moi* si rovescia nell'affermazione della necessità di amare, quindi «della sottomissione ad Amore e alle sue leggi, che sembrano negare, insieme alla negata *recreantise*, la libertà di un rifiuto»¹⁴².

È questa tensione a caratterizzare l'esperienza lirica di Chrétien, che si svolge secondo un percorso diacronico, ammesso da Zaganelli, con la precedenza cronologica di *Amors tençon et bataille* rispetto a *D'Amors qui m'a tolu a moi*.

Secondo la studiosa RS 121 indica la storia di una progressiva adesione al codice della *fin'amor*, ma non di accettazione totale, ciò che tuttavia segna la distanza culturale tra la ormai matura esperienza trobadorica e la neonata lirica oitanica. Infatti per i trovatori la *mezura* in amore è consustanziale ad esso, in quanto la misura è anche un valore sociale attraverso cui porre un limite all'istinto del desiderio, e consente alla *fin'amor* di essere elemento portante di un progetto collettivo di educazione.

Invece, nel momento in cui Chrétien esclude la *mesure*, si rifiuta una norma sociale e si accentua il processo di interiorizzazione, ciò che caratterizzerà la produzione lirica oitanica, ove la *domna* provenzale si disincarna, assume un ruolo tutto sommato secondario, e la relazione Amante-Amata si complica per la presenza imponente di Amore, che diventa elemento fondamentale, forza morale, principio ideologico¹⁴³. Non è un caso allora che in essa anche altri elementi ben presenti nella scrittura trobadorica, quali il

motivo dell'amore adulterino e il riferimento al *gilos*, si riducano di numero e di peso, fino addirittura alla totale sparizione. L'Amore si fa persona¹⁴⁴ e diventa così il vero argomento delle liriche di Chrétien, mentre la *domina*, ormai priva di una sua reale corporeità e quindi non più meta concreta di un desiderio erotico, diventa essa stessa strumento ideologico simile, se non sovrapponibile ad Amore stesso.

Il processo di progressiva adesione al codice della *fin'amor* appare invece ormai compiuto in RS 1664, ove infatti le strofe appaiono intercambiabili, per cui l'asse referenziale dell'*hic et nunc* di *Amors tençon et bataille* – che comunque offre una sottilissima trama diegetica – sparisce del tutto e il discorso si fa circolare, conservandosi solo al v. 35 il riferimento all'ingresso nella *voie* dell'amare, come già indicato in RS 121. La tematica della lotta è qui interiorizzata, l'Amore è solo personificato e poi si muta insensibilmente in Donna, ma né Donna né Amore sono descritti, soltanto entrambi vincolati all'Amante. Soprattutto tra la libertà dell'*intentio* e l'atto che ne segue non c'è frattura, e l'autonomia della coscienza individuale si conserva anche all'interno della struttura assai rigida del codice amoroso.

E allora rispetto al maestro limosino Bernart che dichiarava la propria autonomia nella decisione di rifiutare un amore che a sua volta lo rifiutava, Chrétien afferma che la libertà non consiste nella *recreantise*, bensì nel rigore che è seguito alla prima scelta di amare, e nell'escludere la possibilità della *recreantise* stessa esclude anche l'eventuale richiesta di soddisfazione, proclamata invece da Raimbaut. In tal modo Chrétien, distinguendo nettamente il desiderio dal possesso, trascina il dato erotico in quello etico, e il desiderio diventa unico principio definitorio della vita morale. Ma soprattutto questa reinterpretazione del desiderio insieme al rifiuto della *mesure*, quindi l'espressione di un mondo individuale e la presa di posizione a favore dell'*intentio* e della responsabilità interiore, divengono elementi fondanti e connotanti il codice lirico oitanico, distinguendolo così nettamente dall'esperienza occitanica.

Ora, anche se la successione cronologica delle due canzoni proposta da Zaganelli potrebbe non essere del tutto condivisibile e comunque non è accertabile in modo obiettivo, resta il fatto che l'interpretazione che la studiosa offre dell'ideologia espressa nelle due liriche, nutrita di riflessioni filosofiche e teologiche, fa di Chrétien una personalità dalla creatività straordinaria, e soprattutto in grado di interloquire e dibattere da pari a pari con trovatori del calibro di Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga; e forse pone un'ipoteca rilevante su chi abbia realmente avviato il *débat*, data l'acuta e limpida consapevolezza che lo champenois mostra di avere di sé e del proprio mestiere – ciò che pure emerge dalla lettura dei suoi romanzi –, così come del suo ruolo di fondatore della lirica oitanica, originalmente interpretata a partire dalla più matura tradizione trobadorica.

2.6. La suggestiva ipotesi di Roncaglia è accolta dagli studiosi e domina incontrastata sino al 1984, quando Maria Luisa Meneghetti in un libro che ha rappresentato un punto di svolta fondamentale negli studi sulla lirica trobadorica, pur riconoscendo l'identificazione di *Carestia* con Chrétien, propone un'altra modalità di svolgimento del *débat*, che si sviluppa intorno al 1170 sulla durata e sulla possibilità di realizzazione dell'amore cortese¹⁴⁵.

Due elementi appaiono dirimenti, ossia il fatto che tutti e tre i poeti cantano un amore non realizzato e che fanno un riferimento a Tristano o alla leggenda che lo concerne. Tuttavia il motivo chiave del filtro è presente solo in *Non chant per auzel ni per flor* e in *D'Amors qui m'a tolu a moi*, ma mentre Raimbaut ne sottolinea implicitamente la sensualità che è derivata dal suo uso, Chrétien la rifiuta esaltando il *fins cuers* e la *bone volentez*.

Ne discende allora che è Raimbaut ad avviare il *débat* esaltando l'amore eterno al v. 13, ma anche la prossima e certa sua realizzazione fisica ai vv. 17-20; la risposta di Chrétien non si fa attendere, per cui egli ammette l'eternità dell'amore anche in assenza di una sua realizzazione concreta (vv. 37-42). Il fatto che a rispondere a Raimbaut sia lo champenois e non Bernart de Ventadorn – con ciò modificando la ricostruzione di Roncaglia – sarebbe provato non solo dalla perfetta congruità tra le due liriche, ma anche per la chiusa di *D'Amors qui m'a tolu a moi* ai vv. 50-54, quando Chrétien ammette di non sapere scherzare, mentre c'è qualcun altro che lo sa ben fare, ossia proprio quel Raimbaut che altrove si era burlato di Amore o aveva sostenuto di servirlo per gioco.

È a questo punto che nel *débat* si inserisce imprevista la voce di Bernart, il quale sostiene una terza possibilità combinatoria in un'atmosfera cupa, e cioè che l'amore non è eterno ed è irrealizzabile, e perciò rinuncia a fare riferimento al filtro. Ma perché il suo intervento sia compreso e contestualizzato all'interno del *débat*, egli riutilizza lo schema metrico adottato da Raimbaut e lo apostrofa con il nome di Tristano; quanto invece all'altro interlocutore, Bernart introduce il motivo dell'innamoramento attraverso gli occhi, già presente nella canzone cristiana ai vv. 32-36, ma lo varia affermando che l'immagine colta dagli occhi dell'amante altro non è che la propria immagine riflessa come in uno specchio negli occhi della dama (vv. 17-24), indicando in tal modo che l'amore altro non è che un'illusione narcisistica dell'amante.

Secondo Meneghetti il *débat* trova una sua conclusione nella sua fase più antica in due liriche di Arnaut Daniel, ossia la sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14)¹⁴⁶ e *Si'm fos Amors de joi donar tan larja*, poiché in entrambe il poeta ricorre al sintagma *ferm voler*, da ricondurre nella sfera della *voluntas*. In realtà il sintagma ricompare pure in una terza lirica danielina¹⁴⁷, ma è al v. 44 di *Si'm fos Amors* che c'è il riferimento congiunto al *ferm voler* e alla *retomba*, ossia la fiala di vetro con cui si allude evidentemente

al filtro tristaniano (vv. 43-44: *Qu'eu non ai cor ni poder quem descarc / Del ferm voler qui n'es pars de retomba*). Tale accostamento, se da un lato indica che Arnaut condividerebbe la posizione di Chrétien in quanto l'amore non può discendere da filtri, d'altra parte confermerebbe l'ipotesi di Roncaglia circa il fatto che l'*oncle* della celebre sestina altro non è che un'allusione chiara a Marco, zio di Tristano¹⁴⁸.

Se con il suo intervento Meneghetti arricchisce il panorama di altri echi del *débat*, tuttavia non spiega la ragione dell'inserimento in esso di Bernart, inserimento che lei stessa definisce «imprevisto»¹⁴⁹ e sostanzialmente non necessario, quando ammette che la terza possibilità combinatoria rappresentava «l'unica possibilità per entrare nel dialogo poetico»; resta inoltre da domandarsi perché Raimbaut si sarebbe rivolto a *Carestia*-Chrétien, in assenza di motivi contingenti o ideali della necessità di un dialogo tra loro.

2.7. Nello stesso anno 1984 interviene sulla questione pure Costanzo Di Girolamo¹⁵⁰, il quale osserva che Roncaglia, nel proporre la sua ipotesi, non aveva nascosto una difficoltà intrinseca¹⁵¹: infatti se la canzone di Chrétien è posteriore a quella di Raimbaut, non si può far discendere il *senhal* *Carestia* dal sintagma *chier tans*, e andrebbe allora postulato che l'espressione comparisse in altri testi perduti di Chrétien, nella convinzione quindi che antecedenti di testi lirici non possano essere che altrettanti testi lirici¹⁵². Inoltre Di Girolamo – che non conosceva ancora l'intervento di Meneghetti – osserva la stranezza della pronta replica di Bernart a Raimbaut, non essendo stato in alcun modo chiamato in causa dal suo confratello, e quindi ancor prima della risposta di Chrétien, reale destinatario. Infine il riferimento al *chier tans* in *D'Amors* non sembra costituire «una ripresa polemica, e nemmeno un'accettazione con un tanto d'orgoglio, del *senhal*, evidentemente ironico, attribuitogli dal corrispondente, ma compare in un contesto, certo non neutro, ma senza enfasi»¹⁵³.

Dinanzi a tali obiezioni, lo studioso avanza una diversa ipotesi, ossia identificare *Carestia* con Bernart de Ventadorn, e per corroborarla propone di individuare i luoghi in cui compare il concetto di carestia. Infatti la canzone *Non chant per auzel ni per flor* esprime l'idea di amore vitalistico, connotato dall'ottimismo e dalla sensualità, proponendo la soluzione del compromesso cortese¹⁵⁴, fatta propria da Isotta che inganna il marito amando Tristano, soluzione tuttavia già esposta da altri trovatori quali Bernart Marti in *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT 63,3: vv. 14-18)¹⁵⁵ e Peire Rogier nell'*ensenhamen Al pareysen de la flors* (vv. 8-14)¹⁵⁶, ove si esorta il *bos drutz* a chiudere gli occhi su tutto e a rinunciare alla propria dignità, ma non alla dama¹⁵⁷.

Ben diverso è il tono della canzone della *lauzeta*, ove si manifesta la disillusione amorosa di Bernart e il distacco dalla dama, e con esso la rinuncia al canto. In realtà il motivo del cosiddetto estro perduto compare più volte

in Bernart, in particolare nelle liriche *Lo tems vai e ven e vire* (BdT 70,30) quando dichiara di voler lasciare *l'escola n'Eblo* (vv. 22-28); nel riferimento ai due anni di silenzio in *Lancan vei per mei la landa* (BdT 70,26) di cui però ora fa ammenda (vv. 6-7); infine nella dichiarazione iniziale di *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (BdT 70,27)¹⁵⁸. Non solo, ma a tale rinuncia al canto fa riferimento anche Peire d'Alvernhe nella sua tenzone proprio con Bernart, *Amics Bernartz de Ventadorn* (BdT 323,4=70,2), benché i manoscritti non siano concordi nell'attribuzione all'alverniate¹⁵⁹.

Ora proprio nella tenzone, che probabilmente precede le altre tre canzoni per Di Girolamo, e in cui Peire rimprovera il confratello di astenersi dal canto e dall'amore, è lo stesso Bernart a ricorrere all'espressione *Faih ai longa carantena* (v. 40)¹⁶⁰, che si avvicina proprio al significato di 'carestia', e anzi questo termine si applica meglio di 'quaresima' all'avarizia produttiva. Raimbaut quindi con i vv. 49-50 di *Non chant per auzel ni per flor* si rivolgerebbe a *Carestia*-Bernart invitandolo alla poesia, e Bernart gli risponderebbe inviandogli *Can vei la lauzeta mover*.

Nel dibattito tra i due trovatori si inserirebbe allora Chrétien che enuncia la sua posizione, riprendendo e connotando positivamente il concetto di carestia amorosa (quindi nel tentativo di ristabilire l'ortodossia amorosa)¹⁶¹, e mentre con *chier tans* alluderebbe a Bernart, con il riferimento a Tristano invece si rivolgerebbe a Raimbaut.

All'esame delle liriche che spingerebbero nella direzione postulata da Di Girolamo, peraltro ammessa anche dalle testimonianze successive (Guillem de Saint Didier, Arnaut Daniel e Guilhem de Montanhagol), lo studioso aggiunge una considerazione extratestuale, ossia che mentre è provato dalla satira letteraria di Peire d'Alvernhe che i due trovatori si conoscessero – tanto che lo stesso Bernart invierà all'amico altre tre canzoni dopo la *lauzeta* identificandolo con il *senhal Tristan* –, altrettanto non può dirsi per Raimbaut e Chrétien, mentre un incontro a Poitiers tra il limosino e lo champenois è stato ipotizzato da Roncaglia.

L'ipotesi di Di Girolamo non ha trovato – come vedremo – molti sostenitori. Se infatti *Carestia* è Bernart, resta non chiarita la ragione dell'intervento di Chrétien nel *débat*, tanto più se lui stesso e Raimbaut non si conoscevano. Piuttosto la considerazione dello studioso circa il tono non polemico di Chrétien sul *chier tans* potrebbe suggerire una soluzione diversa e in parte già prospettata¹⁶², ossia che l'iniziatore del *débat* sia proprio Chrétien, nonostante Di Girolamo ritenga poco probabile che l'origine della fortuna – sia pure modesta – del termine *carestia* vada cercata nella canzone oitanica.

Non solo. È vero che Bernart, oltre alle tre canzoni menzionate da Di Girolamo, denuncia a più riprese la volontà di ritrarsi dal canto o di aver smesso di cantare da un po' di tempo¹⁶³, accanto però alle dichiarazioni ottimistiche di canto dettato dalla gioia. Proprio l'insistenza in tal senso però

potrebbe far pensare a una forma di preterizione (quasi una civetteria), quindi fingere di ritrarsi dal canto per poi dispiegarlo pienamente, ed essere così più apprezzato.

Sembrano invece più calzanti due casi, perché connessi più strettamente alla canzone *Can vei la lauzeta mover*, ma con ogni probabilità ad essa successivi, e quindi non dirimenti circa l'identificazione di *Carestia* con Bernart.

Si tratta di *Estat ai com om esperdutz* (BdT 70,19)¹⁶⁴, in cui Bernart nel dichiarare di essere stato un forsennato rifiutandosi di cantare, fa ricorso all'espressione *recrezutz de chan* (v. 6) che allude alla *recreantise* della *lauzeta*. Non solo, ma a questa osservazione di Luciano Rossi¹⁶⁵, cui si deve pure il riconoscimento di parole-rima comuni tra di essa e *Amors tençon et bataille*, va aggiunto che si tratta di una *chanson de change*, come lo era *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut. Sembra quindi che Bernart deluso dal canto e dall'amore, ritorni ad essi ricominciando a comporre e scegliendo una nuova dama da amare, e quindi prendendo definitivamente le distanze da Chrétien e dalla sua teoria cortese della *fin'amor*.

Quanto alla tenzone con Peire d'Alvernhe già ricordata, l'ultimo editore Aniello Fratta nel confermare il legame tra di essa e la canzone della *lauzeta*, ha dichiarato di essere tentato di metterla in relazione con l'annuncio di ritiro dal canto, e quindi la tenzone sarebbe stata composta successivamente ad esso¹⁶⁶, come appare in effetti assai probabile.

2.8.1. Indubbiamente colui che più si è interessato alla questione *Carestia* dedicandole una serie di interventi è Luciano Rossi che inizia nel 1987 con la pubblicazione di un lungo saggio¹⁶⁷, denso di indicazioni stimolanti e nuove suggestioni, le quali aprono la strada a riflessioni ulteriori nella ricerca dell'identità di *Carestia*.

Innanzitutto egli sposta il suo ragionamento sul piano formale, fondamentale nella lirica. Se infatti la similarità degli schemi metrici di *Can vei la lauzeta mover* e di *Non chant per auzel ni per flor* era stata riconosciuta precocemente, il legame con *D'Amors qui m'a tolu a moi* era stato dichiarato solo sulla base del contenuto. Invece Rossi osserva che lo schema della canzone cristiana è sostanzialmente identico, tranne per la misura del verso, a quello di *Si tot m'ai tarzat mon chant* di Gaucelm Faidit (BdT 167,53), la cui attività si svolge nella seconda metà del XII secolo¹⁶⁸.

Infatti mentre *D'Amors* consta di 6 *coblas capcaudadas* isometriche di otto sillabi maschili secondo lo schema ababbaaba, il testo di Gaucelm è composto di 6 *doblas* e 1 tornada di 3 vv. di eptasillabi maschili e femminili con lo schema ab'ab'b'ab'a. Non solo, i due testi presentano analogie significative sul piano musicale-melodico. Infine nel testo Gaucelm, dichiarando un ritardo nel canto, si pronuncia contro l'amante che vuole abbandonare la propria dama e che invece deve saper amare e soffrire, e nella tornada si ri-

volge a *Linhaure*, uno dei *senhal* con cui viene identificato Raimbaut d'Aurenga. In tal modo Gaucelm avrebbe partecipato al *débat*, prendendo posizione contro la *recreantise* di Bernart de Ventadorn¹⁶⁹.

Rossi ammette che le coincidenze tra i due testi sono notevoli, tanto più che *Si tot m'ai tarzat mon chant* costituisce un *unicum* della tradizione trobadorica, mentre lo schema metrico di *D'Amors* è largamente rappresentato¹⁷⁰. L'ipotesi che ne scaturisce è che Chrétien abbia voluto imitare la lirica di Gaucelm, mentre l'altra ipotesi – e cioè che Gaucelm per rendere omaggio a Raimbaut sia ricorso al modello cristiano – benché rilevante, viene giudicata semplicemente poco realistica, senza che tuttavia non vi sia nulla che osti ad essa, tenuto conto peraltro che proprio Gaucelm rivela un forte legame con la tradizione oitanica.

Infatti, come osservato da Marc-René Jung, è lui che si fa portavoce in territorio oitanico dal cantare dell'usignolo, ripreso poi dallo Chatelain de Couci¹⁷¹; a ciò va aggiunto che egli scambiò un *partimen* bilingue con Goffredo II conte de Bretagne (*Jauseme, quel est vos semblan*, BdT 167,30b=178,1), ma soprattutto che ricorse alla lingua d'oïl nella *rotrouenge* *Can vei reverdir les jardis* (BdT 167,50)¹⁷².

In ogni caso secondo Rossi non fu Raimbaut a iniziare il *débat*, piuttosto Bernart con una lirica dal sapore evidente di una palinodia; avrebbe quindi risposto per primo in modo ludico e vitalistico il confratello Raimbaut «invocando polemicamente la solidarietà di Chrétien, spiritualmente vicino ai trovatori del Sud fino dai tempi della redazione della *Philomena*». Sarebbe allora intervenuto Gaucelm, benché non chiamato in causa, perché il suo silenzio non potesse essere confuso con quello bernardiano, denso di implicazioni. Finalmente avrebbe preso la parola Chrétien per replicare sia a Raimbaut che a Bernart, sviluppando un'intuizione di Gaucelm e utilizzandone lo schema metrico. Per ultimo Guillem de Saint Didier avrebbe tentato la conciliazione tra le due diverse posizioni, mostrando però maggiore simpatia per la *recreantise* bernardiana¹⁷³.

È indubbio che tale ricostruzione mostra una criticità, poiché non è in alcun modo spiegata la necessità da parte di Gaucelm di intervenire nel *débat*. Sarebbe invece più economico ipotizzare che il suo intervento sia successivo a quello di Chrétien, tenuto conto anche di quanto appena rilevato a proposito dello schema metrico adottato e della particolare attenzione del trovatore per il mondo oitanico. Inoltre sull'epoca della redazione della *Philomena* non vi sono certezze, e non si può escludere che essa sia stata composta dopo l'*Erec*, se la successione delle opere fornita nel prologo del *Cligès* corrisponde alla loro cronologia relativa.

2.8.2. A questo punto Rossi rileva come una ricostruzione siffatta solleciti un'obiezione: infatti i *senhals* *Tristan* e *Carestia*, anziché discendere dalle li-

riche rispettivamente di Raimbaut e di Chrétien – come ritenuto concordemente dagli studiosi precedenti – sarebbero stati solo illustrati nei loro testi da quegli stessi poeti che se li erano visti attribuire in precedenza. Lo studioso osserva che tale modo di spiegare la costituzione dei *senhals* (gli amici avrebbero inventato il *senhal* sulla scorta di una poesia di quel trovatore cui essi lo attribuiscono) confligge con l'idea medievale dell'*interpretatio nominis*, che suggerisce invece il percorso inverso, e pertanto i *senhals* preesistevano al *débat*.

È per questo che Rossi decide di passare in rassegna i *senhals* che entrano in gioco nel *débat*, cui aggiunge – per rendere cogente il suo ragionamento – anche quello di *Linhaure* identificativo di Raimbaut d'Aurenga.

Innanzitutto quello di *Tristan* è usato per ben quattro volte da Bernart in riferimento a Raimbaut, come già osservato¹⁷⁴; ma non c'era bisogno del suo confratello per conoscere la vicenda tristaniana, che lo stesso Bernart riferisce a sé in *Tant ai mo cor ple de joya* secondo il cliché dell'amante infelice (vv. 45-48)¹⁷⁵:

... Plus trac pena d'amor
De Tristan, l'amador,
Que'n sofri manhta dolor
Per Izeut la blonda,

e tale riferimento sembra indipendente da Raimbaut¹⁷⁶.

L'idea iniziale di attribuire il *senhal* di *Tristan* al suo interlocutore poetico discenderebbe allora dallo stesso Raimbaut che amava i giochi verbali sul proprio nome, come *Raem-baut*, *Trist-alegre*, *Trist e gais*; pertanto *Tristan* dovette essere utilizzato come nomignolo antifrastrico per giocare sulla sua presunta tristezza e opposta alla componente *-baut* del suo nome. E infatti Bernart sembra alludere all'amico quando difendendolo da Peire d'Alverne nella galleria satirica, dice di lui: *Tristan / Que sap be gabar e rire* (sono i vv. 63-64 di *Amors, e que us es veyaire?*)¹⁷⁷.

Quindi a fronte dei ripetuti invii di canzoni a Raimbaut da parte di Bernart fornite del *senhal* *Tristan* (nella convinzione di Rossi che quei testi siano cronologicamente anteriori¹⁷⁸), Raimbaut avrebbe deciso in *Non chant per auzel ni per flor* di ricorrere anche lui al *senhal*, caricandolo però di valenze positive, e d'altra parte anche gli altri soprannomi del trovatore, ossia *Linhaure* e *Joglar* rinvierebbero anch'essi a Tristano¹⁷⁹.

Anche il *senhal* *Carestia* si rivela fortemente allusivo per la doppia accezione di 'preziosità' e di 'carestia'¹⁸⁰, ma anche perché esso sarebbe il programma di *Crestià*, ossia l'equivalente occitanico di Chrétien.

Che il vero interlocutore di Raimbaut sia Chrétien, sarebbe provato dall'incipit della canzone rambaldiana *Non chant per auzel ni per flor* che, oltre

a riprendere alcuni *exordia* bernardiani, è una riscrittura del modulo proemiale (*Non Phoebum, non Musas... sed Amorem*) e del v. 26 del l. I dell'*Ars Amatoria* di Ovidio (*Nec nos aëriae uoce monemur auis*), quell'Ovidio di cui Chrétien era stato traduttore.

Inoltre l'inserimento al v. 49 del testo rambaldiano di *Carestia* in opposizione a *esgauzimen* sembra essere un rovesciamento di natura ossimorica della dittologia Raimbaut-*Tristan*; e d'altra parte proprio *esgauzimen* riporta alla mente il v. 734 della *Philomena*, dove l'autore fa riferimento a *Crestiens li Gois*, ossia Chrétien il gioioso¹⁸¹, pieno di quella *joie* che è sempre in rima con *Troie* a partire dal *Roman de Brut*, e *Troie* non è solo l'antica città ma anche un richiamo grafico alla città di origine di Chrétien, ossia Troyes.

Infine quando Raimbaut si paragona a Tristano, include nell'allusione anche un rinvio a Didone, certo quella dell'*Enéas* su un verso del quale appare modellato il concetto cristiano della carestia amorosa (v. 681: *Ne por gran mal trop esmaier*), ma anche quella virgiliana sulla base di un'indicazione di Aurelio Roncaglia che aveva osservato come l'immagine del 'bere l'amore' dei vv. 27-28 trovi un riscontro stringente nel verso 749 del I libro dell'*Eneide*, *Infelix Dido longumque bibebat amorem*, che appare allora come *materia signata*¹⁸².

Ne discende quindi che Raimbaut apparirebbe come il Tristano di Troia in opposizione al Cristiano di Troia, e soprattutto ne deriva in modo inconfutabile che *Carestia* non è Bernart, come sostenuto da Di Girolamo, ma Chrétien il quale dovrebbe portare gioia al triste Raimbaut.

2.8.3. Come si vede, il reticolo entro cui viene a svolgersi il *débat* tra i poeti è assai fitto, denso di sottili allusioni e riferimenti complessi. Ma è solo a partire da tale reticolo, da cui non si può prescindere, che Rossi offre la sua ricostruzione.

Roncaglia aveva già persuasivamente dimostrato che Chrétien aveva posto il problema della *copia amoris* sulla base di riscontri ovidiani, i quali chiamavano in causa i due amori di Eco e Narciso.

Anche per Bernart sussiste il problema della personale eccessiva *copia amoris*, sebbene sia lo specchio ad essere privilegiato rispetto agli occhi. Tuttavia nella canzone della *lauzeta*, Bernart reinterpreta il mito di Narciso ed Eco, e nell'aver perso l'immagine e il suono, tutto si risolve ormai solo nel desiderio (vv. 15-16). Anche se è vero che altrove Bernart aveva dichiarato di voler rinunciare al canto, come osservato da Di Girolamo, tuttavia con *Can vei la lauzeta mover* ci si trova dinanzi ad una vera palinodia: egli infatti è *recrezen* rispetto alla propria poetica e confessa la propria delusione nell'essersi accorto che sa molto poco di amore (vv. 9-10), e tale affermazione è di gravità inaudita per quanti – fedeli d'Amore – avevano visto in lui il loro portavoce più autorevole.

Tale disillusione è molto profonda, perché nella *V cobla* con il riferimento alla *folia gens*, egli arriva a contraddire se stesso, in particolare la corrispettiva *V cobla* del suo manifesto poetico, *Chantars non pot gaire valer* (BdT 70,15), quando aveva criticato i *fols naturaus* (vv. 33-35):

E cel es be fols naturaus
Que de so que vol, la repren
E-lh lauza so que no-lh es gen¹⁸³.

La critica non era neutrale né solo teorica: essa infatti aveva come bersaglio Marcabruno che nella sua scrittura poetica aveva biasimato l'amore incontrollabile, l'amore che porta pena e passione che divora, in nome di un'idea di vita legata all'ordine e all'armonia osservabile in natura, cui era strettamente connesso il *trobar naturau*. Per Bernart invece la *foudatz* era una virtù¹⁸⁴.

Non solo. La palinodia del canto di Bernart è tanto più significativa quando si pensi che lo schema rimico della canzone della *lauzeta* ricalca quello di *Bel m'es can son li frug madur*, ove Marcabruno aveva illustrato la propria propensione al canto (v. 7: *Q'ieu chant per joi de fin'amor*), mentre qui il limosino, vero portavoce dei fedeli d'Amore, dichiara la propria *recreantise* e annuncia il proprio silenzio. È quindi nella tornada che nel rinnegare il proprio programma poetico, dà conto di questa sua estrema decisione all'amico Raimbaut, cui si rivolge con l'appellativo *Tristan*.

Il signore di Aurenga risponde, e nel fare il verso ad una serie di esordi bernardiani in cui il limosino proponeva ogni volta diversi motivi suscitatori del suo canto¹⁸⁵, dichiara invece l'unicità della propria ispirazione poetica, ossia la donna, chiamando parodicamente in causa anche Ovidio, con un'allusione al suo traduttore per eccellenza, ossia Chrétien. Passa poi a esprimere con grande naturalezza il motivo dello *change*; quindi la scelta di un amore sensuale e ineluttabile come quello di Tristano, da opporre al mito di Narciso; infine nelle ultime due strofe fa riferimento a episodi della vicenda tristaniana non noti attraverso i romanzi di Thomas e Béroul, in particolare a quello della camicia di Isotta, come simbolo della verginità sacrificata all'amante e non al marito. Tale circostanza induce Rossi a domandarsi se Raimbaut non stia parodiando in tal modo il perduto romanzo di Chrétien, *Del roi Marc et d'Iseut la blonde*, di cui lo champenois ci dà notizia nel prologo del *Cligès* (vv. 1-7), come già detto.

Finalmente nel *débat* interviene Chrétien che è il reale interlocutore di Raimbaut benché con la sua canzone intenda replicare anche all'iniziatore Bernart, tanto più che l'espressione *m'a tolu a moi* ricorda da vicino il *tout m'a mo cor* del limosino (v. 13). Chrétien chiarisce fin dall'inizio che non c'è gioia, *esgauzimen*, anzi ad esso oppone il *planh* (vv. 1-8).

La struttura a *coblas doblas* della lirica consente al troviero di dedicare le prime due strofe all'Amore, la III e la IV alla Dama, infine le ultime due al Cuore, ogni volta comunque rifacendosi ai modelli trobadorici cui contrappone la sua visione dell'amore e la sua personale costruzione ideologica.

Infatti, in particolare nella II strofa, Chrétien espone la propria originalissima teoria, esaltando la gratuità del servizio d'amore senza ricompensa, attesa invece da Raimbaut anche al di là della ragione o della convenienza, come sottolineato opportunamente da Rossi. Quindi nelle due *coblas* successive lo champenois dichiara che l'amore è frutto di una libera scelta, lontana da qualsiasi imposizione o innamoramento fatale. E mentre da un lato come in *Amors tençon et bataille* afferma che la rinuncia alla *raison* non significa *folie*, ma solo al proprio «tornaconto personale, a vantaggio d'un amore 'demesuré' il cui solo scopo è il servizio fedele e disinteressato»¹⁸⁶, nella IV strofa Chrétien rimprovera a Bernart l'incostanza in amore, perché la vera ricompensa in amore consiste nel privilegio di amare. Finalmente nella V *cobla* lo champenois illustra il *senhal Carestia*, rilevando come la *copia amoris* sia perniciosa all'amore stesso per cui all'abbondanza va opposta un'attesa paziente e discreta, per concludere nel distico finale con una dichiarazione di fedeltà alla dama contro colui che si prende gioco di Amore, cioè quel Raimbaut che in molti testi aveva ostentato di servire appunto per gioco.

Come già osservato la ricostruzione di Rossi, articolata e suggestiva, parte dall'assunto che il *débat* si sia originato con i trovatori (per lui Bernart de Ventadorn), cui Chrétien avrebbe partecipato con riprese testuali per replicare ed anche polemizzare con i suoi interlocutori. Ma trattandosi di riprese, esse potrebbero invece essersi svolte nella direzione opposta, laddove si potesse ammettere che l'iniziatore della polemica sia stato proprio il troviero.

Va inoltre aggiunto che la petizione di principio per cui il perduto romanzo di Chrétien sulla vicenda tristaniana avesse uno svolgimento parallelo o comunque simile a quello tradito dalle versioni francesi di Thomas e Béroul, resta tale dal momento che il titolo, l'unico elemento certo di cui disponiamo, fa riferimento alla coppia sposata di Marco e Isotta (*Cligès*, v. 5: *Del roi Marc et d'Ysalt la blonde*): non si può escludere in via di principio allora che il romanzo, piuttosto che esaltare l'amore adultero, valorizzasse il rapporto coniugale, forse recuperato dopo una *défaillance* come nel caso di Erec ed Enide.

2.8.4. Come Roncaglia, anche Rossi completa la sua analisi stringente dedicando delle pagine allo sviluppo del *débat*.

Innanzitutto egli osserva come nella lista fornita da Di Girolamo, manchi la lirica di Cadenet *Ans quem jauzis d'amor* (BdT 106,8) in cui il trovatore, attivo tra la fine del XII e il primo trentennio del secolo successivo, nel riferirsi alla gioia d'amore dichiara la gelosia per la sua dama; egli evita di guardarla

perché la propria gioia potrebbe comportare il disonore di lei, e quindi aggiunge (vv. 35-37)¹⁸⁷:

Mais am *ab carestia*,
Pauc e pauc, qu'un lans
Mon joi...

D'altra parte l'editore di Cadenet nel riepilogare sommariamente la questione *Carestia*¹⁸⁸, segnala che la lirica *S'ieu ar endevenia* (BdT 106,20) offre l'opposizione *viltat/carestia*, come in Aimeric de Peguilhan e Arnaut Daniel, questa volta però implicata in un sistema di virtù raccomandate alla dama (vv. 49-51)¹⁸⁹:

A dompna taigneria
Grans viutatz d'onramen
E de faitz *carestia*.

In realtà Cadenet utilizza il termine *carestia* accanto a quello di *cartatz*, di cui si è visto costituisce un sinonimo, in un sirventese da datare tra il 1204 e il 1209, e per ciò il contesto è decisamente diverso, non connesso in alcun modo alla questione amorosa.

Si tratta di *De nuilla ren non es tant grans cartatz* (BdT 106,13) nel cui esordio Cadenet, rivolgendosi al visconte di Burlatz, lo esorta a ritornare sui suoi passi e a riacquistare il merito che sembra perduto con il cambio della sua condotta (vv. 1-3)¹⁹⁰:

De nuilla ren non es tant grans *cartatz*
Com d'omes pres, e car n'es *carestia*,
Fai a plainer us pros quan se cambia.

C'è di più. Infatti in una nota in chiusura del lungo saggio¹⁹¹, Rossi segnala la canzone-sirventese *Ab nou cor et ab novel so* attribuita a Gaucelm Faidit (BdT 167,3), posta dal suo editore Mouzat tra le liriche di dubbia autenticità, perché essa è trasmessa dalla sola famiglia di manoscritti **IKd** e perché nei primi due canzonieri non è inserita nel gruppo compatto di testi dello stesso Cadenet; non solo, ma secondo Mouzat soprattutto le due *tornade* sono assai volgari, lontane dalla cortesia che è una cifra compositiva del trovatore. Il testo sarebbe quindi opera di qualche maldestro compositore e per errore di un copista sarebbe poi stata attribuita a Cadenet¹⁹².

Vale la pena tuttavia menzionare il passo (si tratta dei vv. 5-8), perché in esso è riscontrabile il sintagma *de joi carestia*, che sarà poi utilizzato da Raimon Bistortz d'Arles, già osservato:

E car Amors ab joi me lia
No-i dei far *de joi carestia*,
Car rix ditz hom que sui, e que ben ai,
C'Amors mi te cuind' e cortes e gai.

Se la lirica di Cadenet menzionata da Rossi, come questa attribuita in modo dubbio a Gaucelm, confermano il successo del *débat* su Carestia, è però soprattutto il riconoscimento di un legame tra la canzone della *lauzeta* ed *Estat ai com esperdutz* dello stesso Bernart a consentire allo studioso di parlare di sviluppi del *débat*.

Infatti – come già ricordato – Bernart dopo aver fatto riferimento alla sua *recreantise* nel canto (v. 6: *Car m'era de chant recrezutz*) e alla decisione di sottrarsi agli amici, sembra deciso a tornare sui propri passi e quindi al canto, seguendo in tal modo i consigli dell'amico Raimbaut ad abbandonare le donne troppo ritrose. Addirittura nella terza cobla, i vv. 19-20 (*Pero no vei domneyador / Que menhs de me s'i entenda*) sembrano riprendere in forma autoironica l'esclamazione iniziale della *lauzeta*, *Ai, las! Tan cuidava saber / D'amor e tan petit en sai!*

L'analisi della canzone tuttavia consente ben altre considerazioni allo studioso: così oltre a segnalare la sua fortuna in ambito oitanico, comprovata dalla sua trasmissione in una versione francesizzata nel ms. X¹⁹³, Rossi osserva che essa consta di *coblas doblas*¹⁹⁴ e soprattutto che condivide una serie di parole-rima con l'altra canzone di Chrétien *Amors tençon et bataille*. Ancora una volta quindi lo champenois sembra replicare al cantore provenzale dell'amore per eccellenza, e ai vv. 16-18 di Bernart:

Et aurai mais cor volatge.
Truans volh esser per s'amor,
E cove c'ab leis aprenda,

Chrétien risponde con i vv. 25-26, mentre i due versi immediatamente successivi fanno eco alle affermazioni del limosino contenute nei vv. 27-29:

... E prec la del seu amador
Que'l be que m fara, no m venda
Ni m fassa far lonj'atenda;

infine al lamento del confratello occitanico presente ai vv. 7-8:

...Et on eu plus estera mutz,
Mais feira de mon damnatge

Chrétien replica con i vv. 31-32.

Da tali riscontri deriva per Rossi che anche *Amors tençon et bataille* sia una lirica fortemente legata all'esperienza trobadorica.

In particolare egli rileva che nei versi iniziali Chrétien stia parodiando l'esordio della IX elegia del II libro degli *Amores* ovidiani, laddove Cupido colpisce il proprio fedele *miles* (vv. 1-6):

O numquam pro re satis indignande Cupido
O in corde meo desidiose puer,
Quid me, qui miles nusquam tua signa reliqui,
Laedis, et in castris vulneor ipse meis?
Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos?
Gloria pugnantes vincere maior erat.

Alla luce di tali considerazioni Rossi si interroga sul sintagma cristiano *desrainier sa franchise* del v. 4, e tenuto conto anche di vari riscontri in antico francese e in particolare nell'*Yvain* (vv. 1985-1986), lo studioso riferisce il possessivo *sa* ad Amore, e non al suo campione, da cui discende un'interpretazione diversa del passo: il campione-poeta ha tentato di reclamare i diritti del suo signore sul campo, ma Amore di lui non si cura e addirittura gli si rivolge contro. In tal modo la lirica si spiega pienamente all'interno del sistema feudale, ma soprattutto Chrétien rivendicando la totale sottomissione dell'amante ad Amore, continua la polemica con i trovatori, Bernart su tutti.

In conclusione Rossi sostiene che Chrétien faccia ricorso ai testi ovidiani, a lui ben noti, per mettere a punto un'articolata teoria amorosa, che si spiega tra le liriche e i romanzi. In particolare secondo lo studioso sarebbe possibile identificare tra i cavalieri partecipanti al torneo di Noauz ne *Le Chevalier de la Charrette* sia Alfonso I, sia i due suoi amici Raimbaut d'Aurenge e Giraut de Bornelh, mentre Chrétien potrebbe essersi voluto identificare nel protagonista Lancelot¹⁹⁵.

La rivalutazione di *Amors tençon et bataille* da parte dello studioso appare assai rilevante, e il suo inserimento in una più complessa costruzione ideologica e in relazione oppositiva alla scrittura bernardiana (presupposta sempre come precedente a quella di Chrétien), conferma il fatto – non abbastanza valorizzato – che le due liriche siano state concepite da parte dello champenois allo scopo di definire un proprio spazio poetico e ideologicamente innovativo e autonomo in rapporto al codice trobadorico della *fin'amor*. D'altra parte la ricostruzione di Rossi sembra contraddire quanto sostenuto da Zaganelli circa un'antiorità cronologica di *Amors tençon et bataille* rispetto a *D'Amors qui m'a tolu a moi*.

In ogni caso l'importanza di *Amors tençon et bataille* relativamente alla questione della ricompensa in amore sembra confermata da un'altra lirica di Ca-

denet, sebbene finora non rilevato. Si tratta di *Plus que la naus qu'és en la mar prionda* (BdT 106,18a)¹⁹⁶, in cui il poeta si paragona alla nave in balia del mare più profondo e non spera che la dama gli renda alcuna ricompensa. Ma nonostante ciò, non se ne allontanerà, perché ha sentito dire che con un buon servizio e una lunga attesa si può ottenere soddisfazione da un buon signore. Amore lo conduce dove vuole, e il poeta è completamente sottoposto ai suoi ordini, sperando che non lo faccia morire innamorato e che non conceda alla sua dama di far pagare al poeta i suoi propri torti. La lirica si conclude con un elogio della dama verso cui dichiara la sua totale obbedienza.

I temi dell'attesa e del potere capriccioso di Amore, dispiegati nella II e III strofa, e la ripresa di alcune parole-rima (qui in corsivo) del testo cristiano sembrano confermare la sua influenza. In particolare i vv. 15-20:

Qu'ab gen servir et ab far long'atenda
Trai hom soven de bon segnor emenda.
Tot atressi com lo venz mena l'onda
Lai on li plai, sia ill bon o *salvatge*,
Mi men' Amors, ab deziron *coratge*
Si que del tot fos a son mandamen,

sono da collegare ai vv. 27-30 della lirica di Chrétien.

L'inserimento di questa lirica nel complesso reticolo riconducibile alla questione Carestia potrebbe trovare conferma nel fatto che l'immagine iniziale della nave sballottata dal mare sia presente anche nella lirica di Bernart *Tant ai mo cor ple de joya* (v. 40)¹⁹⁷, in cui il limosino si paragona a Tristano. Significative in tal senso sono anche le riprese di parole-rima, *prionda* (v. 1), *resconda* (v. 9), *onda* (v. 17), infine *blonda* (v. 25), da accostare a *onda*, *esconda*, *blonda* e *prionda* rispettivamente ai vv. 40, 42, 48 e 51 della canzone bernardiana.

2.9. È di appena qualche anno successivo un altro intervento di Rossi sulla questione Carestia, più precisamente a proposito della bianca camicia, simbolo della verginità di Isotta sacrificata a Tristano, e a cui fa riferimento Raimbaut nella sua canzone *Non chant per auzel ni per flor*¹⁹⁸.

Lo studioso osserva infatti che la lirica di Marcabruno *Bel m'es quan li rana chanta* (BdT 293,11)¹⁹⁹ offre un esordio con l'immagine di un usignolo che grida e che chiama la sua compagna conquistata grazie al suo *joi* per cui non sente il freddo e il vento di tramontana (vv. 5-8), ma quest'immagine si associa al motivo dell'amante adultero che riveste la *blancha camiza*, e fa del suo signore un marito tradito (vv. 57-64), con la sottintesa riprovazione dell'amore tristaniano. La lirica è databile al 1145 circa, e ciò consente di considerarla una delle più antiche attestazioni della lirica trobadorica relative alla vicenda di Tristano e Isotta²⁰⁰.

Non è un caso allora che qualche anno dopo Bernart nell'appena ricordata *Tant ai mo cor ple de joia* riprenda il motivo del freddo e della tramontana, riferendolo a sé piuttosto che all'usignolo (lui che diventerà il cantore per eccellenza di quest'uccello, e perciò forse chiamato *Rossignol* da Raimbaut, come ci testimonia la *vida* di quest'ultimo)²⁰¹, e ricorra all'immagine della camicia (vv. 13-16); d'altra parte, come appena ricordato, questa è la lirica in cui il limosino si paragona all'amante più famoso della storia, *Tristan l'Amador* (vv. 45-48).

Alla luce di queste considerazioni Rossi deduce allora che *Tristan* è pseudonimo reciproco tra Bernart e il confratello Raimbaut, come era avvenuto per l'altro *senhal Joglar*, tra lo stesso signore d'Aurenga e Azalais de Porcairagues, come già osservato.

Quanto invece al *senhal Carestia*, esso nasce come quello di *Tristan* da un gioco verbale sul nome di Chrétien, per cui la traduzione in occitano è *Crestia*, da cui il paragramma *caresti*. A ciò si aggiunga che in una nota del saggio Rossi riprende la suggestione di Roncaglia, pur non citandolo espressamente, circa l'anagramma di *Chrestian* nell'espressione *chier tans*²⁰².

Per ultimo, lo studioso nel ricordare come nelle liriche di Chrétien non vi sia alcun riferimento all'episodio della bianca camicia, tuttavia ad esso potrebbe alludere lo champenois in due dei suoi romanzi, ossia nell'*Erec et Enide* e nel *Cligès*.

È però il passaggio dell'*Erec*, ove Chrétien sottolinea come Enide conservi fino al matrimonio la bianca camicia fornitale dalla madre, quello più importante in ragione della datazione di svolgimento del *débat* (vv. 401-404)²⁰³:

La dame s'an est hors issue
Et sa fille, qui fu vestue
D'une chemise par pan lee,
Deliee, blanche et ridee;

mentre più avanti in occasione delle nozze Chrétien, sebbene non parli più di bianca camicia, allude tuttavia alla vicenda tristaniana e allo scambio ingannatore riferendosi proprio a Isotta e Brangiana (vv. 2035-2037):

A cele premiere asanblee,
La ne fu pas Isolz anblee
Ne Brangiens an leu de li mise.

2.10.1. Risale al 1991 un articolo sulla questione *Carestia*, passato per lo più inosservato data la scarsa rilevanza delle affermazioni contenute, e di cui tuttavia si dà conto in questa sede per scrupolo di esaustività²⁰⁴.

Il suo autore, Don Alfred Monson, osserva che due sono le questioni da

affrontare, le allusioni alla leggenda di Tristano in Bernart de Ventadorn e l'impiego del *senhal Tristan* nelle altre sue liriche.

Innanzitutto egli discute delle considerazioni di Delbouille relative all'allusione alla leggenda di Tristano nel più volte menzionato *Tant ai mo cor ple de joya* di Bernart (vv. 45-48). Il fatto che il limosino si paragoni a *Tristan l'Amador* rinvierebbe al romanzo di Thomas dove si riscontra l'espressione *Tristan l'Amerus* (v. 2353)²⁰⁵; inoltre nei successivi versi 49-52:

Ai Deus! Car no sui ironda,
Que voles per l'aire
E vengues de noih prionda
Lai dins so repaire,

vi sarebbe un'allusione al dettaglio della rondine che porta a Marco un cappello biondo di Isotta, dettaglio in realtà attestato oltre che da Thomas, pure nella traduzione di Eilhart, nella *Folie de Berne* e a cui allude l'*Escoufle* di Jean Renart²⁰⁶.

A tali considerazioni di Delbouille, Pirot aveva aggiunto infine che con l'immagine della nave ai vv. 37-40:

Eu n'ai la bon'esperansa,
Mas petit m'aonda,
C'atressi-m ten en balansa
Com la naus en l'onda,

Bernart volesse riferirsi al battello in cui naviga Tristano ferito dal Morholt spinto verso la guarigione rappresentato da Isotta²⁰⁷.

Secondo Monson l'allusione a *Tristan l'Amador* nella lirica di Bernart ha lo scopo iperbolico di rafforzare il tema del dolore d'amore, essendo Tristano il modello dell'amante per eccellenza. Quanto invece alle altre due allusioni esse o discenderebbero da un processo mentale più o meno cosciente oppure si tratterebbe di associazioni tematiche da sollecitare nel suo pubblico: e se la prima ipotesi è inverificabile, nel secondo caso si dovrebbe ammettere che Bernart sarebbe «un mauvais poète incapable de développer une image cohérente»²⁰⁸.

Piuttosto è possibile ammettere un'altra funzione per le due immagini. In particolare quella della rondine è motivo di origine folklorica, assai diffuso nelle letterature antiche come dimostrato da Ziltener²⁰⁹, e che mira a sottolineare il tema della speranza. Quanto invece all'immagine del battello, che sviluppa il tema della sofferenza, essa si ritrova già nell'*Ars Amatoria* di Ovidio (I, 410-412: *Tunc tener aequorea mergitur Haedus aqua; / Tunc bene desinitur, tunc si quis creditur alto, / Vix tenuit lacerae naufraga membra ratis*; e II,

9-10: *Quod properas, iuuenis? Mediis tua pinus in undis / Nauigat, et longe, quem peto, portus abest*) e anche in *Can lo glatz el frechs e la neus* di Giraut de Bornelh (BdT 242,60, vv. 35-38: *E d'altra part sui plus despers / Per sobramar / Que naus, can vai torban per mar / Destrecha d'ondas e de vens*)²¹⁰.

Poiché il testo di Bernart illustra il principio dell'antitesi poetica, di cui parla Pierre Bec²¹¹, a partire dal celebre esordio invernale in un'alternanza di gioia e di dolore, le due immagini vanno interpretate in questo contesto, per cui mentre il riferimento a Tristano si spiega secondo la tecnica convenzionale dell'iperbole, il motivo della rondine fungerebbe da contrappunto all'allusione precedente come reazione al dolore, e invece quello del battello racchiuderebbe in sé tutto il paradosso dell'amore.

In realtà la ricostruzione di Monson mostra il fianco alle critiche. Infatti niente può aver impedito a Bernart di ricorrere ad immagini poetiche relative alla vicenda tristaniana per sostenere l'antitesi poetica di cui parla lo studioso; inoltre, se la ripresa di motivi letterari sarebbe un segnale di debolezza compositiva, tale considerazione vale anche per quella di motivi tradizionali.

2.10.2. Lo studioso passa poi ad esaminare il ricorso al *senhal Tristan* nelle tornade delle quattro canzoni bernardiane allo scopo di confutare l'identificazione di *Tristan* con Raimbaut d'Aurenga.

Oltre ai vv. 57-60 della canzone della *lauzeta* (BdT 70,43)²¹², vanno infatti ricordati i vv. 61-64 di ossia *Amors, e que us veyaire?* (BdT 70,4):

Ma chanson apren a dire,
Alegret; e tu, Ferran,
Porta la m a mo Tristan
Que sap be gabar e rire;

quindi i vv. 61-62 di *Lo rossinhols s'esbaudeya* (BdT 70,29):

Tristan, si no us es veyaire,
Mais vos am que no solh faire;

infine i vv. 53-54 di *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70,42):

Amics Tristans, car eu no us posc vezer
A Deu vos do, cal que part que m'esteya²¹³.

Monson riepiloga le interpretazioni fornite nel tempo a tale *senhal*, a cominciare da Nicola Zingarelli secondo cui andava interpretato come un appellativo relativo a una donna amata dal trovatore²¹⁴; Appel invece riteneva

trattarsi di un amico (o amica) del poeta o di un suo protettore (o protettrice), poiché nella tornada di *Lo rossinhols* si fa riferimento all'amore, e d'altra parte in essa – come in quella di *Can vei la flor – il senhal Tristan* è associato a quello di *Bel Vezer*. Era quindi a partire da quest'ipotesi che poi Pattison aveva avanzato la sua proposta di identificare *Tristan* con Raimbaut, identificazione accettata da tutti gli studiosi successivi, tranne da Moshé Lazar senza una spiegazione sufficientemente chiarita²¹⁵.

Monson allora evoca Michael Kaehne²¹⁶ che, esaminando la tradizione manoscritta dei quattro testi, aveva osservato come le tornade di 70,4-29-42 siano trasmesse da pochi codici (rispettivamente 4 su 13, 4 su 15, 1 su 14) trattandosi di una seconda tornada, mentre solo per 70,43 si osserva una buona percentuale di attestazione (10 manoscritti su 18). Inoltre tra le quattro tornade è forse possibile riscontrare un'affinità tematica, quasi uno sviluppo a partire dalla disputa con *Amor omnia vincit* in 70,4; quindi l'applicazione dell'ovidiano *Quod sequitur fugio, quod usque fugit sequitur* in 70,29 e 42; fino alla rottura definitiva in 70,43. In realtà la successione qui fornita è arbitraria e lo sviluppo tematico potrebbe essersi svolto al contrario. Kaehne ne conclude allora che potrebbe trattarsi di varianti, aggiunte successive di Bernart de Ventadorn a pezzi già noti ed editi, cosa che – va sottolineato – se possibile, e fors'anche probabile, confermerebbe il legame tra Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga.

Le affermazioni di Kaehne, non riportate correttamente da Monson²¹⁷, spingono però lo studioso ad ammettere la possibilità che si tratti di aggiunte apocrife.

2.10.3. Quanto allo schema metrico, per Monson non si può parlare – come aveva fatto Pattison – di un'imitazione di Bernart a partire da quello già utilizzato da Raimbaut, non solo perché lo schema è assai diffuso tra i trovatori²¹⁸, ma soprattutto perché tra i due testi non ci sono rime in comune e la misura dei versi non è la stessa: in *Non chant per auzel ni per flor* si alternano eptasillabi femminili a ottosillabi maschili, mentre la canzone della *lauzeta* ha solo ottosillabi maschili.

A tal riguardo Monson ricorda come Jörn Gruber²¹⁹ aveva ammesso che i due testi di Raimbaut e Bernart avessero imitato la forma della canzone-sirventese *Bel m'es cant son li frug madur* di Marcabruno, imitazione che per primo però aveva riconosciuto Pattison, come già osservato. Quindi partendo dallo stesso schema base di Marcabruno 8a 8b 8a 8b 8c 7d' 8c 7d', Raimbaut avrebbe esteso a tutta la strofa l'alternanza tra ottosillabi maschili e eptasillabi femminili, alternanza che Marcabruno aveva riservato alla *cauda*; da parte sua invece Bernart avrebbe compiuto l'operazione opposta, estendendo all'intera strofa la struttura della *frons* della strofa marcabruniana; a ciò si aggiunga che le tre melodie sono totalmente dissimili. Ne

deriva allora che la canzone della *lauzeta* non è un *contrafactum* della lirica rambaldiana come ipotizzato da Roncaglia, per cui Monson ne ricava la conclusione che lo studio della forma metrica, peraltro in assenza di riscontri precisi, non apporta alcun contributo positivo all'identificazione del *senhal Tristan*.

Invece l'osservazione di Gruber merita attenzione, perché proprio l'estensione della *frons* o della *cauda* all'intero componimento è segno di ripresa dal modello comune, mentre resta forse da chiarire chi per primo tra Raimbaut e Bernart abbia attinto a Marcabruno²²⁰, tanto più che in Bernart c'è l'aggiunta di una settima strofa, mentre entrambi i trovatori hanno aggiunto una tornada di 4 versi allo schema del loro predecessore.

In realtà Gruber aveva pure detto altro, cui Monson però non fa riferimento, e cioè che nella lirica di Raimbaut si osservano la ripresa dell'uscita in *-or* per la rima a (in Marcabruno era invece c) e degli echi semantici, per cui al *reverdejon* del v. 2 e al *chant per joi de fin'amor* del v. 7 del testo marca-bruniano corrispondono rispettivamente il *reverdir de prada* del v. 4 e l'incipit di *Non chant per auzel ni per flor*; così mentre il trovatore guascone sottolinea il contrasto tra la paura degli uccelli per la venuta del tempo scuro e il suo coraggio crescente, Raimbaut annulla tutto nel nome dell'amore per la donna più bella, manifestando un ottimismo senza limiti.

2.10.4. D'altra parte Monson nega l'identificazione di Raimbaut con *Tristan* a partire dal testo dello stesso Raimbaut, il quale ai vv. 37 e 40 si rivolge a *Tristan* chiamandolo per nome e poi apostrofandolo come *bels fraire*, ciò che implica la distinzione fra di loro. Lo stesso riferimento alla camicia di Isotta, seppure potrebbe avere un legame con Tristano, in realtà segnala solo una presa di distanza ironica del signore di Aurenga piuttosto che un'identificazione con l'eroe.

Quanto al *senhal Tristan* nella canzone della *lauzeta*, si tratta di una «plaisanterie gratuite»²²¹ che – posta alla fine – non è preparata da quanto detto precedentemente, com'è invece abituale nello stile del limosino. Soprattutto manca per Monson una spiegazione realmente soddisfacente del *senhal*.

Non solo, ma la tornada col *senhal* riprende espressioni presenti nell'ultima strofa rivolte a *midons* (*em recre* ai vv. 53 e 59; *vau m'en* ai vv. 55 e 58; infine *chaitius* e *no sai on* ai vv. 56 e 58), e non ci può quindi essere cambio di interlocutore. Proprio queste riprese inducono a identificare il *senhal* con *midons*, per cui Bernart minaccerebbe di lasciare la dama. Tale ipotesi trova però un ostacolo nel fatto che se Tristano per Raimbaut è l'esempio dell'amante fedele, per Bernart al contrario è modello di amante che soffre, e quindi la sua identificazione con la dama non funziona, essendo lei a far soffrire il poeta.

Nonostante Monson sia consapevole di trovarsi in presenza di una contraddizione insanabile, egli forza il ragionamento proponendo di interpre-

tare *Tristan* – connesso com'è noto alla radice *triste* – come il participio presente di un verbo **tristar* non altrimenti attestato in occitanico, e con valore transitivo nel senso di 'rattristare'. Al riguardo cita come nel *Petit dictionnaire provençal* di Emil Levy si trovi il lemma *tristar* con le seguenti indicazioni: «*tristar* v.n? et réfl. s'attrister»²²²; d'altra parte *tristar* è attestato in mediolatino come verbo transitivo, così per il francese *trister* e l'italiano *tristare*, mentre in catalano *tristar* è impiegato con valore pronominale nel XIV secolo. Conclude allora Monson che la sua ipotesi interpretativa può essere accolta in assenza di uno spoglio esaustivo del corpus occitanico²²³.

Il modo di procedere dello studioso appare assai spregiudicato, tanto più che egli traduce *Tristans* della tornada bernardiana con «celle qui [m']attriste», con l'aggiunta di un pronome oggetto mancante nel testo, e peraltro sulla scorta di un lemma che ammetteva tutt'al più una forma riflessiva.

Finalmente partendo da questa sua ipotesi, Monson decide di rivedere gli altri luoghi bernardiani ove compare il *senhal Tristan*, alla ricerca di una conferma alla sua – quanto meno originale – ricostruzione.

Così in *Amors, e que us veyaire?* il *senhal* è presente nella seconda tornada che riprende la prima, come dimostra la ripetizione dei due verbi *gabar* e *rire* dei vv. 57 e 64, i quali non si riferiscono quindi a Raimbaut, piuttosto alla donna *mo Tristan*, ossia colei che lo attrista, di cui è evocata la gaiezza.

Se questa interpretazione potrebbe essere tutto sommato ammissibile – fatto salvo che il significato poteva essere colto forse a partire solo dalla canzone della *lauzeta* che si dovrebbe ammettere già composta –, la ricostruzione di Monson non regge più per *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* ove il *senhal Tristan* è preceduto nella prima tornada da quello a *Bel-Verzer* (v. 50: *Mo messatge man a mo Bel-Verzer*) con un passaggio incoerente dalla terza alla seconda persona.

Il *senhal Bel-Verzer* compare pure nella prima tornada di *Rossinhol s'esbaudeya*, e lo stesso Monson ammette poca affinità tra le due tornade. Tuttavia l'espressione *si no us es veyaire* è attestata pure ai vv. 55-56 dell'ultima strofa (*D'autr'amor no m'es veyaire / Que ja mais mos cors s'esclaire*) ove il poeta afferma la sua fedeltà alla dama nonostante le sofferenze, mentre in quella precedente parlava di abbandono di colei che lo fa soffrire. Vi sarebbe allora un alternarsi dell'idea della rinuncia come nella canzone della *lauzeta* a quella della fedeltà pronunciata in *Can vei la flor*. La ripresa di espressioni presenti in queste ultime due liriche avrebbe allora suggerito il *senhal Tristan*. E lo stesso Monson ammette che l'utilizzo del *senhal Tristan* esprimerebbe in modo assai maldestro il paradosso della fedeltà. Al di là della intricata e tutto sommato poco chiara ricostruzione, anche per *Rossinhol s'esbaudeya* però si dovrebbe ammettere una composizione successiva a *Can vei la lauza mover*, ma ciò non è sostenuto dallo studioso, che anzi ha parlato di aggiunte apocriefe tranne che per la tornada della *lauzeta*.

Che la ricostruzione fornita non convinca nemmeno lo stesso autore si ritrova nelle parole conclusive dell'articolo, perché per giustificare il significato poco soddisfacente di alcune tornade alla luce della sua interpretazione del *senhal Tristan*, Monson conferma che alcune (ma quali?) non siano di Bernart, e che comunque le allusioni delle opere medievali non rinviano necessariamente ad altri testi, ma a «une tradition plutôt diffuse et imparfaitement conservée»²²⁴, affermazione questa che non solo confligge con l'alto tasso di allusività dei testi medievali, ma anche con il fatto che la tradizione si costituisce a partire dai testi.

2.11. L'unico altro intervento a sostegno dell'identificazione di *Carestia* con Bernart avanzata da Di Girolamo è quello di Aniello Fratta apparso nel 1993²²⁵.

Lo studioso propone di adottare il criterio dell'integrabilità di senso, ossia di chiarire passaggi testuali, allusioni o riferimenti nelle liriche di Raimbaut al fine di verificare se vi siano state risposte del signore di Aurenga alle sollecitazioni di Bernart in relazione al *senhal Tristan*.

Così per *Assatz said'amor ben parlar* di Raimbaut (BdT 389,18)²²⁶ saremmo in presenza di un *anti-gap* con l'intenzione di mettere alla berlina le contraddittorie affermazioni di Bernart ne *Lo rossinhol s'esbaudeya*, per cui emergerebbe un Raimbaut maestro dell'amore anti-cortese e fin troppo cortese al tempo stesso.

Quindi in *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, che presenta una serie di rime in *-eya* in comune con *Lo rossinhol*, ci sarebbe la volontà del limosino – dietro la sollecitazione del confratello – di ritrattare quanto detto precedentemente, rinnegando l'orgoglio e rivalutando invece i valori cortesi, con un riconoscimento che il vassallaggio d'amore è l'unico possibile in amore.

D'altra parte anche *Escoutatz, mas no say que s'es* (BdT 389,28)²²⁷, costruita intorno al tema della confusione psichica, rivela secondo il criterio enunciato delle connessioni sia con *Can par la flors* che con l'altra canzone bernardiana *Can l'erba fresch'e lh folha par* (BdT 70,39)²²⁸.

Ma a quest'ultimo componimento si richiamano più o meno esplicitamente anche tre dei quattro testi segnalati già a suo tempo da Roncaglia e che accolgono i termini *carestia* (o l'equivalente *cartat*).

Ciò vale per *Lancan son passat li giure* di Arnaut Daniel, i cui vv. 13-16 parafrasano i vv. 49-54 della canzone bernardiana, in particolare il v. 51 (*Que lonja paraula d'amar*); altrettanto può dirsi sia per i vv. 33-44 di *Ben chantera si m'estes* di Guillem de Saint-Didier ove peraltro si ritrovano due rimanti *blasmar* e *triar*, già attestati rispettivamente ai vv. 35 e 49 di *Can l'erba*; sia per *Non an tan dig* di Guilhem de Montanhagol con la mediazione però dell'appena ricordata *Ben chantera*, da cui discendono i rimanti *ricor* (v. 41), *cor* (v. 51), e *follor* (v. 31), rispettivamente ai vv. 33, 43 e 38 (*e ill folla tart*) del

testo di Guillem de Saint-Didier, mentre *enjans d'amor* al v. 52 andrebbe riconnesso all'*enjan* del v. 52 della canzone bernardiana.

Da questi richiami, anche incrociati, discenderebbe che i quattro testi occitanici degli epigoni sono debitori a *Can l'erba* per la determinazione semantica di *carestia*²²⁹. A sua volta Chrétien avrebbe fuso in *chier tans* due parole chiave del testo del limosino, ossia *car* (vv. 21 e 25) e *tems* (v. 46), secondo una valenza semantica ancipite, per cui il *chier tans* è la preziosità della donna, ma anche quel tempo trascorso in una frustrante astinenza e nella rinuncia al piacere amoroso.

Tale percorso logico-semantico dovette guidare *a fortiori* lo stesso Raimbaut nella definizione del *senhal Carestia*, anche se il significato di carestia amorosa andò coagulandosi intorno solo alla prima componente.

Nonostante ciò, poiché l'enigma del *senhal* resta parzialmente tale, Fratta si rivolge all'analisi della tornada di *Non chant per auzel ni per flor* ove si allude a un messaggero alato: Raimbaut chiederebbe a Bernart-Carestia-ironda di recargli gioia dal *repaire* della donna, associando quindi l'espresso desiderio del limosino di farsi rondine (come attestato ai vv. 49-52 di *Tant ai mo cor ple de joya*) alla tormentata vicenda tristaniana nella versione di Thomas. Tale ipotesi sarebbe confermata dal fatto che *Rossinhol, el seu repaire* di Peire d'Alvernhe (BdT 323,23)²³⁰ si sarebbe ispirata alla vicenda 'ornitologica' di Bernart, come farebbero fede le rime in *-aire* presenti in *Tant ai mo cor ple de joya* di Bernart e in *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut. A loro volta però la canzone rambaldiana e quella del *Rossinhol* di Peire denuncerebbero un legame con il dittico marcabruniano dell'*Estornel*, unico altro esempio di messaggero alato nella tradizione trobadorica (*Estornell, cueill ta volada* e *Ges l'estornels non s'oblida*, rispettivamente BdT 293,25 e 26) con cui condividono la rima *-ada*, presente pure in *Lanquan fuelhon li boscatge* dello stesso Marcabruno (BdT 293,28)²³¹.

Se indubbiamente la ricostruzione di Fratta denuncia una serie di riferimenti e allusioni importanti fra i trovatori da lui indicati, tuttavia la sua ipotesi di costituzione dell'espressione *chier tans* appare assai elaborata e sostanzialmente poco economica, lasciando aperti dei dubbi: i due termini *car* e *tems* non sono congiunti in un sintagma nella lirica bernardiana *Can l'erba fresch'e lh folha par*, e peraltro *tems* è connotato dall'importante aggettivo *melhor*, che invece si perde nella formazione dell'espressione qui osservata²³².

2.12. Dello stesso anno è la pubblicazione di un articolo di Madeleine Tyssens che procede a una rilettura critica delle due canzoni cristiane, da cui scaturiscono importanti novità interpretative²³³.

Una volta esaminata la tradizione manoscritta dei due testi, la studiosa belga si sofferma sulla canzone *Amors tençon et bataille* e condivide l'osservazione di Rossi²³⁴ a proposito dell'espressione *desrainier sa franchise*,

con cui il poeta-amante vuole rivendicare la propria totale sottomissione alla legge del suo signore feudale, ossia Amore, per quanto esso sia ingiusto. Ma proprio alla luce della nuova interpretazione, non può che osservarsi un nodo interpretativo ai vv. 13-14, *Mais je criem qu'en mon servise / Guerre et aiue li faille*, in quanto se è vero che l'amante si batterà sia contro i nemici del suo signore, sia contro lui stesso, i due termini *guerre et aiue* sono antinomici.

Tyssens avanza allora l'ipotesi felice di un errore di lettura del modello comune ai due soli manoscritti oitanici **C** e **U** che tramandano la lirica, manoscritti che già condividono altrove errori congiuntivi: *aiue* allora andrà correttamente letto *aïne*, e il recupero della dittologia sinonimica attestata anche altrove²³⁵ consente di dare un senso compiuto alla II strofa come complemento logico della I, con un rafforzamento significativo dell'interpretazione di Rossi.

Quanto a *D'Amors qui m'a tolu a moi*, la studiosa si sofferma in particolare sui vv. 10-13 di cui sono state fornite traduzioni non soddisfacenti, dettate dalle costruzioni verbali *venir à aucun de* e *faillir*, e quindi del nesso *que* che le lega. Un controllo sui dizionari assicura che *faillir à aucun* oltre al significato di 'venir meno' (in tal caso, 'venire meno ai suoi fedeli'), contempla anche quello di 'perdere qualcuno, essere respinto', e proprio quest'impiego viene individuato dalla studiosa nel *Cligès* (vv. 3705-3706: *Con fui Cligés, cui il ne chaut / De vivre, s'a s'amie faut*)²³⁶ e nell'*Yvain* (v. 5074: *Mes s'ele est a vos faillanz*). Pertanto il v. 13 andrà tradotto in riferimento all'Amore, che 'egli non può perdere i suoi', ciò che comporta un'ulteriore sottomissione dell'amante al suo signore.

2.13. Nel 1994 Luciano Rossi, nell'esaminare l'influenza di Ovidio sui trovatori, con un'ampia e dettagliata documentazione, è tornato sulla questione Carestia²³⁷.

In particolare nel ricordare la parafrasi ovidiana da parte di Chrétien nei versi iniziali di *Amors tençon et bataille*, e nel sottolineare «l'idea della totale, ma soprattutto disinteressata sottomissione del poeta-amante alla dama, in aperta polemica coi coevi trovatori occitanici», aggiunge che il bersaglio della I strofa sembra essere proprio il limosino, del cui atteggiamento ispirato farebbe una garbata parodia²³⁸.

D'altra parte il comportamento del poeta-amante che subisce gli attacchi di Amore ingrato è uguale a quello di Lancelot nei confronti di Ginevra durante il torneo di Noauz; quella dichiarazione di essere volentieri 'suo amico per intero' (vv. 3806-3809 e 5665-5666) ricorda i vv. 1-4 del prologo de *Le Chevalier de la Charrette* in cui Chrétien dichiara di appartenere proprio per intero alla dama di Champagne che gli ha commissionato il romanzo. Ma anche questa espressione discende dagli *Amores* ovidiani²³⁹. Non solo, ma

quelle parole significative di appartenenza totale alla dama ricompaiono pure nella canzone *Pel doutz chan quel rossinhols fai* (BdT 70,33: vv. 29-32)²⁴⁰:

Domna, vostre sui e serai
Del vostre servizi garnitz.
Vostr'om sui juratz e plevitz,
E vostre m'era des abans.

in cui il rivale Bernart dichiara la propria obbedienza assoluta alla dama, dedicando la lirica ad Eleonora di Aquitania, madre di Maria di Champagne.

Come giustamente sottolinea Rossi, sembra che Chrétien nell'ispirarsi ad Ovidio utilizzi le espressioni già fatte proprie dai trovatori, ma si dovrebbe aggiungere da un trovatore in particolare, quel Bernart de Ventadorn cantore dell'amore per eccellenza. È lui allora il vero rivale di Chrétien, e la triangolazione Raimbaut-Bernart-Chrétien proposta da Rossi sembra allora indebolirsi a favore di un almeno iniziale dialogo diretto tra Bernart e Chrétien, o ancora più probabilmente Chrétien-Bernart.

Non solo. Rossi conclude il suo lungo articolo osservando come i due romanzi 'gemelli' (nel senso di essere stati ideati e composti in un arco di tempo pressoché contemporaneo)²⁴¹ rechino tracce evidenti di una presa di distanza ironica dalla propria scrittura poetica: così ne *Le Chevalier de la Charrette* Chrétien mette in scena se stesso durante il torneo au Noauz (come aveva già osservato nel precedente articolo del 1987) e come Lancelot si comporta *au noauz*, cioè al peggio, al punto di abbandonare la scrittura del suo romanzo e consegnarlo a Godefroy de Lagny quando il protagonista è rinchiuso nella prigione, una prigione d'amore ineludibile come quella che si è costruita in *Amors tençon et bataille*²⁴².

Invece il passo di *D'Amors qui m'a tolu a moi* in cui è esplicitata la sua teoria della carestia amorosa, è ripreso ne *Le Chevalier au lion* (vv. 2517-2520):

Biens adoucist par delaier
Et plus est dolz a essaier
Uns petitz biens, quant il delaie
C'uns granz, qui tot adés l'essaie,

con un abbassamento parodico significativo, non solo perché Yvain ha subito ottenuto l'amore di Laudine, senza un lungo corteggiamento, nonostante le abbia ucciso il marito; ma soprattutto perché a rivolgergli le parole della carestia amorosa è quel Gauvain, sostanzialmente un cavaliere fatuo e cinico, che spinge il suo amico ad abbandonare la moglie affinché possa dedicarsi ai tornei²⁴³. D'altra parte a quei versi ne seguono altri (vv. 2521-2525) in cui Chrétien paragona la gioia d'amore che arriva tardi al ceppo verde che arde

più a lungo perché più difficilmente si accende, ma si tratta di una ripresa dall'*Ars Amatoria* (III, 573-574: *Ignibus heu lentis uretur, ut umida faena / Ut modo montanis silua recisa iugis*) con valore ironico²⁴⁴.

Tali considerazioni di Rossi consentono allora di fornire una datazione alta delle due liriche, quindi composte prima dei due romanzi *Lancelot e Yvain*, e con ogni probabilità dello stesso *Cligès*, la cui composizione a sua volta va spostata alla fine degli anni Settanta del XII secolo²⁴⁵.

Alla luce di quanto appena detto, potrà allora non essere casuale che proprio nello stesso passo dell'*Yvain Chrétien* si diverta a trasformare la rondine, con cui Bernart avrebbe voluto identificarsi per volare dall'amata in *Tant ai mo cor ple de joya* (vv. 49-52), in un modesto e prosaico colombo viaggiatore, che può andare e venire (vv. 2584-2586: *Se je poisse estre colons / Totes les foiz que je vouroie / Mout sovant avoec vos seroie*); e che nella canzone di Raimbaut d'Aurenga *Après mon vers vueilh sempr'ordre* (BdT 389,10) il poeta si paragoni a una colomba (vv. 31-36):

Viatz m'assajer a volvre
S'Amors me volges absolvre;
Mas, pres en loc de colom,
Me fai de seschas envolvre,
Qu no m gic penr'un sol torn,
E m'apella per mon nom²⁴⁶.

2.14. Tuttavia il contributo più innovativo e gravido di prospettive per la risoluzione dell'enigma di *Carestia* è quello di Claudia Seebass-Linggi apparso nel 1996²⁴⁷, perché per la prima volta viene interessato allo svolgimento del *débat* un testo romanzesco dello champenois, *l'Erec et Enide*, con un superamento originale degli steccati tra generi letterari, steccati che per una personalità straordinaria come quella di Chrétien – teso a fornire una sua lettura del mondo cortese e a condizionarne gli sviluppi ideologici – potevano avere un senso relativo²⁴⁸.

La studiosa riparte dall'esame della questione *Carestia*, soffermandosi sull'origine del *senhal*, e osservando che la fonte ovidiana proposta da Roncaglia non possa dichiararsi sufficiente. E sin dall'inizio dichiara la sua ipotesi: il primo romanzo di Chrétien sarebbe veicolo di un'ideologia, appunto quella della carestia amorosa, soggiacente lungo tutto lo svolgimento del romanzo ed esplicitata tuttavia in modo chiaro solo con *D'Amors qui m'a tolu a moi*.

Innanzitutto la studiosa sgombra il campo dall'attenzione eccessiva rivolta dagli studiosi verso il riferimento alla *recreantise* di Erec (vv. 2445-2480, in particolare il v. 2478: *Que recreant aloit ses sire*; e le parole di Enide rivolte al coniuge ai vv. 2565-2567: *Or se vont tuit de vos gabant, / Juesne et*

chenu, petit et grant; / Recreant vos apellent tuit), perché essa è la conseguenza di ben altro comportamento, ossia dell'eccesso, dell'abbondanza di amore di Erec per la propria dama.

Questo allora è il vero nodo cruciale, indicato a più riprese dallo scrittore con un'accumulazione di verbi relativi all'amore, come *dosnoier, acoler, baisier* e *aaisier*, e una serie di passaggi dove c'è la sottolineatura del troppo amore tra i due e soprattutto da parte di Erec, come ai vv. 2457-2459 (si osservi in particolare il v. 2457: *De ce que trop l'amoit assez*), 2487-2490 e 2601-2616 (e di nuovo al v. 2606 Enide si chiede: *Dex! Don ne m'amoit trop mes sire?*).

All'abbondanza si aggiunge l'esclusività dell'amore tra coniugi, ammessa dalla stessa protagonista (vv. 2574-2576):

Et dient tuit reison por coi,
Car si vos ai lacié et pris
Que vos an perdez vostre pris,

ove l'espressione *lacié et pris* rinvia all'amore sensuale, come testimoniano due importanti liriche trobadoriche in cui essa compare, ossia *Quant l'aura doussa s'amarzis* di Cercamon (BdT 112,4: vv. 4-5: *Et ieu de sai sospir e chan / D'Amor que m te lassat et pres*)²⁴⁹, ma soprattutto quella del rivale di Chrétien, Bernart in *Ja mos chantars no m'er onors* (BdT 70,22: vv. 49-52)²⁵⁰:

Bela domna, vostre socors
M'auria mester, se us plagues,
Que molt m'es mal'aquist preizos,
En c'Amors m'a lassat e pres.

Quindi l'abbondanza di amore, la *copia amoris*, la *plenté* sono nefaste, e per correggere tale comportamento i due coniugi affrontano un viaggio senza meta, che è il viaggio di apprendistato sull'amore, durante il quale i due vivono concretamente la carestia d'amore, e ciò è ancor più evidenziato dal fatto che pur essendo sempre soli ed insieme, Erec ed Enide non si lasciano più andare alla gioia erotica (vv. 3100-3110 e 3449-3455). Persino quando nella foresta incontrano Artù, i due sposi giacciono separati per la notte (vv. 4271-4280).

È solo al momento della riconciliazione (vv. 4915-4931) che fra Erec ed Enide ritorna anche l'armonia sessuale, e – come sottolineato opportunamente da Seebass-Linggi – due verbi fondamentali della teoria della carestia amorosa contenuti ai vv. 37-41 di *D'Amors qui m'a tolu a moi*, ossia *essaier* ed *esmaier*, si ritrovano proprio in questo passaggio (vv. 4918-4920: *...Ma douce suer / Bien vos ai de tot essaiee. / Or ne soiez plus esmaiee*). Non solo ma la studiosa ricorda a tale proposito una considerazione di Zai che aveva ricono-

sciuto come l'espressione *mar*, attestata al v. 38 della lirica²⁵¹, sia la parola che più spesso affiora sulla bocca di Enide (vv. 2508, 2519 e 2587)²⁵².

Nonostante ciò, la carestia amorosa dei due sposi è ancora un po' prolungata dalle cattive condizioni di salute di Erec, per cui Guivret conduce la coppia presso le proprie sorelle al fine di far guarire il cavaliere diventato suo amico. Alla fine di questo ulteriore e inaspettato digiuno d'amore, Erec ed Enide si ritrovano pienamente e Chrétien celebra la felicità riscoperta ai vv. 5234-5257 con un'accumulazione di parole sontuose per la loro intrinseca allusività, ossia la ripresa dei verbi *acoler*, *baisier* e *aaisier*, la sottolineatura della *joie*, il gioco anaforico sull'avverbio temporale *or*²⁵³, il riferimento alla nudità dei due amanti, infine la frase chiarificatrice *Or ont faite lor penitance* (v. 5251), termine del linguaggio ecclesiastico per la condanna dei piaceri sessuali da cui emerge la posizione ironica dell'autore, sottolineata – va ricordato – dalla sua reticenza ad aggiungere altro (v. 5254: *Del sorplus me doi bien teisir*).

A questa ricostruzione suggestiva e convincente la studiosa aggiunge un'annotazione finale.

Il fatto che Erec costringa Enide al viaggio non significa che non la ami più, ma Enide non lo sa, come rivelano i vv. 3773-3777: Enide quindi si trova nell'identica condizione dell'amante di *D'Amors qui m'a tolu a moi*, che ama senza sapere di essere riamata, tace e gli è fedele suo malgrado.

Conclude la Seebass-Linggi, seguendo la ricostruzione fornita da Rossi nel 1987 circa la successione delle voci nel *débat*, che alla base del *senhal Carestia* scelto da Raimbaut ci possa essere un rapporto personale fra il trovatore e Chrétien, come dimostrerebbe peraltro l'inserimento tra i cavalieri della Tavola Rotonda di quel *Tristan qui onques ne rist* (Erec, v. 1695), sorta di allusione ironica e sfida a quel Raimbaut, che si considerava invece gioioso, baldo e soprattutto disinvolto come rivela *Non chant per auzel ni per flor*.

Pur non concordando sulla successione degli interventi nel *débat*, resta fondamentale sottolineare l'importanza di quanto emerge dall'analisi di Seebass-Linggi, ossia di una teoria sulla carestia amorosa già pienamente definita da Chrétien nel suo primo e dirompente romanzo, che metteva in scena una coppia in una condizione di parità, che riconosceva possibile l'amore nel matrimonio – e non al di fuori di esso secondo la dottrina trobadorica – e addirittura il suo apprendistato vero da svolgere sempre al suo interno.

Un romanzo del genere non poteva passare inosservato al ristretto e raffinato cerchio di letterati del Nord come del Sud, tenuto conto peraltro dei possibili legami di Chrétien con la corte di Enrico II durante la composizione dell'*Erec et Enide* e di quelli dei trovatori, a partire da Bernart de Ventadorn con Eleonora di Aquitania, e non si può escludere che la teoria della carestia amorosa all'interno del matrimonio abbia destato grande scalpore²⁵⁴.

E allora il *senhal Carestia*, costruito a partire dal gioco scoperto di Chrétien su *chier tans*, acquista non solo il suo pieno significato, ma soprattutto diventa finalmente limpido a partire proprio dall'*Erec*.

2.15. Due anni dopo le liriche di Chrétien sono nuovamente oggetto di studio da parte di Madeleine Tyssens²⁵⁵, che partendo dall'apprezzamento controllato di Jean Frappier nel 1957²⁵⁶ e soprattutto dall'analisi semiotica condotta da Peter Haidu nel 1981 su *D'Amors qui m'a tolu a moi*²⁵⁷, propone un'interpretazione complessiva dei due testi, svelando connessioni semantiche ed elementi strutturali significativi, a sottolineare un percorso ideologico dello champenois coerente e mirante a illustrare quanto fosse raffinata e rigorosa la dottrina d'amore che egli professava.

In effetti pur riconoscendo interessanti alcuni elementi che emergono dall'analisi di Haidu, in particolare il carattere volontariamente paradossale di certi enunciati, lo scacco della relazione amorosa, la circolarità della canzone, infine alcuni enunciati di tipo narrativo, la studiosa belga ammette che gli stessi concetti potevano essere espressi più semplicemente, ma poi rileva controsensi o letture erranee.

In particolare, Haidu riconosce che la canzone cristiana ruota intorno a tre isotopie corrispondenti a tre codici culturali, ossia il codice del soggetto, per cui si sottolinea il carattere narrativo del testo; il codice feudale che contraddice quello del soggetto; infine quello economico che partirebbe proprio dalle espressioni connesse alla questione *Carestia*, ossia *plenté* e *chier tans*, le quali però sono – come osserva opportunamente Tyssens – derivate da una metafora ovidiana che partecipa a ben altro contesto storico-sociale.

Quanto infine all'autonomia discorsiva delle strofe sostenuta dallo studioso americano, Tyssens rileva invece elementi testuali che si ripetono e che determinano un incatenamento ricercato²⁵⁸, a sua volta sottolineato dalla struttura a *coblas doblas*.

In particolare nelle prime due strofe domina la figura di Amore, e nella *cauda* della II quella della Dama che lo incarna, anticipando così il contenuto della III e IV strofa indirizzate direttamente alla Dama; infine quelle conclusive segnano un ritorno dell'amante su se stesso. Scopo di Chrétien è quello di definire la dottrina esigente di Amore, a cui l'Amante non si vuole sottrarre in nome della fedeltà e dell'umiltà, e quindi di proclamare il suo volontario asservimento.

Quanto invece ad *Amors tençon et bataille*, Tyssens innanzitutto compie un accostamento interessante e inedito tra i vv. 1-3 della canzone e i vv. 571-572 del *Cligès* (*Amors les deus amanz travaille / Vers cui il a prise bataille*) con una ripresa significativa, e non casuale, delle parole rime *travaille* e *bataille*, ma anche della forma verbale *prise*. Anche questa lirica è in *coblas doblas* con un procedimento di incatenamento strofico garantito dalle riprese testuali²⁵⁹,

e la tematica rappresentata è sostanzialmente la stessa, caratterizzata dall'esaltazione del paradosso: Amore è illogico, dispotico e ingiusto, maltratta il suo campione, ma nonostante ciò questi vuole restare nel suo dominio, privato della propria libertà, e addirittura per potervi entrare è disposto a rinunciare a *raison* e *mesure*, principî rispettivamente di saggezza e di cortesia.

Se quindi l'ispirazione che guida le due canzoni di Chrétien è la stessa, identica la dottrina professata, tuttavia Tyssens osserva che il vocabolario affettivo è del tutto assente da *Amors tençon et bataille*, dove Amore domina incontrastato; mentre in *D'Amors qui m'a tolu a moi* ci sono una più elaborata articolazione del discorso e un'apertura interessante proprio alla dolcezza d'amare nei vv. 43, 45 e 51.

Quindi la solidarietà tematica e strutturale fra i due testi garantisce una volontà precisa di Chrétien di affidare alle sue due liriche un programma definito di manifesto poetico con cui far valere la sua autorevolezza pure in un ambito che non gli era congeniale (e il numero limitato delle liriche sta a confermarlo), per poter parlare da pari a pari, e forse anche in una posizione di vertice, con i trovatori.

2.16. La questione Carestia appare sostanzialmente accantonata negli studi fino al 2000 con la pubblicazione di un'ipotesi affascinante e che sembra cogliere nel segno.

Fanno eccezione due articoli che sfiorano la questione e che sono appena di poco precedenti.

Il primo è di Lucia Lazzerini che, nel proporre un'interpretazione mistica anche per *Can vei la lauzeta mover*, rileva come il nesso *domna*-specchio venga dichiarato dai poeti intorno al 1170, ma non si può dire se il primato cronologico appartenga al v. 21 della canzone della *lauzeta* di Bernart de Ventadorn, o piuttosto ai vv. 437-441 dell'*Erec*, quando Chrétien dice a proposito della bellezza di Enide²⁶⁰:

Que diroie de sa biauté?
Ce fu cele por verité
Qui fu fete por esgarder,
Qu'an se poïst an li mirer
Ausi com an un mireor.

Pur nell'incertezza della definizione del primato, resta comunque significativa una ulteriore connessione tra le liriche riconducibili alla questione Carestia e il primo romanzo cristiano.

L'altro articolo è invece di Paolo Canettieri che ha fornito nell'occasione i primi risultati di una ricerca sul lessico romanzo di tipo economico, in particolare presso i trovatori²⁶¹. Secondo lo studioso il termine *carestia* po-

trebbe avere allora nella canzone rambaldiana un duplice valore, di *senhal* certo, ma anche di sostantivo comune di carattere economico, nel senso di 'ciò che è caro e prezioso, in quanto raro'. La *carestia* andrebbe quindi ad indicare la rarità della donna che si concede, e il passo della tornada andrebbe interpretato in tal senso: la carestia mi apporta gioia da quella dimora dov'è *midons*, ecc. E a tal proposito menziona la quattordicesima *regula amoris* del *De Amore* di Andrea Cappellano in cui compare appunto il termine *carum*: *Facilis perceptio contemptibilem reddit amorem, difficilis eum carum facit haberi*²⁶².

Esaminando poi le successive attestazioni di *carestia*, già più volte menzionate, Canettieri avanza l'ipotesi che possano riconoscersi due distinte ideologie in opposizione tra loro, l'una che «ricorre al *trobar car*, magari fautrice anche dell'amorosa carestia e quella più leggera, *leu*, anche nelle richieste d'amore, che rimprovera la donna quando questa non si concede con generosità».

Sebbene tale ipotesi abbia una sua ragionevolezza, da un lato resta da tenere presente la valutazione della Tyssens circa l'isotopia economica individuata da Haidu che si basa su una citazione ovidiana, e quindi composta ed elaborata in un altro contesto socio-economico²⁶³; dall'altro il fatto che *Carestia* compaia nella tornada sembra indirizzare in maniera pressoché univoca verso la sua identificazione con un *senhal*.

2.17. Ma è appunto un contributo di Luciana Borghi Cedrini del 2000 che riapre la questione *Carestia* con una proposta nuova circa la successione degli interventi nel *débat*²⁶⁴.

Dopo aver passato in rassegna le ipotesi precedentemente formulate, la studiosa rileva che se tutti sono d'accordo nel vedere nel *senhal Tristan* un riferimento a Raimbaut e al suo atteggiamento tristaniano, non altrimenti avviene per *Carestia*, perché per Di Girolamo e Fratta esso andrebbe riferito a Bernart de Ventadorn invece che a Chrétien come sostiene la maggior parte dei commentatori, e quindi per gli uni esso alluderebbe alla posizione rinunciataria del limosino, per gli altri sarebbe il paragramma del nome occitanico di Chrétien, ossia *Crestia*, e quindi viene meno la corrispondenza biunivoca tra il *senhal* e il poeta cui era attribuito.

Lo stesso rimescolamento nell'ordine degli interventi discende dalla constatazione di Roncaglia di trovarsi dinanzi a un 'botta e risposta', meccanismo che si viene invece a perdere con l'allargamento del *débat* anche ad altri trovatori prima degli interventi dei tre principali attori, ossia Raimbaut, Bernart e Chrétien, e che – va detto – appartiene proprio alle polemiche letterarie in sede lirica.

In più di un'occasione Borghi Cedrini ricorda il suggerimento del filologo modenese di ipotizzare per il *senhal Carestia* un antecedente tra gli scritti

dello champenois che non ci sono pervenuti²⁶⁵, non conoscendo il contributo di Seebass-Linggi.

Finalmente ella propone la combinazione più ovvia e fino ad allora mai contemplata.

Il primo a prendere la parola sarebbe stato Chrétien che ha scelto di amare in modo diverso da Tristano e non si spaventa per la carestia amorosa.

Raimbaut gli avrebbe risposto chiamandolo *Carestia*, perché, abituato come era a giocare con le parole, si era accorto che l'equivalente occitanico di *chier tans*, ossia *crestia*, assomigliava proprio al nome del troviere, e addirittura che *chier tans* è esattamente l'anagramma grafico di *Chrestian*. Quindi il trovatore spregiudicato, che crede nell'amore tristaniano, avrebbe invitato lo champenois a portargli 'gioia' dalla dimora dell'amata, tanto più che a Chrétien si deve un'opera sull'amore fatale di Tristano e Isotta, e quindi avrebbe potuto suggerirgli il modo di ingannare il marito della sua dama²⁶⁶.

Finalmente Bernart sarebbe intervenuto rispondendo a entrambi e dichiarando che diversamente da loro, egli rinuncia all'amore e alla scrittura. Per far ciò avrebbe riutilizzato lo schema metrico di Raimbaut, ripreso passi da *D'Amors qui m'a tolu a moi*, e forse chiamato *Tristan* entrambi i suoi interlocutori, alludendo altresì al vero personaggio letterario, come già ipotizzato da Meneghetti. D'altra parte Bernart quando apostrofa *Tristan* utilizza una seconda persona plurale, che potrebbe non essere il 'voi' di cortesia, ma riferirsi piuttosto a due persone.

Secondo Borghi Cedrini la nuova triangolazione non troverebbe ostacoli di sorta. Infatti quanto alla cronologia, si può ammettere che Chrétien abbia composto la sua canzone prima del 1170, quindi prima perfino dell'*Erec*; le correlazioni tematiche e formali già individuate sarebbero salve; infine anche altre voci possono aver partecipato al *débat*, senza che il suo avvio da parte di Chrétien ne infici la portata.

Non solo. L'ipotesi avanzata circa la messa a punto da parte di Raimbaut del *senhal Carestia* appare più lineare di quella proposta da Fratta, poiché la fusione di *car* e *tems* – tratte peraltro da una lirica che è estranea al *débat* – lascerebbe intendere che *chier tans* sia un'invenzione di Chrétien ispirata a Bernart, ma i dizionari consultati al riguardo garantiscono che la locuzione *chier tans* (o *chier tens*) nel senso di 'carestia' è attestata già prima del 1150²⁶⁷.

Quanto al *senhal Tristan* che potrebbe designare sia il signore di Aurenga sia lo champenois, Borghi Cedrini ritiene che si possa applicare il principio dello pseudonimo reciproco, affermato da Sakari e quindi da Rossi: Chrétien potrebbe essere stato assimilato a Tristano non certo per un comportamento amoroso di tipo tristaniano, ma in quanto autore di uno scritto proprio su di lui.

A riprova giunge una considerazione di tipo linguistico. *Carestia* infatti significa innanzitutto 'grave scarsità di viveri', determinata da guerre o epidemie, ossia in tempi tristi. Poiché *Tristan* può essere scomposto in *trist(e)-*

an, come confermano i giochi paretimologici di Gautier de Coinci²⁶⁸ o dell'anonimo autore del *Roman de la Poire*²⁶⁹, ne discende che *Carestia* e *Tristan* nel senso di 'triste anno' apparissero quasi sinonimi. Bernart allora avrebbe chiamato *Tristan* il suo confratello in ragione del suo comportamento amoroso, e Chrétien per alludere al 'tempo triste' della carestia amorosa.

Indubbiamente la nuova triangolazione consente nuove e feconde riflessioni, e benché ciò non emerga dal lavoro di Borghi Cedrini, essa riconosce a Chrétien un ruolo di primo piano per aver preso l'iniziativa, sebbene non si possa dare per scontato che parlando per primo il romanziere volesse veramente dare vita a un *débat*.

Permangono invece delle perplessità su alcune considerazioni della studiosa.

Innanzitutto se è vero che il 'voi' potrebbe rivolgersi a due persone, è anche vero però che nelle tornade di *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, e di *Lo rossinhols s'esbaudeya* Bernart si rivolge a *Tristan* dandogli del 'voi', come appunto in questo caso ove si tratta di un solo interlocutore. Inoltre i *Miracles de Nostre Dame* di Gautier de Coinci e il *Roman de la Poire*, ove si registra la scomposizione, sono testi duecenteschi, composti rispettivamente intorno al 1230 l'uno, l'altro alla metà del XIII secolo, mentre altrove e già in tempo antico il nome *Tristan* porta con sé la connotazione di 'tristezza'²⁷⁰. Infine resta non dimostrato che Chrétien avrebbe composto un'opera su *Tristano*, mentre è assai più probabile – come già detto e sulla scorta della sua affermazione autorevole, in quanto di autore – che il suo scritto avesse come protagonisti il re Marco e la regina Isotta, e certo in modo polemico nei confronti della coppia adultera.

2.18. Tra gli articoli che sfiorano la questione *Carestia* senza parlarne direttamente va segnalato un intervento di Joan Tasker Grimbert che mira a rimettere in discussione il luogo comune secondo cui Chrétien sarebbe stato affascinato dalla leggenda di *Tristano* e al tempo stesso avrebbe mostrato la propria ostilità verso di essa²⁷¹.

La studiosa osserva che quando nel *Cligès* i quattro protagonisti si innamorano (ossia *Soredamors* e *Alexandre*, quindi *Fenice* e *Cligès*), l'amore appare improvviso e irreversibile come quello che lega *Tristano* ad *Isotta*, soltanto che il filtro è stato sostituito dal topos ovidiano della freccia d'Amore. Le due modalità di innamoramento non sono quindi così diverse.

Ora nella IV strofa di *D'Amors qui m'a tolu a moi* (v. 34) Chrétien ammette di non essere stato costretto ad amare se non a causa dei suoi occhi, che si farebbero quindi agenti attivi dell'amore, secondo un'idea che si fa strada con i poeti alessandrini e arabi, e quindi in Occidente per la prima volta da Bernart de Ventadorn nella canzone della *lauzeta*.

Ne deriva allora per Tasker Grimbert che la costrizione degli occhi ammessa da Chrétien è pari a quella del filtro *tristaniano*, e in tal modo il poeta

ricorrerebbe ad un'iperbole per sostenere che il suo amore è ben più grande di quello tristaniano, ciò che escluderebbe di conseguenza un'opposizione ad esso.

Tale interpretazione appare non condivisibile, poiché se è vero che Chrétien fa riferimento alla costrizione dei suoi occhi, tuttavia essi non sono esterni all'amante, né essi partecipano di un elemento magico quale il filtro tristaniano. Quanto alla primazia bernardiana, essa è stata – come si è detto – messa in dubbio, seppure non negata, da Lazzerini.

Piuttosto alla luce di quanto qui osservato, andrebbero riletti con maggiore attenzione i vv. 19-24 di *A! tantas bonas chansos* di Bernart, in cui gli occhi della dama sono accostati a una pozione magica per cui dopo aver visto la dama, l'Amante ha perso *sen e mezura*, perché tale accostamento non può non far pensare alla vicenda tristaniana; e d'altra parte *sen e mezura* richiamano da vicino la *raison* e la *mesure* cui Chrétien accetta di rinunciare per entrare al servizio di Amore in *Amors tençon et bataille*²⁷²:

D'ira e d'esmai m'a trahi
Ab sos bels olhs amoros,
De que m poizon'e m fachura,
Cilh que m'a joya renduda,
C'anc pois qu'eu l'agui veguda,
Non agui sen ni mezura.

È indubbio che una questione così importante meriterebbe di essere ripresa e approfondita alla luce delle considerazioni di Ruth H. Cline²⁷³, secondo cui la metafora dell'occhio che scaglia dardi attraverso l'occhio dell'amato manca nella letteratura latina e quindi in Ovidio (con la sola eccezione di Apuleio), mentre è attestata nella letteratura cristiana da Isidoro di Siviglia a Bernardo di Chiaravalle, sia pure con una variante di rilievo (è il possessore dell'occhio a scagliare dardi), mentre l'immagine dell'occhio come specchio si ritrova in Platone, la cui riscoperta si attua soprattutto a Chartres e di cui Chrétien appare informato²⁷⁴.

2.19. Due degli ultimi interventi sulla questione Carestia si debbono di nuovo a Luciano Rossi, che ha ulteriormente messo a punto elementi utili, se non fondamentali, all'approfondimento e quindi alla risoluzione dell'enigma.

Il primo, apparso nei *Mélanges Tyssens*, risulta di grande importanza già nelle affermazioni iniziali, quando Rossi ammette che le due canzoni di Chrétien sono «un véritable manifeste poétique développant une nouvelle théorie de l'amour et de l'écriture qui n'est pas sans prendre le contre-pied de la *fin'amor* troubadouresque d'une part et de la passion tristanienne de

l'autre», e quindi che esse segnano «l'avènement du lyrisme dans la France du Nord en inaugurant par là une tradition poétique autonome»²⁷⁵.

Chrétien quindi è il primo troviere e grazie al suo manifesto poetico originale prende il via l'esperienza lirica oitanica, in contropiede alla tradizione occitanica e a quell'amore tristaniano cui egli alluderà ripetutamente in *Erec et Enide*, *Cligès* e *Lancelot*. D'altronde va sottolineato che Chrétien è stato anche il primo a inventare il romanzo arturiano, costituendo una tradizione cui saranno obbligati a rifarsi i successori, il primo a costruire il romanzo di viaggio dai risvolti ideologici significativi (in *Erec* quello di un uomo e soprattutto di una donna in condizione di parità, in *Yvain* quello di un uomo e di un leone), il primo a ricorrere all'*entrelacement* come pratica di scrittura, il primo ad affidare esplicitamente la conclusione di un suo romanzo *Lancelot* a un collaboratore quale Godefroy de Lagny.

L'intervento di Rossi consiste in una ripresa e in una messa a punto di affermazioni già sostenute nei suoi lavori precedenti, ma anche nella proposizione di nuove considerazioni.

Innanzitutto lo studioso ritiene che la grande idea innovativa di Chrétien, quella appunto di carestia amorosa, abbia come fonte non solo l'espressione ovidiana *copia tollat amorem*, ma anche il modello paolino dell'*ἀντάρχεια*, ossia della *sufficientia* latina, come riportato nell'epistola *Ad Philippenses* (4,13), in cui l'apostolo delle genti riconosce di saper vivere sia nell'abbondanza sia nella carestia grazie alla presenza di Dio che lo fortifica. La conoscenza di questo passo di San Paolo discenderebbe dal fatto che nel calendario liturgico era prevista la lettura delle epistole, e d'altra parte san Paolo viene evocato anche nel *Cligès* (vv. 5308-5313) con un'allusione all'*Epistola ai Corinti* (I, VII, 8-9)²⁷⁶, e quindi nel prologo del *Perceval* (vv. 47-50)²⁷⁷ seppure in tal caso con un errore di attribuzione perché il passo sulla carità va ascritto in realtà a San Giovanni²⁷⁸.

Rossi passa allora ad analizzare quelle strofe della lirica *D'Amors qui m'a tolu a moi* nelle quali è possibile cogliere dei riferimenti alla canzone bernardiana della *lauzeta* e a quella rambaldiana del *débat*, nella ribadita convinzione che Chrétien sia l'ultimo a parlare²⁷⁹.

In particolare egli ritiene che il verso iniziale con la dichiarazione dello spossamento di sé sia una chiara allusione ai vv. 13-14 di *Can vei la lauzeta mover*, mentre il v. 8 *souvent a lor joie venir*, possa riferirsi a chi, come il signore di Aurenga, era abituato a tradire Amore, servendolo *a gas*. Inoltre Rossi suggerisce di interpretare il v. 31 con la famosa espressione *fins cuers et bone volentez* non alla maniera dei moderni, ma tenendo conto del contesto e quindi dell'*intentio bona* di Abelardo, recuperando quindi in sostanza quanto detto da Zaganelli; mentre l'allusione agli occhi contenuta al v. 34 si arricchirebbe di significato con un ulteriore riconoscimento di modello ovidiano, ossia un passo degli *Amores* (III, XI, vv. 48-50):

Perque tuos oculos, qui rapuere meos !
Quicquid eris, mea semper eris: tu selige tantum,
Me quoque uelle uelis anne coactus amem.

cui seguirebbe al v. 36 la dichiarazione del rifiuto della *recreantise*, non solo quella bernardiana più nota, ma anche quella rambaldiana *Ar sui partitz de la peyor* (v. 9), che sembra piuttosto la giustificazione per la sua *chançon de change*.

È a questo punto che Rossi riepiloga quanto da lui detto circa il *débat*, partendo da un'affermazione in realtà non formulata altrove, e cioè che Bernart avrebbe dedicato le sue canzoni al suo *Tristan* circa la necessità di un riconoscimento senza il quale il poeta sarebbe costretto al silenzio, mentre per Raimbaut la sola motivazione del *trobar* è l'amore carnale, ed infine Chrétien pur riconoscendo in parte la giustezza dell'affermazione di Bernart, sostiene che il desiderio costituisce per lui la ricompensa alla sua scrittura.

Così facendo Rossi sposta il focus dalla questione della ricompensa amorosa alla necessità o alla motivazione estrinseca o intrinseca della scrittura poetica, ma – va detto – mentre sia Raimbaut nell'incipit, sia Bernart nella chiusa ai vv. 59-60 fanno riferimento all'arte del cantare, esso manca del tutto in Chrétien, e non solo in *D'Amors*, ma anche nell'altra canzone che gli viene ascritta: Chrétien in esse formula solo la sua teoria amorosa. Per quanto tale particolare possa sembrare irrilevante, esso costituisce invece probabilmente la chiave di volta per risolvere l'enigma circa l'identità di *Carestia*.

Rossi quindi riprende l'idea fondamentale – da lui già formulata – della reciprocità del *senhal Tristan* a partire dalla IV strofa di *Tant ai mo cor ple de joya* ove Bernart si identifica con il tragico amante, sottolineando al riguardo che la definizione *Tristan l'Amador*, peraltro in rima con *dolor* (vv. 45-47) rinvia alla versione di Thomas ove si legge *Tristan li Amerous* (v. 2353), ma si dovrebbe aggiungere a sostegno dell'osservazione di Rossi che il riferimento a *Tristan l'Amador* è incastonato dal punto di vista rimico tra *pena d'amor* e *manhta dolor*. La recente scoperta del frammento di Carlisle, che offre il triplice gioco su *la mer*, *l'amer* (verbo) e *l'amer* (aggettivo) (vv. 41-43: *Merveille est k'om la mer ne het / Qui si amer mal en mer set, / Et qui l'anguisse est si amere*) confermerebbe l'ipotesi di questa derivazione²⁸⁰.

Quanto poi alle altre tre liriche bernardiane con il *senhal Tristan*, Rossi apre all'ipotesi di Kaehne, ossia di una successiva aggiunta delle tornade a liriche già composte, mentre l'unica canzone fornita dello stesso *senhal* ideata proprio per Raimbaut sarebbe *Can vei la lauzeta mover*: Bernart allora dopo aver cambiato mecenate, ossia *Bel Vezzer* (una dama protettrice del trovatore) e *Mon Alvernhat* (da identificare con Raimondo V di Tolosa), avrebbe offerto al suo Tristano una canzone, a suggellare la chiusura di un ciclo.

Se in effetti l'ipotesi di Kaehne è possibile, è più economico ammettere che le aggiunte delle tornade a canzoni già scritte sia avvenuta dopo, una volta che il *senhal Tristan* aveva acquisito una connotazione forte all'interno del *débat*, se non invece addirittura riprendere in considerazione l'ipotesi di Delbouille che voleva le altre tre canzoni composte dopo quella della *lauzeta*. In effetti Rossi già nel 1987 aveva dichiarato assai poco probabile l'idea avanzata dallo studioso belga, perché ciò comporterebbe che nel biennio 1171-1172 andrebbero ad ammassarsi innumerevoli canzoni di Bernart e di Raimbaut in cui sono presenti riferimenti a Tristano²⁸¹, ma tale affermazione potrebbe essere ridimensionata, riconducendo la questione alle sole tre liriche in esame.

Tuttavia l'elemento più importante dell'articolo di Rossi è la ragione che avrebbe indotto Bernart a riprendere in *Can vei la lauzeta mover* lo schema metrico di *Bel m'es cant son li frug madur*, ragione individuata a partire dal contributo di Linda Paterson del 1998 su questa poesia di Marcabruno, composta forse alla corte di Poitiers nel 1148²⁸².

Infatti la lirica costituisce un esempio raro – pure se non unico – di canzone in cui Marcabruno parla di *fin'amor* (v. 4) rivolgendosi a una *domna* cortese; inoltre essa condivide il riferimento al lignaggio di Caino (v. 42) con il cosiddetto *vers del Lavador* (*Pax in nomine Domini!*, BdT 293,35: v. 37), e la trasmissione dell'annotazione musicale nel ms. **W**, oltre che la natura delle melodie. Proprio il ruolo fondamentale giocato dalla musica ha spinto Vincent Pollina a definirla una *pièce de chantré*²⁸³. Nella lirica sono rappresentati due amori, uno fecondo, che proviene da purezza, costanza, fede ed integrità, e arreca gioia e felicità; l'altro invece fondato sul peccato, sulla menzogna, le passioni crudeli e il tradimento, ed esso discende appunto da Caino.

Si tratta allora di un poema in cui sono considerati l'amore e il peccato in senso cristiano, il vero amore che conserva intatto il proprio valore perché dotato di radici trascendenti e il *fals'amor*²⁸⁴. Tale particolarità allora spiegherebbe la scelta di Bernart che, per opporsi al suo antico rivale Marcabruno, utilizza lo schema metrico di una siffatta lirica per parlare invece della *fin'amor* secondo la tradizione trobadorica.

In coda all'articolo Rossi svolge delle considerazioni supplementari. Così con l'appellativo *douce dame* utilizzato al v. 51, Chrétien potrebbe alludere alla *bona contessa d'Urgel*, evocata nella *vida* di Raimbaut d'Aurenga, mai vista e amata *de lonh*, la quale si chiamava effettivamente Douce, ed era figlia di Ruggero Bernardo I, conte di Foix, a sua volta imparentato con Raimondo Berengario IV, che Chrétien conosceva bene.

In realtà quest'annotazione conclusiva appare poco fondata, poiché l'appellativo *douce* risulta assai comune nella lirica oitanica, e peraltro i riferimenti storici sembrano inappropriati in una canzone con valore di manifesto ideologico.

2.20. Il secondo (e ultimo in ordine di tempo) intervento di Luciano Rossi è apparso nel 2009²⁸⁵, e si è scelto di parlarne qui non rispettando la successione cronologica sinora adottata, per ragioni di coerenza logico-discorsiva, come si vedrà, ma anche perché esso chiarisce ulteriormente quanto sostenuto nel 2001.

In effetti nell'articolo dedicato all'anonimato poetico e all'eteronimia, Rossi osserva che Chrétien potrebbe aver trovato il riferimento all'epistola paolina – invocata come fonte per la definizione della carestia – nel *Policraticus* di John of Salisbury²⁸⁶, opera che si presta anche ad essere l'intermediario²⁸⁷ per la conoscenza presso lo stesso Chrétien e Marie de France dell'espressione di Bernardo di Chiaravalle (*Causa diligendi Deum Deus est; modus sine modo diligere*), espressione che potrebbe spiegare sia i vv. 23-24 di *Amors tençon et bataille*, sia i vv. 19-20 del *lai Equitan* (*Tels est la mesure d'amer / Que nuls n'i deit reisun garder*)²⁸⁸.

Infine Rossi si interroga sul nome di Chrétien de Troyes, che appare un ossimoro per il doppio riferimento alla fede cristiana²⁸⁹ e all'origine troiana, ma soprattutto si domanda se il famoso *chier tans* sia veramente il semplice anagramma di Chrestian, o piuttosto esso vada collegato al significato simbolico della locuzione che significa 'carestia'.

2.21. Sono invece del 2002 due importanti articoli relativi alla lirica *Amors tençon et bataille*.

Il primo è di Madeleine Tyssens²⁹⁰ che offre una nuova edizione della canzone, fondandosi sul ms. U di origine lorenese di cui rispetta la grafia. Le novità più rilevanti rispetto all'edizione Zai concernono la correzione di errori evidenti e l'accoglimento dei rilievi interpretativi già compiuti dalla stessa studiosa, l'inversione delle strofe III e IV, infine la proposta di una congettura per rimediare ad una ripetizione considerata sospetta.

Al fine di rendere chiari gli interventi editoriali, si riproduce qui l'edizione proposta da Tyssens:

Amors tençon et bataille

Vers son champion a prise,
 Qui por li tant se travaille
 Q'a desrainier sa franchise
 A tote s'entente mise. 5
 S'est droiz qe merci li vaille,
 Mais ele tant ne lo prise
 Que de s'aïe li chaille.

Qui qe por Amor m'asaille,
 Sens loier et sanz faintise 10

Prez sui q'a l'estor m'en aille,
Qe bien ai la peine aprise.
Mais je criem q'en mon servise
Guerre et aïne li faille:
Ne quier estre en nule guise 15
Si frans q'en moi n'ait sa taille.

Fols cuers legiers ne volages
Ne puet [*sor bien soratendre.*]
Tels n'est pas li miens corages,
Qui sert senz merci atendre. 20
Ainz que m'i cudasse prendre,
Fu vers li durs et salvages;
Or me plaist, senz raison rendre,
K'en son prou soit mes damages.

Nuns, s'il n'est cortois et sages 25
Ne puet d'Amors riens aprendre;
Mais tels en est li usages,
Dont nus ne se seit deffendre,
Q'ele vuet l'entree vandre.
Et quels en est li passages? 30
Raison li covient desprendre
Et mettre mesure en gages.

Molt m'a chier Amors vendue
S'anor et sa seignorie,
K'a l'entreie ai despendue 35
Mesure et raison guerpie.
Lor consalz ne lor aïe
Ne me soit jamais rendue!
Je lor fail de compaignie:
N'i aient nule atendue. 40

D'Amors ne sai nule issue,
Ne ja nus ne la me die!
Muër puet en ceste mue
Ma plume tote ma vie,
Mes cuers n'i muerat mie; 45
S'ai g'en celi m'atendue
Que je dout qi ne m'ocie,
Ne por ceu cuers ne remue.

Se merciz ne m'en aïe
Et pitiez, qi est perdue, 50
Tart iert la guerre fenie
Que j'ai lonc tens maintenue!

Innanzitutto i tre errori emendati sono quello al v. 14, *guerre et aïne* invece di *guerre et aiue*, di cui Tyssens aveva già dato conto nel primo dei suoi contributi qui ricordati; quindi quelli ai vv. 37 e 49 della sua edizione con la sostituzione di *aïe* ad *aiue*, poiché quest'ultimo lemma avrebbe spezzato lo schema rimico, e nonostante l'errore fosse già stato corretto da una serie di editori, a partire da Jules Brakelmann²⁹¹, esso era riapparso nell'edizione Zai e in quelle successive.

Quanto alle strofe III e IV e alla loro inversione rispetto all'edizione precedente, Tyssens osserva che i vv. 18 e 26 dell'edizione Zai sono sostanzialmente identici (rispettivamente *Ne puet d'Amors riens aprendre*, e *Ne puet rien d'Amors aprendre*), come lo è pure la ripresa in rima di *atendue* ai vv. 40 e 46, ciò che dovrebbe indurre al sospetto. Per Zai invece è una ricerca intenzionale di simmetria, confermata pure dal fatto che l'unico altro testimone della lirica, il ms. C, riporti al v. 6 *N'est drois c'a sa mercit faille* con una ripetizione in rima di *faille*, attestata al v. 14 sia pure con sfumature diverse di significato, e che invece sparisce dall'edizione Tyssens ove è adottata la lezione dell'unico altro canzoniere.

È soprattutto la formulazione identica dei vv. 18 e 26 che «*heurte vivement un lecteur attentif*»²⁹², benché non sottolineata pressoché da alcuno, e che spinge la studiosa a parlare di un accidente di copia, probabilmente un *saut du même au même*. Inoltre è inaccettabile ammettere per un poeta attento come Chrétien, che nella fronte della III strofa dell'edizione Tyssens si giustappongano due sequenze di due versi ciascuna (rispettivamente 17-18 e 19-20) che non rivelano alcun legame tra di loro; piuttosto l'espressione *Tels n'est pas* suggerisce un'opposizione tra due maniere di amare, quella costituita dal servizio senza ricompensa e quella invece attuata dal *fols cuers legiers et volages*.

Tyssens propone allora una congettura per sanare l'accidente di copia al v. 18.

La scelta del verbo *soratendre*, che ha il significato di 'attendere indefinitamente' appare la più appropriata in quanto offre un'opposizione importante ad *atendre* del v. 20. Sebbene il dizionario Tobler-Lommatzsch ammetta solo esempi nell'accezione intransitiva²⁹³, la studiosa corregge la glossa e attribuisce il valore transitivo ad uno di essi, quello riportato nei *Proverbes au Vilain* e pure nella raccolta di Morawski²⁹⁴ *Qui bien atant ne seuratant*, esempio tanto più rilevante perché i due verbi sono accoppiati, e perché la coppia è riconosciuta addirittura in un proverbio latino (*vulgare proverbium est, quod non nimis exspectatur, cum aliquid, quod bonum est exspec-*

tatur), ove l'opposizione tra *expectare* e *nimis expectare* (e perfino a *superexpectare*)²⁹⁵ rinvierebbe a quella oitanica fra *attendre* e *soratendre*.

Inoltre l'accezione transitiva di *soratendre* è garantita anche dall'esordio di una lirica d'amore di Richart de Fournival, *Joie d'Amours ne puet nus espri-sier* (RS 1278), in cui il poeta sostiene che non vi è un dono di valore, cioè la felicità, che non si possa a lungo attendere (v. 3: *N'il est haus dons c'on ne puist soratendre*, in rima con *sorvendre* al verso successivo)²⁹⁶.

Tuttavia resta da definire il complemento oggetto del verbo *soratendre*, poiché il proverbio riporta *bien*, peraltro ammesso anche in altre liriche antico-francesi e in un *jeu-parti* tra messire Gui e Thibaut de Champagne, mentre nella canzone di Richart de Fournival vi è *don*.

Ma è proprio il reticolo lessicale del passo della lirica di Richart e del proverbio ad aiutare a trovare una soluzione. Infatti esso compare pure ai vv. 27-29 già menzionati di *Estat ai com om esperdutz*:

E prec la del seu amador
Que'l be quem fara no'm venda
Ni'm fassa far lonj'atenda,²⁹⁷

ossia di quella canzone bernardiana di cui erano stati già rilevati punti di contatto proprio con *Amors tençon et bataille*. Alle parole-rima comuni già individuate da Rossi²⁹⁸, Tyssens ne aggiunge altre, ossia *coratge* (v. 10), *uzatge* (v. 14) e *defenda* (v. 32) del testo di Bernart da porre a confronto con *corages*, *usages* e *deffendre* rispettivamente ai vv. 19, 27 e 28 della lirica di Chrétien nell'edizione Tyssens. La parentela riconosciuta allora fa pendere la bilancia a favore della congettura della studiosa, che opta per *bien*.

Infine la duplicazione erronea dei vv. 18 e 26 si potrebbe spiegare anche in seguito ad un'inversione di strofe. Infatti alla luce delle considerazioni già esposte nel suo intervento del 1998 e quindi del riconoscimento di una circolarità del discorso²⁹⁹, le riprese appaiono più numerose e significative tra l'attuale strofa IV e la V, mentre si perderebbero laddove la strofa IV conservasse la sua posizione (ossia la terza) come trasmessa dai manoscritti. A ciò si aggiunga che le riprese costituiscono parole-chiave relativamente alla metafora del pedaggio da pagare per entrare nel dominio di Amore.

Con l'inversione proposta da Tyssens, la IV strofa si aggancia in modo più coerente alle due strofe successive, ove Chrétien evoca la propria esperienza che attualizza quindi l'enunciato generale teorico espresso nella IV strofa stessa, mentre la III strofa espone ben altri temi in risposta a Bernart de Ventadorn, ossia l'opposizione tra il comportamento dell'Amante e quello degli amanti superficiali e incostanti, e quindi tra la sottomissione attuale e l'ostilità del passato.

2.22. La complessa ricostruzione fornita da Tyssens ha trovato nello stesso anno un'eco anche dissonante nello studio del lessico rimico di Chrétien svolto da Giovanna Santini³⁰⁰, convinta che la scelta dei rimanti sia fondamentale nella costruzione formale di un testo e da essa non si possa prescindere, essendo strettamente connessa con la definizione e quindi la formalizzazione dei contenuti. Inoltre la parola-rima in quanto appartenente a una tradizione aggiunge significato alla scelta operata dal singolo autore, e il suo studio aiuta per comprendere il modo in cui si è andata costituendo la tradizione stessa in un complesso processo di stratificazione.

In tal senso la scelta della canzone *Amors tençon et bataille* risulta pienamente giustificata, perché Chrétien è un autore-crocevia tra due tradizioni poetiche in lingue diverse, e soprattutto tra due generi diversi, la lirica e il romanzo. Allora lo studio di Santini conferma quanto già emerso dal lavoro di Seebass-Linggi ossia dell'incongruità della separazione tra generi perché essi sono comunque prodotti letterari soggetti alla storicità e tanto più soggetti a connessioni significative se essi sono coltivati dallo stesso individuo, peraltro dotato di una personalità rilevante e originale quale è quella di Chrétien de Troyes.

Ora le sei rime di *Amors tençon et bataille* (ossia *-aille*, *-ise*, *-ages*, *-andre*, *-ue*, *-ie*) rivelano una sostanziale compattezza con la tradizione lirica gallo-romanza; non solo, ma nella lirica è possibile osservare pure una certa omologia nella scelta di alcuni rimanti, per esempio la rima *-aille* comporta la presenza più frequente dei rimanti *faille*, *vaille*, *travaille*, equivalenti a *falha*, *valha* e *travalha* per la serie provenzale in *-alha*, e così via. Ovviamente nella frequenza dei rimanti gioca un ruolo importante l'effetto modellizzante della tradizione.

A tal riguardo Santini sottolinea che Chrétien appare solidale con la tradizione trobadorica e trovierica³⁰¹, e ciò vale per tutte le rime tranne per quella in *-ue*, legata tuttavia alla serie in *-endre*, mentre è difficile svolgere un confronto fra le due tradizioni poetiche a proposito dei rimanti in *-ise* e in *-ie* a causa dei diversi esiti linguistici.

La studiosa a questo punto si rivolge all'analisi delle serie rimiche in *-ages* e in *-endre* della III e IV strofa di *Amors tençon et bataille* (in entrambe le edizioni, evidentemente) per confermare il dialogo tra questa canzone ed *Estat ai com om esperdutz*, in quanto i due testi continuerebbero il *débat* sulla carestia. Tuttavia poiché i rimanti *coratge*, *salvatge*, *damatge* e *usatge* sono i più frequenti nella tradizione lirica occitanica, essi non possono essere probanti nella definizione di rapporti intertestuali diretti; inoltre i loro corrispondenti oitanici appaiono comunemente nei romanzi cristiani. Altrettanto può dirsi per i rimanti in *-andre*.

Invece c'è un rimante che costituisce un'eccezione: si tratta di *volage*, che nella forma occitanica corrispondente *volatge* compare in *La dousa votz ai au-*

zida di Bernart (BdT 70,23)³⁰², e insieme a *salvatge*, *damnatge* e *coratge* pure in *Lo rossignolet salvatge* di Gaucelm Faidit (BdT 167,34)³⁰³. A ulteriore conferma della vicinanza di Chrétien a Bernart si rivelano non solo la similarità espressiva tra *L'autrui jois al meu damnatge* de *La dousa votz* (v. 8) e *K'en son prou soit mes damages* di *Amors tençon et bataille* (v. 32 dell'edizione Zai e v. 24 dell'edizione Tyssens), ma soprattutto il fatto che il rimante costituisce binomio con *sauvatge/salvages* nelle stesse strofe (v. 2 della canzone di Bernart, e v. 30/22 del testo cristiano a seconda delle edizioni).

Quanto sin qui detto consente a Santini di esaminare alcuni *loci* critici del testo, tenendo conto dell'ultima edizione di *Amors tençon et bataille*.

Innanzitutto al v. 6 i due testimoni divergono e mentre **C** attesta *N'est drois c'a sa mercit faille*, il ms. **U** riporta *S'est droiz q'a merci li vaille*, ma in realtà le due lezioni sono equivalenti dal punto di vista semantico. Tyssens segue il manoscritto di base e al tempo stesso chiama a testimone una lirica attribuita da alcuni testimoni a Gace Brulé *Quant voi paroir la fueille en la ramee* (RS 550)³⁰⁴, ove compare la lezione *que sa merciz m'i vaille*, ma per Santini potrebbe trattarsi di una *lectio facilior*, in quanto la locuzione *falhir merce* è più raramente attestata; così facendo si manterrebbe la ripetizione in rima di *faille*, in modo conforme alle altre parole-rima ripetute, ossia *prise* ai vv. 2 e 7, *aïe* ai vv. 37 e 49, infine *atendue* ai vv. 40 e 46.

Tali ripetizioni d'autore inficiano allora quanto sostenuto da Tyssens circa l'errore di copia ai vv. 18 e 26; inoltre Santini sottolinea che la soluzione *so-ratendre* «per essere autenticata ha bisogno di una serie troppo lunga di congetture»³⁰⁵, essendo peraltro estranea allo stile dello champenois, e in caso di intervento suggerisce di pensare a un rimante assai più comune, come *entendre* senz'altro più coerente all'interno del verso, o anche *apprendre*.

Quanto poi alla produzione romanzesca di Chrétien, la studiosa ritiene che la scelta della rima *-aille* nell'esordio della lirica sia determinata dal fatto che la parola-rima *bataille* ben si giustifica e comprende nel contesto della vita cavalleresca, e – tenuto conto della proposta interpretativa di Rossi di ricondurre il possessivo *sa* del v. 4 ad Amore e non all'amante – emergono nitide l'identificazione dell'io lirico della canzone con uno *chevalier tournoyeur* e la definizione del rapporto amante-Amore all'interno del sistema feudale.

Quanto appena detto trova conferma nel ritrovamento del binomio rimitico *travaille : bataille* nei romanzi di Chrétien, sia ai vv. 571-572 del *Cligès* come già osservato da Tyssens, sia ai vv. 890-894 dell'*Erec et Enide* individuati da Santini con una coincidenza di grande rilievo con il v. 3 della lirica, tanto più che il contesto della caccia allo sparviero consente di assimilare la fanciulla ad Amore:

Andeus les pulceles ploroient:
Chascuns voit la soe plorer,

Vers Deu ses mains tendre et orer
Qu'il doint l'onor de la bataille
Celui qui por li se travaille.

Che il binomio rimico sia di un 'marchio di fabbrica' originale è confermato, oltre che dalla sua rarità nella produzione lirica gallo-romanza, anche dalla sua presenza in altri due luoghi cristiani in contesti guerreschi, ossia sia ai vv. 1759-1764 del *Cligès*:

Li Grezois nes espargnent mie
N'Alixandres pas ne s'oblie,
Car de bien ferir se travaille.
El plus espés de la bataille
Vet ensi ferir un gloton
Que ne li valut un boton;

sia ai vv. 4899-4905 del *Lancelot* quando Keu si rivolge al re, padre di Méléagant:

- Sire, sire, fet Kex au roi,
Je desfandrai ma dame et moi
De ce que vostre filz m'amet;
An poinne et an travail me met,
Mes certes a tort me travaille.
- Vos n'avez mestier de bataille,
Fet li rois, que trop vos dolez.

E ancora, secondo Santini, pure la coppia *asaille* : *aille*, che connota la determinazione al combattimento e la rapidità nell'assalto dei vv. 9 e 11 della lirica, è rara ed è attestata nel primo romanzo dello champenois ai vv. 4988-4991, quando Erec si rivolge ad Enide, ormai riappacificati, in presenza di cavalieri che vogliono assalirli guidati dall'amico Guivret, ma che Erec non riconosce³⁰⁶:

Ja por peor ne remandra
Que a l'ancontre ne lor aille,
Et s'il i a nul qui m'asaille,
De joster ne li faudrai pas.

Infine il motivo del servizio da compiere a dovere come emerge nei vv. 13-16 di *Amors tençon et bataille*, si ripresenta in un passo a conclusione de *Le Chevalier au lion*, quando Yvain si giustifica con Lunete di non poter ricompensare il suo servizio e aver così consentito la riappacificazione con la moglie Laudine (vv. 6697-6701):

Et dit: «Certes, ma douce amie,
Ce ne vos porroie je mie
Guerredoner, en nule guise;
A vos feire enor et servise
Criem que poirs ou tans me faille.

Anche in questo caso il binomio rimico ritorna in altri romanzi dello champenois, ossia ai vv. 4497-4501 dell'*Erec* quando l'eroe rifiuta il servizio offertogli da Cadoc appena liberato dai giganti:

Erec le vit antalanté
De lui servir a volonté,
Se il poïst an nule guise,
Et dist : «Amis, vostre servise
Ne vuel je pas de vos avoir...;

e pure ai vv. 6892-6894 del *Perceval* durante l'incontro di Gauvain con la Maligne Demoiselle:

Ja au fil Damedeu ne place
Que ge ja aie an nule guise
Talent de prandre ton service³⁰⁷.

Dallo studio rimico condotto, Santini deduce quindi non solo la spiccata attenzione di Chrétien verso i trovatori a lui contemporanei, specialmente Bernart de Ventadorn, ma anche che nella scrittura lirica lo champenois avrebbe messo a frutto la sua esperienza di narratore, sottintendendo in tal modo che la produzione poetica sia successiva ai romanzi.

Invece esso mentre prova l'esistenza di un forte legame, se non una rivalità, tra Chrétien e il maestro dei trovatori nella lirica d'amore, rivela che il romanzo più spesso chiamato in causa per la presenza di binomi rimici presenti in *Amors tençon et bataille* sia proprio *Erec et Enide* dove si fa strada in modalità narrative la teoria della carestia amorosa, come individuato da Seebass-Linggi, e tale dato sembrerebbe confermare una composizione delle liriche all'indomani della scrittura ardita e innovativa del suo primo romanzo.

2.23. L'ultimo in ordine di tempo a intervenire sulla questione Carestia è stato Roberto Antonelli, il cui saggio svela quanto il *débat* svoltosi con ogni probabilità agli inizi degli anni Settanta del XII secolo abbia costituito uno dei momenti più importanti nella formazione dell'ideologia cortese della *fin'amor*, perché il problema centrale affrontato, ossia la questione della cor-

responsione e ricompensa amorosa, percorrerà tutta la lirica trobadorica – e andrebbe aggiunto anche di quella dei trovieri da cui ha preso il via – fino a Giacomo da Lentini e alla poesia predantesca.

Come ha lucidamente affermato lo studioso, esso «rappresenta il punto-chiave per la comprensione del rapporto Io-Tu nella lirica cortese, in quanto indicativo della concezione dell'Io lirico e della relativa controparte, la donna amata». Così quando la distanza tra l'Io dell'amante e il Tu della donna amata si amplierà sempre più, «la scrittura si focalizzerà sull'Io e sulla distanza e l'inconoscibilità dell'Oggetto o sulla sua perdita»³⁰⁸.

Prima quindi di esaminare la tradizione italiana più antica, Antonelli riepiloga la questione *Carestia*, pur non prendendo in merito una posizione definitiva. Se infatti egli riconosce la posteriorità dell'intervento di *Carestia* rispetto a quelli dei due trovatori, non si decide pienamente né sull'identità di *Carestia*, né sull'ordine degli interventi di Bernart e Raimbaut³⁰⁹.

Se è vero che il *senhal* potrebbe rivelarsi un «inquietante»³¹⁰ anagramma di *Chrétien* / *Crestia* (accettando quindi l'ipotesi Roncaglia-Rossi-Borghesi Cedrini), esso potrebbe anche riferirsi a Bernart (secondo quanto sostenuto da Di Girolamo-Fratta)³¹¹. Chrétien certo potrebbe essersi sentito chiamato in causa e aver voluto intervenire nel dialogo apertosi fra i due trovatori, mentre è meno chiaro il motivo della chiamata in causa di Chrétien da parte di Raimbaut. D'altra parte Chrétien non dichiara di rinunciare all'amore tout-court, ma solo di avere pazienza in attesa della ricompensa, tanto più gradita quanto più a lungo attesa come rivela l'*Erec* (e infatti Antonelli definisce «notevole»³¹² l'ipotesi avanzata da Seebass-Linggi). Allora il *chier tans* riprenderebbe il re-invio di *No chant per auzel ni per flor* a Bernart, con una bacchettata allo stesso Bernart che aveva dimostrato di non volere la carestia in amore. Quindi, continua Antonelli, il *senhal Carestia* potrebbe essere stato all'origine coniato da Raimbaut per il suo confratello, epperò con una sottile allusione a Chrétien che si era già rivelato contrario alla vicenda tristaniana, ma poi lo stesso *senhal* sarebbe stato usato da Chrétien contro entrambi, Raimbaut e Bernart, perché egli se ne sentiva legittimo proprietario.

A sostegno di questa ricostruzione (che è poi quella di Rossi) Antonelli aggiunge infatti: l'invio di Raimbaut a *Carestia* non avrebbe senso se la sua lirica precedesse Bernart, in quanto questi non avrebbe avuto ragione di rispondere al confratello che a sua volta si era rivolto a Chrétien, e d'altra parte risulterebbe poco chiaro se invece riferito a Chrétien, perché *Non chant per auzel ni per flor* è rivolta a Bernart, e non avrebbe avuto senso cambiare d'improvviso fronte. Conclude lo studioso che sarebbe in astratto più ovvio che *No chant* seguisse Bernart ironizzando sulla sua lirica *Can vei la lauzeta mover*, ove peraltro il limosino in fondo fa riferimento a una 'carestia' sottraendosi all'amore e al canto e comunque alludendo a Chrétien, che sarebbe intervenuto proprio perché sollecitato dalle allusioni.

Il percorso proposto, se conferma ancora l'enigma del *senhal*, al tempo stesso sembra complicare ulteriormente la questione, se non altro perché pur ammettendo l'antiorità di *Erec et Enide* rispetto al *débat*, come è altamente verosimile, Chrétien non parla mai nel romanzo di carestia, né vi appare il sintagma *chier tans*, e quindi il risentimento di Chrétien per qualcosa da lui coniato appare poco motivato.

Antonelli comunque conferma l'importanza delle affermazioni cristiane, per cui si serve amore indipendentemente dalla ricompensa immediata, il *guizerdon*, e dall'abbondanza; e per il principio cardine secondo cui più si attende e più sarà dolce il bene conquistato, lo studioso invoca oltre a Ovidio e San Paolo, anche il *De doctrina christiana* di Sant'Agostino³¹³.

Quindi se la posizione di Raimbaut con la sua adesione al modello tristaniano appare sostanzialmente più prevedibile, Bernart invece si fa carico della difficoltà di conquistare e riconoscere l'Altro da sé, e in mancanza del corpo della donna esprime uno scacco che si allarga anche alla *recreantise* poetica e si estende addirittura sino alla rinuncia del mondo, per cui la figura di Tristano rinvia al nesso inscindibile di amore-morte. È Chrétien invece che, pur non sottraendosi a questo schema, lo perfeziona e lo supera «riconoscendo nello spazio fra *Io* e *Tu*, fra amante e amata il vero punto di raffinemento e sviluppo lirico della concezione amorosa cortese»³¹⁴. Il suo amore non è frutto di un filtro, di una pozione avvelenata, ma discende dalla propria scelta individuale di *fins cuers* e *bone volentez*, per cui non è stato *efforciez* (v. 35), e il fine ultimo non è la ricompensa del corpo, ma l'amore in sé.

Indubbiamente la parte più rilevante e originale del saggio di Antonelli è l'analisi delle testimonianze più antiche della lirica italiana in cui è possibile risentire l'eco del *débat* gallo-romanzo, *débat* che si incentra – con ogni probabilità in seguito al trapianto – sull'amore tristaniano e sulla questione del *guiderdone* e del corpo della donna.

E infatti nella canzone guinizzelliana *Donna, l'amor mi sforza*³¹⁵, Antonelli rileva due richiami importanti, l'incipit che rinvia all'*efforciez* di Chrétien e ne conferma l'adesione ideologica, e il fatto che Guido si definisca *il più tristo* (v. 54), con evidente riferimento a Tristano, ma qui per amare senza avere la ricompensa. In realtà il motivo della 'forzatura' di Amore era già presente in Giacomo da Lentini e nei Siciliani Guido delle Colonne e Mazzeo di Ricco; d'altra parte tutta la lirica è intessuta di riprese di Giacomo³¹⁶ al fine di contrastare Guittone d'Arezzo che in *Amor tanto altamente*³¹⁷ aveva sostenuto che il *guiderdone* non va richiesto, piuttosto meritato. Per Guinizzelli allora il merito più grande è quello di servire senza speranza di ricompensa.

Non solo, ma il testo di Guinizzelli ha lo stesso schema metrico di una canzone anonima del Vat. Lat. 3793 *Madonna, io son venuto* (n. 268), e con una variante anche quello della canzone *Amor, grande peccato* di Palamidesse di Bellindote. Tale condivisione tradisce in realtà una fitta rete di richiami

intertestuali, tanto che Palamidesse si rivolge nel congedo a un Tristano³¹⁸ – peraltro unico caso nella tradizione duecentesca italiana di citazione del personaggio letterario in funzione di *senhal* –, da identificare forse con lo stesso Guinizzelli, oppure lui stesso e Carnino Ghiberti³¹⁹, la cui canzone *L'amore pecao forte* è quasi sovrapponibile per schema metrico ai testi di Guinizzelli, di Palamidesse e all'anonimo V 268, sebbene poi – come ammette lo stesso Antonelli – sia difficile dipanare del tutto la relazione³²⁰.

D'altra parte Guinizzelli esprime altrove, ai vv. 41-50 di *Tegno de fol-l'mpres', a lo ver dire*, una concezione tristaniana del rapporto amoroso, in quanto predestinato, risentendo quindi di quanto detto da Raimbaut ai vv. 25-26 di *No chant per auzel ni per flor*.

Ma c'è di più. Guinizzelli tradisce in *Lamentomi di mia disaventura* una conoscenza diretta di *D'Amors qui m'a tolu a moi*, in quanto i noti vv. 42-45 sembrano quasi tradotti da Guido, ai vv. 9-12:

E dicemi Isperanza: «Sta' a la dura
Non ti cessar per reo sembante dato,
ché molto amaro frutto si matura
e diven dolce per lungo aspettato»³²¹,

mentre il fatto che Guinizzelli poi dichiara nei versi successivi di voler continuare ad amare malgrado il rifiuto della sua donna, appare una presa di distanza dalla *recreantise* bernardiana.

La conoscenza diretta del testo cristiano sembra trasparire anche da un verso dell'anonimo V 268, perché il *bon core e fede avendo* dichiarati al v. 30, sembrano una chiara ripresa del *fins cuers et bone volentez* dello champenois³²².

Antonelli allora osserva che con Guinizzelli, a partire dal *débat* d'Oltralpe³²³ ma andando oltre di esso, si apre la strada «ad una radicale ridiscussione della funzione lirica dell'Io e del Tu, secondo due possibili strade, a. la morte dell'Io o b. la sublimazione della donna, ovvero la sua lode»³²⁴, e proprio questo riorientamento ideologico sarà colto da Cavalcanti e da Dante, mentre in Guinizzelli si manifestano entrambe le posizioni in modo non lineare.

Ne discende quindi che quel *débat* ha svolto una funzione fondamentale anche nella discussione sull'ideologia d'amore nell'Italia duecentesca tra Toscana ed Emilia, in particolare in Guinizzelli, e il dibattito su *avere* e *non avere* in Italia si lega sempre più alla parola chiave del guiderdone in relazione al tema della vita e della morte, ciò che darà poi esiti importanti negli sviluppi successivi con la scelta della morte lirica di uno dei due attori in scena, o l'Io in Cavalcanti, o la donna in Dante.

2.24.1. Alla luce di questa lunga, ma necessaria, analisi dei contributi pubblicati sin qui – da tutti i quali (ad eccezione di quello di Monson, peraltro

l'unico a non credere all'identificazione di *Tristan* con Raimbaut) è possibile trarre osservazioni e spunti di rilievo – è giunto il momento di provare a ridefinire cosa si è sostanzialmente acquisito e di avanzare una nuova proposta sull'articolazione del *débat*.

Innanzitutto l'analisi degli interventi riservati specificamente alla questione *Carestia* congiuntamente a quella sulle liriche di Chrétien consente di avere una visione d'insieme, e non parziale, della questione stessa, tenuto conto della novità dell'esperienza lirica cristiana, sostanzialmente la prima in territorio oitanico a rifarsi alla teoria trobadorica della *fin'amor*; inoltre gli studi di Seebass-Linggi e Santini hanno mostrato come il rapporto tra scrittura narrativa e scrittura poetica fosse particolarmente saldo in Chrétien, come d'altronde era prevedibile, in nome dell'affermazione della sua propria posizione ideologica.

Ma come osservato per ultimo da Antonelli, nonostante tutto e tutti restano aperte le questioni fondamentali: chi è *Carestia*? Come si è svolto il *débat*, ossia come si sono susseguite le tre voci fondamentali?

Se *Carestia* è Bernart resta da domandarsi perché Chrétien sarebbe intervenuto, lui che non apparteneva al cerchio ristretto elitario e raffinato dei trovatori, autore verosimilmente fino a quel momento (se si accetta la datazione del *débat* intorno agli anni 1171-1172, com'è probabile) soltanto di un romanzo; ma ciò vale anche se ammettiamo che l'avvio del *débat* sia da imputare a uno dei due trovatori. La presa di parola da parte di un 'estraneo' non avrebbe ragion d'essere, anche se con il *senhal Carestia* si fosse voluto alludere in modo ironico – o ancor peggio, sarcastico – alla carestia amorosa dell'*Erec*.

La chiamata in causa di un autore non lirico in un *débat* che si svolgeva fra trovatori peraltro rinomati e consci del loro proprio valore non avrebbe avuto alcun senso – perché infatti chiamare in causa un *parvenu* della scrittura? E, se non in assoluto, certamente della scrittura poetica? –, tenuto conto inoltre che di solito la polemica letteraria nella lirica viaggia tra testi omogenei, con la ripresa e reinterpretazione dei moduli metrici e rimici del rivale³²⁵, e le tenzoni o gli *jeux-partis* ne sono la riprova, seppure in tal caso il dialogo/dibattito avviene all'interno dello stesso testo.

A ciò si aggiungano due dati sostanzialmente sfuggiti agli studiosi.

D'Amors qui m'a tolu a moi non parla di scrittura, non fa riferimento al canto, come d'altronde anche l'altra lirica dello champenois *Amors tençon et bataille*.

Chrétien inaugura la tradizione lirica oitanica eliminando qualsiasi pretesto che lo spinga al canto: non la natura, non la primavera, non il canto degli uccelli, e nemmeno a rovescio l'inverno e la caduta delle foglie. Chrétien canta solo d'amore, anzi d'amore e di Amore, quella entità, la personificazione che diventerà una presenza costante nella lirica dei trovieri.

Il tema del canto legato al volo della *lauzeta* o al contrario il canto svolto a dispetto degli elementi naturali è invece – secondo la topica trobadorica

– introdotto dai due trovatori, rispettivamente Bernart e Raimbaut. Se Chrétien avesse risposto a una delle altre due parti in causa, non avrebbe evitato – secondo i moduli della polemica letteraria – di fare riferimento al canto.

Inoltre si è molto discusso su come possa essere stato coniato il *senhal* *Carestia*, e l'accordo sul suo significato mi pare raggiunto.

Ora se è vero che Raimbaut d'Aurenga è stato maestro nei giochi linguistici sul proprio nome, altrettanto può dirsi per Chrétien. Lo champenois infatti dà prova sin dal suo primo romanzo – quello da cui scaturisce quasi certamente il motivo della carestia amorosa – di una presunzione di sé straordinaria, come rivela il prologo non solo con l'apposizione immediata della sua firma (v. 8: *Por ce dit Crestiens de Troie*), ma soprattutto con l'affermazione (vv. 23-26):

Des or comancerai l'estoire
Qui toz jorz mes iert an mimore
Tant con durra crestiantez:
De ce s'est Crestiens vantez,

ove si osserva il gioco di parole volutamente cercato tra *Crestiens* e *crestiantez*, peraltro legando i due vocaboli alla rima che è *materia signata* e dall'alto potere evocativo, cioè *estoire* : *memoire*.

D'altra parte Chrétien possiede a ragione un'alta considerazione di sé al punto che addirittura nel prologo del *Cligès* (fatto inusuale) fornisce una lista dettagliata di ciò che ha scritto nel genere narrativo sino ad allora, forse anche per evitare qualche ascrizione impropria dei suoi lavori ad altri.

Non è impossibile, anzi è verosimile che sia stato lo stesso Chrétien a voler lasciare in modo originale la sua firma su una lirica altrimenti anonima *D'Amors qui m'a tolu a moi*, inventandosi il suo proprio *senhal* con il ricorso al sintagma *chier tans*, che era l'anagramma del suo nome e che riassumeva perfettamente il nucleo centrale della vicenda snodatasi in *Erec et Enide*, il motivo della carestia amorosa, motivo che non era congeniale – almeno sino a quel momento – all'ideologia della *fin'amor*. Se infatti l'attesa era ammessa e prevista, la carestia, la rinuncia al godimento amoroso pur avendo con sé la dama con cui poterlo condividere, è altro, ma è proprio ciò che si compie nell'*Erec*.

Le parole illuminanti di Roncaglia, Zaganelli e Rossi spingono tutte nella stessa direzione, ossia che la/le lirica/liriche di Chrétien, e particolarmente *D'Amors qui m'a tolu a moi*, costituiscano un manifesto ideologico, che comporta l'accettazione del codice cortese da un lato, dall'altro lo scarto da esso, con l'intenzione palese – e aggiungerei sfrontata – di dare una lezione di cortesia a poeti che si definivano ed erano cortesi, addirittura rivendicando il fatto inusuale e inaudito che «amore procede da cuore gentile e consapevole elezione», concetti questi che incideranno moltissimo sulla produzione lirica italiana.

La messa a punto di un manifesto ideologico in lirica, in un territorio che non era congeniale a Chrétien – come rivela l'esiguità della sua produzione poetica – è un'operazione originale e autonoma, non condizionata cioè dalla risposta alle sollecitazioni più o meno ironiche e interessate di altri poeti. È un atto di consapevolezza autoriale straordinaria, che ben si addice a uno come Chrétien che mirava a farsi riconoscere il ruolo di *maître à penser* nella società cortese del Nord della Francia, non altrettanto ricca dal punto di vista letterario come quelle meridionale e anglo-normanna.

Se Chrétien avesse dovuto rispondere a sollecitazioni esterne, altro forse sarebbe stato il tenore della sua lirica: si pensi al riguardo come interviene nell'*Yvain* a deprezzare il lavoro di Gautier d'Arras e dell'anonimo del *Partenopeus de Blois*³²⁶.

D'altra parte come gli studi precedenti hanno dimostrato, Chrétien conosceva dal punto di vista letterario Bernart e Raimbaut, l'uno più dell'altro e a Bernart sembra rivolgersi, sottraendogli la fama di vero cantore d'amore. Ciò è tanto più evidente quando evoca ai vv. 28-31 la vicenda tristaniana e quel beverage avvelenato, perché Chrétien doveva aver presente almeno l'identificazione di Bernart con *Tristan* in *Tant ai mo cor ple de joya*, e quindi rivendicare un amore che proviene da *fins cuers et bone volentez*. Se poi con il verso finale volesse riferirsi anche a Raimbaut, ciò è possibile, forse probabile ma non pienamente definibile, perché il vero bersaglio di Chrétien de Troyes è Bernart de Ventadorn.

Se questo è vero, come sembra, allora si spiegherebbero l'amarezza, lo sconforto e forse anche il disappunto riscontrabili nelle parole di Bernart che, dopo la prima strofa modellata secondo i canoni trobadorici – a rivendicarne la superiorità ideologica su altre modalità di strutturazione dell'espressione poetica –, lamenta nella seconda (vv. 9-10):

Ai! Las, tan cuidava saber
D'amor, e tan petit ne sai,

lamentazione questa che – mai abbastanza valorizzata e spiegata – assume tutta un'altra valenza se si ammette che il limosino riconosca con essa di aver capito la lezione impartitagli dal nuovo arrivato, e perciò deluso e fors'anche irritato – oltre che sminuito dinanzi ai fedeli d'Amore – decida di ritrarsi definitivamente dal canto, visto che c'è chi ne sa più di lui in fatto di amore, e tuttavia e per ciò di rivolgersi all'altro grande trovatore, grande signore aristocratico, sperando in un conforto o piuttosto in una vendetta per le rime.

Raimbaut capisce e accoglie la sfida, e mentre giustifica il suo canto al di là delle contingenze stagionali con la ripresa di incipit di Bernart a valorizzarne la scrittura poetica contro il comune rivale, rivendica con altrettanta sfrontatezza il suo amore tristaniano nei confronti di quel Chrétien – il suo vero bersaglio – che lo aveva combattuto già dall'*Erec et Enide*, e apostrofando

addirittura Tristano e definendolo *bels fraire*, e in fondo suggerendo a Bernart quale sia la via più breve in amore non corrisposto, il cambio di dama.

Non solo, ma nella tornada egli si rivolge a *Carestia* – attuando la traduzione e l'interpretazione del *chier tans* cristiano – e lo sfida a portargli *esgauzimen*, quindi gioia, a lui che è *gauzen*, e di gioia – una in particolare – ne possiede molta nel *repaire* con la dama.

L'insistenza su questa idea della gioia pare sospetta, e potrebbe trattarsi di un'ulteriore presa in giro di Chrétien, che nella parte finale dell'*Erec et Enide* aveva raccontato la *Joie de la Cort*, un episodio connotato dall'insistenza lessicale proprio sulla gioia. Ma quella gioia era consistita nel liberare una comunità da un maleficio causato da un inappropriato modo di interpretare e armonizzare amore e doveri sociali tra Maboagrain e la sua amata, armonia non prevista nella visione tristaniana di una passione adultera e irrispettosa delle convenzioni sociali.

In questo senso proprio il ricorso al lemma *esgauzimen* così come all'altro *gauzen*, per il significato erotico che li connota dal punto di vista etimologico³²⁷, potrebbe essere rivelatore della sfrontata risposta del grande signore di Aurenga a quel poeta alle prime armi che però voleva mostrare di saperne più di lui e del confratello Bernart.

La stessa scelta da parte di Bernart di uno schema metrico marcabruniano non può essere casuale, perché Marcabruno si era pronunciato contro l'adulterio e la sua posizione era più vicina a quella di Chrétien, che aveva esaltato la presenza dell'amore nel matrimonio attraverso l'esperienza *on the road* dei due sposi.

Se questa ricostruzione è plausibile, allora *Carestia* è Chrétien e la triangolazione si è svolta secondo la linea Chrétien-Bernart-Raimbaut. D'altra parte il fatto che nei poeti successivi ricompaia il termine *carestia* (anche nelle varianti di *carantena* o *cartatz*) conferma che non solo il motivo del *débat* è quello della carestia amorosa, ma poiché essa coincide con il *senhal* di uno dei partecipanti, è proprio lui l'iniziatore.

In seguito altri poeti hanno preso la parola per sottolineare e interpretare a modo loro la questione, che è andata sempre più focalizzandosi sulla ricompensa in amore, nella consapevolezza che quel *débat* aveva posto una questione cruciale per lo svolgimento e l'esistenza stessa della lirica d'amore, come sottolineato da Antonelli.

2.24.2. Restano tuttavia aperte altre questioni: l'altra lirica di Chrétien *Amors tençon et bataille* segue o precede *D'Amors*? È possibile istituire una connessione tra di essa e le liriche di Bernart provviste del *senhal Tristan*? Ed è possibile dire qualcosa di più sull'avvio del *débat*, individuare cioè le contingenze storiche che lo hanno determinato?

Quanto alla prima questione, le osservazioni svolte da Rossi a proposito

di *Estat ai com om esperdutz* ove Bernart fa riferimento alla passata *recreantise* e accoglie l'idea dello *change*, e che d'altra parte condivide rimanti con *Amors tençon et bataille*, inducono a ritenere che essa possa essere stata composta in seguito da Chrétien, forse in risposta alle due liriche *Can vei la lauzeta mover* e *No chant per auzel ni per flor*, per riconfermare la sua totale sottomissione ad Amore con il ricorso questa volta al linguaggio più strettamente feudale e la contestuale sottrazione del lessico affettivo, come osservato da Tyssens.

Non solo, ma come osservato da Anne Berthelot, tutta la VI strofa di *Amors tençon et bataille* è costruita su un gioco di parole tra *muer*, ossia cambiare d'opinione o sentimento, e *muer* in riferimento alla muta degli uccelli³²⁸. Si può allora ammettere che in tal modo Chrétien abbia risposto alle due liriche dei suoi confratelli occitanici, sia rifiutando ancora una volta l'ipotesi dello *change*, il cambio di amica in assenza di una ricompensa come invece attuato da Raimbaut in *Non chant per auzel ni per flor*, sia negando valore all'evocazione degli uccelli presente in entrambe le canzoni trobadoriche (sia pure *e negativo* in Raimbaut) perché essi sono sottoposti alla muta, proprio quella che Chrétien rifiuta.

Se quindi *Amors tençon et bataille* segue cronologicamente *D'Amors qui m'a tolu a moi*, allora la canzone bernardiana *La dousa votz ai auzida* che condivide rimanti con la seconda lirica cristianiana potrebbe essere successiva ad essa, poiché – come osservato da Appel – si tratta della prima lirica trobadorica in cui si fa riferimento all'*esperansa bretone* (v. 38), ossia al preteso e atteso ritorno da Avalon di re Artù, quell'Artù che diventa grazie alla scrittura narrativa di Chrétien il centro di interesse letterario alla moda, provvisto però anche di risvolti e sottintesi storico-politici. I versi in cui è incastonato il sintagma sembrano rinviare proprio ad *Amors tençon et bataille* per il riferimento al servizio senza ricompensa equiparato alla speranza vana che fa di un signore uno scudiero in termini feudali (vv. 37-40)³²⁹:

Servirs c'om no gazardona,
Et esperansa bretona
Fai de senhor escuder
Per costum e per uzatge.

2.24.3. Quanto agli altri tre testi bernardiani con il *senhal Tristan*, rimangono in piedi due ipotesi plausibili, ossia che le tornade che li contengono siano un'aggiunta successiva (Rossi), oppure che le canzoni stesse siano state composte dopo il *débat* (Delbouille).

La questione ovviamente è di difficile soluzione. Si osservano però elementi interessanti che spingono in direzione dell'ipotesi di Delbouille.

Già Roncaglia aveva rilevato che l'idea espressa nei vv. 7-9 di *D'Amors qui m'a tolu a moi* si ritrova nella lirica *Lo rossinhols s'esbaudeya* ove il poeta dichiara di cantare senza essere innamorato, in particolare ai vv. 9-16:

Mais a d'Amor qui domneya
Ab orgolh et ab enjan
Que cel que tot jorn merceya
Ni's vai trop umilian;
C'a penas vol Amors celui
Qu'es francs e fis, si com eu sui.
So m'a tout tot mon affaire
C'anc no fui faus ni trichaire;

e d'altra parte questa lirica condivide con *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* la rima in *-eya* e dei rimanti come già osservato da Fratta, su tutti *esbaudeya, domneya, recreya, creya* ed *enveya* (rispettivamente ai vv. 1, 3, 9, 35 e 51 di BdT 70,23 e vv. 7, 16, 8, 37 e 32 di BdT 70,42).

A sua volta però *Can vei la flor* presenta elementi altrettanto significativi, che sembrano riconnettere la lirica alle canzoni cristiane. Se il riferimento alla *recreantise* indirizza verso *D'Amors qui m'a tolu a moi*, la constatazione seguente del potere dell'amore che domina l'Amante come un signore, lo obbliga a fare atto di vassallaggio, sebbene sia condiviso dall'Amante perché in amore non si può fare riferimento ai diritti del signore e chi lo fa è un villano, tutto ciò sembra fare eco ad *Amors tençon et bataille* e costituire una presa di distanza polemica dalle idee espresse da Chrétien (vv. 8-18):

Ja no crezatz qu'eu de joi me recreya
Ni'm lais d'amar per dan c'aver en solha,
Qu'eu non ai ges en poder que m'en tolha,
C'amors m'asalh, que'm sobrenhoreya;
E'm fai amar cal que'lh plass', e voler.
E s'eu am so que no'm deu eschazer,
Forsa d'amor m'i fai far vassalatge.
Mas en amor non a om senhoratge,
E qui l'i quer, vilanamen domneya,
Que re no vol amors qu'esser no deya.

Il legame trova conferma nel fatto che *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* condivide dei rimanti in *-atge*, ossia *coratge, sauvatge, gatge* e *damnatge* (rispettivamente ai vv. 3, 36, 39 e 45) con quelli in *-age* attestati nelle strofe III e IV di *Amors tençon et bataille* (qualunque sia la loro disposizione), ossia *corages, sauvages, gages* e *damages*, che seppure diffusi nella tradizione occitanica sembrano assumere una valenza di rilievo dato il contesto, mentre la *seignorie* del v. 34 della lirica francese è divenuto *senhoratge* in Bernart (v. 15).

Infine l'elemento rilevante in *Amors, e qu'us es veyaire* non è tanto la rima in *-andre*, quanto il suo utilizzo in relazione ad Amore e all'idea della com-

pravendita attuata tra lui e l'Amante, idea che di nuovo ci riconduce ad *Amors, tençon et bataille* (vv. 25-30):

Pero Amors sap dissendre
Lai on li ven a plazer,
E sap gen guizado rendre
Del maltraih e del doler.
Tan no'm pot mertsar ni vendre
Que plus no'm posca valer.

2.24.4. Indubbiamente una ricostruzione del genere impegna cronologicamente diverse liriche di Bernart, ma il *débat* che si innestò tra Chrétien, Bernart e Raimbaut è stato troppo importante per il contenuto ideologico veicolato, ma anche per il riconoscimento di una supremazia poetica almeno tra Bernart e Chrétien, perché si possa immaginare l'intervento del limosino nella questione limitato alla sola *Can vei la lauzeta mover* e quindi alla tenzone con Peire e ad *Estat ai com om esperdutz*.

Quest'osservazione trova sostegno nella suggestiva e dotta ricostruzione di Saverio Guida dei probabili luogo ed epoca di composizione della galleria satirica di Peire d'Alvernhe *Chantarai d'aquests trobadors*, che con le sue allusioni cifrate e ironici rinvii «si pone al centro del nodo dibattimentale che coinvolse nell'ultimo terzo del XII secolo una pluralità di voci attorno ai problemi teorici, morali, comportamentali, espressivi che impegnavano e travagliavano larga parte dell'intelligenza occitanica», per cui proprio gli anni 1168-1171 sono stati particolarmente importanti nella produzione di trovatori di rilievo come Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Bornelh³³⁰. Non si può allora escludere, anzi si deve ammettere che almeno le liriche di Bernart connesse alla polemica con il rivale Chrétien siano più d'una e collocabili in quell'arco temporale.

Ora proprio l'ipotesi di Guida che individua l'occasione della composizione del *gap* di Peire d'Alvernhe nella riunione festiva tenutasi a Poitiers (e non in fantomatico Puivert) nell'estate del 1170, in occasione del viaggio di Eleonora d'Aquitania verso la Castiglia per il matrimonio della figlia omonima, potrebbe essere il contingente storico ricercato, come già acutamente ipotizzato da Roncaglia. Le celebrazioni infatti dovettero essere un'occasione irripetibile di richiamo per personaggi di differente estrazione sociale, disparato livello culturale e varia provenienza geografica, e si può ammettere che tra di loro vi fosse anche Chrétien, oltre che almeno Bernart e Raimbaut che sono presi in giro da Peire d'Alvernhe.

L'ipotesi appare ancor più plausibile quando si ricordi che nel giugno del 1170 si era svolta l'incoronazione a Westminster di Enrico il Giovane, figlio primogenito di Enrico II ed Eleonora cui sembra essersi ispirato Chrétien

nella redazione dell'*Erec*, poiché il suo arcivescovo benedice le nozze dei due giovani (vv. 1994-1996). Il romanzo a quell'altezza cronologica doveva essere in avanzato stato di composizione, se non prossimo alla conclusione³³¹, e il tema della carestia amorosa fu forse motivo di discussione tra i poeti nell'occasione propizia delle nozze, trattandosi peraltro di un tema perfettamente consono all'occasione.

Chrétien dovette farsi notare dai confratelli occitanici, e pensare al tempo stesso di mostrare la propria bravura e la propria superiorità in tema di *fin'amor* scrivendo poco tempo dopo il suo manifesto ideologico *D'Amors qui m'a tolu a moi*.

3. L'anonima (?) *A une fontaine* (RS 137)

3.1 Se l'identificazione di Chrétien con *Carestia* è fondata sostanzialmente sull'esame del *senhal chier tans*, oltre che da riscontri lessicali, nella consapevolezza che tale operazione è affidata alla capacità interpretativa del filologo, tuttavia essa appare confermata da un dato che può definirsi obiettivo, ossia l'anonima *A une fontaine* (RS 137).

Il riconoscimento di una traccia importante del *débat* *Carestia* nella tradizione oitanica colma una lacuna non indifferente. Se infatti a partire da Roncaglia per arrivare ad Antonelli è stato possibile individuare i segni profondi che esso ha lasciato nella tradizione lirica italiana, finora poco o nulla è stato riconosciuto per quanto riguarda la poesia in lingua d'oïl, e quest'assenza è tanto più grave tenuto conto del ruolo magistrale giocato da Chrétien nel fondare questa esperienza poetica.

Indubbiamente la lirica *N'est pas a soi qui eimme coraument* di Gace Brulé (RS 653) costituisce un intervento autorevole nella questione, a partire dall'incipit che fa l'eco a *D'Amors qui m'a tolu a moi*³³². La lettura della canzone conferma trattarsi di un caposaldo letterario e ideologico di Gace, come osservato da Anna Maria Raugei, poiché in essa egli affronta questioni di rilievo nel dispiego della dottrina della *fin'amor*, ossia il dovere di perseverare nel servizio nonostante i maldicenti, lo stupore dell'Amante dinanzi al potere nobilitante di Amore che al tempo stesso lo fa vivere e morire, infine la certezza della ricompensa che non mancherà a colui che ha saputo fare una scelta commisurata alle sue forze³³³.

Soprattutto sono di grande rilevanza alcune affermazioni, quella sul potere e il ruolo di Amore da cui se ci si difende, non si può ascendere ad alto onore, con il ricorso al verbo *sachiez* che rivela un tono asseverativo (vv. 1-4):

N'est pas a soi qui eimme coraument,
Ne cil Amis qu'Amours ne puet destraindre,

Et sachiez bien, qui de li se desfent
Qu'il ne porroit a haute honnour ataindre;

e ancora la discesa di amore nel *fin cuer* che ricorda il *fins cuers* cristiano (vv. 35-38):

Maiz qui aime, set et voit et entent
Que granz amours n'est pas legiere a faindre,
Quant il li plait en fin cuer a descendre,
Que n'a pooir qu'a li puisse contendre;

infine quella sul guiderdone (vv. 28-31):

... Maiz ne me puet trop grever ne destraindre.
Tel gré m'en sai c'onques osai entreprendre
Si haute amour qu'en moi ne doit descendre
Li guerredons...

Non solo, ma ciò che non è stato sinora rilevato è che alla tematica di Amore che domina e alla questione del guiderdone da ottenere propria a *D'Amors qui m'a tolu a moi*, Gace associa alcuni rimanti di *Amors tençon et bataille*, ossia quelli in *-aindre*, ossia *ataindre*, *desfendre*, *prendre* e *atendre* (vv. 3, 4, 5, 15) già presenti nella III e IV strofa della canzone di Chrétien; e soprattutto quelli in *-ise*, ossia *guise*, *servise*, *franchise* e *prise* (vv. 15, 16, 24 e 42) attestati rispettivamente ai vv. 15, 13, 4 e 7 del testo cristiano, come convalida della propria posizione a partire dai testi dello champenois e a conferma che entrambi ne costituiscono il manifesto ideologico sulla dottrina della *fin'amor*.

Anche la canzone frammentaria *Cil qui touz les max essaie* (RS 111), attribuita a Gace o a Blondel de Nesle, sembra echeggiare la scrittura lirica di Chrétien, poiché la I strofa incentrata sul tema del *guerredon* atteso con fiducia dal poeta, presenta i rimanti *essaie* ed *esmaie* (rispettivamente vv. 1 e 3) che rinviano a *D'Amors*, mentre le forme verbali *atent* (v. 6) e *desfent* (v. 9) in rima, come pure *aprendre* ed *atendre* rispettivamente ai vv. 12 e 17 della II strofa (o III a seconda dei testimoni)³³⁴, richiamano i rimanti di *Amors tençon et bataille*. Sembra emergere allora che la ripresa dell'ideologia della *fin'amor* proclamata da Chrétien spinga i trovieri successivi come Gace e forse Blondel a citare congiuntamente rimanti e lemmi identificativi di entrambe le canzoni dello champenois.

3.2. Tuttavia la scrittura di Gace (e di Blondel) si dispiega nella struttura consolidata e canonica della canzone. Ben diverso invece è il tenore della lirica *A une fontaine*, perché la questione fondamentale del guiderdone è in-

serita in un contesto – per così dire improprio –, quello di una *débat* tra dame che rinvia al genere della pastorella, come conferma il ricorso al lemma *trouvé* (v. 4).

In realtà proprio il cortese Gace aveva già dato prova di un esperimento simile in una lirica dalla scarsa fortuna – perché trasmessa solo dai due manoscritti **K** e **O** – e il cui incipit *L'autrier estoie en un vergier* (RS 1321) consente di annoverarla nel genere pastorella³³⁵.

In essa è rappresentato Gace che ascolta un *débat*, sfociato poi in litigio, fra due dame e concernente quale dei due richiedenti vada esaudito, il malvagio ma ricco, oppure il saggio che sa ben torneare, ma che non si interessa all'amore venale, secondo uno schema che sarà particolarmente gradito ai partecipanti agli *jeux-partis*. Alla domanda posta da una delle due donne, risponde l'altra suggerendole di amare il buon cavaliere, e tacciando colei che è attratta dal denaro di essere *garce*, ossia puttana. Allora la *fause dame*, la malvagia ribatte di non voler amare colui che va in giro per tornei e spende per ciò, e poi muore di freddo quando non riceve più credito; e conclude invitando la sua interlocutrice a prendersi l'onore, mentre lei acquisirà il guadagno. La buona dama allora offende pesantemente la sua interlocutrice (v. 45: – *Tais toi, pute, va bordeler*) e sarebbe ben pronta a cavarle un occhio se non intervenisse Gace che le separa, facendo in ciò villania.

Il testo per la sua singolarità è stato esaminato da Alberto Varvaro³³⁶, che ha osservato come dall'idea di fondo, che rinvierebbe alla «*métaphysique amoureuse*» secondo le parole di Alfred Jeanroy³³⁷, in realtà Gace si scarti, con la rappresentazione della *bone dame* che è poi quella a essere più violenta nelle parole e nei fatti, mentre la *fause* nutre il suo idealismo teorico – che forse potrebbe essere tacciato di pragmatismo? – di ragioni più convincenti, come la povertà e la fame patite dal cavaliere saggio. Varvaro conclude allora sottolineando che nello scontro violento tra le due dame «è la stessa distinzione fra cortesia ed anticortesia ad essere giocondamente aggrovigliata e confusa», a livello di costruzione narrativa, poiché la *vilenie* che viene rimproverata a Gace dal poeta che scrive e suo alter-ego non sarebbe la scena cui Gace ha assistito, ma la sua scappatella eterodossa con un ristabilimento della normalità cortese.

Appare ulteriormente significativo come la tematica del denaro connessa all'amore trovi spazio in un testo ascrivibile al genere pastorella, ove di solito la ragazza chiede in cambio dei doni al cavaliere che fa le avances (o piuttosto ne riceve), a confermare la netta contrapposizione tra la canzone ove si canta d'amore secondo i dettami della *fin' amor* e la pastorella, in una delle sue variegiate forme, riservata invece alla rappresentazione della materialità e dell'erotismo concreto in amore.

Anche altrove si ritrovano testi che mettono in scena un *débat* fra donne che discutono su chi amare, come *Avant hier en un vert pré* (RS 471) che di

nuovo per il suo incipit denuncia un'ascrizione al genere pastorella, ma qui le due dame di grande bellezza dichiarano di rifiutare l'amore di un *vilain* geloso, contrapposto al *bone amor*, seppure non si possa escludere del tutto un'intonazione ironica³³⁸.

3.3. È invece proprio la pungente ironia ciò che connota significativamente la pastorella *A une fontaine*, posta da Jeanroy tra quelle puramente cortesi³³⁹ e giudicata da Hans Spanke come un testo convenzionale, senza colore e originalità, quella che invece vi si riscontra e che consente di confermare l'identità di *Carestia* con Chrétien.

Il testo è tradito con la musica da quattro manoscritti, i canzonieri francesi **K** (cc. 399-400), **N** (cc. 183v-184r), **X** (c. 256v), infine **O** (c. 7r), ed è stato edito sia nel 1870 da Bartsch che si è affidato al ms. **N**³⁴⁰, sia nel 1925 da Spanke³⁴¹ che ha adottato invece come manoscritto di base **K**, ricorrendo invece a **X** solo per la VI strofa, mancante in **K**.

La lirica consta di 6 *coblas doblas* di 9 eptasillabi femminili e maschili, secondo lo schema a'ba'bba'ba': rime a': -aine, -aille, -oie/-aie; rime b: -é, -on, -ors.

Per l'oscillazione *oie/aie* riscontrabile nei manoscritti, essa discende dalle varianti grafiche ammesse dai dizionari per il verbo *apaier/apoier* e per il sostantivo *manaie/manoie*³⁴² e pertanto lo schema rimico si mantiene saldo.

Data l'importanza del contenuto della lirica, se ne fornisce qui il testo critico basato sul canzoniere **K**, e con una traduzione a fronte. La ricognizione diretta dei manoscritti ha consentito di operare degli interventi correttivi rispetto al manoscritto di base e all'edizione di Spanke, di cui si darà conto più avanti.

I	A une fontaine Lez un bois ramé Jehane et Alaine Seules i trouvé. Je les salué, Et la plus prochaine Quant m'ot esgardé, M'a lues demandé: «Quel besoing vos maine?»	5	Presso una fontana Di lato ad un bosco coperto di foglie Giovanna e Elena Vi trovai sole. Io le salutai, E quella più vicina Appena mi ebbe guardato Mi ha subito domandato: «Quale bisogno vi conduce?»	5
II	«Bele, amours certaine M'a lonc tens duré, A qui en demaine J'ai mon cuer doné; Mes mult m'a esté Ceste amors vilaine. Ja n'en partiré, Car en tel pensé Faz ma quarantaine.»	10 15	«Bella, un amore sincero Mi ha a lungo sostenuto, Al quale come sua proprietà Ho dato il mio cuore; Ma questo amore è stato Verso di me molto villano. Già non me ne allontanerò Perché in tale pensiero Faccio la mia quaresima.»	10 15
III	«Chevalier, sans faille Ensi avez non, Par adevinaille Nos grievent felon; Por ce ne volon Que nostre assenblaille Sache se nos non, Que leur traïson Noz fins cuers n'asaille.»	20 25	«Cavaliere, certamente Così vi chiamate, Per congettura I felloni ci opprimono; Per ciò non vogliamo Che la nostra riunione Non si sappia se non noi, Affinché il loro tradimento Non assalga i nostri cuori perfetti.»	20 25
IV	«Bele, Dex nous vaille A ce que penson; De max ne nos chaille, Mez touz jorz servon, Car ensi vaintron Amors sanz bataille, Se paine i meton. Qui atent tel don, A droit se travaille.»	30 35	«Bella, Dio ci aiuti Per ciò che pensiamo; Del male non ci importi, Ma serviamo tutti i giorni, Perché così vinceremo Amore senza battaglia, Se lo sforzo vi impegniamo. Chi attende un tale dono, A ragione si tormenta.»	30 35
V	«Chevalier, la joie, Quant el vient d'Amors,		«Cavaliere, la gioia, Quando proviene da Amore,	

Granz max trez apoie		Calma i grandi mali sofferti	
Et oste dolors,	40	E toglie i dolori,	40
Et li siens secors,		E soccorre i suoi,	
Tout honor mestroie		Governa ogni onore	
En fin cuer joios.		Nel cuore perfetto pieno di gioia.	
Si volons touz jorz		Per ciò tutti vogliamo	
Estre en sa manaie.»	45	Essere in suo potere.»	45
VI «Bele, se j'avoie			
Pöoir a estros		«Bella, se io avessi	
Enfin destruiroie		Potere senza dubbio,	
Felons et jalos		Finalmente distruggerei	
Trop sont ennuios;	50	Felloni e gelosi	
Ne nus qui les croie		Troppo sono sgradevoli;	50
N'iert ja amoros.		Nessuno che dà loro credito	
Por Dieu, penons nos		Sarà mai innamorato.	
D'aler droite voie!»		Per Dio, sforziamoci	
		Di andare per la retta via!»	

8 N lues (*aggiunto in interlinea*) salues (*espunto*), O lors 9 K b. me, O quelx besoingz v. moinne 10 N amor 12 O a cui en demoinne 13 O ja 15 KNX amor 19 NOX chevaliers 20 O Ainsì ai a non 21 O Mais per d. 23 N volons 24 X vostre *str. IV-VI mancano in N* 28 OX vous 29 K pensom, X pensons 30-31 *mancano in X* 31 K servom, O mais ades servon 32 K vaintrom, X vaintrons 34 K metom, X metons 37 OX chevaliers 39 O m. traiz apaie, X tres a. 41 K sien 42 O toute 43 X joious 45 O menaie *str. VI manca in K* 47 O estrous 49 O jalous 50 OX ennuious 51 O nuns 52 O amorous 53 OX nos penons

L'analisi del testo non lascia dubbi.

Si tratta di una pastorella che riprende la struttura originale di quella marcabruniana – rispettata ampiamente nella tradizione occitanica ma non in quella settentrionale –, per cui dopo un'introduzione narrativa si alternano sullo stesso piano i discorsi degli attanti in scena, una strofa ciascuno. Particolare non irrilevante, ma anzi denso di sottintesi raffinati, è che qui le donne sono ben due, le quali dopo aver scrutato il personaggio-poeta che si era avvicinato loro, lo apostrofano chiedendogli in modo spiccio la ragione della sua presenza, e la scelta lessicale è densa: *Quel besoing vos maine?* (v. 9).

L'uomo allora parla di amore sincero che gli ha consentito di vivere, cui ha dato tutto il suo cuore e che non lo ha ricompensato, piuttosto lo ha ripagato in modo villano; ma nonostante ciò egli non se ne allontanerà e sta facendo la sua quaresima.

Una delle due donne allora gli risponde definendolo cavaliere, benché egli non fosse stato in alcun modo identificato così nell'incipit, e mentre lo riconosce tale (*sans faille* del v. 19) ella sostiene invece che i felloni, ossia i *lauzengiers* della tradizione dei trovatori e dei trovieri, per semplice congettura (!)³⁴³ fanno loro del male: pertanto il loro (casuale?) incontro con il presunto cavaliere deve rimanere segreto, tanto più che i loro cuori sono perfetti.

L'uomo concorda con le due donne ed afferma convinto che bisogna servire Amore tutti i giorni, perché solo così lo si potrà vincere senza battaglia, mentre chi attende tale dono, ossia la ricompensa, si tormenta a ragione. La controreplica della donna conferma la centralità di Amore che calma i mali, toglie i dolori, governa ogni onore e quindi è giusto essere in suo potere. Finalmente nell'ultima strofa l'uomo dichiara che se ne avesse il potere, danneggerebbe i felloni e i gelosi, invitando in modo sibillino le due donne ad andare per la retta via.

Per quanto detto si è ritenuto opportuno intervenire ai vv. 28 e 30. Infatti mentre Bartsch riporta *Bele, Dex vous vaille e de max ne nos chaille*, Spanke piuttosto ha deciso in entrambi i versi di accogliere il pronome *vous/vos*, non segnalando tuttavia che il manoscritto di base **K** riporta *nous/nos*. La scelta del pronome di prima persona plurale discende dal fatto che già nella strofa precedente c'è un'insistenza da parte della donna nel proporre al cavaliere un suo coinvolgimento nel gioco amoroso, sottolineata dalle forme *nostre, nos* e *noz fins cuers* rispettivamente ai vv. 24, 25 e 27. Tale insistenza viene recuperata ed esaltata se si accolgono le forme *nous* e *nos*, peraltro a fronte dell'uso in rima dei verbi alla prima persona plurale.

In ogni caso la situazione rappresentata ricorda assai da vicino l'incontro casuale (?) del pellegrino Guglielmo IX con due donne descritto con particolari sfacciatamente erotici nella lirica del gatto rosso *Farai un vers pos mi sonelh* (BdT 183,12)³⁴⁴, e stanno a confermarlo da un lato il nome delle due donne dichiarato sin dall'inizio come già avveniva nella lirica guglielmina (vv. 15-16: *Trobei la moiller d'En Guari / E d'En Bernart*), dall'altro la chiusa con un'allusione ironica ad intraprendere la retta via, quella che avrebbe dovuto seguire il pellegrino Guglielmo, se tale fosse stato.

Si delinea quindi dinanzi a noi la situazione tipica della pastorella, sebbene qui l'intento erotico proprio al cavaliere sia invece manifestato dalle donne, prima ancora che dall'uomo, le quali infatti per prime lo interpellano per conoscerne i bisogni.

In questo contesto sembrano allora apparentemente fuori luogo i discorsi dell'uomo sull'amore provato e non ricambiato, sull'attesa della ricompensa e sul potere di Amore, come quelli delle donne sui felloni gelosi, discorsi propri alla canzone in quanto espressione della dottrina della *fin'amor*, e ciò è sottolineato dal riferimento ai *fins cuers* delle due donne (v. 27), che ricorda il *fins cuers et bone volentez* di Chrétien.

In realtà nulla è fuori luogo. Nella pastorella è evidente la presa in giro dei topoi della *fin'amor*, in nome di una concretezza erotica cui aspirano le due donne, sottolineata dalla scelta lessicale del termine *assenblaille* al v. 24 con il senso proprio di 'riunione amorosa'³⁴⁵; e di *honor* al v. 42, perché esso può significare proprio nello stesso contesto di genere, ossia la pastorella, l'onorabilità di una giovane fanciulla', ma le due dame non appaiono né giovani né tanto meno ingenua³⁴⁶. Tuttavia la presa in giro si fa straordinaria ed esilarante quando si osservino i rimanti, il cui uso è densamente allusivo, anzi sfacciatamente indicativo.

L'uomo non ricambiato nel suo amore, attende fiducioso e fa la sua quaresima, ma poi nel condividere il pensiero della donna, quindi nell'accettare la riunione amorosa – per meglio dire l'amplesso con le due donne – proclama che bisogna servire sempre, perché così si vincerà Amore ma senza battaglia. Da un lato la dichiarata accettazione della quaresima (v. 18: *Faz ma quarantaine*), dall'altro la ripresa dei rimanti di *Amors tençon et bataille*, ossia *faillie*, *asaille*, e soprattutto *bataille* e *travaille* (rispettivamente ai vv. 19, 27, 33 e 36), garantiscono che chi è preso di mira è proprio Chrétien de Troyes con la sua dottrina dell'attesa in amore e della ricompensa, tanto più dolce quanto più lungamente agognata. E proprio la successione ravvicinata delle riprese, *matéria signata*, conferma l'identità di *Carestia* cui rinvia il termine *quarantaine*.

A questa dottrina si contrappone in *A une fontaine* il concreto fatto erotico non rappresentato, come nella lirica di Guglielmo IX, ma evidentemente in via di realizzazione; non solo, ma la *joie* esaltata dalla donna e – si immagina – poi ottenuta dal personaggio-poeta non è una ricompensa, perché non ci sono state né richiesta né attesa, ma l'immediato ottenimento nel nome – dichiarato in modo pretestuoso – della dottrina rigorosa della *fin'amor*.

Ma soprattutto – va ribadito – la connessione ravvicinata tra il termine chiave, *quarantaine* equivalente a *carestia*, e la ripresa dei rimanti, in particolare quello al v. 33 *Amors senz bataille* che fa il verso all'incipit della lirica cristiana, indicano che *Carestia* è Chrétien.

L'esame della struttura metrica conferma l'identificazione e la ripresa delle canzoni-manifesto dello champenois, con variazioni particolarmente significative.

Innanzitutto il verso adottato per l'intera lirica è un pentasillabo, ossia la metà esatta del decasillabo – metro principe della canzone (non di quelle cristiane tuttavia, ove c'è l'adozione dei versi di 8 e 7 sillabe) – e il ricorso a tale misura per lo schema 924 del Repertorio metrico della lirica oitanica è registrato solo in questo caso³⁴⁷.

Se quindi non c'è identità della misura del verso tra questa lirica e quelle di Chrétien, tuttavia il numero dei versi (9) è uguale a quello di *D'Amors qui m'a tolu a moi*, mentre lo schema rimico è identico a quello di *Amors tençon et bataille* con la sola variazione in settima posizione di una rima b invece dell'originaria a; infine se in *D'Amors* le rime sono tutte maschili, e in

Amors tençon et bataille tutte femminili, qui c'è l'alternanza tra femminili (quelle in a) e maschili (quelle in b).

Quindi la pastorella si conferma essere il genere oppositivo della canzone nella forma come anche nel contenuto, e proprio relativamente al tema della ricompensa in amore di cui Chrétien per primo aveva parlato. Non è un caso allora che la pastorella di Thibaut de Blaison già ricordata affrontasse tale questione, per cui appare ora rilevante che ai vv. 40 e 42 vi si trovino in rima *tençon* e *gerredon*, con il recupero del termine connotato *tençon*. E non è un caso anche che la canzone attribuita dal solo testimone C a Perrin d'Angicourt *Mais ne avris ne prin tans* (RS 288), mentre si chiude recuperando l'*efforciez* di *D'Amors qui m'a tolu a moi* nell'invio (vv. 41-44)³⁴⁸:

Tout droit a Mes, per amors,
T'en vai, chanson, sens tercier,
Di la belle ke s'amor
Me fait d'ameir efforcier!,

presenti lo schema metrico di *Amors tençon et bataille*, con la sola differenza che gli eptasillabi sono tutti maschili, ma soprattutto che le lettere iniziali di ciascuna delle sei strofe costituiscano l'acrostico *Margot*, nome tipico delle pastorelle.

Tale gioco allusivo di tipo onomastico non è isolato perché la canzone *Encontré este qui nos argue* (RS 2064), definita dal suo anonimo autore *sonet nouvel*, si conclude con un invio *a la belle Maroie* da parte del poeta che si autonoma *Pierre*, di nuovo i due nomi canonici attribuiti alla coppia dei pastori nel genere pastorella³⁴⁹.

3.4.1. Un'operazione così raffinata non sembra potersi attribuire a un poeta anonimo qualsiasi, come purtroppo sembra assicurare la tradizione manoscritta.

Già Spanke nelle note al testo osservava che nel ms. **O** *A une fontaine* è posizionata tra un testo di Vidame de Chartres, *A la saisons du dous tans* (RS 2086) e un altro di Moniot d'Arras, *A ma dame ai pris congié* (RS 1087), rispettivamente alle cc. 6v-7r e 7rv; poiché anche negli altri manoscritti **KNX** essa è seguita da *Ne mi done pas talent* (RS 739) dello stesso Moniot, è a lui che si potrebbe ascrivere *A une fontaine*, tanto più che la lingua e lo stile gli corrispondono³⁵⁰.

L'ipotesi fu rigettata da Holger Petersen Dyggve, editore di Moniot d'Arras, sulla base della constatazione che essa sarebbe l'unica pastorella attribuibile al troviero, una volta eliminata dal novero dei suoi testi *Ce fu en mai* (RS 94), che è trasmessa unicamente dalla famiglia dei manoscritti **KNPXV** senza l'appoggio di altri testimoni³⁵¹.

Tuttavia l'ipotesi di Spanke merita di essere riconsiderata, alla luce soprattutto dell'interpretazione del testo qui offerta.

È indubbio che i manoscritti non danno risposte univoche, in quanto diverse sono le liriche che affiancano *A une fontaine*, ma è significativa la prossimità di due liriche di Moniot d'Arras nel canzoniere **O** che è ordinato alfabeticamente. D'altra parte l'analisi della trasmissione manoscritta delle liriche attribuitegli in via definitiva rivela una tendenza alla loro dispersione, e quindi una mancata compattezza del suo canzoniere.

Infatti innanzitutto nel ms. **P** (cc. 57r-61v) le liriche di Moniot d'Arras si trovano mescolate con quelle del suo omonimo Moniot de Paris (nell'ordine RS 1231, 1216, 492, 94, 382, 475, 1756, ma solo 1231 e 1216, quindi 94 e 382 gli sono attribuite), sebbene Moniot d'Arras sia senz'altro più importante e famoso. Stanno a provarlo le rubriche dei canzonieri **MTRa**, ove egli viene chiamato semplicemente *Monios*, quindi il Moniot per antonomasia³⁵²; ma anche la sezione francese del canzoniere di Modena – siglata **H** – poiché proprio il nome *Moniez d'Arraz* compare sia nella Tavola incipitaria che nel manoscritto stesso al di sotto della rubrica *Iste sunt Cantiones francigene et sunt .L.:* a lui quindi sarebbero ascritte tutte le liriche copiate, e sebbene ciò non sia vero, va riconosciuto che l'apertura del canzoniere e più propriamente del primo dei modelli cui esso ha attinto, con una lirica di Moniot, ne rivela il ruolo preminente nella tradizione oitanica³⁵³.

Indubbiamente i manoscritti **MT** sono fra i più importanti relatori delle liriche di Moniot (rispettivamente cc. 118r-122r e 117r-121v), e tramandano compattamente e nello stesso ordine ben 13 testi (RS 739, 1135, 810=796, 1285, 1087, 242, 1216, 1764, 503, 490, 382, 1259=1318, 1896)³⁵⁴, ma tale ordine non è lo stesso di quello della tavola di **M** (RS 1087, 1285, 242, 739, 382, 1216, 1764, 503, lirica sconosciuta, 1135, 810=796, 490, 1259=1318, 1896), ove – come si vede – compare pure un altro incipit *Après le definement*, cui non è possibile far seguire un testo in nessuno dei manoscritti oitanici. Moniot allora potrebbe aver scritto più di quanto ci è poi stato tramandato sotto il suo nome.

A ciò si aggiunga che **M** e **T** inseriscono la sezione di Moniot tra quelle di altri poeti, ma al riguardo non c'è accordo fra loro: in **M**, Moniot è inserito tra Guillaume le Vinier e Simon d'Autie, mentre nella Tavola di **M** tra le sezioni di Guillaume le Vinier e di Moniot si interpone quella di Audefrois le Bastart; quanto invece al canzoniere **T**, in esso le liriche di Moniot seguono quelle di Gontier de Soignies e precedono quelle di Pierre de Corbie. Il disaccordo nella disposizione della sua raccolta sembra denunciare una certa instabilità nella trasmissione dei suoi testi, instabilità confermata anche dagli altri testimoni.

Inoltre **MT** (insieme ad **a** e al manoscritto de La Clayette siglato **La**) tramandano anche il mottetto (o parte di mottetto) *Par main s'est levee*, tuttavia lontano dal gruppo di liriche (rispettivamente cc. 207v e 187rv).

Infine **M** solo tradita insieme ai mss. **A**, **a** e **b** lo *jeu-parti Moniot ne vos anuit pas* (RS 378) avviato da Guillaume le Vinier e rivolto a un Moniot da identificare per l'editore proprio con il nostro troviero³⁵⁵, ma mentre gli altri can-

zonieri accolgono il testo nella sezione riservata degli *jeux-partis* (**A**, c. 138v; **a**, c. 136v; **b**, c. 169r con la rubrica *Guillaume de Viniers au Moine d'Arras*), in **M** esso è inserito nella sezione di Guillaume le Vinier, alle cc. 114v-115r³⁵⁶.

Quando si passa ad esaminare il canzoniere **a** (cc. 44r-46v), la Tavola ci assicura che il gruppo di Moniot era costituito da 9 liriche (RS 242, 1216, 810=796, 1135, 739, 1087, 1285, 382 e il mottetto *Par main s'est levee*), ma una si è persa nel manoscritto per un guasto meccanico (RS 242), mentre della seguente RS 1216 si legge solo la fine a causa dello stesso guasto. Non solo, ma **a** è l'unico a trasmettere fuori del gruppo anche RS 1188 (c. 122v) e RS 304* che è un *unicum* (c. 124r), e in entrambi i casi il testo è provvisto della rubrica *Mounios*. L'isolamento di queste due liriche si potrebbe spiegare col fatto che esse sono *chansons pieuses*, quindi accolte tra altri testi dello stesso tipo nella sezione specifica corredata dalla rubrica *Che sont chançons de Nostre Dame*. E tuttavia il fatto che solo **a** conservi queste due liriche conferma una mancata compattezza della produzione di Moniot in un'unica raccolta se non d'autore, almeno di autore, come pure è provato dalla trasmissione dello *jeu-parti* in **M** nella sezione di Guillaume le Vinier.

Quanto al gruppo **KNX** (rispettivamente alle pp. 133-138, e alle cc. 78r-80v, 92r-95v) i tre manoscritti sono solidali nell'attribuzione a *Moniot d'Arraz* – come recitano le rubriche – di sette pezzi e nel loro ordine (RS 490, 1216, 1231, 94, 382, 1135, 430, ma due di queste non gli appartengono)³⁵⁷, oltre che nel poeta che precede la silloge, ossia Gautier de Dargies; ma poi in **KX** seguono quattro liriche di Raoul de Soissons, in **N** invece si trovano otto canzoni di Richart de Semilli. Relativamente a **P**, si è già detto che le liriche trasmesse in gruppo (cc. 57r-58v e 59r-60r) sono solo quattro (RS 1231 e 1216, 94 e 382, sebbene poi RS 1231 non gli appartenga realmente). In realtà a questi testi ne vanno aggiunti altri quattro RS 242, 739, 1087 e 1188, che **KNPX** trasmettono fuori dalle serie (rispettivamente **K** pp. 76-77, **N** cc. 27v-28r, **P** cc. 15v-16r, **X** c. 57rv per la 242; **K** p. 400, **X** cc. 256v-257r per la 739; quindi **K** p. 316, **N** c. 151r, **P** c. 165rv, **X** c. 199v per la 1087; infine **P** 194v e **X** c. 262v-263r per la 1188), ma la loro attribuzione gli è negata: infatti RS 242 nei quattro testimoni è accolta nella sezione di Gace Brulé, RS 739 e 1087 sono ovunque anonime, infine RS 1188 nel canzoniere **P** è tra le anonime, in **X** invece nella sezione delle *chansons pieuses*, preceduta da *Mere au roi puissant* (RS 353), che già la precedeva pure in **P**.

Il canzoniere **V**, che solitamente è imparentato con **KNPX**, trasmette isolata RS 242 alla c. 36r, e quindi in gruppo alle cc. 81v-83v sei testi di Moniot (RS 490, 1216, 1231, 94, 382, 1135, di cui solo quattro ammessi dal suo editore), ovunque adespoti come è usuale in questo manoscritto.

Il disordine caratterizza anche il canzoniere **R**, per cui alle cc. 15r-16r sono attribuite a *Mounios* RS 1135 e 1087, seguono quindi testi e *jeux-partis* ascrivibili ad altri autori, quindi alle cc. 27r-29v sono trasmesse nell'ordine RS

490, 1655, 620 e 1469 e dotate della rubrica *Mounios*, ma le ultime tre sono attribuite a lui solo in questo manoscritto³⁵⁸; finalmente a c. 46rv è copiata RS 382 e rubricata con *Moinios*.

Invece il canzoniere di Berna **C** nulla ci può dire sulla disposizione delle liriche che tramanda (RS 242, 1135, 1216, 1939, 739, 382, 1764), essendo ordinato alfabeticamente, e pertanto esse sono disseminate nel manoscritto con l'attribuzione *Moin(n)ies daurez/dauras*³⁵⁹, ma di queste RS 1939 è attribuita a Moniot solo qui ed in realtà è di Gace Brulé, mentre RS 1764 gli appartiene ma il canzoniere la ascrive allo Chatelain de Couci. Significativa è la contiguità di RS 739 e 382 a testimonianza che le liriche di Moniot potevano anche circolare a coppie.

Anche in **O** è rispettato – come si è detto – l'ordine alfabetico e il canzoniere riporta solo le seguenti liriche di Moniot: RS 242 (c. 50rv), 739 (c. 87v), 1087 (c. 7v).

Quanto al cosiddetto Chansonier de Saint-Germain-des-Près, siglato **U**, esso tramanda come anonime le liriche RS 739, 490, 1259, 1216 e 242, ma mentre le ultime tre sono disperse (rispettivamente alle cc. 82v-83r, 102rv e 116v-117r), le prime due sono contigue (cc. 52rv e 53rv) con la sola interposizione di *En chantant m'estuet complaindre* di Gace Brulé (RS 126).

Si è già detto delle delle 50 liriche ascritte a Moniot in **H** (cc. 217r-230v), e che in realtà si rivelano essere 49, prima che il copista ricorresse ad una seconda fonte, ma gli appartengono effettivamente solo RS 1135, 94, 1087, 490 e 739 che si trovano mescolate ad altre³⁶⁰, mentre resta aperta la questione se tra i testi considerati anonimi dagli altri relatori e qui raccolti sotto la fallace rubrica iniziale non vi possa essere qualcuno attribuibile verosimilmente al poeta di Arras.

Infatti l'analisi della distribuzione dei testi di Moniot nei manoscritti, disordinata e frammentaria, così come l'importanza del personaggio a contatto con figure storiche e letterarie di rilievo³⁶¹, consente di ammettere che a lui potrebbero essere ascritti anche altri componimenti, e in tal caso solo l'analisi dettagliata di quelli autentici potrà aiutare a fornire una risposta o ipotizzarla.

Petersen-Dyggve sulla base dei criteri da lui stesso indicati (attribuzione a Moniot non contestata da altri trovieri e attribuzione a Moniot da parte dei due manoscritti affidabili **MT** e quindi **a**) ha riconosciuto come autentiche le seguenti liriche: RS 242, 304, 378, 382, 490, 503, 739, 810=796, 1087, 1135, 1188, 1216, 1259=1318, 1285, 1764 e 1896 (cui aggiungere la lirica fantasma *Après le definement*), ma poi cautamente ha riconosciuto che tale lista potrebbe non essere esaustiva, proprio menzionando come esempio la pastorella RS 137 e contestando – come si è detto – l'ipotesi di Spanke³⁶².

In realtà, anche ammettendo che RS 94 non sia di Moniot, l'attribuzione di *A une fontaine* al troviero non si può escludere – come vuole Petersen Dyggve – perché egli avrebbe coltivato soltanto una volta il genere pasto-

rella, tanto più che l'analisi testuale qui fornita di *A une fontaine* garantisce che si tratta di un testo di ben altra complessità ideologica.

3.4.2. Lo studio dei dati biografici di Moniot d'Arras, così come emergono dalla lettura delle sue liriche, conduce Petersen Dyggve a ricostruire, sia pure approssimativamente, la vita del troviero.

Moniot risulterebbe attivo tra il 1213 e il 1239, e il suo percorso di vita appare particolare in quanto – a differenza di trovatori che, dopo aver condotto una vita laica, avevano scelto quella religiosa³⁶³ –, egli sarebbe stato un giovane monaco abitante ad Arras per poi ridursi allo stato laicale, come testimonia lo *jeu parti* scambiato con Guillaume le Vinier morto nel 1245, il quale infatti nei versi iniziali così gli si rivolge (RS 378, vv. 1-4):

Moines, ne vous anuit pas,
N'a fors que gieu en mes dis:
De l'abeie me faz,
Et vous en fustes jadis!

Proprio da questa sua condizione giovanile discenderebbe l'appellativo di Moniot, ossia 'piccolo monaco' o piuttosto 'giovane monaco'.

Da giovane egli avrebbe avuto rapporti con un non meglio identificato Jehan Patus, destinatario della *chanson pieuse De haut liu muet la cançons que je cant* (RS 304), per poi abbandonare il saio, e probabilmente intrattenere relazioni con personaggi importanti dell'epoca.

Così a Jehan de Braine egli aveva indirizzato *Ne mi done pas talent* (RS 739), composta tra il 1215 e il 1224, mentre a suo fratello Roberto III, conte di Dreux, aveva inviato tra il 1218 e il 1234 *Li dous termines m'agree* (RS 490); destinatario di *Encoir a si grant poissance* (RS 242) è invece il vidame d'Amiens, da identificare con Gerardo III signore di Picquigny; infine ad Alfonso di Portogallo, conte di Boulogne, è rivolta *Plus aim ke je ne soloie* (RS 1764) che risale al 1239.

All'epoca della giovinezza risale anche l'altra *chanson pieuse Ki bien aime a tart oublie* (RS 1188), che, sulla base del riferimento a città interessate alle lotte di Filippo Augusto nelle Fiandre, Petersen Dyggve ritiene sia stata composta tra l'inverno del 1213 (o la primavera del 1214) e la fine di luglio del 1214 stesso³⁶⁴.

I legami individuati dall'editore suggeriscono, se pure solo in via ipotetica, che Moniot potrebbe aver appartenuto a una famiglia importante di Arras, e ciò potrebbe giustificare la sua notorietà come emerge dai manoscritti.

3.4.3.1. Ora proprio la lettura delle sue liriche sembra confermare una rilevanza poetica di Moniot, finora non abbastanza sottolineata, sia per i temi

trattati sia per le scelte formali, da cui discende che alcuni dei suoi testi siano stati scelti come modelli da altri trovieri³⁶⁵, e tale rilevanza consente di ammettere un canzoniere più ricco di quello invece trasmesso.

Delle due *chansons pieuses* già menzionate, la prima RS 304³⁶⁶ è un rifacimento della canzone *Plaindre m'estuet de la bele en chantant* (RS 319=320) di Robert de Reins, detto La Chièvre, ma ciò che colpisce è quanto dichiara Moniot ai vv. 5-7 (*Ans mai ne fis, pour voir le vous creant, / Cançon de li, or me vient a creant / Que de li cant, s'ert ma chanson plus bele*), ossia di non aver mai scritto fino ad allora canzoni alla Vergine, e che questa sarà allora la sua canzone più bella: un'affermazione del genere sembra sottintendere che egli allora aveva già scritto altre liriche prima di questa, sebbene non sia possibile ipotizzare a quale genere appartenessero.

A proposito dell'altra *chanson pieuse* (RS 1188), l'editore sostiene che essa ha avuto come modello profano l'anonima *Quant voi venir la gelee* (RS 516=518)³⁶⁷, ma la scelta di un testo anonimo, peraltro di scarsissima diffusione, lascia perplessi. Non solo, ma la melodia che accompagna RS 1188, nei manoscritti PX è quella dell'altra composizione di Moniot, ossia di RS 1135, melodia che sarebbe allora stata adattata alla canzone mariana per la sua bellezza.

Proprio la presenza di RS 516=518 nel canzoniere di Modena (c. 222v)³⁶⁸ induce al sospetto che il modello profano di RS 1188 appartenesse allo stesso Moniot; ma se così fosse, allora la ricostruzione di Petersen Dyggve circa un percorso diegetico che vedeva la scrittura dapprima di poesie religiose, quindi di quelle profane dovrebbe essere rimesso in discussione, tanto più che ai vv. 4-5 di RS 1188 Moniot dice: *De li me couvient chanter / Et mes dis renouveler*.

3.4.3.2. Con *Ne mi done pas talent* (RS 739) comincia la serie delle canzoni profane secondo la disposizione dell'editore³⁶⁹. La canzone, strutturata in *coblas ternas*, è dominata da Amore, che dà a Moniot la voglia di cantare (e non certo il mese di maggio), che esercita su di lui la signoria e lo ha assalito. Sebbene non sia possibile riscontrare rimanti identici con le canzoni di Chrétien, colpisce tuttavia il ricorso alle forme *esmai* (v. 6) ed *esai* (v. 22) che ricordano i verbi *esmaier* ed *essaier* (rispettivamente ai vv. 42 e 45 di *D'Amors qui m'a tolu a moi*); così come l'immagine di Amore (v. 26: *Lors quant Amors m'asailli*) che evoca il v. 9 di *Amors tençon et bataille*, e quella degli occhi che hanno sorpreso l'Amante (vv. 27-28: *Mais sospris m'orent avant / Li oel dont ma dame vi*), da accostare al v. 33 di *D'Amors*; infine sembra echeggiare il pensiero cristiano l'affermazione dei vv. 9-10, *Cuer et cors entierement / En son service metrai*, senza una separazione tra cuore e corpo come proclamato al v. 3145 del *Cligès*: *Qui a le cuer, cil a le cors*.

L'editore da parte sua sottolinea come questa lirica sia stata imitata sia nello *jeu-parti Phelipe, je vous demant*: */ Dui ami de cuer verai* (RS 334), scam-

biato fra Thibaut de Champagne e Philippe de Nanteuil intorno al 1234, in quanto Thibaut vi è ancora qualificato come conte; sia nella *chanson pieuse Mere au roi omnipotent* di Richard de Fournival (RS 713), benché tale connessione non sia pienamente accertata, perché Richard potrebbe essersi ispirato a Thibaut e non a Moniot.

Non solo, ma la tradizione manoscritta di RS 739 si rivela complessa con l'inserzione di strofe provenienti da altri testi o comunque apocrife³⁷⁰, a testimoniare un discreto successo della lirica ma anche una scarsa attenzione alla sua trasmissione.

3.4.3.3. Il sistema di incatenamento a *coblas ternas*, cui seguono due *coblas doblas*, si registra pure in *Amors, n'est pas, que q'en die* (RS 1135), e l'unico manoscritto a riportare gli invii oltre le cinque strofe è quello di Modena, a conferma che si tratta di un buon testimone³⁷¹.

La lirica ha avuto un grande successo. Stanno a provarlo le numerose riprese: infatti RS 1135 è stato il modello metrico e melodico della *chanson pieuse Toi reclain, vierge Marie* (RS 1183) e di *Amors, s'onques en ma vie* (RS 1231) il cui autore si autonoma Perron. Non solo: la *chanson de croisade Ne chant pas que que nus die* di Philippe de Nanteuil (RS 1133) ne ha preso in prestito forma metrica e le rime delle prime tre strofe, mentre non è possibile dire alcunché della melodia poiché non è stata trasmessa per RS 1133. Inoltre la stessa forma strofica è rintracciabile nell'anonima *chanson de croisade Tous li mons doit mener joie* (RS 1738a) composta al massimo all'inizio del 1245; nella canzone *Noviaument m'est pris envie* del conte di Bretagne (RS 1141) vissuto nella metà del XIII secolo; ancora nell'anonima *Por cele ou m'entente ai mise* (RS 1634), e persino nel sirventese anonimo provenzale *Vai Hugonet, ses bistensa* (BdT 461,246).

Questa canzone sembra essere il manifesto di Moniot, come garantisce la sua firma al v. 56 (*Moniez prie en chantant*), non attestata altrove, e la sua posizione iniziale nel canzoniere di Modena. In essa il troviero sostiene che Amore rende saggi e cortesi e si vale tanto più si è umili. Proprio nelle tre strofe centrali (III-V) il poeta affronta la questione della fedeltà ad una sola amica e quindi la questione del guiderdone, perché la dama non deve credere a quanti hanno fretta di ottenere ciò che attendono, e il desiderio posto in alto accresce e migliora l'amore. Quest'amore quindi deve essere perseguito, e proprio nel secondo congedo Moniot utilizza un'espressione (vv. 56-58: *Moniez prie en chantant / Que d'amer la droite voie / Ne lait nus pro rien q'il oie*) attestata a chiusura di *A une fontaine*, seppure là in forma ironica.

3.4.3.4. Anche la canzone *Amors mi fait renvoisier et chanter* (RS 810=796) è dominata da Amore, da cui discende ogni gioia, ma al tema tradizionale si

affiancano novità che fanno risaltare l'originalità compositiva di Moniot³⁷².

Infatti a parlare è una donna, una malmaritata, che, nel lamentare l'assenza di qualsiasi pregio nel marito, rivendica il diritto ad avere un amico tra le cui braccia vorrebbe poter giacere sempre; perciò, nonostante il marito la batta e la sorvegli, *il iert cous* (v. 43), ed è perciò paragonato a colui che vuole seminare sulla sabbia. Soprattutto nella strofa finale, la donna dichiara che mai sarà separata dal suo amore, come invece avvenne per Tristano e Isotta la bionda (vv. 50-52).

Il riferimento alla coppia mitica da un lato, dall'altro il ricorso all'*adynaton* arricchiscono una lirica che già di per sé offre elementi riconducibili alle due tradizioni, colta e popolare: infatti all'uso del decasillabo in strofe *unissonans* si contrappone il ricorso al refrain tipico delle canzoni di donne malmaritate (*Quant plus me bat et destraint li jalous, / Tant ai je miex en amor ma pensee*), il quale sembra essere l'elemento generativo, perché il motivo della malvagità del geloso è poi recuperato nelle strofe.

La lirica fu apprezzata poiché, come sottolineato da Petersen Dyggve, la prima strofa fu accolta nel *Roman de la Violette* di Gerbert de Montreuil (vv. 441-449) e il dato è tanto più interessante perché l'opera fu composta tra il 1227 e il 1229³⁷³; ne deriva allora che a quell'altezza cronologica la produzione di Moniot godeva già di un discreto successo forse anche per la sua originalità, come già rilevato.

3.4.3.5. Le due liriche successive nell'edizione di Petersen Dyggve rivelano un altro aspetto di Moniot. Se non si tratta di testi lacunosi, essi colpiscono per la loro brevità: infatti mentre *Chançonete a .j. chant legier* (RS 1285) consta di tre strofe ottosillabiche incatenate come *doblas*, con la terza irrelata³⁷⁴; l'altra *A ma dame ai pris congié* (RS 1087) presenta quattro *unissonans* di eptasillabi e ottosillabi³⁷⁵. Ciò che tuttavia sembra connettere le due liriche è il riferimento in RS 1087 all'abbandono del proprio paese a causa dei felloi maldicenti, quel *douç país* (v. 5)³⁷⁶, in cui il poeta invece torna in RS 1285, e per cui accetta di nuovo il pericolo di Amore.

Anche RS 1285 è stata utilizzata come modello, questa volta per la *chanson à la Vierge Tant me rest pris de chanter* (RS 793), addirittura con la ripresa della rima *b* delle due prime strofe del testo di Moniot.

3.4.3.6. È però il testo VIII dell'edizione, *Encore a si grant poissance* (RS 242)³⁷⁷ a rivelare inattesi punti di contatto con *A une fontaine*.

Dal punto di vista formale la lirica presenta sei strofe polimetriche incatenate a tre a tre, secondo il sistema di *coblas ternas*, con delle irregolarità registrate dall'editore. La trasmissione manoscritta è perturbata da inversioni e inserimenti di strofe probabilmente apocrife o di versi recuperati da strofe non tradite, infine contrassegnata da varianti di rilievo.

Quanto al contenuto, di nuovo Moniot esalta il potere di Amore com'è indicato nell'incipit, il quale fa avanzare i suoi, per cui chi se ne allontana vuol dire che ama le sofferenze. Perciò il poeta è disposto all'attesa e in tale attesa afferma *Ferai ma penitance* (v. 33), espressione questa che riconduce alla questione Carestia, e alla *qarantaine* di *A une fontaine*. Nella VI strofa compare poi un'espressione *boine vie*, simile a quella già segnalata al v. 58 di RS 1135 e di nuovo accostabile al verso finale di *A une fontaine*. Infatti Moniot invia la canzone al Vidame d'Amiens fornendogli un suggerimento (vv. 56-60)³⁷⁸:

Au vidame d'Amiens prie
Ma chansons qu'entrelaier
Ne voille *la boine vie*
Que li a fait comenchier
Valours...

3.4.3.7. La canzone RS 242 si caratterizza pure per il ricorso alle personificazioni di Speranza, Dolcezza e Valore (rispettivamente ai vv. 38, 53, 60), oltre a quella di Amore, e proprio le personificazioni dominano la lirica, costituita da *doblas* di pentasillabi ed eptasillabi, *Plus aim ke je ne soloie* (RS 1764), in particolare di Nobiltà, Bellezza e Ricchezza (vv. 7-8), quindi di Volontà (v. 16), infine di Bontà (v. 37)³⁷⁹.

Non solo, ma per la prima volta il poeta si lascia andare a un moto di smarrimento quando dichiara che dovrebbe odiare se stesso e Amore per avergli fatto scegliere una donna tale per cui non sarà ricompensata la pena sofferta (vv. 32-36).

3.4.3.8. Quanto alle due liriche *Boine Amor sans trecherie* (RS 1216) e *Dame, ainsi ke je voise en ma contree* (RS 503), esse sono dominate dalla dama di cui il poeta parla o a cui si rivolge direttamente e tale peculiarità è sottolineata dalla scelta metrica³⁸⁰.

Infatti nelle prime due *coblas doblas* di RS 1216 Moniot prima parla di Amore e del servizio da rendere senza inganno, quindi dell'attesa di una ricompensa, benché nella dama abbia trovato poco aiuto; nelle tre successive strofe, incatenate come *coblas ternas* (cui segue un congedo attestato però da un solo testimone), egli si rivolge direttamente a lei per chiederle aiuto³⁸¹.

Invece in RS 503 tutte le cinque strofe *unissonans* si aprono con l'apostrofe alla Dama; la particolarità risiede nel fatto che ogni strofa è corredata di un refrain variabile, un vocabolo del quale ritorna nella strofa successiva, secondo il sistema delle *coblas capfinidas*³⁸².

Anche RS 1216 si rivela una lirica di gran successo. Essa è servita da modello per le strofe e la melodia alle anonime *Qui a chanter veut entendre* (RS 631) e *C'est en mai quant reverdie* (RS 1203) che è una pastorella, la quale ha

utilizzato anche le rime *-ie* ed *-ier* del testo di Moniot. Le stesse rime sono riprese dalla *chanson pieuse Por ce que verité die* (RS 1136), che è un *contrafactum* metrico e melodico di RS 1216, come lo è pure un'altra *chanson pieuse De la Vierge nete et pure* (RS 2114). Per ultimo, l'inizio e la fine della prima strofa di R 1216 e di un mottetto trasmesso dal ms. T sono identici per melodia e testo³⁸³.

Ancora una volta allora trovano conferma la diffusione e l'apprezzamento delle liriche di Moniot, ciò che fa di lui un personaggio assai più in vista nella tradizione oitanica di quanto comunemente ritenuto.

3.4.3.9. E infatti anche *Li dous termines m'agree* (RS 490)³⁸⁴ è servita da modello per schema metrico e melodia, questa volta per uno *jeu-parti* *Thumas Herier, j'ai partie* (RS 1191), scambiato tra Gillebert de Berneville e Thomas Herier, entrambi attivi nel terzo quarto del XIII secolo; non solo, ma l'inizio e la fine della prima strofa di R 490 e di un mottetto traditi dai canzonieri MT sono identici per melodia e testo³⁸⁵. A sua volta però RS 490 è il *contrafactum* di *Dic quid gaudes*.

La canzone, che prevede inoltre un sistema di incatenamento a *coblas ternas* (per cui alle prime tre strofe, seguono la IV, la V e l'invio), si caratterizza per essere una delle pochissime liriche di Moniot con il *début printanier*, che – negato in RS 739 – ritornerà invece nelle liriche RS 1259=1318 e 1896.

Quanto al contenuto si osservano di nuovo un riferimento ad una *contree* di cui Moniot aveva già parlato in RS 503, benché lì fosse la sua propria contrada, mentre qui è quella della donna amata; come anche la ripresa del motivo dei maldicenti.

3.4.3.10. Tuttavia è la lirica successiva nell'edizione *Nus n'a joie ne solas* (RS 382) a riservare di nuovo sorprese notevoli³⁸⁶.

Costituita da cinque strofe, tre *coblas ternas* e due *doblas* di 10 versi eptasillabi (tranne un verso di 4 sillabe in nona posizione), la canzone rimette in scena Amore, senza il quale non si può avere gioia. Nella I strofa il poeta ribadisce di aver messo tutto se stesso, cuore e corpo nel servire Amore, né ha intenzione di abbandonare i suoi lacci. Nella II strofa schernisce quanti avevano pensato che egli si sarebbe allontanato da Amore, e passa allora a descrivere il corpo e il viso della dama (quest'ultimo già descritto ai vv. 26-28 di RS 490), adottando peraltro uno schema non canonico³⁸⁷, per poi concludere che tutto ciò lo ha sorpreso per cui nel ben amare egli sorpassa Tristano:

Tuit disoient que partis
Fusse d'Amors, mais *c'est gas*³⁸⁸;
Uns gens cors lons, grailles, cras,

Chief blont, col blanc come lis,
Biau front, viars ex, plaisans ris,
Blans dens rengiez *par compas*,
Les mains droites, li lonc bras
D'une a cui je sui amis
M'ont si sospris
Qu'en bien amer *Tristan pas*.

La ripresa dei rimanti, qui in corsivo, è illuminante perché rinvia senza ombra di dubbio a *D'Amors qui m'a tolu a moi*, e mentre per *gas* e *compas* si possono invocare i vv. 47 e 53 della lirica di Chrétien³⁸⁹, per *pas* si tratta di una ripresa equivoca del v. 49, poiché lì si trattava della particella negativa, qui invece della voce verbale; la ripresa d'altra parte è confermata e negativo dal fatto che Moniot si dichiara nell'amare superiore a Tristano, al comportamento del quale invece lo champenois aveva rifiutato di uniformarsi.

Non solo, ma come aveva fatto Chrétien ai vv. 37-38 di *D'Amors*, anche Moniot si appella direttamente al cuore (vv. 25-27):

Cuers, se tu enamé as
Bele et blonde de haut pris,
Tu n'en dois estre repris...

Chrétien appare molto presente nella scrittura di Moniot, e resta da chiedersi se tutto ciò sia sufficiente per sostenere l'ipotesi di Spanke circa la paternità di *A une fontaine*.

3.4.3.11. La risposta non può che essere affermativa e la lirica che segue nell'edizione sta a corroborarlo.

Si tratta di *Quant voi le prés florir et blanchoyer* (RS 1259=1318) dalla struttura particolare³⁹⁰. La lirica consta infatti di quattro strofe assai brevi, di soli quattro decasillabi, e corredate di refrain, che è il medesimo per le prime tre strofe, mentre cambia per l'ultima e ciò comporta il cambio di rima (*-oie* invece di *-aie*) per l'ultimo verso della strofa che precede il refrain stesso. Moniot quindi adotta una struttura di tipo popolare pur ricorrendo al verso decasillabico, proprio alla tradizione colta.

Quanto al contenuto, vi domina Amore che fa tornare al canto il poeta e grava di un peso l'Amante, il quale in futuro perciò sarà doppiamente ricompensato; Amore non consente a nessuno di peggiorare, piuttosto di migliorare chi è in suo potere; infine Moniot invita tutti ad appoggiarsi ad Amore, sia i buoni perché migliorano, sia i cattivi perché abbandonano quanto va biasimato; il refrain infine associa amore alla vera gioia (*Car sans amor n'a nus joie veraie* e *Car sans amor ne puet nus avoir joie*).

L'esaltazione del potere di Amore è congiunta all'uso dei rimanti che costituiscono *materia signata*, perché rinviano al manifesto di Chrétien, ossia *esmaier* al v. 6, *dangier* al v. 13 ed *essaie* al v. 14.

La scrittura di Moniot quindi appare fortemente influenzata da quella cristiana, ma mentre egli riconosce e canta sovente il potere nobilitante di Amore, ricorrendo a espressioni e rimanti del grande iniziatore della lirica oitanaica, al tempo stesso ne riduce e svilisce le implicazioni ideologiche esaltando l'amore mitico di Tristano e Isotta, addirittura dichiarandosi superiore a quello, mentre Chrétien ne aveva condannato il ricorso al filtro. Tale attitudine appare allora perfettamente compatibile e coerente con quanto è emerso dall'analisi della pastorella *A une fontaine*, che quindi si può attribuire a Moniot, in quanto autore capace di una raffinatissima operazione di distanziamento ironico dalle sue fonti.

Anche per *Quant voi le prés florir et blanchoir* sembra profilarsi un certo gradimento nel tempo. Essa infatti presenta la stessa forma strofica, ma non melodica, dell'anonima *Chanter me fait amours et esjoir* (RS 1406), che a sua volta è parodiata dalla *chanson de table Chanter me fait bons vins et resjoir* (RS 1447). Petersen Dyggve in questo caso non parla di contraffattura, ma, alla luce di quanto sin qui rilevato, è possibile ammettere – dato lo sperimentalismo riscontrato altrove in Moniot – che sia stata proprio la sua lirica a fare da modello a RS 1406.

3.4.3.12. L'ultimo componimento che l'editore riconosce come autentico è un frammento di due strofe, *A l'entrant de la saison* (RS 1896) tramandato soltanto dai canzonieri **MT**³⁹¹. Si tratta di una *chanson avec des refrains*, il cui tema centrale è di nuovo costituito dal riconoscimento del potere di Amore che tiene in prigione il corpo e la vita del poeta, e dalla critica di coloro che servono in modo ingannatore, mentre chi è leale è tradito.

Quanto al mottetto attribuito a Moniot, *Par main s'est levee*, c'è da osservare che esso ha il contenuto di una pastorella, con la protagonista *la bele Maros* che da sola si reca nel bosco ove incontra il suo amato con cui si riunisce sotto un ramo.

3.4.3.13. Ora proprio al genere della pastorella si possono ascrivere tre dei testi anonimi accolti nel canzoniere francese di Modena, quindi sotto la rubrica *Moniot*, e che presentano elementi testuali plausibili proprio con la scrittura lirica di Moniot, oppure potrebbero essere a lui riconducibili sulla scorta dell'analisi della tradizione manoscritta, ma non ammessi come autentici da Petersen Dyggve.

La prima, *Ce fu en mai* (RS 94), è una pastorella cosiddetta oggettiva, ove il poeta osserva gli amori dei pastori³⁹². Ad eccezione di un riferimento al luogo di ambientazione della pastorella *Lez une fontenele / En un vergier* (vv.

6-7), che ricorda l'incipit di *A une fontaine*, la lirica non denuncia particolari punti di contatto con i testi autentici di Moniot. Anche l'analisi formale non dà risultati, in quanto essa consta di *coblas singulares* e di uno schema metrico non riscontrabile altrove nel canzoniere del troviero di Arras, che tuttavia si rivela aperto alle sperimentazioni, come si è più volte sottolineato.

Va tuttavia notato che nei canzonieri **KNPXV** la pastorella precede sempre RS 382, che è di Moniot; invece in **H**, essa si trova in quarta posizione all'inizio della sezione lirica francese attribuita per intero a Moniot, come si è detto, e segue (c. 217v) *Quant li douz tens rasouage* (RS 13) che potrebbe proprio essere attribuita a Moniot³⁹³.

Infatti questa pastorella *avec refrains* presenta il sistema di incatenamento strofico a *coblas ternas*, prediletto da Moniot. Inoltre il suo contenuto è *sui generis*, poiché si tratta dell'incontro del poeta con ben due donne, una marmaritata e una vecchia che le fa la guardia, con cui la prima sta discutendo e rivendicando il diritto ad avere un amico, cui lei si concede interamente. La presenza dell'intruso determina uno sviluppo imprevisto. La donna infatti, nel lamentare l'azione dei felloni, decide di accordare il suo cuore al nuovo venuto, e la vecchia dinanzi a colui che ritiene essere l'amico della donna, si fa da parte.

Al contenuto così particolare, che ancora una volta sottolinea la scarsa moralità delle donne protagoniste delle pastorelle, corrisponde la ripresa di rimanti dalla lirica *Amors tençon et bataille*, in particolare nella II e III strofa *damage* (v. 7), *corage* (v. 15), *sage* (v. 18), *salvage* (v. 50), mentre nella V e nella VI strofa *mue e perdue* (rispettivamente vv. 54 e 63), e anche in questo caso la ripresa è per l'ambientazione e lo svolgimento della vicenda una *myse en abîme* dei contenuti che quelli veicolavano all'origine.

Per ultimo va segnalato che i refrains della I e IV strofa sono accolti con lievi modificazioni nel *Roman de la Violette* già ricordato (rispettivamente ai vv. 141-142 e 2050-2051), ma tale riconoscimento non è probante, trattandosi di materiale particolare che lo stesso autore della pastorella (che sia Moniot o meno) può aver desunto a sua volta.

Anche la pastorella *Quant noif remaint et glace funt* (RS 1916), *unicum* di **H**, potrebbe essere ascritta a Moniot³⁹⁴. Oltre al sistema di incatenamento strofico che prevede 3 *coblas ternas* e 2 *doblas* e due congedi – che sembrano piuttosto refrains – è proprio il suo contenuto a rivelare una grande originalità, a partire dall'incipit primaverile con il riferimento agli uccelli, incipit che occupa la prima strofa e che induce a ritenere si tratti di una canzone, invece che di una pastorella.

Ora il poeta racconta che mentre era a cavallo aveva incontrato una giovane, figlia del signore di un castello, abbigliata con una bianca camicia e un mantello verde e intenta su di un prato a intessere un cappello. Fra i due comincia un dialogo incentrato su quanti ingannano Amore, e il protagonista

se la prende con i *gileors* cui egli non appartiene, quindi propone alla ragazza di diventare suo amico, ma lei rifiuta essendo già amata da qualcuno.

La pastorella presenta affinità notevoli con quella marcabruniana *A la fontana del vergier*³⁹⁵, cui l'anonimo autore sembra essersi ispirato come confermano le riprese testuali. Infatti gli uccelli cantano *Por la doçor del tens novel* (v. 4) che è la ripresa esatta di *E pel dous termini novel* (v. 11) del testo di Marcabruno; inoltre il poeta, osservando la fioritura degli alberi *Et tuit cil pré plain de fluer sunt* (v. 6), è invitato da Amore a comporre un *sonet nouvel* (v. 8), così come il trovatore guascone aveva trovato la ragazza *A l'ombra d'un fust domesgier, / En aiziment de blancas flors / E de novelh chant costumier* (vv. 3-5); la ragazza è in entrambi i casi *La fille au seignor d'un chastel / Filha d'un senhor de castelh* (rispettivamente v. 13 della pastorella francese, e v. 9 di quella occitanica); per ultimo la situazione rappresentata è la stessa, perché in entrambi i casi il poeta invita la ragazza all'amore, la quale però si dichiara innamorata di un altro, sebbene poi il testo marcabruniano si nutra di riferimenti storici con la chiamata alle armi per la seconda crociata del 1147.

Inoltre il riferimento alla *blanc chainse* della ragazza sembra alludere alla bianca camicia di Isotta, come già riscontrato a proposito di *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga. Infine è particolare il gioco attuato dal poeta che ricorre per due volte alla rima equivoca *funt* (vv. 1 e 3: fonde/ fanno) e *mnt* (vv. 9 e 11: monto/ monte), che si connota come una raffinatezza. Ora proprio questa raffinatezza espressiva e nella scelta delle fonti sono elementi che depongono a favore di un'attribuzione a Moniot, tanto più che subito dopo questa pastorella segue in **H** la canzone RS 1087, considerata autentica.

Ne discende allora, anche sulla scorta dell'attribuzione a Moniot di *A une fontaine*, che – a differenza di quanto ritenuto da Petersen Dyggve – egli abbia coltivato il genere pastorella, peraltro particolarmente amato dal mondo dei *clercs* come denuncia amareggiato Gautier de Coinci ai vv. 26-35 della pastorella religiosa *Hui matin a l'ajornee* inserita nei *Miracles de Nostre Dame*³⁹⁶.

3.4.3.14. Risulta invece più complesso, se pure possibile, ammettere la paternità di Moniot d'Arras per la lirica *Amors me semont et prie / Che je chant* (RS 1196)³⁹⁷, sebbene alla polimetria non riscontrabile altrove nelle liriche autentiche per la presenza dei trisillabi, si affianchi il sistema di incatenamento a *coblas ternas* per le prime tre strofe, quindi per la IV, la V e il congedo, sistema più volte riscontrato nel trovatore di Arras.

Anche i motivi trattati nella lirica sono rintracciabili nelle poesie autentiche di Moniot. Così il tema della I strofa è quello di Amore che domina l'Amante-poeta e lo invita a cantare, come già in RS 739. Nella II strofa in-

vece egli subisce il rimprovero dell'amata, per cui chi ha un'amica non deve tentarne un'altra, concetto già espresso in RS 1135. La III strofa addirittura svuota di senso la nozione di attesa, perché è dichiarata falsa la profezia che vuole ricompensata l'attesa mai rinnegata. Nella V strofa si trova un riferimento all'allontanamento del poeta dalla contrada ove vive la dama, come già si era visto in RS 490. Infine nel congedo c'è la personificazione di Bel Conforto, personificazioni cui Moniot era ricorso in RS 242 e 1764.

Tuttavia, in assenza di altri elementi più significativi, l'attribuzione a Moniot della lirica RS 1196 rimane dubbia.

3.5. Appare invece acclarato dall'esame del suo canzoniere un grande desiderio di sperimentare e originalmente interpretare i dati della tradizione, ciò che potrebbe spiegare il successo garantito dalle riprese successive dei suoi schemi metrici e rimici, e delle sue melodie. Il giudizio di Rita Lejeune, che nel recensire l'edizione di Petersen Dyggve vedeva nell'opera di Moniot «une certaine naïveté d'adolescent» e nella quale non era possibile riscontrare «des sous-entendus, ou de l'ironie», non è assolutamente condivisibile³⁹⁸. Piuttosto egli appare cosciente delle proprie possibilità espressive e le mette a frutto, anche con operazioni raffinate e sottili come la presa di distanza ironica (fors'anche parodica) in *A une fontaine* dalla dottrina della *fin'amor* e soprattutto dall'esaltazione dell'attesa, definite in modo rigoroso dal maestro Chrétien³⁹⁹.

Ugualmente la cronologia relativa proposta dalla grande filologa belga, che intrecciava i dati storici enucleati da Petersen-Dyggve con quelli presupposti diegetici, come emergerebbero dalle sue poesie, non è verificabile alla luce delle considerazioni qui esposte⁴⁰⁰.

È invece a giusto titolo appropriato il giudizio della studiosa sul fascino delle liriche di Moniot, fascino che si coglie tuttavia non alla prima superficiale lettura, e che – si può aggiungere – discende dal suo uso consapevole e spregiudicato, quindi originale, di quanto apparteneva alla tradizione lirica, oitanica ma anche occitanica.

Per ultimo, se l'attribuzione di *A une fontaine* a Moniot d'Arras è corretta, resta da domandarsi se la scelta di mettere in scena un uomo che le due donne definiscono cavaliere senza però averne le prove, possa trattarsi di una risposta divertita alla canzone del gatto rosso di Guglielmo IX, ove un cavaliere (e che cavaliere!) travestito da pellegrino, quindi alla maniera di un monaco, si prendeva gioco delle donne per realizzare il gioco erotico, poiché qui invece l'uomo in scena è un *moniot*, un piccolo monaco che viene identificato tout court con un cavaliere, e allora la risposta da divertita e ironica di Moniot a Guglielmo IX si fa graffiante, in quanto densa di sottintesi ideologici relativi al *débat cleric-chevalier*, ricordato nelle strofe iniziali di *Farai un vers pos mi sonelh* (vv. 5-12 nella versione dei mss. V, N¹ e N²).

Questo saggio costituisce una mia ulteriore riflessione sul genere della pastorella a partire da *L'autrier jost'una sebissa* di Marcabruno e la canzone del gatto rosso di Guglielmo IX, ma soprattutto sulla questione Carestia, testi e argomento che ebbi modo di conoscere, gli uni durante le lezioni affascinanti di Aurelio Roncaglia, l'altro nel corso della preparazione della mia tesi di laurea sul *Partenopeus de Blois* discussa con lui.

È al magistrale insegnamento di un uomo dalla mirabile e straordinaria sapienza e dall'ironia garbata e raffinata, che debbo la mia passione per le lingue e le letterature romanze medievali.

Questo saggio allora è il tributo di un'allieva appassionata ad Aurelio Roncaglia, tardivo certo, quanto doveroso, ma soprattutto autentico.

Bibliografia

Abbreviazioni bibliografiche

Anglo-Norman Dictionary: Stone, L.W. - Rothwell, W., *Anglo-Norman Dictionary*, 7 vols., London, The Modern Humanities Research Association with the Anglo-norman text society, 1977-1992.

BdT: Pillet, A.- Carstens, H., *Bibliographie der Troubadours*, Halle Niemeyer, 1913.

DBT: Guida, S. - Larghi, G., *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi, 2014.

DOC: *Dizionario di occitano medievale*, reperibile in rete.

FEW: Wartburg, W. von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch, eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn, Klopp 1928-ss; Leipzig-Berlin, Teubner, 1934-1940; Basel, Helbing-Lichttenhahn, poi Zbinden, 1944-ss.

Godefroy: Godefroy, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 vols., Paris, Librairie des sciences et des arts, 1937-1938.

Levy: Levy, E., *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, C. Winter-Universitätsverlag, 1966⁴.

Linker: Linker, R. W., *A Bibliography of Old French Lyrics*, s.l. [ma Valencia], University Mississippi, 1979.

Mölk-Wolfzettel: Mölk, U. - Wolfzettel, F., *Répertoire métrique de la poésie lyrique français des origines à 1350*, München, W. Fink, 1972.

RS: Spanke, H., *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, Brill, 1955.

T-L: Tobler, A. - Lommatzsch, E., *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, poi Wiesbaden, F. Steiner, 1925-ss.

Edizioni

Angeli (ed.) 1999: Angeli, G. (ed.), *Maria di Francia. Lais*, Milano-Trento, Luni.

Appel (hrsg.) 1915: Appel, C. (hrsg.), *Bernart de Ventadorn: seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer.

Audiau (éd.) 1922: Audiau, J. (éd.), *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Paris, De Bocard (ristampa anastatica Genève, Slatkine, 1973).

Avalle (ed.) 1960: Avalle, D'A. S. (ed.), *Peire Vidal. Poesie. Edizione critica e commento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.

Bartsch (hrsg.) 1870: Bartsch, K. (hrsg.), *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, Vogel (ristampa anastatica Genève, Slatkine, 1973).

Bartsch (hrsg.) 1951: Bartsch, K. (hrsg.), *Chrestomathie de l'ancien français (VIII^e-XV^e siècles) accompagné d'une grammaire et d'un glossaire*, 12^e éd. revue et corr. par L. Wiese, New York, Hofer.

Battaglia (ed.) 1947: Battaglia, S. (ed.), *Trattato d'amore. Andreae Capellani regii Francorum «De amore» libri tres: testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV*, Roma, Perrella.

Beggiato (ed.) 1984: Beggiato, F. (ed.), *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi.

Berthelot (éd.) 1994: Berthelot, A. (éd.), *Philomena*, in Poirion, D. (dir.), *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 915-952, e pp. 1391-1410.

Berthelot (éd.) 1994: Berthelot, A. (éd.), *Chansons courtoises*, in Poirion, D. (dir.), *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 1039- 1049, e pp. 1451-1457.

Boni (ed.) 1957: Boni, M. (ed.), *Luchetto Gattilusio, Liriche. Edizione critica*, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde.

Borriero (ed.) 2009: Borriero, G. (ed.), *Raimon de Miraval. Dona la genser c'on demanda (BEdT 406.1)*, in Gambino, F. (a c. di), «*Salutz d'amor*». *Edizione critica del corpus occitanico*, Introduzione e nota ai testi di S. Cerullo, Roma, Salerno, pp. 398-441.

Boutière-Schutz (éds.) 1973²: Boutière, J. - Schutz., A. H. (éds.), *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. refondue avec la collaboration de Cluzel, I. M., Paris, Nizet.

Brakelmann (éd.) 1870-1891: Brakelmann, J. (éd.), *Les plus anciens chansonniers français (XII^e siècle) publiés d'après tous les manuscrits (Feuilles 1-14)*, Paris, Bouillon (rist. Anastatica Genève, Slatkine reprints, 1974).

Buffum (éd.) 1928: Buffum, D. L. (éd.), *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers par Gerbert de Montreuil*, Paris, Champion.

Caïti-Russo (éd.) 2005: Caïti-Russo, G. (éd.), *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Université Paul-Valéry, Université 3.

Calzolari (ed.) 1986: Calzolari, M. (ed.), *Il trovatore Guillem Augier Novella. Edizione critica*, Modena, Mucchi.

De Boer (éd.) 1909: De Boer C. (éd.), *Philomena: conte raconté d'après Ovide par Chretien de Troyes, publié d'après les manuscrits de L'Ovide moralisé. Édition critique*, Paris, P. Geuthner.

Dembowski (éd.) 1994: Dembowski, P. F. (éd.), *Erec et Enide*, in Poirion, D. (dir.), *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 1-169 e pp. 1053-1114.

Egidi (ed.) 1940: Egidi, F. (ed.), *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Bari, Laterza.

Foerster (hrsg.) 1921: Foerster, W. (hrsg.), *Kristian von Troyes. Cligés. Textausgabe mit Variantenauswahl, Einleitung und Anmerkungen*, besorgt von A. Hilka, Halle, Niemeyer.

Franchi (ed.) 2006: Franchi, C. (ed.), *Pastorelle occitane*, Alessandria, dell'Orso.

Fratta (ed.) 1996: Fratta, A. (ed.), *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Manziana, Vecchiarelli.

Gaunt-Harvey-Paterson (eds.) 2000: Gaunt, S. - Harvey, R. - Paterson, L. (eds.), *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, Brewer.

Gouiran (éd.) 1985: Gouiran, G. (éd.), *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, 2 vols., Aix-en-Provence, Université de Provence.

Kolsen (hrsg.) 1910-1935: Kolsen, A. (hrsg.), *Sämtliche Lieder des Trobadors-Giraut de Bornelh*, 2 vols., Halle, Niemeyer (Slatkine Reprints Genève, 1976).

König (éd.) 1966: König, F. (éd.), *Les Miracles de Notre Dame par Gautier de Coinci*, 4 vols., Genève, Droz, vol. III.

Lazar (éd.) 1966: Lazar, M. (éd.), *Bernart de Ventadour, troubadour du XII^e siècle. Chansons d'amour. Édition critique*, Paris, Klincksieck.

Lefèvre (éd.) 1988: Lefèvre, Y. (éd.), *Gautier d'Arras. Ille et Galeron*, Paris, Champion.

Lepage (éd.) 1994: Lepage, Y. G. (éd.), *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Édition critique*, Paris, Champion.

Levy (hrsg.) 1883: Levy, E. (hrsg.), *Der troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Niemeyer.

Marchello-Nizia (éd.) 1984: Marchello-Nizia, Ch. (éd.), *Le Roman de la Poire par Tibaut*, Paris, Picard.

Marshall (ed.) 1972: Marshall, J. H. (ed.), *The 'Razos de Trobar' of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press.

Ménard (éd.) 1983²: Ménard, Ph. (éd.), *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, Genève, Droz.

Morawski (éd.) 1925: Morawski, J. (éd.), *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion.

Mouzat (éd.) 1965: Mouzat, J. (éd.), *Les poèmes de Gaucelm Faidit. Troubadour du XII^e siècle*, Paris, Nizet.

Newcombe (éd.) 1978: Newcombe, T. H. (éd.), *Les poésies de Thibaut de Blaison*, Genève, Droz.

Nicholson (ed.) 1976: Nicholson, D. E. T. (ed.), *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester, University Press.

Paden-Sankovitch-Stäblein (eds.) 1986: Paden, W. D. jr - Sankovitch, T. - Stäblein, P. H. (eds.), *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

Paden (ed.) 1987: Paden, W. D. (ed.), *The Medieval Pastourelle*, 2 vols., New York-London, Garland.

Pasero (ed.) 1973: Pasero, N. (ed.), *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie. Edizione critica*, Modena, Mucchi.

Pattison (ed.) 1952: Pattison, W. T. (ed.), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Perugi (ed.) 1978: Perugi, M. (ed.), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.

Perugi (ed.) 2015: Perugi, M. (ed.), *Arnaut Daniel. Canzoni*, Firenze, del Galluzzo.

Petersen Dyggve (éd.) 1938: Petersen Dyggve, H. (éd.), *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, in «Mémoires de la Société Néophilologique», XIII, pp. 3-252.

Petersen Dyggve (éd.) 1951: Petersen Dyggve, H. (éd.), *Gace Brulé, troubadour champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société Néophilologique, 1951 =«Mémoires de la Société Néophilologique», XCI.

Poirion (éd.) 1994: Poirion, D. (éd.), *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, in Poirion, D. (dir.), *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 505-682, e pp. 1235-1299.

Poirion (éd.) 1994: Poirion, D. (éd.), *Perceval ou Le Conte du Graal*, in Poirion, D. (dir.), *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 683-911, e pp. 1299-1391.

Raynaud de Lage (éd.) 1966-1968: Raynaud de Lage, G. (éd.), *Le Roman de Thèbes*, 2 vols., Paris, Champion.

Ricketts (éd.) 1964: Ricketts, P. T. (éd.), *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Riquer (ed.) 1947: Riquer, M. de (ed.), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterraneos.

Rivière (éd.) 1974-1976: Rivière, J.-C. (éd.), *Pastourelles*, 3 vols., Genève, Droz.

Rivière (éd.) 1986: Rivière, J.-C. (éd.), *Raimon Bistortz d'Arles*, in «As-trado», XI, pp. 29-72.

Roques (éd.) 1981: Roques, M. (éd.), *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794). I Erec et Enide*, Paris, Champion.

Rossi (ed.) 2002: Rossi, L. (ed.), *Guido Guinizzelli, Rime*, Torino, Einaudi.

Rychner (éd.) 1966: Rychner, J. (éd.), *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion.

Sakari (éd.) 1949: Sakari, A. (éd.), *Azalais de Porcairagues, le Joglar de Raimbaut d'Orange*, in «Neuphilologische Mitteilungen», L, pp. 23-46, 56-87, 174-198.

Sakari (éd.) 1956: Sakari, A. (éd.), *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki, Société Néophilologique.

Salverda de Grave (éd.), 1983-1985: Salverda de Grave, J.-J. (éd.), *Enéas. Roman du XII^e siècle*, 2 vols., Paris, Champion.

Sharman (ed.) 1989: Sharman, R.V. (ed.), *The 'cansos' and 'sirventes' of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, University Press.

Shepard and Chambers (eds.) 1950: Shepard, W. - Chambers, F. M. (eds.), *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.

Short (éd.) 1995: Short, I. (éd.), *Thomas, Tristan et Yseut. Le fragment inédit de Carlisle*, in Marchello-Nizia, Ch. (dir.), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, pp. 123-127 e 1208-1218.

Short (éd.) 1995: Short, I. (éd.), *Thomas, Tristan et Yseut*, in Marchello-Nizia, Ch. (dir.), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, pp. 129-212 e 1218-1287.

Spanke (hrsg.) 1925: Spanke, H. (hrsg.), *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der Anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle (Saale), Niemeyer.

Steffens (hrsg.) 1905: Steffens, G. (hrsg.), *Die Lieder des Troveors Perrin von Angicourt*, Halle, Niemeyer.

Straub (éd.) 1995: Straub, E. F. (éd.), *Les sirventes de Guilhem Anelier de Tolosa*, in Rossi L. (ed.), «*Cantarem d'aquestz trobadors*». *Studi occitanici in onore di G. Tavani*, Alessandria, dell'Orso, pp. 127-168.

Topsfield (éd.) 1971: Topsfield, L. T. (éd.), *Les poesies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet.

Tortoreto (ed.) 1981: Tortoreto, V. (ed.), *Il trovatore Cercamon. Edizione critica*, Modena, Mucchi.

Tyssens (éd.) 2002: Tyssens, M. (éd.), «*Amors tençon et bataille*» (R.-S. 121), in «*Cultura Neolatina*», LXII, pp. 19-41.

Uitti (éd.) 1994: Uitti, K. D. (éd.), *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, in Poirion, D. (dir.), *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 337-503, e pp. 1171-1234 (presentazione e note a cura di Ph. Walter).

Vatteroni (ed.) 1986: Vatteroni, S. (ed.), *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa, Pacini.

Vatteroni (ed.) 2013: Vatteroni, S. (ed.), *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena, Mucchi.

Verger (ed.) 2006²: Verger, A. R. (ed.), *Publius Ovidius Naso, Carmina Amatoria*, Monachii et Lipsiae, K. G. Saur.

Wallensköld (éd.) 1925: Wallensköld, A. (éd.), *Les chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre. Édition critique*, Paris, Champion.

Walter (éd.) 1994: Walter, Ph. (éd.), *Cligès*, in Poirion, D. (dir.), *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 171-336, e pp. 1114-1170.

Webb (ed.) 1909: Webb, C. C. J. (ed.), *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Policratici sive De nugis Curialium et vestigiis philosophorum libri 8*, 2 vols., London (repr. facs. Frankfurt a. M., Minerva, 1965).

Zai (éd.) 1974: Zai, M.-C. (éd.), *Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes. Édition critique avec introduction, notes et commentaires*, Berne-Francfort/M, Lang & Lang.

Zemp (éd.) 1978: Zemp, J. (éd.), *Les poésies du troubadour Cadenet*, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas.

Studi

Antonelli 2004a: Antonelli, R., *Oscurità e piacere*, in Lachin, G.- Zambon, F. (a c. di), *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento, pp. 47-58.

Antonelli 2004b: Antonelli, R., *Dal Notaro a Guinizzelli*, in Brugnolo, F.-Peron, G. (a c. di), *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Padova, Il Poligrafo, pp. 107-146.

Antonelli 2005: Antonelli, R., *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in Bruni, F. (a c. di), *«Vaghe stelle dell'Orsa...». L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Venezia, Marsilio, pp. 41-75.

Bec 1968-1969: Bec, P., *La douleur et son univers poétique chez Bernart de Ventadorn. Essai d'analyse systématique*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XI, pp. 545-571 e XII, pp. 25-33.

Bec 1977: Bec, P., *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles) Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes, 2 vols.*, Paris, Picard, vol. I.

Bec 2004 : Bec, P., *Pretroubadouresque ou paratroubadouresque? Un antécédent médiéval d'un motif de chanson folklorique «Si j'étais une hirondelle...»*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XLVII, pp. 153-162.

Beltrami 2001: Beltrami, P. G., *Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 111, pp. 138-164.

Bianchini 2002: Bianchini, S., *Il «Cligès» di Chrétien de Troyes: un romanzo in omaggio?*, in «Critica del Testo», V, pp. 447-471.

Biella 1965: Biella, A., *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della 'pastorella'*, in «Cultura Neolatina», XXV, pp. 236-257.

Bolelli 1950: Bolelli, T., *Caritas. Storia di una parola*, in «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica», XXVIII, pp. 117-141 (poi riedita in *Studi linguistici*, Pisa, Pacini, 1982, pp. 329-353).

Borghi Cedrini 2000: Borghi Cedrini, L., *L'enigma degli pseudonimi nel*

'débat' tra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes, in Floris, U. - Viridis, M. (a c. di), *Il Segreto*. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 1-4 aprile 1999), Roma, Bulzoni, pp. 49-75.

Branciforti 1990: Branciforti, F., *Per il canzoniere di Raimon Bistortz d'Arles*, in «Messana», IV, pp. 195-227.

Cadart-Ricard 1978: Cadart-Ricard, O., *Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictions chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Girone*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXI, pp. 205-230.

Calzolari 1993-1994: Calzolari, M., *Pastori e poeti. Osservazioni su alcune pastorelle del XIII secolo*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XLIV, pp. 5-36.

Canettieri 1999-2000: Canettieri, P., «*Lo captals*», in Fassò, A.- Formisano, L. (a c. di), *Interpretazioni dei trovatori*. Atti del Convegno (Bologna 18-19 ottobre 1999), in «Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», XIV, pp. 77-102.

Cingolani 1984: Cingolani, S. M., «*Estra lei n'i son trei*», in «Cultura Neolatina», XLVI, pp. 9-47.

Cingolani 1992-1993: Cingolani, S. M., *The Sirventes-Ensenhamen of Guerau de Cabrera. A Proposal for a new Interpretation*, in «Journal of Hispanic Research», I, pp. 191-201.

Cline 1972: Cline R. H., *Hearth and Eyes*, in «Romance Philology», XXV, pp. 263-297.

Crespo 1998: Crespo, R., *R 1278 (Richart de Fournival)*, in «Romania», CXVI, pp. 394-414.

Delbouille 1957: Delbouille, M., *Les «senhals» littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*, in «Cultura Neolatina», XVII, pp. 49-73.

Dembowski 1993: Dembowski, P. F., *Critique textuelle, critique littéraire et l'art narratif en ancien français*, in Hilty, G. (éd.), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*. Université de Zurich (6-11 avril 1992), 6 vols., Tübingen, Francke Verlag: t. V, pp. 225-249.

Di Girolamo 1981-1983: Di Girolamo, C., «Trobar clus» e «trobar leu», in «Medioevo Romanzo», VIII, pp. 11-35.

Di Girolamo 1984: Di Girolamo, C., *Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes*, in «Medioevo Romanzo», IX, pp. 17-26.

Di Girolamo 1989: Di Girolamo, C., *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri.

Dragonetti 1960 : Dragonetti, R. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugges, De Tempel.

Dumitrescu 1966: Dumitrescu, M., *Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale. Contribution à l'étude du problème*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», IX, pp. 345-354.

Evans 1964: Evans, D., *Les oiseaux dans la poésie des troubadours*, in *Actes et mémoires du III^e Congrès international de Langue et Littérature d'Oc* (Bordeaux, 3-8 septembre 1961), 2 vols., Bordeaux, Université- Faculté des Lettres et Sciences Humaines: vol. II, pp. 13-20.

Fourrier 1950: Fourrier, A., *Encore la chronologie des œuvres de Chrétien de Troyes*, in «Bulletin bibliographique de la Société internationale Arthuriennne», II, pp. 60-88.

Fourrier 1960: Fourrier, A., *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-Age. t. I: Les débuts (XII^e siècles)*, Paris, Nizet.

Frappier 1949: Frappier, J., *La poésie lyrique en France au XII^e et XIII^e siècles*, Paris, CDU.

Frappier 1968: Frappier, J., *Chrétien de Troyes, l'homme et l'œuvre*, nouv. édition, Paris, Hatier.

Fratta 1993: Fratta, A., *Un 'groviglio' di voci: Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernhe*, in «Medioevo Romanzo», XVIII, pp. 3-30.

Gaunt 1986: Gaunt, S., *Did Marcabru know the Tristan Legend?*, in «Medium Aevum», LV, pp. 108-113.

Gouttebroze 1996: Gouttebroze, J.-G., «*Sainz Pos lo dit, et je le lui*». *Chrétien de Troyes lecteur*, in «Romania», 114, pp. 524-535.

Gravdal 1985: Gravdal, K., *Camouflaging rape: the Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle*, in «The Romanic Review», LXXVI, pp. 361-373.

Gravdal 1991: Gravdal, K., *Ravishing maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Gruber 1983: Gruber, J., *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.

Guida 1997: Guida, S., *Dove e quando fu composto il sirventese «Cantarai d'aquetsz trobadors»*, in «Anticomoderno», III, pp. 201-226.

Haidu 1981: Haidu, P., *Text and History: the Semiosis of Twelfth-Century Lyric as Sociohistorical Phenomenon (Chrétien de Troyes: «D'Amors qui m'a tolu a moi»)*, in «Semiotica», 33, pp. 1-62.

Hensel 1909: Hensel, W., *Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters*, in «Romanische Forschungen», XXVI, pp. 584-670.

Kaehne 1983: Kaehne, M., *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn. Ein Beitrag zur Untersuchung der Entstehung und zur Interpretation der höfischen Lyrik des Mittelalters*, 2 vols., München, Fink.

Kahane 1964: Kahane, H. and R., *Carestia*, in Holmes, U. T.- Scholberg, K. R. (eds.), *Essays presented to honor Alexander Herman Schutz, French and Provençal Lexicography*, Ohio State, University Press, pp. 118-122.

Kay 1997: Kay, S., *Who was Chrétien de Troyes?*, in «Arthurian Literature», XV, pp. 1-35.

Köhler 1973: Köhler, E., *La pastourelle dans la poésie des troubadours*, in *Études de langue et littérature du Moyen Age offerts à Felix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, pp. 279-292.

Köhler 1976: Köhler, E., «*L'autrier jost'una sebissa*» di Marcabru e il problema della pastorella, in *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, trad. e intr. di M. Mancini, Padova, Liviana, pp. 195-215 (tit. orig. Marcabrus «*L'autrier jost'una sebissa*» und das Problem der Pastourelle, in «Romanistisches Jahrbuch», V, 1952, pp. 256-268; poi ristampato in *Trobadorlyrik und höfischer Roman: Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters* Berlin, Rutten & Loening, 1962, pp. 193-204).

Jeanroy 1969⁴: Jeanroy, A., *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age. Études de littérature française et comparée*, Paris, Champion.

Jeaneau 1983: Jeaneau, E., *Jean de Salisbury et la lecture des philosophes*, in «Revue des Études Augustiniennes», 29, pp. 145-174.

Jung 1986: Jung, M.-R., *A propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oïl*, in Jung, M.-R. - Tavani, G. (a c. di), *Studi francesi e provenzali 84/85*, L'Aquila, Japadre, pp. 5-36.

Lazzerini 1998: Lazzerini, L., *L'«allodetta» e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil Novo*, in Coglievina, L.- De Robertis, D. (a c. di), *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzone*, Firenze, Le Lettere, pp. 165-188.

Lefèvre 1970: Lefèvre, Y., *Bertran de Born et la littérature française de son temps*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 2 vols., Genève, Droz: vol. II, pp. 603-609.

Le Goff 1996: Le Goff, J., *San Luigi*, Torino, Einaudi (tit. orig. *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, trad. it. a c. di A. Serafini).

Lejeune 1941: Lejeune, R., *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XLII, pp. 1-14.

Lejeune 1954: Lejeune, R., *Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille*, in «Cultura Neolatina», XIV, pp. 5-57 (poi riedito in *Littérature et société occitane au Moyen Age*, Liège, Marche Romane, 1979, pp. 403-448).

Le Roux de Lincy 1841: Le Roux de Lincy, A., *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e jusqu'au XVIII^e siècle*, 2 vols., Paris Librairie de Ch. Gosselin, vol. I.

Levy 1920: Levy, E., *Zu G. Bertoni 'I Trovatori d'Italia' Modena 1915*, in «Archiv für das Studium der neuren Sprachen und Literaturen», CXL, pp. 109-125.

Lewent 1919: Lewent, K., *Drei altprovenzalische Gedichte auf Johanna von Este*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XXXIX, pp. 619-627.

Meneghetti 1984: Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi.

Meneghetti 1992: Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi (nuova edizione con aggiunte e modifiche di Meneghetti 1984).

Meyer 1867: Meyer, P., *Le salut d'amour dans les littératures provençale et française*, in «Bibliothèque de l'École des chartes», XXVIII, pp. 124-170.

Monson 1991: Monson, A., *Bernart de Ventadorn et Tristan*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, Université de Poitiers – C.É.S.C.M., pp. 385-400.

Paden 1989: Paden, W. D., *Rape in the Pastourelle*, in «The Romanic Review», LXXX, pp. 331-349.

Parducci 1942: Parducci, A., *La «lettera d'amore» nell'antica letteratura provençale*, in «Studi Medievali», XV, pp. 69-110.

Pasero 1980: Pasero, N., *Sulla collocazione socioletteraria della "pastorela" di Marcabruno*, in «L'immagine riflessa», IV, pp. 347-364.

Pasero 1983: Pasero, N., *Pastora contro cavaliere. Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in «L'autrier jost'una sebissa» (BdT 293,30)*, in «Cultura Neolatina», XLIII, pp. 9-25.

Paterson 1998: Paterson, L. M., *Marcabru et le lignage de Caïn*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XLI, pp. 241-255.

Picarel 1970: Picarel, M., *Le début printanier dans les chansons des troubadours: Marcabru et Bernart de Ventadour*, in «Annales de l'Institut Occitan», II, pp.169-197.

Picone 1979: Picone, M., *«Vita Nuova» e tradizione romanza*, Padova, Liviana.

Pirot 1972: Pirot, F., *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les 'sirventes-ensenhamens' de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras.

Pollina 1993: Pollina, V., *Les mélodies du troubadour Marcabru: questions de style et de genre*, in Gasca Queirazza, G. (ed.), *Atti del II Congresso Internazionale della "Association Internationale d'Études Occitanes"* (Torino, 31 agosto-5 settembre 1987), 2 voll., Torino, Università di Torino, Dipartimento di scienze letterarie e filologiche: vol. I, pp. 289-306.

Press 1962-1963: Press, A.R., *La strophe printanière chez les troubadours et chez les poètes latins du Moyen Âge*, in «Revue de langue et littérature d'oc», XII-XIII, pp. 70-78.

Raugei 1979: Raugei, A. M., *Per l'attribuzione di due canzoni di Gace Brulé (Spanke 653 e Spanke 857=2027)*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XXXII, pp. 479-489.

Richter 1976: Richter, R., *compte rendu* all'edizione Zai, in «Vox Romanica», XXXV, pp. 246-254.

Rieger 1988: Rieger, D., *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXXI, pp. 241-267.

Rivière 1976: Rivière, J.-C., *compte rendu* all'edizione Zai, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XIX, pp. 423-425.

Roncaglia 1958: Roncaglia, Au., «*Carestia*», in «Cultura Neolatina», XVIII, pp. 121-137.

Roncaglia 1969: Roncaglia, Au., «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, in «Cultura Neolatina», XXIX, pp. 5-55.

Roncaglia 1981: Roncaglia, Au., *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II, pp. 3-41.

Roncaglia 1985: Roncaglia, Au., *Les troubadours et Virgile*, in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)*, Rome, Ecole Française de Rome, pp. 267-283.

Roques 1978: Roques, G., *compte rendu* all'edizione Zai, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XCIV, pp. 154-157.

Rossi 1983: Rossi, L., *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in *Studi provenzali e francesi 82*, L'Aquila, Japadre, pp. 28-128.

Rossi 1987: Rossi, L., *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia*, in «Vox Romanica», XLVI, pp. 25-62.

Rossi 1992: Rossi, L., *La 'chemise' d'Iseut et l'amour tristanien chez les troubadours et les trouvères*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*.

III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Montpellier, 20- 26 août 1990), 3 vols., Montpellier, Université Paul-Valéry -Imprimerie de recherche: vol. III, pp. 1119-1132.

Rossi 1994: Rossi, L., *I trovatori e l'esempio ovidiano*, in Picone, M.- Zimmermann, B. (hrsg.), *Ovidius redivivus: von Ovid zu Dante*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, pp. 105-148.

Rossi 1995: Rossi, L., *Per l'interpretazione di «Cantarai d'aquestz trobadors» (323,11)*, in Rossi, L. (ed.), *«Cantarem d'aquestz trobadors»*. *Studi occitanici in onore di G. Tavani*, Alessandria, dell'Orso, pp. 65-111.

Rossi 2001: Rossi, L., *'Carestia, Tristan', les troubadours et le modèle de saint Paul: encore sur «D'Amors qui m'a tolu a moi» (RS 1664)*, in Henrard, N. - Moreno, P. - Thiry-Stassin, M. (éds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck, pp. 403-419.

Rossi 2009: Rossi, L., *Anonymat poétique et hétéronymie. Le cas des premiers troubadours et trouvères*, in «Critica del testo», XII, pp. 239-259.

Rossi 1971: Rossi, L. E., *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in «Bulletin of Institute of Classical Studies of the University of London», XVIII, pp. 69-94.

Sanguineti-Scarpati 2013: Sanguineti, F. - Scarpati, O., *«Comensamen Comensarai» Per una tipologia degli incipit trobadorici*, in «Romance Philology», 67, pp. 113-138.

Santini 2002: Santini, G., *Il lessico rimico di Chrétien de Troyes tra lirica e romanzo: la canzone «Amors tençon et bataille»*, in Fuksas, A. P. (a c. di), *Parole e temi del romanzo medievale*, Roma, Viella, pp. 139-170.

Schulze-Busacker 1978: Schulze-Busacker, E., *L'exorde de la pastourelle occitane*, in «Cultura Neolatina», XXXVIII, pp. 223-232.

Seebass-Linggi 1996: Seebass-Linggi, C., *Lecture d'«Erec». Traces épiques et troubadouresques dans le conte de Chrétien de Troyes*, Bern, Lang.

Spaggiari 1992: Spaggiari, B., *Il nome di Marcabru: contributi di onomastica e critica testuale*, Spoleto, CISAM.

Spanke 1935: Spanke, H., *La poésie lyrique des troubadours*, in «Studi Medievali», VIII, pp. 17-55.

Spetia 1993: Spetia, L., *Echi trobadorici nel «Partenopeus de Blois»*, in Hilty, G. (éd.), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*. Université de Zurich (6-11 avril 1992), 6 vols., Tübingen, Francke Verlag: t. V, pp. 383-398.

Spetia 1997: Spetia, L., «Intavulare». *Tables de chansonniers romans. II Chansonniers français. 2. H (Modena, Biblioteca Estense), Z^a (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, Université de Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres.

Spetia 2001: Spetia, L., *Il 'corpus' delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, in Henrard, N. - Moreno, P. -Thiry-Stassin, M. (éds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck, pp. 475-486.

Spetia 2004-2005: Spetia, L., *Un'attribuzione discordante e un caso di intertestualità: Perrin d'Angicourt e Thibaut de Champagne*, in «Rivista di Studi testuali», VI-VII, pp. 247-269.

Spetia 2010: Spetia, L., *Alle origini della pastorella, un genere popolare*, in «Studi Mediolatini e Volgari», LVI, pp. 167-216.

Spetia 2011: Spetia, L., *Gatti rossi e gatti neri: un mistero felino alle origini della pastorella?*, in Rieger, A. (éd.), *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981-Aix-la-Chapelle 2008: Bilan et perspectives*. Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationales d'Études Occitanes (Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008), 2 vols., Aachen, Shaker: vol. I, pp. 543-555.

Spetia 2012a: Spetia, L., *Il ruolo della Natura nella tessitura originale dello «Chevalier au lion»*, in Benozzo, F. - Brunetti, G. - Caraffi, P. - Fassò, A. - Formisano, L. - Giannini, G. - Mancini, M. (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, pp. 937-956.

Spetia 2012b: Spetia, L., «*Li conte de Bretaine sont si vain et plaisant*». *Studi sull'«Yvain» e sul «Jaufre»*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Spetia 2016: Spetia, L., *L'espressione del dolore nel «Partenopeus de Blois»: una chiave interpretativa del romanzo*, in «Critica del testo» XIX, 3: *Le emozioni nel*

romanzo medievale in versi, a c. di Antonelli R. - Fuksas, A. P. - Paradisi, G., pp. 153-182.

Spetia 2017: Spetia, L., *Le creuset du roman médiéval: l'interférence des genres dans «Yvain» et dans «Partenopeus de Blois»*, in Ferlampin-Acher, C. - Girbea, C. (dir.), *Matières à débat. La notion de 'matière' littéraire dans la littérature médiévale. Actes des colloques de Poitiers (12-13 mars 2015), Rennes (21-22 mai 2015), Bucarest (22 octobre 2015), Rennes, Presses Universitaires*, pp. 387-400.

Tasker Grimbert 2001: Tasker Grimbert, J., *Chrétien, the Troubadours, and the Tristan Legend: The Rhetoric of Passionate Love in «D'Amors qui m'a tolu a moi»*, in Tasker Grimbert, J. - Chase, C. J. (eds.), *Philologies old and new. Essays in Honor of Peter Florian Dembowski*, Princeton, The Edward C. Armstrong Monographs, pp. 237-250.

Topsfield 1974: Topsfield, L.B., *The 'natural fool' in Peire d'Alvernhe, Marcabru and Bernart de Ventadorn*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, 2 vols., Liège, s.n.: vol. II, pp. 1149-1158.

Topsfield 1975: Topsfield, L.B., *Troubadours and Love*, Cambridge, University Press.

Tyssens 1993: Tyssens, M., *Les deux chansons de Chrétien de Troyes. Propositions nouvelles*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, pp. 195-206.

Tyssens 1998: Tyssens, M., *Lectures des chansons de Chrétien*, in Faucon, J.C. - Labbé, A. - Quérueil D. (éds.), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, 2 vols., Paris, Champion: vol. II, pp. 1409-1422.

Tyssens 2002: Tyssens, M., *«Amors tençon et bataille» (R.-S. 121)*, in *«Cultura Neolatina»*, LXII, pp. 19-41.

Varvaro 1962: Varvaro, A., *A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gace Brulé stravagante*, in *Romania. Scritti offerti a F. Piccolo nel suo 70 compleanno*, Napoli, Armanni, pp. 515-526.

Varvaro 1985: Varvaro, A., *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il Mulino.

Williams 1958: Williams, H. F., *«Chresttiens li gois»*, in *«Bulletin Bibliographique de la Société internationale arthurienne»*, X, pp. 67-71.

Zaganelli 1982: Zaganelli, G., «*Aimer sofrir joïr*». *I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia.

Ziltener 1986: Ziltener, W., «*Ai Dieux! Car no sui ironda?*», in Keller, H.-E. et alii (eds.), *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, 2 vols., Kalamazoo, Western Michigan University: t. I, pp. 363-371.

Zingarelli 1904-1905: Zingarelli, N., *Ricerche sulla vita e le rime di Bernart de Ventadorn*, in «*Studi medievali*», I, pp. 309-393 e 594-611.

Zink 1972: Zink, M., *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal, Bordas.

Zumthor 1973: Zumthor, P., *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, (tit. orig. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, trad. it. a c. di M. Liborio).

NOTE

- ¹ Picone 1979, pp. 73-98: la citazione è da p. 74.
- ² Sull'origine della pastorella e l'utilizzo da parte di Marcabruno di elementi strutturali propri alla tradizione folklorica connessi con il canto e con la danza, cfr. Spetia 2010. Per il testo di Marcabruno, cfr. Gaunt-Harvey-Paterson (eds.) 2000, pp. 375-387. Per una variante da accogliere a testo rispetto al testo proposto dagli editori, cfr. Spetia 2010, p. 201, nota 101.
- ³ Ai 38 esemplari occitanici accolti da Franchi (ed.) 2006, ne corrispondono ben oltre 150 francesi tra componimenti anonimi e d'autore.
- ⁴ Picone 1979, pp. 74-81; la citazione è da p. 75. Si osservi che le riflessioni di Picone si concentrano sull'aspetto tematico, trascurando gli elementi formali che pure costituiscono parte fondamentale del discorso lirico.
- ⁵ Köhler 1976, cui va aggiunto anche il saggio di Dumitrescu 1966.
- ⁶ Biella 1965.
- ⁷ Roncaglia 1969.
- ⁸ Picone 1979, p. 78.
- ⁹ Per il testo, cfr. Sharman (ed.) 1989, pp. 373-377.
- ¹⁰ Picone 1979, pp. 84-87: la citazione è da p. 84.
- ¹¹ Pasero 1980 e 1983.
- ¹² Zink 1972.
- ¹³ Picone 1979, pp. 78-79.
- ¹⁴ Per una stratificazione diacronica, necessariamente sintetica, cfr. Bec 1977, pp. 123-124. Una sistemazione cronologica che concerne solo le pastorelle cosiddette 'classiche' (per cui cfr. infra, nota 20) è proposta nell'antologia di Paden (ed.) 1987.
- ¹⁵ Sul motivo dello stupro, si vedano Gravidal 1985, Rieger 1988, Paden 1989 e Gravidal 1991, pp. 104-121 e le note alle pp. 166-170.
- ¹⁶ Per l'edizione, il rinvio è a Wallensköld (éd.) 1925, rispettivamente pp. 176-179 e 180-183.
- ¹⁷ Sulle leggi dei 'generi', resta illuminante l'articolo di Rossi 1971, le cui considerazioni possono estendersi dalle letterature classiche a quelle romanze.
- ¹⁸ Spetia 2010, spec. pp. 212-215.
- ¹⁹ Si noti al riguardo che Picone 1979 nelle pp. 87-98 si rivolge all'esame delle pastorelle italiane *In un boschetto trova' pastorella* di Guido Cavalcanti e al sonetto *Cavalcando l'altr'ier per un cammino* inserito nel capitolo IX della *Vita Nuova* di Dante, ammettendo una trasformazione da genere descrittivo a genere cognitivo.
- ²⁰ Per i testi occitanici, l'edizione di Audiau (éd.) 1923 appare ora superata da quella di Franchi (ed.) 2006; per quelli francesi, il rinvio d'obbligo è a Bartsch (hrsg.) 1870 che raccoglie testi d'autore e anonimi, e a Rivière (éd.) 1974-1976 per le sole pastorelle anonime. Da segnalare infine la raccolta di Paden (ed.) 1987, in cui sono edite solo le pastorelle cosiddette 'classiche', quelle cioè che prevedono l'incontro tra una pastora e un cavaliere che prova a sedurla; lo studioso ha accolto anche testi arabi posti tra gli antecedenti del genere accanto ad esempi mediolatini, e quindi altri esempi provenienti dalla Penisola Iberica, in spagnolo e in galego-portoghese, in tedesco, in italiano e in inglese. Resta invece non chiarito l'inserimento pure di un testo in cinese troppo lontano dalla tradizione occidentale per cogliervi analogie riconducibili a motivi comuni.
- ²¹ Frappier 1949, p. 59.
- ²² Picone 1979, pp. 77 e nota 10.
- ²³ Calzolari 1993-1994.
- ²⁴ Audiau (éd.) 1923, pp. XIII e XIX; Biella 1965, pp. 249-251; infine Köhler 1973 che offre un'interessante analisi diacronica del genere in ambito occitanico.
- ²⁵ Per il testo, il rinvio è a Zemp (éd.) 1978, pp. 258-263.
- ²⁶ Franchi (ed.) 2006, pp. 94-101, che riprende il testo edito da Audiau (éd.) 1923 con modifiche.
- ²⁷ Franchi (ed.) 2006, pp. 102-109, che riprende il testo edito da Audiau (éd.) 1923 con modifiche.
- ²⁸ Franchi (ed.) 2006, p. 103: il corsivo è dell'autore.
- ²⁹ Per il testo, cfr. Newcombe (éd.) 1978, pp. 86-90.
- ³⁰ Calzolari 1993-1994, p. 24, nota 56, rinvia in tal senso all'edizione che non ha fin qui visto la luce.
- ³¹ Il testo si può leggere in Calzolari 1993-1994, pp. 31-33.
- ³² Si tratta della *reverdie A un ajournant por oïr le chant* (RS 308a, 290), e della canzone mariale

Prions en chantant (RS 323), ma solo per la II e per la V strofa: per la bibliografia relativa, cfr. Calzolari 1993-1994, nota 40 a p. 18.

³³ L'altro testo invece alterna una struttura strofica cortese a uno schema metrico popolareggiante con l'alternanza tra settenario e pentasillabo.

³⁴ Per questo testo, il rinvio è a Bartsch (hrsg.) 1870, pp. 285-286, e le note alle pp. 389-390.

³⁵ La citazione è da Calzolari 1993-1994, p. 23.

³⁶ Marshall (ed.) 1972, p. 6.

³⁷ Per cui cfr. infra.

³⁸ È il caso di due testi anonimi, *L'altre fui a Calaon* (BdT 461,147) di cui è rimasto un frammento, per cui cfr. Lewent 1919; e di *Quant'escavalcai l'autr'an* (BdT, 461,200), per cui cfr. Caïti-Russo (éd.) 2005, pp. 121-133.

³⁹ Si tratta ad esempio del testo di Bertolome Zorzi, *L'autrier quant mos cors sentia* (BdT 74,7), per cui cfr. Levy (hrsg.) 1883, pp. 63-67; e di *De Pala a Torosela* di Cerveri de Girona (BdT 434a,17), per cui cfr. Riquer (ed.) 1947, pp. 21-25.

⁴⁰ Per tutto ciò il rinvio è a Bec 1977, p. 133; e a Spetia 2001.

⁴¹ Cfr. al riguardo Press 1962-1963, pp. 70-78, e Dragonetti 1960, pp. 163-169 a proposito della descrizione della stagione e del paesaggio dalla funzione dimostrativa secondo le regole della stilistica; per la topica invece, cfr. Picarel, 1970; infine sull'evoluzione dell'esordio primaverile nella canzone trobadorica e la sua progressiva riduzione, cfr. Sanguineti-Scarpati 2013.

⁴² Sul ricorso agli uccelli nei *débuts printaniers*, cfr. Hensel 1909; Evans 1964; e Cadart-Ricard 1978.

⁴³ Schulze-Busacker 1978.

⁴⁴ Spetia 2011.

⁴⁵ Zumthor 1972, p. 305.

⁴⁶ Jeanroy 1969⁴, nota 1 a p. 30 lo definisce *sirventés déguisé*.

⁴⁷ Audiau (éd.) 1923, nota 2 a p. V.

⁴⁸ Kolsen (hrsg.) 1910-1935, vol. I: pp. 348-359, e le note nel vol. II alle pp. 96-100.

⁴⁹ Picone 1979, nota 24 a p. 84.

⁵⁰ Sharman (ed.) 1989, p. 359. L'edizione del testo è invece alle pp. 377-384.

⁵¹ Beltrami 2001.

⁵² Spetia 2010.

⁵³ Bartsch (hrsg.) 1870, pp. 138-140, e le note alle pp. 366-367; e Spanke (hrsg.) 1925, pp. 7-9, e le note alla p. 354. Si osservi che i mss. **KNX** riportano *puceletes* come variante, ma l'ambientazione pastorale è garantita dal fatto che le ragazze fanno la guardia alle bestie, come gli agnelli (vv. 28 e 48).

⁵⁴ Significativo al riguardo è il fatto che il poeta dorma, come rappresentato nei testi *De somnio* e *Aliud somnium* del canzoniere di Ripoll, i quali vanno annoverati tra gli antecedenti mediolatini delle pastorelle romanze, per cui cfr. Spetia 2010, pp. 181-182; e Spetia 2011, spec. pp. 550-553.

⁵⁵ Bartsch (hrsg.) 1870, pp. 54-55, e p. 348 (si noti che Bartsch la pone nel primo gruppo delle cosiddette Romanze); e Spanke (hrsg.) 1925, pp. 84-85, e le note alle pp. 369-370. La definizione di *chançonete* si addice a questo testo che presenta versi brevi, pure se l'editore Spanke osserva che la forma metrica non è chiara, come pure il contenuto (per esempio a chi il poeta invia il testo, poiché nell'incipit non aveva detto di avere un amore lontano?), tanto che l'editore non esclude possa trattarsi di una *sotte chanson*: in tal caso sarebbe una parodia di più generi lirici.

⁵⁶ Bartsch (hrsg.) 1870, pp. 204-205, e le note a p. 375; e Spanke (hrsg.) 1925, pp. 89, e le note alla p. 370. La lirica consta di sole tre strofe.

⁵⁷ La poesia infatti consta di 5 strofe di otto ottosillabi con schema rimico a'ba'bba'ba'.

⁵⁸ La lirica è stata edita da Spanke (hrsg.) 1925, pp. 160-161, e p. 387 per le note. Secondo Spanke allo stesso autore potrebbe essere attribuito pure il testo che la precede *Gent de France, mult estes esbahie!* (RS 1147), trasmesso dal solo ms. **K** e che si può leggere appunto in Spanke (hrsg.) 1925, pp. 158-159 e pp. 386-387 per le note, per il fatto che al v. 38 di RS 528 l'anonimo sostiene che se lui fosse il re di Francia farebbe incoronare la dama, mentre in RS 1147, ove si invocano le genti di Francia, si fa riferimento ad una *amie* del re. Si tratta in realtà di un rarissimo sirventese politico, in cui si attacca una disposizione specifica inclusa nei cosiddetti *Établissements*, espressione del potere legislativo detenuto dal re di Francia, ossia il giudizio emesso dai baglivi in nome del re attraverso un'inchiesta, giudizio che andava a colpire i feudatari, uno dei quali – facendosi interprete del pensiero anche di altri – decide appunto di comporre il testo in esame. Secondo Spanke e prima di lui Leroux de Lincy 1841, pp. 215-220, la lirica va collocata cronologicamente intorno al 1270, quando appunto fu emanata, tra le altre, dal re Luigi IX il Santo la disposizione

oggetto di critica; d'altra parte il re intensificò la pratica di emanare tali *Établissements*, allo scopo di controllare ed eventualmente abolire le cattive consuetudini dei feudatari, secondo una rivendicazione essenziale delle popolazioni soggette al regime feudale, e che ben si spiega alla luce del profilo di Luigi, un re di tipo nuovo, umile, amico dei poveri come dei frati mendicanti: per tutto ciò, cfr. Le Goff 1996, specialmente pp. 570-577. Quanto alla lirica, la prossimità dei due testi potrebbe deporre a favore di un solo autore, ma la definizione di RS 528 sull'eventuale incoronazione della dama appare topica, ed è preferibile allora mostrare prudenza nell'attribuzione ad uno stesso autore, sia pure anonimo.

⁵⁹ Anche questo testo è in Spanke (hrsg.) 1925, pp. 214-216, e pp. 399-400 per le note. Esso consta di 5 strofe di 13 versi settenari e quinari che si alternano con regolarità, e secondo lo schema rimerico a'ba'ba'ba'bba'ba'b.

⁶⁰ Pattison (ed.) 1952, pp. 24-25.

⁶¹ Rispettivamente Pattison (ed.) 1952, pp. 161-164; e Appel (hrsg.) 1915, pp. 249-257.

⁶² Gaunt-Harvey-Paterson (eds.) 2000, pp. 178-188.

⁶³ Esso compare infatti in *Bel m'es quan li rana chanta* (BdT 293,11), *Bel m'es can s'esclarzis l'onda* (BdT 293,12a), *Contra l'ivern que s'enansa* (BdT 293,14), *D'aiso laus Dieu* (BdT 293,16), *Emperaire, per mi mezeis* (BdT 293,22) e nella pastorella maggiore.

⁶⁴ Per cui cfr. infra 2.3 e 2.10.2.

⁶⁵ Pattison (ed.) 1952, p. 25 e nota 52, e p. 45.

⁶⁶ Cfr. infra 2.10.3.

⁶⁷ Gli altri due sono *Joglar* scambiato con Azalais de Porcaraigues, come già proposto da Sakari (éd.) 1949, spec. pp. 70-84; e *Linhaura* utilizzato da Giraut de Borneil in due sue canzoni *Ges de sobrevoler nom tolh* (BdT 242,37), ed *Er'auziretz* (BdT 242,17); nella tenzone sul *trobar clus Era m platz*, *Giraut de Bornelh* che lo oppone proprio a Raimbaut (BdT 242,14); infine nel *planh* che egli compose all'indomani della morte di Raimbaut, *S'anc jorn agui joi ni solatz* (BdT 242,65): per i testi di Giraut, cfr. l'edizione Kolsen 1910-1935, rispettivamente vol. I alle pp. 160-167, 167-173, 374-379, e 480-487 (e le relative note nel vol. II, alle pp. 61-63, 63-64, 104-107, 130-131); e l'edizione Sharman 1989, rispettivamente alle pp. 154-158, 71-76, 394-398 e 404-409.

⁶⁸ Appel (hrsg.) 1915, pp. XLIII-XLIV e XLVII-XLVIII.

⁶⁹ Per la citazione degli altri tre passi in cui è presente il *senhal*, cfr. infra 2.10.2.

⁷⁰ Delbouille 1957, spec. pp. 64-72.

⁷¹ Roncaglia 1958.

⁷² L'eco del dibattito si ritrova anche nel prologo del *Partenopeus de Blois*, databile ai primi anni del decennio Ottanta del XII secolo (per cui cfr. Spetia 1993), a riprova di un'attenzione straordinaria del mondo oitanico per una questione fondamentale nell'ideologia cortese e che d'altra parte grazie all'intervento di Chrétien de Troyes, permette l'innesto della canzone di origine trobadorica anche al Nord della Francia. Non solo, ma anche *l'Ille et Galeron* di Gautier d'Arras (Lefèvre, éd., 1988) fa mostra di conoscere la questione Carestia, come provano il ricorso al termine *quarentaine* (v. 1231) e ai rimanti *bataille: travaille* (vv. 1213-1214) peraltro in un contesto simile (lo scrittore lamenta il fatto che ormai gli uomini non sono in grado di aspettare la quarantena e si dichiarano subito). Di tale identificazione ho dato conto nell'intervento "*Ille et Galeron versus Eliduc* e il fantasma di Chrétien: il *lai* reinterpretato nel romanzo" svolto nel IV Seminario internazionale di studio "Eredità medievali. La *narratio brevis* e le sue declinazioni in area romanza" svoltosi all'Università dell'Aquila (29-30 novembre 2017) i cui atti sono in stampa.

⁷³ Roncaglia 1958, p. 123.

⁷⁴ Lejeune 1954, spec. p. 31.

⁷⁵ Appel (hrsg.) 1915, p. LVII, nota 1, che parlava pure di un incontro tra Bernart e Chrétien nel 1171.

⁷⁶ Per i due testi, si è scelto di seguire l'edizione di Zai (éd.) 1974, rispettivamente alle pp. 75-100, e 57-74, nella consapevolezza che l'edizione Tyssens di *Amors tençon et bataille* (Tyssens 2002) se risolve dei passi controversi come si vedrà, d'altra parte pone dei problemi relativamente alle congetture avanzate. Se ne darà conto al momento opportuno, secondo la scansione cronologica degli interventi degli studiosi che si sono interessati in qualche modo alla questione Carestia. L'edizione Zai è stata adottata da Berthelot (éd.) 1994.

⁷⁷ Per cui cfr. infra 2.23.3.

⁷⁸ Pattison (ed.) 1952, pp. 131-134. Da segnalare che l'editore alle pp. 42-43 e 45 data la lirica al 1168. Per l'importanza delle affermazioni di Roncaglia, vale la pena di citare i passi indicati dallo studioso: *Qu'en feyratz s'ie us fos trefans, / Mals e felhs ez ergulhos? / Foran plus aventuros - / Oc ! So m*

par, pos ar esquivia / M'es, quar ves vos franc cor ay (vv. 10-14) ; e Mas vos avetz - don morrai, / Amors - l'us de Barrabas ; / Quels vostres faitz soteiras / - Qu'estan mal, per qu'ieu viu blos - / No faitz ges als plus iros, / Mas ves quel etz ombriva / Qu'avetz en poder ses play (vv. 22-28).

⁷⁹ Roncaglia 1958, alla nota 18 di p. 126 segnala come il riferimento di Raimbaut alla pozione d'amore bevuta da Tristano sarebbe stata riecheggiata sia dal trovatore Guilhem Augier Novella nella lirica *Per vos, bella dous'amia* (BdT 205,4a=37,2: vv. 26-27: *Ara sai eu q'eu ai begut del broc / Don bec Tristans c'anc pois garir non poc!*), per cui cfr. Calzolari (ed.) 1986, pp. 135-152; sia da un anonimo troviere autore de *La froidor ne la gelee* (RS 517: vv. 47-50: *Amors m'ont pris en haïne / Por ameir. / J'ai beüt del boivre ameir / K'Isouth but la roïne*), ove però – va sottolineato – il beveraggio è gustato dalla regina Isotta, e il significativo cambio di protagonista discende dal fatto che si tratta di una *chanson de femme* (cfr. Bartsch, hrsg., 1951, pp. 222-223).

⁸⁰ Roncaglia 1958: la citazione è da p. 126.

⁸¹ Questa e la citazione che segue sono in Roncaglia 1958, p. 129.

⁸² Il corsivo è di Roncaglia.

⁸³ Roncaglia 1958, pp. 132-133.

⁸⁴ Fourrier 1950, che osservava come nella festa dell'incoronazione di Erec ed Enide potesse cogliersi un'allusione alla corte tenuta nel Natale del 1169 da Enrico II a Nantes, capitale del ducato di Bretagna di cui era stato investito il figlio Goffredo; inoltre nel giugno 1170 si era svolta a Westminster l'incoronazione del primogenito Enrico il Giovane benedetta dall'arcivescovo di Canterbury, lo stesso cioè che benedice i due sposi nel romanzo. Cfr pure infra 2.23.4.

⁸⁵ Per l'edizione, cfr. Fratta (ed.) 1996, pp. 47-59; per un'analisi dettagliata del testo, cfr. Rossi 1995, che tuttavia sposta la composizione al 1171; infine per una bibliografia esaustiva sulla datazione e localizzazione e una nuova proposta, cfr. Guida 1997, ma anche infra 2.23.4.

⁸⁶ Roncaglia 1958, pp. 127-128.

⁸⁷ Spetia 2012b, pp. 42-62; e Bianchini 2002.

⁸⁸ I passi ovidiani sono quelli menzionati da Roncaglia con le correzioni alle sviste proposte da Rossi 1987, nota 60 a p. 42. Per i testi ovidiani, il rinvio è a Verger (ed.) 2006².

⁸⁹ Si tratta dei noti versi 1-7 del prologo del *Cligès* (*Cil qui fist d'Erec et d'Enide / Et les comandemanz d'Ovide / Et l'Art d'amors an romans mist, / Et le Mors de l'espaule fist, / Del roi Marc et d'Ysalt la blonde, / Et de la hupe et de l'aronde / Et del rossignol la muance*), per cui cfr. Walter (éd.) 1994.

⁹⁰ *Yvain ou Le chevalier au Lion*, per cui cfr. Uitti (éd.) 1994.

⁹¹ Roncaglia 1958, pp. 131-132.

⁹² Sakari (éd.) 1956. La lirica si legge alle pp. 68-80.

⁹³ Sakari (éd.) 1956, p. 15 e nota 2, osserva che nelle tornade di 8 canzoni Guillem fa allusione a due Bertran, uno dei quali potrebbe essere stato un amico di Guillem, per esempio il figlio di Bertran de Born, che portava lo stesso nome.

⁹⁴ I corsivi sono miei.

⁹⁵ Roncaglia 1958, p. 134. Lo studioso osserva che l'accusa di prolissità nel canto era stata mossa altrove a Raimbaut.

⁹⁶ Sakari (éd.) 1949, pp. 86-87.

⁹⁷ Perugi (ed.) 2015, p. XIII.

⁹⁸ Perugi (ed.) 1978, vol. II, pp. 153-169. La citazione che precede è a p. 164. Tale considerazione è scomparsa nell'edizione Perugi del 2015, pp. 51-62, e si registrano varianti di rilievo tra le due edizioni.

⁹⁹ Perugi (ed.) 1978, vol. II, pp. 559-617; e Perugi (ed.) 2015, pp. 295-328. I corsivi sono miei.

¹⁰⁰ Per cui cfr. infra, 2.6.

¹⁰¹ Perugi (ed.) 2015, note ai vv. 1, 17 e 33, rispettivamente alle pp. 56, 58 e 61.

¹⁰² Perugi (ed.) 2015, p. XIII. Lo stesso *senhal* fu impiegato una volta pure da Gaucelm Faidit, e le tre composizioni (di Bertran e di Gaucelm) sono databili tutte al 1184.

¹⁰³ Gouiran (éd.) 1985, vol. II, pp. 569-592, spec. p. 569. Gli altri editori Paden-Sankovitch-Stäblein (eds.) 1986, pp. 370-375, spec. p. 370 ritengono invece che sia della primavera del 1188.

¹⁰⁴ Perugi (ed.) 2015, p. XVII.

¹⁰⁵ Così segnala Perugi (ed.) 2015, p. 62.

¹⁰⁶ Per tutto ciò cfr. Gouiran (éd.) 1985, vol. I, pp. XLIII-XLIV; e Spetia 2012b, pp. 59-62. Inoltre cfr. infra 2.13.

¹⁰⁷ Gouiran (éd.) 1985, vol. I, pp. 55-67. Il corsivo è mio.

¹⁰⁸ Per cui cfr. infra 2.7.

¹⁰⁹ Gouiran (éd.) 1985, vol. I, p. 64, nota al v. 10.

- ¹¹⁰ Cfr. infra 2.8.2.
- ¹¹¹ Roncaglia 1958, nota 30 a p. 130.
- ¹¹² Shepard and Chambers (eds.) 1950, pp. 101-105.
- ¹¹³ Vatteroni (ed.) 2013, vol. II, pp. 782-796.
- ¹¹⁴ Vatteroni (ed.) 2013, nota al v. 14 alla p. 794 del vol. II.
- ¹¹⁵ Avalor (ed.) 1960, vol. I, pp. 81-90.
- ¹¹⁶ Cfr. infra 2.4.4.7.
- ¹¹⁷ Salverda de Grave (éd.) 1983-1985.
- ¹¹⁸ Roncaglia 1958, nota 30 a p. 130.
- ¹¹⁹ Meyer 1867, pp. 129-130. Parducci 1942, pp. 70-71 e 82-84 accetta invece la paternità di Raimon de Miraval.
- ¹²⁰ Topsfield (éd.) 1971, p. 54.
- ¹²¹ Borriero (ed.) 2009, spec. pp. 432-433 e nota al v. 54 nel tradurre il verso in oggetto con “e mai un giorno / il vostro pregio perfetto conobbe carestia”, osserva che sarebbe inappropriato quanto proposto da Topsfield (éd.) 1971, proprio alla nota al v. 54 a p. 369: «ici probablement *réserve*», senza tuttavia chiarire ulteriormente.
- ¹²² Ricketts (éd.) 1964, pp. 16-17.
- ¹²³ Ricketts (éd.) 1964, pp. 84-92. Mio il corsivo.
- ¹²⁴ Per i dati biografici, cfr. Rivière (éd.) 1986, p. 29; e Branciforti 1990, pp. 196-198.
- ¹²⁵ Rivière (éd.) 1986, pp. 35-45.
- ¹²⁶ Branciforti 1990, pp. 205-206, propone di emendare così i vv. 41-42: *E si ab vos hai de ioi carestia / Ben non l'auria ab cellas que no'l han.*
- ¹²⁷ Cfr. infra 2.8.4.
- ¹²⁸ Egidi (ed.) 1940, pp. 65-68.
- ¹²⁹ Roncaglia 1958, p. 136 e nota 52.
- ¹³⁰ Così sottolinea Branciforti 1990, p. 207.
- ¹³¹ Per cui cfr. infra 2.8.2.
- ¹³² Cfr. infra 2.2.2.
- ¹³³ Boni (ed.) 1957, pp. 12-17; Roncaglia 1958, nota 53 a p. 137, sottolinea di aver tuttavia seguito quella di Levy 1920, p. 123, che presenta una variante al v. 40: *N'aura blasme, c'a mais de carestia.*
- ¹³⁴ Boni (ed.) 1957, pp. XXXIX-XL.
- ¹³⁵ L'edizione ha avuto delle recensioni, che apportano correzioni e indicazioni di rilievo: cfr. Richter 1976; Rivière 1976; infine Roques 1978.
- ¹³⁶ Zai (éd.) 1974, p. 11.
- ¹³⁷ Zai (éd.) 1974, p. 73.
- ¹³⁸ Zai (éd.) 1974, p. 92.
- ¹³⁹ Zaganelli 1982, pp. 25-65.
- ¹⁴⁰ Zaganelli 1982, p. 27.
- ¹⁴¹ Sulla declinazione del contrizionismo in letteratura, si veda da ultimo Spetia 2016 in un romanzo come il *Partenopeus de Blois* il cui autore si svela rivale di Chrétien, sin dal prologo che echeggia proprio il *débat* relativo a Carestia, come già osservato. Per la rivalità fra i due autori, cfr. pure Spetia 2017.
- ¹⁴² Zaganelli 1982, p. 35.
- ¹⁴³ Zaganelli 1982, p. 47 rileva giustamente che il rapporto tra l'individualismo isolato dell'*aventure* e il contesto sociale sarà affrontato da Chrétien nei suoi romanzi.
- ¹⁴⁴ Significativo al riguardo è quanto osserva Zaganelli 1982, nota 35 a p. 48, ossia che l'amore come sentimento viene allora qualificato da possessivi, determinativi, verbi di permanenza o insorgenza nel cuore, in modo da distinguerlo da Amore personificato.
- ¹⁴⁵ Meneghetti 1984, pp. 138-146. Il lavoro è stato riedito otto anni dopo con aggiunte e ritocchi: Meneghetti 1992, pp. 101-108, ed è questa l'edizione seguita, tanto più che essa tiene conto (nota 107 alla p. 102) delle nuove riformulazioni del *débat* Carestia ad opera di Di Girolamo 1984 e Rossi 1987 (per cui cfr. infra, rispettivamente 2.7 e 2.8), rigettando tuttavia la proposta di Di Girolamo di identificare *Carestia* con Bernart. Quanto alla datazione, per la studiosa resta valido quanto proposto da Delbouille e Roncaglia, e rifiuta quindi l'ipotesi di Zai (éd.) 1974, pp. 159-160, che posticipava la composizione di *D'Amors qui m'a tolu a moi* così come dell'altra lirica al *Cligès*, intorno al 1177 (quindi quasi alla stessa epoca di *Lancelot* e *Yvain*, e peraltro alla corte di Maria di Champagne), quando ormai Raimbaut era già morto da almeno 4 anni.

- ¹⁴⁶ Perugi (ed.) 1978, pp. 619-650; e Perugi (ed.) 2015, pp. 329-345.
- ¹⁴⁷ Si tratta di *Sols soi qui sai lo sobrafan qu'm sortz* (BdT 29,18).
- ¹⁴⁸ Roncaglia 1981, pp. 37-39. Andr  aggiunto al riguardo che secondo Roncaglia si tratterebbe del *Tristan* di Béroul, per la connessione dei tre termini *oncle, chambre, entre* del romanzo con *oncla, camera* e *intra* della sestina, che   a sua volta un'applicazione delle invenzioni formali di Raimbaut.
- ¹⁴⁹ Meneghetti 1992: le citazioni sono rispettivamente da p. 104 e p. 105.
- ¹⁵⁰ Di Girolamo 1984. L'articolo viene recuperato e integrato da altre considerazioni in Di Girolamo 1989, pp. 120-141. Va sottolineato che nel lavoro del 1989 Di Girolamo (nota 12 a p. 138) accenna alla tesi di Rossi 1987 (per cui cfr. 2.8.) che riprende quella di Roncaglia quanto all'identificazione di *Carestia*, ma pur nell'ampliamento dei riferimenti letterali e culturali forniti e nell'approfondimento della questione dei *senhals*, la giudica non convincente.
- ¹⁵¹ In realt  Roncaglia 1958, p. 133, non esplicita la difficolt , che tuttavia resta, ma lascia aperta la possibilit  che il *senhal Carestia* possa discendere da qualche perduto antecedente, come si   detto.
- ¹⁵² Per una soluzione a tale interrogativo, cfr. infra 2.14.
- ¹⁵³ Di Girolamo 1984, p. 19.
- ¹⁵⁴   Roncaglia 1969, p. 44, a fornire la definizione di «compromesso cortese», che va a porsi tra il libertinaggio d'istinto mondano espresso da Guglielmo IX e la monogamia che discende dalla legge divina propugnata invece da Marcabruno. Cingolani 1984 ha riesaminato la questione inserendo nel dibattito anche Cercamon con *Ab lo Pascor* (BdT 112,1a: cfr. Tortoreto, ed., 1981, pp. 135-155), che invece nell'opporre un amore leale ad uno sleale propone una monogamia *drut-amiga* fuori del matrimonio. Particolarmente significativa nell'articolo di Cingolani (pp. 29-31)   la considerazione su Chrétien, che pur scartando l'adulterio, non riesce ad accettare il matrimonio cos  com' , perch  privo di passione, e perci  con *Erec et Enide* mette in scena una coppia alla faticosa ricerca di una dimensione di coniugi-amanti, oltre che della maturit  di cavaliere per Erec.
- ¹⁵⁵ Beggiano (ed.) 1984, pp. 79-90.
- ¹⁵⁶ Nicholson (ed.) 1976, pp. 43-50.
- ¹⁵⁷ Di Girolamo 1981-1983, nota 38 a p. 28.
- ¹⁵⁸ Appel (hrsg.) 1915, rispettivamente alle pp. 180-186, 151-155, e 155-164.
- ¹⁵⁹ Infatti nelle rubriche attributive dei mss. **ADIK** compare il nome di Peirol, ma Fratta (ed.) 1996, pp. 17-23, spec. pp. 17-18, osserva che esiste un'altra tenzone di Bernart proprio con quel trovatore, *Peirol, com avetz* (BdT 70,32) in cui identico   il tema trattato, ossia la rinuncia al canto e all'amore, nell'una di Bernart, nell'altra di Peirol. Ci  pu  aver comportato la confusione del nome di Peire d'Alvernhe con quello di Peirol. Il testo   anche in Appel (hrsg.) 1915, pp. 10-13.
- ¹⁶⁰ Di Girolamo 1984, nota 15 a p. 23 ricorda a questo punto la canzone citata di Bertran de Born con il ricorso alla metafora quaresimale.
- ¹⁶¹ Tale considerazione   in Di Girolamo 1989, p. 132.
- ¹⁶² Cfr. infra 2.17.
- ¹⁶³ Si tratta dei vv. 1-2 di *Bem cuidei de chantar sofrir* (BdT 70,13); vv. 7-8 di *Bernart de Ventadorn, del chan* (BdT 70,14); vv. 1-9 di *Gent estera que chantes* (BdT 70,20); vv. 1-2 di *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (BdT 70, 27); vv. 1-5 di *Tuih cil que m preyon qu'eu chan* (BdT 70,45). Inoltre nella tornada di *Lo gens tems de pascor* (BdT 70,28) Bernart sostiene che, se il suo benessere non dipendesse interamente da *Bel Vezzer*, avrebbe potuto rinunciare alla canzone a causa degli *enoyos* (vv. 64-67). Per le liriche, cfr. Appel (hrsg.) 1915, rispettivamente alle pp. 75-82, 82-85, 114-117, 155-164, 269-276, e quindi 164-172.
- ¹⁶⁴ Appel (hrsg.) 1915, pp. 107-114.
- ¹⁶⁵ Rossi 1987, pp. 55-57; ma cfr. anche infra 2.8.4 e 2.21.
- ¹⁶⁶ Fratta (ed.) 1996, p. 18. Si tenga conto ovviamente che la considerazione di Fratta segue di diversi anni l'articolo di Di Girolamo.
- ¹⁶⁷ Rossi 1987.
- ¹⁶⁸ Mouzat ( d.) 1965, in particolare pp. 25-41 per la biografia e pp. 153-158 per l'edizione del testo.
- ¹⁶⁹ L'intervento di Gaucelm Faidit al *débat*, sia pure alla distanza, era stato gi  ipotizzato da Jung 1986, pp. 21-22 per la lirica *Lo rossinholetz sauvage* di Gaucelm (BdT 167,34) a proposito del *seignoratge* della dama sui trovatori.
- ¹⁷⁰ Si tratta dello schema 861 del repertorio M lk-Wofzettel. Di tutte le liriche rappresentate, tuttavia, il troviere che pi  ricorre a tale schema   Raoul de Ferrières, in due casi (*Encore m'estuet il chanter*, RS 818; e *Par force chant comme esbahis*, RS 1535) mantenendo l'incatenamento strofico delle *coblas capcaudadas* e solo 5 strofe di 9 ottosillabi, invece delle 6 di Chrétien (in RS 1535 vi aggiunge anche un invio di 5 vv.); in un'altra invece (*Quant iovers a tel poissance*, RS 243) passa ai settenari

maschili e femminili e anche in questo caso aggiunge un invio di 5 vv.

¹⁷¹ Jung 1986, spec. pp. 23-25. Oltre alla più nota *La douce voix du louseignol sauvage* (RS 40), sono menzionate tra le altre da Jung *Li nouviaz tans et mais et violete* (RS 985) e *Quant li louseignolz jolis* (RS 1559).

¹⁷² Mouzat (éd.) 1965, rispettivamente alle pp. 385-392; e 403-414.

¹⁷³ Rossi 1987, p. 29, da cui è tratta la citazione. Nella nota 16 alla stessa p. 29, Rossi aggiunge delle considerazioni su Guillem che avrebbe accusato Raimbaut, identificato col *senhal Joglar*, di cantare senza gioia d'amore; avrebbe quindi riutilizzato lo schema metrico di *Mon cor e mi mas bonas chansos* di Gaucelm Faidit (BdT 167,37), anch'essa rivolta a Raimbaut, questa volta identificato con il *senhal Linhaure*, mostrando infine di conoscere la carestia cristiana.

¹⁷⁴ Cfr. supra 2.3.

¹⁷⁵ Appel (hrsg.) 1915, pp. 257-268.

¹⁷⁶ Secondo Rossi 1987, p. 31, Bernart si rifà qui al *Tristano* di Thomas.

¹⁷⁷ Aggiunge a tal proposito Rossi 1987, p. 34, che Chrétien probabilmente a seguito della *querelle* trobadorica avrebbe inserito nell'*Erec* l'enigmatica definizione *Tristan qui oncques ne rit* (v. 1695), come *contrafactum* dell'espressione bernardiana. Ma la cronologia relativa dei testi è soggetta a cauzione. Per l'edizione dell'*Erec et Enide*, cfr. Dembowski (éd.) 1994.

¹⁷⁸ Per cui tuttavia cfr. 2.19.

¹⁷⁹ Per *Linhaure* infatti, coniato da Giraut de Bornelh e Gaucelm Faidit, Raimbaut avrebbe suggerito un'interpretazione provocatoria, accostando il *senhal* al *lai d'Ignaure*, castrato perché troppo esuberante; mentre *Joglar* rinvierebbe ai travestimenti in abiti giullareschi dello stesso *Tristano*: Rossi 1987, pp. 35-36. Per la questione *Linhaure*, cfr. pure Rossi 1983, pp. 38-51.

¹⁸⁰ Per cui cfr. Bolelli 1950; e Kahane 1964.

¹⁸¹ Berthelot (éd.) 1994. Rossi 1987, p. 38 ricorda come la lezione *li gois* sia stata scelta da De Boer (éd.) 1909, nota al v. 734 a p. 110, perché la forma *li gais*, attestata da altri manoscritti e quindi in rima con *-ois*, è estranea alla lingua di Chrétien, ma Williams 1958 aveva proposto di vedere nel verso una interpolazione dell'autore dell'*Ovide moralisé*, con un volontario riferimento alla gaiezza di Chrétien come emergerebbe dai suoi scritti (ciò che tuttavia appare assai discutibile). Da parte sua De Boer aveva discusso del significato dell'appellativo e delle ipotesi possibili alle pp. CV-CXX della sua edizione.

¹⁸² Roncaglia 1985, spec. p. 279.

¹⁸³ Appel (hrsg.) 1915, pp. 85-90.

¹⁸⁴ Per tutto ciò, cfr. Topsfield 1974, e Topsfield 1975, pp. 119-122.

¹⁸⁵ Oltre alla canzone della *lauzeta*, Rossi 1987, p. 47, menziona in particolare *Lo rossinhol s'esbaudeya*, *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, *Can vei la frej'aura venta* (BdT 70,37), *Can lo dous temps comensa* (BdT 392,27) e *Can la verz folha s'espera* (BdT 70,38).

¹⁸⁶ Rossi 1987, p. 52.

¹⁸⁷ Zemp (éd.) 1978, pp. 195-205. Il corsivo è mio.

¹⁸⁸ Zemp (éd.) 1978, pp. 203-204, nella nota relativa al v. 35 della lirica appena menzionata.

¹⁸⁹ Zemp (éd.) 1978, pp. 315-324. Il corsivo è mio.

¹⁹⁰ Zemp (éd.) 1978, pp. 237-248. Miei i corsivi.

¹⁹¹ Rossi 1987, nota 98 a p. 62.

¹⁹² Mouzat (éd.) 1965, pp. 564-567. Il corsivo è mio.

¹⁹³ Tyssens 2002, nota 44 a p. 34 segnala la svista di Rossi 1987, p. 56, che individua il ms. **W** come relatore della versione francesizzata, corrispondente al canzoniere oitanico **M**, invece di **X** a sua volta corrispondente di **U** francese.

¹⁹⁴ Rossi 1987, p. 56, parla in realtà di *coblas doblas capcaudadas*. Andrebbe inoltre osservato che le due liriche presentano uno schema metrico assai simile. Quella di Bernart consta di 6 *coblas doblas* e 2 *tornade* di 3 vv. ciascuna, secondo lo schema ab'ab'b'aa'b', dove a sono ottosillabi e b' eptasillabi; invece la lirica di Chrétien consta di 6 *coblas doblas* e una *tornada* di 4 vv. eptasillabi femminili secondo lo schema a'b'a'b'b'a'b'a'.

¹⁹⁵ Per l'edizione del *Lancelot*, cfr. Poirion (éd.) 1994.

¹⁹⁶ Zemp (éd.) 1978, pp. 304-308.

¹⁹⁷ Per cui cfr. infra 2.10.1.

¹⁹⁸ Rossi 1992; l'intervento al convegno risale però al 1990.

¹⁹⁹ Gaunt-Harvey-Paterson (eds.) 2000, pp. 147-163.

²⁰⁰ L'osservazione appartiene a Gaunt 1986, secondo il quale i vv. 33-36 di *Non chant per auzel ni per*

flor alluderebbero ad un episodio poco noto della leggenda tristaniana e che è invece trasmesso da Gottfried von Straßburg, quando Brangania è consegnata da Isotta ai servi perché la uccidano e non riveli il suo tradimento: è in quel momento che Brangania fa riferimento alla doppia camicia, simbolo di verginità. Il passaggio si ritrova pure in Eilhart von Oberg e nella *Saga*, e si può presumere fosse pure nella versione di Thomas. D'altra parte il riferimento alla bianca camicia nella lirica di Marcabruno sarebbe un attacco ironico ad Alegret, ricordato nella tornada – e in particolare al suo sirventese *Ara pareisson ll'aubre sec* (BdT 17,2) – perché come Tristan aveva reso cornuto il proprio signore. Appare tuttavia assai dubbio quanto sostenuto da Gaunt, nota 8 a p. 112, che rinviando ai vv. 184-186 di *Cabra joglar* di Guerau de Cabrera (per cui cfr. Pirot 1972, pp. 545-562 per l'edizione del testo e pp. 459-469 per i riferimenti alla leggenda tristaniana, spec. pp. 468-469) avanza l'ipotesi di una versione di tale episodio in occitano, ricordando che la versione di Thomas può non essere stata la prima relativa a Tristano e Isotta in una lingua romanza. Se indubbiamente complessa e remota nel tempo è la costituzione della leggenda tristaniana, postulare l'esistenza di una versione in occitano per un episodio non altrimenti trasmesso dalle pur frammentarie versioni di Thomas e di Béroul contraddice il principio incontrovertibile dell'intercomprensione tra le lingue d'oc e d'oïl dimostrata dalle liriche composte nei due idiomi, per cui si dovrebbe ammettere per qualunque riferimento nel mondo trobadorico a testi in francese, come i romanzi di Chrétien, che di essi siano esistite delle versioni in lingua provenzale. La datazione dell'*ensenhamen*, per Pirot anteriore di poco al 1159, è stata posticipata agli anni successivi al 1194 da Cingolani 1992-1993.

²⁰¹ È un'idea che avanza Jung 1986, nota 32 a p. 22 sia pure in forma dubitativa, identificando il *joglar* di cui si parla nella *vida* proprio con Bernart, per cui cfr. Boutière-Schutz (éd.) 1973², pp. 441-444.

²⁰² Rossi 1992, nota 46 a p. 1131.

²⁰³ Nel *Cligès* invece è Alexandre a indossare la bianca camicia cucita da Soredamors, per poi accorgersi che in essa vi è stato inserito un capello d'oro della fanciulla (rispettivamente vv. 1150-1159, e 1628-1638), ma qui è possibile cogliere l'ironia assente invece nell'*Erec*.

²⁰⁴ Monson 1991.

²⁰⁵ Delbouille 1957, p. 70, seguito da Fourrier 1960, p. 40; e Pirot 1972, pp. 463-464. Per l'edizione, cfr. Marchello-Nizia (éd.) 1995.

²⁰⁶ Delbouille 1957, p. 70; e Pirot 1972, pp. 463-464.

²⁰⁷ Pirot 1972, pp. 464-465.

²⁰⁸ Monson 1991, p. 388.

²⁰⁹ Ziltener 1986. Sul motivo folklorico del poeta che vorrebbe diventare uccello per volare dall'amata, cfr. pure Bec 2004, che accosta il verso bernardiano all'immagine del poeta che vuole farsi sparviere per stare con la sua dama, attestata nelle *Liebestrophén* pittavine dell'XI secolo.

²¹⁰ Kolsen (hrsg.) 1910-1935, vol. I, pp. 58-65, e le note alle pp. 33-36 del vol. II; Sharman (ed.) 1989, pp. 92-97 (con variazione di incipit *Qan lo freitz el glatz e la neus*).

²¹¹ Bec 1968-1969.

²¹² Benché già forniti, vengono qui indicati di nuovo i numeri identificativi delle quattro liriche per procedere più speditamente nell'analisi che segue.

²¹³ Per l'edizione dei tre testi, cfr. Appel (hrsg.) 1915, rispettivamente pp. 20-27, 172-180, e 240-248.

²¹⁴ Zingarelli 1904-1905, spec. pp. 338 e 380, cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

²¹⁵ Lazar (éd.) 1966, nota 16 a p. 263, e nota 11 a p. 274.

²¹⁶ Kaehne 1983, vol. II, pp. 246-250.

²¹⁷ Secondo Monson 1991, p. 393, Kaehne avrebbe sostenuto che solo il *senhal* di 70,43 potrebbe essere autentico; inoltre egli non fa riferimento alcuno allo sviluppo tematico di cui parla invece Kaehne.

²¹⁸ Si tratta dello schema 407 di Frank. Va osservato come tre composizioni successive adottino le stesse rime della lirica di Bernart de Ventadorn, e cioè il sirventese di Guilhem Anelier *Ara farai, nom puesc tener* (BdT 204,1) composto nel 1276, per cui cfr. Straub (éd.) 1995, pp. 147-151; il *planh* XI di Johan Esteve (BdT 266,10) composto nel 1289, e ove ricorrono numerose parole-rima della canzone della *lauzeta* (cfr. Vatteroni, ed., 1986, pp. 119-122); infine il sirventese *Tostemps vir cuidar en saber* di Peire Cardenal (BdT 335,58) di datazione incerta (per cui cfr. Vatteroni, ed., 2013, vol. II, pp. 716-720).

²¹⁹ Gruber 1983, pp. 186-189.

²²⁰ Sul contenuto di questa lirica e la probabile ragione della sua scelta, cfr. infra 2.19 e 2.24.1. È d'obbligo ricordare che Di Girolamo 1989, nota 13 a p. 138, aveva sottolineato che se Bernart precedesse Raimbaut, secondo quanto sostenuto da Rossi, si dovrebbe ammettere che il signore di Aurenca abbia imitato lo strofismo del confratello, ma la sua alta posizione sociale oltre che il suo

ruolo di mecenate e il suo spiccato protagonismo potrebbero ostare a una tale ricostruzione.

²²¹ Monson 1991, p. 395.

²²² Levy, p. 373b.

²²³ Un controllo (risalente al 7 ottobre 2017) sul DOC, *Dizionario di occitano medievale*, non dà alcuna risultanza.

²²⁴ Monson 1991, p. 400.

²²⁵ Fratta 1993.

²²⁶ Pattison (ed.) 1952, pp. 134-137.

²²⁷ Pattison (ed.) 1952, pp. 152-155.

²²⁸ Appel (hrsg.) 1915, pp. 219-225.

²²⁹ In realtà il testo di Raimon de Miraval è riunito agli altri, in assenza tuttavia di riscontri precisi, seppur minimi.

²³⁰ Fratta (ed.) 1996, pp. 144-152.

²³¹ Gaunt-Harvey-Paterson (eds.) 2000, pp. 365-368. Da *Lanquan* poi la seconda parte di *Rossinhol* deriverebbe anche le rime-*atge* e *-ura*; e da *Estornel* quella in *-atz*.

²³² Per altre obiezioni a tale ipotesi, cfr. infra 2.17.

²³³ Tyssens 1993.

²³⁴ Rossi 1987, di cui si è già ampiamente parlato.

²³⁵ In particolare Tyssens 1993, p. 201, cita un passo dal *Roman de Thèbes*, éd. Raynaud de Lage, 1966-1968, v. 2238.

²³⁶ Il rinvio è all'edizione Foerster (hrsg.) 1921, poiché diversa è la lezione attestata nell'edizione di riferimento: vv. 3690-3691: *Con fu Clygés, car de lui ne chaut / De vivre, se s'amie faut*.

²³⁷ Rossi 1994, spec. pp. 140-148.

²³⁸ Rossi 1994, nota 160 a p. 142. Rossi rinvia in particolare ai vv. 9-12 di *Can l'erba fresch'e'lh folha par*, ove Bernart dichiara di essere talmente pensieroso che i ladri potrebbero portarlo via senza che egli se ne renda conto; mi pare però che l'ironia nei confronti di Amore sia più forte nei successivi vv. 13-16: *Per Deu, Amors! Be-m trobas vensedor: / Ab paucs d'amics e ses autre senhor. / Car una vetz tan midons no destrens / Abans qu'eu fos del dezirer estens?* La citazione è da p. 142.

²³⁹ Si tratta in particolare dei seguenti passi degli *Amores*: I, XV, 30 (*Et sua cum Gallo nota Lycoris erit*); II, V, 28 (*Sed Venerem Marti saepe tulisse suo*); III, II, 17 (*Nempe fauore suae uicit tamen ille puellae*); infine di III, V, 41 (*Quod cunctata diu taurum sua uacca reliquit*).

²⁴⁰ Appel (hrsg.) 1915, pp. 194-198. I corsivi sono miei sulla scorta dei rilievi di Rossi.

²⁴¹ Spetia 2012b, pp. 32-62, in cui si fornisce anche una nuova proposta di datazione. La definizione 'gemelli' appartiene a me.

²⁴² Altre ipotesi sono state avanzate circa la ragione della consegna del *Lancelot* a Godefroy, per cui cfr. Spetia 2012b, pp. 117-119 e le relative note.

²⁴³ Si osservi al riguardo il gioco di rima grammaticale attuato da Chrétien, che appare come un'ironica sottolineatura.

²⁴⁴ Infatti nel passaggio Ovidio esalta la superiorità dell'amante vecchio su quello più giovane, e ci si può domandare allora a chi alludesse Chrétien, alla superiorità di Esclados su Yvain?

²⁴⁵ Spetia 2012b, pp. 49-50.

²⁴⁶ Pattison (ed.) 1952, pp. 78-83.

²⁴⁷ Seebass-Linggi 1996, spec. pp. 218-247.

²⁴⁸ Il superamento di tali peccati è rintracciabile anche nel *Partenopeus de Blois*, per cui cfr. Spetia 1993.

²⁴⁹ Tortoreto (ed.) 1981, pp. 61-89.

²⁵⁰ Appel (hrsg.) 1915, pp. 126-133.

²⁵¹ Zai (éd.) 1974, p. 86.

²⁵² Seebass-Linggi 1996, p. 238 ricorda come l'esclamazione *con mar/mar i fustes* è significativamente connotata, poiché appare sin dalla *Chanson de Roland* in situazioni di alta pateticità.

²⁵³ Seebass-Linggi 1996, pp. 240-241 osserva come alcuni dei versi che raccontano la riappacificazione erotica dei due protagonisti, soprattutto quelli che iniziano con l'avverbio *or* manchino nella copia Guiot scelta come manoscritto di base nell'edizione di Roques (éd.) 1981, ove sono i vv. 5196-5210. La studiosa però appoggia quanto sostenuto da Dembowski nel 1993, p. 240, che invece li recupera nell'edizione di riferimento (Dembowski, éd., 1994, p. 1102), nella convinzione che l'anafora sia voluta da Chrétien allo scopo di rafforzare la ritrovata armonia solo allora.

²⁵⁴ Sull'attenzione del mondo trobadorico per la scrittura di Chrétien, basti ricordare le allusioni

di Bertran de Born a *Le Chevalier de la Charrette* al v. 9 del sirventese *Puois Ventadorn e Comborns ab Segur* (BdT 80,33) e ai vv. 21-24 di *Ges de disnar no fora oi mais matis* (BdT 80,19), come già individuato da Lefèvre 1970, mentre il romanzo era in corso di composizione (per cui cfr. Spetia 2012b, pp. 59-62); ma anche il riferimento all'episodio di Harpin de la Montagne dell'*Yvain* nei vv. 25-32 della lirica *Tot gen m'estav' e suau et en patz* attribuita sia pure non pacificamente a Giraut de Bornelh (BdT 242,35): cfr. Kolsen (hrsg.) 1910-1935, vol. I, pp. 192-195, e Sharman (ed.) 1989, pp. 302-305.

²⁵⁵ Tyssens 1998.

²⁵⁶ Frappier 1968, pp. 68-69 osservava infatti che le liriche non apportavano nulla di nuovo e la convenzione era una regola di genere. Sfuggiva al grande studioso di Chrétien che per quanto concerne la lirica (ma il discorso potrebbe estendersi al romanzo) lo champenois è stato un grandissimo innovatore, e a lui si deve sostanzialmente l'impianto in territorio oitanico di una tradizione vitale nel Sud. Torneremo a parlarne.

²⁵⁷ Haidu 1981.

²⁵⁸ In particolare le riprese tra la I e la II strofa interessano i vv. 1 e 10 con l'entrata in scena di *Amors*, e i vv. 7 e 11 relativi al tradimento; i vv. 16,19 e 24 sull'appartenenza ad Amore tra la II e la III; quindi i vv. 36, 38, 39 e 50 sulla volontà di non ritrarsi dall'amare tra le strofe IV-V-VI; infine i vv. 9 e 52-54 relativi all'impossibilità di pervenire alla gioia e alla volontà, nonostante tutto, di non venire meno al servizio d'amore tra la I e la VI, ciò che garantisce la circolarità del discorso.

²⁵⁹ Si tratta di *faille* ai vv. 6 e 14 della I e II strofa; di *vandre* (v. 21) e *vendue* (v. 33), *entree* (vv. 21 e 35), *despandre* (v. 23) e *despendue* (v. 35) *raison et mesure* (vv. 23-24 e 36 con struttura chiasmica), vocaboli che legano la III e la V strofa; quindi di *entree* (v. 35) e *issue* (v. 41), e poi *atendue* (vv. 40 e 46) per la V e VI strofa; del vocabolo *aïe* (vv. 37 e 49) a collegare la V e la VII strofa; infine i più rilevanti su tutti, di *tençon et bataille* (v. 1), *guerre et aïe* (v. 14), e della sola *guerre* (v. 15) a connettere le strofe I, II e VII. La VII strofa corrisponde al congedo di 4 vv.

²⁶⁰ Lazzarini 1998, spec. p. 175. Sulla questione degli occhi come specchio, cfr. infra 2.18.

²⁶¹ Canettieri 1999-2000. La citazione che segue è dalle pp. 84-85.

²⁶² Battaglia (ed.) 1947, pp. 358-359.

²⁶³ Canettieri 1999-2000 non mostra di conoscere il contributo di Tyssens.

²⁶⁴ Borghi Cedrini 2000.

²⁶⁵ Borghi Cedrini 2000, p. 58.

²⁶⁶ A tal riguardo va segnalata una svista della studiosa Borghi Cedrini 2000, p. 54, secondo cui per Rossi vi sarebbero diversi indizi a comprovare la conoscenza da parte di Raimbaut delle opere di Chrétien. In realtà Rossi 1987, p. 42, parla di una sola allusione a Chrétien da parte del signore di Aurenga, quella di *Non chant per auzel ni per flor*, aggiungendo tuttavia che non c'era da stupirsi avendo lo champenois volgarizzato Ovidio e polemizzato con i trovatori nella *Philomena*. Ma qui si apre il problema di definire con certezza, cosa impossibile a farsi, se i volgarizzamenti ovidiani precedano o seguano (come forse è più probabile) la composizione dell'*Erec et Enide*.

²⁶⁷ FEW, II, 1, pp. 440; e *Anglo-Norman Dictionary*, I, p. 95, con un'attestazione dall'*Estoire des Engleis* di Gaimar composta entro la prima metà del XII secolo.

²⁶⁸ Così ai vv. 298-300, *Vostre amors me fait endurer / Tant triste moys et tant triste an / Que plus sui tristes de Tristan* del *Mir. II, ch. 9*, per cui cfr. König (éd.) 1966, pp. 303-460.

²⁶⁹ Marchello-Nizia (éd.) 1984, vv. 101-102: *Meint amant en tri(s)te an entre, qui amer veut, / Mes ge si sui Tristan, et ci m'amie Yseut*.

²⁷⁰ Cfr. al riguardo Spaggiari 1992, pp. 68-79.

²⁷¹ Tasker Grimbert 2001.

²⁷² Appel (hrsg.) 1915, pp. 47-55.

²⁷³ Cline 1972.

²⁷⁴ Spetia 2012a.

²⁷⁵ Rossi 2001. Le citazioni sono dalle pp. 403-404.

²⁷⁶ Essa concerne la raccomandazione a sposarsi piuttosto che a bruciare di passione.

²⁷⁷ Per il *Perceval* il rinvio è à Poirion (éd.) 1994.

²⁷⁸ Sulla genesi dell'errore cfr. Gouttebroze 1996. Non convince tuttavia l'ipotesi che ne discende, ossia che nell'attribuire a san Paolo un'epistola di San Giovanni, Chrétien avrebbe abusato degli epistolari in cui si mettevano insieme pericopi di più autori, e quindi che egli fosse un prete o un sottodiacono, trattandosi di testi accessibili comunque agli uomini di cultura.

²⁷⁹ Dalla lettura di questo articolo emerge che egli non abbia ancora avuto modo di conoscere il contributo di Borghi Cedrini 2000 con la sua nuova ipotesi di triangolazione.

- ²⁸⁰ Short (éd.) 1995.
- ²⁸¹ Rossi 1987, p. 36.
- ²⁸² Paterson 1998.
- ²⁸³ Pollina 1993, spec. p. 290.
- ²⁸⁴ Roncaglia 1969, p. 21.
- ²⁸⁵ Rossi 2009.
- ²⁸⁶ Jeaneau 1983, p. 152.
- ²⁸⁷ Webb (ed.) 1909, vol. II, p. 135, ll. 7-20.
- ²⁸⁸ Angeli (ed.) 1999, pp. 102-119, che segue però l'edizione Rychner 1966.
- ²⁸⁹ Già Kay 1997, alla ricerca dell'identità dello champenois, aveva osservato che il nome Crestien rinvia alla comunità cristiana, laica e clericale, cui corrisponde al femminile il nome di Marie. Quindi Crestiens sembra riferirsi ad un autore anonimo piuttosto che essere uno pseudonimo, e così mentre Godefroy de Lagny è un nome reale e rinvia quindi a una figura storica, altrettanto non può dirsi per *Crestien* che allora sarebbe un *senhal*.
- ²⁹⁰ Tyssens 2002.
- ²⁹¹ Brakelmann (éd.) 1870-1891, pp. 42-49.
- ²⁹² Tyssens 2002, p. 30.
- ²⁹³ TL IX, 866, e Godefroy VII, 521 a-b.
- ²⁹⁴ Morawski (éd.) 1925: è il n. 1838.
- ²⁹⁵ Per la bibliografia relativa, cfr. Tyssens 2002, pp. 31-32 e relative note.
- ²⁹⁶ Per l'edizione e il relativo commento al passo, cfr. Crespo 1998, spec. pp. 399-400.
- ²⁹⁷ Il corsivo è mio.
- ²⁹⁸ Cfr. supra 2.8.4.
- ²⁹⁹ Agli echi tra *tençon et bataille* del v. 1, *guerre et aïne* del v. 14 e *guerre* del v. 51, Tyssens 2002, p. 35 aggiunge anche *estor* al v. 11.
- ³⁰⁰ Santini 2002.
- ³⁰¹ Risulta rischioso chiamare in causa tale tradizione ponendosi Chrétien ai suoi inizi, e infatti poi lo studio che segue, concerne il confronto solo tra la lirica di Chrétien, i suoi romanzi e la tradizione occitanica già da tempo costituitasi.
- ³⁰² Appel (hrsg.) 1915, pp. 134-139.
- ³⁰³ Mouzat (éd.) 1965, pp. 355-361. Il legame tra le due liriche dei trovatori è confermato, senza ulteriore commento, proprio dagli esordi: *La dousa votz ai auzidal/ Del rossinholet sauvatge* in Bernart, *Lo rossignolet salvatge / Ai auzit...* in Gaucelm.
- ³⁰⁴ Petersen Dyggve (éd.) 1951, pp. 419-422, la pone tra le liriche di incerta attribuzione al troviere. Invece Linker sulla base della testimonianza della tavola di **M**, in parte della rubrica dello stesso manoscritto, infine di **T** la ascrive a Sauvage de Betune (249,1), cui è attribuito oltre ad essa un solo *jeu parti* (RS 926).
- ³⁰⁵ Santini 2002, p. 148.
- ³⁰⁶ Santini 2002 osserva che il binomio rimico ritorna nel *Lancelot* prima dello scontro finale del protagonista con l'acerrimo nemico Méléagant (vv. 6981-6984), ma a questo punto del romanzo la scrittura appartiene a Godefroy de Lagny, che può aver utilizzato comunque delle rime care a Chrétien.
- ³⁰⁷ Santini 2002, nota 40 a p. 153 segnala pure i vv. 9-10 aggiunti dopo il v. 8686 secondo il ms. **A**.
- ³⁰⁸ Antonelli 2005, p. 48.
- ³⁰⁹ Quanto segue si legge in Antonelli 2005, alle pp. 44-45, 47 e soprattutto alla nota 9 di p. 71.
- ³¹⁰ Antonelli 2005, nota 9, p. 71.
- ³¹¹ Per una svista Antonelli 2005, p. 47 sostiene che altrove Bernart si autodefinisca *caresma*, intendendo forse l'affermazione *Faih ai longa carantena* che compare nella tenzone con Peire d'Alvernhe.
- ³¹² Antonelli 2005, nota 6 alle pp. 70-71.
- ³¹³ Antonelli 2004a, spec. p. 50.
- ³¹⁴ Antonelli 2005, p. 49.
- ³¹⁵ Rossi (ed.) 2002, pp. 18-22.
- ³¹⁶ Per cui cfr. Antonelli 2004b, pp. 107-108, cui si rinvia anche per la bibliografia.
- ³¹⁷ Egidi (ed.) 1940, pp. 47-49. La lirica riprende lo schema metrico di *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini.
- ³¹⁸ Antonelli 2005, p. 58 sottolinea che Palamedesse in tal modo volesse alludere alle implicazioni tristaniane del proprio nome, in quanto nel *Tristan en prose* Palamedes è invano innamorato di Isotta, cui viene condotto proprio da Tristano.

- ³¹⁹ Osserva Antonelli 2005, p. 53, e nota 14 a p. 72 che in *Disioso cantare*, Carnino si era confrontato con *lo buon Tristano*, e se ne era dichiarato superiore quanto a capacità di amare.
- ³²⁰ I testi sono editi da Antonelli 2005, pp. 54-57.
- ³²¹ Il corsivo è di Antonelli 2005, p. 61. Per l'edizione del testo, cfr. Rossi (ed.) 2002, pp. 54-55.
- ³²² Rossi (ed.) 2002, alla nota del v. 51 di *Lo fin pregi'avanzato* (pp. 23-29) rimanda in relazione all'espressione *bon volere* proprio al verso di Chrétien. Ad ulteriore rinforzo della conoscenza del *débat* anche in Italia, Antonelli 2005, pp. 64-65, osserva che Palamidese è titolare (in concorrenza con altri due autori, ossia Giacomo da Lentini e Rustico di Filippo) di un sonetto in tenzone con Bondie Dietatiuti, quel Bondie cui risale la traduzione di *Can vei la lauzeta mover*.
- ³²³ Antonelli 2005, nota 47 a p. 74 rileva che il tema della carestia amorosa era noto in ambito siciliano e siculo-toscano come proverebbero – ma la prudenza è d'obbligo – il v. 48 di *Umile sono di Ruggeri Apugliese* (V 63), e il v. 32 di *D'Amor distretto* di Folco di Calabria (V 168), ove compare il termine *carestia*, e addirittura il v. 7 di *Donna, vostri sembianti* di Giacomo da Lentini, se è corretta l'interpretazione di *caro* come 'carestia'. Ciò confermerebbe ancora di più che è Carestia il nodo del *débat* e *Carestia* è colui che ha dato il via al *débat* stesso.
- ³²⁴ Antonelli 2005, p. 64.
- ³²⁵ Gli esempi sono innumerevoli e solo per la tradizione oitanica in relazione peraltro a un motivo presente in *D'Amors qui m'a tolu a moi*, ossia quello di Amore che domina l'amante espropriandolo a se stesso, cfr. Spetia 2004-2005.
- ³²⁶ Per tutto ciò, cfr. Spetia 2012, pp. 51-53 anche per la bibliografia pregressa; quanto a i rapporti dialettici tra questi due testi innovatori della tradizione romanzesca, cfr. Spetia 2017.
- ³²⁷ FEW, IV, 75-80 attesta per GAUDÈRE, da cui *joir* in antico francese e *jauzir/gauzir* in antico provenzale, il significato di 'goûter un plaisir extrême dans la possession de quelque chose'.
- ³²⁸ Berthelot (éd.) 1994, nota 5 a p. 1456.
- ³²⁹ Appel (hrsg.) 1915, p. 138, nota al v. 38. Appel segnala anche i vv. 29-30 del sirventese *Tals gen prezich'e sermona* attribuito, sia pure non pacificamente, a Guiraut de Bornelh (BdT 242,77): *E tals cuida far mantenen / Que s'a speransa bretona* (per cui cfr. Kölsen, hrsg., 1910-1935: vol. I, pp. 426-431, e vol. II, pp. 119-120 per le note; Sharman, ed., 1989, pp. 483-487), ma crede nella priorità cronologica della testimonianza bernardiana. È invece sicuramente successiva quella di Bertran de Born, ai vv. 33-37 di *A totz dic qe ja mais non voil* (BdT 80,6a), poiché si tratta di un *planh* composto per la morte di Rassa, ossia Goffredo di Bretagna, avvenuta il 19 agosto 1186 (cfr. Gouiran, éd., vol. I, pp. 431-444; e Paden-Sankovitch-Stäblein, eds., 1986, pp. 346-353).
- ³³⁰ Guida 1997, spec. p. 207 da cui è tratta la citazione.
- ³³¹ Sostiene Dembowski 1994 alla nota 2 di p. 50 della sua edizione dell'*Erec* più volte menzionata, che l'insistenza al v. 1995 della buona intesa tra re e arcivescovo potrebbe essere un'allusione alla riconciliazione tra Enrico II e Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury assassinato il 29 dicembre del 1170, tanto più che dopo la sua morte l'arcivescovato rimase vacante per diversi anni. Ne discende allora per il critico che Chrétien dovette concludere il suo primo romanzo tra la riconciliazione dei due e l'assassinio, ossia prima della fine del 1170.
- ³³² Petersen Dyggve (éd.) 1951, pp. 353-357.
- ³³³ Raugéi 1979, spec. pp. 487-488. Aggiunge Raugéi che la lirica ha goduto di particolare fortuna, non solo per il gran numero di manoscritti che la tramanda, persino il provenzale **Q**, ma anche perché il verso iniziale è ripreso al v. 38 dello *jeu-parti* *Sire frere, faites me .I. jugement*, scambiato tra Guillaume le Vinier e il proprio fratello Gilles (RS 691), per cui cfr. Ménard (éd.) 1983², pp. 179-183.
- ³³⁴ Petersen Dyggve (éd.) 1951, pp. 279-280; e Lepage (éd.) 1994, pp. 377-381. Infatti i manoscritti **KNP XV**, che attribuiscono la lirica a Blondel (in **V** è adespota) e la pongono nella sezione di questo poeta, tramandano soltanto due strofe *singulars* ed eterometriche; in **MT** invece, il componimento ascritto a Gace Brulé prevede un'altra strofa che segue la prima e con la quale è incatenata secondo il sistema delle *coblas doblas*.
- ³³⁵ Petersen Dyggve (éd.) 1951, pp. 379-381.
- ³³⁶ Varvaro 1985, pp. 192-198, che riutilizza con modifiche un suo studio precedente, Varvaro 1962.
- ³³⁷ Jeanroy 1969⁴, p. 56.
- ³³⁸ Bartsch (hrsg.) 1870, pp. 49-50 e le note a p. 347; e Spanke (hrsg.) 1925, pp. 125-127 e le note a p. 378.
- ³³⁹ Jeanroy 1969⁴, p. 39. Tra gli altri esempi menzionati (oltre all'anonima *L'autrier chevauchai pensis*, RS 1586; e a *Les un pin verdoiant* di Jehan Bodel, RS 367) vi sono le due pastorelle di Thibaut de Blaison (RS 293) e di Pierre de Corbie (RS 2041) già studiate da Calzolari, ma non è chiara la ragione della definizione di Jeanroy e della selezione operata, perché se è vero che queste pastorelle met-

tono in scena dialoghi sulla natura di Amore, quella anonima RS 1586 e quella di Jehan Bodel sembrano rientrare nello schema classico con il tentativo di violenza del cavaliere, non riuscito tuttavia nella pastorella di Jehan Bodel, che in realtà si apre come una pastorella cosiddetta 'oggettiva' con il cavaliere che assiste all'amore di un pastore e una pastora. Il testo non è stato accolto nell'edizione di Rivière poiché non vi sono riconoscibili i (o alcuni dei) criteri identificativi del genere pastorella, ossia il un quadro campestre, l'incontro, il *débat*, infine la presenza di ragazze e non di malmaritate e l'irreprensibilità della pastora, per cui cfr. Rivière (éd.) 1974, vol. I, pp. 9-10.

³⁴⁰ Bartsch (hrsg.) 1870, pp. 190-191 e le note a p. 374. Bartsch non conosceva il ms. X.

³⁴¹ Spanke (hrsg.) 1925, pp. 218-219 e le note a p. 401.

³⁴² Rispettivamente Godefroy I, 345c per *apoier*; e Godefroy V, 132c, e TL V, 1080 e 1007 per *manoie*.

³⁴³ L'opposizione *sans faille* e *devinaille*, peraltro in rima, sembra confermare la traduzione proposta, mentre Spanke (hrsg.) 1925, nota al v. 21 a p. 401 propone: durch ihr Raten, Spüren.

³⁴⁴ Pasero (ed.) 1973, pp. 113-155. Su di un'analisi del testo di Guglielmo in relazione alla pastorella maggiore di Marcabruno, cfr. Spetia 2010 anche per la bibliografia pregressa e spec. pp. 191-192, 201-202 e 206-207.

³⁴⁵ Può ritenersi casuale l'utilizzo di questo termine quando si ricordi che la prima notte d'amore di Erec ed Enide, considerata differente da quella trascorsa da Isotta e Brangania, venga definita da Chrétien *premiere asamblee* (v. 2035)?

³⁴⁶ TL, VI, 1130-1131, con il rinvio ai vv. 30-31 della pastorella anonima *Quant fuelle chiet et flor fault* (RS 392): *Ke se vos m'avies honnie / Et si tolue m'onor* (cfr. Bartsch, hrsg., 1870, pp. 128-129, e le note alla p. 365; e Rivière, éd., 1975: vol. II, pp. 57-59).

³⁴⁷ Molk-Wolfzettel: si tratta dello schema 924,12.

³⁴⁸ Steffens (hrsg.) 1905, pp. 270-272 e le note a p. 347.

³⁴⁹ Spanke (hrsg.) 1925, pp. 139-141 e le note alla p. 381.

³⁵⁰ Spanke (hrsg.) 1925, p. 401.

³⁵¹ Petersen Dyggve (éd.) 1938, p. 26 e nota 1 alle pp. 26-27. Per questo testo, cfr. infra 3.4.3.13.

³⁵² L'altro troviere infatti è sempre identificato come Moniot de Paris.

³⁵³ Cfr. Spetia 1997, spec. pp. 36-37, 41 e 60-63.

³⁵⁴ In M è stata asportata la miniatura iniziale di *Ne me done pas talent*, e pertanto le prime lettere leggibili dell'incipit sono *ne pas talent*; sul verso della stessa carta 118 sono specularmente scomparsi la miniatura della lirica *Amours me fait renvoisier et chanter* e l'inizio della lirica.

³⁵⁵ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 63-64.

³⁵⁶ Per l'edizione del testo, cfr. Ménard (éd.) 1983², pp.173-178.

³⁵⁷ RS 1231 è infatti di Perron il cui nome compare nel testo, mentre RS 430 è attribuita a Jean II de Roucy.

³⁵⁸ Esse infatti sono rispettivamente di Robert de Reins, Blondel de Nesle e di Thibaut de Champagne.

³⁵⁹ Esse si trovano rispettivamente alle cc. 6r, 19v, 28r, 47r, 162v, 163r, 187r.

³⁶⁰ Oltre la prima di apertura a c. 217r, esse si leggono rispettivamente alle cc. 218r, 218v, 220r, 221v.

³⁶¹ Cfr. infra 3.4.2.

³⁶² Petersen Dyggve (éd.) 1938, nota 2 alle pp. 26-27 coglie l'occasione per sottrarre a Moniot anche un mottetto bilingue latino-francese di cui aveva parlato Spanke 1935, p. 48, poiché il personaggio che vi è menzionato fu vidame de Picquigny dal 1301 al 1315.

³⁶³ È il caso di Folquet de Marselha attivo tra il 1160 e il 1231, divenuto da laico dapprima monaco, poi abate, infine addirittura vescovo di Tolosa nel 1205. Invece simile alla situazione di Moniot è quella di Gausbert de Puegcibot, trovatore della prima metà del XIII secolo. Per i dati biografici dei due poeti, cfr. DBT, rispettivamente pp. 191-193 e 209-210.

³⁶⁴ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 30-65.

³⁶⁵ Utili per questo tipo di indagine si sono rivelati sia l'edizione di Petersen Dyggve, più volte menzionata, sia la consultazione di RS.

³⁶⁶ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 66-68.

³⁶⁷ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 69-73.

³⁶⁸ La lirica è trasmessa pure nel canzoniere I di Oxford con varianti significative, tanto che Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 145-150 edita separatamente le due versioni.

³⁶⁹ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 73-78.

³⁷⁰ In particolare nei testimoni più affidabili MTa si è interposta una strofa proveniente da una lirica di Pierre de Corbie (RS 408).

- ³⁷¹ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 78-82.
- ³⁷² Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 83-86.
- ³⁷³ Buffum (éd.) 1928, spec. pp. LV-LXXIII per la datazione, su cui Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 30-32, si dichiara concorde. La lirica ripresa nel *Roman de la Violette* presenta una variante significativa al v. 6 e un nuovo refrain, quest'ultimo modificato perché trattandosi di un inserto lirico nel romanzo, non avrebbe trovato giustificazione il riferimento al marito che batte la donna.
- ³⁷⁴ È a questa voluta brevità che rinvia la definizione di *Chançonete*?
- ³⁷⁵ Petersen Dyggve (éd.) 1938, rispettivamente pp. 86-87 e 87-90.
- ³⁷⁶ Il riferimento al proprio paese ricompare nell'incipit di RS 503, *Dame, ains ke je voise en ma contree*, e non è escluso che tale riferimento possa nascondere un dato biografico. Infatti ai vv. 21-22 dello *jeu-parti* RS 378 Guillaume le Vinier gli dice: *Moines, du sejour d'Arraz / Muet qu'estes si soursailliz*, per cui Ménard (éd.) 1983², p. 177, nota ai versi, ha sostenuto o che Moniot non fosse di Arras o che almeno in quel momento avesse lasciato la città.
- ³⁷⁷ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 90-95.
- ³⁷⁸ Mio il corsivo.
- ³⁷⁹ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 99-101.
- ³⁸⁰ Petersen Dyggve (éd.) 1938, rispettivamente pp. 95-98 e 101-103.
- ³⁸¹ L'edizione Petersen Dyggve andrebbe in questo caso ripensata. L'editore dopo aver dichiarato di seguire la lezione di **T**, per la **V** strofa segue – senza esplicitarlo – i canzonieri **CU**, riportando in apparato le versioni parzialmente divergenti di **MTa** e di **KNPX**. Ma proprio le differenti lezioni di questi altri manoscritti risultano più coerenti con il discorso del poeta e la struttura strofica che vi aderisce. Infatti la **V** strofa appare essere già un invio della canzone alla dama cui dichiara di aver separato il cuore dal corpo, cosicché il cuore non si possa separare da lei. La lezione a testo è invece meno chiara e soprattutto la modifica può aver generato la necessità in **U** di concepire un congedo con la ripresa di due rimanti dalle strofe.
- ³⁸² Tra il refrain della II strofa e l'inizio della III non c'è la ripresa diretta di un vocabolo, ma il senso tiene, poiché nel refrain il poeta lamenta di non poter andare così lontano da dimenticarla, mentre all'inizio della III strofa egli afferma di aver tenuto nascosto a lungo questo amore, che ora invece si rivela.
- ³⁸³ Il mottetto è edito da Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 116-117. Esso è tradito anche dal manoscritto di Wolfenbüttel 1099.
- ³⁸⁴ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 104-107.
- ³⁸⁵ Il mottetto è edito da Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 117-118. Esso è tradito anche dal cosiddetto *Chansonier de Montpellier*.
- ³⁸⁶ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 107-111.
- ³⁸⁷ Moniot infatti passa dal corpo al viso, alle sue componenti, per poi tornare alle mani e alle braccia.
- ³⁸⁸ Si noti che Moniot utilizza l'espressione *aimer a gas* al v. 11 dello *jeu-parti*. Miei i corsivi.
- ³⁸⁹ Si noti al riguardo che proprio al v. 11 dello *jeu-parti* con Guillaume le Vinier, Moniot gli si rivolge parafrasando Chrétien: *Guillaume, cil aime a gas*.
- ³⁹⁰ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 111-112.
- ³⁹¹ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 113-114.
- ³⁹² Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 118-121.
- ³⁹³ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 128-131. La lirica è tramandata pure da **U**, c. 55v.
- ³⁹⁴ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 133-135.
- ³⁹⁵ Gaunt-Harvey-Paterson (eds.) 2000, pp. 40-45.
- ³⁹⁶ Gautier dice infatti: *Chant Robins des robardeles, / Chant li sos des sotes / Mais tu, clers, qui chantes d'eles, / Certes tu rasotes ! / Laissons ces viés pastoreles. / Ces vieilles riotes, / Si chantons chancons novels, / Biax dis, beles notes / De la fleur Dont sanz sejour / Chantent angele nuit et jour* : cfr. König (éd.) 1966, pp. 292-296. Ma cfr. anche Spetia 2010, spec. p. 179 e nota 38 alle pp. 179-180.
- ³⁹⁷ Petersen Dyggve (éd.) 1938, pp. 156-159.
- ³⁹⁸ Lejeune 1941: le citazioni sono da p. 6.
- ³⁹⁹ Si tenga conto che anche ai vv. 31-40 dello *jeu-parti* scambiato con Guillaume le Vinier, Moniot dichiara di credere nella realizzazione concreta dell'amore senza lunga attesa: *Guillaumes, de ce sui fis / Qu'avez failli au meillour, / Qu'en desirrant estre amis / Sanz autre soulaz d'amour / Fait fin cuer viore en langour. / Et je, de desir espris, / Couvoit, sanz estre alentis, / D'amours la plaisant savour, / S'en vueill avoir nuit et jour* : / *Com pluz en ai, mieuz le pris!*
- ⁴⁰⁰ Lejeune 1941, pp. 13-14.



Archeologia

ARCHEOLOGIA DELL'ARCHITETTURA



Francesca Zagari

Il monastero di Santa Marina a Delianuova (RC)

Abstract

Saint Marina is one of the first Italo-Greek monasteries that has been excavated. It was supposed to be a dependent monastery (*metochion*) built in the Eparchy of Saline, which was one of the main Italo-Greek monastic area between the end of the IXth and the Xth century. The monastery was probably mentioned (as the “old monastery of Saint Marina”) by written sources of the middle of the 11th century and it was definitely destroyed probably by the earthquake of 1783.

Its ruins are located on the top of a hill above the village (*chorion*) of Pedavoli in the present municipality of Delianuova (Southern Calabria). This *chorion* is cited in four donation acts to the Cathedral of Saint Agatha-Oppido of the middle of the 11th century. Saint Marina therefore confirms the proximity, mentioned by the written sources, between *metochia* and *choria*. It does not seem to have been close to the village, but rather near the *chorion's* estates.

The excavated buildings are: a church in the Eastern part of the hill; a probable tower or bell tower on the Southern side of the church façade; a long, narrow building that closes off the Southern hillside. At the center of the hilltop there was a kind of “cloister” or inner courtyard that seems to have been used for domestic and manufacturing activities even in later periods.

The lack of archaeological findings regarding monastic cells on the hilltop suggests that they should be caves or huts made of perishable material located in the surrounding area, outside the central core, according to what seems to have been a rather widespread typology in Italo-Greek and mostly in Calabro-Greek monasticism.

The small church has an expanded floor plan in longitudinal direction, a semicircular apse and three naves whose the central one was covered by a dome. It has a narthex, a room for different functions, which is often found in Italo-Greek churches. The dome interior was painted with frescoes that seem to represent iconoclastic subjects. The frescoes and the floor plan suggest for the church a date immediately after the Byzantine Reconquest of Southern Italy under the emperor Basil I.

Due to the pottery fragments found inside and due to its floor plan and position, the building on the Southern side should be interpreted as the monastic refectory. At the same time, it probably had a defensive function. Archaeological evidence, radiocarbon dating and anthracological analyses allow us to reconstruct the building layout and to date it to the second half of the 13th century.

Il monastero di Santa Marina (fig. 1), una delle prime strutture monastiche italo-greche oggetto di indagini archeologiche, è stato portato alla luce da scavi eseguiti dal 1998 al 2004 e condotti da parte di chi scrive, prima come collaboratore della competente Soprintendenza archeologica e successivamente per conto dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", nell'ambito di una convenzione tra Università e Soprintendenza¹. I ruderi si trovano sulla sommità di una collina soprastante il borgo di Pedavoli, nell'attuale Comune di Delianuova (RC), in quella "eparchia delle Saline" che, tra la fine del IX e tutto il X secolo, fu una delle principali aree monastiche italo-greche (fig. 2)². Il monastero aveva una posizione strategica, a controllo delle retrostanti vette aspromontane (fig. 3) come del corrispondente tratto di mare tirrenico.

Santa Marina doveva essere un monastero dipendente (*metochion*) e sebbene le menzioni certe risalgano solo al XVII-XVIII secolo, la struttura in oggetto è verosimilmente da identificare con il "monastero vecchio di Santa Marina" citato nel 1050 d.C. circa e con quello che compare nel Sigillo di Roberto (1101-1102 d.C.), figlio di Raone. Stando sempre ai documenti, la struttura sembra essere sopravvissuta sino al terremoto del 1783³.

In questa zona si trovava inoltre il villaggio (*chorion*) di Pedavoli, menzionato in quattro atti di donazione alla cattedrale di Sant'Agata-Oppido⁴. Nonostante non abbiamo ancora testimonianze materiali del suddetto *chorion*, il monastero di Santa Marina pare essere stato nettamente distinto da esso: oltre alla distanza, spicca la maggiore altitudine sul livello del mare del monastero (827 m invece dei 500 m s.l.m. del *chorion*), forse in connessione ad esigenze difensive, di isolamento e allo sfruttamento delle risorse boschive. Infatti, considerando che l'abitato si è sviluppato in direzione della montagna, sembra che la fondazione monastica non sia stata vicina al villaggio quanto, piuttosto, nell'ambito delle proprietà terriere che facevano capo al *chorion*.

Santa Marina conferma anche il legame, menzionato dalle fonti scritte, tra *metochia* e *choria*. Secondo alcuni storici sarebbe stata l'importanza economica dei monasteri ad aver determinato la nascita dei villaggi; la ricerca archeologica pare invece propendere per l'antioriorità degli insediamenti rurali rispetto a quelli monastici, con le proprietà fiscali che avrebbero attivato l'espansione insediativa della Chiesa⁵.

Gli edifici scoperti a Santa Marina sono: una chiesa (ambienti 1-3) nella porzione orientale; un ambiente (ambiente 4) addossato alla parte meridionale della facciata del luogo di culto e un vano (ambiente 5) con pianta lunga e stretta che chiude il fronte meridionale della collina (fig. 4). Impianti produttivi ed altre costruzioni sembrano aver occupato la parte settentrionale del sito.

La pianta del complesso monastico vedrebbe quindi uno spazio aperto al centro della sommità collinare, chiuso ad est dalla chiesa, a sud dall'am-

biente 5 e a nord da altri edifici: si potrebbe pertanto trattare di una sorta di “chostro” (o cortile interno) del cenobio, che introduceva al luogo di culto posto all'estremità orientale⁶.

La mancanza del rinvenimento di celle monastiche sulla sommità collinare fa ritenere che Santa Marina abbia avuto delle celle nei dintorni, rupestri o realizzate in materiale deperibile, secondo quella che sembra essere stata una tipologia piuttosto diffusa nel monachesimo italo-greco e soprattutto calabro-greco⁷.

Dal punto di vista cronologico la più antica struttura portata alla luce è la chiesa, con orientamento E-W, formata a sua volta da più ambienti costruiti in fasi diverse; seguono l'ambiente 4 e l'ambiente 5 che si differenzia dai vani precedenti per l'orientamento (NW-SE), il tipo di pianta e lo spessore dei muri perimetrali (fig. 4).

A Santa Marina sono state individuate tre tecniche murarie, di cui due sono accomunate dall'impiego – accanto a materiale litico locale sfaldato o sbozzato – di frammenti di elementi fittili da copertura (soprattutto coppi) (fig. 5), verosimilmente frutto di un evento sismico. Del resto, la presenza di coppi inseriti nelle murature, come inzeppature o per formare piani di posa, ricorre nelle costruzioni medievali della Calabria, specialmente nelle fondazioni italo-greche e nei numerosi resti di chiesette a navata unica datate al XII e XIII secolo⁸.

Un rivestimento in cotto copriva la chiesa e gli altri ambienti. Da uno studio specifico degli elementi fittili da copertura – distinti per tipologia, morfologia, caratteristiche dell'impasto (colore, inclusi e grado di cottura) e percentuale di attestazione nell'ambito della parte del tetto alla quale si riferivano – sembra essersi trattato di un manto di “coppi e controcoppi”, sistema che a lungo è rimasto nella tradizione edilizia calabrese. Esso vede infatti la messa in opera dei soli coppi, disposti in due strati sovrapposti: con la concavità verso l'alto nello strato inferiore e con il dorso a fare da scudo alle intemperie in quello superiore (fig. 6).

L'edificio di culto era di modeste dimensioni, a tre navate, con un ambiente centrale coperto da una cupola e desinente in un'unica abside semicircolare. L'aula era preceduta da un nartece che, seppur giuntoci in forme più recenti, pare aver caratterizzato anche la più antica fase edilizia di Santa Marina (fig. 4)⁹. Il nartece era un ambiente ricorrente nei luoghi di culto greci, in cui si concentravano funzioni diverse, dal battesimo alla lavanda dei piedi, sino alle cerimonie funebri e dove sono attestati i ritratti dei fondatori e dei donatori laici del monastero, insieme alle loro sepolture¹⁰.

Dopo l'unico accesso in facciata, il muro orientale del nartece era interessato dalla presenza di tre porte: una tra gli ambienti 1 e 2; una tra ambiente 1 e vano centrale; l'altra tra i vani 1 e 3 (fig. 4). Un'altra porta è stata identificata a fianco dell'abside, nella parete orientale del vano meridionale.

L'ambiente centrale del luogo di culto era coperto da una cupola di cui sono oggi visibili dei grossi frammenti murari, realizzati con scaglie di granito e scisti, allettati con malta di calce in ricorsi orizzontali (fig. 4, con linea tratteggiata). I frammenti presentano il profilo esterno a gradini, probabilmente per alleggerire il peso della cupola.

La copertura risulta crollata originariamente a metà, con la porzione occidentale che si è spezzata a sua volta in due parti. Il numero delle aperture deve essere stato infatti eccessivo per la statica di una chiesa con fondazioni poco profonde, soggetta a soventi sollecitazioni sismiche e con una pesante cupola in muratura. Per ovviare a questi problemi, furono evidentemente realizzati un pilastro che riduceva la luce della porta tra gli ambienti 1 e 2 e la tamponatura dell'apertura tra vano 2 e ambiente centrale. È verosimile che i medesimi accorgimenti siano stati adottati pure nella parte settentrionale della chiesa.

I frammenti della cupola di Santa Marina recano tracce di affresco con motivi floreali all'interno di clipei disposti su registri orizzontali; gli ambienti laterali della chiesa presentano invece delle partiture architettoniche. Su tutti gli affreschi si notano tracce di un successivo intonaco bianco, simile a quello osservabile sul paramento est del muro orientale dell'ambiente 2, possibile prova della completa intonacatura dell'esterno della chiesa.

La decorazione della cupola deliese rimanderebbe, secondo il giudizio di M. Falla Castelfranchi, alla pittura monumentale di ambito latamente iconoclasta che in certe regioni, come la Cappadocia, compare anche in contesti di epoca post-iconoclasta. Inoltre, i frammenti pittorici messi in luce nella cripta del santuario di San Fantino il Vecchio nella non lontana città episcopale di Tauriana – il cui *Bios* si colloca nell'ultima fase dell'iconoclastia – dimostrano come i dipinti murali di ambiente iconoclasta di Santa Marina non siano stati isolati nella regione¹¹. Tali scoperte si associano ad altri dati provenienti dall'Italia meridionale e dalla Sicilia¹².

Per quanto riguarda la struttura originaria della chiesa di Santa Marina, la tipologia a tre navate con una cupola nel vano centrale, la dilatazione in senso longitudinale, la modesta estensione e le testimonianze pittoriche rinviano ad orizzonti bizantini e in particolare al periodo immediatamente successivo alla riconquista dell'Italia meridionale sotto Basilio I¹³.

A fianco dell'ingresso della chiesa, presumibilmente preceduto da una tettoia, l'ambiente 4 è invece identificabile come torre o campanile che nell'ambito del monachesimo greco aveva anche un peculiare uso abitativo, con una forte componente eremitica¹⁴. Nel caso di Santa Marina, addossandosi al nartece (ambiente 1), la torre risulta coeva o successiva alla ricostruzione di questo, ma, come già detto per il nartece, potrebbe essere stata ugualmente presente nella fase più antica del monastero.

Alla seconda metà del XIII secolo è invece assegnabile la frequentazione dell'ambiente 5 grazie al rinvenimento di ceramica invetriata (tipo RMR), di

ceramica dipinta sotto vetrina e di un “crocco” (o gancio di caricamento) di balestra e grazie alla datazione al Radiocarbonio di un frammento di una trave del tetto¹⁵. La posizione presso il limite meridionale dell’altura, la pianta stretta e lunga, l’orientamento obliquo rispetto alle altre strutture, il consistente spessore dei muri e il ritrovamento del crocco da balestra indicano una originaria funzione difensiva dell’ambiente, che si dovette affiancare all’utilizzo come refettorio, testimoniato dai frammenti di ceramica da mensa lì rinvenuti.

La mancanza di manufatti di epoca precedente o successiva e di tracce di una più antica struttura ha fatto ritenere che i materiali riferibili all’utilizzo di tale ambiente siano appartenuti ad un periodo non troppo lontano dalla realizzazione dello stesso.

Inoltre la chiesa – più antica struttura del complesso –, con la sua posizione a ridosso del margine est della sommità collinare e il piano di calpestio molto più basso di quello degli altri vani, induce ad ipotizzare che la costruzione dell’ambiente 5 sia stata preceduta da lavori di ampliamento della parte centro-meridionale della collina.

Il rinvenimento di lastrine fittili e analisi antracologiche indicano per l’ambiente 5 un piano pavimentale in cotto e un’orditura principale del tetto in castagno (fig. 7).

Il collasso del tetto fu determinato da un incendio, forse successivo ad un terremoto o ad un evento bellico; al cedimento iniziale di parte della copertura seguirono il crollo graduale dell’ambiente ormai abbandonato e la frequentazione estemporanea di quanto rimaneva.

I dati di scavo confermano la sopravvivenza della chiesa sino ad epoca recente, probabilmente danneggiata da eventi sismici, al contrario degli altri ambienti che sembrano crollati in gran parte in epoca tardomedievale. Purtroppo, la presenza di una vegetazione invasiva e di grossi frammenti della cupola nel vano centrale del luogo di culto, insieme agli interventi di spoliazione e di regolarizzazione della superficie collinare, hanno drasticamente ridotto la possibilità di indagare il sito (soprattutto l’ambiente 5). Inoltre, la chiesa, dopo aver subito cambiamenti, addizioni e rifacimenti, è stata progressivamente spogliata, sino ad epoca contemporanea, dei suoi materiali di rivestimento e dei suoi elementi di arredo.

Quando le strutture antiche erano già danneggiate, la zona posta nella parte centrale della sommità collinare (poco lontano dall’ingresso della chiesa) fu interessata da focolari. L’area, forse riprendendo la precedente funzione di “cortile” o “chiostro”, sembra essere stata infatti destinata ad attività domestiche e/o artigianali; un valido indicatore è il ritrovamento di una consistente quantità di ceramica comune (soprattutto da fuoco) e di scarti di lavorazione, probabilmente pertinenti al vetro. A tali scarti si accompagnano, decontestualizzati, delle scorie di fusione e un frammento di parete di forno, relativi ad un impianto artigianale non legato alla metallurgia e sicuramente localizzato sulla collina.



Fig. 1 – Delianuova (RC), resti del monastero di Santa Marina.



Fig. 2 – L'eparchia delle Saline: collocazione geografica.



Fig. 3 – Delianuova (RC), vista dell'Aspromonte dalla collina del monastero di Santa Marina.

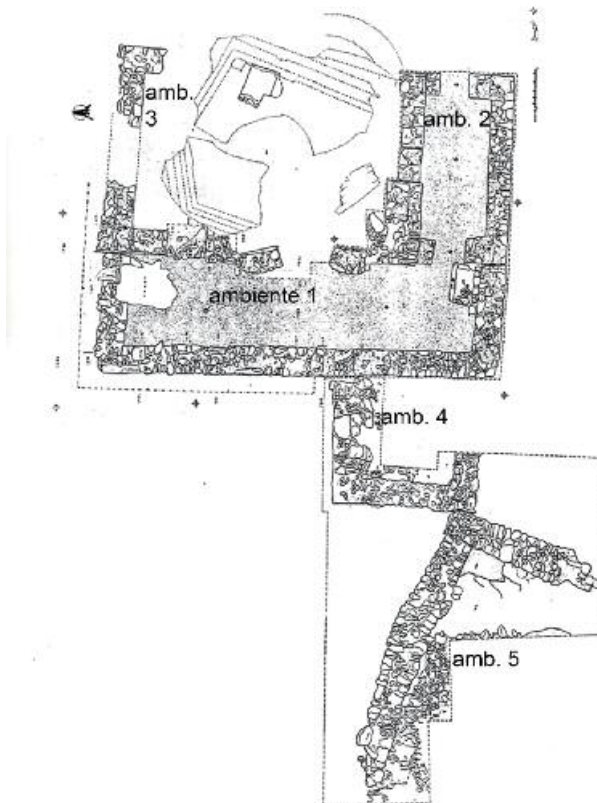


Fig. 4 – Delianuova (RC), pianta del monastero di Santa Marina.

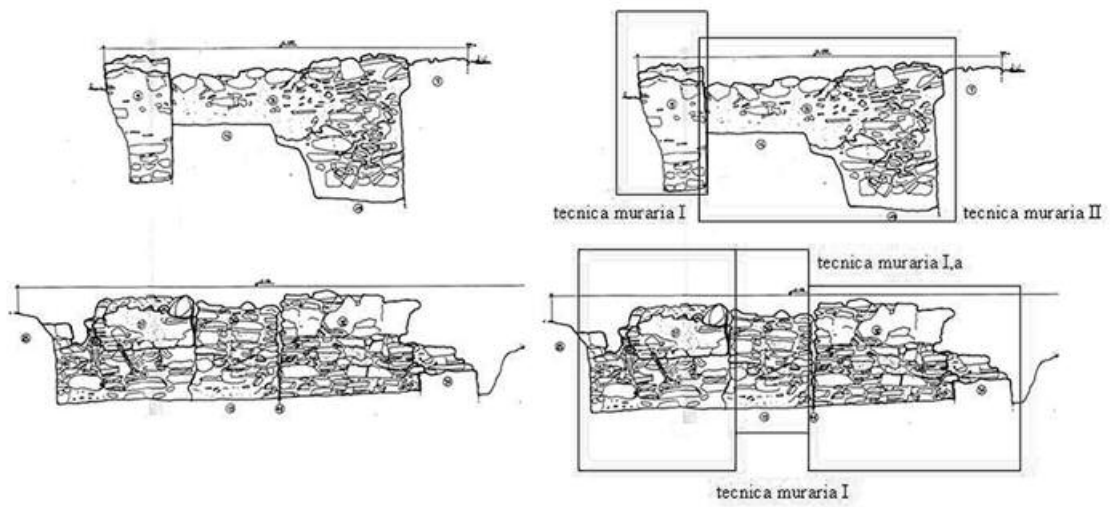


Fig. 5 – Delianuova (RC), tecniche murarie del monastero di Santa Marina.

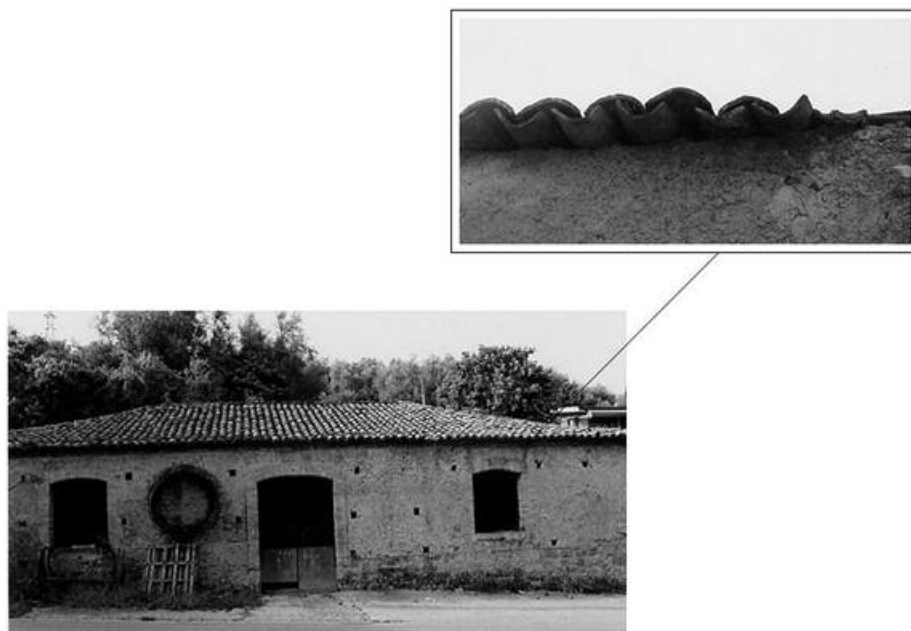


Fig. 6 – Palmi (RC), cantina sulla strada della località Ponte Vecchio (particolare del tetto).

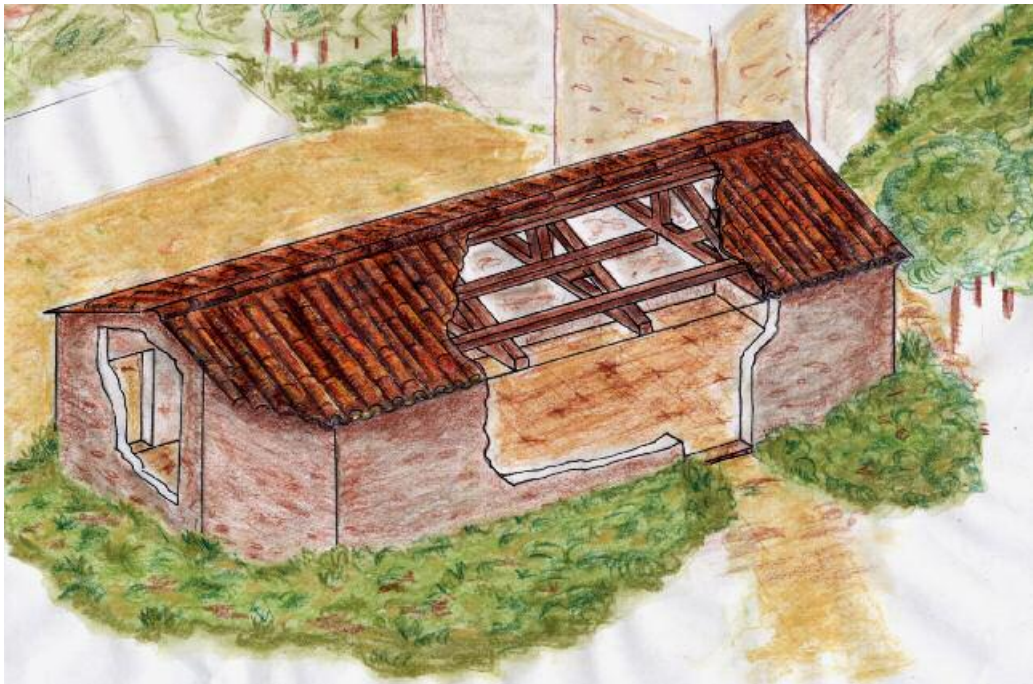


Fig. 7 – Delianuova (RC), ipotesi ricostruttiva dell'ambiente 5 del monastero di Santa Marina.

Bibliografia

Acconcia Longo 1989: Acconcia Longo, A., *La Vita di S. Leone vescovo di Catania e gli incantesimi del mago Eliodoro*, in «Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici», n.s. 26, pp. 3-98.

Acconcia Longo 1995: Acconcia Longo, A., *La vita e i miracoli di S. Fantino di Tauriana e l'identificazione dell'imperatore Leone "eretico"*, in «Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici», n.s. 32, pp. 77-90.

Agostino-Zagari 2001: Agostino, R. - Zagari, F., *Gli scavi di S. Marina a Delianuova (RC): relazione preliminare (1999-2001)*, in «Archeologia Medievale», 28, pp. 341-348.

Barrio 1979: Barrio, G., *Antichità e luoghi della Calabria* (traduzione italiana di E.A. Mancuso), Cosenza 1979.

Bertelli 2007: Bertelli, G., *Architettura rupestre e architettura sub divo nella Calabria bizantina (fine IX-metà XI secolo). Linee di ricerca e nuove acquisizioni*, in Dalena, P. (a c. di), *Medioevo rupestre. Strutture insediative nella Calabria settentrionale*, Bari, pp. 113-149.

Burgarella 1989: Burgarella, F., *Le terre bizantine (Calabria, Basilicata e Puglia)*, in Galasso, G. - Romeo, R. (a c. di), *Storia del Mezzogiorno*, II, 2, Napoli, pp. 413-517.

Cuteri-Iannelli 2000: Cuteri, F.A. - Iannelli, M.T., *Da Stilida a Stilo. Prime annotazioni su forme e sequenze insediative in un'area campione calabrese*, in Brogiolo, G.P. (a c. di), *II Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Musei Civici, Chiesa di S. Giulia. Brescia, 28 settembre-1 ottobre 2000), Firenze, pp. 209-222.

Di Dario Guida 1999: Di Dario Guida, M.P., *La cultura artistica*, in Placanna, A. (a c. di), *Storia della Calabria medievale. Culture, Arti, Tecniche*, II, Roma, pp. 151-271.

Donato 1998: Donato, E., *Archeologia dell'architettura in Calabria: il monastero di S. Elia "Vecchio" a Curinga (CZ)*, in «Archeologia dell'Architettura», 3, pp. 169-183.

Donato 2004: Donato, E., *Il contributo dell'archeologia degli elevati alla conoscenza dell'incastellamento medievale in Calabria tra l'età normanna e quella sveva: un caso di studio*, in «Archeologia Medievale», 31, pp. 497-526.

Falla Castelfranchi 1996: Falla Castelfranchi, M., *Pitture "iconoclaste" in Italia meridionale? Con un'appendice sull'oratorio dei Quaranta Martiri nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa*, in Barsanti, C. (a c. di), *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia*, Studi in onore di F. de' Maffei, Roma, pp. 409-22.

Falla Castelfranchi 2007: Falla Castelfranchi, M., *Cattedrali e praetoria nell'Italia meridionale bizantina (fine IX-fine XI secolo)*, in Quintavalle, A.C. (a c. di), *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), Milano, pp. 123-135.

Falla Castelfranchi 2009: Falla Castelfranchi, M., *I monasteri bizantini in Italia meridionale e Sicilia fra tradizione e innovazione. Studio preliminare*, in Mennestò, E. (a c. di), *Dall'habitat rupestre all'organizzazione insediativa del territorio pugliese (secoli X-XV)*, Spoleto (PG), pp. 191-237.

Favia 1994: Favia, P., *Primi risultati dell'indagine archeologica nell'Abbazia di Sant'Angelo al Monte Rapàro*, in Carletti, C. - Otranto, G. (a c. di), *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra Tarda Antichità e Medioevo*. Atti del Convegno Internazionale (Monte Sant'Angelo, 18-21 novembre 1992), Bari, pp. 453-486.

Giovanelli 1991: Giovanelli, G., *ad vocem "Fantino il Vecchio"*, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma, pp. 453-455.

Guillou-Burgarella 1988: Guillou, A. - Burgarella, F., *L'Italia bizantina. Dall'esarcato di Ravenna al tema di Sicilia*, Torino.

Guzzetta 1991: Guzzetta, G., *Note in margine ai dati di rinvenimento di sigilli plumbei a Reggio e Siracusa*, in *L'arte nella Calabria bizantina*. Atti dell'VIII-IX Incontro di Studi Bizantini (Reggio Calabria, Vibo Valentia, Tropea, 17-19 maggio 1985 e Reggio Calabria, Motta San Giovanni, 16-18 dicembre 1988), Soveria Mannelli (CZ), pp. 63-67.

Liberti 1999: Liberti, R., *Perché il vescovo di Oppido ha anche il titolo di abate del S. Salvatore e di S. Marina e perché Piminoro*, in «Cattolica», 28 febbraio, p. 15.

Luzzati Laganà 1989: Luzzati Laganà, F., *Tentazioni iconoclaste a Napoli*, in «Rivista di Studi Bizantini e Neellenici», n.s. 26, pp. 99-115.

Martino 2003: Martino, C., *Paesaggi e monumenti della Calabria bizantina*, in Pace, V. (a c. di), *Calabria bizantina*, Roma, pp. 45-77.

Martorano 1996: Martorano, F., *Chiese e castelli medioevali in Calabria*, Soveria Mannelli (CZ).

Martorano 2002: Martorano, F. (a c. di), *Santo Niceto nella Calabria medievale. Storia architettura tecniche edilizie*, Roma.

Minuto 1999: Minuto, D., *Notizie sui monasteri greci nell'odierna Piana di Gioia Tauro fino al secolo XV*, in Leanza, S. (a c. di), *Calabria Cristiana. Società Religione Cultura nel territorio della Diocesi di Oppido Mamertina-Palmi. Dalle origini al Medio Evo. Atti del Convegno di studi (Palmi-Cittanova, 21-25 novembre 1994)*, Soveria Mannelli (CZ), pp. 317-462.

Minuto-Venoso 1985: Minuto, D. - Venoso, S., *Chiesette medievali calabresi a navata unica*, Cosenza.

Morini 1999: Morini, E., *Aspetti organizzativi e linee di spiritualità nel monachesimo greco in Calabria*, in Leanza, S. (a c. di), *Calabria Cristiana. Società Religione Cultura nel territorio della Diocesi di Oppido Mamertina-Palmi. Dalle origini al Medio Evo. Atti del Convegno di studi (Palmi-Cittanova, 21-25 novembre 1994)*, Soveria Mannelli (CZ), pp. 251-316.

Pietro, vescovo occidentale 2003: Minuto, D. (a c. di), *Pietro, vescovo occidentale, La vita e i Miracoli del santo e glorioso servo di Cristo, Fantino*, Reggio Calabria.

Prigent 2001: Prigent, V., *Le fonti sigillografiche ed un peso in lega metallica da Lipari bizantina*, in Giustolisi, V. (a c. di), *Alla ricerca di Lipari bizantina*, Palermo, pp. 21-36.

Rullo 1993: Rullo, S., *Scido cammino di una comunità dal Medio Evo ad oggi*, Roma-Reggio Calabria.

Theotokos 1972: Guillou, A. (a c. di), *La Théotokos de Hagia-Agathè (Oppido) (1050-1064/1065)*, Corpus des actes grecs d'Italie du sud et de Sicile. Recherches d'histoire et de géographie, 3, Città del Vaticano.

Zagari 2001: Zagari, F., *Una testimonianza di Tauriana bizantina: il sigillo plumbeo da S. Fantino*, in Agostino, R. (a c. di), *Palmi un territorio riscoperto. Revisioni ed aggiornamenti. Fonti e ricerca archeologica*, Soveria Mannelli (CZ), pp. 215-226.

Zagari 2006: Zagari, F., *L'eparchia delle Saline. Archeologia e topografia nel territorio dei Bruttii tra la tarda Antichità e l'alto Medioevo*, Roma.

Zagari 2008: Zagari, F., *Le grotte della Calabria tirrenica meridionale: uso laico ed uso monastico nel Medioevo. Primi dati per una classificazione*, in De Minicis, E. (a c. di), *Insedimenti rupestri di età medievale. Abitazioni e strutture produttive. Italia centrale e meridionale. Atti del Convegno di studio (Grottaferrata, 27-29 ottobre 2005)*, Spoleto (PG), pp. 263-280.

Zagari 2014a: Zagari, F., *Dalla villa al monastero: Nuovi dati archeologici da S. Maria di Grottaferrata*, Oxford.

Zagari 2014b: Zagari, F., *Le torri-abitazione del monachesimo bizantino in Italia meridionale: sporadici esempi alloctoni o tradizione radicata?*, in De Minicis, E. (a c. di), *Case e torri medievali. Indagini sui centri dell'Italia meridionale e insulare (sec. XI-XV). Campania, Basilicata, Puglia, Calabria, Sicilia, Sardegna. Atti del V Convegno Nazionale di Studi (Orte, 15-16 marzo 2013)*, Collana del Museo della Città e del Territorio - n.s. 3, Roma, pp. 191-200.

Zagari 2017: Zagari, F., *Due antiche diocesi dello stretto di Messina. Insediamento, manufatti, infrastrutture e produzione nell'eparchia delle Saline e nelle isole Eolie tra Tardoantico e alto Medioevo*, Oxford.

NOTE

¹ Agostino-Zagari 2001.

² Zagari 2006.

³ Rullo 1993, p. 71; Liberti 1999, p. 15; Minuto 1999, pp. 317-322; Morini 1999, pp. 257-258.

⁴ *Theotokos* 1972, nn. 7, 9; 38, 5; 43, 4; 44, 13.

⁵ Cuteri-Iannelli 2000, p. 218; Martino 2003, p. 51; Zagari 2006.

⁶ Zagari 2017.

⁷ Zagari 2006; Ead. 2008.

⁸ Minuto-Venoso 1985; Martorano 1996; Donato 1998; Martorano 2002; Donato 2004.

⁹ *Theotokos* 1972, nn. 7, 9; 38, 5; 43, 4; 44, 13; Barrio 1979, p. 289; Minuto 1999, pp. 429-431; Agostino-Zagari 2001.

¹⁰ Bertelli 2007; Falla Castelfranchi 2009; Zagari 2014a.

¹¹ Zagari 2017.

¹² Guillou-Burgarella 1988; Burgarella 1989; Acconcia Longo 1989; Luzzati Laganà 1989; Guzzetta 1991; Giovanelli 1991; Acconcia Longo 1995; Falla Castelfranchi 1996; Zagari 2001; Prigent 2001; *Pietro, vescovo occidentale* 2003; Zagari 2006.

¹³ La cupola a gradoni e la muratura sono state paragonate dalla prof.ssa Falla Castelfranchi a chiese campane della seconda metà VIII-prima metà del IX secolo. Zagari 2017.

¹⁴ Favia 1994; Di Dario Guida 1999; Agostino-Zagari 2001; Falla Castelfranchi 2007; Ead. 2009; Zagari 2014b.

¹⁵ Zagari 2017 con bibliografia precedente. La datazione al Radiocarbonio (calibrazione con il 95% delle possibilità) ha collocato il taglio del castagno tra il 1259 e il 1398, confermando la cronologia ricavata su base archeologica.

*ARCHEOLOGIA DELL'ARCHITETTURA:
ESEMPI DA VITERBO*



Elisabetta De Minicis

Riflessioni su alcune tipologie di case medievali a Viterbo alla luce dei nuovi studi

Abstract

The present paper considers the important role of stratigraphic analysis on medieval houses in Viterbo in improving the knowledge of minor architecture and of its types, highlighting in certain cases the contribution of the workers coming from large religious and secular worksites of the time, the development of new building methods and the adoption of new architectural elements.

This study proposes two new building types: one characterized by the distribution on two or three levels and the presence of wooden balconies with external niches and rounded or segmental arches; the other by a great elevation (at least three storeys) and the presence of stringcourses.

From the analysis of building techniques a particularly interesting element emerges: the presence in the city ante 13th century of stone buildings of a certain volume and the confirmation, at least in the area studied, of a continuous use in time of both the urban setting and the road network.

Premessa

Viterbo conserva ancora oggi un'immagine della città medievale che colpisce l'osservatore soprattutto per le sue mura che, nonostante i numerosi rifacimenti, rappresentano un punto di riferimento insostituibile nell'individuazione del centro storico; ma non mancano tanti monumenti al suo interno che assecondano quell'atmosfera tipicamente medievale fatta di vicoli, torri e case, a Viterbo particolarmente austere per il colore scuro della pietra.

La forma urbana della città medievale, in realtà, è stata più volte modificata nel corso del tempo e già alla fine del Cinquecento, è avvenuto un importante intervento con l'apertura, per interessamento di Alessandro Farnese, della *Strada Nuova*¹, odierna via Cavour, da porta Romana (S. Sisto) a piazza del Plebiscito; con il rettilineo che si diparte dalla piazza della Fontana Grande è stato interrotto il fitto tessuto abitativo preesistente, comunque ancora ben conservato nel resto della città storica.

Inoltre, bisogna precisare che molti edifici del centro storico di Viterbo sono il frutto di rifacimenti “in stile” avvenuti tra la fine dell’Ottocento e primi del Novecento, quando il neomedievalismo nell’architettura era molto in auge, soprattutto per gli edifici di maggior pregio²; a titolo esemplificativo si ricorda l’esempio del cosiddetto “palazzo degli Abati” a Porta S. Pietro, alle origini (metà Duecento) di proprietà dei cistercensi di S. Martino al Cimino, che ebbe a subire numerose trasformazioni fino all’età moderna, con l’aggiunta, nel Quattrocento, di una nuova ala per volontà del Cardinal Piccolomini. Alla fine dell’Ottocento venne completamente rinnovato in stile neomedievale dall’architetto Enrico Calandrelli³ con un progetto che, voluto per l’adattamento dell’edificio ad ospitare l’ospizio degli Esposti, non ha risparmiato nulla dell’originale struttura, arrivando a spostare le uniche due bifore duecentesche dalla loro collocazione primitiva alla nuova facciata su via di porta S. Pietro e ad aggiungere un livello alla torre delle mura, inglobata nel palazzo, tanto da poterla coronare di nuovi merli in armonia con il resto del complesso (figg. 1a-b). Un intervento molto invasivo di ricostruzione “in stile” ma che non fa che seguire la moda del tempo, così diffusa in Italia⁴ come in altri paesi del continente europeo. Interventi “minori” vennero eseguiti oltre che in quegli anni all’inizio del Novecento, anche negli anni Cinquanta, soprattutto su porte e finestre con una particolare attenzione per i profferli monumentali che caratterizzano l’architettura di molti edifici viterbesi fino agli inizi del Cinquecento; si possono qui ricordare i restauri a palazzo Mazzatosta, al palazzetto Poscia, al profferlo/balcone di palazzo Alessandri, al palazzo Guidacci, agli edifici su piazza Cappella⁵ (figg. 2a-b) e molti altri.

Nel primo ventennio del Novecento si assiste, inoltre, a diversi interventi di urbanistica tesi a “sanare” e modernizzare la città storica; tra questi si può ricordare, tra il 1932 e il 1936, l’interramento del fiume Urcionio, sul lato ovest della città, con l’eliminazione del ponte Tremoli, per l’apertura di una moderna arteria di attraversamento (la nuova via Littoria, poi intitolata a Guglielmo Marconi) che ha privato la città di alcune parti del tessuto medievale, in modo particolare nella zona gravitante attorno al rione Vallepiatta⁶.

Con la seconda guerra mondiale, Viterbo ha subito, infine, una serie di bombardamenti che hanno gravemente distrutto parti della città, soprattutto nella zona più vicina alla stazione ferroviaria. A seguito di queste devastazioni, è naturale che siano nati molti edifici moderni, frutto delle ricostruzioni, anche nel centro storico, ma sull’edilizia in pietra, per lo più seriale, che è sopravvissuta nel tempo alle trasformazioni urbane e alle devastazioni, l’occhio dello studioso non può che denunciare, negli interventi di consolidamento, una poca cura nel trattamento dei paramenti, dove le antiche malte delle murature sono state definitivamente coperte con cemento e spesso anche con stilature poco appropriate.

Alla luce di questi fatti restano preziosi, oggi più che mai, i documenti fotografici, i disegni e le cartoline *ante guerra*⁷ che, sebbene riguardino per lo più le piazze, le fontane, le mura, gli edifici stilisticamente più importanti e qualche abitazione del quartiere S. Pellegrino, di particolare effetto per l'ambientazione, rappresentano ancora rare testimonianze della realtà medievale originale.

Nonostante tutto la città, come si è detto all'inizio, conserva ancora in gran parte la viabilità medievale, un'edilizia seriale che rispetta, soprattutto nei vicoli, il filo originario, ancora alcuni edifici con la muratura a vista, dove si può effettuare una lettura archeologica dei prospetti, da cui è possibile trarre qualche indicazione in più sulle fasi di vita dei singoli manufatti.

Studi sull'edilizia comune di età medievale

L'apporto che l'archeologia dell'architettura, dopo molti anni di sperimentazione, è in grado di dare allo studio della città è ormai chiaro, sebbene non possa mai prescindere da uno stretto dialogo con la ricerca storica e urbanistica che molto possono dire sulle dinamiche politiche ed il loro rapporto con la formazione, lo sviluppo e le trasformazioni della città stessa. Per Viterbo medievale vi è una lunga tradizione di studi storici, corredati da ricche edizioni di fonti, che toccano i diversi aspetti della vita politica, economica e sociale della città⁸; inoltre non mancano studi a carattere architettonico, sull'edilizia civile ed ecclesiastica, e studi di urbanistica sullo sviluppo della città⁹.

Oggi le tecnologie permettono di far dialogare tra di loro un gran numero di dati, rendendo più semplice questo continuo confronto tra fonti di diversa natura¹⁰, per riuscire a rispondere a tanti interrogativi che sempre ci sono quando, specialmente, non sono solo delle chiese o le dimore signorili dell'aristocrazia ad interessarci, ma tutto il tessuto abitativo formato per lo più dalle case dei contadini, artigiani, mercanti che vivevano in città.

In queste poche pagine si vuole fare qualche riflessione sul contributo che le indagini stratigrafiche, eseguite fino ad oggi sulle case medievali di Viterbo, per lo più duecentesche, hanno portato ad una maggiore conoscenza dell'edilizia comune e delle sue tipologie, evidenziando in alcuni casi l'apporto delle maestranze che lavoravano nei grandi cantieri civili ed ecclesiastici dell'epoca, la formazione di nuovi modi di costruire e l'adozione di nuovi elementi architettonici.

Tralascieremo, quindi, di parlare delle architetture di maggior pregio¹¹, ma anche delle torri, in quanto si è più volte sottolineato la loro importante presenza all'interno della città medievale sia come capisaldi fortificati che come elementi altamente simbolici del potere signorile dominante; la loro specifica caratteristica strutturale, inoltre, fa sì che siano sempre ben individuabili nel tessuto urbano, anche quando inglobate in edifici posteriori,

per la regolarità delle planimetrie e lo spessore dei muri; la loro collocazione lungo i principali assi stradali, la posizione dominante agli angoli di interi isolati preposti al loro controllo, la soluzione spesso adottata dai complessi signorili del binomio *domus et turris* sono elementi di grande interesse per lo studio della città del XII secolo¹².

Dal punto di vista della metodologia di studio si è visto come nelle analisi stratigrafiche degli edifici presi ad esempio, un elemento molto importante è rappresentato dallo studio delle tecniche costruttive che, tra l'altro, può avvalersi di importanti contributi già editi sulle murature medievali della Tuscia viterbese¹³. Ai criteri dimensionali si accompagnano, spesso, differenze nella lavorazione dei conci e nella messa in opera dando, nell'insieme, interessanti chiavi interpretative per l'individuazione delle cronologie assolute. I dati dell'analisi materiale trovano anche importanti riscontri con tipologie edilizie che, a loro volta, ripropongono modelli adottati negli edifici di maggior pregio dove maestranze specializzate operano con i canoni architettonici e le correnti stilistiche maggiormente in voga nelle diverse epoche. L'osservazione delle caratteristiche stilistiche di porte e finestre, dunque, insieme ai dati delle tecniche costruttive permette, inoltre, di fare delle ipotesi sul cambiamento dei "modi dell'abitare" che in alcuni casi sembrano avvenire nel corso di un tempo anche piuttosto breve. È con questo dialogo continuo tra i diversi modi di fare che si creano, dunque, anche le tipologie abitative più comuni che rappresentano una grande parte del costruito delle città medievali.

Nel caso di Viterbo, già nel 1990, a seguito delle osservazioni sulle case con profferlo e l'analisi specifica dell'edificio su piazza Scacciaricci¹⁴ a S. Pellegrino, è subito emerso un dato importante e cioè che la scala esterna in pietra non nasceva insieme alla costruzione originaria, ma era stata aggiunta in un secondo tempo; dunque l'esempio in questione rappresenta il momento in cui attraverso una esigenza funzionale di dover dividere uno spazio interno (pian terreno dal primo piano) con una scala esterna, probabilmente per questioni di proprietà, viene creato un nuovo tipo edilizio, molto diffuso nel corso del Duecento fino a diventare un elemento dell'architettura aristocratica cittadina in uso fino al XVI secolo.

Nuove osservazioni si possono fare alla luce di informazioni, acquisite dal confronto con altri studi, che ci permettono di inserire questo esempio in un primo gruppo di edifici caratterizzati da due elementi principali: il primo, di tipo stilistico, rappresentato dalla presenza degli archi a tutto sesto e a sesto ribassato; il secondo, di tipo architettonico, che coincide con l'adozione dei balconi lignei.

L'edificio in questione (figg. 3a-b; 4) si sviluppava originariamente almeno su tre livelli (come s'intuisce dalla presenza di una finestrella/feritoia, al secondo livello, che doveva dar luce ad un vano scala), con aperture a

sesto ribassato (le originali sono conservate sui prospetti laterali) ed un balcone (ancora ben individuabile dalla presenza dei fori per l'alloggiamento delle travi lignee di sostegno) con porta finestra sul prospetto principale, eliminata al momento della costruzione della scala esterna che, come si è detto, non era prevista nell'edificio originario. Al piano terreno un grande ambiente, adibito probabilmente a bottega/magazzino prendeva luce dal portale d'ingresso e da una finestrella, anch'essa in parte obliterata dalla scala esterna in pietra.

Il secondo edificio di questo gruppo è posto alla confluenza di via C. Dobbici con via Macel Gattesco, via della Rimessa¹⁵ e si sviluppa su tre livelli (figg. 5a-b). Un dato di particolare interesse, ancora ben visibile su tutti i prospetti dell'edificio, è la compresenza di archi a tutto sesto con archi ribassati; inoltre, vi sono chiare tracce di due ordini di balconi lignei, corredati da nicchie esterne, che si possono osservare sul prospetto principale. Anche negli aspetti dimensionali l'edificio presenta una volumetria che permette la divisione interna in due abitazioni, con una sistemazione dello spazio che, probabilmente, si è andata definendo nel tempo come sembra dimostrare la traccia di una scala esterna, oggi scomparsa, che doveva prevedere, in un certo periodo, un ingresso autonomo al secondo livello. Purtroppo la divisione interna dell'edificio è stata completamente stravolta in epoca moderna ed anche una finestrella/feritoia, simile a quella presente sul fronte dell'edificio in piazza Scacciaricci, che doveva dar luce ad un vano scala interno, oggi si apre su un unico grande ambiente.

Un terzo esempio è rappresentato dall'edificio su via S. Pellegrino-angolo vicolo Centoponti¹⁶ (fig. 6). Nel complesso abbastanza ben conservato, l'edificio, su due livelli, mostra due aperture a tutto sesto al primo livello, di cui una piuttosto ampia che doveva dare accesso ad un grande ambiente/bottega, mentre dalla seconda si doveva raggiungere, con una scala interna, il livello superiore. Una serie di buche da trave a distanza ravvicinata suggerisce un cambiamento nell'organizzazione interna dell'edificio con il rialzamento del solaio al secondo livello, mentre si potrebbe pensare ad una fase, di poco precedente, con balcone mettendo in relazione le buche più in basso con la presenza di porte/finestre, poi tamponate. Questa ipotesi ci permette di far rientrare l'edificio nella tipologia edilizia del primo gruppo che stiamo esaminando. Gli interventi moderni, con l'apertura di due nuovi ingressi su strada, impediscono di capire se questo edificio, le cui dimensioni sono piuttosto ampie, potesse ospitare, dalle origini, due nuclei abitativi.

Ancora allo stesso gruppo appartiene l'edificio in via delle Conce 1¹⁷ (fig. 7), su tre livelli con cantina scavata nel banco tufaceo. La presenza di un balcone ligneo con nicchia sul prospetto principale è ancora ben visibile, sebbene in un secondo tempo la porta-finestra sia stata tamponata per l'apertura di una serie di finestre di dimensioni minori; una trasfor-

mazione avvenuta nel momento in cui venne aggiunto un profferlo lateralmente alla facciata. Il rialzamento di un ulteriore livello appartiene ad un periodo dopo il XIV secolo.

Potremmo, quindi, definire la serie di queste edifici come appartenenti ad una tipologia che, in una certa fase della loro lunga vita, ha come caratteristiche principali: lo sviluppo dell'edificio su due o tre livelli, la presenza di balconi lignei con nicchie esterne e aperture a tutto sesto o sesto ribassato. Cambiamenti nella organizzazione volumetrica degli spazi portano, nella maggior parte dei casi ed in un momento posteriore, all'eliminazione dei balconi lignei e delle relative porte/finestre a favore di una nuova sistemazione delle aperture¹⁸.

Un secondo gruppo di edifici è rappresentato, invece, da una serie di abitazioni che hanno come elementi distintivi di una particolare e dominante fase cronologica: l'altezza su almeno tre livelli e la presenza di cornici marcapiano, a volte in associazione con mensole reggi-asta, nella parte più alta dell'edificio.

Particolarmente interessante è citare, a questo punto, un edificio posto in via S. Andrea-via delle Caprarecce a Piano Scarano¹⁹, il quale rappresenta un esempio di razionalizzazione delle caratteristiche distintive del primo gruppo, a cui si aggiungono alcuni elementi che lo avvicinano, piuttosto, a questo secondo gruppo. L'edificio, che s'innalza sul lato di via delle Caprarecce per tre livelli con l'aggiunta di un sottotetto (fig. 8), seguendo il dislivello del terreno, mostra le tracce evidenti di più ordini di balconi lignei, su ambedue i prospetti, con una serie di nicchie esterne. Inoltre, ben evidente è una particolarità stilistica che vede l'uso dell'arco a tutto sesto insieme a quello a sesto ribassato, infatti alcune aperture con portali a tutto sesto, verso l'esterno, mostrano, all'interno, archi ribassati così da coprire l'intero spessore del muro. L'organizzazione della facciata su via S. Andrea, sebbene molto trasformata nel corso del tempo, mostra ancora la presenza di due spazi ad uso bottega, a livello stradale, e due archi d'ingresso all'abitazione sopraelevati di qualche gradino, in una simmetria ben definita fin dalle origini; si tratta, infatti, di una casa bifamiliare con ingressi separati alle singole abitazioni, due ambienti/bottega ed un muro di spina al centro che separa distintamente le due "cellule" abitative racchiuse in un unico edificio. Questa rigida divisione dello spazio è, d'altronde, ben visibile anche sulla fronte di via delle Caprarecce nella posizione degli ingressi ai locali/magazzino al piano stradale e delle porte/finestre ai diversi livelli. Dunque gli elementi che sono in comune con quello che abbiamo definito come secondo gruppo sono: l'altezza, la presenza della cornice marcapiano all'ultimo livello in alto, due abitazioni che si sviluppano sull'intera altezza dell'edificio occupando, ognuna, lo spazio di una "cellula" dalla forma a rettangolo allungato. Un edificio che mette in atto, con la presenza del muro in comune tra le due abi-

tazioni, un concetto che sarà poi sviluppato dalle “case a schiera” assai diffuse a partire dalla metà del Duecento nei centri dell’Italia comunale.

Sono edifici particolarmente caratterizzanti del secondo gruppo gli esempi di via S. Pietro 6-8 (fig. 9) e di via S. Gemini 1-5²⁰; ambedue si alzano su tre livelli con l’aggiunta del sottotetto, mostrano una planimetria allungata con il fronte stretto sulla via, si può leggere la presenza di un balcone con nicchia sul prospetto principale, poi sostituito da semplici finestre, e sono forniti, nella parte più alta dell’edificio, di una cornice marcapiano con mensole reggi-asta.

Potremmo identificare queste abitazioni con una tipologia simile alla casa-torre, data la loro elevazione in altezza e la planimetria a rettangolo allungato che necessita di uno sviluppo in verticale dell’abitazione.

Individuate queste due tipologie edilizie, qualche osservazione può essere fatta sugli aspetti cronologici inserendo nelle nostre riflessioni anche i dati che provengono dall’analisi delle tecniche murarie. Tutti gli esempi che sono stati presi in considerazione mostrano tecniche costruttive di ambito duecentesco (si oscilla per lo più tra la metà e la fine del Duecento) in stretta correlazione con quegli elementi predominanti che ci aiutano ad inserirli in una determinata tipologia edilizia, ma in molti casi sui prospetti troviamo ampi brani di murature di fine XII-inizi XIII secolo che rivelano, in realtà, la preesistenza di questi edifici. Si tratta di un dato particolarmente interessante in quanto, come ad esempio nel caso dell’edificio alla confluenza di via C. Dobici con via Macel Gattesco, via della Rimessa dove la muratura di questo periodo è presente su tutti e tre i prospetti esaminabili e su un lato è conservata su parte del secondo livello, testimonia la presenza, nella città pre-duecentesca, di edifici in pietra di una certa volumetria e inoltre conferma, almeno per quell’area, una continuità d’uso nel tessuto urbano e nella viabilità. Difficile dire in che modo si sviluppavano queste case in pietra in uso tra XII e XIII secolo anche se qualche suggerimento ci può venire, almeno per la forma stilistica, dalle aperture in fase che presentano archi a tutto sesto (come in uno degli ingressi della casa su via S. Pellegrino-vicolo Centoponti), ma anche a sesto ribassato (come nel prospetto su via C. Dobici dell’edificio sopra citato, mentre in quello su via della Rimessa è in fase con la prima muratura una finestrella rettangolare con una particolare decorazione della cornice a bordo smussato); non è da escludere, inoltre, che a questo primo periodo appartenessero anche edifici con sporti lignei. In conclusione, se per le torri urbane si può contare, tra XII e XIII secolo, su di un considerevole numero di esempi, per l’edilizia comune c’è ancora molto da studiare e da capire, tenendo conto che la città ha avuto, nel Duecento, un forte incremento edilizio e probabilmente molti edifici sono stati quasi completamente riedificati, inglobando in qualche caso parte delle strutture originarie, di cui rimane solo qualche porzione muraria.

Soffermandoci ora ad esaminare meglio i dati materiali che caratterizzano le diverse murature individuate negli esempi studiati: un dato comune alle murature in uso tra XII e XIII secolo, oltre all'altezza dei conci che raggiunge i 30 cm, con una media di 27,5/28 e qualche elemento di dimensioni più piccole messo per coltello, è l'andamento sub-orizzontale dei corsi, la malta piuttosto abbondante, la quasi totale mancanza di spigoli vivi nel taglio del materiale²¹ (fig. 10a).

Caratteristiche che appaiono, invece, molto differenti nelle murature che mostrano una riduzione sensibile nell'altezza dei conci (sui 25/26 cm) e che, negli esempi presi in considerazione, sembrano attestarsi dalla metà del XIII secolo in poi. È questo il periodo in cui comincia a diffondersi la muratura a petrelle, ma si è notato che vi sono molte tecniche che potremmo definire "di passaggio", dove la tecnica costruttiva è, a volte, condizionata da una fornitura di materiale particolarmente omogenea. È questo il caso che è stato riscontrato, in maniera molto evidente, nell'edificio in via S. Andrea-via delle Caprarecce a Piano Scarano dove all'omogeneità delle altezze (25/26 cm) fa riscontro una certa presenza di conci a spigoli vivi che determina una regolarizzazione dei corsi, diventando il dato caratterizzante di quest'apparecchiatura muraria, formata da conci prevalentemente quadrati, o poco più (largh. 26/30 cm), con una certa percentuale di petrelle, ma non messi in opera in maniera regolarmente alternata²². Una caratteristica che si osserva anche nella muratura dell'edificio in piazza Scacciaricci, soprattutto sulla parete laterale meno compromessa da interventi posteriori e di restauro (fig. 10b).

Nell'edificio di via S. Pietro la tecnica muraria del prospetto esaminato appartiene, infine, ad un momento in cui le petrelle erano utilizzate diffusamente nelle murature, come dimostrano le dimensioni medie dei conci messi in opera (24-27x12,5-20), individuabile dalla metà del XIII secolo (fig. 10c). Un interessante studio di Alba Serino, in questo volume, propone per questa fase una stretta relazione con la cultura cistercense e con le maestranze operanti a Viterbo, attestata anche dalle numerose proprietà che l'Abbazia di S. Martino al Cimino aveva in città²³. Su questa importante linea di ricerca dovremo, quindi, ancora indagare per aggiungere qualche importante tassello ad una conoscenza più ampia del patrimonio edilizio medievale che trova in Viterbo un importante campo d'indagine.

Edificio	Materiale	Dim. conci alt. x largh. media	Posa in opera	Ingombro della particella	Tipologia abitativa	Ipotesi datazione	Osservazioni
v. delle Conce 1	peperino	30 x 55	su corsi sub-orizzontali	fronte 9 m.c.		XII-XIII sec.	rifacimenti con balcone e nicchia pieno XIII sec.
v. S. Pellegrino angolo v. Centoponti	peperino	30 x 30/50	su corsi sub-orizzontali	fronte 9,31 m.	casa con archi a tutto sesto e ribassati	XII-XIII sec.	rifacimenti con forse balcone fine XIII sec.
v. C. Dobici - v. Macel Gattesco - v. della Rimessa	peperino	24/35 x 30/48	su corsi sub-orizzontali	8,25 x 7,50 - 8,94 m.	casa su due livelli con archi a tutto sesto e ribassati	XII-XIII sec.	due piani balconati e nicchie XIII - XIV sec.
p. Scacciaricci	peperino	25/26 x 25/35	su corsi orizzontali	fronte 8 m. c.	casa con balcone e archi ribassati	da metà XIII sec.	profferlo aggiunto
v. S. Andrea - v. delle Caprarecce	peperino	25/26 cm x 15/35 cm	su corsi orizzontali	fronte 9,70 m.c.	casa con balconi, nicchie, archi a tutto sesto e ribassati cornice marcapiano	da metà XIII sec.	unica fase costruttiva rifacimenti moderni
v. S. Pietro 6-8	peperino	23,5 x 20	su corsi orizzontali	fronte 5 m.c.	casa con balcone e archi ribassati cornice marcapiano	metà XIII-XIV sec.	rifacimento aperture

Tabella. La prima fase degli edifici: caratteri delle murature ed aspetti architettonici



Fig. 1a - Il Palazzo degli Abati a porta S. Pietro, 1923, veduta della nuova facciata dopo i restauri di fine Ottocento (Cartolina collezione privata).



Fig. 1b - Il Palazzo degli Abati a porta S. Pietro, 1923, veduta dall'esterno delle mura urbane, dopo i restauri di fine Ottocento (Cartolina collezione privata).

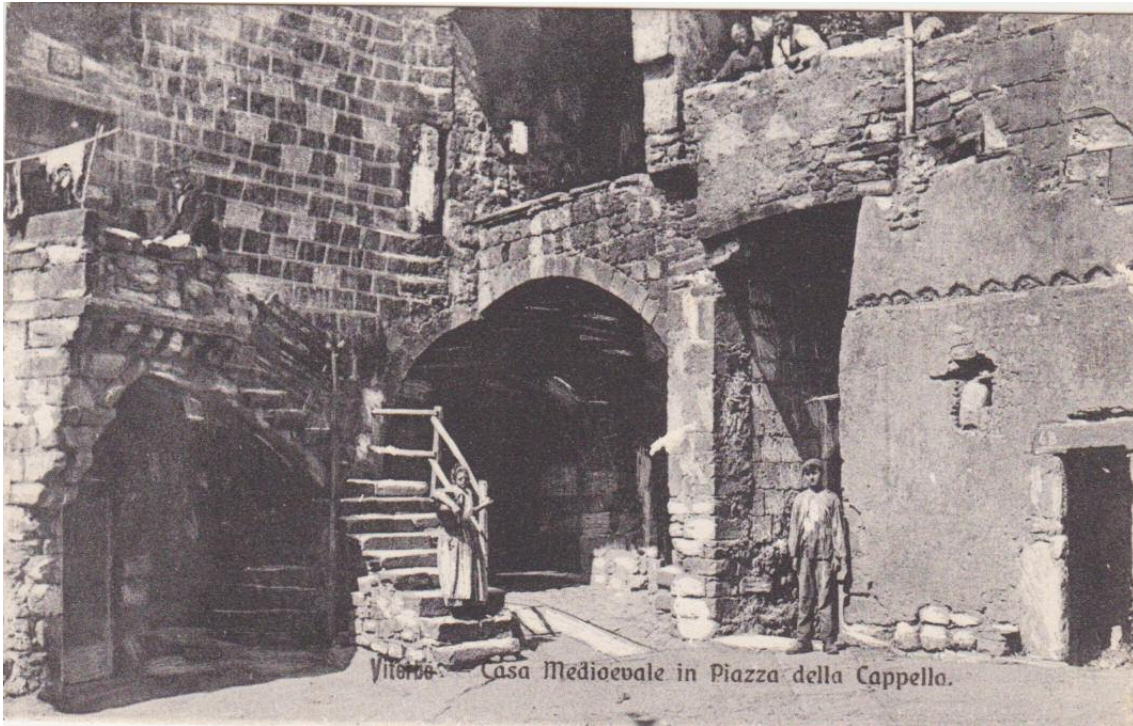


Fig. 2a - Piazza Cappella, inizi del Novecento (Cartolina collezione privata).



Fig. 2b - Piazza Cappella, 1960, con gli edifici con "profferlo" restaurati (Cartolina collezione privata).

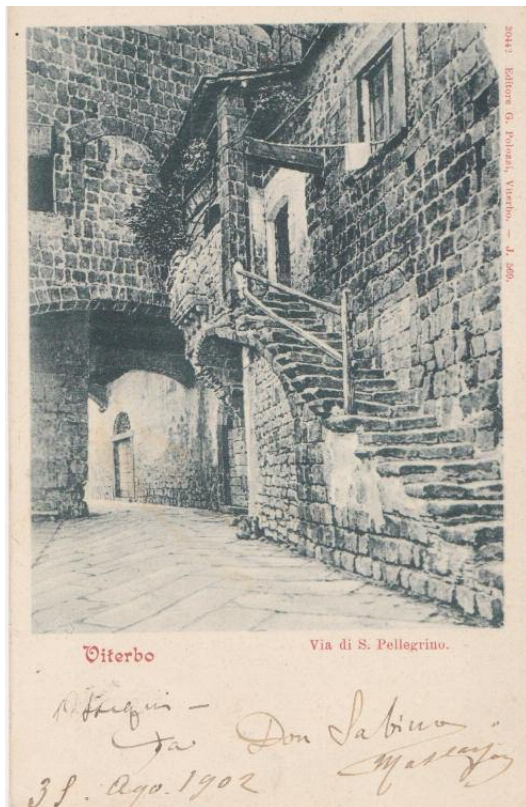


Fig. 3a - Piazza Scacciaricci, 1902 (Cartolina collezione privata).
 Fig. 3b - Piazza Scacciaricci, 1910 (da Galeotti 1983, n. 274).



Fig. 4 - Casa con "profferlo" in piazza Scacciaricci.



Fig. 5a - Casa alla confluenza di via C. Dobici con via Macel Gattesco e via della Rimessa.

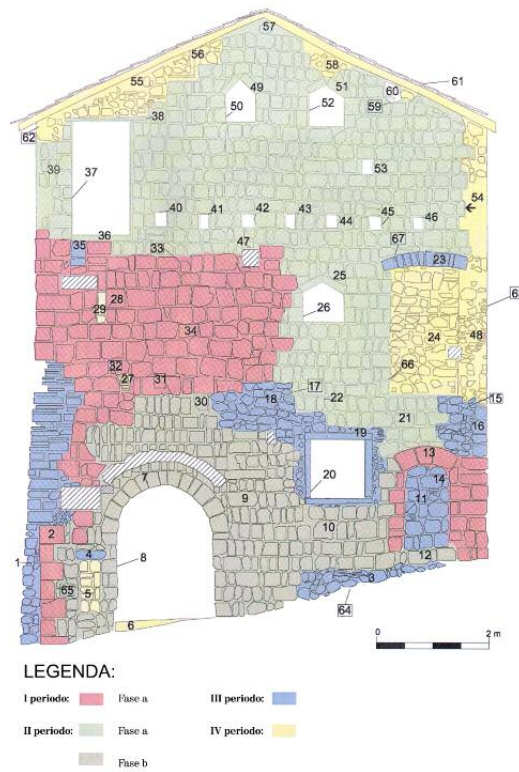


Fig. 5b - Casa alla confluenza di via C. Dobici con via Macel Gattesco e via della Rimessa, messa in fase (da Giacotta 2014).



Fig. 6 - Casa su via S. Pellegrino - angolo vicolo Centoponti.

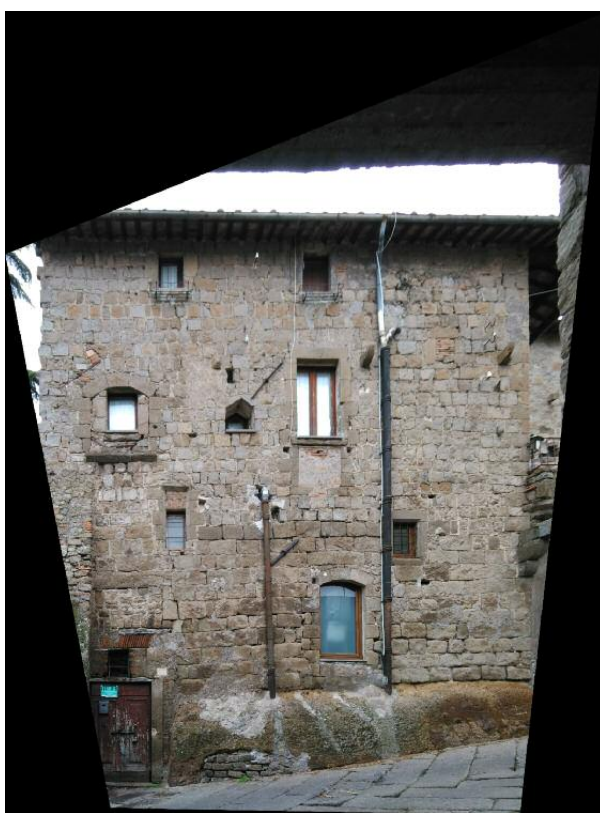


Fig. 7 - Casa in via delle Conce, ortofoto (da Serino, in questo volume).



Fig. 8 - Casa in via S. Andrea-via delle Caprarecce a Piano Scarano, lato su via Caprarecce.



Fig. 9 - Casa in via San Pietro, ortofoto (da Serino, in questo volume).



Fig. 10a - Muratura con malta di restauro, XII-XIII secolo (casa fig. 5, lato via Macel Gattesco).



Fig. 10b - Muratura, metà XIII secolo (casa fig. 4, parete laterale).



Fig. 10c - Muratura con malta di restauro, seconda metà XIII secolo (chiesa del Gesù).

Abbreviazioni bibliografiche

Andrews 1978: Andrews, D., *Medieval masonry in Northern Lazio: its development and uses for dating*, in «Papers of Italian Archaeology», the Lancaster Seminary (BAR, Supplementary Series, 41, II), Oxford, pp. 391-422.

Andrews 1982: Andrews, D., *L'evoluzione della tecnica muraria nell'Alto Lazio*, in «Biblioteca e Società», IV, 1-2, Viterbo.

Andrews 1988: Andrews, D., *La muratura medievale. Descrizione, analisi e storia economica*, in *Structures de l'habitat et occupation du sol dans les pays méditerranéens: les méthodes et l'apport de l'archéologie extensive*. Atti del Convegno Internazionale (castrum 2), Rome-Madrid, pp. 309-317.

Bentivoglio 1983: Bentivoglio, E., *Il palazzo degli Abati di S. Martino al Cimino a Porta San Pietro*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, Roma, De Luca Editore.

Cesarini 2001: Cesarini, G., *Le case medievali di Piano Scarano a Viterbo: genesi e tipologie*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, II (Museo della città e del territorio, 12), Roma, Edizioni Kappa, pp. 178-188.

Chavarria Arnau 2011: Chavarria Arnau, A. (a cura di), *Padova: architetture medievali*, Mantova, SAP Società Archeologica.

Chavarria 2016: Chavarria, A., *Il "Medioevo fantastico" dalla prospettiva dell'archeologo*, in «Archeologia dell'Architettura», XXI, pp. 13-18.

Chiovelli 2007: Chiovelli, R., *Tecniche costruttive murarie medievali. La Tuscia*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

Contus 1990: Contus, L., *Edilizia medievale a Viterbo: una casa con "profferlo" nel quartiere San Pellegrino*, in «Storia della città», 52, pp. 109-114.

Contus 1996: Contus, L., *Tipologie edilizie nell'architettura medievale a Viterbo: le case con profferlo*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, I (Museo della città e del territorio, 7), Roma, Edizioni Kappa, pp. 145-147.

Cortonesi-Lanconelli 2016: Cortonesi, A. - Lanconelli, A., *La Tuscia pontificia nel medioevo. Ricerche di storia*, (Collana Studi, 14), Trieste, Edizioni CERM.

Cucu 1938: Cucu, N., *La casa medievale nel viterbese*, in «Ephemeris Dacho-romana. Annuario della Scuola Romana di Roma», VIII, pp. 67-73

De Minicis 1990: De Minicis, E., *Lo studio della casa medievale: analisi e proposte di metodo*, in «Storia della città», 52, pp. 9-16.

De Minicis 2001: De Minicis, E., *Le torri urbane tra XI e XIII secolo: indagini in area laziale*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, II (Museo della città e del territorio, 12), Roma, Edizioni Kappa, pp. 9-14.

De Minicis 2005: De Minicis, E., *La strada e la torre: l'esempio di Vetralla*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, III (Museo della città e del territorio, 26), Roma, Edizioni Kappa, pp. 287-297.

Galeotti 1983: Galeotti, M., *C'era una volta Viterbo*, Viterbo.

Galeotti 2002: Galeotti, M., *L'Illustrissima città di Viterbo*, Viterbo.

Giancotta 2014: Giancotta, F., *Edilizia medievale a Viterbo: analisi stratigrafica di un edificio campionario e il suo contesto storico-topografico*, in De Minicis, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, IV (Museo della città e del territorio, n.s. 3), Roma, Edizioni Kappa, pp. 291-295.

Giordani 2001: Giordani, M.R., *Ricognizione delle torri medioevali a Viterbo*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, II (Museo della città e del territorio, 12), Roma, Edizioni Kappa, pp. 152-177.

Guidoni-Armati-Romaniello 2006: Guidoni, E. - Armati, C. - Romaniello, L., *Viterbo medievale. Pianta della città murata intorno al 1462*, Roma, Edizioni Kappa.

Lepri 2005: Lepri, G., *Torri medievali a Gallese*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, III (Museo della città e del territorio, 26), Roma, Edizioni Kappa, pp. 238-252.

Marafante-Quattrucci 2005: Marafante, A.L. - Quattrucci, F., *Ricognizione e schedatura delle torri medievali di Tarquinia*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, III (Museo della città e del territorio, 26), Roma, Edizioni Kappa, pp. 194-220.

Pagani 2002: Pagani, A., *Viterbo nei secoli XI-XIII. Spazio urbano e aristocrazia cittadina*, Roma, Vecchierelli Editore.

Perugi 1988: Perugi, A., *La via Farnesiana a Viterbo*, Viterbo, Agnesotti.

Petrucci 1988: Petrucci, G., *Viterbo. La via Farnesina. Analisi di uno sventramento cinquecentesco*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.

Romagnoli 2005: Romagnoli, G., *Case medievali nell'area di Via Vallepiatta a Viterbo*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, III (Museo della città e del territorio, 26), Roma, Edizioni Kappa, pp. 181-187.

Scriattoli 1915-20 (ristampa anastatica Viterbo 1988): Scriattoli, A., *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma.

Serchia 2008: Serchia, I., *Tecniche costruttive di età medievale: studio men-siocronologico da un'area campione dell'alto Lazio (Viterbo-Vetralla-Cencelle)*, in «Il Tesoro delle città», *Strenna annuale dell'Associazione Storia della città*, Anno V, (2007), Roma Edizioni Kappa, pp. 444-472.

Sette 1996: Sette, M.P., *Profilo storico*, in *Trattato di restauro architettonico*, Torino, UTET, vol. I, pp. 111-299.

Spina 2005: Spina, A., *La torre di Giovanni Clarimbaldi sul Poggio del Tignoso a Viterbo*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, III (Museo della città e del territorio, 26), Roma, Edizioni Kappa, pp. 188-193.

Valtieri 1977: Valtieri, S., *la genesi urbana di Viterbo*, Roma, Officina Edizioni.

Valtieri-Bentivoglio 2012: Valtieri, S., Bentivoglio, E., *Viterbo nel Rinascimento*, Roma GB Editori.

¹ Sulla ricostruzione del tracciato e sui diversi aspetti che portarono all'apertura di questa nuova arteria si vedano i due lavori di Perugi 1988 e Petrucci 1988, *passim*.

² Calzanti sono le osservazioni recentemente messe a punto da Chavarria 2016, con bibliografia specifica sul problema del neomedievalismo in architettura; sull'argomento si veda Castelnuovo, E. - Sergi, G. (a c. di), *Arte e storia nel Medioevo*, vol. 4, 2004: "Il Medioevo al passato e al presente", pp. 253-279.

³ Per le vicende relative al palazzo e alla pubblicazione del progetto dell'arch. Enrico Calandrelli si veda: Bentivoglio 1983, pp. 97-98; Valtieri-Bentivoglio, 2012, pp. 422-427.

⁴ Si pensi, ad esempio, ai restauri in stile della Cattedrale di S. Maria del Fiore a Firenze, si veda su questi aspetti Sette 1996, pp. 145-148.

⁵ Una iscrizione sotto il profferlo di piazza della Cappella ricorda i restauri fatti per interessamento degli Amici dei Monumenti nel 1957.

⁶ Per la forma della città prima dei lavori novecenteschi si consulti il Catasto edilizio urbano, 1870.

⁷ Cucu 1938; Scriattoli 1915-20 (ristampa anastatica, 1988); Galeotti 1983, ai numeri 274 e 275 due cartoline dell'edificio in piazza Scacciaricci, che qui riproponiamo (collezione privata); Galeotti 2002, con bibliografia precedente.

⁸ Cito qui, per semplicità, solo il lavoro di Pagani 2002, rimandando all'elenco delle fonti edite ed alla bibliografia citata dall'autrice alle pp. 5-19; di recente, alcuni articoli sulla città in Cortonesi-Lanconelli 2016.

⁹ Studi sulle singole architetture sono stati promossi soprattutto dagli Arch. Simonetta Valtieri ed Enzo Bentivoglio, si veda la ricca bibliografia in Valtieri-Bentivoglio 2012, alle pp. 548-558; per l'urbanistica si veda Valtieri 1977; Perugi 1988; Petrucci 1988; Guidoni-Armati-Romaniello 2006.

¹⁰ Aspettando di potersi dotare delle risorse necessarie, si cita a livello esemplificativo il lavoro d'informizzazione all'interno di un Sistema Informativo territoriale messo a punto con il progetto ARMEP, vedi Chavarria Arnau 2011, *passim*.

¹¹ La città è ricca anche di edifici di pregio che sono stati spesso abbandonati, ma che conservano ancora elementi di grande interesse; si veda in questa Rivista l'intervento di Giuseppe Romagnoli.

¹² Su alcuni di questi concetti si veda De Minicis 2001, in particolare su Vetralla, De Minicis 2005; sulla tipologia ed il censimento delle torri di Viterbo, Giordani 2001; sulla torre del Tignoso a Viterbo, Spina 2005; sulla tipologia e censimento delle torri di Tarquinia, Marafante-Quattrucci 2005; sulle torri di Gallese, Lepri 2005.

¹³ Dagli studi pionieristici dell'Andrews (1978, 1982 e 1988) al più recente volume di Chiovelli 2007. Da citare anche lo studio statistico sulle murature che mette a confronto i dati di Cencelle e Viterbo (mura e torri) e Vetralla (mura, torri ed edilizia comune) di Serchia 2008.

¹⁴ Edificio molto fotografato nei primi decenni del Novecento e uno dei rari esempi di edilizia non monumentale riproposto anche nelle cartoline d'epoca, come si è detto, e nelle foto del Cucu 1938. Questo agevolò a suo tempo la lettura degli elementi originali poco visibili a seguito di un intervento di restauro avvenuto probabilmente negli anni Sessanta. Si veda Contus 1990 e Contus 1996.

¹⁵ Giancotta 2014.

¹⁶ Si rimanda per lo studio dettagliato a Rachele Giannini, in questa stessa Rivista.

¹⁷ Rimando all'articolo di Alba Serino, in questo volume, per una descrizione dettagliata dell'edificio e per le interpretazioni.

¹⁸ Alla luce dei nuovi studi, quindi, va rivista l'iniziale classificazione di Cesarini 2001 che individua nelle case ad archi ribassati una evoluzione di quelle con balcone. In realtà la casistica mostra l'impiego contemporaneo degli archi a tutto sesto con quelli a sesto ribassato, come sottolineato anche dallo stesso Cesarini per l'esempio di via S. Andrea-via delle Caprarecce, quindi ci è sembrato improprio mantenere questa definizione pur concordando con l'analisi sull'eliminazione di molti balconi e quindi sulla trasformazione spaziale degli edifici.

¹⁹ Cesarini 2001, in particolare pp. 180-181.

²⁰ Rimando all'articolo di Alba Serino, in questo volume, per una descrizione dettagliata degli edifici e per l'interpretazione.

²¹ Le caratteristiche evidenziate coincidono con quelle messe in evidenza da Chiovelli 2007, p. 155, fig. 64, insistendo da parte nostra sull'aspetto della messa in opera "ondulata" dei corsi.

²² Ci riferiamo in questo caso alle tecniche che si osservano soprattutto nelle torri e anche in alcune della fine del XIII secolo come evidenziato in Chiovelli 2007, p. 155, fig. 65b. Per quanto riguarda

l'ipotesi cronologica avanzata da Cesarini 2001 per la datazione di questa muratura agli inizi del XIII secolo, proprio la presenza numerosa di putrelle, unitamente ai conci più regolari, ma soprattutto in sintonia con altri elementi che caratterizzano l'intero edificio (la pianta bicellulare, la presenza delle mensole marcapiano) ci fanno pensare piuttosto, come si è detto, alla metà del XIII secolo.

²³ L'argomento, già accennato da Cesarini 2001, riceve con questo contributo una importante messa a punto.

Rachele Giannini

Analisi stratigrafica di un edificio storico nel Quartiere S. Pellegrino a Viterbo

Abstract

The archaeology of architecture has as its objective the reconstruction of the historical trend of architectural artifacts. This study examines an historic building located in the Quartiere San Pellegrino in Viterbo, through stratigraphic analysis of its successive shells, bringing to light its story by reconstructing its most meaningful construction phases, from the mid-twelfth century to the contemporary age, and by including it in the right historical and social context to understand its function and building typology.

Il Quartiere S. Pellegrino: cenni storici

Originariamente denominato Borgolungo, il borgo di S. Pellegrino mantiene ancora il suo tipico aspetto medievale. La sua storia si avvia nel 1084 quando viene edificato da un gruppo di Aretini, contemporaneamente al borgo sorto presso la chiesa di S. Pietro dell'Olmo¹. Nell'ultimo trentennio del secolo XI compare nelle fonti documentarie associato a quest'ultima chiesa, alla chiesa di S. Maria Nuova e, a partire dagli inizi del secolo successivo, risulta includere anche l'area attorno alla Chiesa di S. Tommaso. Già a partire dalla prima metà del secolo XI vive un'importante crescita del tessuto abitativo, qualificandosi poi come borgo una quarantina di anni dopo². Nel XII secolo si sviluppa attorno a due strade ad andamento curvilineo in direzione est con vicoli e case, il tutto nell'area compresa nel Quartiere di Porta S. Pietro, così nominato nello Statuto del 1251³. Queste due strade possono essere considerate come due percorsi della via Francigena all'interno dell'abitato. La prima, citata come *via publica* dalla metà dell'XI secolo e coincidente con la via Romana nominata a partire dal Quattrocento⁴, va dal ponte del Duomo alla Porta Salsicchia (poi Porta S. Pietro), attraversando la piazza di S. Carluccio e fiancheggiando chiesa ed ospedale di S. Pellegrino, una strada di grande importanza se costituiva una via di comunicazione diretta con il *Castrum*. La seconda (la *via maiore* dalle fonti del 1141) va da quella che oggi è via Pietra del Pesce, scende lungo via Cardinal La Fontaine, fino alla Porta S. Leonardo⁵.

Il confine meridionale del quartiere S. Pellegrino era delimitato dal Paradosso (menzionato già dal 1048⁶) ed era attraversato dal cosiddetto *rivus* parallelo ad esso, attestato fin dall'alto medioevo⁷. Il quartiere comprendeva la concentrazione maggiore di edifici abitati di Viterbo, con esattezza in numero di dieci⁸, citati nelle fonti di XI secolo e prima metà del XII secolo con il nome di *casa*.

Alcune costruzioni site principalmente lungo la via S. Pellegrino sono da considerarsi come case-bottega, nate dall'esigenza dei cittadini di sfruttare il passaggio dei pellegrini lungo la *via publica* (la via romana) per aprire luoghi dedicati al commercio ed all'accoglienza, considerando anche la presenza, nel quartiere stesso, della famiglia Alessandri che sicuramente garantiva a questa zona un certo movimento economico. Il borgo S. Pellegrino era popolato sia da personaggi definiti *nobiles*, sia da personaggi qualificati con il semplice attributo professionale⁹ e molti di questi erano, appunto, commercianti¹⁰, macellai,¹¹ maniscalchi e sellai, molti anche al servizio della famiglia Alessandri¹². Fu questo un quartiere che vide più di una modifica nell'assetto urbanistico, cosa, questa, che fu dovuta in primo luogo ad uno sviluppo urbanistico relativo a tutta la città e che fu accompagnato dalla necessità di costruire ancora all'interno della cerchia muraria, in zone che godevano di una sempre minore disponibilità di aree fabbricabili. Ciò impose delle soluzioni costruttive particolari che prevedevano la creazione di piccoli edifici rettangolari molto sviluppati in altezza, un sempre crescente uso di scantinati, nonché la costruzione di cavalcavia che collegavano gli edifici situati ai lati della via pubblica, fenomeno, questo, che si rese necessario per non ostacolare il transito lungo la via stessa¹³. Successivamente lo sviluppo del quartiere avvenne grazie alla presenza del monastero di S. Martino al Cimino, attraverso la concessione livellaria dei beni che ivi possedeva¹⁴ ed infine un'ulteriore crescita, avvenuta nella seconda metà del XII secolo, si ebbe in concomitanza della comparsa di nuove parrocchie e dell'affermazione delle nuove contrade di S. Vito e di S. Giovanni in Pietra, questo a dimostrazione dell'importanza dell'influenza esercitata dagli enti ecclesiastici, primi tra tutti i monasteri di S. Martino al Cimino e S. Sisto.

Analisi delle architetture

L'edificio situato all'incrocio tra via S. Pellegrino ed il vicolo Centoponti si sviluppa in altezza, con la sua facciata a timpano, per 9,48 m e in lunghezza per 9,31 m.

Sono presenti due piani ed una cantina interrata. Le due porte (USM 14 e USM 18) permettono l'accesso la prima al piano terra, mentre la seconda al primo piano. L'accesso alla cantina è reso possibile dalla scalinata interna presente al piano terra che viene oggi utilizzato a fini commerciali, a diffe-

renza del primo piano che è invece una abitazione vera e propria. La stessa divisione funzionale risale anche ai primi anni del Novecento e prosegue identica fino ai giorni nostri.

Dal Catasto Gregoriano¹⁵ si è ricavata la mappa del quartiere con la collocazione dell'edificio, individuato come particella catastale 842, ed informazioni relative ai proprietari e all'uso che se ne fece nel 1835 (anno di attivazione del Catasto da parte di papa Gregorio XVI), attraverso la consultazione dei Brogliardi¹⁶.

Lo studio degli alzati, a seguito della creazione di un prospetto¹⁷ diviso in USM, distinte in base al materiale, alla dimensione dei blocchi e alla loro posa in opera, ha permesso la raccolta delle informazioni tecniche e storiche dell'edificio stesso.

Appartengono ad un primo momento costruttivo, ascrivibile ad un periodo compreso tra la metà del XII secolo e la metà del secolo successivo, la prima muratura portante (USM 7), la fondazione (USM 5), i cantonali (USM 1 e USM 22) e le due aperture (USM 6 e USM 11).

La USM 5 è costituita da blocchi di peperino di misure variabili, squadrati approssimativamente, legati da grande abbondanza di malta e disposti su filari orizzontali abbastanza regolari.

La USM 7, la prima delle due murature principali in facciata, si appoggia alla fondazione del muro (USM 5) ed è costituita da blocchi in peperino squadrati approssimativamente con altezza media di 30 cm e lunghezze variabili tra 30 e 50 cm, legati da abbondante malta e disposti su filari orizzontali abbastanza regolari, databili tra la metà del XII secolo e la metà del XIII¹⁸.

La USM 2 è il tamponamento dell'arco definito da USM 6 ed è costituito da conci squadrati in maniera approssimativa, legati da abbondante malta, disposti su filari orizzontali abbastanza regolari, di dimensioni variabili nelle lunghezze da 15 cm a 50 cm, nelle altezze in media di 30 cm. Questa muratura è molto simile alla USM 7, perciò è da considerarsi come costituita da blocchi di reimpiego e ascrivibile all'inizio del XIII secolo. Il taglio (-3) della USM 7 è dovuto alla costruzione della nuova muratura USM 30 ed è conseguenza della creazione del primo solaio, di cui le buche pontai (USM 17), presenti sulla USM 7 stessa, sono testimoni.

Risale ad un secondo momento costruttivo, databile alla fine XIII secolo¹⁹, la muratura USM 30, costituita da conci di peperino abbastanza squadrati, posti di punta e legati da abbondante malta, disposti a formare filari orizzontali regolari. Hanno altezze medie di 26 cm e lunghezze comprese tra 12 e 25 cm.

Dello stesso periodo sono la porta finestra (USM 34), la finestra (USM 27), presenti sulla muratura in questione, e le buche pontai di cui sopra.

Successivamente si decide di eliminare il primo solaio per crearne un secondo, testimoniato dalle buche pontai (USM 31) presenti al centro della

facciata, per le quali si è ovviamente reso necessario un taglio (-10) della USM 30, e si tampona (USM 10) l'arco di una delle porte d'ingresso (USM 11) con conci squadriati abbastanza regolari, di forma rettangolare, con lunghezze medie di 30 cm ed altezze di 12 cm, disposti a formare filari orizzontali regolari a coppie alternate di conci posti orizzontalmente e verticalmente. Contemporaneamente si assiste anche all'apertura di una nuova finestra (USM 13) che taglia (-4) l'arco USM 11.

La creazione del secondo solaio determina il venir meno dell'utilità della porta finestra (USM 34), di conseguenza questa subisce una prima tamponatura in laterizi (USM 37) per portarla alla stessa altezza dell'altra finestra (USM 27). Questo primo tamponamento è costituito da laterizi disposti su filari orizzontali regolari, legati da grande abbondanza di malta con lunghezze variabili tra 10 e 20 cm ed altezze medie di 3 cm. In un secondo momento viene completata la tamponatura (USM 36), con l'immissione di due conci squadriati approssimativamente, delle stesse dimensioni di quelli che compongono la USM 34 (36 cm x 30 cm; 18 cm x 23 cm). La successiva chiusura (USM 35 e USM 28) delle finestre in questione è contemporanea all'apertura delle due nuove finestre (USM 33 e USM 26) che tagliano la muratura portante USM 30. La successiva e definitiva chiusura (USM 35) della porta finestra è costituita da conci di peperino sbozzati e laterizi legati da abbondante malta, disposti in maniera non del tutto regolare, di dimensioni varie.

La tamponatura (USM 28) della finestra USM 27 è costituita da conci di peperino sbozzati o squadriati approssimativamente, legati da grande abbondanza di malta, disposti su filari abbastanza regolari, di varie dimensioni.

La datazione dell'USM 10, dell'USM 31 (quindi del taglio -10), dell'USM 37, dell'USM 36, dell'USM 35 e dell'USM 28, è determinata dal rapporto di contemporaneità con la finestra USM 13 (quindi del taglio -4), ascrivibile alla fine del XIII secolo²⁰.

Infine c'è da considerare l'ultimo momento costruttivo dell'edificio, risalente al XX secolo²¹, quando si assiste al rifacimento del tetto (USM 38), contemporaneo alla rifinitura di una parte di muratura in facciata (USM 24) ed al completamento (USM 29) della muratura che contorna la finestra USM 26.

In particolare, il rifacimento del tetto (USM 38) è costituito da conci di peperino sbozzati o squadriati ed inserti di laterizi legati da abbondante malta, senza seguire precisi corsi orizzontali; la rifinitura della facciata (USM 24) è realizzata con l'utilizzo di conci di peperino squadriati approssimativamente o sbozzati, legati da malta e disposti su filari orizzontali abbastanza regolari. Infine la USM 29 è composta principalmente da intonaco, con l'immissione di qualche concio di peperino sbozzato, senza una disposizione regolare.

Anche le due finestre USM33 e USM 26 sono rifacimenti moderni, datazione confermata sulla base di confronti stilistici con le finestre di Bagnai²²

ed infine l'arco USM 23, che taglia il cantonale destro (USM 22), è anch'esso da considerarsi risalente ad un periodo compreso tra XIX e XX secolo²³.

Conclusioni

A seguito di questo studio approfondito è stato possibile datare l'edificio considerando nel particolare i tre principali momenti storici e costruttivi che vive.

La prima fase, risalente ad un periodo compreso tra la metà del XII secolo e la metà del secolo successivo, è relativa alla costruzione iniziale vera e propria, con la fondazione, i cantonali, la muratura centrale in facciata al piano terra e i due ingressi incorniciati da archi.

Già alla fine del XIII secolo subisce importanti modifiche con la costruzione di un primo solaio (con le buche pontaiè più basse a testimoniare la presenza), coincidente con la creazione della seconda muratura principale al primo piano, della porta finestra e della finestra. Si ipotizza, comunque, una possibile diversa funzione delle buche pontaiè, non più per le travi lignee del solaio interno, ma per l'eventuale presenza di un balcone, ipotesi plausibile considerando l'esistenza della porta finestra in rapporto di contemporaneità con le buche stesse. È poco posteriore a questi cambiamenti la creazione di un secondo solaio, in sostituzione del primo (oppure, tornando all'ipotesi precedente, in sostituzione di un balcone), ed ancora la trasformazione della porta finestra in semplice finestra, al fine di ottenere una coerenza strutturale e funzionale. È in questo momento che si assiste anche all'apertura della finestra centrale, a discapito dell'arco, centrale anch'esso, che fungeva da ingresso e che, a questo punto, viene tamponato.

L'ultima grande fase è quella risalente ad un periodo compreso tra XVIII e XX secolo, con i rifacimenti moderni analizzati.

Considerando poi i confronti con altri edifici e tecniche murarie, si è determinata la coincidenza, come tipologia, a quella indicata con il nome di "casa ad archi ribassati"²⁴.

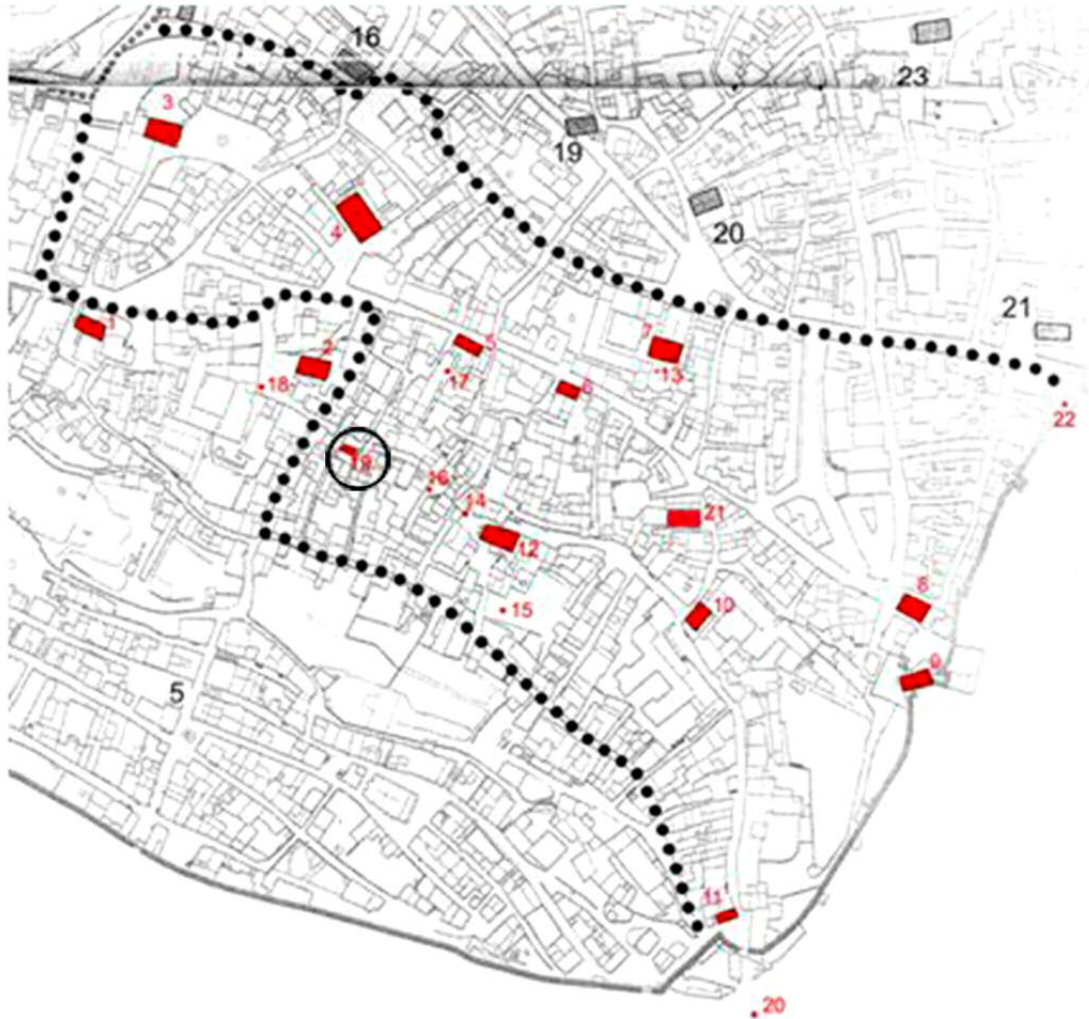
Si perde la simmetria, poiché le due aperture sono di dimensioni diverse, di cui quella più piccola prevede l'accesso ai piani superiori mediante una serie di gradini. Oggi questa apertura tamponata appare sopraelevata rispetto al livello stradale, a causa di un abbassamento del piano stradale che ha lasciato le fondazioni a vista.

Per quanto riguarda la funzione riservata al piano terra, si possono considerare due possibilità. Nella mappa del Catasto Gregoriano risulta essere esistente uno spazio aperto interno (presente ancora oggi), situato dietro l'edificio sul quale esso si affaccia insieme ad altri due che lo perimetrano. Nel 1835 (anno di attivazione del Catasto) il proprietario del primo edificio non risulta essere lo stesso degli altri due (particella catastale 841 e 840). Si potrebbe ipotizzare una più antica appartenenza allo

stesso proprietario, ma, in ogni caso, questo spazio aperto potrebbe essere pensato sia fine a sé stesso, sia come orto.

In entrambi i casi si conferma l'uso abitativo al primo piano e funzionale al piano terra, da parte di esponenti di una classe media di commercianti o artigiani, magari alle dipendenze del ceto dominante del quartiere. Tuttavia la documentazione esistente del XII e XIII secolo non ci permette di venire a conoscenza del proprietario dell'edificio. L'ipotesi della sua appartenenza ad esponenti di una classe probabilmente di artigiani o commercianti, risulta abbastanza plausibile, senza eliminare la possibilità, comunque, dell'esistenza di un mercato immobiliare gestito dalle classi aristocratiche.

Il quartiere S. Pellegrino va considerato come un luogo in cui le due realtà sociali convivevano in un rapporto di reciproca necessità ed è proprio in tale panorama storico e sociale che questo edificio si impone come una casa-bottega importante per questo circuito, considerando soprattutto la sua localizzazione proprio sulla *via publica* (il principale asse stradale del quartiere, appunto), in prossimità del palazzo degli Alessandri.



- | | |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------|
| 1. Chiesa di S. Tommaso | 13. Palazzo Gatti |
| 2. Chiesa di S. Salvatore | 14. Palazzo Alessandri (Piazza S. Pellegrino) |
| 3. Chiesa di S. Silvestro | 15. Piazza Cappella |
| 4. Chiesa di S. Maria Nuova | 16. Piazza Scacciaricci |
| 5. Chiesa di S. Vito | 17. Macel Maggiore |
| 6. Chiesa di S. Antonino | 18. Piazza S. Carluccio (già S. Salvatore) |
| 7. Chiesa di S. Pietro | 19. Edificio esaminato |
| 8. Chiesa di S. Leonardo | 20. Porta S. Pietro |
| 9. Chiesa di S. Fortunato | 21. Chiesa di S. Orsola (già S. Giovanni in Pietra) |
| 10. Chiesa di S. Bartolomeo | 22. Porta S. Sisto |
| 11. Chiesa di S. Erasmo | |
| 12. Chiesa di S. Pellegrino | |

Fig. 1 - Particolare del quartiere di Viterbo con la localizzazione dell'edificio (da Guidoni-Armati-Romaniello 2006).



Fig. 2 - Fotoradrizzamento del prospetto dell'edificio con caratterizzazione delle fasi murarie.

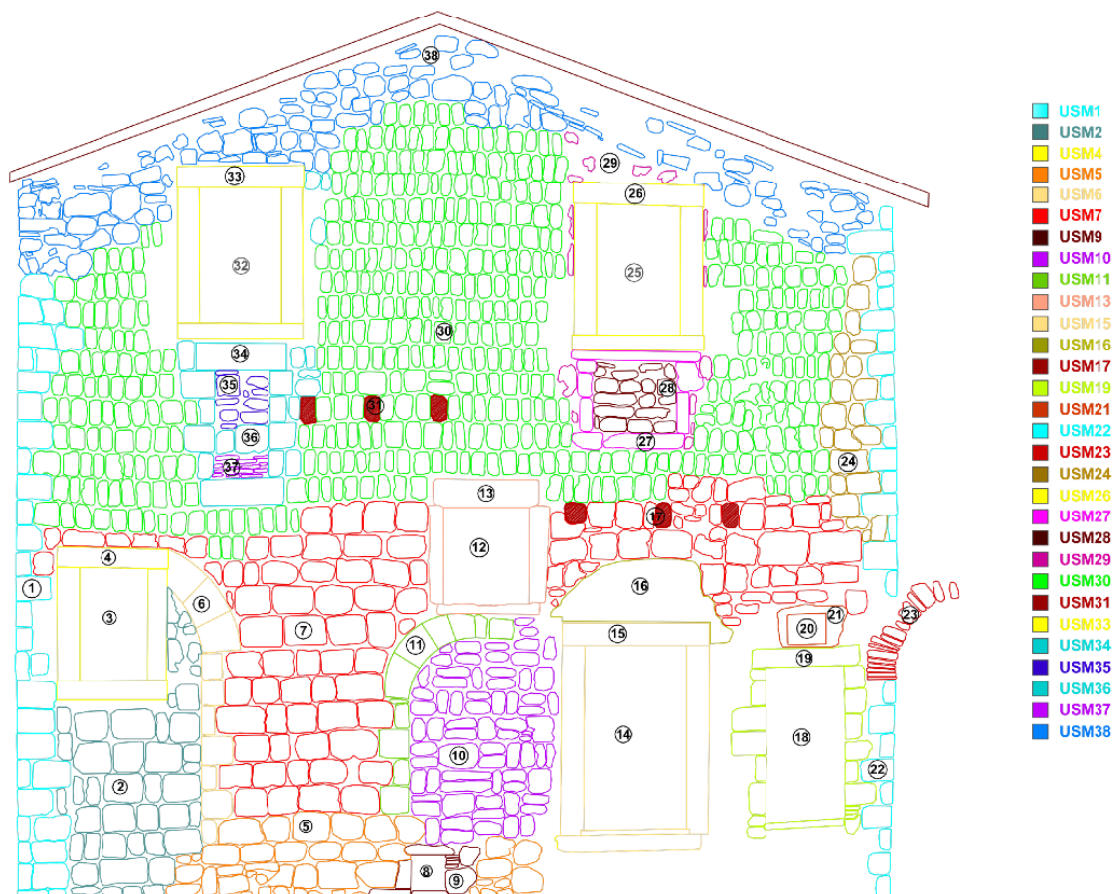
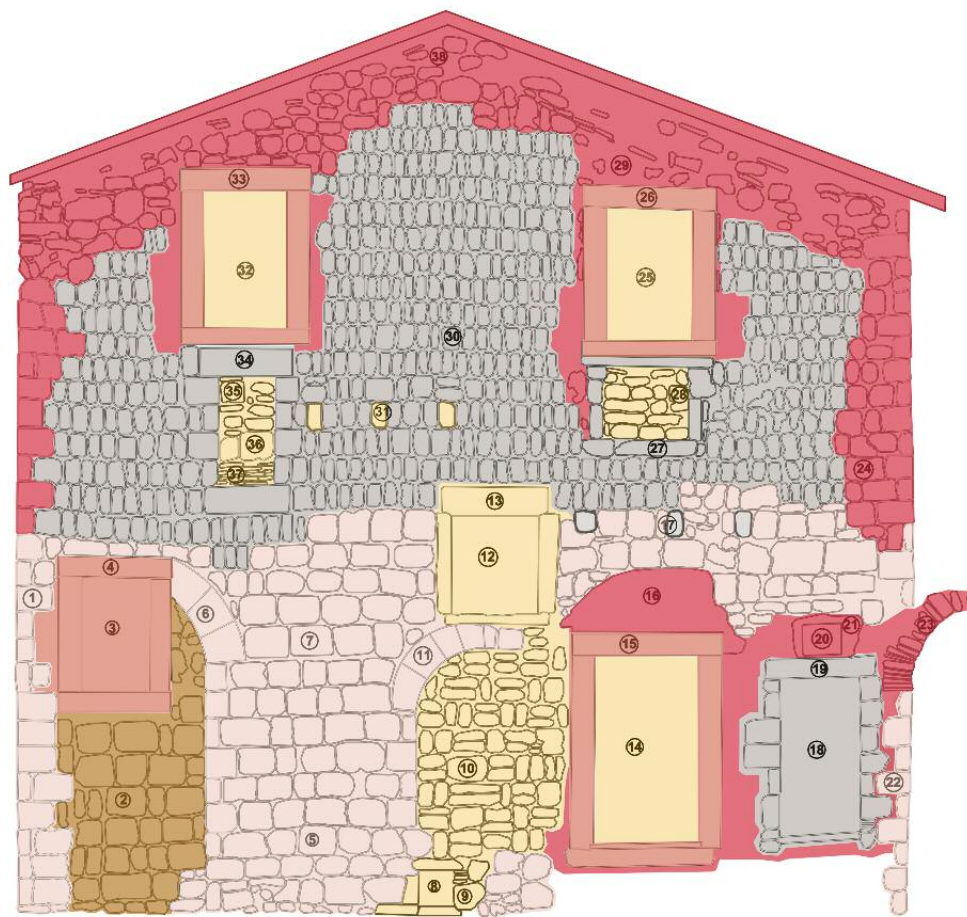


Fig. 3 - Individuazione delle Unità Stratiigrafiche Murarie del prospetto dell'edificio.

Tabella 1

U.S.M.	ELEMENTO	MATERIALE	DIM.MAT.	DATAZ. IPOT.	OSSERVAZIONI
1	muratura	peperino	0,16-0,36x0,27	metà XII-metà XIII sec. / restauro moderno	cantonale sinistro
2	muratura	peperino	0,15-0,50x0,30	inizio XIII sec.	tamponamento apertura definita da USM6
3	finestra		0,72x1,21		
-1	taglio				taglio effettuato per aprire la finestra
4	cornice finestra	peperino	1,19x0,22-1,21x0,25		architravi e stipiti monoblocco
5	muratura	peperino	varie	metà XII-metà XIII sec.	fondazione
-2	taglio				taglio delle USM5 e USM10 per creazione apertura
6	cornice di porta	peperino	0,34x0,28	metà XII-metà XIII sec.	
7	muratura	peperino	0,30-0,50x0,30	metà XII-metà XIII sec.	conci squadretti approssimativamente
-3	taglio			fine XIII sec.	dell'USM7 per la costruzione dell'USM30
8	finestra		0,36x0,36		prob. apertura della cantina
9	finestra	peperino/laterizi	varie		conci sbalzati irregolari
10	muratura	peperino	0,30 x 0,12	dalla fine XIII sec.	tamponamento apertura definita da USM 11
11	cornice di porta	peperino	0,23x0,17	metà XII-metà XIII sec.	
12	finestra		0,91x1,04		
13	cornice finestra	peperino	varie	dalla fine XIII sec.	architrave e stipiti monoblocco
-4	taglio			dalla fine XIII sec.	taglio effettuato per aprire la finestra
14	porta		1,08x1,97		
15	cornice di porta	peperino	1,56x0,22-2,04x0,23		architravi e stipiti monoblocco
-5	taglio				per apertura porta
16	rivestimento	intonaco			
17	buche di palo		0,25x0,27	fine XIII sec.	per le travi lignee del solaio interno
-6	tagli			fine XIII sec.	delle USM17
18	porta		0,84x1,67		
19	cornice di porta	peperino			architravi monoblocco e stipiti costituiti
					da conci squadretti irregolari
-7	taglio				per aprire la porta
20	finestra		0,41x0,33		
21	rivestimento finestra	intonaco			
22	muratura	peperino	0,16-0,37x0,25	metà XII-metà XIII sec. / restauro moderno	cantonale destro
23	cornice di arco	laterizi	0,29x0,5	XIX-XX sec.	
-8	taglio			XIX-XX sec.	del cantonale dx per costruzione arco (USM23)
24	muratura	peperino	varie	XX sec.	completamento muratura dopo rifacimento tetto
25	finestra		0,91x1,4		
26	cornice finestra	peperino	1,37x0,23	XVIII- XX sec.	architravi e stipiti monoblocco
27	cornice finestra	peperino	0,35x0,15	fine XIII sec.	stipiti ed architrave costituiti da conci squadretti regolari
-9	taglio				dell'USM30 per creazione USM26
28	muratura	peperino	varie		tamponamento apertura definita da USM27
29	muratura	intonaco/peperino	varie	XX sec.	completamento della finestra dopo rifacimento tetto
30	muratura	peperino	0,12-0,25x0,26	fine XIII sec.	conci squadretti regolari
31	buche di palo		0,29x0,15	dalla fine XIII sec.	per le travi lignee del secondo solaio interno
-10	tagli			dalla fine XIII sec.	delle USM31
32	finestra		0,86x1,43		
33	cornice finestra	peperino		XVIII- XX sec.	architravi e stipiti monoblocco
34	finestra	peperino	0,99x0,3	fine XIII sec.	architravi monoblocco e stipiti costituiti
			0,34,0,16x0,27		da conci squadretti di varie dimensioni
-11	taglio				dell'USM30 per creazione USM33
35	muratura	peperino/laterizi	varie	dalla fine XIII sec.	riempimento apertura definita da USM34
36	tamponamento	peperino	0,36x0,30; 0,18x0,23	dalla fine XIII sec.	riempimento apertura definita da USM34
37	tamponamento	laterizi	0,10-0,20x0,03	dalla fine XIII sec.	riempimento apertura definita da USM34
38	muratura	peperino/laterizi	varie	XX sec.	rifacimento del tetto
-12	taglio			XX sec.	dell' USM30 per rifacimento tetto

Fig. 4 - Tabella sintetica delle Unità Stratigrafiche Murarie.



LEGENDA:

I PERIODO:	II PERIODO:	III PERIODO:
<p>fase 1a (metà XII sec./metà XIII sec.)</p> <p>fase 1b (inizio XIII sec.)</p>	<p>fase 2a (fine XIII sec.)</p> <p>fase 2b (dalla fine del XIII sec.)</p>	<p>fase 3a (XVIII-XX sec.)</p> <p>fase 3b (XIX-XX sec.)</p>

Fig. 5 - Messa in fase.

Abbreviazioni bibliografiche

Andrews 1982: Andrews, D., *L'evoluzione della tecnica muraria nell'Alto Lazio*, in «Biblioteca e Società», IV, 1-2, Viterbo.

Cesarini 2001: Cesarini, G., *Le case medievali di Piano Scarano a Viterbo: genesi e tipologie*, in De Minicis, E. - Guidoni, E. (a c. di), *Case e torri medievali*, II (Museo della città e del territorio, 12) Roma, Edizioni Kappa, pp. 178-188.

Chiovelli 2007: Chiovelli, R., *Tecniche costruttive medievali. La Tuscia*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

Corsi-De Minicis 2013: Corsi, C. - De Minicis, E., *In viaggio verso Sud. La via Francigena da Acquapendente a Roma*, (Daidalos, 14), Viterbo, Università della Tuscia.

Cucu 1938: Cucu, N., *La casa medievale nel viterbese*, Roma.

Della Tuccia 1872: Della Tuccia, N., *Cronache di Viterbo* in *Cronache e statuti della città di Viterbo*, Firenze.

Egidi 1930: Egidi, P., *Gli Statuti Viterbesi del MCCXXXVII- VIII. MCCLII e MCCLVI*, in Egidi, P. (a c. di), *Statuti della Provincia Romana. S. Andrea in Selci, Subiaco, Viterbo, Roviano, Anagni, Saccomuro, Aspra Sabina (secc. X-XIV)*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma, pp. 27-282.

Guidoni-Armati-Romaniello 2006: Guidoni, E. - Armati, C. - Romaniello, L., *Viterbo medievale. Pianta della città murata intorno al 1462*, Roma, Edizioni Kappa.

Marsilia 1990: Marsilia, M. T., *Medioevo e memorie del medioevo. Fonti esiti e riusi del medioevo nel territorio urbano di Viterbo*. Tesi di Dottorato di Ricerca in "Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione", Università della Tuscia, Viterbo.

Pagani 2002: Pagani, A., *Viterbo nei secoli XI-XIII. Spazio urbano e aristocrazia cittadina*, Roma, Vecchiarelli.

Pinzi 1990 (ried.): Pinzi, C., *Storia della città di Viterbo*, Roma.

Serone 2003/2004: Serone, G., *Le mura di Bagnaia. Analisi diacronica di un manufatto architettonico*. Tesi di Laurea in Archeologia Medievale, Facoltà di Beni Culturali, Università della Tuscia, Viterbo.

Signorelli 1907-1969: Signorelli, G., *Viterbo nella storia della Chiesa*, Viterbo, Quattrini.

¹ Della Tuccia 1872, p. 8: «A.D 1084 (...) Aretini nemici de' Romani, si richiusero a detto castello tagliandovi due borghi, uno che andava a S. Pietro dell'Olmo e l'altro ove fu fatta una chiesa nomata S. Pellegrino, che per essere maggiore dell'altro gli posero nome Borgolungo; in questi borghi fecero molte torri perché eran fuori dalla fortezza del castello».

² Pagani 2002, p. 40 e nota 23, fonte: Egidi, *L'abbazia*, doc. IV, a. 1088: *in burgu supra castro Bitervu prope heclesia santi Peregrini*.

³ Guidoni-Armati-Romaniello 2006, pp. 42-43: «il Quartiere di Porta S. Pietro era costituito da contrade: San Silvestro, Santa Maria Nuova, San Vito, S. Antonino, S. Pietro, S. Leonardo, S. Fortunato, S. Bartolomeo, S. Erasmo e S. Pellegrino».

⁴ Signorelli 1907-1908, p. 110, nota 9, fonte: *Arch. Bas. Vat. cass. 14 fasc. 64.*: «la via romana che conduceva al castello di Viterbo era un diverticolo della Cimina e doveva transitare per quello che oggi chiamasi *borgolungo*. Infatti in un atto del 1048 a confine della chiesa di S. Pellegrino è indicata *la via publica quae pergit Viterbi*».

⁵ Corsi-De Minicis 2013, p. 95.

⁶ Pagani 2002, p. 44, nota 43, fonte: Egidi, *L'abbazia*, doc. II, 1048 nov.

⁷ Pinzi 1893, p. 31, nota 1, fonte: RF, II, doc. 177, a. 805.

⁸ Pagani 2002, p. 45.

⁹ Ivi, pp. 136-137.

¹⁰ Guidoni-Armati-Romaniello 2006, p. 30: «*casa de Clarizzellu calçolarus quam detenuit Mannu (...) casa que ante vendundabimus a Iohanne del Ferrariu*».

¹¹ Pagani 2002, p. 62 e nota 14, fonti: Della Tuccia 1872, p. 31: «1255. Li viterbesi fecero nella strada romana una quantità di archi e portiche assai, tutte a fare il macello del bestiame, al quale posero nome di Macello minore, perché nella strada antica era un altro macello, che giungeva dalle pietre dove si vende il pesce sino ad un arco sopra la chiesa di S. Vito, ed era maggiore di quello».

¹² Perugi 2001, p. 75: «In origine Piazza Cappella era popolata da botteghe di maniscalchi e di sellai al servizio della potente famiglia degli Alessandri».

¹³ Cucu 1938, pp. 76-77.

¹⁴ Guidoni-Armati-Romaniello 2006, p. 30.

¹⁵ <http://www.cflr.beniculturali.it/Gregoriano/mappe.php>

¹⁶ Il proprietario del 1835 risulta essere Cianchi Giuseppe. L'edificio veniva allora utilizzato come "casa d'affitto".

¹⁷ Il prospetto si è creato a seguito del raddrizzamento delle foto dell'edificio con il programma Adobe Photoshop CS6 Extended, con un procedimento che ha visto prima la correzione della lente, poi la creazione del foto mosaico con l'applicazione Photomerge. La vettorializzazione conseguente è stata effettuata con il programma Autocad 2015, con il quale si è poi proceduto alla lucidatura delle murature.

¹⁸ La datazione è scaturita dal confronto con la muratura definita come "II maniera viterbese" (Andrews 1978, pp. 1-16) e con la tipologia muraria delle mura di Bagnaia, indicata come "Tipo II" (Serone 2003/2004, p. 191); Chiovelli 2007, p. 155, fig. 64.

¹⁹ L'USM 30 è stata confrontata con il "Tipo III" proposto da Serone (Serone 2003/2004, p. 192) per le mura di Bagnaia, a loro volta confrontate con la muratura definita come "III maniera viterbese" da Andrews e perciò databili tra la metà del XIII secolo e la metà del XV; Chiovelli 2007, p. 155, fig. 65. Una datazione più accurata è stata poi effettuata attraverso il confronto con una muratura simile presente nella parte più bassa della facciata della Domus Dei di Viterbo, definita USM 1A nello studio di Marsilia (Marsilia 1990, pp. 84-86) che a sua volta la confronta con la muratura della torre del Biele, datata al 1270.

²⁰ Per la datazione della finestra definita da USM 13 non è stato possibile trovare confronti, di conseguenza la datazione è scaturita dalla considerazione dell'USM 30 come *terminus ante quem*.

²¹ Dalla documentazione del Genio Civile risulta che nel post- guerra questo edificio fosse pericolante.

²² Serone (Serone 2003/2004, p. 187) crea un diagramma cronologico delle aperture in cui data la tipologia che ci riguarda in un periodo compreso tra XVIII e XX secolo.

²³ Nella mappa del Catasto Gregoriano, non è presente la particella che oggi possiamo vedere addossata all'edificio in esame, sostenuta dall'arco in questione. Il 1835 risulta perciò essere il *terminus post quem* grazie al quale è stata possibile la datazione.

²⁴ Cesarini 2001, p. 185.



Alba Serino

Esempi di influenza cistercense nel quartiere S. Pellegrino a Viterbo

Abstract

The present contribution offers a reflection on the role of the Cistercian Order in the development of medieval architecture in the city of Viterbo and in particular of the monastery of San Martino al Cimino in the medieval quarter of San Pellegrino. This analysis begun after noticing the evident architectural influence of Cistercians on several religious and noble palaces in the same quarter, such as Palazzo Gatti, Palazzo dell'Abate (near the San Pietro gatehouse) and Palazzo dei Papi. Through a reconstruction of the monastic properties in this quarter and the vertical archaeology survey on two sample buildings (in via delle Conce and via San Pietro) the architectural influence of the San Martino monastery on the San Pellegrino quarter is confirmed and a new type of medieval house, based on the model of the Cistercian grange, is proposed.

L'ordine monastico cistercense è stato ampiamente studiato specialmente a partire dagli anni Settanta per il notevole ruolo ad esso attribuito nella rivoluzione agricola del sec. XIII in Europa¹. L'archeologia ha contribuito notevolmente alla conoscenza delle competenze costruttive e idrauliche adottate dalle abili maestranze di quest'ordine monastico, ma il contributo più influente è stato forse quello della storia dell'architettura per le considerazioni dell'influsso cistercense sull'architettura ecclesiastica ed in particolare del ruolo svolto da questi monaci nella diffusione dello stile gotico in Italia². Enlart ad esempio riconobbe il ruolo di primo piano dell'Ordine cistercense nella diffusione di questo stile in Italia e menzionò proprio la fondazione di S. Martino al Cimino, oggetto del presente contributo, per l'unicità delle scelte architettoniche ad essa legate³. Alcuni studi, anche se meno frequenti, sono stati condotti sull'influenza dei cistercensi sull'architettura secolare, come ad esempio per l'abbazia di Fossanova⁴.

Il lavoro presentato in questa sede intende proseguire la linea di indagine sull'architettura civile, ponendo particolare attenzione all'edilizia minore ed al ruolo del monastero cistercense di S. Martino al Cimino nello sviluppo dell'edilizia minore nel quartiere di S. Pellegrino a Viterbo. La linea di in-

dagine è stata sviluppata dopo aver notato l'evidente influsso cistercense in alcuni edifici religiosi e signorili del quartiere, quali Palazzo Gatti, il Palazzo dell'Abate (presso porta S. Pietro) ed il Palazzo dei Papi. Questa evidente influenza, unita alle attestazioni di diversi possedimenti del monastero all'interno del quartiere S. Pellegrino, ha costituito il punto di partenza per una riflessione sul ruolo di questo monastero nello sviluppo delle tipologie edilizie medievali a Viterbo⁵.

Dopo una prima riflessione sulla relazione dei monaci di S. Martino con la città di Viterbo nel medioevo e sul patrimonio fondiario che questi costituirono nella Tuscia viterbese, seguirà l'analisi di due edifici campione selezionati nel quartiere di S. Pellegrino: l'abitazione in via delle Conce 1 e quella in via S. Pietro 6-8. L'integrazione dell'analisi storico-topografica con una indagine stratigrafica muraria di alcuni edifici potrà così fornire un quadro più preciso sull'entità dell'influenza dell'architettura cistercense sull'edilizia minore di questo quartiere.

S. Martino al Cimino nel quartiere S. Pellegrino di Viterbo

Fra le fondazioni cistercensi che si insediarono nel territorio dell'Alto Lazio⁶, la città di Viterbo subì senza dubbio l'influsso della comunità di S. Martino al Cimino, un insediamento che, convertito in borgo attraverso i secoli, costituisce oggi una frazione del Comune di Viterbo. S. Martino nacque in realtà come cenobio benedettino e soltanto nella metà del sec. XII (1145-1150) il papa Eugenio III vi trapiantò una comunità cistercense, al fine di risollevarne la situazione di degrado in cui il monastero verteva. Fu tuttavia una seconda comunità cistercense proveniente dalla fondazione madre di Pontigny a instaurarsi con successo nel 1207 e ad avviare, anche grazie ai privilegi forniti dal pontefice Innocenzo III, sia l'ampliamento e completamento del complesso monastico sia una intensa crescita del suo patrimonio fondiario⁷.

I monaci parteciparono attivamente alla vita politica del territorio, fornendo anche aiuti finanziari al cardinale Raniero Capocci durante gli scontri contro Federico II per il controllo della città di Viterbo. Ebbero protettori influenti come i re di Inghilterra John e Henry III, oltre al vescovo di Norwich Pandolfo. L'abate Giovanni fu spesso coinvolto nella politica del papa: fu inviato ad esempio da Onorio III in Sicilia come mediatore fra Federico III e Giovanni di Brienne. La ricchezza e potenza del monastero non salvarono i suoi monaci dagli attacchi della classe politica locale. Nel 1317 infatti il figlio del tiranno di Viterbo, Lando Gatti, uccise l'abate Guglielmo per appropriarsi delle decime raccolte e sostituire la comunità con un'altra sostenitrice della famiglia Gatti. Questo episodio segnò la fine della crescita economica e politica del monastero, la cui sorte cambiò soltanto molto dopo con l'acquisizione e conversione in principato da parte della cognata del futuro papa Innocenzo X, Olimpia Maidalchini, nel 1645⁸.

Un contributo notevole per comprendere l'entità della presenza cistercense nel territorio viterbese è dato dalla ricostruzione del suo patrimonio fondiario. Basti considerare che nel 1304 le proprietà di S. Martino al Cimino si estendevano per un totale di circa 1000 km² e includevano i territori fra Vetralla e Graffignano e la zona a ovest del lago di Bolsena⁹.

La ricostruzione del patrimonio fondiario del monastero in GIS è stata possibile grazie allo spoglio del materiale d'archivio pubblicato da Pietro Egidì e Angela Lanconelli¹⁰. Si tratta purtroppo di una ricostruzione parziale a causa di alcune lacune nella documentazione e dell'impossibilità di individuare alcuni dei toponimi menzionati. Una lista di atti di compravendita e bolle papali offre comunque una buona comprensione della distribuzione e sviluppo delle proprietà: 19 documenti datati fra il 1045 e 1304 contengono le citazioni di 134 proprietà, di cui 41 non localizzate. In questo elenco sono state incluse anche le proprietà appartenenti alla comunità benedettina precedente all'arrivo dei cistercensi (1045-1145). Queste proprietà confluirono infatti nel nuovo patrimonio fondiario dei monaci bianchi ed è rilevante che alcuni di questi terreni si trovassero proprio all'interno del quartiere medievale di S. Pellegrino¹¹.

Entrando in dettaglio, i monaci benedettini possedevano nel quartiere le seguenti proprietà: una casa con orto presso la chiesa di S. Pellegrino confinante con un fosso e la *via publica*; una casa con mulino sotto la via che conduceva al castello di Viterbo (Colle S. Lorenzo) accanto alla stessa chiesa, il fosso del Paradosso e un'altra casa appartenuta in passato al monastero; una casa confinante con la chiesa, la casa del presbitero Domenico e la *via publica*; una casa nelle vicinanze della chiesa e la stessa *via publica*. A queste si aggiungeva anche la gestione vera e propria della chiesa stessa di S. Pellegrino con l'annesso ospedale. Un'altra casa con orto è menzionata pochi anni dopo nel quartiere ma non vi è certezza che sia un edificio diverso da quelli menzionati nei documenti precedenti¹². La bolla papale del 1208 di Innocenzo III conferma più genericamente ai cistercensi da poco insediati a S. Martino al Cimino le proprietà nel quartiere S. Pellegrino. Innocenzo confermò inoltre ai monaci diverse chiese (ossia il diritto di raccoglierne le decime) fra cui S. Erasmo e S. Pietro del Castagno (oggi all'esterno di porta S. Pietro e del Palazzo dell'Abate), S. Giovanni de Petra (oggi S. Orsola in via S. Pietro), S. Tommaso con ospedale annesso (oggi in via S. Tommaso) e S. Vito (oggi un edificio in via La Fontaine all'incrocio con via S. Vito), tutte all'interno del quartiere S. Pellegrino¹³.

Nel 1216 i monaci acquistarono inoltre un edificio accanto alla porta di S. Pietro che l'abate avrebbe utilizzato durante la sua permanenza a Viterbo. È interessante notare come questo edificio fu acquisito da Olimpia Maidalchini dopo il suo arrivo a S. Martino nel 1645¹⁴. Ciò non esclude che dunque anche altre proprietà appartenute in passato ai monaci cistercensi siano

confluite nel patrimonio della principessa. Anche l'inventario redatto nel 1305 dall'abate Enrico conferma infine le proprietà del monastero all'interno del quartiere S. Pellegrino elencate in precedenza da Innocenzo III nella sua Bolla¹⁵.

Il monastero di S. Martino al Cimino, prima con la comunità benedettina e successivamente con quella cistercense, aveva dunque una forte presenza nel quartiere. È possibile che questa presenza dipendesse dalle attività assistenziali ai pellegrini esercitate da entrambi gli ordini monastici. Sebbene sia infatti incerta l'identificazione di S. Pellegrino, è evidente che la chiesa e l'intero quartiere a lui dedicati siano collegati al pellegrinaggio attraverso la città di Viterbo. I monaci di S. Martino potevano probabilmente, grazie a diverse proprietà ed alla gestione di ben due ospedali (di S. Tommaso e S. Pellegrino) nel quartiere, svolgere la loro attività di assistenza.

L'interesse dei cistercensi di S. Martino per l'assistenza ai pellegrini è evidente da diversi fattori. Un ospedale per gli infermi era presente all'interno dello stesso complesso monastico: quando la Via Cimina divenne nel sec. XIII il percorso preferenziale per dirigersi a Roma dal nord, il monastero, ad essa ben collegato, dovette costituire per i viaggiatori un punto di riferimento durante l'attraversamento della pericolosa selva cimina. I monaci comunque esercitarono le loro attività di assistenza anche prima della costruzione del loro ospedale: dal 1141 possedevano infatti anche un ospedale presso la contrada Risiere lungo la via Cassia e ne continuarono a seguire la gestione almeno fino all'inizio del sec. XIV (quando ormai risulta proprietà dell'Ordine di S. Giovanni in Gerusalemme)¹⁶.

L'interesse di Innocenzo III nel risollevare le sorti del monastero potrebbe del resto essere motivato proprio dall'attenzione che questo pontefice riponeva nell'assistenza ai pellegrini con numerose elargizioni¹⁷. Il forte interesse dei cistercensi di S. Martino per le attività assistenziali ai pellegrini potrebbe dunque spiegare perché i monaci scelsero proprio il quartiere S. Pellegrino come principale zona di stazionamento all'interno di Viterbo (sia con le proprietà che con il Palazzo dell'Abate presso porta S. Pietro)¹⁸.

L'analisi stratigrafica di due edifici campione

Una volta riconosciuta l'influenza dei cistercensi di S. Martino al Cimino attraverso le fonti documentarie, si è presentato l'obiettivo di verificare la presenza di interventi riconoscibili da parte delle maestranze cistercensi negli edifici del quartiere di S. Pellegrino¹⁹.

La campionatura degli edifici è stata in parte determinata dalle informazioni recuperate negli atti di compravendita del monastero descritti in precedenza. Sei sono le case menzionate in totale negli atti. Di queste, tre sono descritte come confinanti con la chiesa di S. Pellegrino, due soltanto in prossimità della stessa chiesa e una posizionata in termini generici al-

l'interno del quartiere. Altri elementi topografici utili sono stati la prossimità di queste strutture al Fosso del Paradosso (di cui oggi si riconosce ancora il letto prosciugato al di sotto del ponte del Paradosso) e ad una via pubblica esterna alle case. Questi fattori, uniti alla leggibilità dei prospetti murari, hanno portato alla selezione di un edificio in prossimità della chiesa di S. Pellegrino: il complesso ad angolo tra piazza Cappella e piazza S. Pellegrino (in via delle Conce 1). Per le analogie strutturali riscontrate è stato preso in considerazione un ulteriore edificio situato invece in prossimità della porta di S. Pietro e della ex-chiesa di S. Giovanni de Petra (oggi S. Orsola), in via S. Pietro 6-8, dove i monaci di S. Martino possedevano altrettante proprietà²⁰.

L'edificio in via delle Conce

L'edificio in via delle Conce 1 è attualmente composto da piano terra, primo e secondo piano e un ulteriore livello scavato direttamente nel banco tufaceo visibile nel prospetto est della struttura. Il Catasto Gregoriano indica il prospetto analizzato come quello principale dell'edificio, contenente anche l'ingresso²¹. Questo fattore unito alla minore leggibilità delle altre murature del complesso ha determinato la scelta della facciata su cui effettuare l'analisi stratigrafica muraria.

La prima fase costruttiva della struttura, con blocchi di tufo squadri di circa 55x30 cm nella fascia del prospetto collocata immediatamente sopra il banco tufaceo (USM 9 e 11), è databile tra la fine del sec. XII e l'inizio del sec. XIII²². A questa segue una seconda fase con blocchi squadri di dimensioni inferiori e spesso disposti a coltello, individuata nella fascia centrale ed in parte di quella superiore (USM 18 e 32). Questi blocchi, della misura di 25x22/28x24 e di 12x24 per quelli disposti a coltello, sono collocabili invece fra il tardo II ed il III periodo viterbese ossia nel pieno sec. XIII. È rilevante sottolineare come questo tipo murario si riscontra anche nell'abbazia di S. Martino al Cimino (ricostruita in gran parte dal 1207). A questa seconda fase costruttiva appartiene anche un'apertura identificata come porta-finestra di un balcone ligneo (USM 19), in base alle dimensioni ed al rilevamento di una serie di buche pontate, di una piccola nicchia di forma pentagonale (USM 28) e mensole (USM 63, 83, 91, 92). In un momento successivo il balcone ligneo fu rimosso portando alla tamponatura della porta-finestra (oggi tagliata da una finestra di datazione recente) ed alla probabile apertura di finestre di dimensione minore. Tra queste è possibile includere le due aperture a sesto ribassato nella parte inferiore e sinistra del prospetto (USM 36 e 13) ma non è da escludere la particolarità della monofora sempre nella zona sinistra della facciata (USM 81). Considerando infatti il passaggio frequente nella casa medievale con balcone ligneo alla aggiunta di monofore e scalinata esterna (qui il profferlo murato adiacente al prospetto) successive

alla rimozione del balcone²³, è possibile che la monofora sia stata aperta proprio in seguito alla rimozione del balcone dell'edificio²⁴.

Una terza fase costruttiva (USM 43, 51, 52) portò invece all'aggiunta di un secondo piano e di finestre, in un periodo posteriore al sec. XIV. Infine l'edificio subì rifacimenti in epoca moderna, sia a causa di cedimenti strutturali che dei danni subiti durante i bombardamenti del 1945²⁵. In questa ultima fase fu anche aggiunto il nuovo e attuale accesso all'ambiente ipogeo scavato nel banco tufaceo.

In base alle caratteristiche evidenziate nell'edificio ed al riscontro delle fasi costruttive databili, l'abitazione sembra collocarsi nel passaggio dalla tipologia con balcone ligneo (diffusa dall'inizio del sec. XIII) ad una senza balcone con aperture di dimensione inferiore databile al pieno sec. XIII.

L'edificio in via S. Pietro

L'edificio in via S. Pietro 6-8 è oggi costituito da tre diversi piani (due più il pianterreno), collegati da scala interna, con un unico prospetto visibile all'esterno situato di fronte alla facciata della chiesa sconsacrata di S. Orsola, dal lato opposto di via S. Pietro. Proprio la vicinanza a questa chiesa, inizialmente dedicata a S. Giovanni de Petra e gestita dai monaci di S. Martino al Cimino sin dal 1207, ha suggerito la possibile appartenenza dell'edificio studiato al monastero cistercense²⁶.

Il Catasto Gregoriano del 1818 indica che in questo anno l'edificio si presentava come un'unica unità abitativa²⁷. Gli interventi moderni di restauro hanno reso difficile la lettura stratigrafica muraria, in base alla quale sono state evidenziate almeno tre diverse fasi costruttive dell'edificio a distanza di tempo abbastanza ravvicinata (1250-1300).

La prima fase costruttiva, identificata nella parte inferiore del prospetto (corrispondente al pianterreno), con blocchetti di dimensioni variabili 24-27x12,5-20 cm, è databile alla metà del sec. XIII²⁸. Questa tecnica costruttiva sembra richiamare la stessa riconosciuta nella seconda fase costruttiva dell'edificio in via delle Conce, con l'unica differenza qui di una maggiore presenza di blocchi posizionati a coltello. A questa prima fase appartiene anche un residuo di cantonali (USM 21) corrispondente alla ampiezza originale dell'edificio, successivamente allargato per la ricucitura con le successive cellule a schiera del complesso architettonico dell'inizio di via S. Pietro (oggi via S. Pietro 4 ed il blocco ad angolo fra via S. Pietro e via S. Leonardo). In questa prima fase sono incluse anche due aperture ad arco ribassato: una di dimensioni minori in posizione decentrata (USM 13) e una (USM 19 successivamente obliterata e ridotta in altezza) in posizione centrale e simmetrica rispetto alla larghezza originale del prospetto. La posizione rispetto alla facciata, le dimensioni e la presenza di una coppia di mensole al di sopra di essa suggeriscono che quest'ultima apertura fosse una porta-fine-

stra di un balcone ligneo. L'assenza delle relative buche pontarie potrebbe dipendere dal consistente rimaneggiamento della zona sottostante l'apertura originale. L'attuale ingresso (USM 2) fu inserito in una fase successiva, in seguito all'allargamento dell'edificio, come evidente dalla mancanza di allineamento con il filare originale di cantonali.

In un secondo momento non troppo distante nel tempo dalla prima fase costruttiva del 1250 il balcone ligneo fu rimosso e le due aperture tamponate. Una terza fase vide l'aggiunta di due nuove aperture simmetriche, tagliando per la finestra più in alto la precedente cornice marcapiano dell'edificio. Ad una fase moderna appartengono infine la finestra squadrata sul lato destro (USM 8), l'ingresso all'attuale garage (USM 30) e la parte superiore dell'edificio (una possibile ammorsatura dopo il crollo di un quarto piano).

Una breve riflessione è necessaria sulla piccola apertura ricavata dalla precedente finestra a sesto ribassato (USM 8) nella parte sinistra del prospetto. La posizione nella zona più rimaneggiata dell'edificio non permette una facile datazione ma è interessante che almeno la larghezza di questa apertura corrisponda alla perfezione (38 cm) con quella della monofora rinvenuta nell'edificio in via delle Conce.

Anche questo edificio come quello situato in via delle Conce sembra ascrivere ad un passaggio dalla tipologia di casa con balcone ligneo (confermata anche dalla presenza di un arco-diaframma al pianterreno) ad un nuovo modello di casa senza balcone. A differenza del primo edificio, qui è ancora visibile la simmetria della facciata tipica della casa con balcone, evidente dalla posizione della originaria porta-finestra. L'abitazione in via S. Pietro non presenta però evidenze di scale esterne, necessarie in caso della suddivisione di spazi interni in più unità abitative in seguito alla rimozione del balcone. Ciò porta a suggerire l'utilizzo dell'intera abitazione da parte di un'unica unità abitativa ed a proporre una tipologia nuova di casa viterbese. A tal proposito risulta utile menzionare una terza abitazione situata a poca distanza dall'edificio in via delle Conce di cui è stata avviata una prima analisi.

L'abitazione situata in via S. Gemini 1-3-5 presenta diverse analogie con la casa in via S. Pietro: l'ampio sviluppo in elevato, la presenza di una cornice marcapiano e soprattutto anche qui la tamponatura di una porta-finestra con piccola nicchia ricollegabile ad un balcone ligneo. L'assenza di monofore e il grande rimaneggiamento dell'edificio (compresa la riparazione dei danni da bombardamento del 1944) non permettono un'analisi più dettagliata sulle fasi costruttive ed un'eventuale influenza architettonica cistercense ma le analogie riscontrate sinora invitano alla ulteriore ricerca di edifici analoghi per proseguire nell'identificazione di una nuova eventuale tipologia architettonica, diversa dalla casa con balcone ligneo ed attribuibile ad un modello di influenza cistercense.

Conclusioni

L'applicazione della tecnica muraria del III periodo viterbese di Andrews ad entrambi gli edifici analizzati è stato sicuramente un primo indizio di un dialogo fra le maestranze viterbesi e quelle importate dalla comunità cistercense proveniente da Pontigny. Questa tecnica è stata infatti rinvenuta anche nella parte del complesso monastico di S. Martino al Cimino risalente alla ricostruzione avviata dai monaci nel 1207. Ma l'indagine sull'edificio in via S. Pietro ha aperto la strada ad una ipotesi che va ben oltre un semplice dialogo fra maestranze. Qui la presenza cistercense è ben evidente dalla presenza dell'arco a diaframma al pianterreno e dalla simmetria delle aperture originali nella facciata²⁹. A questi si aggiunge un ulteriore elemento, riscontrato anche nell'edificio in via S. Gemini, su cui è necessario aprire una riflessione: il considerevole sviluppo in elevato dell'abitazione (anche maggiore dei tre piani sopravvissuti) unito al probabile utilizzo della struttura da parte di un'unica unità familiare. Queste due caratteristiche rimandano infatti alla tipologia architettonica molto utilizzata dalle comunità cistercensi nell'ambito delle attività produttive nota come grangia. La grangia nacque inizialmente come struttura per la conservazione del grano ma si sviluppò gradualmente in un modello architettonico ed economico più complesso come punto di riferimento territoriale, una vera e propria cellula politica all'interno dei vasti patrimoni cistercensi³⁰. In un precedente studio ho proposto che l'altezza di questi edifici non fosse legata solo a motivi funzionali di maggiore capienza ma anche ad una voluta visibilità nel territorio, a rappresentare un vero e proprio marchio di proprietà cistercense con la sua peculiare forma triangolare³¹. Le ricerche finora non hanno evidenziato l'esistenza di grange nel paesaggio agrario viterbese ma è possibile che la comunità proveniente da Pontigny abbia scelto di trapiantare il modello architettonico della grangia in un tessuto urbano all'interno del quartiere dove possedevano diverse proprietà. Questo discorso ben si inserisce con l'adattamento dei cistercensi al contesto di inserimento della comunità ed al riempimento e conseguente appropriazione culturale di strutture preesistenti³². Acquisendo infatti le case precedentemente appartenute ai predecessori benedettini, i cistercensi potrebbero aver apportato modifiche agli edifici, rimuovendo il preesistente balcone ligneo ed elevando di almeno un piano le strutture per costituire quasi una casa-torre o casa-grangia, nuovo segno visibile della loro presenza in città. Molto utile per consolidare questa ipotesi sarebbe verificare la datazione della forma a timpano delle abitazioni in via S. Pietro e Via S. Gemini. Anche il sistema di costruzione a schiera di queste abitazioni rimanda infine alla tecnica di costruzione per moduli di questi monaci (evidente nella cattedrale stessa di S. Martino al Cimino).

Per concludere, sarebbe ideale proseguire l'indagine concentrandosi su ulteriori zone del quartiere medievale per verificare la presenza delle ca-

ratteristiche individuate in questa sede anche in altri edifici e poter così confermare o meno l'esistenza di una tipologia abitativa di forte stampo cistercense nella città di Viterbo.



Fig. 1 - Il paese di San Martino al Cimino oggi. È evidente come la pianta del complesso monastico abbia condizionato lo sviluppo urbanistico successivo.



Fig. 2 - La chiesa monastica di San Martino vista dal fondo del paese.

Estate development across time

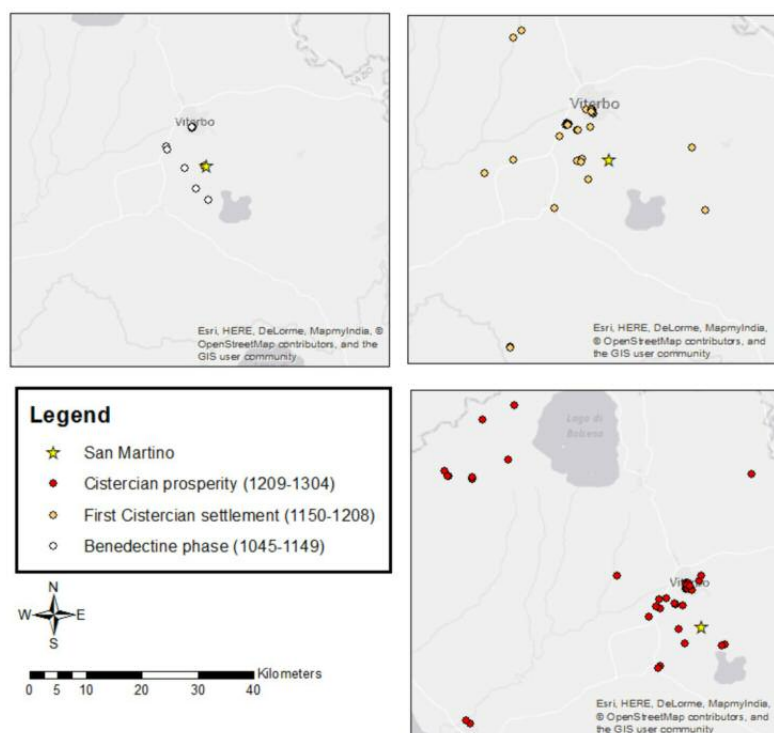


Fig. 3 - La ricostruzione del patrimonio fondiario del monastero di San Martino al Cimino in GIS (ArcGIS 2.0).



Fig. 4 - Un esempio di grangia con la tipica forma a timpano della facciata: la grangia di Warnavillers (foto di Clark Maines).



Fig. 5 - Foto ortorettificata della casa in via delle Conce (elaborazione Impeduglia- Lanfranchi- Sindoni- Stotani- Uccello).



Fig. 6 - Fasi murarie della casa in via delle Conce.

USM	ELEMENTO	MATERIALE	DIMENSIONI	POSA IN OPERA	LAVORAZIONE	LEGANTE	OSSERVAZIONI	DAT. PROPOSTA
1	banco tufaceo	tufo	740x150				taglio verticale per apertura porta	
2	taglio nel tufo		196x55				bocca di lago	
3	riempimento	peperino	25x13 media	corsi sub-orizzontali		malta	elementi di reimpiego	
4	risarcitura	malta cementizia					consolidamento canali di scolo	XXI
5	cantonale	peperino	22x27 media	corsi orizzontali	squadri e levigati	malta		XII-XIII
6	cantonale	peperino	15x22 media		squadri e levigati	malta	conci di reimpiego	
7	contrafforte		115x625			malta	laterizi misti a materiale di reimpiego	XX
8	taglio		140x80				si ipotizza porta con scale di accesso	XII-XIII
9	muratura	tufo grigio	55x30 max/22x26 min	corsi orizzontali	squadri	malta	adattamento al banco	XII-XIII
10	risarcitura	tufo grigio	25x35 max/17x15 min	corsi orizzontali			materiali di reimpiego	
11	muratura	tufo grigio	55x30 max/22x26 min	corsi orizzontali	squadri	malta	adattamento al banco	XII-XIII
12	taglio (porta-finestra)		160x215				irregolare	XIII
13	cornice (porta-finestra)	tufo grigio	33x27 max/14x25 min		conci lavorati		apertura ad arco ribassato	XIII
14	risarcitura	scarti di tufo						
15	taglio (finestra)		74x110				monofora recente	XX
16	cornice (finestra)	peperino					blocchi monolitici	XX
17	cantonale	peperino	37x28 media	corsi orizzontali	squadri e levigati	malta		XIII
18	muratura	tufo grigio	25x22 media	corsi orizzontali	squadri	malta	presenza di conci a coltello e di piatto	XIII
19	taglio (porta-finestra)		82x123				taglio di seconda fase	XIII
20	tamponatura	laterizio		corsi orizzontali		malta	chiusura porta balcone	post II FASE
21	intonaco	malta cementizia					granulometria media	
22	concio	tufo grigio	33x17		blocco irregolare			
23	cornice monolitica	peperino	110x12		elemento lavorato		delimitazione inf. nuova finestra	
24	davanzale	marmo	87x4		lisciato			XX
25	vano (finestra)		83x151					
26	cornice (finestra)	peperino	21x43		conci lavorati	malta		
27	davanzale	marmo	92x3		lisciato			XX
28	vano (nicchia)		56x51(dal vertice)				forma a cassetta	XIII
29	davanzale	marmo	56x4		lisciato			XX
30	intonaco	malta cementizia					granulometria fine	
31	tamponatura	malta cementizia					coprente materiale laterizio	
32	muratura	tufo grigio/rosso/giallo	28x24 max/12x24 min	corsi orizzontali	squadri	malta		XIII
33	fratture strutturali							
34	cornice (finestra)	peperino	53x26 max/16x26 min		conci lavorati		apertura ad arco ribassato	XIII
35	cornice monolitica	peperino	140x19		elemento lavorato		fratturata	
36	taglio (finestra)		113x129				finestra originaria	XIII
37	stipite sinistro (finestra)	peperino	26x88				blocchi di reimpiego	
38	stipite destro (finestra)	peperino	18x59				blocchi di reimpiego	
39	tamponatura	scarti di tufo		irregolare				
40	tamponatura	scarti di tufo		irregolare				
41	risarcitura	malta cementizia					granulometria media	
42	davanzale	marmo	60x4		lisciato			XX
43	muratura	tufo grigio/rosso/giallo	33x23 max/8x21 min	corsi orizzontali	squadri	abbondante malta	presenza di conci a coltello e di piatto	XIII
44	intonaco	malta cementizia					granulometria grossa	
45	intonaco	malta cementizia					granulometria media/grossa	
46	taglio (finestra)		105x120				irregolare	post XIV
47	cornice (finestra)	peperino	25x50		lavorati e lisciati	malta	elementi posteriori al progetto orig.	post XIV
48	davanzale	laterizio	25x4					XX
49	risarcitura	malta cementizia						
50	muratura	tufo grigio	24x23 max/12x23 min	corsi orizzontali	squadri grossolanamente	malta	presenza di conci a coltello	post XIV
51	muratura	tufo grigio/giallo	24x23 max/12x23 min	corsi orizzontali	squadri grossolanamente	malta	presenza di conci a coltello	post XIV
52	muratura	tufo/laterizi	30x23 max/13x23 min	corsi sub-orizzontali	squadri grossolanamente	malta	blocchi di reimpiego, anche a coltello	
53	cantonale	tufo grigio	15x23 media	corsi orizzontali	squadri e levigati	malta	tardo rifacimento	
54	intonaco	malta cementizia					granulometria media	
55	taglio (finestra)		75x81				irregolare	post II FASE
56	cornice	peperino	19x48		lavorati e diversamente lisciati		per regolarizzazione del vano	post II FASE
57	tamponatura	laterizio		corsi orizzontali				
58	taglio (finestra)		110x117				interrotto da una frattura	post XIV
59	conci	tufo grigio/laterizi	80x15 max/12x13 min		conci irregolari e laterizi	malta	materiali di reimpiego	
60	intonaco	malta cementizia					granulometria grossa	
61	intonaco	malta cementizia					lavoro di ripristino	post bellica
62	risarcitura	scarti di tufo e laterizio	irregolari e varie	irregolare	sbazzatura approssimativa	malta e pietre	materiali di reimpiego	post bellica
63	mensola	peperino			lavorato		marcapiano, evidente degrado	XIII
64	grappe di sostegno	metallo	88x4				intervento di consolidamento	XX
65	risarcitura	tufo rosso	15x22 media		sbazzatura approssimativa	malta		
66	intonaco	malta cementizia					granulometria grossa, mista a breccia	
67	tamponatura	tufo grigio/malta	23x19 max/12x21 min			malta abbondante	materiale di reimp. a coltello e di piatto	
68	trave	legno	98 max. mis.x9				in parte coperto da USM70	

Fig. 7a - Tabella delle fasi della casa in via delle Conce.

68	trave	legno	98 max mis.x9				in parte coperto da USM70	
69	risarcitura	laterizio		a coltello (piattabanda)			intervento del Genio Civile	XX
70	intonaco	malta cementizia					granulometria grossa	
71	taglio (finestra)		108x58				a risparmio	
72	trave	legno	106x3					
73	cornice (finestra)	scarti di tufo		irregolare	abbozzatura approssimativa		stipiti monolitici, stato di degrado	
74	cornice (porta)	legno/peperino	22x105		lavorati		stipiti monolitici e trave lignea	recente
75	vano (porta)		121x196				taglio del banco tufaceo	recente
76	risarcitura	scarti di tufo/laterizi				malta	materiale di scarto	
77	risarcitura	scarti di tufo/laterizi				malta	materiale di scarto	XX
78	taglio (finestra)		107x144				irregolare	incerta
79	cornice (finestra)	peperino	25x28 media		finemente lavorati		influenza cistercense?	incerta
80	tamponatura	laterizio		di piatto e di coltello			riduzione	recente
81	vano (finestra)		38x77				vano ricavato	
82	risarcitura	malta cementizia					consolidamento canali di scolo	XXI
83	mensola	peperino			lavorato e modanato		marcapiano, evidente degrado	XIII
84	mensola	peperino			lavorato		marcapiano, evidente degrado	XIII
85	lacuna rettangolare		16x31					XIII
86	lacuna rettangolare		12x26					XIII
87	lacuna rettangolare		10x28					XIII
88	buca puntaia		16x8				foro puntone	XIII
89	buca puntaia		7x12				foro puntone	XIII
90	buca puntaia		13x6				foro da trave	XIII
91	foro di attesa		8x9				inserimento elementi architet.	
92	foro di attesa		11x10				inserimento elementi architet.	
93	buca puntaia		16x7				foro da trave	XIII

Fig. 7b - Tabella delle fasi della casa in via delle Conce.



Fig. 8 - Foto ortorettificata del prospetto della casa in via San Pietro (elaborazione Cecchini- Golikhin- Lucchetti- Noto- Sorrentino).



Fig. 9 - Fasi murarie della casa in via San Pietro.

USM	Elemento	Materiale	Dimensioni	Posa in opera	Lavorazione	Legante	Osservazioni	Datazione
1	Cornice (porta)	Peperino	26-27x25-45	Irregolare	Squadri	Malta	Per sostenere arco a tutto sesto tamponato	1250-1300
2	Intonaco	Malta cementizia					Arco a tutto sesto della porta di ingresso	
3	Muratura	Peperino	23,5x20	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Muratura originaria	1250-1300
4	Muratura	Peperino	26-27x25-45	Corsi orizzontali	Squadri	Malta	Buono stato di conservazione dei conci	1250-1300
5	Cornice marcapiano	Nenfro			Squadri e levigati	Malta	Definisce il primo piano, presenta due interruzioni	
6	Cantonale	Peperino	26-27x25-45		Squadri	Malta	Originario	1250-1300
7	Muratura	Peperino	23,5x20	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Muratura originaria tagliata da USM 8	1250-1300
8	Taglio (finestra)		180x105				Finestra moderna, presenta una mensola in nenfro	
9	Taglio (finestra)		70x38				Aperture ricavata all'interno della tamponatura di una finestra originaria	
10	Muratura	Peperino	26-27x15-30	Irregolare	Sbozzati	Malta		1250-1300
11	Tamponatura	Peperino	26-27x15-30	Irregolare	Sbozzati	Malta	Tagliata da USM 9 e riempie USM 13	1250-1300
12	Muratura	Peperino	26-27x15-30	Irregolare	Sbozzati	Malta	Buono stato di conservazione dei conci	1250-1300
13	Cornice finestra ad arco ribassato	Peperino	26-27x25-45		Squadri	Malta	Finestra originaria tamponata	1250-1300
14	Taglio (finestra)		184-75				Cornice di blocchi monolitici tamponata	
15	Muratura	Peperino grigio	12,2x26	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Muratura originaria tagliata da USM 14	1250-1300

Fig. 10a - Tabella USM dell'abitazione in via San Pietro.

USM	Elemento	Materiale	Dimensioni	Posa in opera	Lavorazione	Legante	Osservazioni	Datazione
16	Cantonale	Peperino grigio	15x46		Sbozzati	Malta	Si lega a USM 17	1250-1300
17	Muratura	Peperino grigio	7,68x24	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Si lega a USM 16 e 23	1250-1300
18	Tamponatura	Peperino grigio	8x25	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Riempie USM 19	XX secolo
19	Cornice finestra a sesto ribassato	Peperino grigio	17x24		Squadrati e levigati	Malta	Finestra originaria tamponata, taglia USM 23	1250-1300
20	Muratura	Peperino grigio	15x25	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Coevo a USM 17 e 15	1250-1300
21	Cantonale	Peperino grigio	47x26,6		Sbozzati	Malta	Orginario	XX secolo
22	Muratura	Peperino grigio	40,7x25,4	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Forse pertinente alla cellula abitativa adiacente	XX secolo
23	Muratura	Peperino grigio	19x23	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Tagliato da USM 19	1250-1300
24	Muratura	Peperino grigio	20x23,5	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Tagliato da USM 32	1250-1300
25	Cantonale	Peperino grigio	20x23		Sbozzati	Malta		1250-1300
26	Mensoa	Nenfro	22x46,8		Squadrati e levigati	Malta	Unico blocco inserito nell'USM 24	1250-1300
27	Cornice marcapiano	Peperino grigio	54x10	Corsi orizzontali	Squadrati e levigati	Malta	Tagliata da USM 32	1250-1300
28	Cornice	Peperino grigio	19x22,2		Squadrati	Malta		XX secolo
29	Muratura	Peperino grigio	21x24,8	Corsi orizzontali	Sbozzati	Malta	Tagliato da USM 28 e 32	1250-1300
30	Cornice	Malta cementizia						XX secolo
31	Riempimento arco	Malta cementizia					Riempie USM 2	XX secolo
32	Sottotetto	Malta cementizia					Taglia USM 24,27,29	XX secolo

Fig. 10b - Tabella USM dell'abitazione in via San Pietro.



Fig. 11 - La casa-torre identificata in via San Gemini (elaborazione fotografica di Chiatti, Codiglione, Vallorani, Vella, Bracci).

Abbreviazioni bibliografiche

Archivio di Stato di Viterbo, Busta del Genio Civile n. 748.

Addison 2006: Addison, K. *Changing places: the Cistercian settlement and rapid climate change in England* in. Lees, A.C. - Overing, G. L (eds.), *Locating Medieval Landscapes*, Pennsylvania University Press, pp. 212-238.

Andrews 1982: Andrews, D., *L'evoluzione della tecnica muraria nell'Alto Lazio* (trad. di C. Comodi) in «Biblioteca e Società», IV, Viterbo.

Bonde-Maines 1988: Bonde, S. - Maines, R., *The Archaeology of Monasticism: a Survey of Recent Work in France, 1970-1987*, in «Speculum», Vol. 63, No. 4 (Oct.), pp. 794-825.

Caraffa 1981: Caraffa, F., *Monasticon Italiae. Roma e Lazio I (eccettuate le Diocesi di Gaeta e l'abbazia nullius di Montecassino)*, Cesena, Tipo Litografia Forlivese.

Cesarini 2001: Cesarini, G., *Le case medievali di Piano Scarano a Viterbo: genesi e tipologie*, in Guidoni, E. - De Minicis, E. (a c. di), *Case e Torri Medievali*, II, (Museo della città e del territorio, 12), Roma, Edizioni Kappa, pp. 178-188.

Chiovelli 2007: Chiovelli, R., *Tecniche costruttive murarie medievali. La Tuscia*, Roma, L'Erma di Brentschneider.

Comba 1985: Comba, R., *I cistercensi fra città e campagne nei secoli XII e XIII. Una sintesi mutevole di orientamenti economici e culturali nell'Italia nord-occidentale*, in «Studi Storici», Anno 26, No. 2, *Economia monastica: I cistercensi e le campagne*, (Apr.-Jun.), pp. 237-261.

Culmone 1999: Culmone, L., *L'abbazia di Fossanova e l'influsso dell'architettura cistercense nella costruzione del palazzo comunale di Priverno*, in «Rivista Cistercense», n. 2 (maggio-agosto), Casamari, pp. 111-125.

De Minicis 1996: De Minicis, E., *Edilizia comune e cultura cistercense: la casa medievale in via Gallo a Priverno*, in Guidoni, E. - De Minicis, E. (a c. di), *Case e Torri Medievali*, II, (Museo della città e del territorio, 7), Roma, Edizioni Kappa, pp. 186-200.

Duby 1982: Duby, C., *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino.

Egidi 1907: Egidi, P., *L'abbazia di S. Martino al Cimino presso Viterbo*, Roma.

Enlart 1894: Enlart, C., *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (Vol. 66), Paris, Thorin.

Enlart 2005: Enlart, C., *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Leipzig, Elibron Classics.

Frothingham 1890: Frothingham, A. L., *Introduction of gothic architecture into Italy by the french cistercian monks: I. The monastery of Fossanova; II. The monastery of San Martino al Cimino near Viterbo; III. Chiaravalle di Castagnola; IV. Monastery of Arbona*, in «American Journal of Archaeology», vol. 6 (January 01).

Guidoni-Armati-Romaniello 2006: Guidoni, E. - Armati, C. - Romaniello, L. (a c. di), *Viterbo Medievale. Pianta della città murata intorno al 1462*, Roma, Edizioni Kappa.

Higounet 1965: Higounet, C., *La grange de Vaulerent; structure et exploitation d'un terroir cistercien de la plaine de France, XIIIe-XIVe siècle*, Paris, SEVPEN.

Janauschek 1964: Janauschek, L., *Originum Cisterciensium. Tomus I (solus editus)*, Ridgewood, The Gregg Press Incorporated.

Kinder 2002: Kinder, T. N., *Cistercian Europe: architecture of contemplation*, Michigan.

Lanconelli 1992: Lanconelli, A. "Dal Castrum alla Civitas: il territorio di Viterbo tra VIII e XI secolo" in *Società e Storia* n. 56, Milano.

Lanconelli 1994: Lanconelli, A. "LA TERRA BUONA. Produzione, tecniche e rapporti di lavoro nell'agro viterbese fra Due e Trecento" in *Biblioteca di storia agraria medievale*, n. 11, Bologna.

Mahn 1945: Mahn, J.B., *L'Ordre Cistercien et son gouvernement: Des origines au milieu du XIIIeme siècle, 1089-1265*, Paris.

Ottonello 1999: Ottonello, P., *L'Esordio Cistercense in Italia. Il mito del deserto, fra poteri feudali e nuove istituzioni comunali (1120-1250)*, Genova, ECIG.

Petrucci 1987: Petrucci, G., *San Martino al Cimino (Viterbo, 3.)*, Roma, Roma Multigrafica.

Piccinni 2006: Piccinni, G., *El Modelo Cisterciense en su aplicacion italiana centro-septentrional: algunas ideas desde la historiografia*, in «Cistercium. Revista Cisterciense», n. 242-243, anno LVIII, Zamora, pp. 45-61.

Pressouyre 1994: Pressouyre, L., *L'Espace Cistercien*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques.

Rapetti 1999: Rapetti, A.M., *La formazione di una comunità cistercense. Istituzioni e strutture organizzative di Chiaravalle della Colomba tra XII e XIII secolo*, Roma.

Righetti Tosti-Croce 1993: Righetti Tosti-Croce, M., *Architettura per il lavoro. Dal caso cistercense a un caso cistercense: Chiaravalle di Fiastra*, Roma, Viella.

Serino 2009/2010: Serino, A., *Il monastero cistercense di San Martino al Cimino. Analisi del territorio pertinente all'abbazia nel Medioevo*. Tesi di laurea in Archeologia Medievale, Università della Tuscia (rel. Elisabetta De Minicis).

Serino 2011/2012: Serino, A., *San Martino al Cimino presso Viterbo: l'evoluzione di un monastero cistercense in borgo*, in «Il tesoro delle Città», VII, Strenna dell'Associazione Storia della città, Roma, Edizioni Kappa, pp. 293-314.

Serino 2015: Serino, A., *Il caso cistercense: approcci teoretici allo studio del paesaggio monastico nel Basso Medioevo*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, pp. 94-97.

Serino 2015/2016: Serino, A., *Il territorio cistercense: regole infrante, adattamento e reimpiego del passato nel Medioevo*, in «Il tesoro delle Città», IX, Strenna dell'Associazione Storia della città, Roma, Edizioni Kappa.

Serino c.s.: Serino, A., *Cistercian ruins. An archaeological approach to the study of work and poverty in Monasticism and Economy*. IV International Symposium (7-10 June 2016), Pontificio Istituto Sant'Anselmo, Roma.

Stopani 1992: Stopani, R., *La via Francigena. Una strada europea nell'Italia del Medioevo*, Firenze, Le Lettere.

Turcus 2001: Turcus, V., *La scelta del materiale di costruzione nei cantieri cistercensi: selezione consapevole oppure adeguamento alle risorse locali?*, in «Ephemeris Napocensis», XI, pp. 285-299.

Vagni 1993: Vagni, M., *L'organizzazione agricola dei Cistercensi nel Medioevo: l'esperienza di Casamari*, in «Rivista Cistercense», X-2, Casamari, pp. 81-128.

NOTE

¹ Si veda fra i numerosi studiosi Frothingham 1890, Enlart 1894, Mahn 1945, Janauschek 1964, Higounet 1965, Duby 1982, Comba 1985, Vagni 1993, Righetti Tosti-Croce 1993, Pressouyre 1994, Ottonello 1999, Rapetti 1999, Kinder 2002, Piccinni 2006, Addison 2006.

² Frothingham 1890, Enlart 1894.

³ Enlart 2005, pp. 16-17.

⁴ De Minicis 1996, Culmone 1999.

⁵ Le prime osservazioni di una influenza cistercense nel centro storico di Viterbo furono avanzate da Cesarini (Cesarini 2001).

⁶ Tre sono le fondazioni cistercensi attestate nel Lazio settentrionale: S. Maria in Falleri (1143), S. Giusto in Tuscania (1146) e S. Martino al Cimino (1145); a queste si aggiungono più tardi S. Angelo in Fogliano (1219) ed il monastero femminile di S. Maria del Paradiso (1270) (Caraffa 1981, p. 105).

⁷ Egidi 1907, p. 18 e segg., Serino 2011/2012.

⁸ Petrucci 1987, p. 15; per un approfondimento sull'influenza del borgo medievale anche dopo la scomparsa della comunità monastica Serino 2011/2012.

⁹ La ricostruzione con software GIS del patrimonio fondiario del monastero S. Martino al Cimino è stata parte della ricerca confluita nella tesi di dottorato in Archeologia Medievale dell'Università degli Studi de L'Aquila di Serino, A. (2015). "Identity and Territory: Cistercian monasteries and the transformation of the French-Italian landscape in the Middle Ages", tutor Cristina Corsi e Sheila Bonde.

¹⁰ Egidi 1907, Lanconelli 1992, Lanconelli 1994.

¹¹ Oltre a questi i cistercensi acquisirono vigneti e castagneti nel territorio compreso fra Viterbo e Vetralla lungo la via Cassia (Serino 2009/2010).

¹² Egidi 1907, pp. 97-113.

¹³ Egidi 1907, pp. 24-26.

¹⁴ Egidi 1907, p. 33.

¹⁵ Egidi 1907, p. 55.

¹⁶ Serino 2009/2010.

¹⁷ Stopani 1992, p. 73.

¹⁸ Questo tipo di attività del monastero costituisce una ennesima conferma del particolarismo geografico delle fondazioni cistercensi da me proposto in Serino 2015/2016: la regola cistercense imponeva infatti l'isolamento ed il silenzio, fattori del tutto contrastanti con l'assistenza ai pellegrini (Ottonello 1999).

¹⁹ Questo è stato possibile grazie alle indagini avviate nel 2015 dalla cattedra di Archeologia Medievale dell'Università della Tuscia. L'analisi stratigrafica muraria degli edifici descritti è stata condotta dagli studenti di laurea magistrale del corso monografico di Archeologia Medievale, coordinati dalla professoressa Elisabetta De Minicis con l'assistenza mia e del dottor Giancarlo Pastura. Per l'edificio in via delle Conce: Mattia Impeduglia, Susanna Lanfranchi, Salvatore Sindoni, Paola Stotani, Livia Uccello; per l'edificio in via S. Pietro: Laura Cecchini, Petr Golikhin, Luca Lucchetti, Miriam Noto, Claudia Sorrentino; per la prima indagine sull'edificio in via S. Gemini: Marianna Chiatti, Martina Codiglione, Martina Vallorani, Francesca Vella, Alessandra Bracci.

²⁰ Come spiegato nel precedente paragrafo, nei pressi di porta S. Pietro i monaci bianchi possedevano il Palazzo dell'Abate e gestivano l'ospedale e chiesa di S. Tommaso e le chiese di S. Pietro del Castagno e S. Giovanni de Petra.

²¹ Particella catastale 692 del Catasto Gregoriano del 1819.

²² Per confronto con il II periodo viterbese in Andrews 1982; Chiovelli 2007, pp. 154-156.

²³ Era questo un passaggio necessario quando l'abitazione diveniva proprietà di più famiglie e si presentava la necessità di eliminare gli spazi condivisi come un balcone.

²⁴ Cesarini 2001.

²⁵ I documenti del Genio Civile attestano la sistemazione del tetto dell'edificio, di un muro di fondazione e di un muro in elevato, la demolizione dei muri pericolanti e lo scavo di terra a sezione obbligata per ritrovare le fondamenta della struttura (Busta del Genio Civile n. 748 presso l'Archivio di Stato di Viterbo).

²⁶ S. Giovanni de Petra è menzionata per la prima volta nel 1190 e poco dopo nel 1207 viene sottoposta alla gestione del monastero di S. Martino al Cimino per ordine di Innocenzo III. Da un

contenzioso nato nel 1256 sappiamo che ancora nel 1277 (quando la controversia fu sedata dal pontefice Giovanni XXI) la gestione da parte del monastero proseguiva. La successiva notizia è solo del 1562 quando la parrocchia venne soppressa e ripartita tra quelle di S. Leonardo e S. Pellegrino. L'edificio fu poi riedificato dalla Confraternita di S. Orsola a partire dal 1570 che vi si trasferì dalla chiesa vicina di S. Pietro dell'Olmo.

²⁷ Particella 477 del Catasto Gregoriano del 1818.

²⁸ Per confronto con il III tipo di Andrews 1982; Chiovelli 2007 p. 155.

²⁹ Un esempio di influenza cistercense nelle case viterbesi segnalato dal Cesarini è rappresentato dall'uso di archi a diaframma al pianterreno per sostenere i solai, accorgimento solito delle chiese cistercensi così come anche l'introduzione nelle facciate delle abitazioni di monofore (Cesarini 2001, pp. 181-186).

³⁰ Sulla grangia vedere ad esempio Righetti Tosti-Croce 1993; per una lettura in chiave politica Serino 2015.

³¹ Serino 2015; Serino c.s.

³² A conclusione delle ricerche di dottorato ho suggerito una reazione eterogenea dei monaci cistercensi al territorio di insediamento in base al contesto geografico e politico del territorio di insediamento.

Giuseppe Romagnoli

Il Palazzo di S. Fortunato sulle mura civiche di Viterbo: topografia e archeologia dell'architettura

Abstract

The medieval architectural heritage of Viterbo has been studied in the fields of archaeology, history and history of architecture. The present study focuses on the so called "Palazzo di San Fortunato", a remarkable example of thirteenth century religious architecture, located along the southwestern portion of the defensive walls of the city. The survey and stratigraphic analysis of the architectural complex allow to reconstruct the main building phases of the church and of the palatium connected to it, from its medieval origins to the conversion into a private residence during the 16th century and to its more recent transformations.

Introduzione

Il ricchissimo patrimonio edilizio medievale di Viterbo è stato oggetto in passato di studi di carattere sia archeologico che storico e storico-architettonico, che hanno posto le basi per la conoscenza delle tipologie abitative e delle tecniche murarie tra il XII e il XV secolo. Ai pionieristici studi condotti da N. Cucu sulle residenze del quartiere S. Pellegrino¹ e dalla British School of Rome sulla tipologia murarie, condotti nell'ambito del *South Etruria survey*², sono seguite indagini di dettaglio su un ricco campione di edifici di tipo abitativo, soprattutto del XII e del XIII secolo³. Sul versante storico-documentario si segnala soprattutto il prezioso lavoro sugli spazi urbani in rapporto alla topografia degli insediamenti dell'aristocrazia cittadina tra l'XI e il XIII secolo⁴.

Il complesso ecclesiastico che si presenta in questo contributo è localizzato lungo il tratto sud-orientale della cinta muraria comunale, accanto alla Porta di S. Leonardo e a brevissima distanza dalla chiesa medievale di S. Leonardo in Colle e dal convento cinquecentesco di S. Maria, detto *delle Fortezze*, dal nome con cui questa località era conosciuta a partire dal tardo medioevo⁵ (figg. 1-2). L'area si trovava alle pendici meridionali dell'altura occupata in età altomedievale dal vico di *Quinzano* e sul finire dell'XI secolo

fu parzialmente compresa all'interno del primo circuito murario comunale, la cui datazione viene fissata dai cronisti viterbesi al 1095⁶. Dalla fine dell'XI fino alla sua chiusura, avvenuta tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, la Porta S. Leonardo rappresentava il principale ingresso in città per chi proveniva dalla *Strada Romana*, ovvero dal principale asse stradale che collegava Roma a Viterbo e alla Toscana nel tardo medioevo⁷.

Il rilievo e l'analisi stratigrafica delle architetture, realizzati nel corso di più campagne di acquisizione effettuate nel corso del 2017, intendevano acquisire i primi elementi conoscitivi sulla storia del complesso, anche in rapporto al circuito murario comunale, a cui appare strettamente collegato⁸.

Vicende storiche e patrimoniali

La vicenda storica di S. Fortunato è particolarmente complessa e si ricostruisce con una certa fatica dalle poche notizie edite. L'edificio rappresenta infatti uno di quei casi – non rari – di rilevanti complessi monumentali viterbesi che non hanno finora ricevuto attenzione da parte degli studiosi: se si eccettuano alcuni rapidi cenni contenuti nella storiografia locale, la letteratura disponibile su S. Fortunato si esaurisce in una breve nota pubblicata nel 1888 da Francesco Cristofori⁹.

La chiesa fu consacrata nel 1181 da Alessandro III su richiesta di tale *Ildebrandinus Roseguidonis*¹⁰, ma un edificio di culto doveva tuttavia esistere già nel corso dell'XI secolo: ne costituisce una prova indiretta un atto del 1093, in cui si fa menzione di una *vinea de Sanctu Fortunatu* nel piano della *Molilla* presso Viterbo¹¹. Nel 1132, *Martinus* e la moglie *Adalberga* risultano abitanti *in vico Biterbo in loco qui dicitur Sanctu Fortunatu*¹². Nel 1210 è menzionato per la prima volta il *palatium Sancti Fortunati*, che risultava dipendente dal monastero benedettino di S. Giuliano di Tuscania¹³. Il titolo di *praepositus*, attribuito fino al XVI secolo, al rettore della chiesa lascia supporre che vi avesse avuto sede una comunità monastica. Nel lodo del 1236 per la composizione dei dissensi tra i canonici delle collegiate e i cappellani delle chiese minori circa la distribuzione delle procurazioni e l'ordinazione dei rettori del clero, S. Fortunato era annoverato tra i più importanti enti ecclesiastici urbani: il suo *praepositus* figura infatti nella lista che comprende i rappresentanti delle 12 collegiate cittadine¹⁴.

La chiesa e le *domus* annesse a S. Fortunato furono acquisite nel 1244 dal Card. Raniero Capocci, animatore del partito guelfo di Viterbo e principale artefice della sconfitta di Federico II nel 1243, e donate ai Frati Predicatori del Convento di S. Maria in Gradi, appena ultimato, affinché lo utilizzassero come ricovero in caso di guerre o tumulti¹⁵. Una rubrica dello Statuto comunale di Viterbo del 1251-2 stabiliva che, per motivi di sicurezza, nessun forestiero potesse dimorare a S. Fortunato e in altri quattro complessi ecclesiastici che si trovavano *iuxta muros*, ovvero lungo il circuito o a cavallo delle mura¹⁶.

Il giuspatronato, detenuto per un certo periodo dai Capocci, fu ceduto con tutti i suoi titoli e diritti nel 1369 da Silvestro di Fazio Gatti e da altri quattro cittadini viterbesi (Francesco di Iacobuzzo, Antonio e Andrea di Pietruccio, Andrea di Tommaso) al Monastero cistercense di S. Maria del Paradiso, cui veniva concessa nel 1372 la facoltà di rifugiarsi in caso di pericolo, come già precedentemente avvenuto per S. Maria in Gradi¹⁷.

In seguito alla soppressione del monastero del Paradiso nel 1438, S. Fortunato passò con tutte le sue rendite alla Cattedrale di Viterbo¹⁸: il palazzo fu concesso intorno al 1565 al dignitario pontificio Nobile Giulio¹⁹, mentre la chiesa, definita *diruta* nel 1564 e *quasi distrutta* nel 1608²⁰, passò all'ospedale di S. Spirito in Faul²¹. Al momento dei rilevamenti del Catasto Gregoriano (1820), il palazzo apparteneva alla Commenda dei Cavalieri dell'Ordine Gerosolimitano, mentre la chiesa non risultava più accatastata. Nel corso del XIX secolo gli edifici superstiti furono ceduti prima alla Cattedrale di S. Lorenzo e poi all'Arcipretura della Chiesa di S. Sisto²². In seguito a questo ultimo passaggio, il palazzo di S. Fortunato divenne sede della Pia Casa di S. Giuseppe e di una tipografia parrocchiale, attiva fino al 1980 circa.

Rilievi e stratigrafia muraria

Il complesso indagato (figg. 3-4) si presenta come un edificio poligonale aderente al lato interno della cinta muraria comunale ed articolato in due corpi di fabbrica fusi tra loro: uno di forma trapezoidale (m 11,50x9,50x15,50 ca.), che prospetta a Nord-Est sullo slargo antistante la Porta di S. Leonardo; e un blocco quadrangolare adiacente (m 7x6,50 ca.), addossato ad una delle torri della cinta muraria. Entrambi prospettano su una corte e sono delimitati a Sud dal Fosso della Mazzetta, un corso d'acqua affluente dell'Urcionio, oggi canalizzato.

Seguendo una prassi operativa consolidata nell'analisi stratigrafica delle architetture²³, si è proceduto, sulla base dell'osservazione dei prospetti e dei rilievi planimetrici, alla ricostruzione del processo di aggregazione dei vari volumi, ovvero delle unità edilizie distinguibili per caratteristiche architettoniche, e quindi all'individuazione su ciascun prospetto delle Unità Stratigrafiche e delle relazioni stratigrafiche.

I locali interni dell'edificio non erano accessibili al momento dell'indagine per motivi di sicurezza, ma è stato possibile effettuare il rilievo e l'analisi stratigrafica estensiva dei tre prospetti generali esterni con paramenti murari a vista: il prospetto Nord-Ovest (PG100), il Nord-Est (PG200) e il Sud (PG300-500). È stato tralasciato l'esame del prospetto Est, completamente ricoperto dagli intonaci.

La lettura stratigrafica ha consentito di isolare sei principali momenti di costruzione e trasformazione dell'edificio (Fasi 1-6), che sono stati inqua-

drati cronologicamente sulla base dell'analisi comparativa delle tecniche murarie, delle aperture e degli altri elementi architettonici.

Periodo I (età medievale)

Fase 1 (fine XI-XII secolo) – La chiesa di S. Fortunato è andata distrutta tra il XVI e il XVIII secolo senza lasciare tracce sul terreno²⁴. L'analisi stratigrafica condotta sugli alzati del palazzo non ha consentito di individuare evidenze antecedenti al XIII secolo. La lettura del prospetto esterno Sud ha tuttavia evidenziato la sopravvivenza di un lacerto di muratura (Us 500) del primo circuito murario comunale, che rappresenta pertanto l'episodio più antico dell'intera sequenza stratigrafica rilevata a S. Fortunato. L'apparecchiatura è caratterizzata dall'uso di blocchi squadrati di peperino di forma allungata e di altezza piuttosto limitata (cm 28), con lo sporadico inserimento di elementi con bugnato liscio²⁵ (fig. 5, C1).

Fase 2 (XIII-XIV secolo) – Ad una campagna di rafforzamento di questo tratto della cinta muraria si possono attribuire un rifacimento della cortina (508, con l'apertura 514-515) e l'inserimento della c.d. "Torre di S. Fortunato" (Us 200, 300, 301), conservata in altezza per m 17,70 ca., larga m 6,10 ca. e sporgente dal recinto murario di m 4,05 ca. La torre ha una pianta rettangolare con il lato interno aperto, come si evidenzia dall'osservazione del prospetto Sud-Est. Questa caratteristica si riscontra in numerose delle torri inserite nel circuito tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo e a tale periodo rimanda anche l'apparecchiatura muraria in blocchi di peperino ben squadrati, disposti in corsi orizzontali alti cm 33/34, alternati a filari di cm 28/29²⁶ (fig. 5, C2; figg. 6-8).

L'analisi stratigrafica delle murature ha consentito di riconoscere alcune murature appartenenti al blocco di edifici dell'ala residenziale annessa alla chiesa e conosciuta nelle fonti documentarie tardomedievali come *domus* o *palatium* di S. Fortunato²⁷. Dai lacerti murari sopravvissuti alla ristrutturazione cinquecentesca si può ipotizzare che essa fosse costituita da diversi corpi di fabbrica addossati alle mura urbane e organizzati intorno ad un *claustrum*²⁸, che doveva svilupparsi sul lato orientale del complesso, comprendendo le camere destinate ad accogliere il clero e la stessa aula di culto, secondo una tipologia ben attestata nelle canoniche e negli edifici conventuali viterbesi²⁹.

L'accesso principale al palazzo è da riconoscere nel portale ad arco posto al piano primo della facciata Nord-Est (103), originariamente preceduto da una scala esterna o profferlo, secondo una tipologia edilizia molto diffusa a Viterbo nel corso del Duecento³⁰. Un altro ingresso ad arco (105) si trovava sullo stesso lato al piano terreno. La rasatura dell'angolo Nord dell'edificio (119) documenta che il palazzo medievale doveva svilupparsi maggiormente in direzione Nord, oltre la lunghezza attuale di m 11,50 circa, ed è probabile che proprio su questo lato, in seguito occupato dal *viridarium* di Nobile Giulio, si sviluppasse il *claustrum* sopra menzionato.

Sull'esterno delle cortine murarie Nord-Est e Sud del palazzo, prive di rivestimento in intonaco e meno toccate dagli interventi di restauro moderno, si possono meglio osservare le caratteristiche delle apparecchiature murarie e delle relative aperture.

I paramenti murari sono costituiti per l'uso di blocchi di peperino approssimativamente squadriati, alti cm 27/28, con l'inserimento frequente di "petrelle", ovvero di elementi posti per testa, e la presenza di inserti fittili: una tecnica che contraddistingue le murature viterbesi della prima metà del XIII secolo³¹ (fig. 5, C3).

Quanto alle aperture, oltre agli ingressi ad arco cui si è già fatto cenno, si osservano (sui lati Nord-Est e Sud) due coppie di bifore (fig. 9), ciascuna delle quali divisa da una colonnetta cilindrica e sormontata da un architrave in peperino con archetti ciechi inquadrati da un semplice listello. Questo tipo di apertura è attestato a Viterbo nel corso del XIII secolo ed è confrontabile da vicino con le finestre del Palazzo degli Alessandri, della c.d. Torre di Braimante sul Colle del Duomo, del Palazzo Di Vico in Via Sant'Antonio – in questi casi incorniciate da un arco a tutto sesto – ma soprattutto con le bifore della *domus* templare di S. Maria in Carbonara, realizzata intorno al 1250³². Anche la rosa a sei petali scolpita sulla soglia della bifora al piano primo del lato Nord-Ovest, alternata a semplici bugne, fa parte del repertorio ornamentale dell'edilizia viterbese duecentesca ed è presente, sia pure più stilizzata, sulle stesse finestre del Palazzo degli Alessandri.

La considerazione complessiva delle caratteristiche dell'edificio (in particolare la tipologia delle aperture, espressione delle architetture di transizione al gotico viterbese importato dai cistercensi dell'abbazia di S. Martino al Cimino) fa ritenere plausibile che la costruzione del palazzo (o il suo completo rinnovamento) possa essere collocato intorno al 1244, in concomitanza con l'acquisizione di S. Fortunato da parte del Card. Capocci e la sua donazione al convento domenicano di S. Maria in Gradi. La posizione a cavallo delle mura e a ridosso di uno dei principali ingressi all'area urbana, nonché la vicinanza al convento domenicano (m 250 ca. in linea d'aria) ne facevano un ideale rifugio intramuraneo per i frati, che erano stati già messi in pericolo negli anni precedenti – e in particolare nel 1243 – dalle truppe di Federico II. L'erezione del palazzo di S. Fortunato può quindi inserirsi nel novero delle opere volute dal Capocci per la difesa del convento di Gradi: nel 1245 furono realizzate delle *carbonare* intorno al convento e si iniziò ad erigere un muro di cinta³³, mentre l'ampliamento della cerchia comunale in direzione Est rimase incompiuto dopo la costruzione della torre di S. Biele (1270)³⁴.

Periodo II (età moderna)

Fase 3 (XVI secolo) – La completa ristrutturazione del Palazzo di S. Fortunato, realizzata in seguito alla concessione al chierico viterbese Nobile Giu-

lio intorno al 1565. Costui, nato intorno al 1515 e morto a Viterbo intorno al 1572³⁵, figura come conclavista del Card. Farnese al Concilio Tridentino del 1549³⁶ e successivamente membro della *familia* del papa Paolo IV con la mansione di *cubicularius* e *scutifer apostolicus*, qualifiche con cui figura in 7 delle 9 iscrizioni presenti sulle finestre del palazzo³⁷ (fig. 10). Due iscrizioni dell'ala Sud della residenza riportano il nome di un altro membro della stessa casata, Camillo Giulio Iuniore, figlio di Nobile, da identificare verosimilmente con il nipote del Camillo Giulio da Viterbo, marito di una serva di Giulia Farnese, attestato intorno al 1523³⁸ (fig. 11). Lo stemma di famiglia è collocato allo spigolo Nord-Ovest del palazzo³⁹.

La ristrutturazione che seguì all'acquisizione da parte di Nobile modificò radicalmente la configurazione del *palatium* medievale. Le principali modifiche riguardarono il rifacimento completo delle parti sommitali dell'edificio (541, 554, 555, 556) in bozze e pezzame di peperino con inserti laterizi (fig. 5, C4), la redistribuzione delle aperture con la tamponatura parziale del portale d'ingresso al piano terreno (112, 114) e delle bifore (107, 108, 521, 522), la realizzazione di una serie di finestre architravate – lisce al piano primo, modanate al piano superiore (127, 128, 231, 235, 243, 543, 545) – almeno due delle quali recuperate da un edificio preesistente, come dimostrano alcune incongruenze nelle misure delle soglie. Nel sottotetto del lato Nord-Est furono ricavate due finestrelle ad arco (150, 155) e due più ampie di forma quadrangolare in quello del lato Sud-Est (584, 585). Altre modifiche attribuibili a questa fase edilizia riguardarono la realizzazione di una colombaia sulla torre delle mura (320, 321, 322) e sulla cortina muraria adiacente (547, 549, 551, 553)⁴⁰ e la costruzione di uno sperone di rinforzo allo spigolo E del palazzo (247). Le facciate ricevettero un'intonacatura con decoro geometrico a graffito (parzialmente conservata quella della facciata Nord-Ovest)⁴¹.

Una parte della piazza antistante fu richiesta dallo stesso Nobile per farne un *viridarium*. Nel 1566 il Consiglio Comunale di Viterbo espresse parere positivo, con la motivazione che *la Comunità non se ne vale, anzi non vi si fan mai se non brutture*⁴². Nel locare la piazza in cambio del canone annuo di quattro libbre di stagno lavorato (marzo 1566), il Comune si riservava tuttavia la possibilità di riprendere una parte dello spazio antistante la porta, qualora si stabilisse di realizzare un ingresso dalla piazza al Convento di S. Maria delle Fortezze, la cui costruzione, iniziata nel 1514, fu portata a termine solo con l'affidamento ai Frati Minimi di S. Francesco di Paola nel 1577⁴³. La rasatura visibile allo spigolo Nord dell'edificio (119) evidenzia la demolizione parziale dell'ala settentrionale dell'edificio – in cui doveva trovarsi il *claustrum* medievale – motivata forse proprio dalla realizzazione del *viridarium*⁴⁴.

Fase 4: XVII-XVIII secolo – Al periodo compreso tra il XVII e il XVIII secolo posso ascrivere alcuni interventi di piccola entità sul palazzo, tra cui il ri-

facimento parziale della parte sommitale della facciata Nord-Est (163, 164) e l'apertura in breccia di un finestrone sul lato Sud-Est (212-213).

Periodo III (età contemporanea)

Fase 5: XIX-prima metà XX secolo – Le ultime rilevanti trasformazioni del complesso di S. Fortunato furono compiute sul finire del XIX secolo per iniziativa dell'arcipretura di S. Sisto. Sono attribuibili a questa fase: alcuni interventi di rifacimento delle travature del solaio (151-152-153, 155, 156-157-158, 159, 160-161), di sistemazione dei sottotetti (163, 164) e delle coperture (167, 180), di risarcitura delle cortine e di tamponatura delle aperture (214), ed inoltre la realizzazione di una rampa di accesso sul lato Nord-Est (183, 184) in sostituzione del preesistente profferlo, la costruzione del muretto di recinzione (182), e infine la demolizione del tratto del muro di cinta urbano adiacente la torre di S. Fortunato (rasatura 218-222) e la costruzione di un nuovo muretto di recinzione più avanzato, visibile per la prima volta in un'immagine fotografica del 1910 (fig. 4).

Fase 6: seconda metà XX secolo – I bombardamenti del 1944 risparmiarono il complesso di S. Fortunato, ma colpirono l'adiacente convento di S. Maria, che ne risultò quasi completamente distrutto. Una parziale ricostruzione fu effettuata dal Genio Civile intorno al 1950.

Dopo un prolungato periodo di abbandono, all'inizio degli anni Novanta del XX secolo il muro di cinta e l'adiacente Porta S. Leonardo sono stati sottoposti ad alcuni interventi conservativi, eseguiti nell'ambito di un progetto di riqualificazione dell'area delle Fortezze. Una parte di questi interventi ha coinvolto il lato Sud del palazzo (506, 572, 574, 587, 590) e il prospetto esterno della torre di S. Fortunato, con una estesa ricortinatura in blocchi di peperino (fig. 5, C5).

Conclusioni

Pur non potendo beneficiare di condizioni ottimali di visibilità, per l'impossibilità di accedere ai locali interni del palazzo e dell'adiacente convento di S. Maria delle Fortezze e per la presenza degli intonaci che coprono gran parte delle superfici murarie, le prime indagini sulle architetture di S. Fortunato pongono una serie di quesiti che riguardano sia la genesi e lo sviluppo del complesso ecclesiastico sia, più in generale, l'evoluzione della cinta muraria di Viterbo, che potranno essere precisati nelle successive fasi della ricerca.

I dati stratigrafici e documentari suggeriscono che S. Fortunato fu uno degli insediamenti religiosi originariamente extramuranei, posizionati lungo la principale via di accesso al *castrum* di Viterbo e incorporati nel tracciato della cinta comunale alla fine dell'XI secolo. L'assetto originario del complesso rimane poco conosciuto – sia per la scomparsa della chiesa, già

in rovina nel corso del XVI secolo e successivamente demolita, sia, più in generale, per le trasformazioni a cui l'edificio è stato sottoposto nei secoli – ma appare comunque evidente che già nel corso del XII secolo il complesso era costituito da una chiesa e da attiguo edificio di tipo residenziale (menzionato a partire dal 1210 come *palatium S. Fortunati*).

Dall'analisi stratigrafica delle architetture appare con grande evidenza la fase edilizia collocabile verso gli anni centrali del XIII secolo, da connettere con ogni probabilità alle iniziative intraprese da Raniero Capocci per il potenziamento delle difese urbane nel tratto più vicino al convento di S. Maria in Gradi negli anni del conflitto con Federico II. Nel suo ruolo di rifugio *intra moenia*, S. Fortunato entrò a far parte da questo momento del sistema delle difese urbane, al pari di altri complessi ecclesiastici come S. Sisto, S. Martino e S. Maria della Palomba, e continuò a svolgere in parte questa funzione per il monastero di S. Maria del Paradiso fino al 1438.

L'inserimento del *palatium* di S. Fortunato nella cinta ebbe come conseguenza la realizzazione di una serie di interventi sulle mura, apparentemente incongruenti con la funzione militare del manufatto, come l'addossamento di uno dei corpi di fabbrica del palazzo al lato interno della torre di S. Fortunato e l'apertura di due bifore sulla cortina della cinta. Si deve tuttavia rimarcare che il circuito murario fu potenziato nel tratto tra Porta S. Sisto e Porta Salicicchia con *carbonarie* (fossati)⁴⁵ e *barbacani* (antemurali), come quelli antistanti S. Fortunato, attestati tra il XIII e il XV secolo e oggi non più esistenti⁴⁶. Inoltre furono adottate alcune misure di sicurezza, come il già ricordato divieto di far accedere forestieri nella *domus* di S. Fortunato, sancito dagli Statuti di Viterbo del 1251-2.

In seguito alla chiusura di Porta S. Leonardo, avvenuta certamente dopo il 1364 e prima del 1469, e al conseguente dirottamento dei traffici sulla vicina Porta S. Sisto (oggi Porta Romana), l'area di S. Fortunato rimase ai margini del tessuto dell'abitato e si avviò a un progressivo degrado, che il Comune tentò di interrompere a più riprese con progetti di riqualificazione, come quello (inizi del XVI secolo) che prevedeva la riapertura della porta e il ripristino della viabilità di accesso. L'addossamento alla cinta muraria del convento di S. Maria delle Fortezze (dal 1514) e la trasformazione del Palazzo di S. Fortunato nella residenza di Nobilio Giulio (1565-1566) segnarono, al tempo stesso, l'inizio del processo di defunzionalizzazione di questo tratto delle difese urbane, avviate a svolgere il semplice ruolo di parete di appoggio per gli edifici di abitazione.



Fig. 1 - Localizzazione del Palazzo di S. Fortunato rispetto al centro storico di Viterbo.



Fig. 2 - Il tratto delle mura tra Porta S. Sisto (oggi Porta Romana) e Porta Salicicchia (oggi Porta San Pietro, lett. D) nella veduta di Viterbo di Tarquinio Ligustri, 1596 (particolare, da Miglio 1996). In evidenza il palazzo di S. Fortunato, posto tra il convento di S. Maria delle Fortezze (n. 49) e la chiesa di S. Leonardo (n. 63), e il Fosso della Mazzetta.



Fig. 3 - Veduta del complesso edilizio nelle sue condizioni attuali (da Nord).

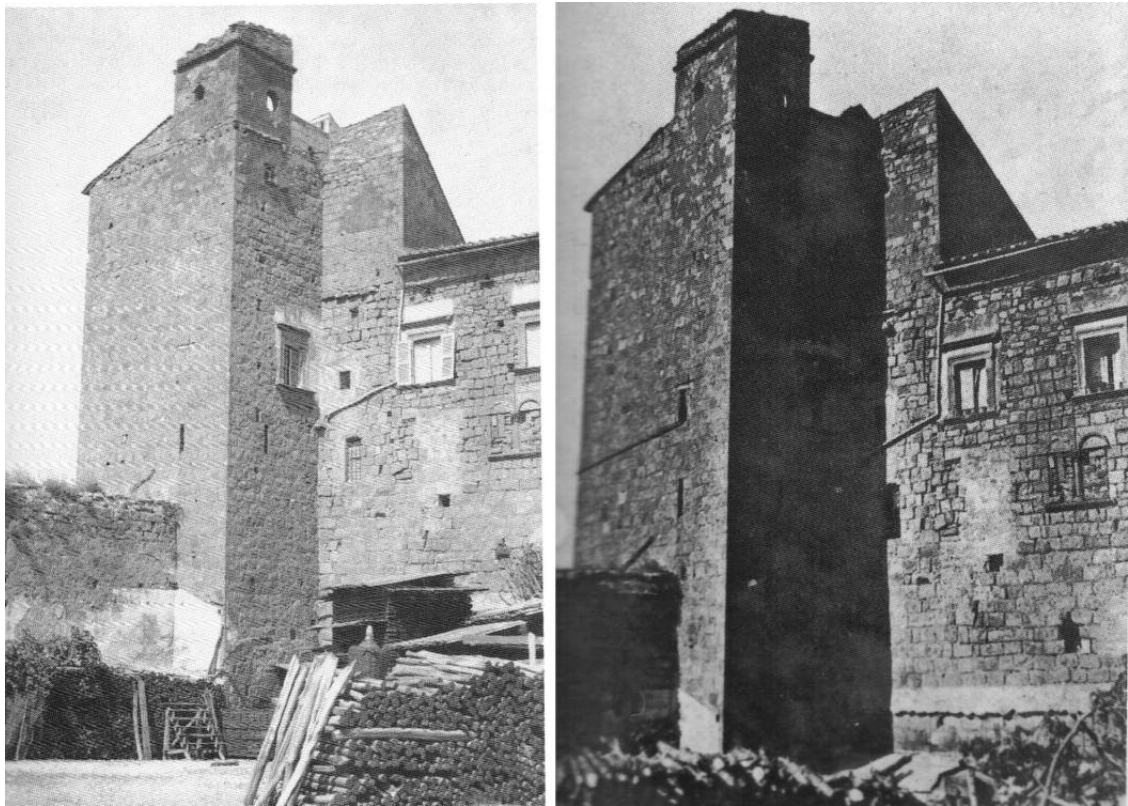
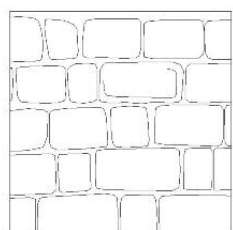
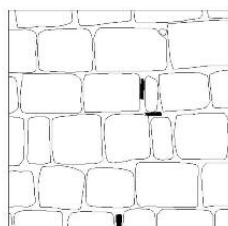


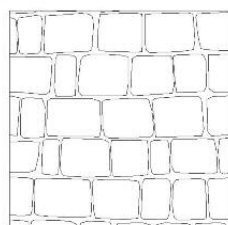
Fig. 4 - Le mura, la torre di S. Fortunato, e il lato Sud-Est del palazzo in due immagini fotografiche del 1910 ca. e del 1933 ca. (da Galeotti 1987, p. 431, nr. 844-845).



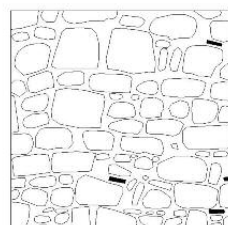
C1



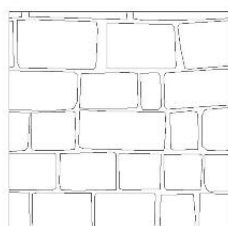
C2



C3



C4



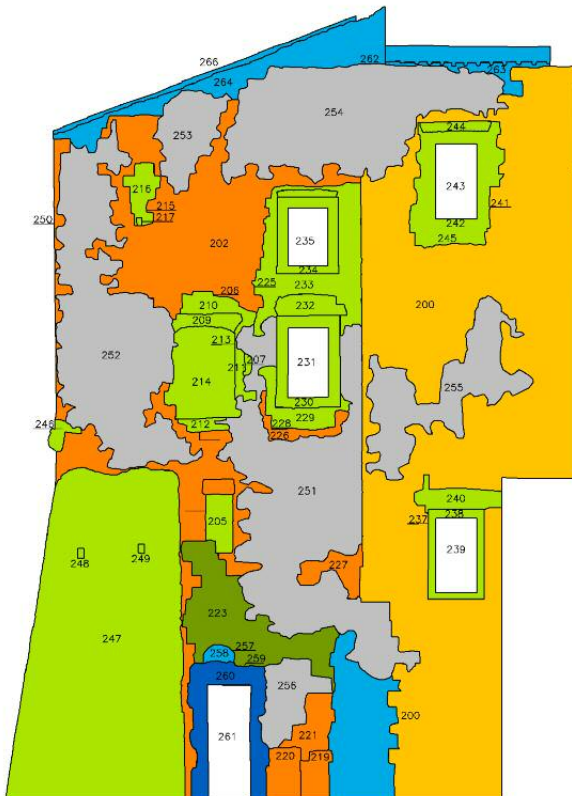
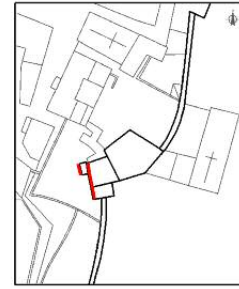
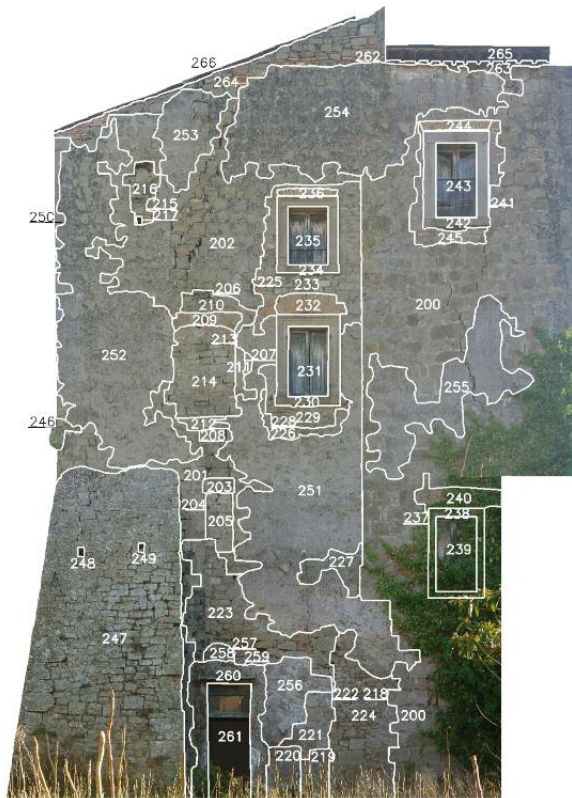
C5



Fig. 5 - Campionatura delle tecniche murarie: C1 (Us 500, Periodo I, Fase 1), C2 (Us 300, Periodo I, Fase 2), C3 (Us 510, Periodo I, Fase 2), C4 (Us 541, Periodo II, Fase 3), C5 (Us 506, Periodo III, Fase 6). I laterizi sono campiti in nero.



Fig. 6 - PG100, lettura stratigrafica (rilievo fotogrammetrico e restituzione grafica F. Bozzo).



- Periodo I Fase 1
fine XI–XII sec.
- Periodo I Fase 2
metà XIII sec.
- Periodo II Fase 1
seconda metà XVI sec.
- Periodo II Fase 2
XVII–XVIII sec.
- Periodo III Fase 1
XIX–prima metà XX sec.
- Periodo III Fase 2
seconda metà XX sec.
- Intonaco

0 1 2 5m

Fig. 7 - PG200, lettura stratigrafica (rilievo fotogrammetrico e restituzione grafica F. Bozzo).

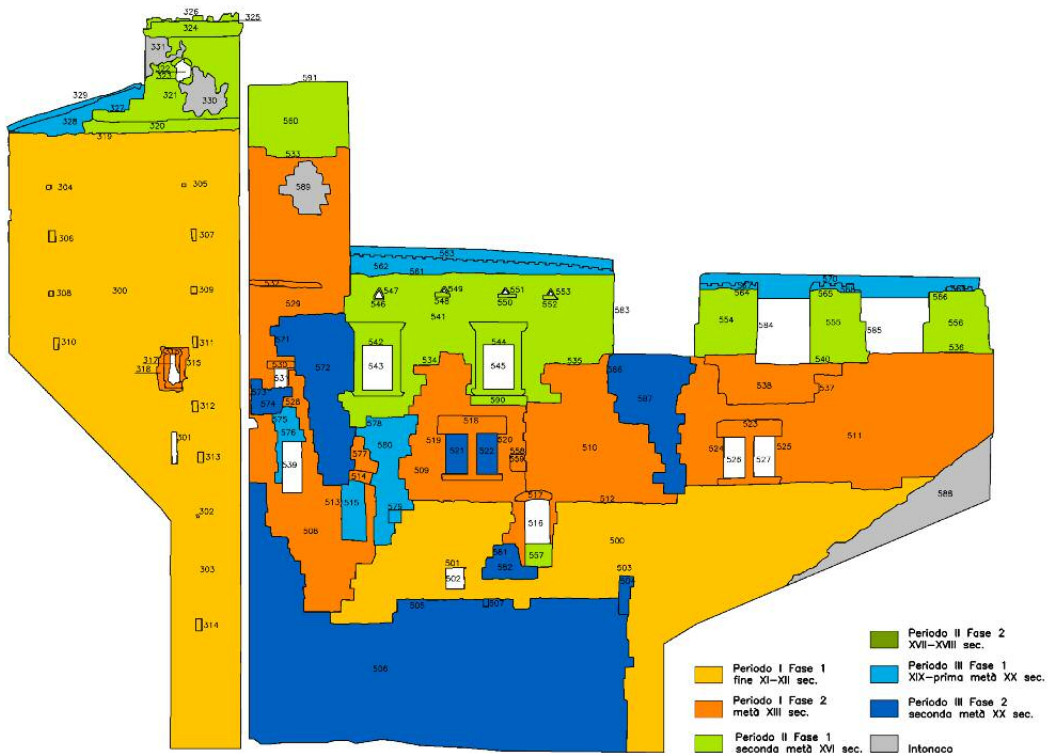
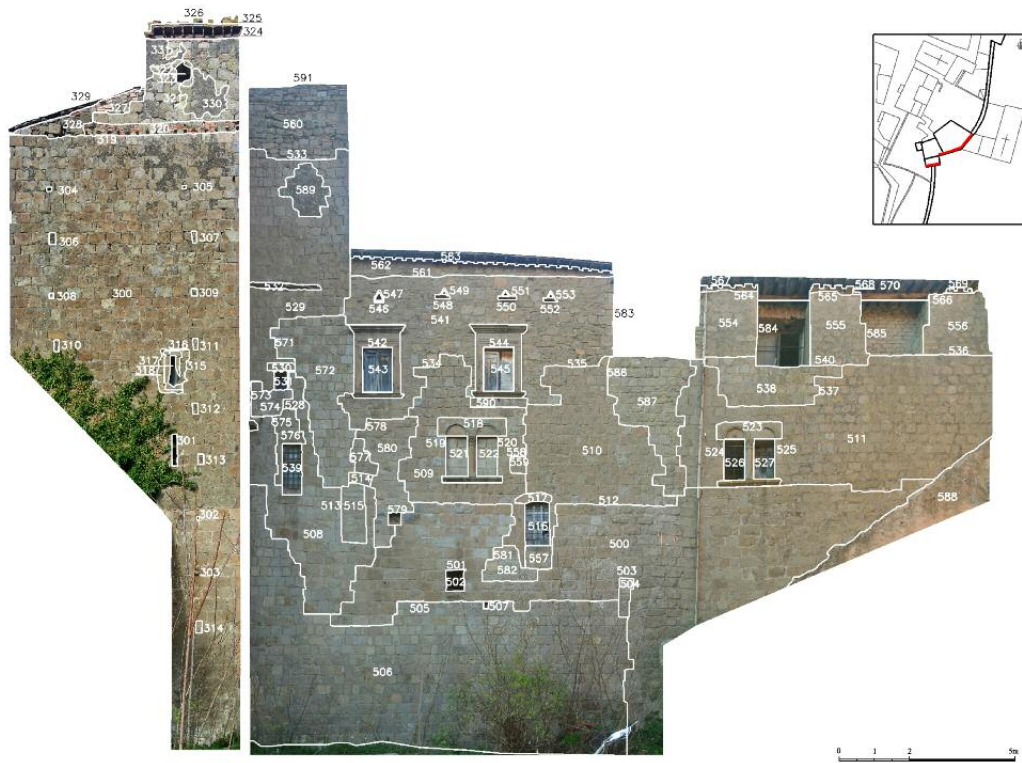


Fig. 8 - PG300-500, lettura stratigrafica (rilievo fotogrammetrico e restituzione grafica F. Bozzo).



Fig. 9 - Bifore sulle facciate Nord-Est e Sud del palazzo.

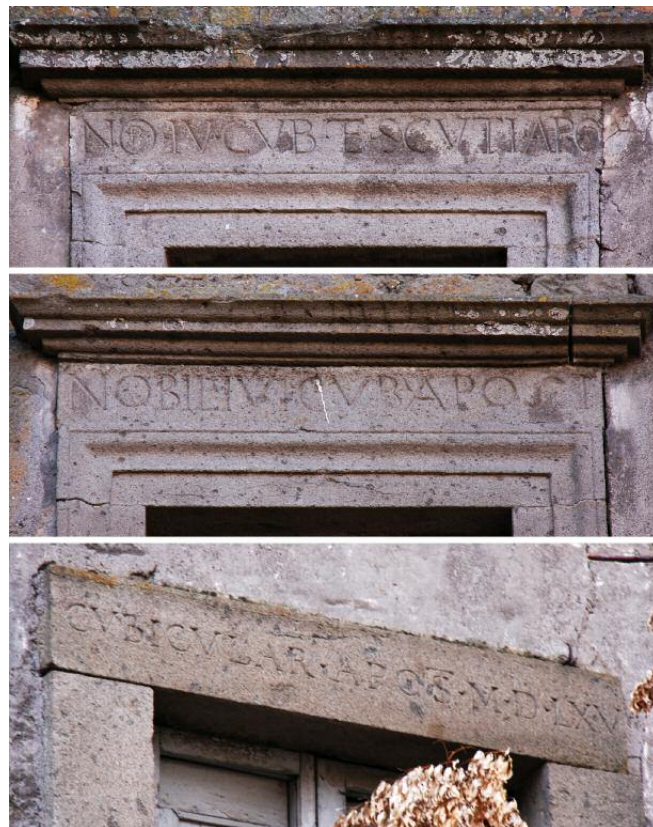


Fig. 10 - Finestre con le iscrizioni di Nobile Giulio (1565).



Fig. 11 - Finestre con le iscrizioni di Camillo Giulio.

Abbreviazioni bibliografiche

Andrews 1978: Andrews, D., *Medieval masonry in Northern Lazio: its development and uses for dating*, in Blake, H. - Potter, T.W. - Whitehouse, D.B. (a c. di), *Papers in Italian Archaeology: the Lancaster Seminar*, Oxford, British Archaeological Reports, pp. 391-412.

Andrews 1983: Andrews, D., *Medieval domestic architecture in Northern Lazio*, in Andrews, D. - Osborne, J. - Whitehouse, D. (a c. di), *Medieval Lazio. Studies in Architecture, Painting and Ceramics* (a c. di), Oxford, British Archaeological Reports, pp. 1-121.

Angeli 2017: Angeli, N., *Viterbo e le sue torri*, Viterbo, Archeoares.

Boato 2008: Boato, A., *L'archeologia in architettura. Misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro*, Padova, Marsilio.

Bottazzi 2006: Bottazzi, M., *Tra Papato e Impero. L'uso dell'epigrafia nei secoli XI e XII a Viterbo*, in «Studi medievali», s. III, 47, 1, pp. 305-360.

Brogiolo 1988: Brogiolo, G.P., *Archeologia dell'edilizia storica. Documenti e metodi*, Como, New Press.

Brogiolo-Cagnana 2012: Brogiolo, G.P. - Cagnana, A., *Archeologia dell'architettura. Metodi e interpretazioni*, Firenze, All'Insegna del Giglio.

Carosi 1986: Carosi, A., *Le epigrafi medievali di Viterbo, secc. VI-XV*, Viterbo, Consorzio per la gestione delle Biblioteche di Viterbo.

Carosi 1991: Carosi, A., *Porta Vallia, una porta fantasma*, in «Biblioteca e Società», X, 3-4, pp. 3-6.

Carosi 2004: Carosi, A., *La chiesa di S. Michele presso la torre di S. Biele a Viterbo*, in Cortonesi, A. - Mascioli, P. (a c. di), *Medioevo viterbese*, Viterbo, Settecittà, pp. 199-212.

Chiovelli 2007: Chiovelli, R., *Tecniche costruttive medievali. La Tuscia*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

Contus 1989: Contus, L., *Edilizia medievale a Viterbo: una casa con «prof-ferlo» nel quartiere S. Pellegrino*, in «Storia della città», 52, pp. 109-114.

Corsi-De Minicis 2011: Corsi, C. - De Minicis, E., *In viaggio verso Sud. La via Francigena da Acquapendente a Roma*, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia (Daidalos, 12).

Cristofori 1887: Cristofori, F., *Le tombe dei Papi in Viterbo e le chiese di S. Maria in Gradi, di S. Francesco e di S. Lorenzo. Memorie e documenti sulla storia medioevale viterbese*, Siena, Tip. Edit. S. Bernardino.

Cristofori 1888: Cristofori, F., *La Chiesa e il Monastero di S. Fortunato*, in *La Rosa. Strenna viterbese per l'anno 1889*, Assisi, Tipografia Metastasio, pp. 56-62.

CTD: *Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistularum, tractatum nova collectio*, Freiburg, Herder, 1901.

Cucu 1938: Cucu N., *La casa medioevale nel Viterbese*, Scuola Rumena di Roma, Roma (Ephemeris Dacoromana, VIII).

De Minicis 1997: De Minicis, E., *Archeologia del costruito: esperienze in area laziale*, in «Archeologia dell'architettura», II, pp. 167-173.

De Minicis 1999: De Minicis, E., *Tradizione e innovazione delle tecniche murarie duecentesche: riflessioni sul "bugnato federiciano"*, in *Temi e metodi di archeologia medievale*, Roma, Bonsignori, pp. 145-156.

De Minicis-Guidoni 1997-2014: De Minicis, E. - Guidoni E., *Case e torri medievali*, Roma, Kappa.

Egidi 1906: Egidi, P., *L'Archivio della Cattedrale di Viterbo*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano», XXVII, pp. 7-382.

Egidi 1930: Egidi, P., *Gli Statuti Viterbesi del MCCXXXVII- VIII. MCCLI-II e MCCLVI*, in Egidi, P. (a c. di), *Statuti della Provincia Romana. S. Andrea in Selci, Subiaco, Viterbo, Roviano, Anagni, Saccomuro, Aspra Sabina (secc. X-XIV)*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma, pp. 27-282.

Franchini 2003: Franchini, B., *Santa Maria delle Fortezze, Breve storia della costruzione*, in «Rivista Storica del Lazio», XVIII, pp. 85-111.

Francocci-Rose 1998: Francocci, S. - Rose, D., *L'antica via Ciminia dell'Etruria*, in «Journal of Ancient Topography», VI, pp. 37-82.

Frank 2004: Frank, T., *Gli ospedali viterbesi nei secoli XIV e XV*, in Cortonesi, A. - Mascioli, P. (a c. di), *Medioevo viterbese*, Viterbo, Settecittà, pp. 149-198.

Galeotti 1987: Galeotti, M., *Addio... vecchia Viterbo*, Viterbo.

Grassotti 1997: Grassotti, G., *Fonti documentarie per la storia delle mura di Viterbo nel medioevo*, Viterbo, Consorzio per la gestione delle Biblioteche di Viterbo (Biblioteca e Società. Quaderni, 27).

Kamp 1975: Kamp, N., *Capocci, Raniero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, pp. 608-616.

Kehr 1907: Kehr, P.F., *Italia Pontificia. Regesta Pontificum Romanorum, II, Latium*, Berolini.

Lanconelli 1992: Lanconelli, A., *Dal castrum alla civitas: il territorio di Viterbo tra VIII e XI secolo*, in «Società e Storia», 56, pp. 246-266.

Lanconelli 2004: Lanconelli, A., *Osservazioni in margine all'organizzazione del territorio nella Tuscia medievale: i 'fines Viterbienses' tra VIII e XI secolo*, in Cortonesi, A. - Mascioli P. (a c. di), *Medioevo viterbese*, Viterbo, Settecittà, pp. 17-47.

Miglio 1996: Miglio M., *Per una storia di Santa Maria in Gradi*, in Miglio, M. (a c. di), *Santa Maria in Gradi*, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, pp. 7-27.

Pagani 2002: Pagani, A., *Viterbo nei secoli 11.-13. Spazio urbano e aristocrazia cittadina*, Manziana, Vecchiarelli.

Pinzi 1893: Pinzi, C., *Gli ospizi medievali e l'Ospedal Grande di Viterbo*, Viterbo, Monarchi.

Rezza-Stocchi 2008: Rezza, D. - Stocchi, M., *Il Capitolo di San Pietro in Vaticano dalle origini al XX secolo*, Città del Vaticano, Edizioni Capitolo Vaticano.

Romagnoli 2006: Romagnoli, G., *Ferento e la Teverina viterbese*, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia.

Romagnoli-Serino 2017: Romagnoli, G. - Serino, A., *Hospitalia, locande e stazioni postali sulla strada da Viterbo a Roma tra medioevo ed età moderna*, in *Atti VIII Congresso AISU*, Napoli 2017, 9, pp. 1656-1662.

Romalli 2005: Romalli, G., *La domus templare di S. Maria in Carbonaria*, in Bonelli L.P. - Bonelli M.G. (a c. di), *Dal castrum Viterbii alla Civitas Pontificum: arte e architettura a Viterbo dall'XI al XIII secolo*. Atti del Convegno di studi (Viterbo, 21-22 aprile 2005), Viterbo, Agnesotti, pp. 37-68.

Romei-Rosini 2012: Romei, D. - Rosini, P., *Regesto dei documenti di Giulia Farnese*, s.l.

Signorelli 1907-1969: Signorelli, G., *Viterbo nella storia della Chiesa*, Viterbo, Quattrini.

Signorelli 1928: Signorelli, G., *Memorie francescane in Viterbo. A beneficio dei restauri della Chiesa di S. Francesco*, Viterbo.

Silvestri 1999: Silvestri, S., *Un ciclo decorativo inedito: la facciata graffita di via Annio a Viterbo*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 54, pp. 167-188.

Sperandio 1991: Sperandio, B., *Le colombaie nell'Umbria meridionale*, Palermo, Dharba.

Valtieri 1977: Valtieri, S., *La genesi urbana di Viterbo*, Roma, Officina.

Varagnoli 2007: Varagnoli, C., *S. Maria in Gradi a Viterbo: dalla chiesa duecentesca al progetto di Nicola Salvi*, in «Palladio», 40, pp. 5-26.

Visceglia 2005: Visceglia, M.A., *Denominare e classificare. Familia e familiari del papa nella lunga durata dell'età moderna*, in *Offices et papauté (XIV-XVII siècle). Charges, hommes, destins*, Roma, École Française de Rome, pp. 159-195.

- ¹ Cucu 1938.
- ² Andrews 1978, Andrews 1983.
- ³ De Minicis-Guidoni 1997-2014. Un primo bilancio di queste ricerche è apparso in De Minicis 1997, aggiornato dal contributo della stessa studiosa in questo volume. Una recente sintesi sulle tecniche costruttive medievali dell'Alto Lazio è reperibile in Chiovelli 2007.
- ⁴ Pagani 2002.
- ⁵ Pinzi 1893, p. 31.
- ⁶ Egidì 1901, p. 223. La cronologia viene sostanzialmente confermata dall'iscrizione di Porta Sonza (Carosi 1986, pp. 20-23; Bottazzi 2006, pp. 326-340). Sulla formazione del centro urbano di Viterbo e sul tracciato delle prime mura comunali si vd. in part. Valtieri 1977; Lanconelli 1992 e 2004; Pagani 2002, pp. 37-39.
- ⁷ Sulla *Strada Romana* e la viabilità di accesso a Viterbo nel tardo medioevo vd. in part. Valtieri 1977, Corsi-De Minicis 2011, Romagnoli-Serino 2017. Il tratto di strada prossimo alla città ricalcava la *via Ciminia* romana (Francocci-Rose 1997). Sulla Porta S. Leonardo: Carosi 1991.
- ⁸ Si desidera ringraziare per la preziosa collaborazione il dott. Filippo Bozzo, autore dei rilievi fotografometrici dei prospetti e delle elaborazioni grafiche presentate in questo contributo. Sono grato a Angela Lanconelli e a Michele Benucci, con cui ho potuto condividere alcune riflessioni sulla storia e sulle architetture dell'edificio.
- ⁹ Cristofori 1888. Un repertorio delle fonti d'archivio è nel manoscritto *Chiese, Conventi, Confraternite* di Giuseppe Signorelli, conservato presso la Biblioteca Comunale degli Ardenti di Viterbo (d'ora in avanti: Signorelli ms.).
- ¹⁰ *Alexander III in reversione sua [Venetiis] venit Viterbium et dedicat eccl. S. Fortunati precibus Ildebrandini Roseguidonis* (Kehr 1907, p. 212; Signorelli 1907-1969, I, p. 135).
- ¹¹ Pagani 2002, p. 48.
- ¹² Signorelli 1907-1969, I, p. 140 nota 14; Pagani 2002, pp. 48, 137. Con la denominazione di *vicus o burgus Biterbo* si indicava nei primi decenni del XII secolo una vasta zona di abitato, estesa approssimativamente da Porta Sonza fino a S. Angelo in Spatha e al Piano di S. Nicola (Pianoscarano), solo in parte compresa nel perimetro del primo circuito comunale, realizzato intorno al 1095 (riferimenti documentari in Lanconelli 1992 e Pagani 2002).
- ¹³ Signorelli ms., c. 41v (da Arch. Com. Viterbo, pg. 2542). Nel corso del XII secolo il titolo di preposto è attribuito, ad esempio, all'amministratore della *cella* farfense di S. Michele Arcangelo di Viterbo (Carosi 2004, p. 204).
- ¹⁴ Signorelli 1907-1969, I, p. 195.
- ¹⁵ *Ne propter necessitates aliquas seu hostiles incursus quos Viterbiensis civitas frequenter patitur vel ad alia loca secedere vel intus in civitate predicta cum secolaribus oporteat vos morari, sicut olim presentialiter vidimus Cesare Viterbium onsidentem, ecclesia S. Fortunati viterbiensis cum domibus ipsius vobis ad utilitatem vestram commoditate et usum auctoritate qua fungimur inperpetuum pleno iure concedimus de voluntate nichilominus et consensu magistri Petri dilecti camerarij nostri, et prepositi eiusdem ecclesie et presbiteri Iohannis canonici ecclesie supradicte* (ACV, Perg. 2724; Signorelli 1907-1969, I, p. 229; Pagani 2002, p. 121; Varagnoli 2007). Sulla figura del Capocci vd. soprattutto Kamp 1975; sulle vicende viterbesi della metà del Duecento: Signorelli 1907-1969, p. 172 ss.; sulle vicende legate alla fondazione di S. Maria in Gradi: Miglio 1996; Varagnoli 2007.
- ¹⁶ Egidì 1930, p. 149. Si tratta del Palazzo degli Abati di S. Martino presso Porta S. Pietro, della chiesa di S. Sisto presso l'odierna Porta Romana, della *domus* di S. Giovanni e Vittore, appartenente alla omonima commenda giovannita, che aveva la sua sede principale nel territorio di Montefiascone (Frank 2004, pp. 153-154), e di S. Maria di Falleri, filiazione dell'omonima abbazia cistercense presso Civita Castellana.
- ¹⁷ Cristofori 1888, pp. 426-428 doc. n. 65; Signorelli 1928, p. 51. La bolla pontificia di conferma è del 1372 (Kehr 1907, p. 212).
- ¹⁸ Cristofori 1889, p. 62; Signorelli 1907-1969, II, 1, p. 258; Signorelli 1928, p. 51.
- ¹⁹ Carosi 1991.
- ²⁰ Signorelli ms., c. 41v.
- ²¹ Pinzi 1893, p. 200. Sull'ospedale di S. Spirito in Faul v. in part. Frank 2004, pp. 154 ss.
- ²² Pinzi 1893, p. 200.

- ²³ Si rimanda in particolare a Brogiolo 1988, Boato 2008 e Brogiolo-Cagnana 2012.
- ²⁴ La descrizione data dal Cristofori (Cristofori 1888) non è basata su evidenze materiali o documentarie.
- ²⁵ Cfr. Andrews 1978; Chiovelli 2007, pp. 42-46. Sull'uso del bugnato nell'Alto Lazio: De Minicis 1999. Per alcuni esempi databili tra fine XI e XII secolo a Ferento: Romagnoli 2006, pp. 99-101.
- ²⁶ Per alcuni esempi di architetture duecentesche a Viterbo si vd. i contributi nella serie *Case e torri medievali* (De Minicis-Guidoni 1995-2014); vd. anche Chiovelli 2007, pp. 154-156.
- ²⁷ La presenza di più *domus* annesse alla chiesa è segnalata nell'atto di concessione del 1244, su cui si vd. sopra. Gli stessi edifici sono indicati come *domus ecclesie S. Fortunati* nel 1262 (Signorelli ms., c. 41v) e come *palatium S. Fortunati* nel 1291 (Egidi 1906, doc. 370).
- ²⁸ La presenza di un *claustrum ecclesie S. Fortunati* è ricordata dalla documentazione del XIV e del XV secolo (Signorelli ms., c. 41v).
- ²⁹ Cfr. Pagani 2002, p. 122.
- ³⁰ Contus 1989.
- ³¹ Per una descrizione di questo tipo di apparecchiatura muraria vd. Chiovelli 2007, p. 155 e fig. 64.
- ³² Cucu 1939 (Palazzo degli Alessandri); Romalli 2005, pp. 59-61, 63-65 (S. Maria in Carbonara).
- ³³ Miglio 1996, pp. 12-13; su queste opere difensive si vd. anche la documentazione raccolta in Angeli 2017.
- ³⁴ Valtieri 1977; Carosi 1986, pp. 76-78; Carosi 2004.
- ³⁵ Rezza-Stocchi 2008, p. 351.
- ³⁶ CTD, III, 125, col. 1; 128, col. 3: *Nobilius Iulius, cler. Viterbiensis*.
- ³⁷ Si riportano i testi delle nove iscrizioni: (1) facciata Nord-Est, finestra piano secondo: NOB(ilius) IV(lius) CVB(icularius) ET SCVTI(fer) APOS(tolicus); (2) facciata Nord-Est, finestra piano secondo: NOBIL(ius) IVL(lius) CVB(icularius) APOST(olicus); (3) facciata Nord-Ovest, finestra piano primo: CVBICVLAR(ius) APOST(olicus) M D LXV; (4) facciata Nord-Ovest, finestre piano primo: NOB(ilius) IV(lius) CVB(icularius) ET SCVTI(fer) APOS(tolicus); (5) facciata Nord-Ovest, finestre piano primo: NOB(ilius) IV(lius) CVB(icularius) APOST(olicus); (6) facciata Sud-Ovest, finestra piano secondo della torre: CA(millus) IVL(ius) IVNIOR; (7) Facciata Sud, finestra piano primo della torre: CAMILLVS IVLIVS V(iterbiensis); (8) facciata Sud, finestre del piano secondo: NOBIL(ius) IVL(ius) CUB(icularius) APOST(olicus); (9) facciata Sud, finestre del piano secondo NOB(ilius) IVL(ius) V(iterbiensis) CVB(icularius) APOS(tolicus).
- ³⁸ Romei-Rosini 2012, pp. 322, 34, 335, 336, 345, 346.
- ³⁹ Si tratta di uno scudo ovale bipartito orizzontalmente, con tre gigli e tre stelle a 8 raggi nella parte superiore e una pianta nella parte inferiore, piuttosto danneggiata.
- ⁴⁰ La realizzazione di strutture in muratura per l'allevamento dei colombi caratterizza numerose dimore signorili dell'Alto Lazio e dell'Umbria meridionale tra XVI e XVII secolo (Sperandio 1991).
- ⁴¹ Il più noto esempio viterbese è illustrato in Silvestri 1999.
- ⁴² Carosi 1991, p. 4.
- ⁴³ Franchini 2003.
- ⁴⁴ Carosi 1991.
- ⁴⁵ Egidi 1930, *passim*.
- ⁴⁶ Sui barbacani delle mura civiche: Grassotti 1997. Una parte del barbacane di S. Fortunato fu demolita per la costruzione del convento di S. Maria delle Fortezze nel 1514 (Signorelli ms., c. 41v).