

Francesco Stella

I CANZONIERI D'AMORE DELLA POESIA MEDIOLATINA:
CICLI NARRATIVI NON LINEARI,
CONTESTI EPISTOLARI, DIMENSIONE SCOLASTICA

MACROTESTI MEDIOLATINI

Nel suo intervento al convegno di Lecce del 1985¹ Avalle tentava una piccola preistoria della forma 'canzoniere' nella poesia mediolatina, includendo in una disamina necessariamente rapida il *Liber Hymnorum* di Notker, il perduto *libellus* di Abelardo, la raccolta di Ilario di Orléans², e i casi duecenteschi dell'Archipoeta³, di Gualtiero di Châtillon⁴, di Ugo Primate⁵, azzardando l'ipotesi di una raccolta d'autore per gli *Hisperica Famina* e rinviando in conclusione alle antologie goliardiche studiate da Rigg⁶, con i loro precedenti come *Carmina Cantabrigiensia* e i loro capolavori come i *Carmina Burana*, il codice Arundeliano 384, il D IV 4 di Basilea. Da allora la lista, spesso ulteriormente scarnita, è stata ripetuta nei molti contributi sull'argomento, soprattutto in campo romanistico⁷, e aggiornata da

1. d'A. S. Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno, 1985, pp. 363-82, ora in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 155-73

2. Paris, B.N.F. lat. 11331.

3. Göttingen, U.B. 170, 1200 ca.

4. St.-Omer, B.M., 315.

5. Oxford, B.L., Rawlinson G 109.

6. A. G. Rigg, *Medieval Latin Poetic Anthologies*, «*Mediaeval Studies*», 39 (1977), pp. 281-330; 40 (1978), pp. 387-407, 41 (1979), pp. 468-505, 43 (1981), pp. 472-97, 49 (1987), pp. 352-90 quest'ultima ovviamente non ancora conosciuta da Avalle.

7. C. Segre, *Système et structures d'un «canzoniere»*, in *Recherches sur les systèmes signifiants*. Symposium de Varsovie 1968, The Hague-Paris, Mouton, 1973, pp.

ultimo nella rapida ma meditata sintesi presentata da Massimo Sannelli a un convegno di Santiago 2002 e ancora inedita⁸. Nel campo più propriamente mediolatino, dopo le preziosissime panoramiche di Pascale Bourgain⁹, una sistemazione recente sulla storia del macrotesto nel medioevo latino è stata offerta da Michele Camillo Ferrari nell'introduzione alla sua recente¹⁰ edizione del *Liber sanctae crucis* di Rabano Mauro: Ferrari, che distingue fra supertesto e macrotesto, individua numerosi esempi di libro d'autore o raccolta di testi comunque ispirata a un consapevole progetto editoriale o compositivo¹¹, *Autorprinzip* o *Corpusprinzip*, mettendoli a confronto con gli sviluppi di altre tradizioni, soprattutto quella romanza e quella germanica. In particolare ne emerge, con evidenza superiore alla prudenza della presentazione, il ruolo del rinascimento carolingio come punto

373-8; E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983; G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, III, *Le forme del testo. 1 Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 504-18; F. Brugnolo 1989, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dai copisti ai tipografi. Atti delle giornate di studio di Ferrara (29-31 maggio 1987)*, Panini, Ferrara-Modena, pp. 000-000; M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, 1989²; V. Bertolucci, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, il Mulino 1989 (specie il cap. 7 *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*); M. L. Meneghetti, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, «Critica del testo», 2/1 (1999), pp. 119-40.

8. M. Sannelli, *Raccolta, canzoniere, Liederbuch. Ratio e ordo delle raccolte poetiche mediolatine*, in *Poesía Latina Medieval (siglos V-XV)*, cur. M. C. Díaz y Díaz y J. M. Díaz de Bustamante, Firenze, SISMEL 2005, pp. 303-7 in dialogo con S. Vatteroni, *Per lo studio dei liederbücher trobadorici: I Peire Cardenal; II Gaucelm Faidit*, «Cultura Neolatina», 58 (1998), pp. 7-89. Ringrazio l'autore per avermi messo gentilmente a disposizione un testo provvisorio del suo.

9. P. Bourgain, *Les chansonniers lyriques latins*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, éd. M. Tyssens, Liège-Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, pp. 61-84; Ead., *Les recueils carolingiens de poésie rythmique*, in *De Tertullien aux mozarabes. Mélanges offerts à J. Fontaine*, cur. L. Holtz - J. Fredouille, Paris, Études Augustiniennes, 1992, pp. 119-27.

10. M. C. Ferrari *Il «Liber sanctae crucis» di Rabano Mauro. Testo-immagine-contesto*, pref. di C. Leonardi, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien, Peter Lang, pp. 101-27 e 167-227.

11. Convidiamo al massimo grado il principio di indeterminazione espresso da Testa (*Il libro di poesia* cit., p. 134): «Non è sempre facile determinare la "soglia" che divide un macrotesto da una semplice raccolta».

di ripartenza impressionante nella confezione di libri d'autore: quest'epoca vede nascere, magari postumi e a cura d'altri, le raccolte poetiche ed epistolari di Alcuino di York, Teodolfo d'Orléans, Rabano Mauro, Walafrido Strabone, Vandalberto di Prüm, Audrado di Sens, Giovanni Scoto, e i corpora anonimi o collettivi dei *Carmina Centulensia* e delle sillogi epigrafiche di Lorsch (Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 833), e di Millred. È sempre al IX e X secolo, aggiungerei, che risalgono i canzonieri metrico-ritmici – intesi in senso stretto come libri di canto – quali il Leida Voss. Q 69, il Bruxelles 8062-8067, il Fuldensis deperditus, i Veronesi 90 e 85, il Parigino lat. 1154 di Saint-Martial e gli altri manoscritti oggetto di attenzione filologica nella nostra edizione nel *Corpus dei ritmi latini* ma non ancora sottoposti a uno sguardo storico-letterario¹². Si comincia a disegnare così una preistoria quantitativamente ricchissima, quasi più della storia dei canzonieri romanzi verso cui, nelle ricostruzioni a posteriori che condizionano inevitabilmente la nostra prospettiva, sembra tesa l'evoluzione della letteratura medievale. Qua e là si leggono tuttora dichiarazioni dubbiose sulla natura macrotestuale di questi antecedenti, ma col progresso degli studi diventa via via più evidente che tale perplessità deriva esclusivamente da un difetto delle conoscenze, dalla difficoltà di consultare testi inediti o sepolti in opuscoli eruditi di fine Ottocento, e dalla mancanza a tutt'oggi di ricostruzioni attendibili sulla circolazione dei *libelli* poetici nel brulicante XII secolo mediolatino. Per questo dei canzonieri d'amore del medioevo latino non è capitato finora che ci si occupasse, né potrà essere questo intervento, nella sua natura di dialogo con specialisti di altre discipline e nella necessaria compressione delle sue dimensioni, a dissodare scientificamente il terreno. Ci auguriamo che valga almeno ad attirare l'attenzione su alcuni oggetti e alcuni fenomeni.

In questo campo quasi tutto riposa sulle grandiose indagini sesantottesche di Peter Dronke, che nel suo *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*¹³ ha prodotto fra l'altro un repertorio di circa 600 testi d'amore sparsi, o raccolti, in circa 180 manoscritti, di cui pubblicava anche, in qualche caso, sostanziosi estratti. Dronke come sappiamo non si occupava dei canzonieri, se non tangenzialmente,

12. Vd. su questi manoscritti e le relative raccolte di testi il volume *Poesia dell'alto medioevo latino: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, a cura di F. Stella, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2000.

13. P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press 1968².

ma di coincidenze e circolazione dei motivi e delle forme di poesia amorosa nel medioevo latino e non latino. Un suo contributo successivo, nel recente numero di *Critica del testo* dedicato all'antologia poetica¹⁴, offre una panoramica rapida e magistrale sul genere senza fermarsi in particolare sul tema amoroso che diviene dominante nelle raccolte romanze¹⁵. È invece ovvio che il tema rappresenta uno scatto discriminante nella natura stessa della questione, perché da una parte implica una presenza sia pur fittivamente autobiografica, e dunque pesante e pervasiva, dell'io autoriale che si pone a sorgente e garante dell'unità macrotestuale: l'evoluzione, nei termini zumthoriani di Santagata, «dell'enunciato lirico da pura «istanza locutrice integrata al testo» [Zumthor] a funzione discorsiva bifronte: testuale e referenziale»¹⁶; dall'altra coinvolge risentimenti più ampi di quanto dica la definizione neutrale della categoria critica, perché, sempre nei termini di Santagata, «per noi l'idea stessa di canzoniere è in qualche modo connessa con quella di storia d'amore»¹⁷.

CANZONIERI D'AMORE: I «CARMINA RATISPONENSIA»

Di canzonieri d'amore ovviamente non si può parlare per l'alto medioevo, anche se credo che una più approfondita esplorazione della tradizione manoscritta di Venanzio Fortunato in quest'ottica porterebbe risultati interessanti. Cominciano ad affiorare alla fine del 1000, per poi esplodere nel secolo successivo in misura esponenziale. Il primo caso di qualche entità, se ne accettiamo la datazione proposta da Dronke alla seconda metà dell'XI secolo¹⁸, è quello dei

14. P. Dronke, *Le antologie liriche del Medioevo latino*, «Critica del testo», 2/1 (1999), pp. 101-17.

15. Su questo si può consultare invece il prezioso (ma trascurato dai lettori italiani) libretto di H. Brinkmann, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer 1979, illuminante su generi come le epistole d'amore, ma generalmente indifferente al problema della struttura macrotestuale.

16. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere* cit., p. 135.

17. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere* cit., p. 140: «o, in ogni caso, di progressione e dinamica del discorso da un microtesto all'altro».

18. L'edizione di Dronke è alle pagine 422-47 del secondo volume di *Medieval Latin* cit. La datazione di Anke Paravicini, editrice successiva a Dronke (*Carmina Ratisponensia*, Heidelberg, Winter, 1979) è 1106. Una discussione critica su quest'edizione ancora in P. Dronke, *The Carmina Ratisponensia: Literary and Textual Problems*, «Sandalion», 5 (1982), pp. 301-9.

cosiddetti *Carmina Ratisponensia*, scoperti da Wattenbach nel 1873 e finora meno considerati di quanto meritino¹⁹. Conservati in un manoscritto di Monaco proveniente dal monastero bavarese di San Dionigi a Scheftlarn datato ad inizio XII secolo, rappresentano la prima attestazione di lettere poetiche d'amore in territorio di lingua tedesca e offrono caratteristiche che poi troveremo costanti nelle manifestazioni analoghe della successiva poesia mediolatina. Si tratta di un certo numero di testi poetici, che varia a seconda degli editori da 50 a 68, in esametri o distici leonini, e si configura come uno scambio di lettere quasi tutte d'amore fra un maestro di Liegi e alcune sue allieve, una delle quali risponde al nome letterariamente profetico di Hemma, della scuola monastica di Regensburg. La differenza specifica, o meglio una delle varie riscontrabili, è nella condizione di guazzabuglio incondito dei testi nel manoscritto, come se fossero schizzi e appunti vergati privatamente dagli autori sui fogli di un codice e poi copiati dallo scriba del monacense 17142 come poteva o come riusciva a capire. La qualità dei versi è modesta, se non goffa, anche se si incontrano momenti di maggiore grazia (come il XXXIV, indirizzato dal maestro a un'amante lontana). Ma la peculiarità dell'ambientazione, la freschezza diretta anche quando erudita del tono, la vivacità degli atteggiamenti e la varietà delle situazioni ne fa un caso di assoluta originalità e di grande interesse: lo accresce forse ai nostri occhi la trasmissione così disordinata, che disarticola l'eventuale cronologia e rende possibile, come in diverse forme del medesimo canzoniere, più percorsi alternativi, più interpretazioni dell'itinerario di un senso che presuppone il pregresso ma insieme lo precisa e lo mette a fuoco gradualmente, senza peraltro fornire mai certezze incontrovertibili.

È possibile individuare un prologo (I)²⁰, nel quale il maestro-Pigmalione annuncia il duplice fallimento dei suoi progetti erotici paragonandosi alla volpe della favola fedriana, e presentando dunque l'o-

19. Oltre alle edizioni esiste solo il citato articolo di Dronke, la sintesi cursoria di P. Ruhe (*De amasio ad amasiam. Zur Gattungsgeschichte der mittelalterlichen Liebesbriefe*, München, Fink, 1975, pp. 34-41), e un cenno in J. Martínez Gázquez, *Amical-us en el poema 9 de los «Carmina Rivipullensia» y los «Carmina Ratisponensia»*, in *Mentis amore ligati: lateinische Freundschaftsdichtung und Dichtersfreundschaft in Mittelalter und Neuzeit. Festgabe für Reinhard Düring zum 65. Geburtstag*, hrsg. von B. Körkel et alii, Heidelberg, Mattes, 2001, pp. 305-14. Nessuna attenzione in campo romanistico e teorico-letterario.

20. I numeri sono quelli dell'ultima edizione (Paravicini: cfr. qui n. 18).

pera come un proprio diario personale; e un congedo (LXIII), nel quale invece le allieve coinvolte nel gioco d'amore, sulla carta o nella carne poco importa, salutano il *doctor* liete per l'*amore probato*, augurandogli di continuare la felice frequentazione con le Muse e sperando che le assemblee regie, odiose all'amore perché impongono partenze militari, non impediscano di rivedersi. Nello spazio intermedio fra questi due dispositivi albergano sogni erotici (III), apparizioni della Chimera come mostro d'amore (II, IV), inviti a scrivere, proteste per lunghi silenzi e relative risposte difensive o aggressive (XXVI, XXIX), biglietti di esultanza da parte della prescelta (IX), scatti di gelosia da parte dell'esclusa (VII et al.), giustificazioni ciniche del maestro, ringraziamenti per doni (XX, XXVII) e addirittura per pagamenti in moneta, immaginiamo della retta scolastica, appuntamenti segreti nell'Alte Kapelle di Regensburg (XVI) con invito a evitare il controllo del sacrestano e successivo *gab* con la scoperta di non essere la prima della fila (XVII), avvertimenti sui controlli della badessa o comunque di una superiora (XVIII), inviti all'attenzione nei confronti degli invidiosi, irrisione delle donne lascive, monache-demoniache, *moniales-demoniales* (XVIII), brevi paragoni lirici (XXI), proteste di castità, dichiarazioni di dignità incorruttibile da parte di uno o delle altre, richieste di rispettare i patti, liriche d'amore alla devota lontana (XXXIV), giochi di parole su Hemma-Gemma (XXXV) come più tardi su Laura l'aura lauro, e sopra o dietro tutto una cornice teatrale ove Marziano Capella fa da ipotesto permanente a una scena che prevede il maestro-Mercurio di fronte alla sposa Filologia (XXXVI) o alle figlie le Grazie (LVII), nel quale si collocano enunciazioni dotte di superiorità femminile e riconoscimento del ruolo della donna come dispensatrice di Virtù e come giudice d'amore da parte del suo *sclavus* (XXII), inserti metapoetici con disvelamento del gioco²¹, lamenti sugli eventi politici che turbano la novella amorosa e saluti per partenze a questi eventi connesse (LI), richiami eruditi ai frutti delle Esperidi (LX) o a miti d'amore o a letture di Ovidio come *auctoritas*.

Ce n'è d'avanzo per ricostruire una narrazione amorosa forse senza colpi di scena centrali e decisivi, come avviene anche in molti canzonieri in volgare, ma certamente con un campionario estremamente variegato di sceneggiature e di trame minori inscritte nella cornice

21. Quando le allieve definiscono illusoria la speranza del docente di averle per qualcosa di più che per l'insegnamento e rivendicano *gratia donnarum quidquid praestabit honestum* (XL).

della storia principale, così curiosa perché si svolge fra un polo maschile singolare e un polo femminile plurale. Dronke ha avuto gioco facile nell'identificare in questi testi i valori che annunciano l'universo cortese con in più una sofisticazione ironica e una disinvoltura bilaterale che esploderà pienamente nella brillantezza goliardica per poi dissolversi nel codice mistico dell'angelicazione trovadorica. Tutti gli editori danno per scontato che lo scambio fra miti diversi sia effettivo: resta difficile appurare se si tratti di una esercitazione scolastica o di relazioni biograficamente reali, come suggerirebbe la concretezza di alcuni dettagli e il cambiamento di personaggi. In ogni caso, anche se i testi riflettessero una costellazione, per quanto mobile, di rapporti affettivi concreti, è importante che la loro espressione poetica sia strutturata in una cornice narrativa unitaria, puntellata su dispositivi chiari di inizio e di fine e punteggiata di episodi minori ma capace di garantire continuità alla loro sequenza, grazie anche alla elaborazione di un apparato espressivo e simbolico, pur rudimentale e in larga parte desunto da Ovidio e Marziano Capella, che crea fra gli autori un solido codice di comunicazione interno e la rete di isotopie necessaria a infondergli un'identità riconoscibile.

Cornice, sceneggiatura, codice e personaggi sono dunque di ambientazione e derivazione scolastica, nascono dal calore, dalla vivacità e dalla libertà delle scuole monastiche che nell'XI secolo sono aperte alla frequentazione di nobili donzelle non vincolate dal voto monastico definitivo. Perché questo non è affatto un caso isolato: ben prima del leggendario amore di Abelardo ed Eloisa, e prima anche dei *Carmina Ratisponensia*, cioè fra 1044 e 1046, Ermanno di Reichenau scrive in versi quell'*Opusculum ad amículas suas*²², un poemetto morale il cui testo giace ancora in una rivista del 1867, nel prologo del quale immagina che le giovani allieve di una scuola componano poesie di gelosia anche molto carnale verso la Musa, perché questa sottrae loro l'amato maestro: *tu* – scrivono le ragazze alla

22. E. Dümmler, *Opusculum Herimanni*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 13 (1867), pp. 385-431; un cenno a quest'opera in W. Berschin - M. Hellmann, *Hermann der Lahme. Gelehrter und Dichter (1013-1054)*, Heidelberg, Mattes, 2004, pp. 24-5, dove si segnala anche un nuovo manoscritto dell'opera (da aggiungere al München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 14689 usato da Dümmler): Gotha, Memb. II 225, del sec. XII, segnalato da C. Hopf, *Die abendländischen Handschriften der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha*, t. 2, Gotha, XXX, 1997, p. 111.

Musa – *forsan eius conscia lectuli / complexa dulcis munia savii / furare, noctis ausa silentia / nobis negata sumere gaudia* (40 ss.)²³. Segue l'irata reazione della Musa contro la lascivia delle ragazze: a quel punto Ermanno le difende, e la Musa accetta l'affetto della classe (*cara contentio*) per il maestro-poeta. In questo caso potremmo parlare di sublimazione letteraria di una situazione sentimentale, reale o immaginaria, comunque radicata nel contesto della vita scolastica.

IL CICLO DI MARBODO

Il caso si ripete pochi anni dopo la composizione dei *Carmina Ratisponensia*. Stavolta l'interessato è una figura di spicco di quel circolo della Loira che costituisce il fenomeno di punta del rinascimento poetico del XII secolo francese, quello nel quale – nella zona fra Tours, Poitiers, Angers e Normandia – si sviluppa una poesia anche profana di alto livello stilistico e nuova libertà tematica, che accompagna, prelude e interferisce – come ha mostrato a suo tempo Reto Bézola – con l'esordio di trovatori e trovieri nelle corti circostanti: alla fine dell'XI secolo Marbodo di Rennes scrive, nella ricostruzione offerta qualche decennio fa da Walther Bulst²⁴, un ciclo di poesie e poemetti d'amore ambientati nel convento di Le Ronceray, la cui scuola era frequentata non solo da monache ma anche da ragazze destinate a tornare poi nel mondo laico. Marbodo probabilmente vi insegnava, come maestro della scuola cattedrale di Angers, negli anni '60 e '70 dell'XI secolo²⁵. Il ciclo è caratterizzato, analogamente a quello di Regensburg, da una varietà di atteggiamenti e di sceneggiature che supera quelle poi ammesse nei canzonieri volgari: gelosia, devozione, fiducia, rimprovero, perdòno, cinismo, sentimentalismo. Donne che partono, amanti lontane, amiche messe sotto

23. Vd. Dronke, *Medieval Latin and the Rise*, cit., I, pp. 227-8.

24. W. Bulst, *Liebesbriefgedichte Marbods*, in *Liber floridus. Mittellateinische Studien Paul Lehmann zum 65. Geburtstag am 13. Juli 1949 gewidmet*, cur. B. Bischoff - S. Brechter, Erzabtei St. Ottilien, Eos Verlag, 1950, pp. 287-301; l'edizione raccoglie testi tramandati da un manoscritto perduto e trascritti solo nell'*editio princeps* del poeta: cfr. Dronke, *Medieval Latin and the Rise* cit., I, p. 213.

25. Dronke *Medieval Latin and the Rise* cit., I, p. 213; J. Szövérfy, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages. A Historical Survey and Literary Repertory from the Tenth to the Late Fifteenth Century*, Concord, New Hampshire, 1993, vol. II, pp. 144-51; Ruhe, *De amasio ad amasiam* cit., pp. 27-34.

custodia nel convento, ritrose che fingono. Accuse giuste o ingiuste, scuse e ritorni, resipiscenze e repliche. E, come a Regensburg, delusione per le promesse tradite, allusione a doni senza importanza: ma a differenza di Regensburg, il piano di comunicazione è paritario, i ruoli maestro-allieva sfumano decisamente in quelli amato-amata, desiderosi solo di piacersi e accontentarsi a vicenda, e il linguaggio comincia ad essere quello della ferita d'amore, della *descriptio* puellae, dell'esclusività assoluta che prelude a sviluppi futuri. Sono gli stessi elementi che caratterizzeranno pochi decenni dopo gli epistolari di Abelardo ed Eloisa, quello maturo, pubblicato e tradotto più volte, e quello ipoteticamente giovanile, individuato da pochi anni negli estratti trecensi delle *Epistolae duorum amantium* scoperte da Schaller, pubblicato da Könsgen nel '75 senza molta eco, e oggetto da alcuni anni di accanite discussioni attribuzionistiche²⁶.

Ma nel ciclo di Marbodo il contesto comincia a richiedere al codice simbolico una solidarietà per così dire di sistema: la scuola non è solo lo sfondo su cui si svolge l'azione, è anche l'azione e il modo per esprimerla. E il genere che consente questa presa di coscienza è l'epistola. Molte di queste poesie sono lettere o risposte a lettere: *Littera me vicit, quae dulcem me tibi dicit, / Basia quae recitat, cor mihi sollicitat. / Felices tabulae, felix graphiusque manusque / Et felix dextra littera facta tua*²⁷. I baci qui sono recitati, cioè letti ad alta voce, dalle lettere dell'amata, e l'affetto si trasferisce sugli oggetti della scrittura, sui tramiti della comunicazione forniti dalla conoscenza scolastica. Si tratta del medesimo transfert degli affetti sugli strumenti di comunicazione che troviamo nel bellissimo scambio di lettere fra Baldrico di Bourgueil e la monaca Costanza, anch'esso parte di un libro d'autore, anche se non un canzoniere d'amore²⁸, e tutto giocato sulla sensualizzazione feticistica degli strumenti scrittorii, e sulla libertà che l'amore epistolare conferisce rispetto ai vincoli di pudore dell'amore *in praesentia*.

26. Vd. più avanti la nota 35 per i dati bibliografici e alcune osservazioni.

27. Poesia *Ad te missa michi gaudens, carissima, legi*: Bulst, *Liebesbriefgedichte Marbods* cit., pp. 290-1; Walter, *Initia* n. 93.

28. *Perlegi uestram studiosa indagine cartam / Et tetigi nuda carmina uestra manu. / Explicui gaudens bis terque quaterque uolumen / Nec poteram refici singula discutiens. / Ille liber mihi gratus erat, gratissima dicta; / Ergo, consumpsi sepe legendo diem. [...] Composui gremio posuique sub ubere laeui / Scedam, quod cordi iunctius esse ferunt.* Baldericus Burgulianus, *Poèmes*, éd. J.-Y. Tiliette, Paris, Les Belles Lettres, 1998-2002, nr. 201 (239 Abrahams).

Ma gli strumenti sono perfino in grado di influire sui contenuti: l'amata accusa infatti il maestro di usare la sua tecnica verbale per mascherare la realtà affettiva: *Ars simulat verum mutatque vocabula rerum, / Quemque vocat carum, novit amare parum. / Praesertim multas simulat res docta facultas [...]. Quod rogo ne facias neque rhetor in hoc mihi fias*: «non fare il maestro con me!». Fino a chiedere la rottura del canale suppletivo di comunicazione: *Me non ex libris, sed totis dilige fibris*. Non mi amare coi libri, ma con le fibre del cuore²⁹. La conferma che si tratta di un ciclo sembrerebbe venire dalla conclusione, *Mens mea tristatur, virtus mea debilitatur*, tramandata anche nell'antologia di Zurigo³⁰, che descrive la senescenza fisica e spirituale del poeta, la condizione di incertezza, tante volte cantata da Petrarca, nella quale non si ha la forza di rinunciare, né l'energia e l'entusiasmo per continuare, la follia d'amore (*furor*) non concede ancora riposo, ma la stanchezza è insuperabile. *In me divisus*, dice Marbodo, sperimentando il conflitto interiore e l'alienazione che saranno poi, secondo stilemi ovidiani, di Petrarca. La rievocazione di un'età frenetica, in cui si accumulavano gli amori (testualmente) di uomini e donne, di *parvi* e di *adulti*, si associa a quella di una condizione mentale di fiducia nel proprio fascino seduttivo. Ora invece le differenze di età, costringono a porre limiti ai vizi (*nunc dispar aetas cogit vitiis dare metas*), e nessuno dei due sessi gli apre più le braccia. La conclusione è che un cuore lascivo non deve vedere la sua vecchiaia, e che il ciclo è chiuso. Questa presa di posizione, fin troppo cruda, si salda con la famosa *retractatio* dall'incipit *Quae iuvenis scripsi senior dum plura retracto*, scritta a 67 anni, nella sua ultima raccolta di versi, dedicata probabilmente all'amico e collega Ildeberto di Lavaradin, altro socio del club della Loira, anche lui vescovo e abate e arcivescovo passato da una gioventù avventurosa e sensibile al fascino degli argomenti profani a una seconda età morigerata e resipiscente: una figura narrativa, quella del poeta-chierico innamorato e poi rinsavito e dell'amore che declina nell'accettazione della serenità religiosa, che diventa quasi topica nel XII secolo, dopo la riforma gregoriana, e troverà la sua modulazione più compiuta nel *Canzoniere* petrarchesco.

29. Poesia *Ploro cum ploras*: Bulst, *Liebesbriefgedichte Marbods* cit., p. 293, XXXWalther 14179XXX.

30. Vd. più avanti, nota 46.

I CARMINA LEODIENSIA

Allo stesso Marbodo è invece dedicato un altro piccolo canzoniere di 8 testi erotici, chiamato dall'editore *Carmina Leodiensia*³¹ perché tramandato da un codice di Liegi, BU 77 (470), del sec. XI-XII. Anche qui sono i dispositivi liminari a sostenere la definizione macrotestuale: una sorta di congedo dedica il *liber*, per quanto piccolo e tascabile, al poeta di Angers³². Si è pensato che l'unità del ciclo sia stata creata dal dedicante, ma non corrisponda a un'unità d'autore: i temi delle poesie comprendono infatti la descrizione di due amanti sorpresi e interrotti da un turbine di vento, una prima allocuzione al *pater* (Marbodo) da parte dell'amico fedele, una lirica su Orfeo, una poesia sulla primavera che annuncia e consente l'amore, una curiosa scenetta di corteo bacchico sulle rive del Danubio guidato da una donna che canta in modo seducente e ne subisce le conseguenze, un poemetto di Marbodo stesso presente anche nel ciclo di Bulst (il rimprovero di una donna all'amato per promesse mancate), e un carme misogino che potrebbe apparire incongruo e che invece costituisce una presenza ricorrente per chi frequenti queste raccolte: ne sono caratterizzate, ad esempio, anche quella zurighese trascritta un secolo fa da Werner e mai pubblicata criticamente, l'antologia gemella di Reims, quella di Metz³³ e altre ancora. La poesia antifemminista rappresenta a mio avviso un finale negativo della vicenda erotica analogo alla rinuncia all'amore per sopraggiunta senilità o per scelta religiosa, ed è seguita infatti solo dai versi dedicatori: la presenza di questi dimostra comunque che la pubblicazione di *libelli* con cicli poetici non solo non è una invenzione della poesia volgare, ma nemmeno del XII secolo, ed è all'origine della circolazione di estratti di un medesimo autore separati dal grosso della sua tradizione manoscritta, ciò che rende quasi sempre impossibile una ricostruzione perfettamente congruente dei *corpora* autoriali di questi poeti.

31. *Carmina Leodiensia*, ed. W. Bulst, Heidelberg, Winter, 1975.

32. *Ergo librum talem, modicum licet ac annualem, / distinctum flore per saecula multicolore, / Mellifluis sulcis miratur Francia dulcis. [...] Hoc opus insigne, Graecis memorabile digne, / Mittit Marbodo, finis hic esto modo* (*Carmina Lodiensia* cit., p. 18).

33. ?????????????????????????????????

LE «EPISTOLAE DUORUM AMANTIUM»

Altri casi di storia d'amore riconducibile al contesto scolastico sono sparsi nei carteggi pubblicati da manoscritti bavaresi o francesi, le aree abitualmente più vivaci in questo periodo della letteratura mediolatina³⁴: fra questi la più grande, la già citata raccolta di 113 lettere, parte in prosa parte in versi, scambiate fra un *Vir* connotato ancora una volta come *magister* di status clericale, il cui prestigio è riconosciuto da tutta la riottosa *Francia*³⁵, e una *Mulier* apparentemente più giovane ma già colta³⁶. La silloge, scoperta in anni recenti³⁷, è intitolata *Epistolae duorum amantium*, e viene attribuita da qualcuno ad Abelardo ed Eloisa: sarebbero quelle lettere che, nell'epistola iniziale dell'*Historia calamitatum*, Eloisa ricorda di aver scambiato con Abelardo nei primi tempi del loro amore, negli anni 1117-1118, che non si erano mai trovate e che si sarebbero dunque salvate come estratti "esemplari" in un codice tardo di Troyes (BM 1452, 1460-70) proveniente da Clairvaux. L'editore non riconosce una vera e propria linea di sviluppo narrativo³⁸, ma i richiami interni mi sem-

34. Ad esempio le lettere del manoscritto di Tegernsee, studiate da H. Plechl, *Die Tegernsee Handschrift Clm 19411. Beschreibung und Inhalt*, «Deutsches Archiv», 18 (1962), pp. 418-501 e pubblicate in *Dû bist mîn, îch bin dîn. Die lateinischen Liebes- (und Freundschafts-) Briefe des Clm 19441*. Abbildung, Text und Übersetzung von J. Kühnel, Göppingen, Kümmerle, 1977 e ora in si veda anche D. Schaller, *Bemerkungen zu einigen Texten der mittellateinischen Liebeslyrik in P. Dronkes neuer Edition*, «Mittelateinisches Jahrbuch», 5 (1968), pp. 7-17, e H.-M. Schaller, *Dichtungsleben und Briefsteller*, in *Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert*, hrsg. P. Weimar, Zürich-München, Artemis,, 1981, pp. 249-71.

35. *Magistro inquam tanto, magistro virtutibus, magistro moribus, cui iure cedit francigena cervicositas, et simul assurgit tociu mundi superciliositas*: ep. 49.

36. *Soli inter omnes etatis nostre puellas philosophie discipule*: ep. 50.

37. *Epistolae duorum amantium. Briefe Abaelards und Heloise?*, ed. E. Könsgen, Leiden-Köln, Brill, 1974. Una vasta bibliografia sull'argomento si è formata dopo il libro di C. Mewis *The lost love letters of Heloise and Abelard, Perceptions of Dialogue in Twelfth-Century France*, New York 1999, Segnaliamo solo P. von Moos, *Die Epistolae duorum amantium und die "säkulare Religion der Liebe". Methodenkritische Vöruoberlegungen zu einem einmaligen Vierk mittellateinischer Briefliteratur*, SM 54 (2003), pp. 1-115 e l'edizione francese a cura di Sylvaine Piron, *Lettres des deux amants attribuées à Heloise et Abelard*, Paris, Gallimard, 2005.

38. *Epistolae duorum amantium* cit., p. 77 «keine Entwicklungslinie von einer ersten Begegnung zu wachsendet Vertrautheit und keine Handlungskurve».

brano collocare comunque la storia nell'ambito cronologico di un anno, e nonostante la forte omogeneità del codice e l'alta frequenza delle ricorrenze e delle riprese, sottolineate nelle epistole della donna dalla costanza della rima, permettono di riconoscere all'inizio una fase di entusiasmo lirico e innamoramento intensissimo fra due amanti uniti da un *foedus* percepito come privilegio di un amore immortale, rinnovato ogni giorno come le stagioni dell'anno, fase nella quale le lettere compensano un desiderio di frequentazione personale inibito da ragioni di morale sociale³⁹ oppure sono utilizzate per fissare appuntamenti reali⁴⁰; successivamente una serie di piccole crisi dovute a mancate risposte (ep. 95) e in un altro caso ad una risposta sgarbata (ep. 98, ep. 112a) dell'uomo, seguite da altrettante rappacificazioni (ep. 75, ep. 101) con ampie spiegazioni e dolci espressioni di immutato affetto da parte del maestro, fino al momento in cui la donna ha la sensazione di aver perso l'amato per non averlo saputo coltivare (ep. 106), e l'apparizione di un'anziana signora la rimprovera per aver avuto fiducia nella nobiltà di stirpe e nella bellezza dell'aspetto anziché nella sapienza religiosa dell'animo (ep. 107). La risposta di lei alla figura allegorica non ci è stata salvata dal manoscritto, che riporta successivamente una poesia dell'uomo alla *domina*: da lei si apprestava a recarsi in visita, quando purtroppo *pudor et metus*, gli stessi agenti inibitori dei *Carmina Rivipullensia* e del *Roman de la Rose* (e ovviamente del *Fiore*), gli sbarrano la strada. Ma in quel momento l'innamorato sente dire che lei tornerà⁴¹, e si prepara alle lodi dell'amata. L'ultimo testo è un inno fra ovidiano e prestilnovistico all'amore: *Urget amor sua castra sequi, sua iura vereri*, dove per la prima volta si sogna un contatto esplicitamente fisico con l'amata, e si esecrano nuovamente *fortuna, pudor* e i *populi murmura* che lo impediscono, esaltando finalmente il riversamento scrittorio del sentimento e dell'impulso erotico, che ditta dentro (*Purg.* 24, 54) parole così accese: *Da veniam, quia dictat amor, que scribere cogor* (ep. 113, 19). E si scusa per l'irruenza delle parole, imposte dall'intensità di questo suo primo amore, amore che dà eloquenza: *facundum me sola*

39. Ad es. ep. 54: *verumtamen non absurdum est, si aliquando vel sic nos invicem visitemus et corporalis presencie littera locum suppleat, cum edax malorum hominum invidia nos pro libito nostro iungi non patitur*; cfr. 62 *ne et tu periculum et ego scandalum incurram*.

40. ep. 68: *manda mihi quando venire possim*.

41. *Fama tui reditus simul est audita, reversus / spiritus est cari, dulcis amica, tui*: ep. 108, vv. 11-12.

facis. L'ultima parola del romanzo è *tibi succumbo victus amore tuo*, il naufragar m'è dolce in questo amore.

Anche se in questo *corpus* il linguaggio comincia a essere il codice interiore dell'affetto centrato su se stesso e sull'analisi della propria perfezione e della sua fenomenologia, nondimeno la connessione amore-scrittura non manca di venire più volte sottolineata, non solo in limine: *amoris tui incendium, quod in me crescit, semper me scribere coegit*, dice lei (ep. 104), e lui risponde *amorem meum, dulcissima, scribendi necessariam tibi causam constituit* (ep. 105), e tutta la lettera 110 è dedicata al piacere della lettura e della rilettura, il piacere della *vox non emissa*. Il contenuto amoroso influisce sulla strutturazione dei dispositivi epistolari: *Quia uterque nostrum alter alterius conspectui modo in momento praesentari valet, littere nostre salutacione non indigent* (ep. 109). Non solo, dunque, si ricostruisce e direi si segue il filo di una storia, pur se lasciata volutamente in termini vaghi e generici, con i suoi attori e ostacoli e le sue svolte e i suoi ritorni, ma si crea più ancora che in precedenti canzonieri un repertorio espressivo chiuso, ossessivo, che torna su se stesso e che non lascia significare elementi esterni se non filtrandoli nel codice che ha scelto come proprio. E questa chiusura si sviluppa sì nel rapporto a due, ma specialmente nel rapporto di due anime che hanno trovato nel contesto scolastico, come «Sitz im Leben» e come orizzonte scenografico, l'universo di valori e di segni condivisi che consente la comunicazione e la strutturazione di un *corpus* coerente.

I «CARMINA RIVIPULLENSIA»

L'esempio di canzoniere mediolatino in cui più intensa è la forza centripeta dell'espressione è quello dei *Carmina Rivipullensia*, l'unico complesso testuale mediolatino che capiti di veder citato nelle preistorie della forma-canzoniere⁴². Come si sa, nel 1923 Nicolau pub-

42. Ne accennano appena Bertolucci, *Morfologie* cit., p. 127 n. 5, sulla base di Rico, *The Prologue to Petrararch's Canzoniere and the Origin of «Canzoniere» Forms* (che ho consultato nella forma dattiloscritta gentilmente messami a disposizione dall'autore tramite Natascia Tonelli); Avalle, *I canzonieri* cit.; Meneghetti, *La forma-canzoniere* cit., p. 127 (dove affaccia l'ipotesi di un'esercizio poetico a più mani, insostenibile a chi abbia una qualche dimestichezza con la scrittura poetica latina), e N. Tonelli, *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere*, «Rinascimento», 38 (1998), pp. 249-315.

blicò in una rivista catalana⁴³ una serie di poesie contenute nel ms. 74 dell'Arxiu de la Corona d'Aragò, un codice del X secolo con aggiunte successive fino al XII proveniente da Ripoll. Fra queste, una serie di 20 testi ritmici e metrici che furono chiamati *Carmina Rivipullensia*, e successivamente, nell'edizione più recente che si deve a Moralejo, *Cancionero d Ripoll*⁴⁴: una storia d'amore, anche qui difficile da ridursi a una sequenza narrativa lineare, come ogni canzoniere che si rispetti, ma indubitabilmente una struttura fondata su un proprio codice simbolico ed espressivo, di una fortissima tessitura intratestuale, dotata di segnali sistemici precisi ed evidenti perfino a livello di rubricazione del manoscritto: il primo testo è intitolato *Quomodo primum amavit*, e si svolge in aprile; il secondo *Ubi primum vidit amicam*, ed è ambientato in maggio, ma già tiene presente tutta la storia nel controllo dei tempi verbali: *Hanc amavi, hanc amabo*, e ne rivela da una parte la letterarietà che precede l'istanza biografica: *huic soli me donabo, pro qua sepius dictabo*, dall'altra la biograficità, fondata sul nome reale dell'amata, che traspare in acrostico: *Iudit*. Seguono *Laudes amice*, il *Sidus clarum puellarum* reso celebre dal *Nome della rosa*, dove la donna, che pure è una *pia virgo*, è esplicitamente angelicata (*et visus angelicus te caelestem, non terrestrem denotabat hominibus*) e divinizzata (*pro te, dea*). Il quarto brano è rubricato *Quomodo primum convenimus*, descrizione dell'incontro fisico con una Flora sotto cui dovrebbe celarsi – nella continuità della sequenza – la Iudit di prima. Anche il quinto e il sesto sono dedicati *Ad amicam*, di cui chiede i favori, mentre il settimo e l'ottavo sono sogni d'aprile, nel quale l'apparizione femminile è disposta a ricoprire il protagonista di doni se lui accetta l'offerta d'amore, e lui, senza troppe resistenze, accetta. Il 9, considerato da Dronke il capolavoro della raccolta e una delle liriche più raffinate del periodo, è un dialogo in quartine di esametri a rima baciata fra *amicus et amica* nel quale lui si presenta come *doctor* disposto a insegnare la *norma Veneris*, e le rimprovera la ritro-

43. L. Nicolau d'Olwer, *L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII*, in *Anuari d'Institut d'estudis Catalan*. Seccio hist.-arqu. 1915-1920, vol. 6, Barcelona, Imp. de la Casa de Caritat, 1923, pp. 3-84.

44. *Cancionero d Ripoll (Anónimo)*. Texto, traducción, introducción y notas para J.-L. Moralejo, Barcelona, Bosch, 1986. Rimando a quest'opera per la bibliografia, cui si aggiunga R. Sartagal i Pellicer, *Carmina Rivipullensia*, Ripoll, Consell Camarcel del Ripollès, 1995. Vd. ora Anonyme de Ripoll, *Le Chansonnier amoureux. Carmina Rivipullensia*, ed. E. Wolff, Monaco, Ed. du Rocher, 2001.

sia, non adatta a una bellezza così vistosa, mentre lei fa capire gradualmente che la resistenza è una tattica che consente di salvare le apparenze senza perdere la sostanza. Seguono spiegazioni sulla militanza d'amore e un'ode a una bella contessa di Francia nella quale si può vedere ancora Iudit-Flora; con il 12° pezzo inizia invece la seconda sequenza, dedicata secondo il manoscritto a *Laudes alterius amicae*, rispondente al nome non dolcissimo di Guiliberta, esaltata con franchezza in termini analoghi a un *carmen Buranum* (117), ora attribuito ad Abelardo⁴⁵. Seguono liriche d'invito idealmente collegabili a questa nuova amata, e sue descrizioni enfatiche che le indicazioni metapoetiche collocano come un canto di gruppo (*Noster cetus / psallat letus*) *in adventu virginis*, e una poesia sull'innamoramento, sulla ferita di Venere e sul desiderio di morire piuttosto che rinunciare alla donna. Nella 17 torna ancora aprile, con una insolita scena di danze di fanciulle nelle piazze che ricorda quella, danubiana, dei *Carmina Leodiensia*, e finisce nello stesso modo.

Gli ultimi tre pezzi del *Cancionero*, in metro quantitativo, hanno suscitato molte interpretazioni, perché non ne è chiara la connessione al contesto narrativo e autoriale: un carme misogino attribuito a Marbodo, una *Lamentatio pro separatione amice* che in realtà si risolve subito con l'apparizione al capezzale del malato d'amore, in pieno luglio, di Venere in forma di sorella del protagonista, che piange per timore di essere abbandonata, e lo invita a trovarsi una ragazza bella e nobile. Lui oppone i soliti ostacoli di *pudor* e *timor*, ma Venere insiste spiegando che non vale la pena di morire per osservare la pudicizia, e lo induce a recarsi a Remiremont, il convento alsaziano celebre per il Concilio delle monache riunite per decidere quale sia l'amante migliore. Il nostro segue il consiglio e trova la donna che gli piace, ma l'invidia (*livor*) dissolve anche questo nuovo amore, il cui rimpianto il poeta invita i *socci* a lenire. Il carme 20, considerato l'ultimo del canzoniere, è intitolato nel manoscritto *Ad desertam amicam*, ed esordisce in tono nostalgico col ricordo dei tempi felici e il rimpianto di dolci colloqui che ancora il protagonista desidera. Si chiede allora perché lei non provi la stessa nostalgia, e teme che ci sia un altro; maledice allora l'invidioso o geloso che impedisce loro di stare insieme e promette di tornare da lei prima possibile, concludendo con un invito a pregare Dio perché asseondi il viaggio della sua nave. Un finale inconsuetamente aperto, disponibile alla ripartenza,

45. Schaller, *Bemerkungen* cit., p. 11.

ma comunque poggiato su una chiusura negativa, la perdita – ancora una volta – dell'amore prima raccontato. Nel manoscritto seguono poi poesie religiose e poesie ritmiche in onore di un vescovo di Metz e uno di Pavia, che a mio parere rendono difficile lasciare alla Spagna la paternità di questo piccolo miracolo poetico, e che gli editori recenti dei *Carmina* hanno teso ad escludere dal canzoniere come tematicamente non congruente, sebbene materialmente consecutive e vergate dalla stessa mano. Ma nell'affrontare macrotesti medievali di questi secoli occorre a mio avviso liberarsi da attese di coerenza tematica o narrativa di tipo romantico o moderno; si pensi solo, per fare esempi di testi presenti a tutti, alla difficoltà che probabilmente avremmo nel collocare e giustificare, ordinando un ipotetico manoscritto unico e disordinato del *Canzoniere* di Petrarca, il sonetto X a Stefano Colonna o il XXVII a Orso dell'Anguillara o la canzone XXVIII a Giacomo Colonna o la canzone all'Italia. Così per il carme misogino considerato un'enigmatica intrusione qui come nei *Carmina Leodiensia*: i canzonieri medievali, latini e non, rispondono a strategie di senso difforni dai nostri cliché fondamentalmente romantici, che assai più spesso di quanto non ci si accorga inducono a scelte editoriali probabilmente antistoriche e riduttive, impedendoci di cogliere il significato complessivo e complesso di corpora testuali tematicamente compositi, anche quando incardinati su sequenze narrative relativamente perspicue.

Con il canzoniere di Ripoll siamo già sull'altra riva, quella dei canzonieri goliardici: la stessa ambientazione da idillio primaverile, la stessa franchezza esplicita sul contatto sessuale, la stessa alternanza fra sogno e realtà, qui con una delicatezza – direi una vaghezza – certo maggiore ma strutturalmente analoga; la stessa interscambiabilità di personaggi femminili su uno sfondo omologo e ricorrente, nella permanenza del protagonista maschile che conferisce unità a tutte le sequenze ma cambia faccia e varia atteggiamenti la stessa espansione e sfaccettatura, direi, della funzione autoriale⁴⁶; la stessa scoppiettante brillantezza acustica nei suoni e nelle rime; lo stesso destinatario collettivo, i *socii* della camerata d'amore, che non si comprende sul piano sociale se non nell'orizzonte scolastico, prima monastico poi cattedrale o universitario, da cui scaturiscono i passi precedenti di

46. Si occupa del gioco dei personaggi in questo tipo di lirica G. A. Bond, *The loving subject: desire, eloquence and power in romanesque France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

questo percorso. Il passo successivo sono i *libelli* goliardici ricordati da Avalle, e che confluiscono in parte nei *Carmina Burana*: per citare qualche esempio di un panorama fittissimo di elementi, la raccolta zurighese del XII secolo, di cui abbiamo solo la vecchia trascrizione di Werner⁴⁷, che contiene la stessa alternanza di scambi epistolari, cicli erotici in verso ritmico, elegie di amori finiti e carmi misogini contro le donne che li hanno fatti finire, sotto la benedizione degli epitafi poetici di Eloisa e Abelardo e di carmi biblici, satirici e morali; e, qualche decennio dopo, i *Carmina Arundeliana* che solo da pochi anni sono stati riconosciuti come opera sicura e unitaria di Pietro di Blois (1130-1211) proprio in ragione delle sue connessioni con l'opera scolastica e retorica⁴⁸: piccolo ciclo d'amore carnale, sogni primaverili, dissidio interiore e disperazione privata ispirato al repertorio di immagini erotiche prescritto dai *Flores rethorici* dello stesso autore e concluso da un canto religioso di Natale.

Quello che c'è in comune a queste prime raccolte è l'orizzonte scolastico, dimensione condivisa dai diversi generi di cicli poetici nei diversi tempi della loro composizione, un elemento che da solo implica conseguenze decisive come l'ambientazione adolescenziale e primaverile, con esclusione dell'amore coniugale e dell'amore per donne di condizione elevata, comporta cioè un'inclinazione precisa del rapporto uomo-donna e una coesistenza contraddittoria, spesso amabile, fra ironia e passione, eternità e provvisorietà; e la strutturazione complessa e alinearne, derivata dalla forza della funzione topica: le sequenze narrative sembrano tornare su se stesse, interrompersi e riprendersi; presentano personaggi interscambiabili in situazioni poco variate ma sempre variate; si richiamano talvolta ad eventi progressi e li chiariscono e talvolta invece continuano fili che sembravano aver già trovato una prosecuzione provvisoria: la forza della topi-

47. Zürich C 58/275 del sec. XII, da Schaffhausen: J. Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Aarau, H. R. Sauerländer & Co, 1905.

48. Petri Blesensis *Carmina*, ed. C. Wollin, Turnhout, Brepols 1998, pp. 104-18, sulla base del testo del *Libellus de arte dictandi rhetorice*, e dei *Flores rethorici* editi da M. Camargo, *The Libellus de arte dictandi rhetorice Attributed to Peter of Blois*, «Speculum», 59 (1984), pp. 16-41 e Id., *Medieval Rhetorics of Prose Composition. Five English Artes Dictandi and Their Tradition*, Binghamton N.Y., Medieval & Renaissance Text & Studies, 1995; cfr. H. M. Schaller, *Dichtungslernen und Briefsteller*, in *Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert*, hrsg. P. Weimar, Zürich-München, Artemis, 1981, pp. 249-71.

ca, che subordina la consequenzialità al dominio repertoriale delle situazioni e delle scene, è irresistibile nella poesia medievale e specialmente in questi canzonieri, e forse in altri dove più o meno disperatamente cerchiamo di ricostruire una novella d'amore che interessa noi più di quanto sia stata a cuore del poeta. La struttura del canzoniere mediolatino, almeno in questa prima fase a cavallo del 1100, è invece una struttura mobile sul piano narrativo, una composizione a tasselli parzialmente interscambiabili ma saldissima nell'intelaiatura intertestuale e retorica e nel percorso spirituale che muove costantemente dall'eros alla saggezza, dalla giovinezza al ricordo e talvolta alla condanna: lo stesso percorso che, vari secoli prima che in Occidente comparisse anche il più labile indizio di canzonieri d'amore, informava le 180 poesie del *diwan* di Giamil al-Udhri e della sua amata, come quelle di altri poeti arabi che dal deserto hanno portato le loro suggestioni nella Spagna del IX-X secolo e nella Sicilia del XII, componendo quelli che sono forse i più bei testi della lirica medievale europea⁴⁹.

49. Giamil al-Udhri, *Canzoniere*, trad. di D. Amaldi, pres. di F. Gabrieli, Aplignano, A. Tallone, 1995 (tiratura numerata).