

LA «SPOLA» DI BARTOLOMEO DE' BARTOLI.

SULL'ESPERIMENTO METRICO DI UNA CANZONE ILLUSTRATA DEL TRECENTO.

di Silvia De Laude

Fra i copisti che a Bologna, nel Trecento, gravitano nell'ambiente dell'Università, a stretto contatto con artisti e miniatori, Bartolomeo de' Bartoli ha avuto una carriera per molti versi singolare. Fratello di Andrea, il pittore caro a Roberto Longhi, Bartolomeo comincia a lavorare molto giovane. Intorno al 1330, nei primi contratti in cui compare il suo nome, è necessario che il padre faccia da garante per lui. Una decina d'anni più tardi risulta aver fatto strada. Dopo aver trascritto, come molti nella sua città, codici liturgici e universitari, entra nell'orbita di un signore tanto stravagante quanto magnifico, e si guadagna un posto nella *familia* di Bruzio Visconti, figlio illegittimo di Luchino, come fornitore ufficiale di codici.¹

A Bruzio, nel 1345, offre di sua iniziativa uno splendido esemplare delle *Metamorfosi* di Apuleio, con miniature in cui si è riconosciuta la mano del 'Maestro del 1346' e forse del giovane Niccolò da Bologna (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 2194). Ci tiene a presentarsi come donatore del libro, e nella miniatura iniziale si fa mettere in scena in ginocchio davanti al giovane Visconti, con gesto così insolito, da parte di un copista, da aver spiazzato i compilatori del *Catalogue des manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, in imbarazzo nell'identificare la figura che si ritaglia un ruolo da protagonista nel genuflettersi («l'auteur?»).²

Bartolomeo non pensa se stesso come semplice copista, e del salto di qualità per il quale si sente pronto dà una testimonianza ancora più eloquente l'altro omaggio offerto a Bruzio negli anni delle *Metamorfosi* vaticane. Per

¹ A Bartolomeo de' Bartoli, dedica un rapido profilo G. Orlandelli nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 559-560. Lo ho integrato nella mia edizione della *Canzone delle Virtù e delle Scienze* composta da Bartolomeo per Bruzio Visconti, di prossima pubblicazione.

² Cfr. *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*. Catalogue établi par E. Pellegrin et F. Dolbeau, J. Fohlen et J. -Y. Tilliette, avec la collaboration d'A. Marucchi et de P. Scarcia Piacentini, Paris, III, 1, 1991, p. 517. Avrebbe dovuto chiarire il gesto la rubrica incipitaria, nella quale Bartolomeo declina con orgoglio il proprio nome accanto a quello del dedicatario: «Magnifico et excelso militi ac domino domino Bruto Vicecomiti per suum familiarem Bartolomeum de Bartolis de Bon<onia>». Bartolomeo si firma anche nell'*explicit*: «Scriptum et correctum per me Bartholomeum de Bartholis de Bononia et lectum per quendam intelligentem scolarem Petrum de Agubio».

una volta, il *familiaris* del tiranno bibliofilo e poeta si fa scrittore in proprio, e coinvolge il fratello nella confezione di un libro strano e bellissimo, nel quale le parole (parte in latino, parte in volgare) si intrecciano con le immagini non meno indissolubilmente che nei *Regia Carmina* di Convenevole da Prato o nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, per rappresentare in forma di donne allegoriche le virtù e le arti liberali.

Il libro, di cui si conserva a Chantilly l'esemplare di dedica (Musée Condé, Ms. 1426), è stato estromesso senza meritargli dalle storie della nostra letteratura.³ Nella rubrica incipitaria si autodefinisce *cantica*, e Bartolomeo se ne presenta come l'ideatore, o *compositor*, dichiarando insieme il suo intento, che è quello di trattare in volgare di virtù e scienze, «ad gloriam et honorem magnifici domini Brutii».⁴

Incipit cantica ad gloriam et honorem magnifici militis domini Brutii, nati inditi ac illustris principis domini Luchini Vicecomitis de Mediolano, in qua tractatur de virtutibus et scientiis vulgarizatis.

Il tema non è scelto a caso. Bruzio Visconti, ci informano i contemporanei, aveva per i libri una vera passione, e prediligeva quelli di morale, che acquistava dappertutto.⁵ L'immagine di sé che preferiva era quella di amico delle virtù. Bartolomeo ne aveva tenuto conto già nel progettare l'ornamentazione delle *Metamorfosi* vaticane, e quasi negli stessi anni, fra il '46 e il '48, il domenicano fiorentino Luca Mannelli aveva redatto un *Compendium de virtutibus* che nell'*incipit* dell'esemplare di dedica si fregia di esser composto proprio su invito di Bruzio (Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 64677), il cui vezzo, evidentemente, era assecondato dalla cerchia di *familiares* con premuroso zelo.⁶

³ Per il momento, l'unico testo disponibile è quello procurato da Léon Dorez (*La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Museo Condé ed illustrato a cura di Leone Dorez, Bergamo 1904 [=Collezione Novati, Codici manoscritti e stampati con miniature o disegni riprodotti a facsimile, n. 2]). [Ricorda l'opera di Bartolomeo ora - l'ho potuto vedere solo quando questo articolo era in bozze - C. Ciociola, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, II, *Il Trecento*, Roma 1995, pp. 572-573].

⁴ La qualifica di *compositor operis* è assunta su di sé da Bartolomeo attraverso il *titulus* con cui si fa rappresentare nella miniatura iniziale, in ginocchio davanti al signore. Il *magnificus* riferito a Bruzio nella dedica della *Canzone* e nelle *Metamorfosi* va inteso come termine tecnico, e così il *familiaris* con cui Bartolomeo designa se stesso ancora nella dedica delle *Metamorfosi*.

⁵ Cfr. Pietro Azario, *Liber gestorum in Lombardia*, a cura di F. Cognasso in L. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna 1926-1939², pp. 44-45.

⁶ Nella pagina iniziale delle *Metamorfosi*, il giovane Visconti è in scena proprio in compagnia delle Virtù (cfr. la descrizione in *Les manuscrits classiques latins*, p. 517). La notizia della committenza di Bruzio si legge per il *Compendium philosophiae moralis* di Luca Mannelli nella dedica (In hanc in quam morali philosophia a me vestro familiari compendiosum et clarum rogatus tractatum...).

Quanto al libro di Bartolomeo, il termine *cantica* - lo vedremo - può sorprendere, ma va inteso in senso proprio, perchè quello messo insieme per il tiranno patito delle virtù è un dittico di canzoni gemelle, o un curioso poemetto fatto di stanze di canzone, assimilate a una testura metrica continua. I versi sono in tutto 400, e si dividono in 18 stanze di 21 versi ciascuna (ABbCcDdEeAaBbCcDdEeFF), con due congedi di 11 (ABbCcDdAaEE). Le prime due stanze stanno a sé, e con la dedica a Bruzio e un omaggio a s. Agostino costituiscono una specie di prologo. Seguono una rassegna delle virtù cardinali e teologali - una per stanza, precedute dalla Teologia - e una rassegna delle arti del Trivio e del Quadrivio - ancora una per stanza, precedute dalla Filosofia. Entrambe le rassegne sono seguite da un congedo e da un *explicit*, nel quale ricevono rispettivamente la qualifica di *prima* e *secunda pars cantice*, a conferma di come il testo appaia, agli occhi del *compositor operis*, unitario.⁷

I. Dedica a Bruzio Visconti
II. Invocazione a s. Agostino prologo

III. Teologia
IV. Prudenza
V. Temperanza
VI. Fortezza *prima pars cantice*
VII. Giustizia (8 stanze): le virtù
VIII. Fede
IX. Speranza
X. Carità
+
congedo

XI. Filosofia
XII. Grammatica
XIII. Dialettica *secunda pars cantice*
XIV. Retorica (8 stanze): le scienze
XV. Aritmetica
XVI. Geometria
XVII. Musica
XVIII. Astrologia
+
congedo

Anche se la canzone nel Trecento tende a dilatarsi spesso oltre misura, stanze di 21 versi sono tutt'altro che comuni, e si incontrano, per quanto ne so, solo una volta in Riccardo degli Albizzi e una in Sennuccio del Bene, a cui si può aggiungere lo pseudo-Cavalcanti della canzone *Amor perfetto*, edita

⁷ Cfr. c. 6^o: «Explicit *prima pars Breuze cantice*, in qua tractatur de virtutibus vulgariter distinctis»; e c. 10^o: «Explicit *secunda pars Breuze cantice* de scientiis vulgariter distinctis».

da Ciciaporci.⁸ Ancora più anomalo, però, è lo schema secondo cui le stanze sono costruite, che rappresenta nella nostra tradizione letteraria un vero *ba-pax*, e si configura in pratica come un non-schema lirico, surrogato da una successione di endecasillabi e settenari baciati, più volte iterati nel modulo:

ABbCcDdEeAaBbCcDdEeFF

Siamo di fronte, si direbbe, a una forma ibrida, che ha qualcosa del poemetto, e qualcosa della canzone: una canzone che si atteggia a poemetto, o un poemetto che sostituisce strofe a stanze, e si articola nelle forme (rivisitate) della canzone. Della canzone si riconosce la struttura, ma l'andamento per distici baciati richiama da un lato i testi allegorico-didattici del Duecento, dall'altro, ancora di più, il genere di moda della frottola, che si presta ad accogliere contenuti morali, e ha come unico vero elemento di scansione metrica la successione delle rime, disposte in serie regolari (a coppie, o a terne), spesso con alternanza di versi lunghi e brevi.⁹

È molto probabile che Bartolomeo avesse contatti personali con Fazio degli Uberti, alla corte di Luchino a partire dal 1346, e proprio il nome di Fazio sembra l'unico spendibile con qualche legittimità come quello di un possibile ispiratore dell'esperimento metrico della *cantica* per Bruzio. Fazio, fra l'altro, amava le stanze lunghe, aveva scritto frottole e fatto precoce esperienza nella canzone di schemi che giocano sulla ripetizione di distici baciati, con alternanza di endecasillabi e settenari.¹⁰ Se distici baciati di versi lunghi e brevi avevano incontrato nel Trecento il favore del Serdini e di Antonio Beccari (Dante avrebbe disapprovato), era Fazio, in particolare, a esserne entusiasta, al punto che nella politica *Tanto son volti i ciel*, rivolta a Ludovico

⁸ La canzone di Riccardo degli Albizzi è *Io veggio, lasso!*, che comprende 5 stanze su schema ABbCACcB; BDdEeFFGGHII. Quella di Sennuccio del Bene, *Quand' uom si vede*, con 9 stanze su schema ABbCdAcCbD; DeFGDeFGGHH. Le segnala entrambe A. Pelosi, *Repertorio metrico della canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», V (1990), pp. 3-162, p. 95. *Amor perfetto*, falsamente attribuita al Cavalcanti, si legge nelle *Rime di Guido Cavalcanti edite ed inedite, aggiuntovi un volgarizzamento antico non mai pubblicato del commento di Dino del Garbo sulla canzone Donna me prega...*, per opera di Antonio Ciciaporci, Firenze 1813. Comprende 7 stanze su schema AbCBCaBa; ADDEffEGhGhII. I testi pseudocavalcantiani confluiti in questa edizione sono due-trecenteschi. Un precedente più antico è nel Dante di *Doglia mi reca* (modello diretto di Sennuccio) e nel Guittone della canzone *Se de voi, donna gente*, che comprende 5 stanze di 21 versi (aBbCaDdC; cDEffGgEeHhD), e un congedo che coincide con gli ultimi 10 versi.

⁹ Cfr. S. Verhulst, *La frottola (XIV-XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent 1990, a cui sono da aggiungere la recensione di A. Pancheri in «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), pp. 331-338 e, dello stesso Pancheri, «Col suon cbioccio.» *Per una frottola dispersa attribuita a Francesco Petrarca*, Padova 1993.

¹⁰ Per le frottole di Fazio, cfr. ora M. Berisso, *Testo e contesto della frottola 'O tu che leggi' di Fazio degli Uberti*, in «Studi di filologia italiana», LI (1993), pp. 53-88.

il Bavaro, aveva sfoggiato dopo 5 stanze costruite su uno schema ordinario (ABbCABbC; CDEeDFfGG) un congedo che per come alterna endecasillabi e settenari in rima baciata (ABbCcDdEE) si rivela molto simile alla forma adottata da Bartolomeo per le stanze della sua canzone, e soprattutto all'impianto dei suoi due congedi, pur complicati dalla ripresa della rima iniziale (ABbCcDdAaEE).¹¹

Sulla strada di Fazio Bartolomeo si spinge molto più in là. Anche nel quadro di uno sperimentalismo metrico come quello trecentesco, la forma della *cantica* offerta a Bruzio spicca per spregiudicatezza, e quasi rivendica il suo carattere ibrido ammettendo o richiedendo per lo schema secondo cui si articola la possibilità di diverse ricomposizioni, a cui si aggiunge una lettura che non saprei come definire se non allusiva, o (alla lettera) trans-versale: una lettura che si sovrappone a quella disegnata dal metro com'è previsto di scandirlo, e lo completa su di un altro livello - consentendo, fra l'altro, di interpretarne alcune singolarità.

L'omaggio al giovane Visconti, d'altra parte, non si esaurisce nella *cantica* propriamente detta, e i versi della canzone sono fatti convivere in ogni pagina del libro con altri ingredienti, secondo un modulo che si ripete sempre uguale (cfr. fig. 1). In alto, tranne che nella prima pagina, e nelle due che ospitano i congedi, si trova sempre una definizione latina delle virtù e delle scienze, che è tratta da opere di s. Agostino; accanto, più in piccolo, è un testo di servizio, ancora in latino, che dichiara la provenienza della definizione, e rimanda in qualche caso ad altri luoghi in cui Agostino si è occupato dello stesso soggetto; sotto, è la grande miniatura di Andrea de Bartoli, fitta di scritte latine; e ancora più in basso, finalmente, la stanza di canzone, aperta da un'iniziale miniata che si può pensare opera dello stesso Bartolomeo.¹²

¹¹ La canzone si legge in Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di Giuseppe Corsi, Bari 1952, 2 voll., II, pp. 27-30. In comune con la stanza introduttiva della *Canzone* di Bartolomeo, ha la chiusa su due nomi propri, in posizione fortemente rilevata. [Ciociola - cfr. n. 3 - chiama in causa piuttosto per la canzone di Bartolomeo «i metri di Francesco da Barberino, e in particolare quelli della parte II, nel *Tractatus de regulis amoris* (*Scrittura per l'arte*, p. 572): nelle regole XXXIII e XL, in effetti, lo schema del congedo è vicino a quello di Bartolomeo, e identico a quello di *Tanto son volti i ciel* (ABbCcDdEE)].

¹² La mano dell'iniziale è certo diversa da quella della grande miniatura centrale. Credo che difficilmente un professionista della produzione libraria come Bartolomeo avrebbe coinvolto per il suo omaggio cortese confezionato in famiglia un terzo *artifex*, incaricato di provvedere solo alle iniziali, secondo un programma che avrebbe dovuto essergli illustrato sin nei dettagli più minuti. Bartolomeo è un copista, ma se anche non lo fosse l'intervento dell'autore nell'ornamentazione del codice di una propria opera sarebbe in linea con una precisa tradizione grafico-scrittoria del Trecento italiano: basta pensare alle iniziali rosse e turchine tracciate dal Petrarca nel Vat. 3195, o ai disegni colorati che alla fine di ogni fascicolo racchiudono il «richiamo» nel codice Hamilton 90 della Staatsbibliothek di Berlino, autografo del *Decameron* (cfr. C. Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino 1993, 2 voll., I, p. 343).

L'iniziale è ogni volta in rapporto con il tema della scena centrale: manca nelle sezioni latine del testo e contribuisce a caratterizzare i versi in volgare come elemento trainante del libro.¹³

Le pagine sono costruite tutte così, e, per rendersi conto di come il legame fra i singoli ingredienti sia stretto, basta osservare più da vicino il blocco della Prudenza, nella figura che ho riportato. Della Prudenza, è offerta in primo luogo una definizione latina tratta dal *De civitate Dei* («Prudentia est virtus cuius tota vigilantia bona discernit a malis, ut in illis appetendis istisque vitandis nullas subripiat error»). Il rinvio al luogo preciso dell'opera di s. Agostino si legge a sinistra, nella 'bibliografia' («De prudentia edidit Augustinus librum unum qui intitulatur de salutaribus documentis, quam sic diffinit libro XIX de Civitate Dei»). Al centro della pagina, la virtù è rappresentata in trono, con una corona, mentre schiaccia sotto i piedi un portabandiera del vizio corrispondente (lo stesso gesto è riservato alle altre virtù, mentre le scienze appaiono in compagnia di un loro corifeo). Fra le mani, ha i suoi attributi canonici (lo specchio, il libro, il cero), e scritte inglobate nella scena ne declinano le *partes* (*memoria, intelligentia, circumspectio*, ecc.).¹⁴

I versi in volgare, sotto all'immagine, presuppongono e utilizzano il resto dei materiali disposti sulla pagina:

Quest'è la donna che la nocte e 'l zorno
pensa ch'è 'l tempo passato e 'l presente,
e ten volta la mente
ver quel che de' vegnir, per provederse,
sì che le cose averse
schivar c'insegna e temperare el bene,
onde a noi ce convene,
vogliendo el modo suo nobel seguire,
inanci el diffinire
di dubii in le sententie far sezorno.
E poi senza ritorno
ce guida al punto che Raxon consente.
Ecco virtù eccellente,
ch'examina i consigli in vie diverse,
per le iuste reverse
che l'incredibel dà, ch'al ver se tenel
Donqua ferma la spene
doven de l'intellecto in lei tegnire,
ch'Amor, ch'è 'l nostro sire,
l'ha per suo spiechio, e qui ce la pon prima;
e ten choi pei Sardanaphano ad ima.
(64-84)

¹³ Cfr. in questo senso, oltre al *vulgarizatus* della rubrica incipitaria («cantica ... in qua tractatur de virtutibus ac scientiis vulgarizatis»), i vv. 41-42 della canzone, che chiudono la seconda stanza del prologo, motivando così il proposito di mettere in scena le virtù e le scienze: «ch'el le cognosca in vulgar chi n'ha voglia l e chi non pò de scriptura aver zoglia».

¹⁴ L'insieme sembra fatto per servire da ausilio alla memoria, e proprio per questo Frances Yates, nel suo libro più famoso, ha riservato un accenno all'opera di Bartolomeo, definendola un «poema mnemonico». Cfr. F. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972, p. 91, n. 46.

La prima parola, come si vede, è un deittico (*Questa*), che rinvia scopertamente all'immagine, e introduce una parafrasi della definizione offerta da s. Agostino nel luogo che la bibliografia precisa.¹⁵ Il seguito illustra l'allegoria dipinta, coinvolgendo temi a cui alludono le scritte-promemoria, e la chiusa è sul personaggio che chiude, in un certo senso, anche l'immagine, visto che la Prudenza schiaccia sotto i piedi Sardanapalo («ad ima», v. 84) e l'ultimo verso è proprio per lui, relegato dalla virtù vittoriosa al bordo della miniatura. È facile accorgersi che l'articolazione del discorso ricalca quella dell'immagine, e quasi lo ostenta, facendo coincidere con il margine della miniatura la chiusa - o il margine inferiore - della stanza.

Quanto all'iniziale, nella Q di *Questa* è riconoscibile una piccola Prudenza, che visualizza il referente del deittico in cui alberga, e contribuisce a saldare nella pagina il legame che di per sé parole e immagini intrattengono fra di loro. Quello di connettere, o stringer nodi, pare il primo assillo del *compositor operis*, al punto che nella pagina di sua competenza un piccolo s. Agostino, dalla O dell'invocazione («Oi Augustin, cinto de la gran stola», v. 21), indica col dito la scena dove il santo è rappresentato in trionfo, invitando chi ha il libro davanti agli occhi a considerare l'immagine con attenzione, prima di inoltrarsi nella lettura (cfr. fig. 2).

Ho fatto osservare altrove che non tutti i materiali messi in campo nella cantica sono farina del sacco di Bartolomeo. La *Canzone delle virtù e delle scienze* è una originalissima reinvenzione, e ha come modello una compilazione illustrata sulle virtù e sulle scienze che si può immaginare composta nell'ambiente degli Agostiniani di Bologna fra gli anni '20 e gli anni '30 del Trecento, ed è ricostruibile, per congettura, sulla base di testimoni eterogenei: la versione ridotta di una enciclopedia illustrata, due codici giuridici, un affresco conservato solo in parte e uno perduto, descritto con minuzia da un umanista del Quattrocento.¹⁶ Né le definizioni, né le 'bibliografie', né le immagini sono frutto del solo ingegno di Bartolomeo, che attinge a una tradizione preesistente e la riorganizza in funzione di versi in volgare aggiunti di sua iniziativa.

¹⁵ Un deittico apre anche la stanza riservata alla Teologia («Contempra questa donna el fin cristallo», v. 43), e si incontra in quella che ha come protagonista la Giustizia («Ultima e quarta de le cardinali l E questa donna, vv. 127-128). Tra le arti liberali, la Grammatica è «questa gioven» (v. 244); la Dialettica «questa» (v. 264); l'Aritmetica solo «colei», ma insignita di un «Ecco» («Ecco colei che c'insegna di numeri», v. 306); l'Astrologia ancora «questa donna» (v. 371).

¹⁶ Cfr. S. De Laude, *Uno stemma per parole e immagini. Intorno alla 'Canzone delle Virtù e delle Scienze' di Bartolomeo de' Bartoli*, in corso di stampa negli Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza, Palermo, 18-24 settembre 1995.

Non mi addentro, qui, in un discorso che porterebbe lontano, se non per rilevare che della sua vocazione al *bricolage* Bartolomeo è ben lontano dal far mistero. Rivendica, al contrario, l'eterogeneità dei suoi materiali, e nel 'prologo' enuncia il proposito di servirsi nella canzone di sentenze tratte da opere di s. Agostino. Saranno «ponti» - scrive - per mettere le virtù e le scienze tra le mani dei «dui magiur Vesconti» (Bruzio, cioè, e il padre Luchino):

ma dissenne ambe due per miraveglie: [Discretio e Docilitas]
 «descrivi a lui mie figlie
 in rima per vulgare». E satisfarme
 conuen loro et aitarne
 coi testi d'Agustino e farmen ponti,
 poi darle in man d'i dui magiur Vesconti
 (16-21)

Con la sua «spola», Bartolomeo si propone di lavorare più fili, e di tessere le parole di s. Agostino («tuo fil») insieme alle proprie, per trarne una «tela tenace»:

Oi, Augustin, cinto de la gran stola
 del Spirito Santo, a mi de la tua pace
 dame, doctor verace,
 sì che i tuoi testi a mi facian rubriche,
 e le mie rime amiche
 siano a Moyses, Zechia e Polo
 (22-27)

et al tuo fil mia spola
 sempre se tegna a far tela tenace
 (32-33)

Quello che è riconosciuto per i prelievi da opere di Agostino (già nell'ottica del libro, «*rubriche*» in grado di rendere le nuove rime per Bruzio «amiche» ai profeti e ai santi), si sarebbe potuto dire delle immagini, e credo che la metafora della tessitura non sia scelta solo in ossequio a una tradizione antica, cristallizzata nella cataresi di 'testo'.¹⁷ Per mettere insieme versi in volgare, parole latine non sue e immagini fitte a loro volta di parole, il *compositor operis* deve farsi tessitore, o sarto: cucire fra loro blocchi che sono quasi riquadri di un *patchwork*, e contrastare con le forze della coesione quelle, opposte, della frammentazione, a cui sembrerebbe votato un testo che risulta dal montaggio di 'fili' diversi, da legare gli uni agli altri col lavoro di una stessa «spola».

Se la «tela» per Bruzio si vuole «tenace» (v. 33), il poeta-artigiano nel confezionarla deve farsi virtuoso del rammendo, e predisporre una serie di accorgimenti in grado di compattare, in primo luogo, le immagini e le parole latine e volgari

¹⁷ Cfr. G. Gorni, *La metafora di testo* (1979), ora in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna 1993, pp. 137-152.

disposti nelle singole pagine (è il gruppo di accorgimenti di cui ho già dato qualche esempio, più sopra). Il lavoro 'orizzontale' sulla pagina, del resto, non deve far dimenticare il *continuum* del testo, e cioè il legame fra le singole stanze. Andranno saldate, inoltre, le due *partes* di cui si compone la *cantica*, e in tutto questo bisognerà aver cura che le stanze dei singoli riquadri non perdano, fra tante sollecitazioni, i caratteri da cui è assicurata loro una identità di genere.

Fra le tecniche di allacciamento interstrofico, si impone naturalmente la ripetizione di uno stesso impianto costruttivo: nelle pagine, nelle immagini, ma anche nelle stanze, se ognuna è aperta da una definizione di virtù e scienze, e chiusa sul personaggio che affianca nell'immagine la virtù o la scienza protagonista della scena.¹⁸

La ripetizione è garanzia di serialità, e Bartolomeo ne ricerca gli effetti anche quando lavora la grana più minuta del testo. Nella *prima pars cantice*, per esempio, sceglie di aprire l'undicesimo verso di ogni stanza con una **E** che per sei volte è congiunzione, e solo in due casi appare semplice iniziale di parola:¹⁹

E ciò che nel metallo
 (53)

E poi senza ritorno
 (74)

E per dona se pande
 (95)

E poi chi vol nel sito
 (116)

E non pur solo i mali
 (137)

Enfernal, cava e tetra
 (158)

E d'ogni ben ioconda
 (179)

En la sua vita, e ver de'
 (200)

Infernal

¹⁸ Hanno l'intento di agganciare l'una all'altra le stanze anche gli attacchi che non insistono, tramite la deissi, sul rapporto fra i versi e l'immagine ad essi contigua (cfr. qui alla n. 16), ma piuttosto sulla serialità della rassegna allegorica. Così la Fortezza «segue» la Prudenza («Segue mo' l'altra magnanima e grande», v. 85); la Temperanza è la «terza donna», dopo la Fortezza (v. 106), e così via.

¹⁹ Le due stanze del 'prologo', che strutturalmente sembrano da isolare dal resto, sono attratte nell'orbita della *prima pars cantice*, e condividono l'apertura dell'undicesimo verso con una **E** congiuntiva: «E 'l cavalier ch'è nosco» (v. 11); «Et al tuo fil mia spola» (v. 32).

Il tipo di aggancio è quello esperito da Dante nella canzone *Io son venuto*, in cui il settimo verso di ogni stanza era introdotto da una **E** energicamente avversativa (Contini). Proprio a *Io son venuto*, più tardi, si era ispirato Fazio degli Uberti, che ancora a una **E** aveva riservato l'attacco di ogni quinto verso nelle 5 stanze di *I' guardo in fra l'erbette*.²⁰

In Bartolomeo, è molto interessante che l'artificio sia lasciato cadere nella *secunda pars cantice*, e sostituito da un altro, diverso ma speculare, se le singole stanze dedicate alle scienze si aprono con una lettera progressiva dell'alfabeto, formando un acrostico simile a quello del Boccaccio nella canzone *Amico, se tu*.²¹

Aven l'intento suo costoro e gli animi
(222)

Bella, gentile, legiadra è Gramatica
(243)

Convene a questa la vesta dividere
(264)

De vario color sua vesta aptevele
(285)

Ecco colei che c'insegna di numeri
(306)

Fermato el sexto in lo punto et extendere
(327)

Giovene vaga, inventa per confundere
(348)

Habito honesto per più desiderio²²
(369)

L'acrostico delle arti liberali annoda l'una all'altra le stanze che coinvolge, ma se lo si mette in rapporto con la **E** ripetuta per le virtù ha anche un altro ef-

²⁰ L'osservazione di Contini è nel 'cappello' a *Io son venuto* (*Rime*, C), ora anche nel volume ricciardiano delle *Opere minori* di Dante, I, 1, Milano-Napoli 1984, p. 432. Oltre che in *I' guardo in fra l'erbette*, Fazio si avvale di una tecnica di raccordo simile a quella di *Io son venuto* nella dubbia *Non so che far*, dove un **Ma** compare a inizio verso in ogni stanza, benché in posizione variabile (XIII, XI, XII, X). Pelosi nel suo *Repertorio metrico*, pp. 102-103, ha aggiunto il caso di Nicolò de' Rossi, che in *Covene donna apre* il decimo verso di ogni stanza con una congiunzione d'esordio (*dunque, unde, anzi, et, inde, ma pur*).

²¹ In *Amico, se tu* (fra le dubbie, anche se Guglielmo Gorni ha portato ottimi argomenti in favore della paternità boccacciana), l'acrostico, costruito con le iniziali di ogni stanza, arriva da A a U. La mancanza della Z ne ha fatto sospettare l'incompiutezza. Cfr. G. Gorni, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima* (1978), ora in Id., *Metrica e analisi letteraria*, pp. 153-170, pp. 166-169.

²² Partecipa all'acrostico, aggiungendo alla **H** dell'ottava stanza una **I**, il congedo: '-I' vo', canzon, che per tutta l'Europa', v. 390.

fetto, visto che i due espedienti, fiancheggiandosi, contribuiscono a sottolineare l'unità del testo (in ognuna delle sue *partes* è un piccolo dettaglio, quasi cifra nascosta nel tappeto, che si ripete a ogni stanza), e insieme la sua scansione in dittico (nelle due *partes* il dettaglio, o la cifra nel tappeto, non è la stessa).

Ho già ricordato che la necessità di stabilire legami 'orizzontali' fra i versi e le immagini ad esso contigue ostacola in qualche misura il lavoro sulle 'verticalità' del testo come *continuum* che si sviluppa da una stanza (e una pagina) all'altra. Vorrei aggiungere che le immagini non entrano in gioco solo come zavorra, ma partecipano dell'esigenza unificante avvertita dal discorso verbale. Anche le miniature fanno in modo di legarsi fra di loro, e si osservano addirittura, sul piano delle immagini, fenomeni simili a quelli osservati per mettere in evidenza il progredire del discorso da una stanza all'altra. Nella scena del Trionfo di s. Agostino, per esempio, colpisce il fatto che tutti i personaggi abbiano lo sguardo rivolto verso il santo, tranne s. Gerolamo, che si trova in asse sotto di lui, ed Ezechiele, che più misteriosamente gli volta le spalle. La ragione di un gesto così sorprendente è da ricercare proprio nell'esigenza di cucire la serie delle immagini in sequenza, visto che la pagina successiva, verso la quale Ezechiele guarda, ha al centro per l'appunto una rappresentazione della *rota Ezechielis*, nella sfera su cui poggia, a mezzobusto, la Teologia (cfr. figg. 2-3).

Resta da esaminare la costruzione delle singole stanze, e tra le diverse letture possibili mi sembra da privilegiare quella di una fronte indivisa di 10 versi (ABbCcDdEeA), con sirma ancora indivisa di 11 chiusa da una *combinatio* aBbCcDdEe FF).

10+9+2	sirma
ABbCcDdEeA	aBbCcDdEe FF
fronte	chiave

Il ruolo di chiave, in questo modo, è assunto su di sé dall'undicesimo verso, che la ripetizione della **E**, nella prima parte della canzone, connota anche dal punto di vista sintattico come legamento. Ancora una volta Bartolomeo risente della suggestione di *Io son venuto*, visto che la **E** iterata segnava già nella canzone di Dante la separazione tra fronte e sirma, e nel Fazio di *I' guardo in fra l'erbette* - variando - il passaggio da un piede tetrastico all'altro nella fronte.²³

²³ Per *Io son venuto*, cfr. ancora il 'cappello' di Contini, p. 343. Lo schema della canzone di Fazio è questo: ABbCABbC; cDEeDFF. Il verso che si apre con la **E**, è il primo del secondo piede.

Il caso di una sirma giocata sulle stesse rime della fronte non sarebbe un *unicum* del Trecento. Andrea Pelosi ha segnalato in Antonio degli Alberti una «originale struttura per cui la prima parte della stanza risulta identica alla seconda»,²⁴ e su ripetizioni di rime dalla fronte alla sirma ha attirato l'attenzione da tempo Roberto Antonelli, insistendo sull'aria di famiglia che si avverte tra le stanze di canzone con rime ripetute e sonetti continui, con rime ch  tornano nell'ottava e nella sestina.²⁵

Proprio l'analoga strutturale fra sonetto e stanza di canzone autorizza a un passo in pi . Se il fatto che il sonetto funzioni al suo interno come una stanza   constatazione «ormai non dubitabile» (Leonardi),²⁶ vien quasi da pensare che la *cantica* di Bartolomeo risponda a modo suo a collane di sonetti come quelle esperite nella nostra tradizione letteraria fin dal Duecento - nel 'canzoniere' laurenziano di Guittone, nell'*ars amandi* del poeta aretino analizzata da Avalle, nella corona dell'«Amico di Dante», o nel *Fiore*.²⁷ Nell'ambito dell'uso strofico di testi lirici, la scelta di stanze (strofe) invece di sonetti potrebbe esser parsa pi  adeguata a un testo che con ogni mezzo cerca di stringere le sue maglie, come correttivo all'eterogeneit  dei materiali di cui si compone, oltre che alla necessit  di curare la coesione delle microsequenze allestite in ogni pagina, col rischio di privilegiarle a scapito del disegno d'insieme.

Una variante della lettura che ho proposto, con chiave al v. 11 e fronte e sirma indivise, si avrebbe riconoscendo in *a*, invece che una chiave, una specie di *pivot* tra due sequenze quasi identiche, chiuse da un orlo doppio, come in «ottava»:

(9+1)
9 + 10 + 2
A Bb Cc Dd Ee
A a Bb Cc Dd Ee
FF

²⁴ Pelosi, *Repertorio metrico*, p. 99.

²⁵ R. Antonelli, *Ripetizione di rime, neutralizzazione di rimemi?*, in «Medioevo romanzo», V (1978), pp. 169-206.

²⁶ L. Leonardi, *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova 1993, I, pp. 337-351, p. 338.

²⁷ Per Guittone, cfr. ancora L. Leonardi, *Guittone cortese?*, in «Medioevo romanzo», XIII (1988), pp. 421-455 e Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino 1994. L'*ars amandi* del poeta aretino   illustrata in D.A.S. Avalle, *Il manuale del libertino*, in Id., *Ai luoghi di delizia pient. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli 1977, pp. 56-86. Oltre che nel *Fiore* e nell'«Amico di Dante», un esempio di uso strofico di testi lirici   in cinque sonetti nei quali Mussafia ha riconosciuto la traccia di una «narrazione seguita» (cfr. *Cinque sonetti antichi tratti da un codice della Palatina di Vienna*, a cura di A. Mussafia, Vienna 1874). Ne tratter  Claudio Giunta in un lavoro su *La linea Bonagiunta-Guinzelli*, di prossima pubblicazione. Sulla questione delle connessioni intra- e intertestuali ha attirato l'attenzione per primo con perentorit  M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova 1979 (1989²). Per una bibliografia attenta sul tema, rimando a Leonardi, *Sonetto e terza rima*, pp. 338-339.

Non sono da escludere, per , altre letture, fra cui una tipo «serventese», se in ABbC si intende una fronte, in c una chiave, e nei 14 versi successivi una sirma, con la solita *combinatio* finale:²⁸

4+1+14+2
ABbC
c
DdEeAaBbCCDdEe
FF

Dietro alla *cantica* di Bartolomeo, insomma, si riconoscono pi  modelli. Aveva in mente poemetti didattici, frottole, serventesi, ottave? Di certo il poeta-tessitore lascia deliberatamente aperte per la scansione della sua *cantica* pi  strade, e complica le cose sovrapponendo a quelle che ho suggerito un'altra ricomposizione, dotata di un forte valore simbolico. I versi di ogni stanza - si   visto - sono 21, e il modo in cui le rime vi si dispongono consente di raggrupparli perfettamente per 3, ottenendo 7 terzetti. Ognuno dei terzetti comprende un distico baciato di endecasillabo + settenario, con l'unica eccezione dell'ultimo (eFF), in cui il sacrificio del settenario a un endecasillabo rafforza l'orlo della stanza, in ossequio alle regole della *combinatio*, e in modo da chiudere il cerchio aperto dalla coppia di endecasillabi dell'inizio (ABb):

ABb
CcD
dEe
AaB
bCc
DdE
eFF

Non si tratta certo di un caso, e tutto fa pensare che Bartolomeo voglia coinvolgere il metro nel discorso di un testo che ha per oggetto le 7 virt  e le 7 arti liberali, in rapporto fra di loro anche per simmetria numerica.²⁹ Una divisione dei 21 versi in 7 gruppi di 3 non ha spie o ripercussioni sul piano sintattico, ma   indubbio che Bartolomeo la persegua con la tenacia di cui vorrebbe dotata la sua «tela» (v. 33), e conti sul fatto che il lettore ne prenda coscienza. La struttura della canzone, forse, gli sembra preferibile a una collana di sonetti anche per i pi  sottili giochi numerici a cui si presta. Trasformandola dall'interno, il poeta-tessitore insegue corrispondenze, cura ripetizioni, or-

²⁸ Ancora si potrebbe continuare, pensando per esempio, in subordine, a una fronte di due piedi di 9 versi, seguiti da una sirma brevissima, o magari a una stanza del tutto indivisa.

²⁹ Aggiungerei che la sirma, se si opta per una lettura alla «serventese», risulta di 14 versi, e che Bartolomeo potrebbe alludere anche a se stesso e alla propria canzone, quando per la Fede incoronata dai versetti del Credo parla di un canto «in septe e septe ... I ... distincto» (vv. 152-153): un canto unitario, che si partisce in sette, e disegna con le proprie parole una figura numerica difficilmente preterintenzionale, se il discorso verte sul doppio corteggio delle virt  e delle scienze.

disce acrostici per rinforzare l'opera della sua «spola». Sa di essersi imbarcato in un'impresa ardua (il *topos* dell'insufficienza dei propri mezzi espressivi viene a proposito per esprimerla), ma è in grado di far funzionare con perizia artigianale l'ingranaggio che ha inventato, coinvolgendo il fratello, per assecondare i gusti di un signore magnifico.



fig. 1. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, c. 2': la Prudenza.

