

***Huc usque, me miseram!* (CB 126:
una “chanson de femme” mediolatina**

*Quid percurram singula?
Ego sum in fabula
et in ore omnium
(CB 126, str. 9)*

1.1. Sola nella sua stanza, seduta davanti all’arcolaio, Margherita confessa a se stessa le proprie pene d’amore e l’atroce disillusione di cui è stata vittima, dopo che Faust (Enrico) l’ha circuita, sedotta, resa incinta e abbandonata. È una delle scene più giustamente celebri della prima parte del goethiano *Faust*¹, un *lied* triste e sconsolato, contrassegnato da una sorta di “ritornello” (“Meine Ruh ist hin, / mein Herz ist schwer; / ich finde sie nimmer / und nimmermehr”)², che quattro volte fa la sua comparsa, scandendo i momenti della solitudine, dell’abbandono, del rimorso e del timore del futuro. Un *lied*, come è noto, che riceverà la sua indimenticabile rappresentazione musicale da parte di Franz Schubert (*Gretchen am Spinnrade*, D 118, con l’accompagnamento mormorante del pianoforte che suggerisce onomatopeicamente lo scorrere dell’arcolaio) e che, rielaborato e riscritto, fornirà la situazione drammaturgica per due celebri scene liriche, rispettivamente ne *La damnation de Faust* di Hector Berlioz (sc. 15: *D’amour l’ardente flamme*) e nel *Faust* di Charles Gounod (atto IV, sc. 1: *Elles ne sont plus là*).

1.2. Anche i *Carmina Burana* (d’ora in poi, per brevità, *CB*) hanno la loro “Margherita”, se così può dirsi, e cioè la protagonista (nel senso della voce narrante, di colei che dice “io”) di *CB* 126 (*Huc usque, me miseram!*)³, uno dei più meritamen-

¹ W. GOETHE, *Faust e Urfaust*, a cura di G.V. AMORETTI, Milano 1976², 172-175.

² “La mia pace è perduta, / il mio cuore è pesante, io non la ritroverò più, / mai più” (ibid., 173).

³ Il testo si legge in A. HILKA-O. SCHUMANN (hrsg.), *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. MEYERS. Bd. I.: Text, 2: *Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941, 209-211; in P.G. WALSH, *Love Lyrics from the Carmina Burana*, Chapel Hill 1993, 157-159 (con trad. inglese e comm.); in P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, testo a fronte, presentazione di Fr. MASPERO, Milano 1989, 158-161 (con trad. ital. a fronte e brevissimo comm. a 290); in *Poesia latina medievale*, a cura di G. VECCHI, Parma 1958², 248-251 (con trad. ital. a fronte); in *Poesia latina medievale*, a cura di G. GARDENAL, Milano 1993, 236-239 (con trad. ital. a fronte, però non sempre ben riuscita); e in E. MASSA, *Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale*, Roma 1979, pp. 136-137 (che intitola il carne *Il pianto di Margherita*: comm. a 215-217).

te famosi lamenti femminili della poesia lirica mediolatina. In tredici brevi strofe, contraddistinte da un dettato compositivo tendenzialmente semplice (ma non rozzo o corrivo) e, in genere, alieno da preziosismi stilistici particolarmente insistiti, si snoda la triste e dolorosa vicenda della fanciulla incinta, lontana dall'amato, costretta a una vita di segregazione e di disprezzo, evitata e segnata a dito da tutti e oppressa dagli stessi genitori, che le rimproverano il suo peccato e che forse, più che dell'infelicità della figlia, sono preoccupati di ciò che la gente potrebbe dirne o pensarne. Ma leggiamo, preliminarmente, il testo completo del carme, cui seguirà una disamina attenta (per quanto possibile) sia agli elementi contenutistici sia alle caratteristiche formali e compositive.

1.
Huc usque, me miseram!
rem bene celaveram
et amavi callide.

2.
Res mea tandem patuit,
nam venter intumuit,
partus instat gravide.

3.
Hinc mater me verberat,
hinc pater improperat,
ambo tractant aspere.

4.
Sola domi sedeo,
egredi non audeo
nec inpalam ludere.

5.
Cum foris egredior,
a cunctis inspicio,
quasi monstrum fuerim.

6.
Cum vident hunc uterum,
alter pulsat alterum;
silent, dum transierim.

7.
Semper pulsant cubito,
me designant digito
ac si mirum fecerim.

8.
Nutibus me indicant;
dignam rogo iudicant
quod semel peccaverim.

9.
Quid percurrem singula?
Ego sum in fabula
et in ore omnium.

10.
Ex eo vim patior;
iam dolore morior,
semper sum in lacrimis.

11.
Hoc dolorem cumulat,
quod amicus exulat
propter illud paululum.

12.
Ob patris sevitiam
recessit in Franciam
a finibus ultimis.

13.
<Iam> sum in tristitia
de eius absentia,
in doloris cumululum.

2.1. Il componimento, tramandato soltanto nel manoscritto di Benediktbeuren, non propone difficili problemi di ordine testuale. Gli unici elementi che, a questo riguardo, meritano di essere brevemente segnalati concernono il fatto che, nel codice burano, una mano ha aggiunto, all'inizio e a guisa di ritornello, tre brevi versetti (*Eya / qualia / sunt amoris gaudia*), ritenuti giustamente estranei alla composizione

(tutt'al più, se accolti, potrebbero rivestire una funzione ironica e dissacratoria, completamente inadatta, però, a un contesto di tal genere), versetti che sono stati, comunque, espunti da tutti gli editori; e l'integrazione <Iam>, proposta da Rudolf Peiper all'inizio di str. 13,1 per motivi di ordine metrico-ritmico⁴.

Il carne consta di tredici strofe, ciascuna formata da tre settenari ritmici dall'andamento trocaico (e, in questa maniera, senza un'integrazione, il v. 1 della strofa 13 risulterebbe ipometro o, per meglio dire – poiché non si tratta di verso quantitativi, ma ritmici – difettoso di una sillaba). Lo schema delle rime è particolarmente curato, anche se qua e là si palesano, come vedremo subito, alcune “variazioni”. Innanzitutto, si rilevi che tutti i 39 versi che compongono la poesia si concludono con termini proparossitoni e presentano sempre una rima “sdrucchiola” (*miseram* ~ *celaveram*; *patuit* ~ *intumuit*, e così via). Le prime quattro strofe propongono una rima baciata nei primi due versi, mentre i terzi versi di ogni strofa rimano fra di loro (schema aax, bbx, ccx, ddx). La stessa cosa avviene per le strofe 5-8 (schema eey, ffy, ggy, hhy). A partire dalla strofa 9, però, le cose iniziano a modificarsi. Le strofe 9-12, infatti, mantengono la rima baciata per i primi due versi, mentre i terzi rimano alternativamente: il v. 3 della strofa 9, cioè, rima col v. 3 della strofa 11 (*omnium* ~ *paululum*); il v. 3 della strofa 10 rima col v. 3 della strofa 12 (*lacrimis* ~ *ultimis*). Per questo motivo, Schumann ha “anticipato” la strofa 12 dopo la strofa 9, ma ciò stravolge del tutto l'ordine logico del componimento, e quindi la proposta dello studioso tedesco va senz'altro respinta. L'ultima strofa, la 13 (che risulta, peraltro, isolata all'interno dello schema quaternario su cui si fonda tutta la composizione), presenta ancora la rima baciata fra i primi due versi e, quanto al terzo, riprende la rima delle strofe 9 e 11 (*cumulum*).

I giudizi formulati dagli editori e dagli studiosi su questo carne sono stati sempre generalmente positivi e, in taluni casi, addirittura entusiastici. Già il Raby scriveva trattarsi di una delle migliori e più commoventi poesie del *codex Buranus* (“one of the best and most moving of all the poems in the collection of the *CB*”), rilevando, in essa, i motivi del dolore d'amore (tipico di altri *CB*, per esempio 111, *O comes amoris, dolor*)⁵, dell'angoscia per la partenza dell'amato, del tormento dell'assenza⁶. Per il Rossi, siamo di fronte a una “variazione di notevole originalità all'interno di motivi piuttosto stereotipi della poesia amorosa medievale. Il canto si ispira a elementi popoleschi, avvicinandosi a quella tradizione poetica in cui fanciulle abbandonate o donne malmaritate si lamentano della propria condizione”⁷. Un po' più articolato e meditato, come sempre, il “cappello” redatto da Walsh, il quale, da parte sua, rileva inizialmente come il tema della donna incinta e la scelta di un personaggio

⁴ L'integrazione in questione è accolta da Walsh, ma non da Rossi, né da Vecchi, né dalla Gardenal, né da Massa, che lasciano il verso così come il ms. l'ha trasmesso: *Sum in tristitia*.

⁵ Il rapporto fra le due composizioni è però, a ben vedere, più apparente che reale, trattandosi, nel caso di *CB* 111, di un canto di lontananza, a da parte maschile. Tutt'al più, ciò che può accomunare le due poesie è il tema del dolore d'amore, che però è diffuso in molti dei *CB*.

⁶ Fr.J.E. RABY, *A History of the Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, II, Oxford 1934, 274.

⁷ ROSSI, *Carmina Burana*, cit., 290 (non si aggiunge altro). Sul carattere “popolare” (o “popolaresco”) del motivo, cfr. anche A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age. Etudes de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris 1925³ (la prima ediz. risale al 1889), 215.

femminile come voce narrante presentino, in questo carme, una delle loro migliori variazioni. Ma, a onta dell'apparente semplicità del componimento (che, a una lettura disattenta o superficiale, potrebbe trarre in inganno circa le reali capacità dell'anonimo poeta), ciò che colpisce è invece la raffinatezza con cui l'autore è stato in grado di strutturare la sua poesia dal punto di vista ritmico, strofico e rimico, senza per questo perdere alcunché in chiarezza e limpidezza di dettato ("The poignancy of the situation and the beguiling simplicity of the presentation should not lead us to underestimate the art of the poet, reflected in both subtly of rhyme and clarity of structure")⁸.

Ancora più ampio (anzi, uno dei più ampi fra quelli presentati nella propria antologia, quasi una vera e propria "lettura") è il giudizio su CB 126 formulato da Eugenio Massa, al quale spetta anche l'idea (che ho fatta mia all'inizio di questo intervento) di collegare la sventurata protagonista del carme mediolatino alla Margherita goethiana. Fra l'altro, lo studioso indugia sul tema fondamentale di questa poesia, che, a suo dire, è la solitudine: "Una solitudine che evoca situazioni e descrizioni sociali. Ma il poeta non scende per quella via. Avvolgendola di riguardo e di compianto, egli l'affida al soliloquio intimo di chi la patisce. La vittima approfonda la solitudine nel momento medesimo in cui invano si sforza di evaderne. Nostalgica, va con la mente alla città, per svincolarsi dall'angolo nero e gelido che intorno le scava la famiglia. Rimembra le amiche e sogna la gioia che scorre per le vie, proprio perché si smarrisce in quell'angolo che ha ceduto i limiti alla solitudine"⁹.

2.2. La lirica esordisce mediante l'autocompatimento della protagonista, che considera il grado di "misera" cui è giunta (str. 1,1 *me miseram*), mettendo in risalto come, in tutto questo tempo, ella abbia saputo ben nascondere, con astuzia (str. 1,3 *callide*) il suo stato di fanciulla incinta: a str. 1,2, *rem* sta appunto a indicare tale stato, con un termine generico – anzi, il più generico di tutti, *res* – ma che forse, proprio per questo, ben accresce, attraverso quel senso di 'indicibilità' e quasi di 'impronunciabilità' che ne promana, la tristezza e la solitudine in cui versa la sventurata protagonista del canto. E *res* ritorna, in posizione rilevata, proprio all'inizio della strofa successiva: la "cosa" non può più essere nascosta (str. 2,1 *Res mea tandem patuit*), poiché il ventre si è gonfiato e il parto è ormai prossimo (str. 2,2-3 *nam venter intumuit, / partus instat gravide*).

Da questo momento in poi, e per ben sette strofe (cioè poco più della metà dell'intero componimento), la ragazza elenca i tormenti che prova, i maltrattamenti cui la sottopongono i genitori, le calunnie della gente e l'isolamento cui è fatta segno nonché soprattutto, come appunto ha osservato Massa, lamenta ad alta voce la solitudine che alberga nel suo animo e che, più di ogni altro comportamento da parte di coloro che le sono vicini (o che, almeno, dovrebbero esserle vicini), le fa sentire più grave e dolorosa la tristezza della sua situazione esistenziale. Madre e padre la maltrattano, l'una la picchia (str. 3,1 *Hinc mater me verberat*), l'altro la riempie di in-

⁸ WALSH, *Love Lyrics*, cit., 158.

⁹ MASSA, *Carmina Burana*, cit., 216.

giurie (str. 3,2 *hinc pater impropere*), laddove si osservi lo stretto parallelismo fra i due versi, per far meglio risaltare la *sevitia* dei *parentes*, motivo, questo, peraltro più volte attestato nella stessa raccolta: cfr. CB 70 (*Estatis florifero tempore*), str. 8a,1-3 (*Est pater, est mater, / est frater, qui quater / die me pro te corripunt*);¹⁰ 79 (*Estivali sub fervore*), str. 6,3-5 (*Sunt parentes michi sevi; / mater longioris evi / irascetur pro re levi*); 158 (*Vere dulci mediante*), str. 6,1-6 (*Si senserit meus pater / vel Martinus, maior frater, / erit michi dies ater; / vel si sciret mea mater, / cum sit angue peior quater, / virgis sum tributa*). Ella se ne sta sola, seduta, a casa (str. 4,1 *Sola domi sedeo*, per cui cfr. Ps. 136,1 *Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus*), non osa uscire né più giocare e divertirsi con le compagne, come era solita fare “prima” (str. 4,2-3 *egredi non audeo / nec inpalam ludere*)¹¹, dove si avverte, anche se inespresso, il senso del rimpianto per ciò che era una volta (appunto “prima”) e che “ora” non è più, non può più essere né mai più sarà. I suoi tentativi di fuga dalla solitudine casalinga cui l’hanno relegata la sua condizione e, soprattutto, la grettezza morale della gente che le vive attorno, si tramutano infatti in fughe (dobbiamo supporre) precipitose verso la stessa casa¹², che per lei è insieme prigione e rifugio impenetrabile e sicuro, ancorché segno doloroso di esclusione e di emarginazione. Quando ella va per strada, infatti, tutti la guardano, come se fosse un essere mostruoso (str. 5,1-3 *Cum foris egredior, / a cunctis inspicio, / quasi monstrum fuerim*), osservano il suo ventre gonfio per la gravidanza e ammiccano l’uno verso l’altro, dandosi reciprocamente dei piccoli colpi (come a dire: “Guarda chi c’è!”: str. 6,1-2 *Cum vident hunc uterum, / alter pulsat alterum*) e, a marcare vieppiù il senso di allontanamento in cui ella è confinata e quasi la sua ‘diversità’ e la sua ‘alterità’ in un mondo bieco e meschino, fatto di perbenismo e di ipocrisia ammantata di falsi valori morali, tutti tacciono quando ella trascorre per la via (str. 6,3 *silent, dum transierim*)¹³, tacciono, sì, ma si danno di gomito e la segnano a dito, come se ella avesse fatto chissà cosa di inaudito (str. 7,1-3 *Semper pulsant cubito / ac designant digito, / ac si mirum fecerim*); e, ancora, la indicano con cenni della testa (str. 8,1 *Nutibus me indicant*) e la ritengono degna di essere bruciata (str. 8,2 *dignam rogo iudicant*: come una strega, come sarà poi per la Margherita goethiana) mentre, in fondo, ella ha peccato una sola volta (str. 8,3: *quod semel peccaverim*: e, in questo particolare, può forse leggersi, fra le righe, una riflessione, da parte della protagonista, riguardante il fatto che ella, sì, ha peccato e ha sbagliato, ma in fondo una sola volta – e poi, per amore, solo per amore – mentre coloro che la disprezzano e la giudica-

¹⁰ Su questo passo, cfr. S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*» (CB 70,3,3), «Filologia Antica e Moderna», 17, 2007, 33-48 (a 44-45).

¹¹ Non credo che qui *ludere* abbia il valore erotico che gli attribuisce MASSA, *Carmina Burana*, cit., 217, bensì ritengo che voglia semplicemente significare “giocare”, nel senso dei giochi che ella, fino a poco tempo prima, faceva con le amiche (insomma, per dirla col Leopardi, con “quelle / ch’ebbe compagne nell’età più bella”) e che, adesso, le sono invece assolutamente preclusi.

¹² Cfr. MASSA, *Carmina Burana*, cit., 216.

¹³ Suggestivamente, ma forse un po’ troppo retoricamente, così commenta questi versi Eugenio Massa: “Convergendo su di lei, gli sguardi l’incalzano da ogni lato. Al suo apparire, tutti si struggono in discorsi. Non hanno neppure bisogno di parlare: si intendono a cenni. Tutti la dilacerano: ma nessuno le rivolge la parola. Esiste, ma da segregata. Come la strega e la peste: come la colonna infame nella spianata sotto le mura” (ibid., 216).

no hanno probabilmente un carico di colpe e di peccati ben maggiore). A completare questo quadro di squallore morale e di pregiudizi, giunge una strofa, a suo modo 'centrale' e 'riepilogativa', di stretta imitazione ovidiana. Che bisogno c'è di raccontare tutto per filo e per segno (str. 9,1 *Quid percurram singula?*)¹⁴: ella è ormai diventata la favola sulla bocca di tutti (str. 9,2-3 *ego sum in fabula / et in ore omnium*)¹⁵.

Terminata questa sezione, la parte conclusiva del componimento è dedicata al lamento per l'esilio, per l'*absentia* cui è stato costretto l'innamorato, esilio e *absentia* che le fanno sentire vieppiù tormentoso il senso di solitudine. Ella, infatti, in aggiunta ai maltrattamenti dei genitori, al disprezzo della gente, che la fanno quasi morire di dolore e la costringono a piangere continuamente (str. 10,1-3 *Ex eo vim patior, / iam dolore morior, / semper sum in lacrimis*), soffre anche perché il suo dolce amico è dovuto fuggire via dal paese, per aver compiuto un fatto così lieve (str. 11,1-3 *Hoc dolorem cumulat, / quod amicus exulat / propter illud paululum*). La *sevitia* del padre, infatti (e torna qui il motivo di cui si è detto), lo ha costretto a rifugiarsi in Francia, agli estremi confini del paese (str. 12,1-3 *Ob patris sevitiam / recessit in Franciam / a finibus ultimis*). A proposito di quest'ultima strofa e in merito all'esilio (forzato) cui – stando a quanto ci dice il testo – è stato obbligato il giovane innamorato (insomma colui che ha messo incinta la protagonista e padre del bambino che nascerà), Massa ha ipotizzato che, in realtà, tutto ciò è quello che hanno fatto credere alla sventurata fanciulla, ché, in realtà, il giovane non è per nulla andato via in esilio ma – come spesso avveniva in tali casi e come purtroppo avviene ancora oggi – si è voluto sottrarre (e magari con la complicità dello stesso padre) ai propri doveri, probabilmente atterrito dalla gravidanza della ragazza e, chissà, fors'anche stornato dalla differenza sociale che esiste fra loro. Lo studioso, infatti, così conclude la sua attraente disamina di CB 126: "Nell'unzione, sboccia un sentimento di bontà. È l'unico, e spira dalla vittima. Crede che l'amasio sia fuggito *ob patris sevitiam* e ne compatisce l'esilio"¹⁶.

Ora, senza voler far dire al testo ciò che esso non dice – almeno esplicitamente – io ritengo che la lettura proposta dallo studioso, ancorché coinvolgente, tenda un po' a forzare il testo stesso. Ciò che importa sono appunto i sentimenti provati dalla fanciulla (in ogni modo una fanciulla abbandonata, comunque si veda la cosa), sen-

¹⁴ Sull'ovidianità di quest'espressione si sofferma RABY, *A History of the Secular Latin Poetry*, cit., II, 275. Cfr. Ov. *am.* I 5,23 *Singula quid referam?*

¹⁵ Si tratta della strofa che ho scelto come esergo per questo capitolo. Sull'espressione *ego sum in fabula* e sul motivo di essere 'favola' alle genti si tornerà fra breve. Aggiungo qui che un mio allievo del Corso di Laurea Specialistica in Scienze dell'Antichità, Luciano Mazziotta, durante gli esami di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo mi ha segnalato, a proposito di CB 126, un interessante parallelo con *Piccola storia ignobile* di Francesco Guccini (dall'album *Via Paolo Fabbri*, 43, del 1976), anche se nel brano del cantautore modenese l'accento è posto più sul tema dell'aborto ("E così ti sei trovata come a un tavolo di marmo / desiderando quasi di morire / presa come un animale macellato stavi urlando / ma quasi l'urlo non sapeva uscire") che su quelli della gravidanza extra-matrimoniale e dell'abbandono (ma non vi mancano i riferimenti al padre e alla madre della ragazza sedotta e abbandonata: cfr. Fr. GUCCINI, *Stagioni. Tutte le canzoni*, a cura di V. PATAVINA, Torino 2000, 114-115).

¹⁶ MASSA, *Carmina Burana*, cit., 216.

timenti che l'anonimo poeta riesce a enucleare con una capacità di introspezione non comune nella lirica mediolatina (e, si aggiunga, con la rinuncia e quasi il presoché completo rifiuto di ogni lenocinio retorico). È possibile, certo, che l'amato abbia fatto finta di andare in esilio (e così hanno fatto credere alla ragazza, per non accrescerne il già grande dolore); è possibile, anche, che egli sia davvero andato in esilio, non a causa della *sevitia* del padre, ma proprio per non essere costretto a far fronte ai propri doveri di padre e, magari, di futuro marito; è possibile, infine, che la versione che la fanciulla conosce sia quella veritiera. Ma, come che sia di ciò, occorre mettere in risalto il punto di vista della voce narrante, della protagonista del canto che, con semplicità e schiettezza, con un senso di rimpianto lene e doloroso, ma composto, deplora la lontananza e l'*absentia* dell'innamorato, come la medievale protagonista di una 'eroide' in miniatura (e, si può aggiungere, di una 'eroide' di provincia).

E in chiusura, a completare e a concludere degnamente il componimento, l'ultima strofa, nella quale il termine *absentia* echeggia chiaramente, quasi come una delle parole-chiave dell'intera poesia (insieme a *dolor*, che in quest'ultima sezione ha fatto la sua comparsa a str. 10,2, 11,1 e, appunto, qui: str. 13,1-3 *<Iam> sum in tristitia / de eius absentia, / in doloris cumulum*)¹⁷.

2.3. Un elemento, almeno, merita di essere qui messo in evidenza. Esso ricorre a str. 9,2-3 (*ego sum in fabula / et in ore omnium*), a sua volta strettamente correlato a str. 7,2 (*me designant digito*), e concerne il motivo della *fabula*, nel senso di "favola alle genti", dell'essere cioè sulla bocca di tutti, dell'essere mostrato a dito, dell'esser preso in giro e così via, per il quale si può qui fornire un ricco *dossier* di *loci paralleli* dalla Scrittura e da autori classici e medievali¹⁸. Innanzitutto il concetto (col medesimo utilizzo di *fabula*) ricorre già nella *Bibbia* (cfr. *Deut.* 28,37 *et eris perditus in proverbium et in fabulam cunctis populis*; *III Reg.* 9,7 *eritque Israhel in proverbium et in fabulam cunctis populis*; *Tob.* 3,4 *traditi sumus [...] in fabulam et in inproperium omnibus nationibus in quibus dispersisti nos*; cui si aggiungano, forse un po' meno significativi, *Lam.* 3,14 *factus sum in derisu omni populo meo, canticum eorum tota die*; e *Ps.* 68,12 *et factus sum illis in parabolam*). Fra gli *auctores*, l'espressione ricorre in Orazio, *epist.* I 13,8-9 (*asinaeque paternum / cognomen vertas in risum et fabula fias*); *epod.* XI 7-8 (*heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui*); e poi in Tibullo (autore, comunque, poco o punto noto nel Medioevo), *eleg.* I 4,83 (*parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam*); in Ovidio, *am.* III 1, 19-22 (*Saepe aliquis digito vatem designat euntem / [...] / fabula, nec sentio, tota iactaris in Urbe, / dum tua praeterito facta pudore refers*) e *ars* II 629-630 (*Ne desint, quas tu digitis ostendere possis, / ut quamque attigeris, fabula turpis erit?*), passi, entrambi, in cui compare anche il tema dell'essere segnato a dito,

¹⁷ Sul tema dell'*absentia* dolorosa dell'innamorato (o dell'innamorata), di autorevole suggestione classica (basti pensare alle *Heroides* di Ovidio), mi permetto di rinviare al mio *For absent friends. Il motivo dell'assenza in alcuni carmi di Venanzio Fortunato*, «Maia» n.s., 61,3, 2009, 626-658.

¹⁸ L'esemplificazione che qui segue è puramente indicativa.

che costituisce sovente una sorta di corollario di quello della 'favola' alle genti (il tema dell'essere segnato a dito ricorre anche in Orazio, *carm.* IV 3, 21-23 *totum munus hoc tui est, / quod monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae*); e in Persio, *sat.* V 152 (*cinis et manes et fabula fies*). Passando alla letteratura mediolatina, il tema compare, per esempio, in Guglielmo di Blois, *Alda* 157-158 (*Alde fama sonat populi totius in ore, / Alda fit in populo fabula, vera tamen*: si osservi che qui, però, ricorre una accezione positiva, nel senso di "fama", di "rinomanza"¹⁹); nella "commedia elegiaca" *Babio* 7 (*Rem retegi timeo, timeo ne fabula fiam*);²⁰ e nella *Elegia de diversitate Fortune* di Arrigo da Settimello, proprio in apertura della fortunata composizione (I 5-8 *Gentibus obprobrium sum crebraque fabula vulgi; / dedecus agnoscit tota platea meum. / Me digito monstrant, subsannant dentibus omnes, / ut monstrum monstror dedecorosus ego*)²¹. Il medesimo concetto (ma stavolta privo dell'utilizzo del termine-chiave *fabula*) compare anche nel *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa, in un passo in cui si mette in risalto quanto sia disdicevole per un vecchio (appunto il Paolino protagonista della *pièce*) essere sulla bocca di tutti, perché innamorato o in fregola matrimoniale, insomma perché *luxuriosus senex* (vv. 759-760 *ergo meum vitium celari, non reserari / debet ne senio gentis in ore cadam*)²². Accoppiati, i due temi della *fabula* e dell'essere mostrato a dito ricorrono poi in un testo poetico mediolatino dei secc. X-XI che però, per la sua scarsissima circolazione, assai difficilmente può essere stato conosciuto dall'autore di CB 126, e cioè il *Metrum Leonis* di Leone vescovo di Vercelli: I 44-47 *Pondere fractus, / fabula factus, / pollice signor, / verbere plangor*²³.

In conclusione di questa lettura di CB 126, possiamo affermare, senza tema di smentita, di trovarci in presenza di uno dei più sensibili e delicati componimenti della raccolta, per la capacità di introspezione psicologica mostrata dall'anonimo autore, per la semplicità e l'immediatezza del dettato poetico (semplicità e immediatezza, però, che non vanno certo confuse con mancanza di raffinatezza e/o sciattezza), per la scelta di conferire a una 'voce' femminile²⁴ il lamento triste e accorato (ma di una tristezza lene e non disperata) per una situazione di esclusione e di disprezzo, per una condizione di emarginazione in una società (possiamo ben arguirlo da ciò che vien detto nel testo stesso) bigotta, imbevuta di pregiudizi e facile a puntare il dito accusatore su colei che ha 'peccato' per amore e che, per questo suo 'peccato', viene considerata alla stregua di un essere mostruoso (str. 5,3 *quasi monstrum*

¹⁹ Guglielmo di Blois, *Alda*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, VI, Genova 1998, 11-109 (a 64).

²⁰ *Babio*, a cura di A. DESSI FULGHERI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, II, Genova 1980, 242-301 (a 244).

²¹ Arrigo da Settimello, *Elegia de diversitate Fortune*, in *Scritture e scrittori del secolo XII*, a cura di A. VISCARDI-G. VIDOSSÌ, Torino 1977², 196.

²² Riccardo da Venosa, *De Paulino et Polla*, a cura di S. PITTALUGA, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, V, Genova 1986, 81-227 (a 186).

²³ Leone di Vercelli, *Metrum Leonis. Poesia e potere all'inizio del secolo XI*, a cura di R. GAMBERINI, Firenze 2002, 2. Per una messa a punto dei vari problemi riguardanti l'autore e le sue opere, cfr. il mio *Leone di Vercelli, scrittore e uomo politico dell'XI secolo: status quaestionis*, «Bollettino di Studi Latini», 40,1, 2010, 86-97.

²⁴ Cfr. D. EARNSHAW, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, New York 1988.

fuerm), degno di essere bruciato sul rogo, come si trattasse di una strega (str. 8,2 *di-gnam rogo iudicant*). Insomma, *CB 126* si configura come una sorta di “chanson de femme” mediolatina²⁵, nella mestizia della protagonista per la sua condizione di solitudine e di isolamento e, soprattutto, per la lontananza, la partenza (o forse la fuga?), l’*absentia* dell’amato (elementi caratteristici e distintivi, questi, anche del genere – tipologicamente affine – delle “chansons de toile” o “chansons d’histoire”)²⁶.

Appendice

L’epistola della donna incinta (Boncompagno da Signa, *Rota Veneris*)

Il Medioevo conobbe varie ‘ruote’, simboli di eterno movimento attraverso i quali l’immaginario degli uomini dell’età di mezzo esplicitava il continuo divenire e l’incessante mutare delle cose: dalla ruota delle Virtù a quella, celeberrima, della Fortuna, che costituisce uno dei *topoi* più vulgati e canonici della letteratura basso-medievale, da Boezio (*de cons. Phil.* II, pr. 1-2) ai *CB* (14 *O varium Fortune lubricum*; 16 *Fortune plango vulnera*; 17 *O Fortuna*; 18 *O Fortuna levis*)²⁷ all’*Elegia de diversitate Fortune* di Arrigo da Settimello fino all’*Ecerinis* del Mussato (vv. 144-145 *Sic semper rota volvitur, / durat perpetuum nichil*; 434-435 *instabiles nam variat vices / motus perpetuae continuus rotae*), per non parlare dell’altrettanto famosa *rota Vergilii*, attraverso la quale la mnemotecnica medievale elaborò un sistema di generi letterari e di corrispondenze fra stile e contenuto, fondandosi sulle tre opere del Mantovano²⁸.

²⁵ Sul genere, vi è un’amplissima bibliografia. Fra i contributi più significativi, cfr. P. BEC, *Le type lyrique des chansons de femme dans la poésie du Moyen Age*, in *Mélanges E.R. Labande*, Poitiers 1974, 13-23; ID., *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, I, Paris 1978, 57-90; ID., «*Trobairitz*» et “*chanson de femme*”. *Contribution à la connaissance du lyrisme au Moyen Age*, «*Cahiers de Civilisation Médiévale*», 22, 1979, 235-262. Un’ottima presentazione del problema e messa a punto in L. FORMISANO, *La lirica, ne La letteratura romanza medievale*, a cura di C. DI GIROLAMO, Bologna 1994, 63-125 (a 97-98: bibliografia specifica a 383).

²⁶ Cfr. K. BARTSCH, *Altfranzösischen Romanzen und Pastorellen*, Leipzig 1870. Dopo l’ediz. pionieristica di Bartsch, le “chansons de toile” sono state quindi oggetto di frequenti e reiterati studi nelle epoche successive: cfr., per es., C. CREMONESI, “*Chansons de geste*” e “*chansons de toile*”, «*Studi Romanzi*» 30, 1943, 55-203 (poi in EAD., *Studi romanzi di filologia e letteratura*, Brescia 1984, 3-119); E. FARAL, *Les “chansons de toile” ou “chansons d’histoire”*, «*Romania*» 69, 1946-1947, 433-462; G. SABA, *Le “chansons de toile” o “chansons d’histoire”*. Edizione critica con introduzione, note e glossario, Modena 1955; P. JONIN, *Le refrain dans les “chansons de toile”*, «*Romania*», 96, 1975, 209-441; M. ZINK, *Belle: essai sur les “chansons de toile”, suivis d’une édition et d’une traduction*, Paris 1978. Una teoria interessante (e ormai ben nota) per il discorso che qui stiamo conducendo, è quella che postula il fatto che le forme e i contenuti della poesia d’amore araba, filtrando nella latinità cristiana sia attraverso la Spagna e la Sicilia musulmane, sia attraverso le Crociate, abbiano contribuito alla nascita della poesia d’amore trobadorica nel sud della Francia e nelle regioni vicine. È il caso delle *muwashshahat*, poesie arabe ed ebraiche in strofe liriche che vennero scritte in Spagna fra l’XI ed il XII sec., più di 60 delle quali ci sono giunte con una sorta di “appendice” in una delle lingue romanze locali. Pare che la stragrande maggioranza di questi versi, detti *kharjat*, derivi da “canzoni d’amore di donne” (spesso di donne abbandonate, del modello di quelle che poi saranno appunto le “chansons de femme” e le “chansons de toile”). Per una più approfondita discussione di questi problemi, cfr. A. VÄRVARO, *Litterature romanze del Medioevo*, Bologna 1985, 146-152; e FORMISANO, *La lirica*, cit., 78-87.

²⁷ Cfr. TUZZO, *La volubilità della fortuna nei Carmina Burana*, in *Παλαιά Φιλία. Studi di topografia antica in onore di Giovanni Uggeri*, a cura di C. MARANGIO-G. LAUDIZI, Galatina (LE) 2009, 137-148.

²⁸ Essa è riprodotta, per es., in FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris 1924, 87; e cfr. G. STABILE, *rota Vergilii, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, 586-587.

A queste 'ruote' Boncompagno da Signa aggiunge quella d'Amore, la *rota Veneris*, della quale ricorre menzione già nella letteratura latina d'età classica, per esempio in Plauto (*Cist.* 206-208 *Iactor, crucior, agitor, / stimulor, vorsor / in amori' rota, miser exanimor*) e in Propertio (II 8,8 *vinceris aut vincis, haec in amore rota est*), anche se risulta evidente come i due passi – per la scarsa diffusione di entrambi gli autori fino al tardo Medioevo – siano improponibili quali 'fonti' o 'modelli' per il trattatello di Boncompagno²⁹.

Nato a Signa, presso Firenze, nella seconda metà del sec. XII (si suole fissare la sua data di nascita, orientativamente, fra il 1165 ed il 1175), dopo rapidi studi a Firenze, intorno ai trent'anni, nel 1194, Boncompagno divenne maestro di grammatica nello studio di Bologna, passando quindi, successivamente, a Venezia, a Reggio Emilia, a Vicenza, a Padova, e quindi ritornando nuovamente a Bologna, nel 1215, ove raggiunse il culmine della fama e l'apice della carriera accademica. Gli ultimi, tristi, anni li trascorse in povertà, a Firenze, ove morì fra il 1240 ed il 1243. Di Boncompagno ci è giunto un cospicuo *corpus* di opere (molte delle quali ancora inedite o mal edite), fra le quali vale la pena di ricordare la *Rhetorica novissima*, iniziata a Venezia e pubblicata a Bologna nel 1235; la *Rhetorica antiqua*, detta comunemente *Boncompagnus* (secondo un modulo onomastico assai diffuso nella produzione scolastica dell'epoca), recitata a Bologna nel 1215 e poi pubblicata a Padova nel 1226 o nel 1227; due scritti che, almeno nel titolo, sembrano rifarsi a Cicerone, l'*Amicitia* (1204) e il *De malo senectutis et senii*³⁰; un'opera storico-encomiastica, il *Liber de obsidione Ancone* (1198-1201), in cui viene esaltata la difesa della città marchigiana dall'assalto delle truppe del Barbarossa³¹; e quindi altre opere minori di grammatica, di retorica e di epistolografia, quali le *Quinque salutationum tabulae* (1194-1195), che trattano della *salutatio* e dei vari titoli che spettano ai diversi destinatari delle epistole; il *Tractatus virtutum* (1197), sui pregi e i difetti del discorso; la *Palma* (1198), l'*Oliva* (1198), il *Cedrus* (1201) e la *Myrra* (1201), in cui vengono analizzati rispettivamente la dottrina epistolografica, la composizione dei privilegi ecclesiastici, quella degli statuti comunali e quella dei testamenti; un'altra opera di recente scoperta, e attribuitagli, la *Corona*³²; il *Breviloquium* (1203), che istruisce sulla maniera di comporre gli *exordia* epistolari; l'*Isagoge* (1204), che tratta delle epistole introduttive; e, infine (forse il suo scritto più noto), appunto la *Rota Veneris* (1194-1195), singolare manualetto di 'avviamento' alla composizione epistolografica di carattere amoroso, sapientemente bilicato fra dottrina retorica e *divertissement* novellistico e materiato di echi e suggestioni della letteratura erotica classica e mediolatina, da Ovidio a Giovenale, dal *Pamphilus* ad Andrea Cappellano³³.

²⁹ Su questa tematica, cfr. M. GIOVINI, *Dalla "rota Fortunae" (o "Ixionis") alla Rota Veneris di Boncompagno da Signa: appunti preliminari sul "manuale del seduttore epistografo"*, «Maia», n.s., 58,1, 2006, 75-90.

³⁰ Boncompagno da Signa, *De malo senectutis et-senii. Un manuale duecentesco sulla vecchiaia*, a cura di P. GARBINI, Firenze 2004.

³¹ Boncompagno da Signa, *L'assedio di Ancona. Liber de obsidione Ancone*, a cura di P. GARBINI, Roma 1999.

³² Cfr. F.L. SCHIAVETTO, *Un'opera sconosciuta di Boncompagno*, «Studi Medievali», n.s., 34,1, 1993, 365-380.

³³ Trådito in nove mss. e in un incunabolo, il trattatello fu dapprima edito, parzialmente, da E. MONACI (*La Rota Veneris: dettami d'amore di Boncompagno da Firenze, maestro di grammatica in Bologna al principio del secolo XIII*, «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali», ser. IV, 1, 1889, 68-77), che basò il proprio studio esclusivamente sul cod. Roma, Biblioteca Vallicelliana C 40; estratti dell'opera furono pubblicati anche da C. SUTTER, *Aus Leben und Schriften des Magister Boncompagno. Ein Beitrag zur italienischen Kulturgeschichte im 13. Jahrhundert*, Freiburg-Leipzig 1894, 78-96; e da V. CIAN, *Lettere d'amore e segreti galanti d'altri tempi. Appunti storici e filologici*, Pisa 1905, 17-18. L'opera fu, quindi, integralmente edita da Fr. BAETHGEN (*Magister Boncompagno, Rota Veneris. Ein Liebesbriefsteller des 13. Jahrhunderts*,

Fra i vari *exempla* di epistole amatorie che Boncompagno inserisce sapientemente nel suo manualetto, qui ci interessa la cosiddetta “epistola della donna incinta”³⁴, i cui legami con precise tematiche della lirica mediolatina e, in particolare, con *CB 126* sono stati più volte giustamente notati³⁵ ma, a quanto mi risulta, non particolarmente approfonditi. L’epistola in questione costituisce (come le altre che si affollano nel trattatello del maestro duecentesco) uno *specimen* di quel che una fanciulla (o una donna), rimasta incinta prima del matrimonio, dovrebbe scrivere al proprio amante (*Pone, quod antequam nubat, efficiatur gravida, unde taliter scribit amasio suo*). La ragazza dovrà esordire ricordando, con rimpianto, il tempo in cui, ‘prima’ di consumare il rapporto amoroso, viveva tranquillamente in casa dei propri genitori, che le volevano un gran bene, quando, a un certo punto, egli, da seduttore esperto e navigato, l’ha insidiata con le sue lusinghiere adulazioni e l’ha catturata col suo laccio (*Eram in domo patris mei tenera et in utriusque parentis conspectu plurimum amabilis, quando per venativas adulationum blanditias me traxisti minus provide in laqueum deceptivum*). Adesso che è rimasta incinta (e si rilevi, qui come in *CB 126*, il contrasto fra ‘prima’ e ‘ora’, fra un passato di felicità e di spensieratezza, ormai purtroppo irrimediabilmente trascorso, e un presente di tristezza e di sconsolazione), ella non osa raccontare a nessuno il motivo della sua ‘ferita’ (è il tema tipico del *vulnus amoris*, la “ferita d’amore”), sebbene tutti sappiano ciò che le è accaduto (o, meglio, dal punto di vista della gente, ciò che ella e il suo *partner* hanno fatto di nascosto: *quod gessimus in absconso*), poiché, fra l’altro, non vi è alcun modo per nascondere: il volto, infatti, comincia a impallidire, il ventre si gonfia, tutti parlano male di lei, la sottopongono a continui attacchi, ella subisce vergate e vorrebbe morire piuttosto che soffrire tutto questo, poiché, insieme col fiore della verginità, ha perduto la reputazione e l’onore (*Nunc vero non audeo alicui propalare mei vulneris causam, et tamen scitur in platheis, quod gessimus in absconso; vultus pallet, tumescit venter, reserantur claustra pudoris; fama plebescit, laceror assidue, subiaceo verberibus, requiro mortem, unde non est dolor similis meo dolori, quia famam et honorem cum florem verginitatis amisi*)³⁶.

Prima di proseguire nella lettura e nell’analisi dell’epistola, voglio far rilevare come la più gran parte delle tematiche che contraddistinguono la sezione ora citata risultino largamente sovrapponibili (talvolta anche a livello terminologico) alle analoghe tematiche di *CB 126*: l’amore consumato “di nascosto” (*quod gessimus in absconso* ~ *CB 126*, str. 1,2-3 *rem bene celaveram / et amavi callide*); il ventre che si gonfia (*tumescit venter* ~ *CB 126*, str. 2,2 *nam venter intumuit*); l’accento ai “malparlieri” e agli attacchi cui la donna è fatta segno da parte di coloro che le stanno attorno (*fama plebescit, laceror assidue* ~ *CB 126*, str. 5-9); le “vergate” (siano esse reali o metaforiche) che ella è costretta a patire (*subiaceo verberibus* ~ *CB 126*, str. 3,1 *hinc mater me verberat*); elementi, questi, cui può essere aggiunta (ma si tratta probabilmente di un caso) l’identità, nei due testi, della *iunctura non audeo*, anche se differente è il contesto in cui essa ricorre: qui, nella *Rota Veneris*, in relazione al fatto che la ragazza “non osa” rivelare ad alcuno (*alicui propalare* ~ *CB 126*, str. 4,3 *inpa-*

Roma 1927), che fondò la sua ediz. prevalentemente sul ms. Siena, Biblioteca Comunale, G IX 31. Il testo allestito da Baethgen, rivisto nell’ortografia e nella punteggiatura, è stato quindi ripubblicato (con trad. ital. a fronte, introd. e comm.) da Paolo GARBINI (Boncompagno da Signa, *Rota Veneris*, Roma 1996; per la tradizione ms. e a stampa, cfr. la *Nota al testo*, *ibid.*, 99-100).

³⁴ Testo e trad. ital. *ibid.*, 62-63 (da cui traggio le citazioni che qui ricorrono).

³⁵ Cfr. Boncompagno da Signa, *Rota Veneris*, cit., 16 e 93.

³⁶ Per l’espressione *non est dolor similis meo dolori*, cfr. *Lam.* 1,12.

lam) la causa del suo stato; in CB 126, invece, a proposito del fatto che ella "non osa" uscire fuor di casa (str. 4,2 *egredi non audeo*).

La prima sezione dell'epistola, quella che fin qui si è ripercorsa, è fondata sui temi della solitudine, della tristezza, dell'emarginazione della protagonista incinta, così come sui medesimi motivi erano fondate (come abbiamo visto) la prima e la seconda sezione di CB 126. E come in CB 126, a un certo punto, la fanciulla esprimeva il concetto secondo il quale il suo già grande e tormentoso dolore fosse accresciuto dalla lontananza dell'amato (str. 11,1-2 *hoc dolorem cumulat, / quod amicus exulat*), così nell'epistola di Boncompagno, a guisa di 'cerniera' fra la prima e la seconda sezione, si mette in risalto come l'angoscia della fanciulla aumenti senza fine, poiché l'uomo da lei amato si è allontanato da lei, anzi, le è diventato completamente estraneo, mentre prima le prometteva mari e monti e, addirittura, tutto ciò che era contenuto sotto la volta celeste (*Nam ad inenarrabilis anxietatis augmentum factus es michi penitus alienus, nec illius aliquatenus recordaris, cui maria promittebas et montes et universa, que celi ambitu continentur*)³⁷. Qui, a differenza di CB 126 (si è detto come in esso l'esilio del giovane possa essere variamente interpretato), è invece chiaro che, spaventato dalle responsabilità di una paternità certamente non voluta, il fedifrago si è dileguato e la fanciulla, lungi dall'essere stata probabilmente ingannata (o dall'essersi illusa), è pienamente consapevole di ciò. Ciò, fra l'altro, si comprenderà ancor meglio alla fine dell'epistola e, soprattutto, dal breve *exemplum* di 'risposta' dell'uomo all'epistola in questione (che segue immediatamente), dalla lettura della quale emerge chiaramente come egli sia sposato con un'altra donna e non abbia alcuna intenzione di lasciare la moglie. Anzi, una volta egli voleva la fanciulla (che ora è incinta) in sposa, ma lei si era rifiutata, ed egli si era così consolato con un'altra. Ora ella che cosa vuole? E poi, chi ha detto che il bambino che sta per nascere sia veramente suo e non di un altro uomo che le ha procurato tale infamia? (*Antequam uxorem acciperem, dedignabar is me recipere in virum; nunc autem, qua ratione tue possem condescendere voluntati, cum uxorem habeam elegantissimam et multimoda pulchritudine decoratam? Cessa igitur a talibus et tecum hec verba retracta, quoniam alium credo esse in causa, qui tuam navem fecit ad portum ignominie devenire*)³⁸.

Da questo punto in poi, comunque, il tono e il contenuto della lettera della donna incinta iniziano a prendere una strada diversa da quella seguita in CB 126. Vengono infatti qui inseriti, a mo' di *exempla* diffusi e proverbiali, alcuni *tòpoi* metaforici (riferiti rispettivamente all'uomo e alla donna) quali il cacciatore che cattura l'uccello coi suoi lacci o il pescatore che prende il pesce all'amo (*Similibus enim laqueis auceps decipit aves et piscis ex pelago tali trahitur hamo*); o il motivo di chi, una volta giunto in alto, è destinato a cadere irrimediabilmente, cercando invano una salvezza di fronte al pericolo imminente (*Sed nichil prodest michi, quod reffero, quoniam qui ex alto cadit, inremediabiliter corrui, et frustra remedium queritur, ubi periculum precurrit*)³⁹. In conclusione, la ragazza chiede al proprio

³⁷ Per *maria promittebas et montes*, cfr. Sall. *Cat.* 23,3 (*maria montisque polliceri coepit*); per *universa, que celi ambitu continentur*, cfr. *Esth.* 13,10.

³⁸ Boncompagno da Signa, *Rota Veneris*, cit., 64.

³⁹ A proposito di questo motivo si possono allegare, fra i classici, almeno un passo dal proemio di Luc. *bell. civ.* I 70-72 (*invidia fatorum series summisque negatum / stare diu nimioque graves sub pondere lapsus / nec se Roma ferens*) e uno dall'*Octavia* pseudo-senecana, vv. 377-380 (*Quid me, potens Fortuna, fallaci mihi / blanda vultu, sorte contentum mea / ante extulisti? Gravius ut ruerem edita / receptus arce totque prospicerem metus?*); fra gli scrittori tardo-antichi e cristiani, un passo di Claud. *In Rufinum* I 22-23 (*in se magna ruunt, tolluntur in alto / ut lapsu graviore ruant*: i due passi di Lucano e di Claudiano ora citati si leggono, variamente combinati, nel § 29, *Quod brevis est et misera vita magnatum*, del libro III del *De contemptu mundi* – o *De miseria humane conditionis* – di Lotario di Segni, poi papa Innocenzo III) e uno dello Pseud.-Hier. *reg. mon.* 15

amante di venirle incontro, di aiutarla e, se proprio non vuole aiutarla, di vedere in qual modo ella muoia per lui. Ed ella, appunto, si augura la morte, poiché (concetto già apparso precedentemente e qui ripetuto alla fine dell'epistola) la morte è un male minore rispetto a una vita fatta d'infamia e di vergogna (*Succurre michi, queso, tandem, et si non vis prebere iuvamen, inspicias saltem, quomodo pro te morior, et utinam morerer! Quia minus malum esset mori, quam vivere omni tempore cum pudore*).

Dal lamento femminile (o, se si vuole, dalla "chanson de femme") all'epistola amorosa, da *CB 126* alla *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa. Al di là delle evidenti differenze tipologiche e di genere (poesia ~ prosa; canto d'amore ~ epistola amatoria, e così via), nell'impossibilità di stabilire con certezza la priorità cronologica di un testo rispetto all'altro – sappiamo infatti che il trattatello di Boncompagno fu redatto fra il 1194 e il 1195, ma non conosciamo con sicurezza la data di composizione di *CB 126*, che è comunque anteriore al 1230, epoca probabile di redazione del manoscritto di Benediktbeuren – e senza voler in alcun modo postulare una *imitatio* diretta di un testo dall'altro (in qualsiasi direzione si vogliono considerare le evidenti interrelazioni che legano *CB 126* e l'epistola di Boncompagno), ciò che emerge con netta evidenza, nei due brani, è il sentimento di abbandono e di tristezza della sconsolata e infelice protagonista. Più raffinata e argomentativa la donna incinta di Boncompagno, più semplice e fresca (e senz'altro meglio riuscita) quella di *CB 126*, si tratta pur sempre della delineazione di una figura femminile sensibile e indimenticabile, ben lontana dai consueti e adusati *cliché* che, per tanti (troppi) secoli, hanno contraddistinto la poesia (e, in genere, la letteratura) mediolatina sulla donna.

Armando BISANTI

Riassunto: Huc usque, me miseram (CB 126) è una delle liriche più interessanti dei *Carmina Burana*. In essa possiamo trovare almeno tre elementi di grande suggestione: 1) il tema della donna incinta; 2) la scelta di una fanciulla come voce narrante; 3) il motivo dell'*absentia* dell'amante. In questo lavoro viene proposta una puntuale analisi del testo e delle sue caratteristiche letterarie, metriche, retoriche, con alcune considerazioni circa il tema della "voce femminile" e un'attenzione particolare agli elementi topici che ricorrono nel componimento e alle relazioni con la contemporanea lirica francese (per esempio, la "chanson de femme"). Nell'appendice vengono quindi mostrati i rapporti fra *CB 126* e la "lettera della donna incinta" che possiamo leggere nella *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa.

Summary: Huc usque, me miseram (CB 126) is one of the most interesting poems of the *Carmina Burana*. We can find in it at least three elements of big suggestion: 1) the theme of the pregnancy; 2) the choice of a girl as spokeswoman; 3) the subject of the *absentia* of the lover. In this paper a strict analysis of the text and of its literary, metrical, rhetorical characteristics is produced, with some considerations about the theme of the "female voice" and a particular attention to the topics that occur in the poem and the relations with the contemporary French lyric (for example, the "chanson de femme"). The appendix then shows the relations between *CB 126* and the "letter of the pregnant woman" which we can read in Boncompagnus of Signa's *Rota Veneris*.

(*Quanto altius est ascensus, tanto durior descensus: PL 30, col. 417c*); e, nell'ambito della poesia mediolatina, almeno un verso dell'*Aesopus* (o *Esopus*) attribuito al cosiddetto Gualtiero Anglico, 35-9 (*ascensor nimium nimum ruit*) ed uno dalla "commedia elegiaca" *De more medicorum*, v. 127 (*Ascendunt subito, subito merguntur ad yma*).