



Armando Bisanti

## Due *Carmina Cantabrigiensia* politico-encomiastici\*

Abstract

The Cambridge Songs (*Carmina Cantabrigiensia*) are a collection of short Latin poems which we find in the lone manuscript Gg. 35 (Ca), produced at the monastery of St. Augustine in Canterbury in the middle of the XIth century and currently housed in the Cambridge University Library. The best part of the poems of the Cambridge Songs probably derives from Germany and belongs to a period between IXth and XIth centuries. The 84 poems of the collection display a diversity of form, content and function. The most recent classification divides the content of the *Cambridge Songs* in eight typologies: religious, narrative, political, *amatoria*, didactic, memorial, *vernalia*, moral poems, to which we may add the excerpts of Boethius, Vergil, Horace, Statius and Venantius Fortunatus. This paper deals on two political poems of the *Cambridge Songs*: n. 3 (*Voces laudis humanae*) was composed for the coronation of king Conradus II (Rome, 26 march 1027); n. 16 (*O rex regum, qui solus in evum*) was written in the occasion of the coronation of his son, Henry III king of Bourgogne (Aachen, 14 april 1028). Both poems are presented and analyzed with particular attention to the elements of form, language and style; they display also strict similarities in the structure and the conception of kingship.

La recente edizione, criticamente rivista sul ms., dei *Carmina Cantabrigiensia* (d'ora in avanti, per brevità, CC), allestita da Francesco Lo Monaco e apparsa nel 2011 a Pisa, per i tipi della casa editrice Pacini<sup>1</sup>, ha fatto sì, fra l'altro, che la celebre, discussa e, per certi aspetti, enigmatica silloge mediolatina potesse uscire dallo stretto ambito specialistico e rivolgersi, quindi, al vasto e differenziato pubblico italiano di studiosi e di persone colte a vari livelli (e ciò anche, e soprattutto, per la presenza di una traduzione italiana integrale, la prima, se non vado errato, nella nostra lingua, e un ricco e denso commento filologico-letterario). L'edizione Lo Monaco, infatti, ha permesso un approccio vario e molteplici ai CC, insieme all'occasione non solo di ridiscutere e di riformulare una visione e una interpretazione "globale" della raccolta poetica mediolatina, ma anche di avvicinarsi ai singoli carmi (molti dei quali ancora privi, invero, di bibliografia specifica) con un

*habitus* critico ed esegetico di tutto riguardo.

In quest'ambito, io stesso, a due riprese in anni immediatamente trascorsi, ho proposto una disamina di quei CC che, almeno a mio modo di vedere (ma è opinione critica largamente condivisa), presentassero distintive caratteristiche "narrative" (o, comunque, esemplari, novellistiche, agiografiche, e così via), in un primo tempo circoscrivendo l'analisi agli otto componimenti chiaramente e tipologicamente "narrativi" (CC 6, 14, 15, 20, 24, 30A, 35, 42)<sup>2</sup>, in seconda istanza cercando di allargare il discorso anche a quelle composizioni poetiche che, pur non rientrando, *stricto sensu*, fra i *carmina* "narrativi", rivelano però, a un'attenta osservazione, spiccati elementi e spunti di racconto (si tratta di alcune composizioni di carattere religioso – CC 4, 5, 77, 82 – e di un carme politico-encomiastico, il celebre *Modus Ottinc* – CC 11)<sup>3</sup>. Nelle pagine seguenti proporrò, invece, e in una prospettiva più semplice e lineare, la "lettura" di altri due componimenti politico-encomiastici accolti all'interno della silloge mediolatina, ovvero il carme per l'incoronazione di Corrado II il Salico (CC 3 *Voces laudis humane*) e il carme per l'incoronazione di Enrico III di Borgogna (CC 16 *O rex regum, qui solus in evum*): due testi che, come si vedrà meglio nel corso dell'analisi che, fra breve, di essi verrà esperita, mostrano non irrilevanti somiglianze di tono, di struttura, di dettato poetico e compositivo che, per certi versi, li accomunano.

#### 1. Carme per l'incoronazione di Corrado II (CC 3 *Voces laudis humane*)

Il primo carme di stampo politico-celebrativo (o, se si preferisce, politico-encomiastico) che intendo prendere in esame è CC 3 (inc. *Voces laudis humane*), composto per l'incoronazione del primo dei re Salii, Corrado II, avvenuta a Roma il 26 marzo 1027<sup>4</sup>. Il componimento, in forma di sequenza, consta di nove strofe (sette delle quali doppie, tutte, cioè, a esclusione della str. 1 e della str. 9) e, privo di notazione neumatica, è attestato soltanto nel ms. cantabrigiense che, *codex unicus*, ci ha trasmesso i CC (cod. Gg. 5.35 della University Library di Cambridge, sigla **Ca**), al f. 432rA/ [5b.7] B<sup>5</sup>.

Alla morte di Enrico II, ultimo sovrano della dinastia sassone, avvenuta nel luglio del 1024, Corrado II il Salico riuscì a ottenere la corona di Germania, grazie, soprattutto, all'appoggio dei vescovi tedeschi. Nato intorno al 990 dal conte Enrico e da Adelaide di Egisheim, Corrado apparteneva alla famiglia dei Salii, un lignaggio di lontane origini franche, che riuscì a mantenere la corona imperiale fino al 1125. Dopo aver fronteggiato una rivolta di feudatari tedeschi e aver pacificato la Germania, egli scese in Italia nel 1026, dietro espresso invito dell'arcivescovo di Milano Ariberto d'Intimiano, dalle cui mani ricevette la corona regale. L'anno successivo, il 26 marzo 1027, Corrado fu incoronato imperatore a Roma da papa Giovanni

XIX. Tornato in Germania, nel 1028 associò al potere il giovane figlio Enrico, il quale fu proclamato re ad Aquisgrana nel corso di una cerimonia in pompa magna (argomento, questo, di CC 16, carne che verrà successivamente analizzato). Si apre così una serie di anni fortunati in cui l'imperatore riuscì ad acquisire alla corona nuovi territori: nel 1030 Corrado ottenne l'atto di vassallaggio dal re Micislao di Polonia, nel 1031 annetté le due Lusazie e nel 1033-1034 il regno di Borgogna. Scoppiata una contesa tra Ariberto d'Intimiano e i suoi valvassori, Corrado scese di nuovo in Italia nel 1036. In quell'occasione, schieratosi contro Ariberto, che intanto era fuggito a Milano, concesse, il 28 maggio 1037, la celebre *Constitutio de feudis* che, com'è noto, sanciva l'ereditarietà dei feudi minori. Tale provvedimento valse sì a Corrado l'appoggio dei valvassori (pur di fatto accelerando, in Italia, il processo di indebolimento della feudalità), ma, tuttavia, non portò a una soluzione immediata del conflitto. Mentre Milano era sottoposta all'assedio, l'esercito imperiale venne decimato da una pestilenza e fu costretto a ritirarsi. Corrado, rientrato in Germania, non vide mai la fine della guerra che egli aveva voluto intraprendere, poiché morì improvvisamente a Utrecht il 4 giugno 1039<sup>6</sup>.

Il carne in questione descrive, appunto, il momento in cui Corrado II diventa imperatore del Sacro Romano Impero. Il componimento contiene l'elogio delle virtù fisiche, morali e cristiane del destinatario. La sua incoronazione, avvenuta nella basilica di San Pietro la domenica di Pasqua del 1027, dà compimento a un progetto divino che fa di Corrado un doppio del biblico re Davide (altrove ampiamente celebrato, all'interno degli stessi CC: str. 4a, 1-6 *Quem providentia / Dei preclara / predestinavit / et elegit / regere gentes strennue / Davidis exemplo*)<sup>7</sup>. Il re unisce in sé i caratteri del buon sovrano, dedito tanto al raggiungimento del bene dei suoi sudditi quanto alla difesa della Chiesa e della fede cristiana.

Il carne, per quanto attiene alla sua struttura, può essere agevolmente suddiviso in due sezioni: la prima, che si estende da str. 1 a str. 5b, contiene la descrizione delle virtù del *laudandus*; la seconda, che va da str. 6a a str. 9, racconta il momento della consacrazione di Corrado al potere. Apre il componimento – come altre volte nella silloge<sup>8</sup> – un preambolo di carattere e tono musicale che contiene indicazioni sulla genesi del canto, accompagnato da musica, dalla combinazione di sinfonie celesti e armonie terrene (passo non privo di riferimenti al commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone)<sup>9</sup>. Il canto, ordinato dalla *divina maiestas* (str. 1, 3-4 *non divine maiestati / cantu sufficiunt*), esalta Corrado come prescelto da Dio e come esecutore della sua volontà. Dio, che ha voluto rendere saldo il potere di Roma per garantire ai *sui agni* di vivere in una *pia pax* contro l'assalto dei lupi (str. 3a, 4-8 *suos agnos / fonte lotos / a luporum morsibus / pia pace / custodivit*), affida il popolo alla tutela di Corrado, ungendolo e incoronandolo

imperatore. Costui, che è appunto un novello Davide, vanta un lignaggio di tutto rispetto, in quanto discendente della casata degli Ottoni (str. 4b, 1-2 *Ortus avorum / stemmate regum*) e, sin da piccolo, ha dato prova di possedere prerogative regali, come dimostrano la sua indole e le sue azioni (str. 4b, 2-5 *per iunioris / gradus etatis / proficiebat regiis / moribus et factis*). La *fides* e la *pietas* cristiane che lo contraddistinguono fanno di lui una perfetta recluta, assoldata dal Signore (str. 5a, 1-2 *Tiro fortis / et fidelis*), in grado di sopportare le innumerevoli fatiche terrene e di essere d'aiuto alle cause di parenti e amici. Insomma, un vero e proprio *miles* cristiano, quasi un santo. Nella strofa 5b viene toccato l'apice del *pathos* attraverso l'introduzione, in essa, della metafora del padre che alleva il proprio figlio, ora carezzandolo, ora battendolo, in modo che possa apprendere come stare correttamente al mondo: allo stesso modo Corrado è messo alla prova da Cristo tra le varie intemperie del mondo perché possa imparare come discendere fra i rei attraverso la ripida scala della pietà (str. 5b, 8-10 *ut didicisset prona / pietatis scala / condescendere reis*).

A questo punto, quindi, ha inizio la seconda sezione, nella quale viene narrata l'ascesa al potere di Corrado dopo la morte del padre, Enrico II, compianta da tutto il popolo dei fedeli. Dio vuole che Corrado sia il devoto protettore delle chiese (str. 6b, 1-3 *hunc rex regum / fidum ecclesiarum / iussit fore patronum*) e la sua elezione a re è favorita dai vescovi (soprattutto quelli tedeschi, che ebbero un ruolo importante nella sua vicenda), come si intuisce dalla str. 7a, nella quale, fra l'altro, il poeta afferma che tutti i principi romani scelsero subito lui come difensore e valido protettore della fede ortodossa (str. 7a, 1-6 *Hunc Romani / principatus cuncti / mox elegere sibi / defensorem / et propugnatorem / fortem orthodoxorum*). La notizia dell'incoronazione regale di Corrado provoca nel popolo minuto una grande letizia e sembra, dall'eloquente *circumquaque* (str. 7b, 1-2 *Gaudent omnes / circumquaque gentes*), che, ovunque, per le strade, nelle piazze, nelle chiese, la gente si fermi a ringraziare Cristo il quale, esaudendo le richieste di vedove e orfani, ha scelto un re magnanimo e attento ai bisogni di tutti. La parabola ascendente di Corrado, iniziata con la morte del padre e proseguita con la sua elezione a sovrano, giunge al suo culmine quando egli ottiene di essere nominato imperatore del Sacro Romano Impero, nel 1027. La stessa Roma, canonicamente appellata quale "signora delle città" (str. 8a, 2 *urbium domna*)<sup>10</sup>, è invitata a sottomettersi al volere di Corrado, che incarna in tal modo il modello dell'*optimus rex* dedito alla ricerca del bene del suo popolo piuttosto che del proprio. Segue quindi l'appello ai *publicarum principes rerum*, ai *private dediti vite*, agli *iure tenti familiari* (str. 8b, 1-6 *Ad haec publicarum / principes rerum / et private / dediti vite, / iure tenti / familiari*), perché chiedano lunga vita per Corrado, l'eletto da Dio (str. 8b, 7-10 *vitam et salutem / imperatori nostro / poscite Cuonrado, / christo Dei electo*). L'ultima strofa, infine, con l'inno

alla Trinità e la ripresa della duplicità dell'esecuzione del canto, che prevede *angelorum laudes hominum et voces*, si salda alla prima, chiudendo quello che possiamo considerare, quindi, un componimento "ad anello" (str. 9, 1-10 *Laus sit regi / seculorum / patri, nato, / pneumati sancto, / cui soli / manet imperium, / honor et potestas, / quem angelorum laudes / hominum et voces / laudant rite per evum*). Nella str. 1, infatti, abbiamo riscontrato la medesima antitesi – peraltro usuale e largamente attestata nella produzione poetica mediolatina – fra voci angeliche e voci umane<sup>11</sup>; il penultimo verso (str. 9,9 *hominum et voces*) corrisponde infatti all'*incipit* del componimento (str. 1,1 *Voces laudis humane*) e all'*angelicam militiam* (str. 2a, 1-2) si richiamano le *angelorum laudes* (str. 9, 8).

Molte "spie", qua e là disseminate nel testo, ci inducono a ipotizzare che il carme possa essere stato eseguito pubblicamente, in una cerimonia aperta a elettori, sostenitori, sudditi, popolo. Ne sono esempi gli inviti rivolti alla città di Roma con il ricorso agli imperativi *gaude* e *subdi* (str. 8a, 1 e 6) e, più chiaramente, l'apostrofe a un uditorio costituito da signori e da privati (str. 8b, 1-9 *Ad haec publicarum etc. / [...] / poscite*). L'utilizzo di sostantivi e verbi tipici del lessico musicale, quali *vox* (str. 1,1 *voces*), *cantus* (str. 1, 4 *cantu*), *psallere* (str. 2a, 3) è inoltre indice di una esecuzione corale del carme con l'accompagnamento di qualche strumento<sup>12</sup>. Si nota infatti, nel componimento per l'incoronazione di Corrado II, la presenza di una mole straordinaria di vocaboli inerenti al lessico del canto, vocaboli che sono stati inseriti da Gunilla Iversen<sup>13</sup>, in un suo studio condotto sui tropi e le sequenze di carattere liturgico del sec. XI, all'interno della categoria dei *verba canendi*.

L'importanza rivestita dal canto nella liturgia medievale è abbastanza nota. Esso serviva, infatti, a catturare l'attenzione dei fedeli distratti e indisciplinati e a prepararli a ricevere il messaggio di Dio, pratica che, secondo la Iversen, si incontra perfettamente con la «devotion to Heaven»<sup>14</sup>, cioè con quella devozione mistica che è propria dell'uomo medievale. Benché, nel caso del CC 3, non si tratti affatto di un carme religioso quanto, piuttosto, di un componimento di contenuto secolare, non possiamo ignorare comunque che esso era destinato a una cerimonia caratterizzata da un alto grado di formalità (e di formalismo), quale l'incoronazione di un imperatore, a cui assisteva una folla di persone, e quindi si rendeva necessario, probabilmente, intrattenere l'uditorio e catturarne l'attenzione proprio come si faceva durante le liturgie religiose, onde creare quell'aura di sacralità attorno all'imperatore che era elemento irrinunciabile in una cerimonia di tal genere.

È chiaro che, per il carme in questione, ci troviamo di fronte a un raffinato poeta, assai probabilmente un cortigiano appartenente all'*entourage* dell'imperatore e un convinto assertore della fede cristiana. La questione relativa alla paternità del carme è, comunque, ancora aperta. Le opinioni espresse

dagli studiosi, a tal proposito, si attestano su due posizioni: da un lato, vi è chi crede che, di esso, sia stato autore Vipone<sup>15</sup>, cappellano di corte di Corrado II ed Enrico III e autore dei *Gesta Chuonradi II imperatoris*; dall'altro, vi è invece chi sostiene che non ci siano indizi abbastanza forti a favore di quest'ultima tesi e preferisce lasciare il componimento nell'anonimato. Mi sembra più ragionevole, in tal modo, la posizione di Francesco Lo Monaco, il quale ritiene che la sequenza vada fatta risalire, piuttosto, a un componente della cerchia di intellettuali di cui faceva parte lo storico stesso. In particolare, lo studioso ha affermato:

«i punti di contatto, anche lessicali, con i *Gesta* di Wipo [...], possono piuttosto risalire al contesto di elaborazione della sequenza, del tutto congruente, con ogni probabilità, a quello dello storico di Corrado II. Esempio parallelo significativo, per la ricorrenza di tematiche che si ritrovano nel ritmo e per la ricchezza di contatti, viene a essere l'orazione del vescovo di Magonza al momento dell'unzione di Corrado II a re (1024: a tale occasione è probabilmente da legare l'aggettivo *unctus* di str. 3b, 6) riportata nel cap. 3 dei *Gesta* di Wipo [...], cerimonia in cui *ibant gaudentes, clerici psallebant, laici canebant, utriusque suo modo*»<sup>16</sup>.

Alla penna di Vipone appartiene invece, e senza alcun dubbio, CC 33 (*Qui habet vocem serenam, hanc proferat cantilenam*)<sup>17</sup>. Trådito in **Ca**, f. 440rA e anche in altri mss. (Bruxelles, Bibliothèque Royale "Albert I<sup>er</sup>", 5540, del sec. XI – sigla **Bs** –, f. 1r; Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 136 – sigla **Sl**, – f. I'), privo di notazione neumatica e dalla struttura metrico-ritmica difficilmente individuabile<sup>18</sup>, esso riproduce le prime quattro strofe (ognuna composta di quattro versi con rima "leonina" fra i due emistichi, seguiti dal ritornello «*Rex Deus, vivos tuere et defunctis miserere*») di un più ampio (nove strofe) componimento redatto, appunto, da Vipone per commemorare la morte di Corrado II, avvenuta, come si è detto, a Utrecht il 4 giugno del 1039: una *cantilena lamentationum* che si può leggere, nella sua interezza, al termine dei *Gesta Chuonradi II imperatoris* di Vipone stesso. Analizzando con attenzione – almeno per la sezione in comune – le due redazioni, quella presente nei *Gesta* e quella dei CC (e, lateralmente, anche quella trasmessa nel cod. **Bs**), Walther Bulst nel 1964 ipotizzò una possibile trasmissione orale della poesia<sup>19</sup>: ipotesi, questa proposta dallo studioso tedesco, che è stata generalmente accettata<sup>20</sup>.

Vale forse la pena, a questo proposito, indugiare un poco sugli elementi stilistici e formali di cui si serve l'anonimo autore di CC 3 per tessere le lodi di Corrado II: uno stile, come sempre, fatto tanto di figure di suono e sintattiche quanto di figure di significato. Oltre all'uso delle rime, spesso baciate, disseminate in tutto il carne a formare un inestricabile intreccio di

echi, e delle quali fornisco soltanto qualche esempio (str. 2a, 1-2 *angelicam / militiam* e str. 2b, 1-2 *variam / discordiam*, chiudono, poi, la coppia di strofe due parole che rimano tra di loro e si trovano, in maniera speculare, rispettivamente a str. 2a, 5 e a 2b, 5 *simphoniam / armoniam*; str. 3a, 4-5 *agnos / lotos*; str. 4a, 6-7 *exemplo / triumpho*; str. 5a, 3-4 *complures / labores* e 5-6 *propinquorum / amicorum*), ritroviamo anche molte allitterazioni, quasi sempre bimembri (str. 1, 2 *curis carneis*; str. 3a, 7 *pia pace*; str. 4a, 1-3 *providentia / [...]* *preclara / predestinavit*, str. 8a, 3-4 *cum consensu / cleri*). Si incontrano, poi, anafore all'inizio di due strofe diverse, come in str. 2a, 1 e 3a, 1 *que / que* e in str. 6b, 1 e 7a, 1 *hunc / hunc*; oppure all'inizio di due versi consecutivi, come in str. 5b, 2-3 *nunc / nunc*; e qualche anastrofe (str. 5b, 1 *Pater ut*; str. 9, 9 *hominum et voces*). Infine, si notano l'impiego della figura etimologica (str. 8a, 6-9 *subdi [...]* / *subditorum*; str. 9, 1-10 *laus [...]* / *laudes [...]* / *laudant*) e della metafora (str. 5b 1-7 *Pater ut suum / nutrit natum / nunc adolando / nunc flagellando [...]* / *Christus hunc probavit*). Della *Ringkomposition* si è già detto, ma la gamma degli artifici retorici non si esaurisce qui e continua mediante il ricorso a uno stile nominale, che velocizza il ritmo della sequenza ma, nello stesso tempo, risulta efficace nello scopo di esaltare la figura di Corrado II: a str. 3b, 5-8, ritroviamo un aggettivo, un participio, un gerundio: *...hos Cuonradus / pius unctus Domini / iam defendit / imperando*; a str. 4a, 6-7, si dice di Corrado che è *Davidis exemplo / Messieque triumpho*; a str. 4b, 1-2, ritorna di nuovo un participio: *ortus avorum / stemmate regum*; a str. 5a, 1-4 Corrado è apostrofato come *tiro fortis / et fidelis, / passus complures / mundi labores*; troviamo ancora due gerundi, a str. 5b, 3-4, all'interno della già menzionata metafora: *nunc adolando / nunc flagellando*. Lo stile nominale, di cui il poeta fa abbondante uso, isola la figura di Corrado e la tratteggia con una tecnica quasi "impressionistica", fatta cioè di pennellate giustapposte, conferendogli una ancor più solenne maestosità.

Circa la tecnica compositiva della sequenza in onore di Corrado II, un importante contributo è stato fornito nel 1998 da Eva Castro, la quale si è occupata di analizzare alcune sequenze, sia sacre sia profane, e di fare emergere le caratteristiche peculiari del nuovo genere lirico medievale<sup>21</sup>. Nella raccolta dei CC si leggono, come è noto, molte sequenze: di queste, alcune sono di contenuto religioso (per es., CC 4, 5, 8, 13), altre di contenuto politico (per es., CC 3, 7, 9, 11), altre ancora sono di tipo narrativo (per es., CC 6, 12, 14, 15). Tutte però condividono quella che la studiosa chiama «la técnica literaria de composición del discurso»<sup>22</sup>, elemento, questo, che contraddistingue, in particolare, proprio CC 3, che combina in sé componenti secolari, politiche e religiose. Questa tecnica, perfezionata da Notker Balbulu nel corso della sua produzione letteraria, dalla Castro denominata «tipología verbál», consiste nel far corrispondere parole della stessa estensione sillabica che occupano la medesima posizione nella strofe e nell'antistrofe<sup>23</sup>. Le

parole, dunque, devono ubbidire a una legge, quella della sede del verso, così come accadeva nella metrica classica in cui a determinate sedi dovevano corrispondere determinati piedi. In altre parole, continua la Castro, «la tipología verbal es a la prosa o verso rítmicos de las secuencias lo que la métrica verbal fue al verso cuantitativo de la poesía romana»<sup>24</sup>. Degna di nota è, infine, l'ipotesi, sempre da lei avanzata, secondo cui il carne in onore di Corrado avrebbe potuto essere una sequenza liturgica eseguita in una messa, *Pro rege*, in suffragio del nuovo imperatore<sup>25</sup>.

Il grado di elaborazione formale di CC 3 testimonia, comunque, che il genere letterario della sequenza, dopo aver subito lunghe fasi di sperimentazione, è ormai giunto a possedere dei caratteri ben definiti che trascorrono dalla struttura metrica ai contenuti e che questi ultimi non sono soltanto di carattere liturgico e religioso, ma includono altresì temi di carattere politico e secolare. La questione che riguarda l'origine e la data di nascita della sequenza rimane, in ogni modo, ancora discussa. E mentre in Notker Balbulò gli studiosi hanno universalmente riconosciuto la figura di organizzatore del nuovo genere lirico religioso della sequenza, Peter Dronke, in uno studio risalente al 1965 (e quindi ripubblicato nel 1984), ha presentato il suo punto di vista circa la nascita e l'origine del genere<sup>26</sup>. L'indagine prende avvio dalla sequenza arcaica della prima metà del sec. IX, *Rex caeli*, la quale, secondo Dronke, rappresenta «a peak of achievement in its genre; its effortless confidence shows not the least sign of "first step" [...] the nature of the achievement of the *Rex caeli* alone could tell us that sequences must have been composed earlier than the ninth century»<sup>27</sup>. In ragione della complessità di *Rex caeli* e alla luce di considerazioni di carattere filologico che ipotizzano un considerevole lasso di tempo intercorrente fra la data di composizione di alcune sequenze arcaiche e la loro trascrizione (e ciò è valido anche per l'opera di Notker Balbulò, il quale cominciò a scrivere sequenze nell'860, mentre i testi hanno la loro prima attestazione in manoscritti di poco anteriori all'anno Mille)<sup>28</sup>, Dronke avanzava l'ipotesi di attribuire la sequenza *Summi regis archangele* ad Alcuino di York, il quale è indicato come autore del componimento nella copia del componimento contenuta nel ms. Trier 120<sup>29</sup>: in tal modo, le origini della sequenza verrebbero spostate ancora più indietro, al sec. VIII. Anche la Spagna, continuava Dronke, ha una lunga tradizione di sequenze, alcune delle quali usano delle tecniche versificatorie sconosciute al nord Europa, i cui primordi sono da rintracciare nella letteratura liturgica mozarabica del sec. VII<sup>30</sup>. Nel suo *excursus* diacronico, Dronke individuava la più antica attestazione del termine *prosa*, che è l'altro nome per indicare la sequenza, nella *Vita di San Cesario di Arles* di Cipriano di Tolone († c. 549), nella quale si racconta che Cesario, disturbato dal continuo chiacchiericcio degli astanti, durante la liturgia, costrinse i fedeli della propria chiesa a imparare salmi e inni e a cantare *prosas*

*antiphonasque*<sup>31</sup>. Purtroppo però il testo non è ricchissimo di particolari circa la modalità di esecuzione delle *prosaes*, benché Dronke si dicesse sicuro di poter affermare che si trattasse di un canto eseguito in maniera antifonica in cui a un verso in greco seguiva uno in latino<sup>32</sup>.

Non è possibile, in ogni modo, dichiarare con certezza se siano esistite prima le sequenze di carattere sacro o quelle di carattere secolare. Secondo Dronke non bisogna essere troppo rigidi sulla teoria delle origini della sequenza, dal momento che i titoli di melodie di alcune sequenze religiose dei secc. IX-X svelano un mondo di canzoni profane. Ne consegue che le prime sequenze in latino erano niente meno che «*contrafacta of profane songs in this form, composed by the clergy in an attempt to accept the songs but banish the profanities*»<sup>33</sup>. Inoltre, continuava lo studioso, dalle informazioni forniteci dalla *Vita Caesarii* scopriamo che fu proprio il vescovo di Arles a introdurre nella sua comunità la novità delle *prosaes*.

Per tornare a CC 3 (e concludere questo paragrafo a esso dedicato), dall'analisi linguistica del componimento emerge, come è ovvio, una serie di innovazioni rispetto al latino classico.

In *simphoniam* (str. 2a, 5) si segnalano due mutazioni rispetto al latino classico: a) una variante grafica che consiste nella sostituzione di *y* con *i*, per cui abbiamo *simphoniam* e non *symphoniam*; b) un mutamento nella quantità della vocale nella penultima sillaba che determina un conseguente spostamento dell'accento, per cui non abbiamo più *symphōnīam* ma *simphōnīam*; la stessa cosa accade in *armonīam* (str. 2b, 5) che equivarrebbe al latino classico *harmoniām*. Nell'avverbio *strennue* (str. 4a, 5) si nota quindi l'inserimento di una seconda nasale alveolare (*n*), in *domna* (str. 8a, 2), da *domina*, con la caduta della vocale interconsonantica. Nuovo è l'uso del verbo *facio* seguito dall'infinito nell'espressione *dare fecit* (str. 2b, 4).

Dal punto di vista semantico molti termini del latino classico assumono un significato che rientra nella sfera religiosa cristiana: il sostantivo *providentia* (str. 4a, 1) che non indica più la "capacità di vedere da lontano" quanto, piuttosto, la provvidenza di Dio; il verbo *predestino* (str. 4a, 3 *predestinavit*) che assume una valenza tutta teologica e indica, senza essere troppo dottrinari, il progetto che Dio ha per le sue creature; il successivo *probavit* (str. 5b, 7-8: *Christus hunc probavit, / ut didicisset*) che diventa "mettere alla prova". Al latino ecclesiastico appartiene l'uso di designare il popolo dei fedeli con la metafora del gregge (str. 6a, 3 *gregi catholicorum*) e con l'immagine degli agnelli messi in pericolo dall'attacco di prepotenti lupi (str. 3a, 1-8 *que [...] / suos agnos / fonte lotos / a luporum morsibus / pia pace / custodivit*). Subiscono uno slittamento semantico anche l'aggettivo *reus* (str. 5b, 10 *reis*) che assume l'accezione di "peccatore", il sostantivo *principatus* (str. 7a, 2) che indica, in questo caso, le "gerarchie ecclesiastiche". Se un tratto conservativo e colto si mantiene nella terza persona plurale del perfetto arcaico

*elegēre* (str. 7a, 3), nuova è, invece, in *subdi* (str. 8a, 6) la creazione della desinenza della seconda persona singolare dell'imperativo presente in *-i*, mutuata, probabilmente, dalla desinenza dell'imperativo presente della quarta coniugazione attiva.

## 2. Carme per l'incoronazione di Enrico III (CC 16 *O rex regum, qui solus in evum*)

Simile a CC 3, sia nelle forme del contenuto, sia, sovente, nelle forme dell'espressione, è CC 16 (*O rex regum, qui solus in evum*) il carme per l'incoronazione a re di Borgogna di Enrico III "il Nero", figlio di Corrado II, avvenuta ad Aquisgrana il 14 aprile 1028<sup>34</sup>. Esso si legge al f. 436rB / [2] vA di **Ca**, e si compone di tredici strofe, ciascuna composta da tre versi lunghi rimati al mezzo che seguono lo schema 3#10i (secondo la proposta di rappresentazione dei sistemi metrico-ritmici mediolatini recentemente escogitata e diffusa da Edoardo D'Angelo)<sup>35</sup>. Tutta la prima stanza, che funge da ritornello, viene poi ripresa alla fine di ogni strofa. Ogni terzina ha un senso perfettamente compiuto in sé, a eccezione della str. 8 che, completando il proprio significato nella strofa successiva, risulta priva di ritornello (o, almeno, così si crede di dover interpretare l'omissione in **Ca** del *refrain O rex, etc.* dopo la str. 8).

Enrico, nato il 28 ottobre 1017 da Corrado II e da Gisella, già vedova di Ernesto I duca di Svevia, fu designato alla successione fin dal 1026 (quando egli aveva soltanto nove anni). Nominato nel 1027 duca di Baviera e nel 1038 anche duca di Svevia, egli ricevette il titolo di re di Borgogna il 14 aprile (domenica di Pasqua) del 1028. Alla morte del padre, avvenuta il 4 giugno 1039, Enrico ereditò il regno e avviò una politica di rafforzamento della corona che consistette nell'assumere il controllo diretto della Carinzia e della Lorena, e nel mantenere il controllo indiretto della Boemia e dell'Ungheria, attraverso i suoi vassalli Vratislao duca di Boemia e Pietro duca di Ungheria. In Italia, Enrico si occupò della crisi che investiva il papato e che vedeva tre papi contendersi contemporaneamente il soglio di Pietro. Egli li fece deporre tutti e tre nei sinodi di Sutri e di Roma (20-24 dicembre 1046) ed elesse il suo protetto Sugiero, vescovo di Bamberg, che assunse il nome di Clemente II. Da lui Enrico si fece incoronare imperatore il 25 dicembre di quello stesso anno. Da imperatore si preoccupò di limitare il potere dei Longobardi, ricostituendo il principato di Capua, limitando quello di Salerno, sconfiggendo i Beneventani ribelli e riconoscendo ai Normanni, oltre alla contea di Aversa, anche le recenti conquiste effettuate in Puglia (1047). Più volte sollecitato da papa Leone IX, preoccupato dello strapotere normanno nel Mezzogiorno, Enrico scese in Italia una seconda volta nel

1055. In quell'occasione, però, si occupò di punire Goffredo di Lorena, vassallo ribelle, che avendo sposato, in seconde nozze, Beatrice di Toscana, era diventato arbitro della scena politica dell'Italia centrale. Quanto alla questione dei Normanni, egli si limitò a ottenere il loro omaggio formale all'autorità imperiale. Tornato in Germania per soffocare una congiura ordita da Corrado duca di Baviera, da Guelfo duca di Carinzia e da Ghebaro vescovo di Ratisbona, fu di nuovo richiamato in Italia nell'estate del 1056 da papa Vittore II contro i Normanni. Ma l'imperatore non fece in tempo a tornare in Italia, giacché morì, non ancora quarantenne, il 5 ottobre 1056<sup>36</sup>.

Enrico, figlio dell'imperatore Corrado II, riceve quindi la corona di re di Borgogna la domenica di Pasqua del 1028, all'età di undici anni, e gli succederà come imperatore nel 1039. Nell'inno sono contenute molte informazioni circa il momento dell'incoronazione del giovanissimo principe. Apprendiamo, infatti, che Enrico, incoronato, per volontà divina, ad Aquisgrana dall'arcivescovo Pilgrim, è il successore designato dell'imperatore Corrado II. Per Enrico essere re è un diritto di nascita, diritto che passa attraverso l'approvazione delle due etnie che compongono il regno, i Romani e i Franchi, e attraverso l'approvazione della popolazione, sclerotizzata in due categorie sociali, il clero e il *populus Christo dicatus* (str 3, 1-3 *Quem Romani atque fidi Franci, / clerus et populus Christo dicatus / post Cuonradum adoptant domnum*). Ricorrendo a un'efficace personificazione, le tre nazioni che compongono l'impero, Italia, Gallia e Germania, sono chiamate a proclamare il nuovo re al grido di *vivat Cuonradus atque Heinricus!* (str. 4, 3). Si esprime poi l'augurio che la Chiesa, *agni sponsa*, possa essere preservata in una *quieta pax* dal suo sposo, Cristo (str. 5, 1-2 *Agni ut sponsa pace quieta / servari suo valeat sponso*). Così come era stato per il padre Corrado, che aveva incontrato il favore e la benevolenza del popolo (si ricordi CC 3 str. 7b, 1-2 *Gaudent omnes / circumquaque gentes*), anche Enrico è il paladino di tutti: vecchi, giovani, madri, figli (str. 6, 1-2 *Gaudent omnes Christi fideles, / senes et iuvenes, matres, infantes*). La str. 7, col riferimento temporale all'incoronazione imperiale di Corrado II, avvenuta nella Pasqua del 1027 (fatto che costituisce il motivo della composizione di CC 3), fornisce al poeta l'occasione per narrare l'incoronazione del *puer Heinricus*, a distanza di un solo anno da quella del padre. Le parole usate dal poeta per Enrico riecheggiano molti luoghi di CC 3 e l'uso martellante di aggettivi e participi associati a sostantivi rende lo stile quasi formulare. Le str. 8 e 9 isolano dunque il momento in cui Enrico, eletto da Cristo, riceve la corona del regno dal fidatissimo arcivescovo Pilgrim, riscuotendo la ratifica da parte del clero e, insieme, del popolo (str. 8-9 *Post unius anni recursus / accepit sanctam regni coronam / puer Heinricus, Christo electus, // die predicto a Piligrimo / archiepiscopo sibi devotissimo, / gaudente clero simul et populo*). Le str.10-13 contengono quindi una sorta di rituale apotropico: il poeta, rivelando una sorta di *timor dei*, evoca Satana,

Maria e Dio, attraverso le rispettive locuzioni quali *antiquus gentis inimicus* (str. 10, 1), *Mater Christi* (str. 11, 1), *rex angelorum* (str. 13, 1). Ci pensano, dunque, Corrado ed Enrico a proteggere le sante chiese e a infliggere un colpo al demonio. Per entrambi si invoca l'aiuto della Madonna e di tutti i santi affinché siano in grado di occuparsi delle cause delle chiese, dei fanciulli e delle vedove. L'ultima strofa, infine, attraverso le formule proprie della liturgia e della dossologia cristiana, conclude il componimento con le lodi a Dio e alla sua onnipotenza (str. 13, 1-3 *Laus creatori, angelorum regi, / cuius imperium manet in evum / per infinita seculorum secula*).

Si è ipotizzato, anche in questo caso, che autore dell'inno sia stato Vipone<sup>37</sup>, il cappellano di corte che ebbe un ruolo primario nell'educazione di Enrico e che scrisse per il neo-principe una serie di opere tra cui i *Proverbia centum*, raccolta di cento proverbi, contenente precetti utili a Enrico nell'esercizio del suo ruolo; e il *Tetralogus*, dialogo in quattro parti che consta di 326 esametri; infine, la vita e le imprese di Enrico avrebbero dovuto essere narrate, nelle intenzioni dell'autore, insieme a quelle di Corrado II nei *Gesta Chuonradi II imperatoris*<sup>38</sup>.

In un passo dei *Gesta Chuonradi II imperatoris*, già individuato da Breul<sup>39</sup>, Vipone racconta infatti il momento dell'incoronazione di Enrico, appena undicenne, avvenuta ad Aquisgrana la domenica di Pasqua del 1028 per mano dell'arcivescovo Pilgrim di Colonia, con l'approvazione dei principi del regno e del popolo. Il capitolo XXIII dei *Gesta Chuonradi II imperatoris* recita così:

*Anno Domini MXXVIII, indictione XI, imperator Chuonradus filium suum Heinricum, magni ingenii et bonae indolis puerum, aetate XI annorum principibus regni cum tota multitudine populi id probantibus a Pilegrino archiepiscopo Coloniensi in regalem apicem apud Aquisgrani palatium sublimari fecerat. Tunc in principali dominica Paschae consecratus et coronatus paschalem laetitiam triplacavit*<sup>40</sup>.

Purtuttavia, il passo non costituisce un indizio probante per attribuire la paternità di CC 16 a Vipone<sup>41</sup>. In compenso, una serie di analogie tra CC 16 e CC 3 rivela una più che probabile origine comune di entrambi i carmi. Qui di seguito fornisco la tabella comparativa dei *loci similes* che CC 3 e CC 16 condividono.

CC 3		CC 16	
str. 3b, 5-6	<i>Cuonradus / pius</i>	str. 7, 3	<i>pius Cuonradus</i>
str. 3a, 7	<i>pia pace</i>	str. 5, 1	<i>pace quieta</i>
str. 6b, 1	<i>rex regum</i>	str. 1, 1	<i>rex regum</i>
str. 7a, 1	<i>hunc Romani</i>	str. 3, 1	<i>quem Romani</i>
str. 7b, 1	<i>gaudent omnes</i>	str. 6, 1	<i>gaudent omnes</i>
str. 7b, 4-5	<i>viduarum / atque pupillorum</i>	str. 12, 2	<i>pupillorum ac viduarum</i>
str. 8a, 3-4	<i>cum consensu / cleri</i>	str. 9, 3	<i>gaudente clero</i>
str. 8b, 10	<i>christo Dei electo</i>	str. 8, 3	<i>Christo electus</i>
str. 9, 1	<i>laus sit regi</i>	str. 13, 1	<i>laus [...] angelorum regi</i>
str. 9, 5-6	<i>cui soli / manet imperium</i>	str. 13, 2	<i>cuius imperium manet in evum</i>

Anche a un'osservazione superficiale le somiglianze tra i due carmi risulterebbero più di una mera coincidenza. L'unica differenza consiste nel fatto che, laddove CC 3 è stilisticamente e strutturalmente più curato ed elaborato, CC 16 ha la forma semplice e lo schema ripetitivo tipici della *cantilena*. A tal proposito, mi sembra abbastanza corretto e condivisibile quanto ha rilevato Jan M. Ziolkowski, secondo il quale la semplicità dell'inno sarebbe adeguata alle capacità del troppo giovane Enrico che, al momento dell'incoronazione, aveva solo 11 anni<sup>42</sup>. In seguito Enrico acquisirà una buona conoscenza del latino e sarà un sovrano promotore di cultura, favorendo attività di copiatura di manoscritti e incoraggiando nuove produzioni letterarie tra cui potrebbero annoverarsi, secondo Ziolkowski, proprio gli stessi CC<sup>43</sup>.

Riguardo alla destinazione dell'inno, Breul credeva poi che, probabilmente, esso fosse stato eseguito durante la cerimonia di incoronazione ad Aachen e che si trattasse di una esecuzione corale, in cui al coro toccava il ritornello e le singole strofe invece erano affidate ad un solista<sup>44</sup>.

La gamma degli artifici retorici di CC 16 è molto simile a quella di CC 3 (si tratta, d'altra parte, di tecniche largamente diffuse in tutta la poesia me-

diolatina ). Con lo scopo di rendere il testo cantilenante, l'anonimo poeta fa uso di allitterazioni, talvolta anche a distanza (str. 3, 2-3 *clerus [...] Christodidatus / [...] Cuonradum*; str. 4, 2 *Deo devota*; str. 5, 1-2 *sponsa [...] / servari suo [...] sponso*; str. 5, 2-3 *valeat [...] / [...] vivo [...] vero*; str. 11, 1-3 [...] *Christi cum civibus celi / cunctisque sanctis, rectores [...] / [...] Cuonradum*); omoteleuti (spesso indotti dalla concordanza nella flessione nominale, come a str. 6, 1-2 *omnes [...] fideles / senes [...] iuvenes, matres, infantes*; str. 10, 2 *sanctas ecclesias pacificatas*; str. 12, 1-2 [...] *ecclesiarum [...] sanctarum / [...] viduarum*); di un poliptoto (str. 7, 1-3 *mundum [...] / [...] mundus*) e di qualche iperbato (str. 8, 1 *post [...] recursus*). A str. 1, 1-2 ritroviamo un'allitterazione che è anche una figura etimologica (*rex regum [...] / regnas*); a str. 10 l'ellissi del predicato. Pregnanti sono i due dativi di interesse: *nobis* (str. 1, 2), *tibi* (str. 2, 1). Segnalo poi un cambio di genere del sostantivo *dies* che a str. 7, 1 è al femminile (*die qua*), a str. 9, 1, invece, è al maschile (*die predicto*), secondo un'oscillazione molto presente nella lingua mediolatina (e, anche se in misura assai meno frequente, anche nel latino classico). Il poeta predilige, inoltre, uno stile ipotattico ricco di proposizioni relative e finali.

Le somiglianze stilistiche e linguistiche tra CC 3 e CC 16 si allargano anche a CC 7, a CC 9 e a CC 17. CC 7 (*Qui principium*) è un *planctus* in onore del vescovo Eriberto di Colonia, probabilmente composto attorno alla data della sua morte avvenuta il 16 marzo 1021<sup>45</sup>. Appartenente alla cerchia dei dignitari di corte, motivo per il quale, probabilmente, il carme indirizzato a lui è presente nella raccolta insieme agli altri *carmina* indirizzati a figure regali, del vescovo si lodano tratti che riecheggiano le qualità messe in luce nei sovrani (si vedano CC 7, str. 3a, 15-17 *mitis atque pius, / omni egenti largus / census sui*; str. 3b, 9-25; sul tema dell'*auxilium* per la chiesa e per i poveri si vedano str. 4a-4b). In CC 9 (*Iudex summe, medie*)<sup>46</sup> e CC 17 (*Lamentemur nostra, socii, peccata*)<sup>47</sup>, trenodie per Enrico II, rispettivamente a str. 2b e a str. 4 si pone quindi il tema, già ben conosciuto, della difesa della chiesa, dei poveri e degli orfani.

## Abbreviazioni bibliografiche

### Testi

*Caesarii Arelatensis Vita: Caesarii Arelatensis Vita ab eius familiaribus conscripta*, in *Sancti Caesarii episcopi Arelatensis Opera omnia nunc primum in unum collecta*, ed. G. Morin, vol. II, Maretioli 1942.

*The «Cambridge Songs» 1915: The «Cambridge Songs». A Goliard's Songs Book of the XI<sup>th</sup> Century*, ed. by K. Breul, Cambridge, Cambridge University Press, 1915 (disponibile integralmente anche *on line*, in Google Books).

*The Cambridge Songs 1998: The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)*, ed. by J.M. Ziolkowski, Tempe [Arizona], s.n.t., 1998.

*Die Cambridger Lieder: Die Cambridger Lieder (Carmina Cantabrigiensia)*, hrsg. von K. Strecker, Berlin, Weidmann, 1926.

*Carmina Cantabrigiensia 1950: Carmina Cantabrigiensia*, hrsg. von W. Bulst, Heidelberg, Winter, 1950.

*Carmina Cantabrigiensia 2011: Carmina Cantabrigiensia. Il Canzoniere di Cambridge*, a cura di Fr. Lo Monaco, Pisa, Pacini, 2011.

*Wiponis Opera: Wiponis Opera*, Bd. III, Aufl., hrsg. von H. Bresslau, Hannover und Leipzig, Hahnsche Verlag, 1915 (MGH. Scriptorum rerum Germanicarum separatim editi, 61).

### Studi

Arndt 1861: Arndt, W., *Die Wahl Conrad II*, Göttingen, Huth, 1861.

Bernhard 1989: Bernhard, M., *Parallelüberlieferungen zu vier «Cambridger Liedern»*, in *Tradition und Wertung. Festschrift für Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag*, hrsg. von G. Berndt [et al.], Sigmaringen, Thorbecke, 1989, pp. 141-145.

Bisanti 2013a: Bisanti, A., *Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari nei «Carmina Cantabrigiensia»*, in «*Bollettino di Studi Latini*», 43,1 (2013), pp. 191-235.

Bisanti 2013b: Bisanti, A., recens. a *Carmina Cantabrigiensia* 2011, in «Studi Medievali», n.s., 54,2 (2013), pp. 995-1000.

Bisanti 2016: Bisanti, A., *Spunti di racconto in alcuni «Carmina Cantabrigiensia»*, in «Bollettino di Studi Latini», 46 (2016), in c.s.

Bresslau 1879-1884: Bresslau, H., *Jahrbücher des deutschen Reiches unter Konrad II*, 2 voll., Leipzig, Duncker & Humblot, 1879-1884.

Bulst 1964: Bulst, W., *Zu Wipo's «Versus pro obitu Chuonradi imperatoris»*, in *Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem 70. Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet*, vol. I, hrsg. von P. Classen - P. Scheibert, Wiesbaden, Steiner, 1964, pp. 433-445.

Castro 1998: Castro, E., *La Tipologia Verbal en las Secuencias Liturgicas y Profanas*, in *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies*, edd. M.W. Herren - C.J. McDonough - R.G. Arthur, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, vol. I, pp. 109-134.

D'Angelo 2003: D'Angelo, E., *Sistema tassonomico metricologico - Ritmi Latini. Terminologia, tassonomia, classificazioni della versificazione ritmica medio-latina*, in *Poetry of the Early Medieval Europe. Manuscripts, Language and Music of Rhythmical Latin Texts. III Euroconference for Digital Edition of the «Corpus of Latin Rhythmical texts 4<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> Century»*, a cura di E. D'Angelo - Fr. Stella, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. 75-104.

Dronke 1965: Dronke, P., *The Beginning of the Sequence*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 87 (1965), pp. 43-73 (poi in Dronke 1984, pp. 115-144).

Dronke 1984: Dronke, P., *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

Dronke-Lapidge-Stotz 1982: Dronke, P. - Lapidge, M. - Stotz, P., *Die unveröffentlichten Gedichte der Cambridger Liederhandschrift (CUL, Gg. 5.35)*, in «Mittellateinisches Jahrbuch», 17 (1982), pp. 54-95.

Hampe 1912: Hampe, K., *Deutsche Kaisergeschichte im Zeitalter der Salier und Staufer*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1912.

Iversen 1998: Iversen, G., *“Verba canendi” in Tropes and Sequences*, in *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies*, edd. M.W. Herren - C.J. McDonough - R.G. Arthur, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, vol. II, pp. 444-465.

Kranz 1959: Kranz, W., *Pythagoras in den «Carmina Cantabrigiensia»*, in *«Rheinisches Museum»*, 102 (1959), pp. 292-302 (poi in Id., *Studien zur antiken Literatur und ihrem Fortwirken*, hrsg. von E. Vogt, Heidelberg, Winter, 1967, pp. 428-436).

Richter 1979: Richter, L., *Die beiden ältesten Liederbücher des lateinischen Mittelalters*, in *«Philologus»*, 123 (1979), pp. 63-68.

Rigg-Wieland 1975: Rigg, A.G. - Wieland, G.R., *A Canterbury Classbook of the Mid-Eleventh Century: the «Cambridge Songs» Manuscript*, in *«Anglo-Saxon England»*, 4 (1975), pp. 113-130.

Spanke 1942: Spanke, H., *Ein lateinisches Liederbuch des 11. Jahrhunderts*, in *«Studi Medievali»*, s. II, 15, 1-2 (1942), pp. 111-142.

Steindorff 1874-1881: Steindorff, E., *Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Heinrich III*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1874-1881.

Stella 2001: Stella, Fr., *Roma antica nella poesia mediolatina. Alterità e integrazione di un segno poetico*, in *Roma antica nel Medioevo. Mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella “Respublica Christiana” dei secoli IX-XIII. Atti della 14ª Settimana Internazionale di Studio (Mendola, 24-28 agosto 1998)*, Milano, Vita & Pensiero, 2001, pp. 277-308.

\* Questo studio, come altri miei precedenti (Bisanti 2013a; Bisanti 2016), nasce da una rinnovata e attenta lettura dei *Carmina Cantabrigiensia* (CC), originata, soprattutto, dall'attività didattica da me espletata quale docente di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso l'Università degli Studi di Palermo (Scuola delle Scienze Umane e del Patrimonio Culturale), nell'ambito delle lezioni rivolte agli allievi del Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità. Durante il secondo semestre dell'anno acc. 2014-2015, infatti, uno specifico modulo di approfondimento è stato dedicato, appunto, ai CC, e la medesima cosa verrà fatta durante l'anno acc. 2015-2016. L'impostazione talvolta descrittiva ed espositiva del discorso e la tendenza all'analisi (che si vorrebbe puntuale) dei testi si giustificano, appunto, entro tale prospettiva essenzialmente didattica. Ringrazio, per alcuni consigli e suggestioni, gli stessi allievi che hanno seguito attivamente le lezioni e, in particolare, la dott.ssa Caterina Vitale.

<sup>1</sup> *Carmina Cantabrigiensia* 2011: su di essa si vd., fra l'altro, Bisanti 2013b. Altre edizioni dei CC: *The «Cambridge Songs»* 1915; *Die Cambridger Lieder*; *Carmina Cantabrigiensia* 1950; *The Cambridge Songs* 1998. Avverto qui, una volta per tutte, che le citazioni dai CC che ricorreranno in questo intervento saranno tratte da *Carmina Cantabrigiensia* 2011.

<sup>2</sup> Bisanti 2013a.

<sup>3</sup> Bisanti 2016.

<sup>4</sup> Il carme si legge (con trad. ital. a fronte) in *Carmina Cantabrigiensia* 2011, pp. 74-83 (comm. alle pp. 29-30).

<sup>5</sup> Sul ms. dei CC cfr. soprattutto Rigg-Wieland 1975; Dronke-Lapidge-Stotz 1982; vd. inoltre Richter 1979; Bernhard 1989; Ziolkowski, in *The Cambridge Songs* 1998, pp. XXVI-XXX; Lo Monaco, *Introduzione a Carmina Cantabrigiensia* 2011, pp. 1-3 e *passim*.

<sup>6</sup> Sulla vita di Corrado II si vedano i fondamentali contributi di Bresslau 1879-1884 e di Hampe 1912.

<sup>7</sup> Fra gli altri componimenti della silloge nei quali venga magnificata ed esaltata la figura biblica di Davide, cfr. CC 81 (*David regis inclita proles*) e 82 (*David, vates Dei, filius Isai*: quest'ultimo ampiamente analizzato in Bisanti 2016).

<sup>8</sup> Cfr. Kranz 1959. Secondo lo studioso tedesco, in virtù della sua introduzione di carattere musicale CC 3 apparterebbe a quel gruppo di componimenti di tradizione "pitagorica", pur essendo privo di esplicito riferimento al matematico greco, che invece è espressamente nominato in CC 12 (*Vitedator, omnifactor*) e 45 (*Rota modos arte personemus musica*).

<sup>9</sup> Cfr. Spanke 1942, p. 126; Ziolkowski, in *The Cambridge Songs* 1998, p. 169.

<sup>10</sup> La concezione di Roma come *domina urbium* è, nella poesia mediolatina, diffusissima: cfr., a tale oggetto, Stella 2001.

<sup>11</sup> Si pensi, per un solo esempio, al celebre *Carm. Bur. 77 Si linguis angelicis loquar et humanis*. L'origine del motivo, ovviamente, è paolina: cfr. Paul. *I Cor.* 13,1 *Si linguis hominum loquar, et angelorum charitatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans, aut cymbalum tinniens*.

<sup>12</sup> A un'esecuzione del carme in ambito liturgico – anche per la presenza della dossologia finale – ha pensato Spanke 1942, p. 126.

<sup>13</sup> Iversen 1998.

<sup>14</sup> Ivi, p. 444.

<sup>15</sup> L'ipotesi dell'attribuzione della paternità della sequenza a Vipone avanzata da Arndt 1861, pp. 46-52, è ritenuta incerta già da Walther Bulst (in *Carmina Cantabrigiensia* 1950, p. 73). Tra coloro che sembrano sostenere la candidatura di Vipone troviamo H. Bresslau, in *Wiponis Opera*, p. LVIII; e Jan M. Ziolkowski, che ha individuato ed elencato le somiglianze lessicali tra CC 3 e i *Gesta Chuonradi II imperatoris* (*The Cambridge Songs* 1998, pp. 169-170).

<sup>16</sup> Lo Monaco, in *Carmina Cantabrigiensia* 2011, p. 29.

<sup>17</sup> Esso si legge (con trad. ital. a fronte) ivi, pp. 218-221 (comm. a p. 57).

<sup>18</sup> *Die Cambridger Lieder*, pp. 86-87; *The Cambridge Songs* 1998, pp. 276-277.

<sup>19</sup> Bulst 1964, pp. 444-445.

<sup>20</sup> Cfr. Lo Monaco, in *Carmina Cantabrigiensia* 2011, p. 57.

- <sup>21</sup> Castro 1998.
- <sup>22</sup> Ivi, p. 121.
- <sup>23</sup> Ivi, p. 134.
- <sup>24</sup> Ivi, p. 110.
- <sup>25</sup> Ivi, p. 124.
- <sup>26</sup> Dronke 1965 (ma, per comodità, cito da Dronke 1984).
- <sup>27</sup> Ivi, p. 119.
- <sup>28</sup> Ivi, p. 121, n. 15.
- <sup>29</sup> Ivi, pp. 120-121.
- <sup>30</sup> Ivi, pp. 123-126.
- <sup>31</sup> *Caesarii Arelatensis Vita* 19, p. 303.
- <sup>32</sup> Dronke 1984, pp. 126-127.
- <sup>33</sup> Ivi, p. 133.
- <sup>34</sup> Esso si legge (con trad. ital. a fronte) in *Carmina Cantabrigiensia* 2011, pp. 162-167 (comm. alle pp. 43-44).
- <sup>35</sup> D'Angelo 2003.
- <sup>36</sup> Cfr. Steindorff 1874-1881.
- <sup>37</sup> Si vedano, a tal proposito, le posizioni di Arndt 1861, pp. 46-52; e di Bresslau, in *Wiponis Opera*, p. LVIII.
- <sup>38</sup> L'edizione critica di riferimento delle opere di Vipone è quella curata da H. Bresslau, *Wiponis Opera*, che contiene, alle pp. 1-62, i *Gesta Chuonradi imperatoris*; alle pp. 66-74, i *Proverbia*; alle pp. 75-86, il *Tetralogus*.
- <sup>39</sup> *The «Cambridge Songs»* 1915, p. 77.
- <sup>40</sup> Bresslau, in *Wiponis Opera*, p. 42.
- <sup>41</sup> Cfr. *Die Cambridger Lieder*, p. 48. Bulst (*Carmina Cantabrigiensia* 1950, p. 73) crede che, se l'autore di CC 16 (così come quello di CC 3 e di CC 33) fosse stato Vipone, probabilmente i *carmina* erano stati composti per essere inseriti nei *Gesta Chuonradi II imperatoris*.
- <sup>42</sup> Ziolkowski, in *The Cambridge Songs* 1998, p. 222.
- <sup>43</sup> Ivi, p. XXXII.
- <sup>44</sup> Breul, in *The «Cambridge Songs»* 1915, p. 77.
- <sup>45</sup> Esso si legge, con trad. ital. a fronte, in *Carmina Cantabrigiensia* 2011, pp. 106-119 (comm. alle pp. 34-35).
- <sup>46</sup> Ivi, pp. 124-129 (comm. alle pp. 35-36).
- <sup>47</sup> Ivi, pp. 168-171 (comm. alle pp. 44-45).