

L'esternazione, da parte dell'io narrante, di un desiderio d'amore (o anche soltanto sensuale, erotico, passionale) è un tema che ricorre a più riprese nei *Carmina Burana*, costituendo uno dei temi portanti della seconda sezione della raccolta mediolatina, quella dedicata alle poesie d'amore. Tale desiderio, espresso nelle forme e nei modi più svariati, spesso rimane allo stadio di inappagamento, onde l'innamorato, che soffre e illanguidisce per una fanciulla (secondo il consueto *tópos* della *maladie d'amour*), non riesce – per vari motivi, soprattutto per l'insensibilità di lei, che, con varie giustificazioni, non vuole ricambiare il suo sentimento – a coronare il proprio sogno e a farla sua (o soltanto a possederla fisicamente, ché è questo lo scopo che, spesso, si prefigge l'innamorato protagonista). Vi sono però, sempre nella seconda sezione dei *Carmina Burana*, altri componimenti nei quali il desiderio sensuale espresso dall'io protagonista nei confronti della donna da lui amata (o soltanto concupita), che in altri carmi restava allo stadio di doloroso inappagamento, giunge al suo completo coronamento e alla sua piena realizzazione, con narrazioni e descrizioni sovente improntate a un forte erotismo.

All'interno di questo “doppio” percorso, nel libro sono analizzati, complessivamente, quindici componimenti, nove riguardanti il tema del desiderio inappagato, sei concernenti il motivo della realizzazione del desiderio. Il volume è completato da un breve saggio in appendice e da un'ampia bibliografia sui *Carmina Burana*.

ARMANDO BISANTI (Palermo 1957) è professore associato di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso l'Università degli Studi di Palermo. I suoi interessi prevalenti vertono sulla favolistica mediolatina, sul teatro medievale e umanistico, sull'epica e la poesia d'amore mediolatina, sulla agiografia, sulla produzione letteraria in Sicilia in età normanna e sveva, sulla novellistica e sulla facezia quattrocentesca. Fra i soci fondatori dell'Officina di Studi Medievali di Palermo, è direttore responsabile di «Schede Medievali» e vicedirettore della rivista elettronica «Mediaeval Sophia».

ARMANDO BISANTI

**RES UTRIQUE PLACUIT
(CB 72, STR. 5A, 1)**Il desiderio d'amore e la sua realizzazione nei *Carmina Burana*

€ 15,00





In copertina: Heidelberg, Universitätsbibliothek. cod. Pal. germ. 848 (Grosse
Heidelberg Liederhandschrift - Codex Manesse), f. 252r

Machina Philosophorum

Testi e studi dalle culture euromediterranee



Bisanti, Armando

Res utriusque placuit (CB 72, str. 5a, 1) : il desiderio d'amore e la sua realizzazione nei Carmina Burana / Armando Bisanti. – Palermo : Officina di Studi Medievali, 2019.

(Machina Philosophorum : testi e studi dalle culture euromediterranee ; 48)

1. Poesia amorosa latina - Medioevo

871.03 CDD-23

ISBN 978-88-6485-127-3

ISBN 978-88-6485-129-7 (e-book .pdf)

CIP: *Biblioteca dell'Officina di Studi Medievali*

Collana coordinata da:

Patrizia Spallino (direttore), *Armando Bisanti*, *Maria Bettetini*, *Carolina Miceli*,
Luca Parisoli, *Luciana Pepi*.

Copyright © 2019 by Officina di Studi Medievali

Via del Parlamento, 32 – 90133 Palermo

e-mail: edizioni@officinastudimedievali.it

www.officinastudimedievali.it

ISBN 978-88-6485-127-3

ISBN 978-88-6485-129-7 (e-book .pdf)

Ogni diritto di copyright di questa edizione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo è riservato per tutti i Paesi del mondo. È vietata la riproduzione, anche parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata dall'editore.

Prima edizione, Palermo, aprile 2019

Stampa: FOTOGRAF s.r.l.

Editing redazionale: Giuliana Musotto

Progetto grafico e impaginazione: Alberto Musco

ARMANDO BISANTI

Res utrique placuit
(CB 72, str. 5a, 1)

Il desiderio d'amore e la sua realizzazione
nei *Carmina Burana*



2019

Tutte le collane editoriali dell'*Officina di Studi Medievali* sono sottoposte a valutazione da parte di revisori anonimi. Il contenuto di ogni volume è approvato da componenti del Comitato Scientifico ed editoriale dell'*Officina* o da altri specialisti che vengono scelti e periodicamente resi noti.

All the editorial series of the *Officina di Studi Medievali* are peer-reviewed series. The content of the each volume is assessed by members of Advisory Board of the *Officina* or by other specialists who are chosen and whose names are periodically made know.

Indice

<i>Premessa</i>	IX
CAPITOLO 1	
Il desiderio d'amore (espresso ma non appagato) nei <i>CB</i>	1
1.1. <i>CB</i> 85 (<i>Veris dulcis in tempore</i>)	2
1.2. <i>CB</i> 180 (<i>O mi dilectissima</i>)	9
1.3. <i>CB</i> 156 (<i>Salve, ver optatum</i>)	17
1.4. <i>CB</i> 116 (<i>Sic mea fata canendo solor</i>)	21
1.5. <i>CB</i> 69 (<i>Estas in exilium</i>)	27
1.6. <i>CB</i> 104 I (<i>Egre fero, quod egroto</i>)	33
1.7. <i>CB</i> 104 II (<i>Amor noster senuit</i>)	35
1.8. <i>CB</i> 151 (<i>Virent prata, hiemata</i>)	38
1.9. <i>CB</i> 169 (<i>Hebet sidus leti visus</i>)	45
CAPITOLO 2	
La realizzazione del desiderio d'amore nei <i>CB</i>	53
2.1. <i>CB</i> 70 (<i>Estatis florifero tempore</i>)	54
2.2. <i>CB</i> 83 (<i>Sevit aure spiritus</i>)	75
2.3. <i>CB</i> 72 (<i>Grates ago Veneri</i>)	90
2.4. <i>CB</i> 62 (<i>Dum Diane vitrea</i>)	101
2.5. <i>CB</i> 88 (<i>Amor habet superos</i>)	113
2.6. <i>CB</i> 172 (<i>Lude, ludat, ludite</i>)	123
<i>Appendice</i>	
Orazio, la Fortuna, l'unicorno. Lettura di <i>CB</i> 93a	127
<i>Bibliografia sui CB</i>	139
<i>Indice degli autori e delle opere anonime</i>	165
<i>Indice degli studiosi moderni</i>	169



I *Carmina Burana* (d'ora in poi, per brevità, *CB*) – la celebre silloge di poesie in latino e in medio alto tedesco contenute nel ms. CLM lat. 4460 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, proveniente dall'abbazia di Benediktbeuern (l'antica *Bura Sancti Benedicti*, fondata da san Bonifacio fra il 730 e il 740, *siglum B*),¹ scoperto nel 1801 e pubblicato per la prima volta, in edizione

¹ Il ms. – comunemente noto come *codex Buranus* – fu esemplato probabilmente intorno al 1230 e comprende composizioni redatte, *grosso modo*, fra la seconda metà del sec. XII e il primo quarto del XIII, prevalentemente in area inglese e franco-germanica. Il cod. – per il quale, sulla scia di quanto operato da P. G. WALSH, *Love Lyrics from the «Carmina Burana»*, Chapel Hill [North-Carolina]-London 1993, p. 203, utilizzo il *siglum B* – è illustrato (cfr. P. und D. DIEMER, «*Qui pingit florem non pingit floris odorem*». *Die Illustrationen der «Carmina Burana» (CLM 4660)*, in «*Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*» 3 [1987], pp. 43-75). Esso contiene infatti otto miniature, la più famosa delle quali è quella della Ruota della Fortuna alla quale sono appesi due sovrani (probabilmente Federico II di Svevia e suo padre Enrico VI). Altre miniature illustrano le poesie d'amore, e fra queste spiccano due con la storia di Enea e di Didone (sulla quale cfr. *CB* 100 *O decus, o Libye regnum*). Altre ancora sono dedicate ai temi del gioco e del vino, con scene di bevute e di partite a scacchi, a dadi, a *trick-track*. Molti componimenti sono stati musicati (vi è anche la notazione neumatica: cfr. R. CLEMENCIC [et alii], *Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, München 1979; G. BAROFFIO DAHNK, I «*Carmina Burana*» e la musica. *L'origine di un mito*, in «*Amadeus*» 9, 2 [1999: numero speciale dedicato ai *CB*], pp. 26-30; ID., *Tradizione musicale e fortuna dei «Carmina Burana»*, in appendice a *Carmina Burana*, vol. I, *Canti morali e satirici*, a cura di E. BIANCHINI, testo latino e alto-tedesco a fronte, Milano 2003, pp. 1163-1186). La trascrizione del manoscritto è stata svolta, comunque, in momenti diversi. Una parte è andata irrimediabilmente perduta. Infatti, al momento della prima rilegatura (effettuata ancora in età medievale), l'inizio della raccolta era già scomparso. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che la prima parte della silloge comprendesse poesie di carattere religioso, fatto, questo, che avrebbe dato a essa una struttura e una configurazione ben diverse da quelle che ci mostra oggi. Per un'accurata descrizione del manoscritto, cfr. H. PATZIG, *Zur Handschrift und zum Text der «Carmina Burana»*, in «*Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur*» 36 (1892), pp. 187-203; e soprattutto B. BISCHOFF, *Faksimile-Ausgabe der Handschrift der «Carmina Burana» und der «Fragmenta Burana» (CLM 4550; CLM 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Brooklyn [NY]-München 1967.

critica, nel 1847 per le cure di Johann Andreas Schmeller, che diede alla raccolta il titolo con la quale è ormai universalmente conosciuta, dal momento che, nel ms., essa è acefala e anepigrafa² – i *CB*, dicevo, hanno suscitato, nel corso di oltre un secolo e mezzo dalla loro prima comparsa in tempi moderni, una bibliografia invero enorme e difficilmente controllabile, concretizzatasi in decine di edizioni critiche, di traduzioni nelle varie lingue moderne, di commenti, di antologie, cui si aggiunge una pletera di studi generali e particolari, di volta in volta di carattere filologico e testuale, letterario e antropologico, metrico, versificatorio, linguistico, musicologico, e così via.³

Occorre rilevare che, mentre soprattutto gli studiosi tedeschi – ma anche, pur con minore incidenza, i francesi, gli spagnoli, gli inglesi, gli scandinavi e gli americani – si sono mostrati particolarmente attratti dai *CB*, proponendo edizioni, traduzioni, antologie, commenti e contributi generali e/o particolari (fra i più attivi, nel corso del secolo scorso e dei primi anni del nostro, ricordo Alfons Hilka, Otto Schumann e Bernhard Bischoff, Peter G. Walsh e Benedikt Konrad Vollmann, Peter Dronke, David A. Traill, Alison Goddard Elliott, Gunther Berndt e Peter Godman),⁴ non così, però – o, almeno, non in così gran copia – è stato fatto da parte degli studiosi italiani. Non voglio certo dire che essi si siano assolutamente disinteressati dei *CB*: basti ricordare qui, a mo' d'esempio, le vecchie ma pur sempre utili antologie curate da Carmelo Corradino⁵ e da

² *Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benediktbeuern auf der K. Bibliothek zu München*, hrsg. von J. A. SCHMELLER, Stuttgart 1847 (liberamente disponibile anche *on line*).

³ Per una bibliografia orientativa fino al 2010, ampia ancorché certo non completa, posso rinviare a quella da me stilata alla fine del mio vol. *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli 2011, pp. 193-202 (dalla quale dipende, in buona sostanza – e ovviamente con le integrazioni e gli aggiornamenti che si sono resi necessari in questi ultimi sei-sette anni – la bibliografia accolta alla fine di questo vol.); e a quella, più sintetica e strutturata “all'americana”, proposta da Sabina TUZZO, *La poesia dei “clerici vagantes”*. *Studi sui «Carmina Burana»*, Cesena (FC) 2015, pp. 221-231.

⁴ Alcuni dei contributi sui *CB* proposti dagli studiosi or ora menzionati saranno ricordati nel corso di questo studio, laddove ciò sarà necessario, nonché nella bibliografia finale.

⁵ C. CORRADINO, *I canti dei goliardi*, Milano 1928.

Luisa Vertova,⁶ o quelle, più recenti, a cura di Eugenio Massa,⁷ di Piervittorio Rossi (probabilmente la migliore oggi in commercio, almeno fra quelle di taglio divulgativo),⁸ di Maria Clelia Cardona⁹ e di Edoardo Bianchini,¹⁰ oltre a un discreto manipolo di studi specifici su singoli *CB* (o su gruppi di essi), fra i quali, per il loro indubbio valore, posso qui menzionare, nel corso degli ultimi vent'anni circa, quelli di Stefano Pittaluga,¹¹ di Enrica Salvaneschi¹² e, fra i più recenti, della mia allieva Giulia Scandaglia e di Clara Fossati.¹³

Nel 2011 io stesso ho pubblicato, per la casa editrice Liguori di Napoli, entro la collana «Nuovo Medioevo» diretta da Massimo Odone, un libro sui *CB*, nel quale, oltre a riprendere – ovviamente in seguito a rielaborazioni, integrazioni e aggiornamenti, non soltanto

⁶ L. VERTOVA, *Canti goliardici medioevali scelti dai «Carmina Burana»*, 2 vols., Firenze 1949-1952.

⁷ «*Carmina Burana*» e altri canti della goliardia medievale, a cura di E. MASSA, Roma 1979.

⁸ *Carmina Burana*, a cura di P. ROSSI, presentazione di Fr. MASPERO, Milano 1989 (da me brevemente segnalato in «Schede Medioevali» 18 [1990], pp. 159-161).

⁹ *Carmina Burana. Con i «Carmina Burana» musicati da Carl Orff*, a cura di M. C. CARDONA, Parma 1995.

¹⁰ *Carmina Burana*, vol. I, *Canti morali e satirici*, cit. (ma sull'assai imperfetta realizzazione di questo ponderosissimo volume cfr. la mia segnalazione, in «Quaderni Medioevali» 57 [2004], pp. 300-302). Altri *CB* in trad. ital. (con testo lat. a fronte) si leggono inoltre in *Poesia latina medievale*, introd., testi, traduzione, note, trascrizioni musicali a cura di G. VECCHI, Parma 1958², pp. 226-269; e in *Poesia latina medievale*, a cura di Gianna GARDENAL-F. FÖLKEL, Milano 1993, pp. 197-239, 242-247, 252-263, 284-289, 296-299 (non sempre con esiti felici: vd. la mia recensione, in «Orpheus» n.s., 16 [1995], pp. 482-487).

¹¹ St. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, in *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo. Alla radice della storia europea*, a cura di P. GATTI-L. DE FINIS, Trento 1998, pp. 399-417.

¹² E. SALVANESCHI, *L'inferno in una ciotola. Sul cigno imbandito dei «Carmina Burana»*, in *L'aldilà: maschere, sogni, itinerari visibili e invisibili. Atti del II Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 27-28 settembre 1997)*, a cura di S. M. BARILLARI, Alessandria 2000, pp. 35-50.

¹³ G. SCANDAGLIA, «*O Antioche, cur decipis me?*» *Lettura di CB 97*, in «*Medieval Sophia*» 15-16 (2014), pp. 161-168 (*on line*); sul medesimo componimento, ma in maniera del tutto indipendente dal contributo or ora citato, vd. anche Clara FOSSATI, *Il CB 97: un adattamento poetico della «Historia Apollonii regis Tyri»*, in «*Itineraria*» 14 (2015), pp. 45-61.

di tipo bibliografico – alcuni miei precedenti interventi (il più antico dei quali risalente, addirittura, al lontano 1993), ho proposto molto materiale nuovo e inedito o, tutt'al più, in contemporaneo corso di stampa su riviste scientifiche d'interesse medievistico. Il vol. in questione, dal titolo *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»* – titolo, invero, scelto e voluto dal direttore della collana, laddove io avevo inizialmente optato per *I «Carmina Burana» fra tradizione e innovazione* – presentava una serie di studi particolari su alcuni *carmina* di tematica d'amore (per la precisione, i CB 92, 135, 121 e 126),¹⁴ sul genere della “pastorella” nella tradizione latina e nelle letterature romanze,¹⁵ e sull'influsso che la poesia ovidiana ha esercitato sulla produzione poetica d'amore fra XII e XIII secolo.¹⁶ La più gran parte del libro – che è stato anche recensito in maniera lusinghiera¹⁷ – era fondata, evidentemente, sui componimenti facenti parte della

¹⁴ Cfr. A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., capitoli 3: *L'«Altercatio Phyllidis et Flore»* (CB 92), pp. 45-82 (risultante dall'assemblaggio di tre precedenti interventi, rispettivamente in «Pan» 24 [2008], pp. 197-222, in «Studi Medievali» n.s., 34, 2 [1993], pp. 805-813, e ancora in «Studi Medievali» n.s., 38, 2 [1997], pp. 845-849); 4: «*Cedit, hiems, tua durities*» (CB 135): *esordio primaverile e inno all'Amore*, pp. 83-100 (contemporaneamente apparso *on line*, in «Mediaeval Sophia» 8 [2010], pp. 60-74); 5: «*Tange, sodes, citharam*» (CB 121): “*chiodo scaccia chiodo*”, *Orazio e la disillusione d'amore*, pp. 101-122 (pubblicato anche in «Filologia Mediolatina» 18 [2011], pp. 281-304); 6. «*Huc usque, me miseram!*» (CB 126): *una “chanson de femme” mediolatina*, pp. 123-141 (apparso anche in «Bollettino di Studi Latini» 41, 1 [2011], pp. 132-144).

¹⁵ Ivi, cap. 7: “*Pastorelle*” *mediolatine, provenzali, francesi e galego-portoghesi*, pp. 143-158 (non pubblicato altrove).

¹⁶ Ivi, capitoli 1: *La poesia d'amore mediolatina e l'influsso di Ovidio fra XII e XIII secolo*, pp. 1-17, e 8: *Un “falso” ovidiano del XIII secolo: gli «Pseudo-Remedia amoris»*, pp. 159-191 (i due capitoli, uniti in un unico saggio, sono quindi apparsi, in redazione largamente abbreviata e col titolo *Un “falso” ovidiano del XIII secolo: gli «Pseudo-Remedia amoris»*, in *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi. Atti del Convegno [Palermo, 26-28 febbraio 2009]*, a cura di L. SCALABRONI, Pisa 2011, pp. 261-270; e, in redazione completa – ma con notevole ritardo nella pubblicazione, e ciò indipendentemente dalla mia volontà – e col titolo *Gli «Pseudo-Remedia amoris» fra riscrittura ovidiana e tematica misogina*, in «Studi Medievali» n.s., 54, 2 [2013], pp. 851-903).

¹⁷ Ricordo qui le recensioni di G. STELLINO, in «Studi Medievali» n.s., 53, 2 (2012), pp. 959-963; e di L. MATTALIANO, in «Mediaeval Sophia» 11 (2012), pp. 337-339 (*on line*).

seconda sezione dei *CB* (nn. 56-186), quelli, cioè, di carattere esplicitamente amoroso, pur non mancando, peraltro, uno studio relativo ai *CB* della prima sezione della raccolta (nn. 1-55), quella contenente, cioè, composizioni di tipo satirico e morale (nella fattispecie, i *CB* 6 e 39, da me analizzati nel cap. 2 del vol. in questione).¹⁸

Assai più recente è stata la pubblicazione di una nuova monografia sui *CB*, apparsa nel 2015 e allestita dalla studiosa italiana che, nel corso degli ultimi dieci-quindici anni circa, si è dedicata alla silloge poetica mediolatina con maggiore frequenza e con ottima qualità di risultati, e cioè Sabina Tuzzo, ancora abbastanza giovane mediolatinista dell'Università degli Studi del Salento, che ha raccolto undici dei suoi contributi sui *CB* precedentemente apparsi in varie sedi (riviste, miscellanee, studi in onore, atti di convegno, e così via), a essi aggiungendone uno inedito e portando così il tutto al “simbolico” numero di dodici saggi (con una breve premessa e, in conclusione, una bibliografia “all’americana”).¹⁹ Il vol. della Tuzzo, pubblicato nei «Quaderni di Paideia» della casa editrice Stilgraf di Cesena, costituisce – almeno in ordine cronologico – la seconda monografia specifica sui *CB* pubblicata di recente in Italia (la prima è rappresentata, appunto, dal mio libro uscito quattro anni prima). Anche in esso, oltre ad alcuni interventi dedicati a componimenti appartenenti alla prima e alla terza sezione dei *CB* (quelli, cioè, più propriamente satirici e “goliardici”), spicca un ricco manello – otto su dodici, ossia ben due terzi dell’insieme – di contributi sulle composizioni di carattere amoroso.²⁰

¹⁸ A. BISANTI, *La poesia d’amore*, cit., cap. 2: *I CB 6 e 39 fra risonanze bibliche e “mondo alla rovescia”*, pp. 19-43 (già, col titolo *Donne bibliche e “mondo alla rovescia”* in *Carm. Bur. 6 e 39*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 30 [1995], pp. 62-75).

¹⁹ S. TUZZO, *La poesia dei “clerici vagantes”*, cit.

²⁰ Ivi, capitoli 4: «*Audaces Fortuna iuvat*» (*CB* 70,3,3), pp. 57-72 (già in «*Filologia Antica e Moderna*» 17 [2007], pp. 27-42); 5: *Echi classici nell’«Altercatio Phyllidis et Flore»* (*CB* 92), pp. 73-89 (già nel vol. *Filosofia e Storiografia. Studi in onore di G. Papuli. I. Dall’Antichità al Medioevo*, a cura di M. MARANGIO [et alii], Galatina [LE] 2008, pp. 587-602); 6: *L’estasi di una visione d’amore* (*CB* 77), pp. 91-110 (già nel vol. *Satura Rudina. Studi in onore di Pietro Luigi Leone*, Lecce 2009, pp. 253-275); 7: *Memoria poetica e amore sensuale in CB* 83, pp. 111-126 (già in «*Bollettino di Studi Latini*» 39, 1 [2009], pp. 45-58); 9: «*Vincit Amor quemque, sed numquam vincitur ipse*» (*CB* 120a), pp. 147-164 (già in «*Bollettino di Studi Lati-*

L'interesse per la componente erotica nei *CB*, quindi, è stato caratterizzato, negli ultimi anni e in ambito italiano, da discreta frequenza e ricorsività di studi e di indagini. A tale interesse si collega lo studio che presento in questa sede – e col quale torno specificamente (e “corposamente”, considerate le sue dimensioni) ai *CB* dopo più di sei anni dalla pubblicazione del mio vol. – studio dedicato, ancora una volta, al tema amoroso e, in particolare, ai due correlati e spesso inestricabili motivi del desiderio d'amore e della sua realizzazione (talvolta soltanto vagamente e dolorosamente agognata, talaltra pienamente conseguita). Si tratterà, come si vedrà subito, ancora una volta di presentazioni e analisi di singoli testi, scelti come esemplari, da un lato, del motivo riguardante il desiderio d'amore (espresso sì, ma non soddisfatto), dall'altro, della realizzazione di tale desiderio. I *CB* passati in rassegna saranno, complessivamente, quindici – taluni assai brevi e sintetici, altri più ampi e complessi – e, per la precisione, nove componimenti per quanto attiene al primo motivo (cui sarà dedicato il cap. 1. *Il desiderio d'amore (espresso ma non appagato) nei CB*), sei per quanto riguarda il secondo (sui quali verterà il cap. 2. *La realizzazione del desiderio d'amore nei CB*).²¹

ni» 40, 2 [2010], pp. 509-522); 10: «*En Cupido pharetratus*» (*CB 105*), pp. 165-180 (già in *Antiquitas. Scritti di Storia Antica in onore di Salvatore Alessandri*, a cura di M. LOMBARDO-C. MARANGIO, Galatina [LE] 2011, pp. 337-345; e, quindi, lievemente modificato e col titolo *L'“auctoritas” ovidiana in CB 105*, anche in *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature. Proceedings of the VIth Congress of the International Medieval Latin Committee [Benevento-Naples, November 9-13, 2010]*, eds. by E. D'ANGELO-J. M. ZIOLKOWSKI, Firenze 2014, pp. 1147-1163); 11: *L'eros sensuale (CB 72)*, pp. 181-199 (già in «*Bollettino di Studi Latini*» 42, 2 [2012], pp. 615-628); 12: *La sovranità della donna amata (CB 61)*, pp. 201-220 (inedito). Il vol. della Tuzzo – da cui sono tratte tutte le citazioni che ricorrono in questo lavoro – è stato da me ampiamente presentato e illustrato in «*Schede Medievali*» 54 (2016), pp. 262-273.

²¹ Tengo qui a precisare, una volta per tutte, che alcune delle analisi dei *CB* che qui seguiranno sono state originate dalle lezioni di Letteratura Latina Medievale e Umanistica da me tenute presso l'Università degli Studi di Palermo (ex-Facoltà di Lettere e Filosofia, ora Scuola delle Scienze Umane e del Patrimonio Culturale) nel corso di vari anni accademici (2007-2008, 2010-2011, 2011-2012, 2013-2014, 2014-2015), all'interno delle quali uno specifico modulo di approfondimento tematico è stato dedicato, appunto, ai *CB*. Da ciò deriva anche, in gran parte, l'impostazione prevalentemente didascalica ed espositiva del presente

Il contenuto del vol. che qui presento è quasi completamente inedito. Inediti sono infatti, integralmente, gli or ora menzionati capitoli 1 e 2, che ne formano e ne costituiscono la più gran parte (e che sono stati composti fra l'estate e l'autunno del 2017, a eccezione del par. 4 del secondo capitolo – quello dedicato a *CB 62, Dum Diane vitrea* –, redatto all'inizio dell'estate del 2018). A mo' di appendice, viene quindi ripresentato un breve saggio di lettura di *CB 93a (Cum Fortuna voluit: Orazio, la Fortuna, l'unicorno. Lettura di CB 93a)*, redatto nel settembre 2017, già apparso in «Pan» n.s., 6 (2017), pp. 149-157, e qui riproposto con gli opportuni e necessari aggiustamenti. E ringrazio, per avermi concesso la ripubblicazione dell'articolo in questione, i colleghi e amici Gianna Petrone e Alfredo Casamento (rispettivamente direttrice e vice-direttore di «Pan»).

Prima di concludere questa premessa e di intraprendere la trattazione della materia di questo libro, mi corre l'obbligo di esprimere la mia viva gratitudine al collega e amico Antonio De Prisco, docente di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso l'Università degli Studi di Verona, perché è stato proprio dalle discussioni con lui circa i *CB* che è nato il suggerimento per il sopratitolo di questo intervento (*Res utrique placuit*), citazione da *CB 72 (Grates ago Veneri, di Pietro di Blois)*, str. 5a, 1. Sono grato anche alla collega e amica Sabina Tuzzo, docente di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso l'Università degli Studi del Salento, le cui analisi di alcuni *CB* sono state per me assolutamente preziose e fondamentali, soprattutto per la stesura di alcuni paragrafi del secondo capitolo di questo lavoro (segnatamente i §§ 2.1, 2.2, 2.3 e 2.5). Per particolari spunti e suggestioni ringrazio, infine, le dott.sse Sonia Morsellino e Francesca Randazzo, già mie allieve del Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità presso l'Università degli Studi di Palermo; nonché, come sempre, mio figlio Eugenio, che con la sua intelligenza e la sua sensibilità mi ha fornito alcuni utili suggerimenti, dei quali ho qua e là fatto tesoro. È evidente che la responsabilità di tutto ciò che ho scritto resta, in ogni modo, solo e soltanto mia.

ARMANDO BISANTI

lavoro, che potrebbe essere considerato come lo sviluppo di un modulo di lezioni universitarie.



Il desiderio d'amore (espresso ma non appagato) nei CB

L'esternazione, da parte dell'io narrante, di un desiderio d'amore (o anche soltanto sensuale, erotico, passionale) è un tema che ricorre a più riprese nei *CB*, anzi si può dire che esso sia uno dei temi portanti della seconda sezione della raccolta mediolatina, quella dedicata alle poesie d'amore. Tale desiderio, espresso nelle forme e nei modi più svariati, spesso rimane allo stadio, appunto, di inappagamento, onde l'innamorato, che spasima, si tormenta, soffre e illanguidisce per una fanciulla (secondo il consueto *tópos* della *maladie d'amour*, già ben attestato nella tradizione classica, greca e latina), non riesce – per vari motivi, ma soprattutto per l'insensibilità di lei, che, con varie giustificazioni, non vuole ricambiare il suo sentimento – a coronare il proprio sogno e a farla sua (o soltanto a possederla fisicamente, ché è questo lo scopo che, spesso, si prefigge unicamente l'innamorato protagonista).

Nell'ambito di questa tematica, come si diceva al termine della premessa, ho selezionato nove componimenti, ovvero *CB* 85 (*Veris dulcis in tempore*), 180 (*O mi dilectissima*), 156 (*Salve, ver optatum*), 116 (*Sic mea fata canendo solor*), 69 (*Estas in exilium*), 104 I (*Egre fero, quod egroto*), 104 II (*Amor noster senuit*), 151 (*Virent prata, hiemata*) e 169 (*Hebet sidus leti visus*), che, in questo primo capitolo, verranno singolarmente passati in rassegna. I componimenti in questione verranno analizzati non secondo l'ordine in cui si presentano all'interno della silloge poetica di Benediktbeuern, ma sulla base di una disposizione che vorrebbe essere, al contempo, sia contenutistica sia didattica.

1.1. *CB 85 (Veris dulcis in tempore)*

Apriamo la documentazione con un carme breve e di semplicissima comprensione, *CB 85 (Veris dulcis in tempore)*.¹ La poesia consta di quattro strofette tetrastiche, i cui primi tre versi sono ottosillabi proparossitoni monorimi, mentre il quarto è costantemente costituito dall'espressione invocativa *Dulcis amor!*, composta da un quadrisillabo parossitono. Il componimento, come molti altri testi che esamineremo nel corso di questo libro, presenta inoltre un ritornello di due versi, che si ripete senza alcuna variazione al termine di ciascuna strofa (rit. *Qui te caret hoc tempore / fit vilior*),² nel quale viene ripresa la struttura ritmico-prosodica e rimica dei versi della prima strofa (e, per il secondo verso di esso, di tutte le quattro strofe), onde il primo verso è un ottosillabo proparossitono che rima coi vv. 1-3 della prima strofa, il secondo un quadrisillabo parossitono rimante col v. 4 di ogni strofa.

Il componimento, oltre che nel *codex Buranus* – nel quale si trova trascritto due volte, rispettivamente al f. 36b e al f. 64 – si legge nel ms. Escorial Z. II 2 (*siglum E*), nel quale è riportata anche la notazione musicale.³ La prima e la seconda strofa sono caratterizzate da un tipico esordio primaverile. Nel tempo della dolce stagione il poeta contempla, sedute sotto un albero fiorito, due fanciulle, Giu-

¹ Ove non diversamente indicato, i *CB* saranno qui citati sulla base dell'edizione con trad. ingl. e comm. curata da P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., che, a sua volta, riproduce il testo dell'edizione "canonica" dei *CB* allestita da Hilka, Schumann e Bischoff tra il 1930 e il 1970: *Carmina Burana*. I. *Die moralisch-satirischen Dichtungen*; II. *Die Liebeslieder*; III. *Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*, 3 vols., hrsgg. von A. HILKA-O. SCHUMANN-B. BISCHOFF, Heidelberg 1930-1970. Per *CB 85*, cfr. *Love Lyrics*, pp. 93-94 Walsh. Il componimento è edito anche da G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., pp. 236-237 (con trad. ital. a fronte); da E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 83; e da P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 112-113 (con trad. ital. a fronte).

² In genere, gli editori dei *CB* considerano soltanto questi due versi come costituenti il *refrain* di *CB 85*, ponendo il *Dulcis amor!* di v. 4 quale esclamazione conclusiva della strofa precedente. Walsh, invece, pone *Dulcis amor!* all'inizio ritornello, che in tal modo risulterebbe composto di tre versi (cfr. *Love Lyrics*, cit., p. 93).

³ Cfr. G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., pp. 485-486.

liana⁴ e la sorella (str. 1, 1-3 *Veris dulcis in tempore / florenti stat sub arbore / Iuliana cum sorore*); gli alberi sono in fiore, gli uccelli lascivi cantano e le fanciulle sono accese dal fuoco d'amore (str. 2, 1-3 *Ecce florescunt arbores, / lascive canunt volucres, / inde tepescunt virgines*).⁵ A partire dalla str. 3, all'elemento descrittivo finora predominante – ma che è ancora presente nell'*incipit* della stessa – subentra la componente narrativa, per cui si dice che, mentre sbocciano i gigli, le schiere di fanciulle inneggiano al più potente degli dèi (evidentemente, il dio d'Amore: str. 3, 1-3 *Ecce, florescunt lilia, / et virginum dant agmina / summo deorum carmina*). Nella quarta e ultima strofa, il protagonista, che ha ammirato la bellezza della natura circostante e il fascino delle due ragazze, ascoltando la loro dolce voce, prorompe confessando apertamente (anche e soprattutto a se stesso) il desiderio che egli prova dentro di sé, un desiderio certamente più sensuale che propriamente sentimentale e amoroso: egli, infatti, vorrebbe stringere colei per cui smania tra il verde del bosco – e non sappiamo, ma non importa più di tanto, se si tratti di Giuliana, della sorella o, magari, di qualche altra fanciulla – e baciarla con gioia (str. 4, 1-3 *Si tenerem, quam cupio, / in nemore sub folio, / oscularer cum gaudio*).

Quanto al ritornello (*Qui te caret hoc tempore / fit vilior*), esso si fonda su una concezione tipicamente “cortese”, secondo la quale l'amore non può albergare negli spiriti inferiori, *ignavi* e *viles*: concezione, questa, di origine ovidiana e, forse, tibulliana, che troviamo espressa altre volte nella silloge poetica mediolatina, per es. in *CB* 136 (*Omnia sol temperat*), str. 1, 5-8 (*ad amorem properat / animus herilis, / iucundis imperat / deus puerilis*) e 143 (*Ecce gratum*), str. 2, 7-10 (*illi mens est misera, / qui nec vivit, / nec lascivit sub estatis dextera*), nonché nella celebre *Confessio Goliae*

⁴ Tutti gli editori e gli studiosi rilevano giustamente che Giuliana (*Iuliana*), che ricorre solo qui, nei *CB*, è un nome assolutamente estraneo alla tradizione classica (cfr. P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 275; e P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 94), diversamente, per es., dalla Fillide e dalla Flora protagoniste di *CB* 92 (*Anni parte florida*), o dalla Tisbe protagonista di *CB* 70 (*Estatis florifero tempore*, per cui vd. *infra*, § 2.1).

⁵ Vd. anche *CB* 141 (*Florent omnes arbores*), str. 1a, 1-4 *Florent omnes arbores, / dulce canunt volucres; / revirescunt frutices, / congaudente, iuvenes!*

dell'Archipoeta di Colonia:⁶ *CB* 191 (*Estuans intrinsecus*), str. 4, 3-4 *Quidquid Venus imperat, labor est suavis, / que numquam in cordibus habitat ignavis*.⁷

Come si vede, il componimento è breve e assai semplice. È una poesia nella quale gli elementi costitutivi del canto d'amore medio-latino (e del canto d'amore tipico dei *CB*, in particolare) si trovano ancora al loro "grado zero":⁸ metà dal carne (str. 1-2) è occupata dal canonico *incipit* primaverile (sempre nel segno del *locus amoenus*, ma qui appena abbozzato e ridotto quasi a un puro scheletro, rispetto ad altre *descriptions* ben più ampie e dettagliate);⁹ l'altra metà (str.

⁶ Componimento, questo, fra i pochi dei *CB* che hanno ricevuto ripetute attenzioni e studi particolari: vd. P. G. WALSH, *The Archpoet's Confession*, in «Proceedings of the American Classical Association» 12 (1975), pp. 18-19; Fr. CAIRNS, *The Archpoet's Confession: Sources, Interpretation and Historical Context*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 15 (1980), pp. 87-103 (la cui interpretazione è, però, assolutamente da respingere, poiché egli interpreta la celebre "confessione" addirittura come un testo serio e di carattere liturgico); P. DRONKE, *The Archpoet and the Classics*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance literature*, ed. by P. GODMAN-O. MURRAY, Oxford 1990, pp. 57-72 (poi in Id., *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400-1500*, Roma 1997, pp. 83-99); e soprattutto il saggio di Sabina Tuzzo citato alla nota seguente.

⁷ Cfr., in generale, S. TUZZO, *L'ideale di vita goliardica nella confessione dell'Archipoeta*, in «Bollettino di Studi Latini» 37, 1 (2007), pp. 116-139 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 33-55, da cui cito, in partic., pp. 37-38). La Tuzzo individua alcuni precedenti ovidiani (*am.* I 9; *ars* II 229 ss.) e, forse, tibulliani (*eleg.* I 2, 23-24), ampliando anche il confronto a *CB* 92 (*Anni parte florida, celo puriore*), la cosiddetta *Altercatio Phyllidis et Flore*, che presenta un importante sviluppo contrastivo del tema: da un lato, infatti, vi è il chierico che, desideroso soltanto di dormire, mangiare e bere, si mantiene lontano dagli accampamenti di Cupido (*CB* 92, str. 17, 1-2 *A castris Cupidinis cor habet remotum, / qui somnum desiderat et cibum et potum*); dall'altro, il cavaliere che, invece, si accontenta di nutrirsi solo del necessario, poiché (str. 18, 3-4) *amor illi prohibet, ne sit somnolentus, / cibus, potus, militis amor et iuventus* (evidente, qui, il classico contrasto fra *amor* e *militia*). Sul ritornello di *CB* 85 cfr. anche P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. I. *Problems and Interpretations*, Oxford 1968², pp. 296-297.

⁸ Walsh scrive giustamente: «This is the simplest of compositions, incorporating the design of the medieval love lyric at its most basic» (*Love Lyrics*, cit., p. 93).

⁹ Vd., in generale, G. SCHÖNBECK, *Der "Locus amoenus" von Homer bis Horaz*, Heidelberg 1962. Per una ricca esemplificazione del motivo nei *CB*, cfr. A. BISANTI, «*Cedit, hiems, tua durities*», cit., pp. 93-96. Il nesso fra esordio primaverile e scop-

3-4), invece – ma i due elementi sono strettamente interdipendenti e praticamente indissolubili – presenta la tematica amorosa, in virtù della quale il soave canto delle fanciulle in onore del dio d'Amore suscita nel cuore dell'uomo, che le osserva rapito, una brama passionale e sensuale. E anche l'*ornatus* – qui, come un po' dappertutto nella raccolta, nella configurazione di *ornatus facilis* – si mantiene a un livello fondamentalmente basilare ed embrionale, quantunque, tenendo conto dell'estrema brevità del testo, non possano essere passati sotto silenzio alcuni procedimenti allitterativi (per es., str. 1, 2 *stat sub*) e, soprattutto, un discreto gusto, da parte dell'ignoto autore, per le *repetitiones*, i parallelismi e i richiami da una strofa all'altra (o anche all'interno della medesima strofa), onde al *florenti* [...] *arbore*, di str. 1, 2 corrisponde il *florescunt arbores* di str. 2, 1, a sua volta perfettamente richiamato dal *florescunt lilia* di str. 3, 1 (in entrambi i casi in *incipit* di strofa e con l'aggiunta, all'inizio, di *ecce*: str. 2, 1 *Ecce florescunt arbores* ~ str. 3, 1 *Ecce, florescunt lilia*), mentre il *virgines* di str. 2, 3 è ripetuto dal *virginum* di str. 3, 2. Ancora, i tre versi onde è composta la str. 2 risultano strutturati, tutti e tre, allo stesso modo, con uno schema trimembre nel quale a un primo termine variabile (v. 1 *ecce*, v. 2 *lascive*, v. 3 *inde*) segue una *iunctura* composta costantemente da verbo (v. 1 *florescunt*, v. 2 *canunt*, v. 3 *tepscunt*) e soggetto (in tutti e tre i casi di genere femminile: v. 1 *arbores*, v. 2 *volucres*, v. 3 *virgines*); e si rilevi, inoltre, che *florescunt* e *tepscunt* sono entrambi verbi incoativi (laddove il solo *florescunt* ritornerà, come si è appena visto, a str. 3, 1).

Una piccola, specifica chiosa meritano i vv. 2-3 della str. 3. Occorre rilevare che, mentre Giuseppe Vecchi¹⁰ e Piervittorio Rossi¹¹ seguono la lezione *virgines dant gemina* / [...] *carmina* difesa e proposta da Otto Schumann nella sua celebre edizione del 1940, Eugenio Massa¹² e Peter G. Walsh¹³ si mantengono invece fedeli al testo esemplato da Johann Andreas Schmeller nel 1847 (e quindi difeso

pio della passione d'amore ritornerà in altri componimenti che verranno via via analizzati in questa sede (per es., *CB* 156, per cui vd. *infra*, § 1.3).

¹⁰ G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., p. 236.

¹¹ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 112.

¹² E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 83.

¹³ P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 93.

anche da Bernhard Bischoff),¹⁴ sicuramente migliore, ossia *virginum dant agmina*. Laddove, infatti, l'espressione *virgines dant gemina / [...] carmina* si riferirebbe specificamente ed esclusivamente alle due ragazze menzionate a str. 1, 3, ossia Giuliana e la sorella, che alternativamente (*gemina [...] carmina*) intonerebbero i loro canti al dio d'Amore,¹⁵ con *virginum [...] agmina* si designano, genericamente, tutte le fanciulle – anzi, per meglio dire, le schiere delle fanciulle – che *dant [...] carmina* al potentissimo fra gli dèi.¹⁶ Se, scegliendo *virgines dant gemina / [...] carmina*, il riferimento è nel particolare, alle sole figure di Giuliana e della di lei sorella che cantano in lode di Cupido, optando per *virginum [...] agmina* si viene invece a proporre, da parte del poeta che dice io, una considerazione di carattere generale e certo più incisiva, pur nella sua ovvietà: tutte le ragazze sono spinte a magnificare la forza e la potenza del dio d'Amore in conseguenza della nascita e dello sviluppo della stagione primaverile. È evidente, comunque, che se ciò vale in generale, vale altresì nel particolare – almeno così, ritengo, sia da rilevare implicitamente dal dettato poetico di questi versi – cioè che, se tutte le ragazze sono portate a esaltare la potenza del dio, anche Giuliana e la sorella lo sono.

Nella sua brevità e semplicità – anzi, proprio per la sua brevità e semplicità – *CB 85* è un componimento che giova in maniera eccellente a introdurre la tematica che verrà svolta e approfondita nelle pagine seguenti. Il desiderio amoroso, appena accennato dal protagonista, che si accontenterebbe – a quanto pare – soltanto di abbrac-

¹⁴ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 196.

¹⁵ Scrive infatti G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., p. 485: «I *gemina carmina* delle fanciulle possono essere canzoni a due voci, ma forse, meglio, sono canti a copule doppie, parallele, secondo le abitudini dei sequenzisti».

¹⁶ Walsh rileva giustamente che la lezione accolta da Schumann costituisce «an improbable suggestion» (*Love Lyrics*, cit., p. 94). Un'altra correzione significativa, introdotta già da Schmeller e poi accettata da quasi tutti gli editori dei *CB*, riguarda il *summo* di str. 3, 3 (*summo deorum*), contro il *summa* di B, accolto, però, più di recente da Benedikt Konrad Vollmann (*Carmina Burana*, hrsg. von B. K. VOLLMANN, Frankfurt am Main 1987). Che Amore sia il più potente fra gli dèi è un *tópos* di enorme diffusione: cfr. P. CORNEILLE, *Rodogune*, vv. 829-830: «Mais pouvez-vous trembler quand dans ces mêmes lieux / vous portez le grand maître et des rois et des Dieux?».

ciare e di baciare la ragazza per cui egli sospira e spasima d'amore, è qui ancora al suo stadio aurorale. Due soli dei cinque celeberrimi – anzi, famigerati – *gradus amoris* teorizzati da Andrea Cappellano e poi descritti e sviluppati per ogni dove,¹⁷ ovvero il *basium* (qui, a str. 4, 3, nella sua variante più casta, l'*osculum*)¹⁸ e l'abbraccio, ossia, forse, il *tactus* (a str. 4, 1 *Si tenerem quam cupio*), in ogni modo rimangono assolutamente al livello di un desiderio del tutto insoddisfatto. Possiamo ovviamente andare oltre, ipotizzando – ed è ipotesi che mi sembra senz'altro attendibile – che il *tenerem* di str. 4, 1 non stia a indicare tanto un semplice abbraccio, più o meno passionale, ma pur sempre limitato a un approccio fisico ancora incerto e iniziale, quanto un vero e proprio amplesso, insomma, quello che costituisce il quinto, ultimo e conclusivo *gradus amoris* che, in genere, viene chiamato *factum* (talvolta anche *actum*).¹⁹ Ma, anche se le cose stessero così, la sostanza non muterebbe, né muterebbe la lettura di *CB 85* che qui si è indicata, ché il desiderio espresso dal protagonista innamorato – e sia esso desiderio di abbracciare la donna amata, oppure di possederla – rimane pur sempre del tutto insoddisfatto.

Prima di concludere questo paragrafo, giova indugiare un po' su una variante che riguarda la str. 4 del componimento. Si è detto, in apertura, come *CB 85*, oltre a essere trasmesso nel ms. di Benedikt-beuern, si legga anche, con la relativa notazione neumatica, nel cod. Escorial, Z. II 2 (f. 287r), un testimone di area iberica, miscellaneo (contenente scritti di astrologia e storia, testi spirituali e vari) copia-

¹⁷ Cfr. K. HELM, *Quinque lineae amoris*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 29 (1941), pp. 236-247; L. J. FRIEDMAN, *Gradus Amoris*, in «Romance Philology» 19 (1965), pp. 167-177; E. MASSA, *Il pentagramma d'amore*, in «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 234-237; e A. BISANTI, *Metafore, τόποι, procedimenti retorici e motivi novellistici in alcune "commedie" mediolatine*, in «Studi Medievali» n.s., 45, 1 (2004), pp. 1-78 (in partic., pp. 43-48); G. GUBBINI, «*Tactus*», «*osculum*», «*factum*». Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica, Roma 2009.

¹⁸ Cfr. G. CIPRIANI, *Il vocabolario latino dei baci*, in «Aufidus» 17 (1992), pp. 69-102 (pubblicato anche in *Latina Didaxis VII*, a cura di S. ROCCA, Genova 1992, pp. 33-78).

¹⁹ Ad avvalorare una lettura di questo tipo, Eugenio Massa intitola il carme *L'avessi nel bosco!* («*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 83).

to a Barcellona nel 1012, nel quale, però, una mano assai più tarda, verso la prima metà del sec. XIII, ha aggiunto il testo del carme in questione, insieme con la relativa melodia.²⁰ Orbene, la str. 4 della redazione che si legge nel codice escorialense è ben differente da quella attestata in B: str. 4, 1-4 *Si viderem quod cupio, / pro scribis sub Exilio, / vel pro regis filio, / dulcis amor!*²¹ Per quanto concerne il problematico *Exilio* al v. 2, già Hans Spanke, nel 1943, aveva individuato in esso il nome del monastero di Silos (indicato in questo modo, in latino, almeno dall’XI sec.), nel quale, come in tutti i cenobi medievali degni di rispetto, si trascrivevano i testi classici e cristiani e, quindi, vi erano i copisti di cui si dice allo stesso v. 2.²²

Peter Dronke, che da par suo si è occupato della questione, ha messo giustamente a confronto la str. 4 del ms. burano con la corrispondente strofa del codice escorialense. Lì, come si è visto, è certamente un uomo a esprimere il desiderio di tenere fra le braccia colei che ama (str. 4, 1 *Si tenerem quam cupio*), mentre qui, nella variante di origine ispanica, chi parla è la donna, forse proprio Giuliana o la sorella, «che canta alla fine [...]: “Se potessi vedere ciò che bramo, invece degli amanuensi di Silos, magari invece del figlio del re!”». Anche se fosse una pura aggiunta, questa sarebbe una testimonianza preziosa».²³ Dronke, però, nella sua disamina di *CB* 85 si è spinto, a mio avviso, un po’ troppo oltre (come più di una volta è capitato al grande studioso), pensando addirittura che Giuliana e la sorella si trovino in un convento, e affermando in conclusione della sua analisi: «vedrei piuttosto la canzone intera come una *cantiga de amigo*

²⁰ Cfr. H. ANGLÉS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona 1935, p. 179.

²¹ Trascrivo il testo da P. DRONKE, *La lirica d’amore in latino nel secolo XIII*, in *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII. Atti del primo Convegno Internazionale di Studi dell’Associazione per il Medioevo e l’Umanesimo latini [AMUL]*, a c. di Cl. LEONARDI-G. ORLANDI, Perugia-Firenze 1986, pp. 29-56 (poi in Id., *Sources of Inspiration*, cit., pp. 325-348, da cui cito, alle pp. 343-344). La strofa in oggetto è stata edita da Schumann nella sua ediz. dei *CB* amorosi del 1940, ma con due errori di trascrizione: *Si vitarem* invece di *Si viderem*, e *proscribis* invece di *pro scribis*: cfr. la recensione di H. SPANKE, in «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie» (1943), coll. 35-46 (a col. 39); e ancora P. DRONKE, *La lirica d’amore*, cit., p. 343, nota 55.

²² H. SPANKE, recens. cit., col. 39.

²³ P. DRONKE, *La lirica d’amore*, cit., p. 344 (anche per la successiva citazione).

in latino, composta in Spagna poco dopo il 1200, e poi leggermente mutata in Austria, dove l'allusione locale non si sarebbe capita, per accomodare le parole a un esecutore maschile».

Per parte mia, io ravviserei invece il processo esattamente opposto, cioè quello di un componimento redatto verso la fine del sec. XII o nei primissimi anni del XIII in Austria o nel Sud Tirolo – è ormai pacificamente accettato che il ms. dei *CB* proviene da quell'area geografica²⁴ – poi per vie sconosciute trasmigrato in Spagna ove un ignoto rielaboratore ha modificato la strofa finale, peraltro in modo assolutamente non consequenziale, dal momento che, accogliendo a testo la variante del ms. escorialense, verrebbe a perdersi quasi del tutto il significato del breve, fresco, semplice e immediato componimento.

1.2. *CB 180 (O mi dilectissima)*

Un livello di sviluppo leggermente più avanzato e complesso mostra *CB 180 (O mi dilectissima)*.²⁵ Il componimento consta di sette strofe tetrastiche di eptasillabi proparossitoni (ma il v. 4 di str. 6 è un ottosillabo) a rima aabb, spesso ridotta a una semplice consonanza (per es., a str. 5, 1-2 *pectora ~ suspiria*; o a str. 7, 1-2 *vellent di ~ proposui*) e, talora, neanche del tutto corretta (per es., a str. 3, 1-2 *indicat ~ nobilitas*). Al termine di ogni strofa si legge un *refrain* in medio alto tedesco (*Mandaliet! Mandaliet! / min geselle chömet niet!*) di non del tutto pacifica e condivisa interpretazione (e sul quale si ritornerà più avanti).

²⁴ Cfr. G. STEER, «*Carmina Burana*» in *Südtirol. Zur Herkunft des CLM 4660*, in «*Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*» 112, 1 (1983), pp. 1-37. Due recenti – e assai importanti – contributi sul ms. di Benediktbeuern (a quanto sembra, propedeutici a una futura ediz. dei *CB* per la Oxford University Press, in 3 vols.) sono stati proposti da P. GODMAN, *Rethinking the «Carmina Burana»*. I. *The Medieval Context and Modern Reception of the Codex Buranus*, in «*Journal of Medieval and Early Modern Studies*» 45, 2 (2015), pp. 245-286; In., *Rethinking the «Carmina Burana»*. II. *The Child, the Jew, and the Drama*, in «*Viator*» 47 (2016), pp. 107-122.

²⁵ Il carme non è antologizzato né da Walsh, né da Rossi. Seguo, pertanto, il testo pubblicato da E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 83-84.

La poesia è stata definita «a song full of a lover's adoration and ardent longing».²⁶ In essa, infatti, il desiderio del protagonista si tinge e si colora di un senso di esultanza e di esaltazione chiaramente espresso non solo nel ritornello, ma anche in alcuni indubitabili accenni sparsi qua e là nel corso del testo. È un amore, quello qui descritto e delineato, che si nutre essenzialmente della vista, del *visus* (il primo e fondamentale dei cinque *gradus amoris* di cui si è detto poc' anzi), ma che, invariabilmente, anela al possesso della donna amata, agogna, insomma, alla consumazione del rapporto sessuale, al *factum* (però, pur essendo sostanzialmente veritiero, mi sembra un po' troppo crudo e sbrigativo, come altre volte, il giudizio formulato da Eugenio Massa sul componimento in questione: «Il sospiro del goliardo: deflorare la bella»²⁷).

Il poeta esordisce inneggiando alla donna da lui amata, diletteissima fra tutte, bellissima e nel volto e nell'aspetto (str. 1, 1-2 *O mi dilectissima! / Vultu serenissima*).²⁸ Quando egli la vide per la prima volta, rimase stupito di fronte alla di lei beltà, chiedendosi chi fosse colei nel cui viso – come di prammatica nelle *descriptiones pulchritudinis* medievali²⁹ – il bianco si mescola al rosso, il candore al rossore (str.

²⁶ P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., p. 303.

²⁷ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 205. Lo studioso, rinviando a un suo precedente intervento, aggiunge che il fatto che l'amore è desiderio di bellezza e nasce dalla vista deriva dalla tradizione platonica (cfr. E. MASSA, *I primi trattati dell'amore di Dio*, Roma 1974, pp. 45 ss.).

²⁸ Per l'incipit, cfr. *Carm. Cant.* 49, str. 1-2 *Veni, dilectissime, / et a et o* (*Carmina Cantabrigiensia. Il Canzoniere di Cambridge*, a cura di Fr. LO MONACO, Pisa 2009, p. 244).

²⁹ Sull'argomento cfr. P. BUSDRAGHI, *La "descriptio pulchritudinis" nei manuali di retorica del XII e XIII secolo*, in «Studi Umanistici Piceni» 13 (1993), pp. 43-47; L. ARENAL LÓPEZ, *El uso de la «descriptio pulchritudinis» en las comedias elegíacas latinas*, in *Poesía latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del "Internationales Mittellateinerkomitee" [Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002]*, eds. M. C. DÍAZ Y DÍAZ-J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, Firenze 2005, pp. 437-449; e, soprattutto, l'art. di Francesca SIVO, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, ne *Le portrait. La représentation de l'individu*, textes réunis par A. PARAVICINI BAGLIANI [et alii], Firenze 2009, pp. 35-55; e, ancor più recente, il volume di María de las NIEVES MUNIZ MUNIZ, *La "descriptio puellae" nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul "locus amoenus"*, Firenze 2018.

2, 1-4 «*Que est hec puellula*», / dixi, «*tam precandida, / in cuius nitet facie / candor cum rubedine?*»³⁰, il latte si amalgama col sangue (str. 3, 3-4 *que in tuo pectore / lac miscet cum sanguine*), e da tutto il cui aspetto emerge e si palesa la nobiltà del suo animo (str. 3, 1-2 *Vultus tuus indicat / quanta sit nobilitas*). La domanda stupefatta su chi sia questa fanciulla che gli appare quasi miracolosamente viene riproposta dal poeta – con identità di *incipit* con la str. 2 – nella str. 4: egli si chiede chi sia quella fanciulla così dolce e così soave (str. 4, 1-2 «*† Que est puellula / dulcis et suavissima?*»), alla cui vista egli altro non può fare che avvertire dentro di sé una devastante fiamma d'amore, che lo conduce quasi alla morte (str. 4, 3-4 «*Eius amore caleo, / quod vivere vix valeo*»). Le ultime tre strofe³¹ sono centrate, rispettivamente, sulla *maladie d'amour* del protagonista innamorato,³² che langue e smania per la bellezza della fanciulla (str. 5, 1-4 *Circa mea pectora / multa sunt suspiria / de tua pulchritudine, / que me ledunt misere*); ancora sulla *descriptio* della donna, i cui occhi rifulgono come i raggi del sole, come lo splendore del lampo, che illumina le tenebre con la sua luce (str. 6, 1-4 *Tui lucent oculi / sicut solis radii, / sicut splendor fulguris, / qui lucem donat tenebris*); e, infine, sull'esternazione del desiderio di possederla, di farla sua, di violare la sua verginità (anzi, come indica il testo stesso, di dischiudere i suoi “sigilli verginali”), che è ciò che egli ha in mente e per la cui realizzazione invoca la protezione di Dio (del Dio dei cristiani, si intende) e anche, un po' paradossalmente, quella degli dèi pagani (str. 7, 1-4 «*Vellet Deus, vellenti di, / quod mente proposui: / ut eius virginea / reserassem vincula!*»).

Il significato del *refrain*, come si è brevemente anticipato, ha prestato il fianco a diverse interpretazioni, ma il suo senso sembra ormai definitivamente compreso. A tal proposito, ritengo che sia

³⁰ Sul motivo del *rubor* nella poesia latina classica cfr. Roberta RIZZO, *Virgineus rubor*, in «Pan» 14 (1995), pp. 213-235; e A. CASAMENTO, «*De l'austère pudeur les bornes sont passées*». Pudori e rossori: un'indagine sulla «Fedra» di Seneca, in «Griseldaonline» 13 (2013), pp. 1-12.

³¹ Le str. 5, 6 e 7 sono le sole di questo componimento musicate da Carl Orff nei suoi *Carmina Burana* (1937).

³² Cfr. M. CIAVOLELLA, *La tradizione dell'“aegritudo amoris” nel «Decameron»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 147 (1970), pp. 496-551; Id., *La “malattia d'amore” dall'antichità al Medioevo*, Roma 1976.

perfettamente nel giusto, stavolta, Peter Dronke, quando traduce i due versi del ritornello (*Mandaliet! Mandaliet! / min geselle chōmet niet!*) in questo modo: «Song of joy! Song of joy! / My love does not lament!»: ³³ interpretazione, questa, già accettata da Eugenio Massa (che ritraduce a sua volta, in italiano: «Canto di gioia! Canto di gioia! / Il mio amore non si duole»). ³⁴ D'altra parte, già Otto Schumann nella sua gloriosa edizione della seconda sezione dei *CB* – quella del 1940, comprendente i *carmina* amorosi – aveva acutamente commentato il distico in oggetto, mostrando di propendere, anch'egli, per una lettura in tal direzione: «Die ganz unhöfischen Wendungen *manda* und *kûmen* für die so überaus wichtigen Begriffe “Freude” und “Trauern” stützen sich gegenseitig». ³⁵ Inaccettabile, invece, mi sembra l'interpretazione proposta, nel 1936, da Wilhelm Brauns, che considerava *manda* addirittura come imperativo presente del verbo latino *mando* (onde il senso complessivo di *manda liet* sarebbe qualcosa come «mandami, inviami la gioia»); ³⁶ così come del pari da respingere – benché in realtà non priva di un suo sottile fascino – risulta la spiegazione formulata da Oliver Sayce nel 1967, per il quale *mandaliet* costituirebbe un'espressione del tutto priva di significato (insomma, una sorta di imprecazione) e *chōmet* una storpiatura di *chumet* (“viene”): per lo studioso, quindi, i due versi, nel loro complesso, significherebbero «Maledizione! Maledizione! Il mio compagno (o il mio amore) non viene!» ³⁷ È evidente che, qualora si accet-

³³ P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., p. 303.

³⁴ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 205. Lo studioso riporta anche l'interpretazione fornita da un suo collaboratore, Francesco Delbono: «Il mio compagno non coltiva un amore triste».

³⁵ *Carmina Burana*. II. *Die Liebeslieder*, hrsg. von O. SCHUMANN, Heidelberg 1940, p. 302.

³⁶ W. BRAUNS, *Zur Heimatfrage der «Carmina Burana»*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 73, 3 (1936), pp. 177-193 (alle pp. 182-183).

³⁷ L'articolo di Sayce, apparso in «Oxford German Studies» 2 (1967), pp. 1-12, è stato poi ripubblicato in Id., *Plurilingualism in the «Carmina Burana». A Study of the Linguistic and Literary Influences in the Codex Buranus*, Göppingen 1992. Sul plurilinguismo – e soprattutto sull'elemento germanico – nei *CB*, oltre al vol. di Sayce, cfr. V. SANTORO, *Plurilinguismo nei «Carmina Burana». L'elemento tedesco*, in «Medioevo e Rinascimento» 4 (1990), pp. 103-122; É. WOLFF, *Les «Car-*

tasse quest'ultima interpretazione, il senso complessivo di *CB* 180 – e non solo quello del suo ritornello – virerebbe verso una situazione contrassegnata da tristezza e abbandono, nel lamento dell'io narrante che si duole perché la sua amata non viene a trovarlo: lettura, questa, che, pur essendo forse legittima, mi sembra contrasti vivamente con la temperie generale del canto, improntata a un senso di gioia e di entusiasmo per la visione della fanciulla, acuito dal desiderio dell'uomo di poter raggiungerla e farla sua. Viceversa, accettando la lettura del distico proposta da Otto Schumann e poi da Peter Dronke, tutto corrisponde esattamente. Il *refrain*, alla luce di tale interpretazione, esprimerebbe quindi la gioia vivificante e spasmodica del protagonista all'apparire e quasi allo svelarsi della fanciulla, la quale «non si duole», cioè, ritengo, non si mostra del tutto restia alle attenzioni che egli le tributa e all'ammirazione di cui è fatta segno; e, quindi, ciò verrebbe a essere perfettamente in taglio con la dimensione vitalistica, gioiosa e ludica dell'intero componimento.

Abbiamo quindi una poesia, *CB* 180, caratterizzata dall'esternazione di un desiderio prorompente e quasi violento, quello di infrangere la castità e la verginità della donna amata. Un desiderio che però, qui come altrove, rimane ancora allo stadio di inappagamento, quantunque sembri di leggere fra le righe (e soprattutto alla luce dell'interpretazione del ritornello che si è proposta), che forse esso sarà, prima o poi (meglio prima che poi) coronato da successo. Tutto ciò l'ignoto poeta mediolatino esprime attraverso un linguaggio semplice e immediato, di struttura prevalentemente paratattica, non alieno, però, da alcuni artifici retorici di *ornatus facilis*, quali le allitterazioni (str. 2, 4 *candor cum*; str. 4, 4 *vivere vix valeo*, trimembre;

mina Burana». *Plurilinguisme et poésie*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» n.s., 3 (1998), pp. 260-271 (che, a p. 273, nota 7, così rende il *refrain* di *CB* 180: «Entonnez un chant de joie, / mon compagnon ne tarde pas!»); e, per gli aspetti generali della questione, P. ZUMTHOR, *Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme*, in «Le Moyen Age» ser. III, 15 (1960), pp. 301-336, 561-594. Sabina Tuzzo mi ha più volte detto che, da studiosa che conosce alla perfezione sia il tedesco sia i *CB*, avrebbe intenzione, prima o poi, di dedicarsi ad alcune ricerche circa la presenza dell'elemento linguistico germanico entro la raccolta mediolatina: ma, almeno per quanto ne so, i risultati di tali ricerche non hanno ancora visto la luce.

str. 5, 2 *sunt suspiria*; str. 6, 2-3 *sicut solis [...] / sicut splendor*), le anafore e i parallelismi, anche a distanza (str. 2, 1 «*Que est hec puellula*» ~ str. 4, 1 «† *Que est puellula*»; str. 6, 2-3 *sicut [...] / sicut*; str. 7, 1 *Vellet Deus, vellent di*).

Un piccolo supplemento d'indagine richiedono, poi, alcune espressioni. Quando l'io narrante, nel manifestare lo stupore provato di fronte alla bellezza della fanciulla che gli si mostra dinanzi, prorompe nell'interrogazione retorica di str. 2, 1 («*Que est hec puellula*», ripetuta identica a str. 4, 1), risulta evidente che il poeta si è qui ricordato del *Cantico dei Cantici*,³⁸ nel quale l'attacco *Quae est ista* corrisponde una sorta di "Leitmotiv" (III 6 *Quae est ista quae ascendit per desertum*; VI 9 *Quae est ista quae progreditur*;³⁹ VIII 5 *Quae est ista quae ascendit de deserto*), la cui suggestione, fra l'altro, sarà attiva e operante ancora nell'*incipit* del sonetto di Guido

³⁸ La bibliografia sulla fortuna del libro vetero-testamentario nella poesia mediolatina – in particolare nella lirica amorosa – è molto ampia. Sull'argomento, cfr. soprattutto R. HERDE, *Das «Hohelied» in der lateinischen Literatur des Mittelalters bis zum 12. Jahrhundert*, in «*Studi Medievali*» n.s., 8, 2 (1967), pp. 957-1073; P. DRONKE, *The «Song of Songs» and Medieval Love-Lyric*, in *The Bible and Medieval Culture*, eds. W. LOURDAUX-D. VERHELST, Leuven 1979, pp. 236-262 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 209-236); e St. PITTALUGA, *Il «Cantico dei Cantici» fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nella interpretazione del «Cantico dei Cantici»*, a cura di A. CERESA GASTALDO, Genova 1989, pp. 63-83. Buone considerazioni si leggono anche in A. VÄRVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna 1985, pp. 97-105. Sull'influsso specificamente esercitato dal *Cantico* sui CB, cfr., infine, J. BRÜCKMANN-J. COUCHMANN, *Du «Cantique des Cantiques» aux «Carmina Burana»: amour sacré et amour érotique*, in *L'érotisme au Moyen Âge. Études présentées au Troisième Colloque de l'Institut d'Études Médiévales*, éd. Br. ROY, Montréal 1977, pp. 37-50.

³⁹ Il passo, nella sua forma più completa (*Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?*) verrà in parte citato e in parte tradotto pressoché alla lettera da Umberto Eco ne *Il nome della rosa*, nel momento in cui il novizio Adso di Melk si vede comparire davanti, in tutta la sua sensualità e animalità, la giovane contadina del villaggio usa ad appagare le voglie lascive di frate Remigio da Varagine (e con la quale il giovane Adso conoscerà, per la prima e unica volta in vita sua, le gioie del sesso): «E mi chiedevo spaventato e rapito chi fosse costei che si levava davanti a me come l'aurora, bella come la luna, fulgida come il sole, *terribilis ut castrorum acies ordinata*» (U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano 1980, p. 248).

Cavalcanti (son. IV De Robertis) *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*.⁴⁰ Quanto, poi, al motivo del *candor* misto al *rubor*, se nella poesia classica latina l'essere *candida* non costituiva per una donna, necessariamente, una qualifica di *venustas* o di *pulchritudo* (anzi, per Catullo l'aggettivo rifletteva un modulo di bellezza che non poteva certo considerarsi perfetta: *carm.* 86, 1-3 *Quintia formosa est multis, mihi candida, longa, / recta est. Haec ego sic singula confiteor, / totum illud formosa nego*), per la concezione della *pulchritudo* medievale – e per la corrispettiva, canonica *descriptio pulchritudinis* – il *candor* è invece elemento essenziale e ineliminabile. Non voglio qui indulgere in ampie esemplificazioni, che pur potrebbero essere proposte e che altre volte ho proposto io stesso, onde rinvio ai miei precedenti interventi in tal direzione.⁴¹ Aggiungo, in questa sede, che sul contrasto coloristico fra il bianco e il rosso quale paradigma di *venustas* indugia Goffredo di Vinsauf nella sua *Poetria nova*, laddove si distende a proporre canonici *specimina* di *descriptio extrinseca*, utilizzando per essi addirittura una sessantina di esametri (vv. 562-621);⁴² ma già, ben prima di lui, ancora l'autore del *Cantico dei Cantici* aveva canonicamente proposto tale antinomia (V 10 *dilectus meus candidus et rubicundus*), riferendosi in tal caso non alla donna ma all'uomo, ciò che però non fa mutare assolutamente la sostanza delle cose; e più volte il *tópos* in questione ricorrerà negli stessi *CB*;⁴³ mentre in pieno sec. XIII Guido Guinizelli, lodando la so-

⁴⁰ Guido CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. DE ROBERTIS, Torino 1986, pp. 16-18.

⁴¹ Cfr. A. BISANTI, *Il "Contrasto" fra la monaca e il chierico nel cod. F.M. 17 della Biblioteca Regionale Centrale di Palermo*, in «Orpheus» n.s., 14 (1993), pp. 76-108 (poi riproposto, con cospicui aggiornamenti e col titolo leggermente abbreviato – *Il "Contrasto" fra la monaca e il chierico* –, in Id., *Quattro studi sulla poesia d'amore mediolatina*, Spoleto (PG) 2011, pp. 105-156, in partic., pp. 145-150); Id., *Suggestioni properziane e "descriptio pulchritudinis" nei carmi di Giovanni Marrasio*, nel vol. *In memoria di Salvatore Vivona. Saggi e studi*, a cura di G. CATANZARO, Assisi (PG) 1997, pp. 143-175.

⁴² GALF. DE VINO SALVO, *Poetria nova 562-621*, in E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris 1924, pp. 214-216.

⁴³ Cfr. *CB* 69 (*Estas in exilium*), str. 3, 11-15 *Leta frons tam nivea, / lux oculorum aurea, / cesaries subrubea, / manus vincentes lilia / me trahunt in suspiria*

vrumana bellezza della donna da lui amata, parlerà di «viso de neve colorato in grana» (son. 2 Rossi, *Vedut'ò la lucente stella diana*, v. 5),⁴⁴ in un componimento nel quale – sembra un po' strano, ma forse non lo è più di tanto – troviamo svariati spunti descrittivi e tematici già presenti in *CB* 180, come gli occhi lucenti (*CB* 180, str. 6, 1 *Tui lucent oculi* ~ son. 2, 6 «occhi lucenti»), lo splendore della fanciulla (*CB* 180, str. 6, 3 *sicut splendor fulguris* ~ son. 2, 4 «sovr'ogn'altra me par che dea splendore»), i sospiri del giovane innamorato, che provocano in lui uno smarrimento da cui risulta difficile riprendersi (*CB* 180, str. 5, 1-4 *Circa mea pectora / multa sunt suspiria / de tua pulchritudine, / qui me ledunt misere* ~ son. 2, 9-10 «Ed io dal suo valor son assalito / con sì fiera battaglia di sospiri»).

Lungi dal voler concludere che Guinizzelli conoscesse i *CB* – cosa certo non impossibile, ma altamente improbabile – rimane però la ferma considerazione dello svolgersi e dello svilupparsi, dalla poesia mediolatina a quella italiana dei primi secoli, attraverso l'indispensabile mediazione della tradizione poetica romanza (soprattutto quella occitanica), dell'immenso coacervo costituito da quei motivi, quei temi, quei *tópoi*, quelle concezioni, quelle suggestioni che hanno dato vita e linfa alla lirica d'amore europea.⁴⁵

(vd. *infra*, § 1.5); 83 (*Sevit aure spiritus*), str. 6, 6-10 *crus vestitum moderata / tenerum pinguedine / levigatur occultata / nervorum compagine, / radians candore* (vd. *infra*, § 2.2); 115 (*Nobilis, mei miserere, precor*), str. 4, 1 *Decor prevalet candori etheris*; 156 (*Salve, ver optatum*), str. 4, 1-3 *Nivei candoris, / rosei ruboris / sunt maxille* (vd. *infra*, § 1.3); 164 (*Ob amoris pressuram*), str. 3, 1-5 *Hec dulcis in amore / est et plena decore, / rosa rubet rubore / et lilium convallium / tota vincit odore*; 168 (*Annualis mea*), str. 3, 1-2 *Hospitalis mea, / candida et rubea*; 170 (*Quelibet succenditur*), str. 2, 1-2 *Facies est nivea miranda decore; / os eius suffunditur roseo rubore*.

⁴⁴ Guido GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di L. ROSSI, Torino 2002, p. 44-46.

⁴⁵ È questo, d'altronde, il nòcciolo del celebre – e già più volte citato – libro di P. DRONKE, *Medieval Latin*, cit. Sull'influsso che, sul Guinizzelli e il Cavalcanti, può avere esercitato la tradizione amorosa mediolatina cfr. inoltre, fra gli ultimi, Ph. GUÉRIN-R. ZANNI, *Notes lexicales: d'André le Chapelain au deux Guidi. En marche vers l'intime, on line* in «Chroniques Italiennes Web» 32, 1 (2017), pp. 1-30.

1.3. *CB 156 (Salve, ver optatum)*

*CB 156 (Salve, ver optatum)*⁴⁶ rappresenta, nel suo complesso, una sorta di “amplificazione” di *CB 85 (Veris dulcis in tempore)*, nel senso che ciò che, in quel carme, era appena abbozzato, presentato a uno stadio embrionale di descrizione e narrazione e, come si è detto, configurato al “grado zero” della canonica giustapposizione di *locus amoenus* e contemplazione ammirata della fanciulla amata,⁴⁷ si manifesta qui, invece, a un assai più ampio e organico livello di sviluppo.

Articolato in cinque strofe “lunghe” di 13 versi polimetrici ciascuna e con discreta varietà di rime, per un totale, quindi, di 65 versi complessivi, il componimento risulta chiaramente suddiviso in due sezioni, la prima (str. 1-2) fondata sul topico esordio naturalistico e primaverile, «composto di motivi consueti e piuttosto stereotipi»,⁴⁸ la seconda (str. 3-5) dedicata al tema amoroso, a sua volta distinto in due sottosezioni, l’una (str. 3-4) volta alla lode della donna secondo la tecnica del *plazer*, l’altra (str. 5) destinata alla descrizione della condizione sentimentale e interiore dell’io narrante, contrassegnata, ancora una volta, dall’espressione di un desiderio non soddisfatto.

Il poeta – la cui figura, qui come altrove, coincide con colui che dice “io” – esordisce salutando entusiasticamente il sorgere della primavera, stagione da lui tanto attesa, delizia degli amanti, stimolo alla gioia, nutrice dei fiori, nonché magnificando l’infinita ricchezza di quegli stessi fiori e la diversità dei colori che li contraddistinguono e che sono forieri dell’amore che sta per sbocciare (str. 1, 1-10 *Salve, ver optatum, / amantibus gratum, / gaudiorum / fax, multorum / florum incrementum! / Multitudo florum / et color colorum, / salvetote / et estote / iocorum augmentum!*). Non può ovviamente mancare, in una *descriptio* di questo tipo, il dolce canto degli uccelli che risuona intorno,⁴⁹ quando il rigido inverno è ormai trascorso e

⁴⁶ Il carme non è antologizzato da Walsh, ma lo si legge nelle sillogi di P. Rossi, *Carmina Burana*, cit., pp. 168-171 (con trad. ital. a fronte); e di E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 86-88 (da cui cito).

⁴⁷ Cfr. *supra*, § 1.1.

⁴⁸ P. Rossi, *Carmina Burana*, cit., p. 292.

⁴⁹ Sul motivo, cfr. St. PITTALUGA, *Concerti in giardino e cataloghi ornitologici*, in «*Maia*» n.s., 46, 3 (1994), pp. 337-347, in cui, fra l’altro (alle pp. 344-347), viene

soffia un vento tiepido, né possono difettare, ancora una volta, i fiori variopinti dei quali si tinge la terra, le erbe che rivestono i prati, gli alberi dei boschi che si coprono di foglie e mandano lunghe ombre al suolo (str. 1, 11-13 *dulcis avium concentus / sonat: gaudeat iuventus! / Hiems seva transiit, nam lenis spirat ventus*; str. 2, 1-5 *Tellus, purpurata / floribus, et prata / revirescunt, / umbre crescunt, / nemus redimitur*).⁵⁰ In conseguenza della rinascita della natura e dell'insorgere della primavera, ogni creatura è percorsa dal piacere ed è posseduta da un nuovo ardore, Venere eccita i suoi fedeli, suscitando nei loro cuori il dolce nettare dell'amore e facendoli ardere del fuoco della passione (str. 2, 6-13 *Lascivit natura; / omnis creatura / leto vultu, / claro cultu / † ardor investitur. / Venus subditos titillat, / dum nature nectar stillat: / sic ardor Venereus amantibus scintillat*).

Gli ultimi versi che si sono or ora letti, e coi quali termina la str. 2, fungono da collegamento tra la prima e la seconda parte del componimento. Il poeta apre questa seconda sezione utilizzando il diffuso *tópos* della "benedizione d'amore",⁵¹ onde egli loda il giorno in cui nacque la fanciulla da lui desiderata, tanto bella, piacevole e briosa (str. 3, 1-5 *O quam felix hora, / in qua tam decora / sumpsit vitam / sic politam, / amenam, iocundam!*). Una fanciulla dai capelli biondi, dalla fronte liscia e dalle sopracciglia nere e incurvate a guisa di arcobaleno, che non ha alcun difetto nel corpo – e come potrebbe essere diversamente, in un componimento di questo tipo? – e che, in amore, non è seconda a nessun'altra (str. 3, 6-13 *O quam crines*

dedicata un'ampia analisi a CB 132 (*Iam vernali tempore*), che si configura come un vero e proprio catalogo ornitologico, con tutte le *voces avium*; e A. BISANTI, *Suggerimenti classiche, mediolatine e romanze nel «Diaffonus» di Giovanni del Virgilio e ser Nuccio da Tolentino*, in *Antico e moderno nella produzione latina di area mediterranea (XI-XIV secolo). Giornate di studio in memoria di Cataldo Roccaro (Palermo 24-25 ottobre 2008)*, a cura di A. BISANTI, Palermo 2008 (= «Schede Medievali» 46 [2008]), pp. 119-168 (in partic., pp. 162-168: il saggio è stato poi ripubblicato in ID., *Quattro studi*, cit., pp. 157-236). Fra i tanti esempi possibili, vd. *Carmina Rivipullensia* 36 (*Redit estas cunctis grata*), str. 3, 1-2 *Philomena cantilena / replet nemoris amena*; cfr. L. N. D'OLWER, *L'escola poética de Ripoll en els segles X-XIII*, in «Institut d'Estudis Catalans» 6 [1923], pp. 3-84, in partic., p. 53).

⁵⁰ Per *hiems seva transiit* di str. 1, 13, cfr. *Cant. II 11 Iam enim hiems transiit*.

⁵¹ Cfr. G. VITALETTI, *Benedizioni e maledizioni in amore*, in «Archivum Romanicum» 3 (1919), pp. 206-239.

flavi! / In ea nil pravi / scio fore; / in amore / nescio secundam. / Frons nimirum coronata, / supercilia nigrata / et ad Iris formulam in fine recurvata). La *descriptio pulchritudinis* continua nella strofa successiva: il poeta trascorre rapidamente sulle gote della donna, nelle quali si mescolano ancora una volta il bianco e il rosso (metaforicamente, la neve e la rosa), sulle labbra rosse e tornite, sui denti bianchi che risplendono di lucentezza, sulla maniera soave che ella adotta nel parlare, sulle mani affusolate, sui fianchi provocanti, sul collo e tutto il resto della sua persona, plasmata con divina perfezione (str. 4, 1-13 *Nivei candoris, / rosei ruboris / sunt maxille; / inter mille / par non est inventa. / Labia rotunda / atque rubicunda; / albi dentes / sunt nitentes; / in sermone lenta. / Longe manus, longum latus, / guttur et totus ornatus / est cum diligentia divina compilatus*).

Con la str. 5 siamo giunti alla conclusione del carme. Il poeta, che ha già utilizzato quattro stanze (cioè, ben 52 versi) per descrivere il ritorno della primavera e la bellezza della fanciulla che ama, si contenta adesso solo di 13 versi per esprimere quello che è il nodo concettuale, psicologico e sentimentale della poesia, ovvero l'esplicitazione del desiderio che egli prova per lei. Il suo cuore – egli scrive – è stato colpito dalla scintilla del desiderio, scoccata da colei che egli ama più di ogni altra al mondo, e ora brucia di passione (str. 5, 1-6 *Ardoris scintilla / devolans ab illa, / quam pre totis / amo notis, / cor meum ignivit, / quod cor fit favilla*); se la fanciulla, vera e propria ancella di Venere, non vorrà spegnere il fuoco che divampa nel di lui animo, l'ardore continuerà a bruciare e l'innamorato si sentirà morire (str. 5, 7-10 *Veneris ancilla / si non curat, / amor durat, / moritur qui vivit*). Negli ultimi versi veniamo a conoscenza, per la prima e unica volta, del nome della ragazza, Fillide: nome femminile di ascendenza classica e “pagana”, stavolta (a differenza della Giuliana di CB 85) e variamente diffuso nella raccolta poetica mediolatina.⁵² L'innamorato si rivolge a lei, chiedendole di essere

⁵² Fillide, secondo il mito, era una principessa tracia, morta suicida per amore di Demofonte (cfr. almeno Ov. *her.* 2). Così si chiama una delle due protagoniste dell'*Altercatio Phyllidis et Flore* (CB 92 *Anni parte florida, celo puriore*), e il suo nome ricorre anche in CB 59 (*Ecce, chorus virginum*), str. 5, 5; e in CB 84 (*Dum prius inculta*), str. 1, 7-9: cfr. S. TUZZO, *Echi classici nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»*, cit., p. 76, nota 14; e Fr. CITTI, s.v. *Fillide*, in *Orazio. Enciclopedia Orazia-*

benevola con lui (cioè di ricambiare il suo desiderio), facendo sì che egli possa tranquillamente godere del suo amore e permettendo che le loro bocche si uniscano nel bacio e i loro petti nell'abbraccio (str. 5, 11-13 *Ergo fac, benigna Phyllis, / ut iocundet in tranquillis, / dum os ori iungitur et pectora mamillis*).

Eugenio Massa, spesso molto accurato e attento nei commenti ai *CB* da lui pubblicati, altre volte, però, stranamente frettoloso e superficiale (come in questo caso), si limita a individuare nel componimento (da lui intitolato *Al petto di Fillide*) «un mazzo di sentimenti giovanili: l'amore come invincibile evento cosmico; un modello di bel corpo femminile; un mortale mal d'amore, che la bella solo può curare; un tenero desiderio d'unione». ⁵³ Sì, le componenti ci sono tutte, ma mi sembra che lo studioso, con queste sue lapidarie espressioni, tenda un po' troppo a liquidare una poesia che, pur non essendo forse tra le vette poetiche dei *CB*, si presenta però con un alto grado di decoro retorico e compositivo. E ciò fin dall'*incipit*, marcato dall'artificio fonico della *cheville* (o "cavalcamento"), un particolare tipo di *annominatio* in virtù del quale la sillaba finale di un vocabolo viene interamente ripetuta nella sillaba iniziale del termine immediatamente successivo (qui, a str. 1, 1 *Salve, ver optatum*). ⁵⁴ L'attenzione del poeta per gli aspetti fonici si sostanzia, in *CB* 156, della ricchezza e frequenza delle allitterazioni, anche a modica distanza e fra versi consecutivi (str. 1, 2-3 *gratum, / gaudiorum*; str. 1, 9 *et estote*; str. 2, 9 *claro cultu*; str. 2, 11 *nature nectar*; str. 2, 13 *sic ardor [...] amantibus scintillat*, a schema abba;

na, vol. I, Roma 1996, pp. 734-737.

⁵³ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 205. Ottimo, invece – come sempre – il cenno dedicato a *CB* 156 da Sabina TUZZO, «*Vincit Amor quemque*», cit., p. 152, la quale osserva giustamente che nelle prime due strofe «ci si rivolge alla primavera con tono solenne ed espressioni altisonanti (v. 1 *Salve, ver optatum*; vv. 8-9 *salvetote / et estote*), dipingendola con i colori sgargianti della natura dai prati verdeggianti ai fiori variopinti fino ai boschi ombrosi per gli alberi rigogliosi di fronda recente. Uno scenario coinvolgente, che turba profondamente l'animo umano percorso dal fremito del piacere e da un desiderio erotico incontenibile».

⁵⁴ Per l'individuazione e l'utilizzo di tale artificio "di parola" nei poeti mediolatini, cfr. soprattutto G. VELLI, *Sull'«Elegia di Costanza»*, in «*Studi sul Boccaccio*» 4 (1967), pp. 241-254 (poi in *Id.*, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione memoria scrittura*, Padova 1995², pp. 118-132, in partic., p. 125); e R. LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita*, in «*Filologia Mediolatina*» 2 (1995), pp. 193-232 (a p. 205).

str. 3, 13 *Iris formulam in fine*, a schema abab; str. 4, 2 *rosei ruboris*; str. 4, 13 *diligentia divina*; str. 5, 6 *fit favilla*), cui fanno scorta sobri diptoti (str. 1, 7 *color colorum*; str. 5, 13 *os ori*), poche anafore (per es., str. 3, 1 e 6 *O quam [...] // O quam*) e limitati parallelismi (str. 4, 11 *Longe manus, longum latus*, dove a loro volta *longum* e *latus* sono in allitterazione); e, soprattutto, dell'utilizzo, in quasi tutto il carme, di una varietà di rime che trascendono il semplice monosillabo (o, tutt'al più, il disillabo: str. 1, 1-2 *optatum ~ gratum*; str. 2, 3-4 *revirescunt ~ crescunt*; str. 3, 3-4 *vitam ~ politam*, etc.), configurandosi talvolta come rime "ricche" (soprattutto inclusive: str. 1, 12-13 *iuventus ~ ventus*; str. 3, 1-2 *hora ~ decora*; str. 5, 1-2, 6-7 *scintilla ~ illa ~ favilla ~ ancilla*).

In ogni modo, siamo qui in presenza, ancora una volta, dell'espressione di un desiderio amoroso che non può e – a quanto sembra, per la ritrosia della fanciulla, che pur viene definita a str. 3, 9-10 *in amore / secundam* a nessun'altra – non vuole essere soddisfatto. E che il poeta abbia dedicato quattro quinti della poesia (le str. 1-4) agli elementi visivi, descrittivi e immaginativi, riservando alla delineazione del sentimento amoroso solo un quinto del totale (la str. 5), risulta frutto di una scelta meditata e consapevole, da parte sua, insomma il tentativo (che ritengo discretamente riuscito) di prolungare l'attesa del lettore fino al raggiungimento del suo punto più alto e maggiormente significativo, ossia l'aspirazione a baciare e ad abbracciare Fillide, la donna per la quale egli spasima e si tormenta (str. 5, 11-13 *Ergo fac, benigna Phyllis, / ut iocundet in tranquillis, / dum os ori iungitur et pectora mamillis*).

1.4. CB 116 (*Sic mea fata canendo solor*)

CB 116 (*Sic mea fata canendo solor*),⁵⁵ oltre che nel *codex Bu-*

⁵⁵ Il carme non è antologizzato da Walsh, ma è riportato sia da P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 148-151 (con trad. ital. a fronte); sia da E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 89-90 (da cui cito). Lo si legge anche in G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., pp. 246-247 (con trad. ital. a fronte); e (per la sola str. 1) in *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, newly selected and edited by Fr. J. E. RABY, Oxford 1959², p. 322.

ranus, si trova attestato in altri due mss.: il cod. CLM 4603, miscellaneo dei secc. XII-XIV, conservato anch'esso nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (*siglum M*) e anch'esso proveniente dell'abbazia di Benediktbeuern (la poesia vi si legge a f. 177^v, in una trascrizione del sec. XIV); e il cod. Par. Lat. 3719 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (*siglum P*), esemplato da frate Bernard Itier, bibliotecario dell'abbazia di Saint-Martial di Limoges, nel 1210 (data che rappresenta, quindi, il *terminus ante quem* per stabilire la data di composizione), un ms. ricco di componimenti lirici, sequenze, *conductus*, etc. (il testo in questione si legge a f. 88^r, accompagnato dalla relativa notazione neumatica).⁵⁶ Esso consta di due – o, come si dirà meglio più avanti, forse di tre – strofe di 13 versi ciascuna (12 versi per l'eventuale terza strofa), come nel componimento precedente composte di versi polimetri e con ampia varietà di rime. Una caratteristica che balza subito agli occhi, e che quindi può già essere individuata ancor prima di intraprendere la lettura del carne, è rappresentata dal fatto che i vv. 10-12 delle prime due strofe (e i vv. 9-11 della terza) sono identici e risultano costituiti dalla ripetizione di una forma verbale preceduta da una particella esclamativa (str. 1 *a morior*; str. 2 *a potero*; str. 3 *hei lamberem*), forma verbale che, a sua volta, riprende esattamente un'uguale espressione introdotta uno o due versi prima (str. 1, 8 *morior*; str. 2, 8 *potero*; str. 3, 8 *lamberem*).

È un carne accuratamente bilicato fra il senso di uno struggente sconforto per l'insensibilità della donna amata che si accampa nella str. 1 e, come di consueto, l'espressione di un esaltante desiderio cui è dedicata la str. 2 (e, nel caso in cui la considerassimo come facente parte del testo, anche la str. 3).⁵⁷ Il poeta innamorato – da identificare convenzionalmente col protagonista – si lamenta della propria triste sorte, che però egli riesce a lenire per mezzo del canto, così come fa il cigno quando è prossimo a morire (str. 1, 1-2 *Sic mea fata ca-*

⁵⁶ Traggo queste notizie da P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. II. *Medieval Latin Love-Poetry. Texts newly edited from the Manuscripts and for the most part previously unpublished*, Oxford 1968², pp. 560, 572. Per la notazione musicale, cfr. G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., p. 486.

⁵⁷ Riprendo qui il giudizio di E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 205 (che stavolta mi convince assai più che in altre occasioni).

nendo solor, / ut nece proxima facit olor). Un doloroso struggimento si è impadronito del suo cuore e, per questo, il suo volto ha perduto il tipico colore roseo (str. 1, 3-4 *Blandus heret meo corde dolor, / roseus effugit ore color*). La topica *maladie d'amour* che gli procura affanni e tormenti fa sì che il suo vigore fisico venga meno, tanto che egli si sente ormai prossimo a morire miseramente: l'amore lo consuma fino alle soglie della morte, poiché si tratta di un amore al quale egli non può, non sa e non vuole sottrarsi, ma che purtroppo non è corrisposto dalla donna oggetto del suo desiderio (str. 1, 5-13 *Cura crescente, / labore vigente, / vigore labente / miser morior: / tam male pectora multat amor. / A morior, / a morior, / a morior, / dum quod amem cogor et non amor*).⁵⁸

L'innamorato continua dicendo che sarebbe più felice, addirittura, di Giove se la donna da lui amata gli corrispondesse e se egli potesse strappare anche un solo bacio dalle sue labbra (str. 2, 1-3 *Felicitate Iovem supero, / si me dignetur quam desidero, / si sua labra semel novero*); egli sarebbe anzi pronto e ben disposto a morire, pur di riuscire, anche una volta sola, a giacere con lei, perché ormai non gli interesserebbe più di nulla, avendo provato tanta gioia e avendo finalmente coronato il proprio sogno d'amore (str. 2, 4-9 *una cum illa si dormiero, / mortem subire, / placenter obire / vitamque finire / statim potero, / tanta si gaudia non rupero*). Infine, mostrando per la prima e ultima volta un maggiore ottimismo e una disposizione più cordiale nei confronti del futuro che l'aspetta, il protagonista dice che senz'altro potrà riuscire nel proprio intento (e la triplice *repetitio* di *a potero* è funzionale al ribadimento del concetto), dopo aver gustato i primi piaceri, le prime gioie dell'amore, qui con evidente allusione alla già ricordata teoria dei cinque *gradus amoris* (str. 2, 10-13 *A potero, / a potero, / a potero, / prima si gaudia concepero!*).

Come si vede, le due strofe che si sono or ora analizzate funzionano benissimo e compongono un testo perfettamente consequenziale. Vi è però, riguardo a *CB 116*, un non irrilevante problema testuale, filologico e, di conserva, interpretativo, costituito dal fatto

⁵⁸ Per il motivo del vigore che viene meno, espresso ai vv. 5-8, cfr. *CB 115* (*No-bilis, mei miserere, precor*), str. 2, 3 *hebet animus, vires deficiunt*. Per *amem cogor* al v. 13 cfr. *Ov. am. III 11, 52 quam, si nolim, cogar amare*.

che sia nel *codex Buranus* sia in M queste due strofe sono seguite da una terza, generalmente espunta dagli editori, ma che non può essere del tutto ignorata e/o accantonata.⁵⁹ La strofa in questione (che per ora chiameremo, per comodità, str. 3) è omologa alle altre due per gli aspetti versificatorii e prosodici, nonché per lo schema delle rime, ma – almeno nella forma in cui ci è pervenuta – presenta un verso in meno (consta, infatti, di soli 12 versi rispetto ai 13 delle altre due strofe). Il poeta, in essa, pensa al seno della fanciulla, vorrebbe prenderlo fra le mani e giocare con quelle tenere mammelle (str. 3, 1-3 *Ubera cum animadverterem, / optavi manus ut involverem, / simplicibus mammis ut alluderem*); pur trattandosi, ovviamente, della fantasia erotica di un uomo innamorato, è una fantasia molto realistica e licenziosa, ché egli è pienamente travolto dall'amore, vede la bocca di lei come una rosa immacolata che, acceso da ardente desiderio, egli vorrebbe baciare (str. 3, 4-8 *Sic cogitando traxi Venerem; / sedit in ore / rosa cum pudore, / pulsatus ab amore / quod os lamberem*); e conclude manifestando la voglia esaltata di lambire quella bocca, raggiungendo il culmine del piacere⁶⁰ (str. 3, 9-12 *hei lamberem, / hei lamberem, / hei lamberem / luxuriando per characterem!*).

Intanto, un elemento balza evidente agli occhi del lettore. Questa terza strofa, rispetto alle due precedenti, è maggiormente connotata in direzione erotica e sensuale. Ciò, però, non credo costituisca un ostacolo al suo reinserimento all'interno di *CB* 116. Un giovanissimo Peter Dronke, nel lontano 1959 (aveva allora solo 25 anni), si occupò del problema meglio di chiunque altro: egli non solo accolse la strofa in oggetto come facente parte, a pieno diritto, del componimento; non solo propose alcune convincenti correzioni testuali (al v. 4 *sensi* in luogo di *traxi*, al v. 5 *sedet* in luogo di *sedit*); ma,

⁵⁹ Sul problema, cfr. O. SCHUMANN, in *Carmina Burana*. II. *Die Liebeslieder*, cit., pp. 191-192; B. BISCHOFF, in *Carmina Burana*. III. *Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*, Heidelberg 1970, pp. 205-206; e, soprattutto, P. DRONKE, *The Text of «Carmina Burana» 116*, in «Classica et Mediaevalia» 20 (1959), pp. 159-169.

⁶⁰ Così interpreterei, molto liberamente, il v. 12 *luxuriando per characterem*, che ancor più liberamente – e un po' fantasiosamente – Rossi traduce: «Premendo le mie labbra sulle sue» (P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 288).

soprattutto, ipotizzò che tale strofa dovesse essere sì incorporata nel carne, ma non come str. 3 – e quindi non a rappresentare la conclusione di esso – bensì dovesse essere inserita fra la str. 1 e la str. 2, divenendo quindi, di fatto, la str. 2 del componimento, mentre la str. 2 diventerebbe la str. 3 ed essa, sì, risolverebbe e concluderebbe il componimento.⁶¹ E, se prestiamo un po' di attenzione alla logica concatenazione delle argomentazioni svolte dal poeta, non possiamo non essere d'accordo col grande studioso. Nella str. 1, il poeta ha espresso il suo dolore per il fatto che la donna da lui amata non ricambi il suo sentimento, e la strofa in questione è chiusa dal contrasto fra l'impossibilità, da parte di lui, a non amarla e la triste constatazione di non essere amato (str. 1, 13 *dum quod amem cogor et non amor!*). Se inseriamo a questo punto la str. 3, come proponeva Peter Dronke, le cose funzionano ancora meglio che con la str. 2. Il poeta, così, si lancerebbe subito nella visione fantastica e quasi onirica del seno e delle labbra di lei, che egli vorrebbe palpare e baciare. Alla conclusione della strofa, con l'allusione alle labbra della donna, si salderebbe immediatamente, quindi, l'attacco della stanza successiva (quella comunemente denominata str. 2, che in tal modo diverrebbe str. 3), laddove non solo l'uomo dice che si sentirebbe più felice di Giove se baciasse la fanciulla, ma vi è addirittura la ripresa di una parola tematica, *labra* (v. 3 *si sua labra semel novero*), quelle stesse labbra che egli desiderava lambire al termine della strofa precedente (*hei lamberem*, ripetuto ben quattro volte). È assai improbabile che il carne, poi, possa terminare coi versi in cui il protagonista formula il desiderio di baciare la ragazza, mentre è oltremodo verosimile che la sua logica chiusura sia rappresentata dalla consapevolezza che, prima o poi, il suo desiderio verrà appagato ed egli potrà provare appieno le gioie dell'amore corrisposto, dopo aver percorso i *gradus amoris* (vv. 10-13 *A potero [...] / prima si gaudia concepero!*): movimento, questo, che si è più sopra qualificato come una sorta di "scarto" dalla configurazione complessiva della poesia, improntata più a un tetro pessimismo che a una radiosa esaltazione, ma, per ciò stesso, perfettamente adatto a fungere da eccellente conclusione, con una diversione finale inaspettata che apre una nuova prospettiva

⁶¹ P. DRONKE, *The Text of «Carmina Burana» 116*, cit., pp. 159-169.

verso la futura e auspicabile soddisfazione del desiderio amoroso.

In apertura della poesia, l'autore fa ricorso a due diffusi motivi. A str. 1, 1 *Sic mea fata canendo solor*, registriamo il *tópos* secondo il quale il canto (o anche la poesia o, più semplicemente, la parola) può lenire i tormenti d'amore: un tema, questo, già presente nella tradizione classica (per es., in Orazio, *carm.* IV 11, 35-36 *minuentur atrae / carmine curae*) e destinato alla sua più celebre e autorevole utilizzazione nel celebre «perché cantando il duol si disacerba» di Petrarca, *RVF* 23 (*Nel dolce tempo de la prima etade*), v. 4.⁶² A str. 1, 2 *ut nece proxima facit olor*, il poeta utilizza il motivo dei cigni che intonano il loro canto più lungo e più bello quando ormai si sentono prossimi a morire: motivo, questo, di lontana ascendenza platonica (*Phaed.* 84E-85B), probabilmente filtrato agli autori medievali attraverso la mediazione di Cicerone, *tusc. disp.* I 73 (più che per il tramite di Marziale, *epigr.* XIII 77, autore sostanzialmente ignoto durante l'Età di Mezzo),⁶³ e presente ancora in *CB* 145 (*Musa venit carmine*), str. 3, 2-3 *cygnus dulces trinxat / memorando fata*.

Prima di chiudere questo paragrafo, come sempre, una breve occhiata agli aspetti retorici e versificatorii del componimento. L'*ornatus facilis* si sostanzia, qui come altrove, di una discreta quantità di allitterazioni (str. 1, 5 *cura crescente*; str. 1, 8 *miser morior*; str. 2, 3 *si sua*), anafore (str. 2, 2-3 *si me [...]* / *si sua*, e ancora *si* a str. 2, 4, 9 e 13), poliptoti e giochi di parole (str. 1, 6-7 *labore vigente*, / *vigore labente*). La tecnica rimica è, come in *CB* 156, abbastanza scaltrita, col ricorso a rime generalmente bisillabiche (per es., str. 1, 5-7 *crescente ~ vigente ~ labente*; str. 2, 1-4 *supero ~ desidero ~ novero ~ dormiero*; str. 2, 5-7 *subire ~ obire ~ finire*), ma anche con l'utilizzo di parole-rima (*morior* a str. 1, *potero* a str. 2, *lamberem* a str. 3), di rime inclusive (str. 1, 1-2 *solor ~ olor*; str. 3, 5-6 *ore ~ pudore*) e, in un caso assai significativo, di una rima equivoca (str.

⁶² FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, ediz. commentata a cura di M. SANTA-GATA, Milano 1996, p. 103; cfr. anche FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, vol. I, Torino 2005, p. 109.

⁶³ Cfr. P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 287. Questo, comunque, il testo del brevissimo epigramma marzialiano (un solo distico): *Dulcia defecta modulatur carmina lingua / cantator cynus funeris ipse sui*.

1, 9 *amor* ~ str. 1, 13 *amor*, dove il primo *amor* è sost. masch. al nom. sing., mentre il secondo è la prima persona dell'indicativo presente passivo del verbo *amo*).⁶⁴

1.5. *CB 69 (Estas in exilium)*

È noto – e lo si è già ribadito a più riprese nelle pagine precedenti – come l'esordio primaverile, generalmente improntato alla tecnica della *descriptio* di un *locus amoenus*, sia uno degli elementi caratterizzanti la più gran parte delle poesie d'amore dei *CB*. In *CB 69 (Estas in exilium)*⁶⁵ assistiamo però – ed è uno dei pochi, pochissimi casi, insieme a *CB 83 (Sevit aure spiritus)*⁶⁶ – a un *incipit* dedicato stavolta alla descrizione di un paesaggio invernale – o, tutt'al più, autunnale – perfettamente funzionale al concetto e al messaggio che il poeta vuole veicolare, secondo il quale, cioè, la forza dell'amore è più potente di ogni cosa, vince su tutto e non è per niente legata a condizioni di carattere climatico o ambientale.

Il componimento consta di tre strofe “lunghe” e diseguali, la prima composta di 15 versi, la seconda di 12, la terza di 21, per un tota-

⁶⁴ Si rilegga, a tal proposito, la celebre definizione di Andrea Cappellano, fra l'altro intimamente connessa con la pseudo-etimologia che vorrebbe che il verbo *amo* (e il sostantivo corrispondente *amor*) derivasse da *hamus* (*l'hamus amoris*, in virtù del quale chi è innamorato verrebbe preso “all'amo” come un pesce: connessione pseudo-etimologica, questa, largamente diffusa nella poesia amorosa medievale, in latino e in volgare): *Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi. Nam qui amat, captus est cupidinis vinculis aliumque desiderat suo capere hamo. Sicut enim piscator astutus suis conatur cibiculis attrahere pisces et ipsos sui hami capere unco, ita vero captus amore suis nititur alium attrahere blandimentis totisque nisibus instat duo diversa quodam incorporali vinculo corda unire vel unita semper coniuncta servare* (ANDR. CAPELL. *De amore* I, 3, 1-2). Cfr. inoltre A. BISANTI, *Metafore, τόποι*, cit., pp. 1-13; ID., *Suggestioni classiche, mediolatine e romanze*, cit. pp. 158-161.

⁶⁵ Traggo le citazioni di *CB 69* da P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 31-32. Il carme si legge anche in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 90-92; P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 78-81 (con trad. ital. a fronte); *Poesia latina medievale*, cit., pp. 208-211 Gardenal-Fölkel (con trad. ital. a fronte).

⁶⁶ Per la cui disamina vd. *infra*, § 2.2.

le complessivo, quindi, di 48 versi. Versi la cui misura si estende dal trisillabo (str. 3, 3 *labia*; str. 3, 16 *rideo*) al decapentasilabo (str. 2, 3 *nutrit, nulla vis frigoris valet attenuare*) – e occorre inoltre rilevare che molti versi sono composti da una sola parola (str. 1, 7 *exaruit*; str. 1, 13-14 *turbavit / exilio*; str. 2, 6-7 *crucior, / morior*; str. 3, 3-5 *labia / Veneria / tumentia*; str. 3, 7 *leniorem*; str. 3, 16 *rideo*).

L'esordio invernale – o, come si diceva poc'anzi, autunnale – occupa interamente la str. 1 ed è costituito da un solo, lungo periodo, contrassegnato da un procedimento tipicamente paratattico. La tematica che informa questa prima stanza è quella del “freddo”. L'estate se ne è andata ormai in esilio, nel bosco più non si ascoltano i lieti canti degli uccelli, le foglie si sono ingiallite e la campagna si spoglia a poco a poco (str. 1, 1-6 *Estas in exilium / iam peregrinatur, / leto nemus avium / cantu viduatur; / pallet viror frondium, / campus defloratur*);⁶⁷ tutto ciò che una volta fioriva rigoglioso ora appare mestamente inaridito, poiché la sinistra forza del gelo ha privato il bosco del suo splendido manto verde e ha diffuso nel cielo una triste cappa di silenzio, dopo aver costretto gli uccelli a volar via,⁶⁸ come in relegati in esilio (str. 1, 7-15 *exaruit / quod floruit, / quia felicem statum nemoris / vis frigoris / sinistra denudavit, / et ethera silentio / turbavit, / exilio / dum aves relegavit*).⁶⁹

⁶⁷ Un “rovesciamento” dell'attacco (vv. 1-2) *Estas in exilium / iam peregrinatur* si legge in *CB 74 (Letabundus rediit)*, str. 4, 1-2 *Estas ab exilio / redit preoptata*.

⁶⁸ La medesima tematica ritornerà, circa sette secoli dopo, in *Novembre* del Pascoli (vv. 5 ss.): «Le stecchite piante / di nere trame segnano il sereno, / e vuoto il cielo [...]. / Silenzio, intorno [...] / di foglie un cader fragile [...]» (G. PASCOLI, *Myrica*, a cura di G. LAVEZZI, Milano 2015, p. 412).

⁶⁹ Un analogo *incipit* invernale si riscontra, per es., in un'anonima “canzone di Crociata” provenzale, *El temps quan vey cazer fuelhas e flors* (variamente attribuita dagli studiosi a Guilhem de Saint-Didier, a suo nipote Gauceran o, piuttosto, al figlio di quest'ultimo, Guigo: cfr. A. SAKARI, *La chanson de croisade «El temps quam vey cazer fuelhas e flors»*, in «Neuphilologische Mitteilungen» 64 [1963], pp. 105-124): vv. 1-3 «El temps quan vey cazer fuelhas e flors / e-ls auzelletz estar dezesperatz / per lo greu temps que-ls a voutz e giratz» («Nel tempo in cui vedo cadere foglie e fiori / e gli uccelletti restare disperati / per il cattivo tempo che li ha voltati e rigirati»: *Canzoni di Crociata*, a cura di S. GUIDA, Parma 1992, p. 264). A proposito di questo esordio, Saverio Guida ha giustamente osservato che «in genere le canzoni provenzali si aprono con un accenno alla bella stagione, cui viene comparato, per analogia o per contrasto, lo stato d'animo del poeta. In questo

Se la str. 1 del canto è contraddistinta dal tema del “freddo”, la str. 2 è invece interamente centrata, per contrasto, sul motivo del “caldo”. Non solo, infatti l’amore continua a infervorare il cuore e l’anima dell’uomo, a onta del gelo che si diffonde tutt’intorno (str. 2, 1-3 *Sed amorem / qui calorem / nutrit, nulla vis frigoris valet attenuare*), ma riesce altresì quasi a ricreare tutto ciò che il torpore della bruma ha portato via con sé, ovvero l’ambiente primaverile (str. 2, 4-5 *sed ea reformare / studet, que corruperat brume torpor*). A questo punto – e siamo giunti quasi a metà del carme – il poeta rivela il suo *status* psicologico di innamorato insofferente, ricorrendo al verbo *crucior* – di catulliana memoria⁷⁰ – per manifestare la sua dolorosa e amara condizione esistenziale di amante insoddisfatto (str. 2, 5-6 *amare / crucior*). Chiaramente *amare* è qui un avverbio, ma, come ha finemente notato Walsh, sembra che il poeta, isolandolo alla fine del v. 5, all’inizio di un periodo e senza alcun verbo accanto (il verbo, appunto *crucior*, è al verso successivo, con un fortissimo *enjambement*), voglia quasi giocare sui due possibili sensi di *amare*, cioè di amore e amarezza, creando in questo modo una suggestiva connessione – peraltro assai diffusa nella letteratura amorosa tardo-medievale – fra i due vocaboli assolutamente omofoni.⁷¹ L’innamoramento, inoltre, che costituisce la gloria di cui il poeta si vanta, viene paragonato, qui come altrove, alla sofferenza della morte (str. 2, 7-8 *morior / vulnere, quo glorior*). Il poeta, richiamando un altro motivo ben attestato nella lirica amorosa, afferma che soltanto la donna da lui amata può ridonargli la salute, perché solo chi procura una ferita è in grado di curarla (str.

componimento invece l’autore esordisce con una allusione al cattivo tempo e con una fosca descrizione autunnale, segnali del suo pessimo umore e anticipazioni di quella tetra visione del mondo esplicitata nei versi successivi» (ivi, p. 370).

⁷⁰ CATULL. *carm.* 85, 2. Per la presenza – sostanzialmente negata da pressoché tutti gli studiosi – di Catullo nei *CB*, cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. XVIII, XXVIII e *passim*; e A. BISANTI, *Tematiche e suggestioni catulliane in «Carmina Burana» 119 e 120*, in «Paideia» 73, 2-3 (2018), pp. 1487-1523.

⁷¹ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 33. Il tema fu ampiamente sviluppato, oltre cinquant’anni or sono, da E. PARATORE, *Da Plauto al «Mare amoroso»*, in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, Roma 1965 (= «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 7 [1965]), poi in ID., *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze 1968, pp. 315-354.

2, 9-12 *eia, si me sanare / uno vellet osculo, / que cor felici iaculo / gaudet vulnerare!*). Egli è pienamente consapevole che soltanto l'amore corrisposto riesce a conferire all'innamorato quella felicità cui egli agogna e, di conseguenza, la piena e definitiva guarigione dalla *maladie d'amour*. La medicina necessaria per la cura è semplice e – come egli stesso dirà più avanti, in riferimento alle labbra dell'amata (str. 3, 9 *favum mellis*) – dolce, in grado di ridare subito la salute e cioè i baci e quindi l'amore.

Segue, alla str. 3 – la più lunga e articolata della poesia – la topica *descriptio pulchritudinis*, realizzata anche qui secondo la tecnica trobadorica del *plazer*. Mediante la descrizione della bellezza vengono enfatizzate quelle parti dell'aspetto fisico dell'amata che giustificano la causa di un tale fascino, unito a un modo invitante e seducente di sorridere (str. 3, 1 *Lasciva, blandi risus*) cui nessuno sa resistere (str. 3, 2 *omnes in se trahit visus*). Innanzitutto, il poeta innamorato si concentra sull'unica parte del corpo della fanciulla di cui egli ha già goduto, le labbra, descritte come esteticamente perfette, carnose e procaci sì, ma non eccessivamente (str. 3, 3-6 *labia / Veneria / tumentia / – sed castigate*),⁷² dolci come un favo di miele nel bacio (str. 3, 8-9 *dum dulcorem / instillant, favum mellis, osculando*);⁷³ quando sente la dolcezza che sgorga da queste labbra, egli avverte un certo smarrimento, quasi fosse in estasi, si sente addirittura come un dio (str. 3, 6-7, 10 *dant errorem / leniorem / [...] / ut me mortalem negem aliquando*). Ed è questa la sensazione che egli prova nella guarigione mediante il bacio. Dopo i vv. 1-8 della str. 3, dedicati alla bocca della donna amata, si passa alle altre caratteristiche fisiche: la fronte bianca come la neve, gli occhi splendenti come l'oro, i capelli rossi, le mani bianche come i gigli (str. 3, 11-14 *leta frons tam nivea, / lux oculorum aurea / cesaries subrubea / manus vincentes lilia*), di fronte alla cui bellezza il poeta non può far altro che sospirare d'amore (str. 3, 15 *me trahunt in suspiria*). Il ritmo dei versi che incalza, franto e spezzato, e l'anafora martellante

⁷² Che le labbra della donna debbano essere sì procaci e carnose, ma non in modo eccessivo, è affermato anche in *CB 67 (A globo veteri)*, str. 4b, 3-4 *castigate tumentibus / labellulis* (poesia attribuibile a Pietro di Blois sulla quale si ritornerà fra breve).

⁷³ Per *dulcorem [...] favum mellis* cfr. *Psalm. 18, 11 dulciora, super mel et favum*.

di *tam* sembrano quasi riprodurre tali sospiri, oltre a conferire un vivo risalto all'eleganza, alla regalità, alla soavità e alla dolcezza dell'amata, con la cui esaltazione si conclude il componimento (str. 3, 16-21 *rideo / cum video / cuncta tam elegantia, / tam regia, / tam suavia, / tam dulcia*).

Peter Dronke, a proposito di questo carme, ha osservato che esso riproduce la libertà formale di un *descort*, con un movimento che va dall'ardente forza d'amore nella str. 1 a un'atmosfera soffusa di languore nella str. 3.⁷⁴ Non pienamente convinto di tale lettura sembra mostrarsi Eugenio Massa, il quale, però, considera giustamente *CB* 69 un «altro capo d'arte ritmica, che, dal languore alla nobilitazione d'amore, tocca numerosi motivi cari alla lirica mediolatina [...]». Il tutto alla luce d'un proprio carattere: muove dall'autunno, invece che dalla primavera, per dire che la passione amorosa esorbita dal ciclo stagionale dei ritmi fisici».⁷⁵ Se – come assai spesso gli accade – Pier-vittorio Rossi si limita a un generico e stringato giudizio, rilevando anch'egli che qui siamo di fronte a un «canto di notevole originalità per l'esordio invernale, cui segue l'affermazione dell'invincibilità dell'amore in ogni stagione e condizione»,⁷⁶ Peter G. Walsh, invece, si sofferma principalmente sulle notevoli somiglianze – a più riprese registrate e discusse dagli studiosi – che il componimento palesa nei confronti di *CB* 67 (*A globo veteri*), quest'ultimo pressoché concordemente attribuito a Pietro di Blois.⁷⁷ La str. 3, in particolare, presenta infatti numerosi parallelismi verbali con *A globo veteri*, alcuni dei quali francamente sorprendenti, come *frons tam nivea* (*CB* 69, str. 3, 11) ~ *frons nivea* (*CB* 67, str. 3a, 5); *omnes in se trahit se visus* (*CB* 69, str. 3, 1) ~ *omnes amantium / trahit in se visus* (*CB* 67, str. 3b, 1-2); *lasciva* (*CB* 69, str. 3, 1) ~ *lascivia* (*CB* 67, str. 3b, 5); *tumentia / – sed castigate* (*CB* 69, str. 3, 5-6) ~ *castigate tumentibus* (*CB* 67, str. 4b, 3); *Veneria* (*CB* 69, str. 3, 4) ~ *Veneria* (*CB* 67, str. 5b, 9).

Non ho alcuna intenzione, in questa sede, di approfondire l'argomento, né, quindi, di propendere o no per l'assegnazione di *CB* 69

⁷⁴ Cfr. P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., p. 298.

⁷⁵ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 206.

⁷⁶ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 265.

⁷⁷ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 33.

a Pietro di Blois. Noto soltanto, e un po' di sfuggita, che, se è vero che le somiglianze fra la str. 3 di *Estas in exilium* e alcuni passi di *A globo veteri* sono certamente innegabili, è peraltro vero che si tratta, in tutti i casi, di espressioni, stilemi e *iuncturae* largamente presenti nella poesia d'amore mediolatina, fin quasi a divenire veri e propri luoghi comuni e quindi, a mio parere, non tali da rappresentare prove determinanti e inoppugnabili per l'attribuzione di *CB 69* a Pietro di Blois. Mi conforta in questa opinione, soprattutto, l'autorevolezza del più recente editore critico e commentatore dei *carmina* di Pietro, Carsten Wollin, il quale, pur avendo più volte registrato, nel suo ampio e dotto commento, le analogie fra *CB 67* e *CB 69*, ha però escluso quest'ultimo dal novero delle composizioni poetiche sicuramente o soltanto dubbiosamente attribuite all'arcidiacono di Bath.⁷⁸ Onde ritengo senz'altro più prudente e metodologicamente corretto lasciare *CB 69* nel più completo anonimato.

In ogni modo, e chiunque sia stato l'autore della poesia, ci troviamo, ancora una volta, in presenza di un innamorato non disperato, ma che si agita in una condizione di desiderio inappagato o, meglio, in uno *status* di amore non pienamente goduto fino in fondo. Infatti, i baci già ricevuti non gli sono più sufficienti ed egli, evidentemente, aspira a riceverne ancora degli altri (magari anche più intensi e procaci), per giungere finalmente al quinto *gradus amoris* (il *factum*) e sanare così la ferita che lo tormenta indefettibilmente. E, ancora una volta, siamo di fronte a un componimento il cui *ornatus facilis* è

⁷⁸ PETRI BLESENSIS *Carmina*, cura et studio C. WOLLIN, Turnholti 1998. L'ediz. Wollin presenta una ricchissima bibliografia, aggiornata fino al 1998 (pp. 177-210). Sulla figura di Pietro di Blois e, soprattutto, sulla sua produzione poetica, si tornerà a discorrere a proposito di *CB 70* (*Estatis florifero tempore*: vd. *infra*, § 2.1), *CB 83* (*Sevit aure spiritus*: vd. *infra*, § 2.2) e *CB 72* (*Grates ago Veneri*: vd. *infra*, § 2.3). Per il momento, basti qui il rimando a L. GATTO, *Pietro di Blois, arcidiacono di Bath, in Sicilia, ovvero storia di un contrastato e contristato soggiorno*, in «Siculorum Gymnasium» 31 (1978), pp. 46-85 (poi in *Id.*, *Sicilia medievale*, Roma 1985, pp. 153-173); e soprattutto a P. DRONKE, *Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II*, in «Medieval Studies» 28 (1976), pp. 185-235 (poi in *Id.*, *The Medieval Poet and his World*, cit., pp. 281-339, saggio, quest'ultimo, prevalentemente dedicato ai problemi attributivi). Su *A globo veteri*, cfr. altresì D. TRAILL, *Notes on «Dum Diane vitrea» (CB 62) and «A globo veteri» (CB 67)*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 23 (1988), pp. 143-151 (alle pp. 149-151).

caratterizzato, come sempre, da allitterazioni (str. 1, 1 *estas* [...] *exilium*; str. 1, 12 *et ethera*; str. 2, 3 *nutrit, nulla*; str. 3, 8 *dum dulcorem*; str. 3, 10 *me mortalem*), da anfore ribattenti e insistite (str. 3, 18-21 *tam elegantia, / tam regia, / tam suavia, / tam dulcia*), da diptoti, poliptoti, *figurae etymologicae* e richiami verbali a distanza, per analogia o per antitesi (str. 1, 1 e 14 *exilium* ~ *exilio*; str. 1, 3 e 9 *nemus* ~ *memoris*; str. 1, 6 e 8 *defloratur* ~ *floruit*; str. 1, 10 e str. 3 *vis frigoris*; str. 2, 8 e 12 *vulnere* ~ *vulnerare*; str. 3, 8 e 21 *dulcorem* ~ *dulcia*).

1.6. *CB 104 I (Egre fero, quod egroto)*

Nel *codex Buranus*, sotto lo stesso n. 104 sono riportati due componimenti amorosi che, pur trattando lo stesso tema – e cioè, ancora una volta, la delusione di un innamorato non corrisposto – sono però assolutamente indipendenti, e come tali, in genere, sono stati giustamente pubblicati dagli editori dei *CB*, rispettivamente come *CB 104 I (Egre fero, quod egroto)* e *CB 104 II (Amor noster senuit)*. Il problema testuale più spinoso offerto da questi due componimenti sta nel fatto che, nel ms., le tre strofe di *CB 104 II* vengono a incunearsi tra le str. 2 e 3 (quest'ultima trascritta sul margine del foglio) di *CB 104 I*. Otto Schumann, che distinse i due *carmina* in maniera netta, considerava probabilmente spuria la str. 3 di *CB 104 I* – che, come si è detto or ora, nel codice di Benediktbeuern segue l'intero *CB 104 II* ed è redatta a margine – e proponeva altresì di anteporre la str. 2 alla str. 1.⁷⁹ Più categorica e rispettosa della tradizione manoscritta risultava invece la posizione di Hans Spanke, che nel 1931 non solo respingeva la suddivisione di *CB 104* fra due differenti poesie, ma rifiutava altresì la trasposizione delle loro parti.⁸⁰ In questo capitolo, comunque, fondandomi sulla *communis opinio* (che ritengo la migliore e la più equilibrata), considero *CB 104 I* e *CB 104 II* come due componimenti del tutto indipendenti, ognuno

⁷⁹ *Carmina Burana*. II. *Die Liebeslieder*, cit., p. 171.

⁸⁰ Cfr. H. SPANKE, *Klangspielerin im mittelalterlichen Lieder*, in *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters. Ehrengabe für Karl Strecker*, Dresden 1931, pp. 171 ss.

completo e concluso in sé stesso. Procederò, quindi, separatamente – appunto in due differenti paragrafi – alla presentazione e alla disamina delle due poesie.

CB 104 I (*Egre fero, quod egroto*)⁸¹ consta quindi – considerando autentica la str. 3 – di tre strofe di nove versi ciascuna, ognuna delle quali aperta da un ottonario parossitono, cui seguono, in ordine, due quaternari parossitoni, due quinari proparossitoni, di nuovo due quaternari parossitoni (eccetto per la str. 3, in cui essi sono proparossitoni) e, infine, due settenari proparossitoni. La rima, il cui schema si ripete di strofa in strofa, è A₈a₄a₄b₅b₅c₄c₄D₇D₇ (indico con l’iniziale maiuscola gli ottonari e i settenari, con l’iniziale minuscola i quaternari e i quinari).

In questo componimento la *maladie d’amour* viene presentata quale morbo inguaribile perché prodotto da un amore senza speranza. Immediatamente, in apertura del canto, la figura etimologica *egre ~ egroto* pone significativamente in evidenza la condizione dell’innamorato quale vero e proprio malato, affetto da una condizione pressoché patologica (str.1, 1 *Egre fero, quod egroto*). L’amore, personificato nella dea Venere, non gli concede tregua, continuando a suscitare in lui una dirompente passione alla quale, però, la fanciulla non vuole piegarsi (str. 1, 2-8 *nam ex toto / meo voto / Venus obviat, / dum me sauciat, / nec concedit, / dum me ledit, / meam michi cedere*). Dunque, la sua è una ferita sempre aperta, cui non si concede guarigione e per tal motivo egli può ben gridare *moriar in Venere!*, una sorta di ritornello che si ripete alla fine di ogni strofa e che esprime tutta la disperazione di un amore non ricambiato.⁸²

Tuttavia – e siamo alla str. 2 – se da un lato l’amore gli infligge una ferita mortale, dall’altro esso gli infonde tutto il suo vigore. Infatti, la passione quale potenza rivitalizzante (come già in CB 69)

⁸¹ Walsh non antologizza la poesia (e neppure CB 104 II). La presentano, invece, sia G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., pp. 240-243 (con trad. ital. a fronte); sia E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 92-93 (da cui cito); sia P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 136-139 (con trad. ital. a fronte).

⁸² Eugenio Massa, che prende spunto proprio da questo ritornello per il titolo da lui assegnato al componimento (*Morirò d’amore*), segnala che esso può essere stato ispirato da Ov. *am.* II 10, 35-36 *At mihi contingat Veneris languescere motu, / cum moriar, medium solvar et inter opus* (E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 206).

fa sentire l'innamorato – che, da quanto si arguisce dalla lettura del testo, ormai non è più un ragazzo – come assolutamente ringiovanito e con un cuore nuovamente palpitante, in linea col vulgato *tópos* del *senex-puer* (str. 2, 1-4 *Nuper senex iuvenesco, / desenesco / nec compesco / motus animi*).⁸³ Inoltre, più gli amici lo rimproverano, cercando di persuaderlo a lasciar perdere questo amore non corrisposto, più egli è attratto dall'amore che gli è negato, che lo spinge addirittura alle soglie della follia (str. 2, 5-8 *Nam cum proximi / me castigant, / plus instigant / et me cogunt furere*).

All'inizio della controversa str. 3, il morbo che infuria dentro il cuore dell'innamorato viene descritto come un fuoco che brucia e consuma tutte le sue forze (str. 3, 1-2 *Uror igne consumptivo; / iam non vivo*). Il poeta dichiara così tutta la sua impotenza di fronte alla fiamma d'amore, come sottolineano l'*enjambement* e l'ossimoro alla str. 3, 3-5 *recidivo / morbo crucior*,⁸⁴ / *vivens morior*. Infatti, il fuoco d'amore non può essere spento se non da colei che lo ha acceso, ma purtroppo ella non ricambia l'affetto e quindi l'uomo non può essere curato. Il canto si chiude con una triste considerazione e cioè che a patire gravi sofferenze sono quelli che amano e che vorrebbero essere ricambiati, ma non lo sono (str. 3, 6-8 *plus leditur / qui premitur / invitus sub onere*).⁸⁵

1.7. *CB 104 II (Amor noster senuit)*

Il secondo componimento del “dittico” presentato nel ms. burano con un'unica numerazione, *CB 104 II (Amor noster senuit)*,⁸⁶ consta

⁸³ Su questo *tópos*, vd. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, ediz. ital. a cura di R. ANTONELLI, Firenze 1992, pp. 115-118.

⁸⁴ Si osservi, anche qui, l'utilizzo del verbo *crucior*, di catulliana memoria (come in *CB 69*: vd. *supra*, § 1.5). Il verbo viene usato due volte nel carme *Iam vernali amenitas*, str. 7a, 1-2 *Huius amor me cruciat / intolerabilis*, e 13a, 1-2 *Propter te doloris finem / quero, quia crucior*: il componimento è pubblicato, dal ms. Wien CV 5371 (sec. XIV), f. 216r, da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., pp. 416-418.

⁸⁵ Cfr. *CB 104 II*, str. 3, 1-3 (vd. *infra*, § 1.7).

⁸⁶ Il carme non è antologizzato da Walsh, ma, come il precedente, lo si legge in

di tre strofe diseguali (la str. 1 di 12 versi, la str. 2 di 8, la str. 3 di 11, per un totale complessivo di 31 versi) con ricca varietà di rime. Pur essendo accomunato, nel cod. di Benediktbeuern, al precedente, esso se ne distacca in maniera palese, soprattutto per quel che attiene al contenuto e al modo in cui la tematica che lo informa viene presentata e sviluppata dal poeta. Siamo pur sempre all'interno del motivo che, nel primo capitolo di questo libro, stiamo già da parecchie pagine affrontando e analizzando, ovvero il desiderio d'amore non soddisfatto. Ma qui vi è qualcosa in più, rispetto alla stragrande maggioranza delle poesie finora passate in rassegna, e cioè l'esaltazione, da parte del locutore, di una nuova fiamma che ha sostituito e scalzato l'antico amore: insomma, il «chiodo scaccia chiodo» di ciceroniana memoria,⁸⁷ a fondamento, fra l'altro, di un importante componimento quale *CB 121 (Tange, sodes, citharam)*, già da me stesso ampiamente presentato e studiato in altra sede.⁸⁸

La passione del poeta per il primo amore si è ormai spenta, egli è attratto da un'altra donna, che lo ha infiammato con la scintilla di un nuovo sentimento (str. 1, 1-6 *Amor noster senuit, / dum re peramata / renovata / Veneris scintillula / nove novellula / michi me subripuit*), che lo fa struggere, dolcemente ferendolo (str. 1, 7-8 *In hac flamma morior, / dum iocunde saucior*). La colpa di aver provocato tormento e dolore nel cuore dell'innamorato, di cui è responsabile la sua nuova amica, è però meritevole di perdono, se chi l'ha commessa l'ha fatto in buona fede ed è talmente bella da alimentare la follia d'amore che invade il poeta (str. 1, 9-12 *Honestate criminis / culpa deculpatur / et furori virginis / forma suffragatur*).⁸⁹ All'inizio della str. 2 venia-

E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 93-94 (da cui cito); e in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 138-141 (con trad. ital. a fronte).

⁸⁷ Cic. *tusc. disp.* IV 35, 75 *etiam novo quidam amore veterem amore tamquam clavo clavum eiciendum putant*.

⁸⁸ Cfr. A. BISANTI, «*Tange, sodes, citharam*» (*CB 121*), cit., pp. 101-122. Sulla fortuna del motivo nella tradizione poetica italiana dei primi secoli – e, in particolare, in Dante e Petrarca – vd. ora M. ZACCARELLO, «*Come d'asse si trae chiodo con chiodo*» (*Triumphus Cupidinis, III 66*). *Un'immagine di Petrarca fra Cicerone e Dante*, in «*Studi Medievali e Umanistici*» 15 (2017), pp. 27-42.

⁸⁹ Cfr. *CB 121a*, 1-2 *Non est crimen amor, quia, si scelus esset amare / nollet amore Deus etiam divina ligare*. Al v. 11 *virginis* è congettura di Bernhard Bischoff (accolta a testo da Massa), in luogo del *Veneris* del ms. monacense.

mo a conoscenza del nome della fanciulla che, abbastanza canonicamente, è Flora.⁹⁰ L'innamorato si lagna del fatto che Flora non provi il suo stesso affanno e non lo ricambi, mentre egli è servo del suo amore (str. 2, 1-4 *Utinam / hanc sarcinam / Flora mecum sentiat, / michi servo serviat!*). Infatti è un grandissimo conforto in qualsiasi sventura trovare un compagno che partecipi al dolore che si prova (str. 2, 5-8 *Nam summum est solacium / cuiuslibet doloris, / ut sibi iungat alium / participem laboris*: come a dire «aver compagno a duolo è mezzo gaudium»). La str. 3 è aperta – come la precedente era stata chiusa – da una espressione di carattere sentenzioso: colui che cerca di evitare il pungiglione (di un'ape, di una vespa, di un tafano, *et similia*) viene punto due volte (str. 3, 1-3 *Bis pungitur, / qui nititur / repugnare stimulo*): ed è questo l'unico evidente legame fra *CB* 104 II e *CB* 104 I (str. 3, 6-8 *plus leditur / qui premitur / invitus sub onere*). Per tal motivo, è giusto soffrire e tormentarsi mille e mille volte in una agonia che assomiglia alla morte (str. 3, 4-8 *Ergo iuste patior / et crucior / milies / ac pluries / mortis sub articulo*).⁹¹ In conclusione, il poeta invoca Venere perché lo risparmi, aggiungendo che il fuoco d'amore che egli sente dentro di sé arde nella rocca del più potente degli dèi (cioè, qui come altrove, il dio d'Amore: str. 3, 9-11 *Parce, Venus, parce! / noster ignis estuat / principis in arce*).

Per rendere lo stato d'animo dell'innamorato, oscillante fra opposti sentimenti e divorato dalla fiamma della passione, il poeta mediolatino fa ricorso, durante tutto il componimento, a una sorta

⁹⁰ È assai frequente, nei *CB*, il fatto che la fanciulla amata si chiami Flora (all'origine il nome di una divinità sabina): oltre all'*Altercatio Phyllidis et Flore* (*CB* 92 *Anni parte florida, celo puriore*), cfr., per es., *CB* 73 (*Clauso Cronos et serato*), str. 2b, 1; *CB* 74 (*Letabundus rediit*), str. 1, 9-10 (*Novo flore faciem / Flora renovatur, con interpretatio nominis*); *CB* 83 (*Sevit aure spiritus*), str. 2, 7, str. 3, 6 e rit. 6 (vd. *infra*, § 2.2); *CB* 108 (*Vacillantibus trutine*), str. 2b, 8; *CB* 186 (*Suscipe, flos, florem*), str. 1, 3 e 5. Che quello di Flora sia un vero e proprio *nomen-omen* emerge con tutta evidenza dall'ultimo carme or ora citato (lo si può leggere, con trad. ital. a fronte, in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 180-181). Cfr. inoltre Sabina TUZZO, *Echi classici nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»*, cit., p. 76, nota 14. Si vd. anche il carme *Virgo Flora*, pubblicato da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., pp. 362-363 (dal ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 14834, del sec. XII, f. 26v).

⁹¹ Si noti ancora una volta, al v. 5, il ricorso al "catulliano" *crucior* (come in *CB* 69, str. 2, 6; e in *CB* 104 I, str. 3, 4).

di perenne ossimoro, che si sostanzia anche di frequenti *annominations*, di rinnovate antitesi e di veri e propri giochi di parole (soprattutto nelle str. 1-2). Già in apertura, il fatto che il vecchio amore sia stato scacciato dal nuovo⁹² è marcato dall'antitesi fra il *senuit* di str. 1, 1 e il *renovata* di str. 1, 3; ancora, a str. 1, 8-10, abbiamo una triplice sequela di ossimori, *iocunde saucior*, *honestate criminis* e *culpa deculpatur* (quest'ultimo anche con *figura etymologica*); e *figura etymologica* – più che poliptoto o *annominatio*, come a str. 5-6 *nove novellula / michi me* – vi è altresì a str. 2, 4 *servo serviat*.⁹³

1.8. *CB 151 (Virent prata, hiemata)*

Pur mostrando innumerevoli elementi topici e pur descrivendo situazioni generalmente convenzionali, quali possono ritrovarsi in moltissime poesie d'amore mediolatine fra i secc. XI e XIII – e quali abbiamo già rilevato in alcuni dei componimenti già presi in considerazione – *CB 151 (Virent prata, hiemata)*⁹⁴ presenta più di un motivo di interesse, sia per quanto attiene alle componenti contenutistiche (soprattutto nelle strofe finali), sia principalmente per quel che concerne il dettato poetico e l'abilità nella tessitura delle rime, che rivelano un letterato esperto e scaltrito, tanto che – ma secondo me a torto – si è voluta perfino avanzare, per il carme in questione, la sua attribuzione nientemeno che a Pietro Abelardo (come, d'altra

⁹² Il motivo è ovviamente diffusissimo. Esso giunge, fra l'altro, fino alla *Canzone dei dodici mesi* di Francesco Guccini (dall'album *Radici*, del 1971), nella strofa dedicata al mese di maggio (evidentemente ispirata al Poliziano): «Ben venga maggio e il gonfalone amico, / ben venga primavera, / il nuovo amore getti via l'antico / nell'ombra della sera» (FR. GUCCINI, *Stagioni. Tutte le canzoni*, a cura di V. PATTAVINA, saggio introduttivo di R. COTRONEO, Torino 2000, p. 74).

⁹³ Riguardo a quest'espressione, Eugenio Massa scrive: «Più che *annominatio*, una movenza dialettica che scompagina il "servizio" unilaterale dell'amante cortese» (E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 207).

⁹⁴ Il carme si legge in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 172-174 (da cui cito); e in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 85-86 (col titolo *All'ombra dei tigli*).

parte, per la poesia che verrà subito dopo analizzata, *CB 169 Hebet sidus leti visus*).⁹⁵

Il componimento comprende cinque strofe di otto versi ciascuna: i vv. 1, 3, 6 e 7 di ogni strofa sono ottosillabi parossitoni, i vv. 2, 4, 5 e 8 sono pentasillabi proparossitoni. Lo schema delle rime è il seguente: A₈b₅A₈b₅c₅D₈D₈c₅ (ma sul sistema rimico di questa poesia, particolarmente abile e raffinato, si ritornerà più avanti). Quanto alla struttura, *CB 151* risulta nettamente tripartito. Le strofe 1-2, infatti, sono dedicate alla canonica *descriptio veris*, condotta secondo i più comuni e vulgati stereotipi della poesia medievale; la str. 3 è volta alla descrizione delle danze cui si abbandonano i giovani (e, in questo caso, non solo loro) in occasione del ritorno della primavera; le str. 4-5, infine, sono destinate all'esternazione del sentimento amoroso del protagonista, anche qui ancora allo stadio di un desiderio non appagato.

I prati verdeggiano, dopo che il furore dell'inverno se n'è andato via, e sembrano quasi sorridere per la ricchezza dei fiori che sono sbocciati a primavera (str. 1, 1-4 *Virent prata, hiemata / tersa rabie, / florum sata mundo grata / rident facie*).⁹⁶ Al raggio del sole essi risplendono, biancheggiano, rosseggiano, luccicano, poiché il rito primaverile rivela in vario modo le loro caratteristiche (str. 1, 5-8 *solis radio / nitent albert rubent candent; / veris ritus iura pudent / ortu vario*). I garruli uccelli fanno risuonare le loro dolci melodie, con voci pie e devote volano diligentemente per ogni dove (str. 2, 1-4 *Aves dulci melodia / sonant garrule, / omni via voce pia / volant sedule*).⁹⁷ Il bosco è denso di fronde, fiori e profumi, ed è in questo periodo dell'anno che i più giovani ardono d'amore (str. 2, 5-8 *et in nemore / frondes, flores et odores / sunt; ardescunt iuniores / hoc in tempore*).

Le schiere dei giovanotti si riuniscono e convergono insieme, e insieme si radunano anche i cori delle vergini, che condividono la

⁹⁵ Vd. quanto osserva P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 174. Per *CB 169*, cfr. il paragrafo seguente.

⁹⁶ Si noti, al v. 1, il ricorso al part. pass. del verbo *hiemare* (*hiemata*), in luogo del più consueto agg. *hiemali*: ma ciò è dovuto a evidenti esigenze di rima.

⁹⁷ Riguardo a all'espressione *voce pia* di v. 3, Walsh ipotizza che gli uccelli canori mostrino qui la loro devozione alla Natura, piuttosto che alla giovinezza dei cuori innamorati (P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 174).

gioia dei loro amici (str. 3, 1-4 *Congregatur, augmentatur / cetus iuvenum, / adunatur, colletatur / chorus virginum*). Sotto i tigli, in mezzo alle schiere delle fanciulle innamorate vi è anche la madre di una di esse, che danza insieme alla figlia e alle altre ragazze (str. 3, 5-8 *et sub tilia / ad choreas Venereas / salit mater, inter eas / sua filia*). Fra queste fanciulle, ve n'è una che supera in bellezza tutte le altre. Il poeta vorrebbe che costei gli fosse concessa dalla Fortuna, splendida come la luna, ben proporzionata nelle forme, per la quale egli prova il solito tormento d'amore, mentre si scioglie in spasimi e in sospiri (str. 4, 1-5 *Prestat una, quam Fortuna / dante veneror, / clarens luna, oportuna, / ob quam vulneror, / dans suspiria*).⁹⁸ Ella è colei che lui ha scelto, semplice e retta. Ella ha invaso il suo cuore e ha trasformato in gioia la tristezza che prima vi albergava (str. 4, 6-8 *preelecta, simplex, recta / cordi meo est invecta / mutans tristia*). Quando egli la scorge, pensa addirittura che ella discenda dal cielo (str. 5, 1-2 *Quam dum cerno, de superno / puto vergere*).⁹⁹ Egli disprezza altresì tutte le altre donne, finché non riuscirà a coronare il suo sogno d'amore mediante il tanto sospirato amplesso (str. 5, 3-4 *cunctas sperno, donec sterno / solam Venere*).¹⁰⁰ La desidera, vorrebbe possederla e stringerla fra le braccia, solo se gli venisse concessa la possibilità di trovarsi con lei in un luogo appartato (str. 5, 5-8 *hanc desidero / ulnis plecti et subnecti, / loco leto in secreto / si contigero*). Quest'ultimo passo, nella lezione accolta da Peter G. Walsh, presenta alcuni problemi testuali.¹⁰¹ Al v. 2, *sterno* è correzione di Hans Patzig, in luogo del *cerno* di B (che è alquanto improbabile, dal momento che un altro *cerno* ricorre poco prima,

⁹⁸ *Prestat*, al v. 1, è ottimo emendamento di B. K. Vollmann (accolto da Walsh, ivi, p. 174), in luogo del *restat* che si legge nel ms. monacense.

⁹⁹ *Vergere*, al v. 2, è correzione di Otto Schumann, in luogo del *vigere* del ms. Che la fanciulla amata sembri discendere dal cielo è un consueto particolare di stampo "cortese", che – evidentemente con ben altra consapevolezza e altezza poetica – giungerà fino alla concezione della "donna angelo" o "donna angelicata" veicolata dagli stilnovisti e da Dante: per l'esempio certamente più celebre, vd. DANTE ALIGHIERI, *Tanto gentile e tanto onesta pare (Vita nuova, XXVI 5-7)*, vv. 7-8: «Credo che sia una cosa venuta / di cielo in terra a miracol mostrare».

¹⁰⁰ Anche *cunctas*, a v. 3, è emendamento di Schumann, in luogo del *cuncta* del ms. (*cuncta sperno*: «disprezzo ogni cosa»).

¹⁰¹ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 174.

al v. 1 della medesima strofa);¹⁰² mentre *Venere* al v. 4 (nel senso di “amplesso amoroso”) è emendamento di Otto Schumann in luogo del *tenere* del ms. monacense.

Il componimento or ora parafrasato si situa, com'è ben visibile, sulla scia di altri *CB* precedentemente passati in rassegna, nella descrizione di un sentimento d'amore che, qui come altrove, è contrassegnato da un desiderio prorompente e passionale (soprattutto nella str. 5), onde il protagonista innamorato, consumato dalla consueta *maladie d'amour*, brama di estinguere il fuoco che lo divora attraverso l'agognato amplesso con la fanciulla da lui prediletta (str. 4, 6 *preelecta*), che egli ha contemplato mentre danzava fra le schiere delle vergini. La poesia si chiude, alla stregua di altre già esaminate, con l'esplicitazione del desiderio, che l'innamorato sente dentro di sé, di possedere la fanciulla. Non sappiamo se tale desiderio verrà coronato da successo, né, in fondo, ciò importa più di tanto per la comprensione del testo. Anzi, il finale “aperto” suggerisce una chiave di interpretazione che può essere varia, difforme e pluridirezionale.

Un particolare che ha dato da pensare a più di uno studioso, e alla luce del quale si giustificano le correzioni al testo del ms. di Benediktbeuern proposte da Otto Schumann e da Hans Patzig (delle quali si è or ora detto), riguarda proprio il finale del carne, caratterizzato, a detta di alcuni, da una quasi violenta vena sensuale e da un erotismo che, fino a quel momento, erano stati del tutto assenti dalla compagine del testo. Peter G. Walsh, che ne fornisce un breve ma equilibrato commento, annota: «The sentiment seems crude after the propriety of what goes before».¹⁰³ Ora, io ritengo che i versi conclusivi di *CB* 151, pur essendo connotati da passionalità e da sensualità, non riflettano però un sentimento addirittura “crudo”, come invece vorrebbe lo studioso americano. Vi è, in essi, la delineazione di una frenesia d'amore più insistente e più insistita che altrove, questo sì, ma non si giunge – nemmeno accettando le correzioni testuali proposte da Schumann e Patzig – all'esplicito erotismo di altri componimenti (alcuni dei quali verranno presentati ed analizzati nel secondo capitolo di questo libro). Non solo, infatti, il desiderio

¹⁰² H. PATZIG, *Zur Handschrift und zum Text der «Carmina Burana»*, cit., p. 200.

¹⁰³ P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 174.

di abbracciare la donna amata, di unirsi carnalmente con lei in un luogo appartato, in un “rifugio impenetrabile e sicuro”, rimane nel protagonista innamorato – almeno, per quel che ci è dato leggere – allo stadio di un desiderio, forse impulsivo e impellente, però pur sempre insoddisfatto; ma lo stesso dettato compositivo non si scosta, nei versi finali così come lungo tutto il carne, da una notevole e apprezzabile politezza formale e da un gusto che trova nell’equilibrio e nella moderazione i suoi punti di forza, caratteristici e caratterizzanti. Onde mi discosto dal giudizio formulato da Peter G. Walsh sugli ultimi versi della poesia, che mi sembrano invece perfettamente in linea, e quanto al contenuto e quanto alla forma, con tutto ciò che li ha preceduti.

Un altro elemento degno di breve attenzione si riscontra, poi, alla str. 3, laddove il poeta, attraverso gli occhi dell’innamorato perduto nella contemplazione di una superiore bellezza, descrive le schiere di giovanotti e di fanciulle che danzano sotto i tigli per festeggiare il ritorno della primavera. Un motivo, questo, che può rinviare all’*incipit* di *CB 59 (Ecce, chorus virginum)*, str. 1, 1-8 *Ecce, chorus virginum / tempore vernali, / dum solis incendium / radios equali / moderatur ordine, / nubilo semoto, / fronde pausat tilie, / Cypridis in voto!*, con la ripetizione e la reduplicazione degli ultimi due versi nel *refrain* che si ripete alla fine di ogni strofa: *refl. 1-3 Cypridis in voto / fronde pausat tilie / Cypridis in voto!*¹⁰⁴ I tigli sono alberi tipici della poesia amorosa medievale e moderna (soprattutto di quella tedesca, almeno dai *Minnesänger* in poi),¹⁰⁵ e alla loro ombra volteggiano

¹⁰⁴ Un’ottima analisi del componimento ivi, pp. 11-15. Siamo qui di fronte a una scena raffinata e gradevole (e fors’anche vagamente allegorica), che (fatte le debite differenze), può farci pensare, con largo anticipo, a certe sezioni del boccacciano *Filocolo* (per es., l’episodio delle “questioni d’amore”) o della *Comedia delle ninfe fiorentine* (o *Ameto*) o, meglio ancora, alle ballate con le quali si concludono le dieci giornate del *Decameron*. Una descrizione vagamente consimile si leggerà, poi, nel *carm. III* del *Diaffonus* di Giovanni del Virgilio e ser Nuccio da Tolentino (il carne in questione è scritto da Giovanni del Virgilio), per la cui disamina cfr. il mio *Suggestioni classiche, mediolatine e romanze*, cit., pp. 129-135.

¹⁰⁵ Cfr., per es., *CB 84 (Dum prius inculta, di Pietro di Blois)*, str. 1, 5-6 *vidi viridi / Phyllidem sub tilia*; *CB 145 (Musa venit carmine)*, str. 5, 1-2 *Late pandit tilia / frondes, ramos, folia*; *CB 185 (Ich was ein chint so wolgetan, carne bilingue)*, *refl. 1-3 Hoy et oe! / Maledicantur tilie / iuxta viam posite!* Che *CB 151* sia stato

e intrecciano danze, canti e carole ragazzi e ragazze, ma fra loro, in *CB* 151, vi è una donna di età maggiore, la madre di una delle fanciulle, che balla insieme alla figlia e ai suoi compagni (str. 3, 5-8 *et sub tilia / ad choreas Venereas / salit mater, inter eas / sua filia*).

Orbene, nella poesia d'amore mediolatina e romanza la madre richiama spesso la figlia ai pericoli cui ella può andare incontro se non presterà la dovuta attenzione ai rapporti con l'altro sesso.¹⁰⁶ Qui, invece, il poeta la fa addirittura danzare in prima persona con la figlia, con fanciulli e con le vergini assai più giovani di lei; e sembra quasi che egli si compiaccia nel contemplare una donna certo non più giovanissima, ma nemmeno troppo matura o avanti negli anni – pensiamo a una signora di 35-40 anni al massimo – che non si vergogna di unirsi nel ballo a una frotta di ragazzi; sembra, anzi, che egli provi per lei una sorta di malcelata ammirazione, se non addirittura una specie di nascosta attrazione (dovuta forse al fatto che la donna, madre di sì affascinante figlia, è affascinante anch'ella).

Questo potrebbe sembrare un particolare anomalo e isolato in *CB* 151 e, in effetti, non è che schiere di ragazze e di donne più avanti negli anni danzano spesso insieme, nella poesia mediolatina. Vi è, però, almeno un altro componimento della raccolta mediolatina, *CB* 81 (*Solis iubar nituit*),¹⁰⁷ nel quale ricorre qualcosa di simile. Qui, infatti, in conclusione, il poeta descrive le celebrazioni che, annualmente e secondo il rito, vengono svolte per il rinnovarsi della lieta stagione; e qui, proprio negli ultimi versi, troviamo una *vetula anus*

modellato su strofe originariamente in tedesco è stato ipotizzato prima da Otto Schumann e, successivamente, da B. KIPPENBERG, *Der Rhythmus im Minnesang*, München 1962, pp. 180-181. *All'ombra dei tigli*, come si è già detto (vd. *supra*, nota 94), intitola appunto il componimento E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 85-86. Quanto alla presenza del tiglio nella poesia tedesca, cito soltanto due componimenti, l'uno medievale, l'altro ottocentesco (in entrambi i quali, peraltro, la menzione dell'albero ricorre in *incipit*): WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Unter der linden* (*Sotto a quel tiglio*, ne *Le stagioni del Minnesang*, a cura di M. V. MOLINARI, Milano 1992, pp. 234-237); e FR. RÜCKERT, *Ich atmet' einen linden Duft* (è il secondo dei cinque *Rückert-Lieder* musicati da Gustav Mahler fra il 1901 e il 1904).

¹⁰⁶ Cfr. A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1925, p. 203.

¹⁰⁷ Testo e commento in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 79-81.

che danza e si diverte insieme alla *iuvencula* (str. 4, 5-8 *anus, licet vetula, / mire petulatur; / lascivit iuvencula / cum sic recreatur*). Se il “movimento”, in *CB* 151 e *CB* 81, è analogo, vi è però fra i due passi una differenza che ritengo abbastanza importante, per non dire sostanziale: in *CB* 81, infatti, si parla senza mezzi termini di una “vecchia” (str. 4, 5 *anus* [...], *vetula*), che comunque non vuole esimersi dallo strappare al suo corpo esausto e al suo vecchio spirito le ultime gioie del ballo e del divertimento; in *CB* 151, invece, colei che danza insieme ai giovani e alle fanciulle è una “madre” (str. 3, 7 *salit mater*), una donna, cioè, un po’ avanti negli anni rispetto ai compagni coi quali si allietta e si sollazza, ma non certo una signora anziana o, peggio, vecchia, anzi, con tutta probabilità, una donna ancora piacente e magari anche fisicamente e sessualmente appetibile.

Lo stile e, soprattutto, la tecnica della rima sono molto evoluti e rivelano, nell’anonimo poeta, un «superior craftsman», come giustamente rileva Peter G. Walsh.¹⁰⁸ Per la precisione, sono gli ottosillabi di ciascuna strofa – cioè, come si è detto, i vv. 1, 3, 6 e 7 – a essere contraddistinti da una ricerca rimica particolarmente raffinata e direi quasi puntigliosa e caparbia. Il primo ottosillabo di ogni strofa, infatti, risulta nettamente bipartito in due emistichi quadrisillabici che rimano fra di loro (tranne che alla str. 2), e la stessa cosa avviene per il v. 3 di ciascuna strofa: str. 1, 1 e 3 *Virent prata, hiemata / [...] / florum data mundo grata*; str. 2, 3 *omni via voce pia* (con allitterazione fra *via* e *voce*); str. 3, 1 e 3 *Congregatur, augmentatur / [...] / adunatur, colletatur*; str. 4, 1 e 3 *Prestat una, quam Fortuna / [...] / clarens luna, oportuna*; str. 5, 1 e 3 *Quam dum cerno, de superno / [...] / cunctas sperno, donec sterno*. Lo stesso fenomeno di “rima al mezzo” si registra anche al v. 6 di ogni strofa, un ottosillabo parossitono regolarmente suddiviso in due emistichi quadrisillabici rimanti fra loro: str. 1, 6 *nitent albent rubent candent* (qui, ancora meglio, abbiamo un verso composto interamente da quattro verbi, tutti denotanti effetti coloristici e tutti contrassegnati dalla stessa desinenza in *-ent*, onde la rima, in questo caso, non è duplice ma addirittura quadruplici);¹⁰⁹ str. 2, 6 *frondes, flores et odores* (anche qui,

¹⁰⁸ Ivi, p. 174.

¹⁰⁹ Si tratta – anche se è molto breve – di uno di quei tipici versi mediolatini

oltre alla triplice rima fra i tre vocaboli, si osservi l'allitterazione tra *frondes e flores*); str. 3, 6 *ad choreas Venereas*; str. 4, 6 *preelecta, simplex, recta*; str. 5, 6 *ulnis plecti et subnecti*.

Quanto al v. 7 di ciascuna strofa, a una prima lettura superficiale sembrerebbe che esso si limiti a rimare col precedente, però, se osserviamo più attentamente la tessitura delle rime, notiamo alcuni fenomeni fonici, non sistematici come quelli or ora individuati ma indubbiamente significativi: per cui, mentre a str. 1, 7 (*veris ritus iura pudent*) e a str. 4, 7 (*cordi meo est invecta*) non vi è nulla da rilevare, a str. 2, 7 *sunt* rima con *ardescunt* immediatamente seguente (*sunt; ardescunt iuniores*); a str. 3, 7 si verifica lo stesso fenomeno tra *mater* e *inter* (*salit mater, inter eas*); e a str. 5, 7 *leto* rima con *secreto* (*loco leto in secreto*, con allitterazione fra *loco* e *leto*). Si aggiunga, infine, che la stragrande maggioranza delle rime esibite nella poesia travalica quasi sempre il monosillabo, configurandosi come rime bisillabiche; in un solo caso, poi, si registra un fenomeno di rima inclusiva, a str. 4, 1 (*una ~ Fortuna*).

1.9. CB 169 (*Hebet sidus leti visus*)

Chiudo il primo capitolo di questo libro con la presentazione e la disamina di CB 169 (*Hebet sidus leti visus*),¹¹⁰ giustamente considerato uno dei carmi d'amore più raffinati della raccolta. Con grande originalità, pur nei termini propri della poesia cortese mediolatina e romanza, il componimento è centrato sul tema dell'*amor de lonh*, l'"amore di terra lontana" di rudeliana e carduccia-

chiamati "olonomastici" (composti, cioè, integralmente da nomi propri o comuni, o verbi, o aggettivi), per la cui definizione vd. R. LEOTTA, *Un'eco di Venanzio Fortunato in Dante*, in «Giornale Italiano di Filologia» 36 (1984), pp. 121-124; e, assai più di recente, Donatella MANZOLI, *La processione delle parole: il verso olonomastico in Venanzio Fortunato*, in «Spolia» 1 (febr. 2017), pp. 1-46 (*on line*).

¹¹⁰ Il componimento si legge in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 88-89 (col titolo *Lontananze*); P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 176-179 (con trad. ital. a fronte); P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 192-194 (da cui cito).

na memoria.¹¹¹ Esso consta di quattro strofe di otto versi ciascuna, ottosillabi parossitoni e pentasillabi proparossitoni che si alternano in base a una precisa struttura metrica: ottosillabo ~ pentasillabo ~ ottosillabo (vv. 1-3); pentasillabo ~ pentasillabo, ottosillabo ~ ottosillabo (vv. 4-7); pentasillabo finale (v. 8). La rima segue lo schema $A_8b_5A_8b_5c_5D_8D_8c_5$ nella prima strofa, $A_8b_5A_8b_5c_5C_8C_8c_5$ nella seconda e $A_8b_5A_8b_5c_5D_8D_8c_5$ nelle ultime due.

Molti studiosi, fra i quali Ludwig Ehrental, Philip S. Allen, Peter Dronke e Peter G. Walsh, hanno attribuito il carme a Pietro Abelardo o hanno, comunque, in vario modo discusso tale assegnazione,¹¹² i cui indizi sarebbero rappresentati da taluni elementi presenti nel testo, quali la separazione coatta degli amanti, il ricordo del sotterfugio per trascorrere qualche momento d'amore insieme, il *senhal* dietro al quale vorrebbe celarsi l'identità dell'amata (ma in cui è forse possibile leggere il riferimento al suo vero nome), e infine l'augurio di potersi riunire con lei.¹¹³

Ma procediamo intanto, come sempre, alla lettura e all'analisi della poesia.

La str. 1 è interamente dedicata all'esternazione dei sentimenti dell'innamorato (e, fin dall'inizio, in ciò si nota un significativo scarto rispetto ai componimenti di questo genere, che dedicano alla descrizione dei sentimenti quasi sempre le sezioni finali, non quelle iniziali del testo). Egli indugia sulla dimensione cupa in cui è caduto da quando non gli è più concesso di vedere la sua donna. I sintomi della tristezza trapelano, come sempre, anche sotto il versante fisico, onde il suo viso, un tempo così lieto, è privo della consueta luce, il

¹¹¹ Cfr. JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rius de la fontana (Quando della sorgente il corso)*, str. 2, 1-2: «Amors de terra lonhdana, / per vos totz lo cors mi dol» (in *Poesia dell'antica Provenza*, I, a cura di G. E. SANSONE, Parma 1984, pp. 88-92); e G. CARDUCCI, *Jaufré Rudel* (da *Rime e ritmi*), vv. 11-12: «Amore di terra lontana, / per voi tutto il core mi duol» (e cfr. anche la "lettura" di ID., *Jaufré Rudel*, Bologna 1888).

¹¹² Cfr. L. EHRENTAL, *Studien zu den Liedern der Vaganten*, Bromberg 1891, pp. 5 ss.; Ph. S. ALLEN, *Mediaeval Latin Lyrics. Part II*, in «Modern Philology» 6, 1 (1908), pp. 55-95 (a p. 70); P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., pp. 313-318 (che offre la più acuta e intelligente lettura del carme che io conosca); P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 192-193.

¹¹³ Cfr. P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 294.

suo cuore è come offuscato dal dolore, il riso langue e si spegne sul suo volto, poiché in lui si è estinta ogni gioia (str. 1, 1-4 *Hebet sidus leti visus / cordis nubilo, / tepet oris mei risus / carens iubilo*), senza colei che sola fa sbocciare in lui una nuova forza, l'amore (str. 1, 5-7 *iure mereo; / occultatur nam propinqua / cordis vigor*), concepito quale elemento di vita e di nobilitazione dello spirito. Il poeta non riesce a staccarsi da lei e la separazione è impensabile (str. 1, 8 *totus hereo*). La donna amata è però vietata al poeta perché ella è nascosta (str. 1, 6 *occultatur*), come se sfuggisse a un qualche pericolo, ma certamente non da lui, almeno secondo quanto si leggerà successivamente nella terza strofa (str. 3, 3-5 *quo furabar vi nocturne / aptitudinis / oris basia!*) e quindi nell'ultima (str. 4, 1-2 *Tabet illa tamen, caret / spe solacii*).

Alla cupezza dello stato d'animo del poeta si contrappone efficacemente la brillantezza di cui rifulge l'amata nella descrizione che di essa viene fatta nella str. 2. Qui la donna è presentata non secondo l'abituale (e, in fin dei conti, trita e ripetitiva) tecnica della *descriptio pulchritudinis*, bensì, con una discreta dose di originalità, è effigiata come un bagliore la cui luce senza pari risplende, riluce e abbaglia nel corteo danzante d'Amore,¹¹⁴ tanto da riflettere la luminosità del sole (str. 2, 1-4 *In Amoris hec chorea / cunctis prenitet, / cuius nomen a Phebea / luce renitet*). Alle immagini del buio della str. 1 (vv. 1 *hebet sidus*; 2 *cordis nubilo*), che rinviavano a un atteggiamento di oppressione da parte dell'innamorato, si oppongono qui quelle della luce, che tendono a connotare la singolare bellezza della donna. Si rilevi, inoltre, che *chorea* è un vocabolo utilizzato spesso per descrivere il movimento delle stelle, e dunque il poeta fa ricorso in modo appropriato al verbo *preniteo* (al v. 2), nel deliberato contrasto con l'*hebet sidus* dell'*incipit* della poesia.¹¹⁵ Nella separazione coatta da lei, l'uomo vede la donna da lui amata come sua unica fonte di vita e di luce; il suo splendore viene quasi universalizzato, in quanto ella riflette, come uno specchio, la luce celeste nel mondo (str. 2, 5-6

¹¹⁴ Per l'immagine del corteo d'Amore, composto da donne affascinanti, cfr. ANDR. CAPPELL. *De amore* XV 65: *Hunc* (scil. *Amorem*) *autem sequebatur primo loco ingens mulierum chorus atque venustus*.

¹¹⁵ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 193.

et pro speculo / servit solo).¹¹⁶ Pensando alla bellezza dell'amata, il poeta si sente preso da un impulso di adorazione (str. 2, 6 *illam colo*) verso la lucentezza che da lei promana. Emerge, senz'altro, il desiderio dell'amata, ma è un desiderio che mi sembra che in questo caso vada ben oltre la consueta fantasia erotica e sensuale: il poeta innamorato, infatti, vorrebbe godere della magnifica presenza della donna onde ricevere da lei solo un cenno di saluto, un ammiccamento, un sorriso, in linea, anche in questo caso, coi più diffusi e vulgati dettami cortesi (str. 2, 7-8 *eam volo nutu solo / in hoc seculo*).¹¹⁷

L'espressione *cuius lumen a Phebea / luce renitet* (str. 2, 3-4) è stata e continua a essere fondamentale per il tentativo di attribuzione del carne a Pietro Abelardo. In questi versi, infatti, alcuni studiosi hanno voluto vedere un gioco di parole dietro al quale si celerebbe il nome di Eloisa. *A Phebea luce* è stato interpretato – appunto secondo la tecnica dell'*interpretatio nominis*¹¹⁸ – come la traduzione al femminile del greco *Helios*, “Sole”, nel significato di “fulgida come il sole”, ragion per cui da *Helios* si è voluti risalire fino a Heloïse. Non tutti coloro che si sono occupati del problema si sono invero mostrati propensi ad accogliere tale ipotesi, certamente suggestiva e affascinante. Vi è, però, dell'altro. In *CB* 169, anche se in maniera differente, Abelardo giocherebbe con il nome della donna amata proprio come fa in una lettera a lei stessa indirizzata: *cum te videlicet Heloissam id est divinam ex proprio nomine suo quod est Heloim insignivit*.¹¹⁹ Alla luce di quanto appena detto, si propende ormai, a

¹¹⁶ La metafora dello specchio ricorre anche in *CB* 77 (*Si linguis angelicis*), str. 12, 4 *cunctis speculum eras et fenestra*; e in *CB* 92 (*Anni parte florida, celo puriore*), str. 3, 4 *et respondet facies luci matutine*, dove costituisce il segno distintivo della perfezione, rispettivamente, della donna amata e di Fillide e Flora protagoniste della celebre *altercatio*.

¹¹⁷ Lo stesso motivo ricorre in *CB* 178 (*Volo virum vivere viriliter*), str. 4, 4-6 *que seducat, oculis ac digito / dicat me placere / et diligat sincere*; e in *CB* 191 (*Estuans intrinsecus*), str. 8, 2-4 *quis Papie demorans castus habeatur, / ubi Venus digito iuvenes venatur, / oculis illaqueat, facie predatur?*

¹¹⁸ Per la quale mi permetto di rinviare ad A. BISANTI, *L'“interpretatio nominis” nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto (PG) 2009.

¹¹⁹ PETR. ABELARD. *epist.* 5 (in J. T. MUCKLE, *The personal Letters between Abelard and Heloise*, in «*Mediaeval Studies*» 15 [1953], pp. 47-94).

str. 2, 3, per l'accoglimento della lezione *nomen*¹²⁰ che si legge nel CLM 4660, in luogo dei tentativi di correzione in *lumen*.¹²¹

Nella str. 3 riaffiorano i ricordi, insieme dolci e amari, degli incontri segreti. Soltanto di notte il poeta, sfruttando l'oscurità, riusciva a raggiungere l'amata per trascorrere con lei qualche momento d'amore, limitato, comunque, a qualche bacio più o meno casto (str. 3, 1-5 *Tempus queror tam diurne / solitudinis / quot furabar vi nocturne / aptitudinis / oris basia!*).¹²² Evidentemente, per un non meglio precisato impedimento essi non potevano manifestare i propri sentimenti alla luce del giorno. È possibile che, perché ormai scoperti, i due innamorati siano stati costretti a separarsi. Nel rammentare gli incontri notturni il poeta lascia spazio ai baci, come sottolinea il forte *enjambement* dei vv. 3-5 per cui l'espressione *oris basia*, che costituisce il punto più alto, occupa l'intero v. 5 in una posizione di assoluto rilievo all'interno della strofa. Eppure, sebbene nella str. 2 il poeta abbia affermato che, per vivere (o, meglio, per sopravvivere) gli basterebbe soltanto un cenno da parte dell'amata, in sua assenza è l'amore fisico che si configura come un pensiero dominante nella mente dell'innamorato lontano dalla sua fiamma. Con grande delicatezza e raffinatezza egli non si sofferma soltanto sui baci, ma descrive il sapore di essi (str. 3, 6 *a quo stillat cinna-*

¹²⁰ Heinrich Unger emendò per primo *nomen* in *lumen* nel tentativo di stabilire un presunto parallelismo con Ov. *met.* IV, 347-349 *Salmacis exarsit; flagrant quoque lumina nymphae, / non aliter quam cum puro nitidissimus orbe / opposita speculi referitur imagine Phoebus* (cfr. H. UNGER, *De Ovidiana in «Carminibus Buranis» quae dicuntur imitatione*, Strassburg 1914, p. 52). Su questa via egli venne seguito da Otto Schumann e, quindi, da Bernhard Bischoff, che accolsero *lumen* nel testo della loro ediz. critica. Bischoff, tra l'altro, respinse sempre fermamente l'attribuzione di CB 169 a Pietro Abelardo.

¹²¹ Cfr. P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., p. 316 (*nomen*); E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 88 (*lumen*, con discussione a p. 205); P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 176 (*lumen*, con discussione a p. 294); P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 192 (*nomen*, con discussione a p. 193); e, fra gli interventi più recenti, C. J. MEWS, *Abelard and Heloise*, New York 2005, p. 264; e B. NEWMAN, *Making Love in the Twelfth Century. «Letters of Two Lovers» in Context*, Philadelphia [Penns.] 2016, p. 105.

¹²² *Quot* al v. 3 è ottimo emendamento di Herkenrath in luogo del *quo* attestato nel ms. monacense (Max Manitius propose, invece, *qui*): cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 193.

momum) e ricorda con struggente rimpianto anche il profumo che emanava dall'amata nel momento in cui egli la baciava (str. 3, 7-8 *et rimatur cordis domum / dulcis cassia*). Qui come altrove, i momenti d'amore – un amore che, pur sempre, non giunge alla completa soddisfazione del desiderio – sono evocati all'interno di un immaginario esotico e sensuale, caratterizzato da forti e indubitabili echi biblici. È evidente, infatti, che i versi or ora letti traggono più di una suggestione, ancora una volta, dal *Cantico dei Cantici*: cfr. *Cant. IV 11-14 Favus distillans labia tua, sponsa; / mel et lac sub lingua tua, / et odor vestimentorum tuorum / sicut odor thuris [...] // Emissiones tuae paradisi malorum puniceorum / cum pomorum fructibus. / Cypri cum nardo. / Nardus et crocus, / fistula et cinnamomum. Né manca un'evidente eco di Psalm. 44, 4, 9 diffusa est gratia in labiis tuis [...] / Myrrha et aloe et casia / a vestimentis tuis.*¹²³

La str. 4, con la quale si chiude il componimento, risulta di gran lunga la più originale perché, a differenza delle altre tre, è priva di "immagini" e, con estrema letterarietà, racconta di una particolare situazione personale. L'amante sa per certo cosa, in quello stesso momento, sta provando anche l'amata. Egli è sicuro che lei soffra come lui e che sia priva di qualunque speranza di conforto (str. 4, 1-2 *Tabet illa tamen, caret / spe solacii*);¹²⁴ conosce i suoi sentimenti e i suoi pensieri come se i due fossero una sola mente, una cosa sola (ed è questo un *tópos* diffusissimo nella poesia d'amore classica e medievale),¹²⁵ altrimenti non si spiegherebbe una frase quale *iuve-*

¹²³ Per queste suggestioni vetero-testamentarie, cfr. P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 294-295; P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 193 (il quale registra anche un'improbabile – anche se non impossibile – suggestione plautina: PLAUT. *Curc.* 100-101 *tu cinnamum tu rosa, / tu crocinum et casia es*; il *Curculio* fa parte, infatti, delle otto commedie plautine che, bene o male – più male che bene – furono note durante il Medioevo).

¹²⁴ *Spe*, al v. 2, è correzione proposta da Sedgwick, in luogo dello *spes* di B.

¹²⁵ Sul motivo cfr. M. GAGGERO, «*Sunt duo, nec duo sunt*»: *l'uguaglianza d'amore nella narrativa francese del XII secolo*, in «*Critica del Testo*» 8, 1 (2005), pp. 69-112; P. BUSDRAGHI, «*Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo*». *Una storia ovidiana nella scuola medievale*, in *Scuola e trasmissione del sapere fra Tarda Antichità e Rinascimento*, a cura di St. PITTALUGA, Genova 2009, pp. 93-104; e, da ultima, S. TUZZO, *Tradition and Innovation in Matthew of Vendome's Tale of Pyramus and Thisbe*, in «*Schede Medievali*» 54 (2016), pp. 187-204.

nilis flos exaret (str. 4, 3): è impensabile, infatti, nel contesto della *fin'amor* scrivere un verso del genere, a meno che non si tratti di una situazione in cui la verità è più importante della "cortesia".¹²⁶ Parlare della bellezza sciupata e appassita della donna non rientra nei canoni della lirica cortese perché è inappropriato e poco lusinghiero, ma qui il poeta può farlo perché, purtroppo, lo sfiorire della sua bellezza è una realtà dei fatti ed è perfettamente coesistente alle argomentazioni da lui introdotte.

Se leggiamo con attenzione quest'ultima strofa, ci rendiamo conto che i soli versi conclusivi spiegano quale sia la situazione: due innamorati sono già "uniti" (promessi sposi o, forse, già sposati), ma il loro diritto a stare insieme è stato calpestato e vilipeso e, perciò, essi sono costretti a vivere lontani l'uno dall'altra (str. 4, 4-6 *tanti spatii / intercisio / annulletur*); la loro speranza è fondata sul fatto che l'attuale separazione potrà forse un giorno condurre a una unione permanente e sicura (str. 4, 6-8 *ut secura / adiunctivis prestat iura / hec divisio*) perché, come già espresso nella str. 3, fino a quel momento essi hanno goduto soltanto di un amore clandestino, furtivo e pressoché "rubato". È vero che la strofa finale rispecchia abbastanza da vicino la celebre vicenda d'amore di Abelardo ed Eloisa. Pur volendo escludere il *senhal* che potrebbe indicare anche altri nomi di donne legati alla luminosità del sole o comunque in generale alla luce (come, per es., Diana, Selene, Cinzia, Celia, Clizia, etc.), il fatto stesso che questo carne canti di un *amor de lonh* molto simile a quello descritto dal filosofo parigino nell'*Historia calamitatum* e, inoltre, il particolare che lo stesso Abelardo non nutriva alcuna remora e non aveva alcun timore a parlare della propria vita privata in componimenti poetici, sarebbero elementi importanti, e forse addirittura determinanti, per attribuire con una discreta sicurezza CB 169 al filosofo francese.¹²⁷

¹²⁶ Per l'interpretazione di questa str. 4 di CB 169, seguo le letture di P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 193; e, soprattutto, di P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., pp. 314-317. Mi servo molto da vicino, qui, anche della tesi di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità – non pubblicata – della mia ex allieva Francesca RANDAZZO, *Motivi amorosi nei «Carmina Burana»* (discussa presso l'Università degli Studi di Palermo nell'ottobre 2016).

¹²⁷ È questa la conclusione cui giunge, fra gli altri, P. DRONKE, *Medieval Latin*,

In ogni modo, sia stato o no Abelardo a comporre questa poesia (e a me piacerebbe pensare, invero, che fosse stato proprio lui), siamo di fronte – come per il carme precedente – a un poeta di rango superiore alla media, capace non solo di descrivere con squisita raffinatezza e con lucida partecipazione psicologica una situazione sentimentale certamente non semplice, anzi complessa, ma anche di farlo ricorrendo a un dettato compositivo e a una tecnica di rime di notevole finezza. Si osservino, infatti, alcuni fenomeni di “rima al mezzo” (benché non sistematici come in *CB* 151), a str. 1, 1 (*sidus ~ visus*), str. 2, 6-7 (*solo ~ colo ~ volo ~ solo*, dove il *solo* del primo emistichio di v. 6 e quello in clausola a v. 7 sono “parole rima”), str. 4, 1 (*tabet ~ caret*) e, caso assai interessante, una “rima all’occhio” a str. 1, 6-7 (*propinqua ~ in qua*, che presenta anche un particolare effetto di “inclusione”).

La realizzazione del desiderio d'amore nei CB

Il secondo capitolo di questo lavoro, come già si è accennato nella premessa, sarà volto alla disamina di alcuni componimenti – anche essi appartenenti alla seconda sezione dei *CB*, quella occupata dai canti d'amore – nei quali il desiderio sensuale espresso dall'io protagonista nei confronti della donna da lui amata (o soltanto concupita), che nei carmi precedentemente analizzati restava allo stadio di doloroso inappagamento, giunge al suo completo coronamento e alla sua piena realizzazione. I *CB* nei quali viene sviluppata questa tematica sono parecchi, è vero, ma qui ho scelto di selezionarne soltanto sei e, per la precisione, *CB* 70 (*Estatís florígero tempore*), 83 (*Sevit aure spiritus*), 72 (*Grates ago Veneri*), 62 (*Dum Diane vitrea*), 88 (*Amor habet superos*) e 172 (*Lude, ludat, ludite*). Anche in questo caso, le poesie che verranno via via presentate e analizzate non sono disposte secondo l'ordine in cui compaiono all'interno della silloge mediolatina, bensì secondo una sequenza che vorrebbe essere, al contempo, tematica e didattica.

Aggiungo, prima di intraprendere la disamina dei sei testi scelti, che a tre di essi (*CB* 70, 83, 72) Sabina Tuzzo ha destinato, di recente, altrettanti studi di notevole finezza interpretativa,¹ mentre a un quarto (*CB* 88) ha dedicato una specifica sezione di un altro saggio, fondato sulla tematica della forza prorompente d'Amore.² Di questi interventi della Tuzzo, ovviamente, farò tesoro nelle pagine destinate ai quattro componimenti in oggetto.

¹ Cfr., rispettivamente, S. TUZZO, «*Audaces Fortuna iuvat*», cit.; EAD., *Memoria poetica e amore sensuale in CB* 83, cit.; EAD., *L'eros sensuale (CB* 72), cit., tutti e tre in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 57-72, 111-126, 181-199.

² EAD., «*Vincit Amor quemque*», cit., pp. 156-164.

2.1. *CB 70 (Estatís florígero tempore)*

Spesso definito, dagli studiosi, il «più raffinato tra i dialoghi d'amore» della lirica mediolatina,³ *CB 70 (Estatís florígero tempore)*⁴ mette in scena un "contrasto"⁵ fra un uomo, il protagonista, insomma colui che dice io, e la fanciulla oggetto del suo desiderio, per la quale egli arde del "fuoco d'amore". La raffinatezza del componimento emerge sia dalla cura stilistica e versificatoria che lo caratterizza, sia dalla indubbia capacità, da parte dell'ignoto poeta, nell'affrontare e descrivere, secondo le canoniche regole dell'amor cortese, il tentativo di seduzione dell'uomo nei confronti della donna, tentativo che, appunto, verrà stavolta coronato da pieno successo. Come in *CB 141 (Florent omnes arbores)*,⁶ ma qui in maniera assai più complessa e psicologicamente più attenta e approfondita, siamo di fronte a un personaggio, quello maschile, che sfrutta tutte le risorse del linguaggio e della seduzione per far crollare, a una a una, le resistenze della fanciulla che, alla fine, gli si concede in maniera totale e senza più

³ Per es., da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., p. 255: «The finest of the lyrical love-dialogue».

⁴ Esso si legge in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 94-97 (col titolo *Il sí di Tisbe*); in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 80-83 (con trad. ital. a fronte); in *Poesia latina medievale*, cit., pp. 212-219 Gardenal-Fölkel (con trad. ital. a fronte e col titolo *Nell'estate fiorita*); e in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 34-39 (da cui cito). Avverto che, nella presentazione e nella disamina del componimento che qui seguirà, mi fonderò particolarmente sullo studio di Sabina TUZZO, «*Audaces Fortuna iuvat*», cit., pp. 57-72, ma utilizzerò anche spunti di analisi proposti dalla mia ex allieva Sonia Morsellino, nella sua tesi di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità, dal titolo *I "contrastisti" nei «Carmina Burana»*, discussa presso l'Università degli Studi di Palermo nel marzo 2017 (e non pubblicata).

⁵ Sul genere del *contrastus* (ovvero *conflictus*, *altercatio*, *Streitgedicht*, etc.) mediolatino cfr. H. WALTHER, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1920 (rist. a cura di P. G. SCHMIDT, Hildesheim 1984²); P. G. SCHMIDT, *I "Conflictus"*, ne *Lo Spazio Letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, dir. da G. CAVALLO-CI. LEONARDI-E. MENESTÒ, vol. I. *La produzione del testo*, t. II, Roma 1993, pp. 157-169; A. BISANTI, *Il "Contrasto" fra la monaca e il chierico*, cit.; e la raccolta di *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, a cura di A. ARVEDA, Roma 1992.

⁶ Lo si può leggere, fra l'altro, in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 117 (col titolo *Quel che conta*).

alcuna remora o inibizione (str. 15, 1-2 “*Dulcissime! / totam tibi subdo me!*”).⁷

Il componimento consta di 15 strofe (alcune delle quali doppie, come le str. 6, 7, 8, 11, 12 e 14, o addirittura triple, come le str. 4 e 5) dalla struttura molto varia, sia per quanto concerne il numero dei versi in ciascuna strofa (che oscilla dai due delle str. 5, 9 e 15 agli otto della str. 2), sia per quanto attiene alla lunghezza di essi (si va dai quadrisillabi di str. 2, 1-6 e di str. 15, 1 ai decapentasilabi di str. 1, 5-6 e di str. 3, 2), sia per quel che riguarda la tecnica delle rime. Esso si apre con l’immagine di un giovane uomo, durante un tramonto estivo, seduto all’ombra di un albero, mentre intorno cantano gli uccelli e spirava la fresca brezza della sera. Egli sta per intraprendere una discussione sui doni di Venere (ossia, fuor di metafora, sui piaceri dell’amore o, meglio ancora, d’Amore) con una donna dal nome, tipicamente ovidiano, di Tisbe, protagonista di quella che, forse, è la più celebre storia d’amore e morte della antichità classica⁸ (str. 1, 1-6 *Estatis florifero tempore, / sub umbrosa residens arbore, / avibus canentibus in nemore, / sibilante serotino frigore, / mee Thibes adoptato fruebar eloquio, / colloquens de Veneris blandissimo commercio*).⁹ Fin dall’inizio, tutto sembra come fosse immerso in

⁷ In questo, mi pare che *CB 70* anticipi, e nella situazione e nello scioglimento – con la definitiva capitolazione della donna, che in un primo tempo si era mostrata alquanto ritrosa – il più noto fra tutti i contrasti amorosi, ovvero il *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d’Alcamo (in *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, vol. I, Milano-Napoli 1960, pp. 173-185; e in *Contrasti amorosi*, cit., pp. 3-18 Arveda), i cui riferimenti alla poesia mediolatina e romanza sono fin troppo noti e studiati perché sia qui il caso di indugiarvi (in parte, essi sono stati messi in evidenza da A. BISANTI, *Tradizioni colte nel «Contrasto» di Cielo d’Alcamo*, in *Lo frutto. I 150 anni del Liceo Classico di Alcamo*, a cura di Fr. MELIA-G. STELLINO, Alcamo [TP] 2012, pp. 245-260).

⁸ Cfr. Ov. *met.* IV 55-165. P. ROSSI (*Carmina Burana*, cit., p. 265) ritiene “convenzionale” il ricorso al nome di Tisbe. Ma, sul significato e l’importanza di esso all’interno di *CB 70*, cfr. le ottime osservazioni di Sabina TUZZO, «*Audaces Fortuna iuvat*», cit., pp. 59-60; e si vd., della stessa studiosa, il recente intervento *La novella di «Piramus et Tisbé» e la metamorfosi dei giovani innamorati in amanti cortesi*, in «*Paideia*» 72 (2017 = *In memoria di Giorgio Bernardi Perini*, Cesena [FO] 2017), pp. 381-399.

⁹ Riguardo all’agg. *serotinus* al v. 4 (in allitterazione con *sibilante*), Walsh annota che esso è comunemente riferito all’ultima stagione dell’anno, ma il senso di

una atmosfera sfumata e fiabesca, connotata non solo dal consueto *locus amoenus* estivo (o, forse, primaverile),¹⁰ ma anche dall'utilizzo, al v. 5, dell'impf. *fruebar*, verbo reggente tutta la proposizione su cui si fonda la str. 1, che conferisce alla narrazione un tono soffuso di lontananza e di vagheggiamento.¹¹ Il coinvolgimento emotivo dell'uomo è rafforzato dalla collocazione dell'agg. *mee* (riferito a Tisbe) all'inizio del v. 5 e dall'iperbato *adoptato [...] eloquio*, «in riferimento all'intensità del desiderio del giovane di conversare con la donna»,¹² messo in risalto dalla posizione centrale nel verso stesso e all'interno del quale trova luogo, appunto, l'impf. *fruebar*.¹³ Leggendo attentamente la str. 1 del componimento, risulta abbastanza evidente quanto i due protagonisti di esso siano fin dal primo momento fortemente attratti l'uno dall'altra, e viceversa (certo, più lui che lei, almeno all'inizio). La Tuzzo, a tal proposito, ritiene «sintomatico [...] il superlativo *blandissimo*, che nonostante il riferimento

“late in the day” è attestato in *Joel 2, 23 Et, filii Sion, exultate / et laetamini in Domino Deo vestro, / quia dedit vobis / pluviam iustitiae / et descendere fecit ad vos / imbrem matutinum et serotinum sicut prius* (P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 37).

¹⁰ La stagione durante la quale si svolge il contrasto è, evidentemente, l'estate. Qui, come altrove, vi è però una sorta di confusione (o, se si preferisce, di sovrapposizione) fra l'estate e la primavera. L'estate, infatti, non è *florigera*, mentre *florigera* è, ovviamente, la primavera (come giustamente si afferma nell'*incipit* del carne *Ver prope florigerum, flava Licori*, edito, sulla base del ms. Oxford, Bodleian Library, Add. A. 44, saec. XIII in., f. 70v, da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., pp. 374-378); la stessa cosa avviene, per es., in *CB 79*, str. 1, 1-2 *Estivali sub fervore, / quando cuncta sunt in flore*; e in *CB 80*, str. 1, 1-2 *Estivali gaudio / tellus renovatur* (il rinnovamento della natura, infatti, ha luogo non in estate, ma in primavera). *Floriger*, inoltre, è definito Narciso in *CB 58 (Iam ver oritur)*, str. 2, 10 *et Narcissus floriger*.

¹¹ Cfr. anche *CB 79 (Estivali sub fervore)*, str. 1, 3-6 *totus eram in ardore. / sub olive me decore, / estu fessum et sudore, / detinebat mora*; str. 2, 1 *Erat arbor hec in prato*, etc.

¹² S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 59.

¹³ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 81, un po' troppo liberamente omette completamente il verbo nella sua trad. it. («Nella fiorita stagione dell'estate, mentre gli uccelli cantavano nel bosco e spirava fresca la brezza vespertina, ero seduto sotto un albero con la mia Tisbe adorata, intessendo dolcissimi colloqui sui piaceri dell'amore»); P. G. WALSH, *Love Lyrics*, p. 35, più giustamente traduce «I was enjoying»; G. GARDENAL e F. FÖLKEL, in *Poesia latina medievale*, cit., p. 213, rendono così il v. 5: «Godevo le parole agognate della mia *Tisbi*» (*sic!*).

immediato alla genericità di un rapporto amoroso, rivela inequivocabilmente il forte coinvolgimento sentimentale dei due giovani».¹⁴

La str. 2, anch'essa contraddistinta da una funzione introduttiva e propedeutica al contrasto dialogico propriamente detto (che avrà inizio soltanto a str. 4a), è articolata quasi alla stregua di un monologo interiore, nel quale l'innamorato esprime e chiarisce, a se stesso prima che agli altri, i propri pensieri, tesi a un'esaltazione dell'eccelsa bellezza della donna da lui amata e desiderata, che brilla come il sole in mezzo alle altre stelle e supera in splendore tutte le altre fanciulle (str. 2, 1-5 *Eius vultus, / forma, cultus / pre puellis / ut sol stellis / sic preluceat*). La triplice successione di *vultus, forma* e *cultus* – quasi una *descriptio pulchritudinis* in miniatura, oltremodo contratta e sintetica – tende ad accrescere e ad accentuare ancor di più il fascino straordinario della fanciulla (sottolineato, inoltre, dalla *repetitio* di *pre* ai vv. 3 e 5, nel primo caso come preposizione, nel secondo come prefisso nel verbo *preluceat*), mentre l'asindeto (vv. 1-2 *vultus, / forma, cultus*) contribuisce a rendere più incalzante il movimento di questi versi, allo stesso modo dell'immagine della donna che, dobbiamo immaginarlo, si fa vieppiù incalzante e prepotente nel cuore dell'uomo. Nella parte finale della str. 2, poi, il protagonista esprime una sorta di velato pessimismo circa la possibilità di conquistare la donna: egli, infatti, si chiede se mai riuscirà a convincerla a unirsi con lui, tanto da poter rendere felice il loro rapporto (str. 2, 6-8 *O, inducet / hanc nostra ratio, / ut dignetur nos nos beare consortio?*).

Strettamente legato alla conclusione della str. 2 è, quindi, l'*incipit* della str. 3 (la terza e ultima di carattere introduttivo). Poiché non può più nascondere il sentimento che gli divampa dentro (è il tipico motivo del "fuoco d'amore"), all'innamorato altro non resta da fare che confessarlo apertamente (str. 3, 1-2 *Nil ergo restat satius / quam cecam mentis flammam denudare diffusius*). Il motivo della "cieca fiamma" è tratto, in particolare, dall'*incipit* del libro IV dell'*Eneide* (vv. 1-2): *At regina gravi iam dudum saucia cura / volnus alit venis et caeco carpitur igni*. Il nostro poeta, come già la virgiliana Didone, devastata dall'*amour fou* per Enea, è invaso da un fuoco che gli

¹⁴ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 59.

scorre nelle vene. L'intensità del sentimento è inoltre rafforzata, in *CB 70*, dall'allitterazione della lettera *d* nell'espressione *denudare diffusius*. A tal proposito, e in merito al valore dell'agg. *caecus* in *Aen.* IV 1 e in *CB 70*, str. 3, 2, è utile rileggere quanto ha scritto Sabina Tuzzo:

Esso ha come valore denotativo il significato passivo di “cieco”, “invisibile” [...]; si dice infatti che questo fuoco è nascosto nel più profondo delle vene [...]. Tuttavia il Paratore¹⁵ osserva opportunamente che anche a proposito di questo agg. si può parlare di polisemia. *Caecus*, infatti, ha anche il significato attivo di “chi acceca” [...]. È evidente che nel carme medievale è presente solo il primo significato [...]. Diversamente avviene per l'altro elemento della frase virgiliana: *carpitur*, che anche se non viene ripreso alla lettera, tuttavia in forma variata, ne viene riutilizzato il senso, ma nella strofa successiva. Il verbo *carpere*, usato dal poeta dell'*Eneide* in senso metaforico, in senso proprio vuol dire “cogliere”, “piluccare” [...]. Il poeta vuole significare che il sangue di Didone viene assorbito e bruciato goccia a goccia.¹⁶

L'amore, quindi, non è un fatto esplosivo e momentaneo, ma un processo lento e graduale, che consuma a poco a poco, proprio come una malattia che divora le membra (la *maladie d'amour* di cui si è parlato a più riprese nelle pagine precedenti). A questo punto (str. 3, 3 *audaces fortuna iuvat penitus*), il poeta mediolatino inserisce, con una minima variazione (*audaces* ~ *audentes*) un famosissimo proverbio tratto da *Aen.* X 284 *audentes fortuna iuvat*, ovvero l'esortazione di Turno ai suoi guerrieri perché attacchino Enea e le sue truppe.¹⁷ La Tuzzo, fondandosi su quanto ha osservato Alfonso Traina a

¹⁵ VIRGILIO, *Eneide*, libro IV, a cura di E. PARATORE, Roma 1947, p. 4.

¹⁶ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., pp. 61-62. Sulla fortuna del personaggio di Didone nella letteratura medievale, cfr., fra gli ultimi, H. BRAET-D. M. GONZÁLEZ-DORESTE, «*Infelix Dido*»: *sur la fortune d'une infortune*, in «*Lors est ce jour grant joie nee*». *Essais de Langue et de Littérature Françaises du Moyen Âge*, eds. M. GOYENS-W. VERBEKE, Leuven 2009, pp. 137-158.

¹⁷ Una variante del proverbio si legge anche in *Ov. ars am.* I 606 *Hinc pudor; audentem Forsque Venusque iuvat*.

proposito della sottile differenza tra *audaces* e *audentes*,¹⁸ scrive che il primo come aggettivo indica «una qualità permanente accompagnata da una connotazione negativa»,¹⁹ mentre il secondo come participio «si riferisce ad uno stato psichico contingente, che si carica di volta in volta di un valore positivo o negativo». A sua volta Virgilio aveva apportato una variazione alla forma originaria, *fortes fortuna (ad)iuvat*, già attestato in Terenzio, *Phorm.* 203, facendo però in modo che si perdesse l'allitterazione. Era necessario, per Virgilio, evitare *audaces* perché questo vocabolo «avrebbe conferito una connotazione negativa fortemente in contrasto col contesto, evocando un coraggio scriteriato e a volte dannoso, del tutto inconciliabile con il *fortes* presente in origine nella sentenza».

Dalla str. 4a fino al termine del componimento si svolge il dialogo contrastivo fra l'uomo e la donna. Si tratta di dodici strofe complessive (alcune delle quali, come si è detto, doppie o triple), la cui assegnazione, da parte dei vari studiosi ed editori dei *CB* (Otto Schumann, Peter Dronke, Benedikt-Konrad Vollmann e altri), è ormai chiara e pressoché universalmente accettata: le str. 4a-4b, 6a-7a, 11a-11b, 13-14b pertengono all'innamorato, le str. 4c-5c, 7b-10, 15 sono pronunziate dalla fanciulla. L'unico problema concerne le str. 12a-12b, generalmente attribuite alla donna, ma da Peter G. Walsh diversamente interpretate (e di ciò si parlerà a suo luogo).

Prende la parola, per primo (come è tipico, in genere, dei contrasti amorosi), il giovane innamorato. L'amore che gli ha divorato la mente (e cui egli ha accennato a str. 3, 2 *cecam mentis flammam*) ora arde dentro il suo cuore (str. 4a, 1-4 "*Ignem cecum sub pectore / longo depasco tempore, / qui vires miro robore / toto diffundit corpore*").²⁰ Un processo lento e lacerante di innamoramento, questo, accentuato dall'*enjambement* ai vv. 1-2 (*sub pectore / longo*

¹⁸ Cfr. A. TRAINA, «*Audentes fortuna iuvat*» (*Verg. Aen.* 10, 284). Per la storia di un proverbio, in *L'alphabet des astres. Catalogo di un disordine amoroso*, a cura di M. BONINCONTRO, Chieti 1988, pp. 293-297 (poi in *Id.*, *Poeti latini (e neolatini)*, IV, Bologna 1994, pp. 53-58).

¹⁹ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 60 (anche per le due citazioni successive).

²⁰ Al v. 3, nell'espressione *miro robore*, si noti il ricorso alla *cheville*, per cui cfr. *supra*, cap. 1, nota 54 e contesto.

depasco tempore) e dalla posizione centrale di *depasco* e *diffundit* tra *longo* [...] *tempore* e *toto* [...] *corpore* ai vv. 2 e 4,²¹ significativamente in iperbatò per dilazionare l'azione divoratrice della fiamma d'amore che si rigenera e rinvigorisce giorno dopo giorno. L'unica che può estinguere questo fuoco d'amore è la donna, solo che lo voglia fare, solo che voglia legare a sé, con un vincolo d'amore, un uomo sospeso fra la vita e la morte (str. 4b, 1-4 "*Quem tu sola, percipere / si vis, potes extinguere, / si mecum semivivere / felici ligans federe*"). La sorte dell'innamorato dipende quindi dalla decisione di lei. L'importanza della volontà dell'amata è enfatizzata dalla posizione centrale di *sola* al v. 1 e di *si vis* al v. 2. L'uomo – esagerando, come al solito – dice di trovarsi in una condizione a metà tra il vivere e il morire: infatti, se la donna non ricambierà il suo sentimento, la sua esistenza rimarrà priva di significato. Tuttavia, come ben ha rilevato la Tuzzo, «il poeta non ritiene una possibilità tanto remota» il fatto che la donna contraccambi la sua passione, «come lascia intendere il significativo periodo ipotetico della realtà evidenziato dalla protasi in *enjambement*».²² L'uomo, a str. 4b, 1, chiede quindi all'amata di stringere un *foedus amoris* di schietta tradizione elegiaca (e, in particolare, catulliana, senza però volere, ancora un volta, postulare una conoscenza diretta del poeta veronese da parte dell'autore di *CB 70*).²³

Alla str. 4c comincia l'intervento della donna, che continua fino alla str. 5c. Ella, quasi mettendo le mani avanti (come di prammatica in questo genere di componimenti), esordisce con una riflessione sulla speranza d'amore che viene classificata come incerta, infatti essa può risultare verace o ingannevole, alternativa stilisticamente scandita dall'anafora di *aut*, cui segue la constatazione che chi ama è necessario che sia costante e virtuoso nel proprio sentimento (str. 4c, 1-4 "*Amoris spes est dubia, / aut verax aut contraria. / Amanti necessaria / virtutis est constantia*"). Piervittorio Rossi e Sabina Tuzzo opinano – abbastanza verosimilmente – che il modello della

²¹ Cfr. S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 63.

²² Ivi, p. 64.

²³ Cfr, per es., CATULL. *carm.* 87, 1-4 *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam / vere, quantum a me Lesbia amata mea est. / Nulla fides ullo fuit umquam foedere tanta, / quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.*

riflessione avanzata ai vv. 1-2 sia stato Ovidio, *am. I 9, 29 Mars dubius nec certa Venus; victique resurgunt, / quosque neges umquam posse iacere, cadunt*. La guerra e l'amore sono infatti accomunati dall'incertezza, dunque né dell'una né dell'altro si può prevedere l'esito (e si pensi al motivo della *militia amoris*, diffusissimo nell'elegia latina).²⁴ Le virtù che si richiedono all'uomo sono la *constantia* e la *patientia* (da notare il diptoto fra str. 4c, 4 *virtus*, e str. 5a, 1 *virtutibus*: str. 5a, 1-2 *Pre ceteris virtutibus est patientia, / amoris famulantia*). La pazienza è significativamente definita *famulantia amoris*:²⁵ si tratta, dunque, di «un requisito di cui l'amore non può fare a meno, del quale anzi [...] deve essere un compagno di viaggio inseparabile lungo la strada di un corteggiamento a volte serrato e lungo».²⁶ Dopo questa riflessione generale, la str. 5b è introdotta dall'avversativa *sed* a inizio di verso e si ha, in essa, la ripresa dell'immagine del fuoco (str. 5b, 1-2 “*Sed et ignem, qui discurrit per precordia, / fac extinguat alia!*”). «Secondo i precetti cortesi – osserva Piervittorio Rossi – il godimento amoroso annulla la tensione necessaria all'affinamento spirituale e distrugge così l'amore»,²⁷ come si evince, per es., dal *De amore* di Andrea Cappellano, che scrive (IX 9): *Nimia voluptatis abundantia impedit amorem*.²⁸ La fanciulla, perciò, si augura che a spegnere la fiamma che arde nel cuore del giovane sia un'altra donna, onde l'esclamazione *fac extin-*

²⁴ Cfr. S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., pp. 64-65 (con la principale bibliografia sull'argomento).

²⁵ *Famulantia* è un neologismo per *famula*, come giustamente osserva P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 38.

²⁶ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 65.

²⁷ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 266.

²⁸ I riferimenti al trattato di Andrea Cappellano sono segnalati, fra gli altri, da P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 37; e da P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 266-267. Per la fortuna del *De amore* nella tradizione letteraria dal XII al XIV sec., cfr. l'ampio saggio di E. MALATO, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in Id., *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma 1989, pp. 126-227; nonché – specificamente attento ai rapporti coi *CB* – il contributo di R. GIACONE, «*Carmina Burana*»: *empatia o parodia del «De amore» di Andrea Cappellano?*, in «Arzanà. Cahiers de Littérature Médiévale Italienne» 2 (1994), pp. 149-180 (nel quale, fra l'altro, si leggono discrete osservazioni su alcuni componimenti amorosi della raccolta, segnatamente i *CB* 72, 76, 77, 88 e 92).

guat alia! non deve essere interpretata alla stregua di un rifiuto delle di lui profferte amorose, bensì come una velata richiesta che il suo sentimento sia sincero e vada oltre l'ardore e la passione sensuale, come lasciano intendere anche i versi precedenti, nei quali è messo in risalto come la *patientia* sia la virtù più importante che l'uomo debba possedere affinché la relazione fra i due si possa felicemente instaurare. Quest'impressione è confermata dalla successiva str. 5c, nella quale la donna chiarisce in maniera assai esplicita che il suo amore non ammette gioie fuggevoli e furtive (str. 5c, 1-2 "*Noster amor non furtiva, non fragilia / amplexantur gaudia*"). Insomma, lei non si accontenterebbe affatto di una relazione rapida, superficiale o clandestina, né – tanto meno – sarebbe disponibile a concedere all'uomo (*absit iniuria verbis!*) una semplice "sveltina", ma va alla ricerca di un rapporto stabile, fondato su un sentimento forte e duraturo. La str. 5c, dal punto di vista stilistico, risulta costruita con cura, col ricorso all'allitterazione della lettera *f* in *furtiva* e *fragilia*, all'anafora di *non*, all'*enjambement* (*non fragilia / amplexantur gaudia*) e alla collocazione, in posizione incipitaria, dell'espressione *noster amor* (proprio come in *CB* 104 II, ma qui con l'inversione fra agg. e sost.).²⁹ Dunque possiamo dire che la donna non "sbatte la porta in faccia" all'innamorato ma gli detta le condizioni della loro relazione: un amore stabile, sentimentalmente saldo, non esclusivamente fondato sul sesso e auspicabilmente destinato a durare a lungo. Come evidenzia ancora Sabina Tuzzo,³⁰ la donna gioca qui il ruolo della *domina*, secondo i vulgati canoni dell'elegia latina, rifiutando l'amante per accrescerne l'amore.

Nelle strofe 6a-7a la parola ritorna all'uomo che non demorde dal suo proposito, anzi insiste con maggiore impegno, dicendo alla fanciulla che il fuoco che egli sente dentro di sé, dal quale egli viene tormentato ma del quale, allo stesso tempo, va fiero, rimane invisibile a tutti, ed ella soltanto potrà estinguerlo, perché è lei stessa ad averlo appiccato, onde è in potere di lei farlo vivere o morire (str. 6a-7a "*Ignis, quo crucior, / immo quo glorior, / ignis est invisibilis. // Si non extinguitur / a qua succenditur, / manet inextinguibilis. //*

²⁹ Vd. *supra*, § 1.7.

³⁰ Cfr. S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 66.

Est ergo tuo munere / me mori vel me vivere”).³¹ L’anafora di *ignis* (str. 6a, 1 e 3) – il fuoco d’amore che, come una ferita inestinguibile, strazia e tormenta l’amante, ma di cui allo stesso tempo egli si vanta – lascia trasparire in lontananza l’idea della superiorità che l’uomo può ottenere solo grazie all’amore corrisposto della donna.³² La doppia faccia dell’amore, dolorosa sofferenza da un lato e innalzamento spirituale dall’altro, è espressa tramite l’anafora di *quo* (str. 6a, 1-2) e l’ossimoro *crucior ~ glorior* (str. 6a, 1-2).³³ A str. 6b, fondata sul motivo che il fuoco della passione può essere spento soltanto da colei che l’ha acceso, si scorge poi un tono sentenzioso, avvalorato dall’uso di una metafora di origine ovidiana³⁴ abbastanza frequente nei *CB*³⁵ e derivante dalla «laicizzazione di una immagi-

³¹ La terminologia di str. 6a, 1-2 (“*Ignis quo crucior; / immo quo glorior*”) è pienamente sovrapponibile a quella di *CB* 69 (*Estas in exilium*, analizzato *supra*, § 1.5), str. 2, 5-8 *amare / crucior; / morior / vulnere, quo glorior*.

³² Il motivo in questione è particolarmente sviluppato in *CB* 77 (*Si linguis angelicis loquar et humanis*), per la cui analisi vd. P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., pp. 318-331; D. W. ROBERTSON JR., *Two Poems from the «Carmina Burana»*. I. *Dum Diane vitrea*; II. *Si linguis angelicis*, in «American Benedictine Review» 27 (1976), pp. 36-59 (alle pp. 45-59; poi in *Id.*, *Essays in Medieval Culture*, Princeton [New Jersey] 1980, pp. 131-150); e S. TUZZO, *L’estasi di una visione d’amore*, cit., pp. 91-110.

³³ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 83, riecheggiando forse a proposito i celebri versi di Alfredo Germont – poi ripresi da Violetta – nell’Atto I de *La traviata* di Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave («Di quell’amor ch’è palpito / dell’universo intero, / miserioso, altero, / croce e delizia al cor»), traduce abbastanza liberamente ma efficacemente: «Il fuoco che io nutro, mia croce e mia delizia» (fra l’altro mantenendo in “croce” il valore etimologico del latino *crucior*).

³⁴ *Ov. rem.* 44 *una manus vobis vulnus opemque feret*.

³⁵ Cfr. *CB* 77 (*Si linguis angelicis*), str. 10, 1-4 *Cui dixi: “Dulcissima! cor michi fatetur; / quod meus fert animus, ut per me salvetur. / Nam a quodam didici, sicut perhibetur; / quod ille, qui percutit, melius medetur”*; e *CB* 78 (*Anni novi redit novitas*), str. 2, 5-6 *michi mors est iam vicina, / nisi sanet me flos de spina*. Il motivo è espresso, ancor più chiaramente, in *Me cogit amore quedam speciosa*, str. 2, 3 *quem vult potest ledere et potest sanare*: il carne è edito, dal ms. London, British Library, Arundel 102 (sec. XIV), f. 1r, da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., pp. 402-403. Vd. anche i *refrain* di *Carm. Arund.* 7 (*Plaudit humus Boree*, di Pietro di Blois) *Felix morbus qui sanari / nescit sine morbo pari!*; e di *Carm. Arund.* 9 (*Dum rutilans Pegasei Felicibus / stipendiis / suos Venus remunerat, / dum lusibus / et basiis / medetur his, quos vulnerat* (per cui cfr. A. C. MONTAGNER, «*Carmina*

ne propria dei mistici per indicare il rapporto d'amore fra l'uomo e Dio, che, suscitato da quest'ultimo, può appagarsi solamente in lui». ³⁶ La Tuzzo rileva, da parte sua, la grande abilità retorica con cui questa metafora è «resa più compatta» attraverso il ricorso al chiasmo col complemento d'agente *a qua* (str. 6b, 2) in riferimento sia a *extinguitur* sia a *succenditur*, e la figura etimologica *extinguitur* / *inextinguibilis* (str. 6b, 1 e 3). ³⁷ Con la strofa 7a, poi, l'amante affida il proprio destino alla donna: sarà lei, infatti, a decidere della sua vita o della sua morte, come un giudice che dovrà emettere una sentenza definitiva. Il concetto in questione è espresso mediante la duplice anafora di *me* (str. 7a, 2), che insieme a *munere e mori* forma una triplice allitterazione interamente giocata sulla lettera *m* (str. 7a, 1-2), e la disgiuntiva *vel* (str. 7a, 2) in posizione centrale nel verso.

Ma Tisbe non è ancora del tutto convinta e continua a chiedersi se veramente valga la pena di mettere in pericolo la propria vita per una cosa tanto incerta qual è l'amore (str. 7b “*Quid refers pro re pendula / vite pati pericula?*”). Il termine *pericula* (al v. 2), in triplice allitterazione con *pati* (v. 2) e *pendula* (v. 1, dove vi è anche *pro*), è posto enfaticamente al termine della strofa. Il verbo *pati*, in particolare, è «un termine molto significativo – come ben spiega la Tuzzo –, attraverso il quale la donna sembra voglia imporre a se stessa quella *patientia* che, in precedenza (str. 5a), aveva preteso dall'amante come requisito essenziale dell'amore». ³⁸

Ma ora, come in ogni contrasto amoroso che si rispetti, ³⁹ gli impedimenti all'istituzione di una salda relazione fra i due giovani diventano fisici e materiali, rappresentati come sono dai familiari di Tisbe che vi si oppongono (la stessa cosa avveniva anche nel mito

Arundelliana: *Enquanto resplandecente brilha*, disponibile *on line* all'indirizzo <http://filologia.org.br/revista/39/02/htm>: ultimo accesso 11 settembre 2017). Per un solo esempio nelle letterature moderne, cfr. P. CORNEILLE, *Rodogune*, v. 1367: «La main qui me blessait a daigné me guérir?» (anche se qui si tratta di un figlio, Antio-co, che si rivolge alla propria madre Cleopatra, regina di Siria).

³⁶ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 266.

³⁷ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 67.

³⁸ Ivi, p. 68.

³⁹ Il motivo ricorre, infatti, anche nel *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, vv. 16-18: [*Madonna*] - «Ke 'l nostro amore ajüngasi, non boglio m'atalenti: / se ci ti trova pàremo cogli altri miei parenti, / guarda non t'ar[i]lgolgano questi forti cor[r]enti».

ovidiano dei due infelici amanti Piramo e Tisbe: str. 8a, 1-3 “*Est pater, est mater, / est frater, qui quater / die me pro te corripunt*”). Tramite un elenco scandito dalla triplice anafora di *est*, la donna sembra quasi ingigantire a dismisura il numero di persone avverse al loro amore,⁴⁰ creando un’immagine grottesca dei parenti che trascorrono la giornata a rimproverarla, assoldando anche *vetulae*⁴¹ e *iuvenes* affinché la sorveglianza sia continua (str. 8b, 1-3 “*et vetulas per cellulas / et iuvenes per speculas / deputantes nos custodiunt*”). La situazione nella quale si trova la fanciulla è quindi resa ancora più irrealista dal paragone (in una sorta di iperbole mitologica) fra i suoi sorveglianti e Argo, il mostro dai cento occhi messo da Giunone a guardia di Io, fanciulla di cui Giove si era invaghito e che liberò mediante l’ausilio di Mercurio (str. 9, 1-2 “*Argum centioculum / plus tremo quam patibulum*”).⁴² Nella str. 10, poi, Tisbe detta un’altra condizione indispensabile: è necessario – secondo quanto da lei stabilito – che l’uomo innamorato eviti gesti che possano suscitare pettegolezzi, dicerie, chiacchiere di ogni genere sul loro rapporto amoroso (str. 10, 1-5 “*Est ergo dignum / virum benignum / vitare*

⁴⁰ Il rimprovero dei genitori è presente anche in *CB 79 (Estivali sub fervore)*, anzi, per la precisione, qui è la madre a mostrarsi particolarmente severa: str. 6, 3-5 *sunt parentes michi sevi; / mater longioris evi / irascetur pro re levi*; per il motivo, vd. inoltre *CB 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* (ove si rilevi che il gioco delle parole in rima – *pater, frater, mater, quater* – è identico a quello di *CB 70*, str. 8a); *CB 126 (Huc usque, me miseram!)*, str. 3, 1-3 *Hinc mater me verberat, / hinc pater improperat, / ambo tractant aspere*.

⁴¹ L’immagine della *vetula*, quale impedimento fra l’uomo e la donna, è presente anche in *CB 77 (Si linguis angelicis)*, str. 4, 1-4 “*Si despero, merito nullus admiretur; / nam per quandam vetulam rosa prohibetur, / ut non amet aliquem atque non ametur. / Quam Plato subripere, flagito, dignetur*”. Per la tipologia letteraria della *vetula* (o *anus* che dir si voglia) nel Medioevo latino, cfr., da ultima, Francesca SIVO, *Per un’estetica del “rovescio”: la “vituperatio vetulae” tra retorica e parodia*, ne *Il ruolo della scuola nella tradizione dei classici latini. Tra Fortleben ed esegesi. Atti del Convegno Internazionale (Foggia, 26-28 ottobre 2016)*, a cura di G. M. MASSELLI-F. SIVO, vol. II, Campobasso 2017, pp. 487-534 (con amplissima bibliografia).

⁴² *Ov. met.* I 568-688.

signum, / unde malignum / murmur cursitat per populum)⁴³ La discrezione, com'è noto, è un altro precetto dell'amore cortese. In ogni modo, ciò che emerge da queste ultime battute della donna è il fatto che ella, ormai, non ha alcuna intenzione di rifiutarsi all'innamorato, anche se ci vorrà ancora un po' di tempo perché ella possa (e voglia) concederglisi completamente.

Dalla str. 11a l'uomo riprende la parola e rassicura Tisbe, poiché egli stesso possiede tutte le qualità da lei richieste (str. 11a, 1-4 "*Ti-mes in vanum! / tam est arcanum / quod nec Vulcanum / curo cum sophisticis catenis*"). Il poeta qui utilizza due immagini mitologiche per affermare la discrezione del protagonista maschile del suo contrasto. Il suo amore è talmente segreto che neppure Vulcano lo potrebbe scoprire (col riferimento all'amore adulterino fra Marte e Venere, moglie del dio del fuoco e da lui colta in flagrante col suo amante, insieme imprigionati al letto con una leggera rete di bronzo che lo stesso Vulcano aveva costruito all'uopo).⁴⁴ L'innamorato, ancora rassicurando Tisbe, riuscirà comunque a risolvere il problema della sorveglianza da parte dei parenti, delle *vetulae* e dei *iuvenes*. La potenza dell'amore, infatti, è tale da renderlo simile al dio Mercurio, ed egli, come questi tramite l'acqua del Lete, farà cadere Argo in un sonno profondo, facendo sì che il mostro chiuda finalmente i suoi cento occhi (str. 11b, 1-4 "*Stilbontis more / Letheo rore / Argum*

⁴³ Si notino, in questa strofa, l'antitesi *benignum ~ malignum*, agg. quest'ultimo in *enjambement* e in allitterazione con il sost. cui si riferisce, *murmur*, posto significativamente a inizio verso. Per quanto attiene al valore e al significato di *signum* al v. 3 (tradotto "gesti" da Rossi, "sign" da Walsh), cfr. BONCOMP. DE SIGNA, *Rota Veneris: Signum est, quo secretum quandoque perpenditur, ut cum aliquis vel aliqua pallet vel rubet repentino motu, pro quo significatur verecundia vel ira. Et non accipio hic signum, nisi quantum pertinet ad amorem, quoniam signi acceptiones infinite sunt. Preterea largo modo potest signum indicium dici et econverso* (BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, a cura di P. GARBINI, Roma 1996, p. 84; sull'argomento, vd. ora Ph. GUÉRIN, *La voie rhétorique vers le corps: "narratio", "descriptio", "gestus" et "transumptio" dans la «Rota Veneris» de Boncompagno da Signa*, in «Arzanà. Cahiers de Littérature Médiévale Italienne» 18 [2016], *on line*).

⁴⁴ Cfr. HOM. *Od.* VIII 266-367; OV. *ars am.* II 561-590; *met.* IV 169-189. La celebre vicenda è anche al centro del poemetto *De concubitu Martis et Veneris* del poeta tardoantico Reposiano.

sopore / premam, oculis clausis centenis)⁴⁵ *Stilbon* è epiteto formulare del dio Mercurio e significa “lo splendido”, «because of planet’s brightness», come spiega Peter G. Walsh.⁴⁶ L’acqua del fiume infernale non è qui portatrice di oblio ma di sonno, come in *Aen.* V 854-860, dove ricorre la medesima *iunctura Lethaeo rore* (v. 854).⁴⁷

A questo punto, alla str. 12a-12b leggiamo quelli che sono forse i versi più belli di tutto il canto: *In trutina mentis dubia / fluctuant contraria / lascivus amor et pudicitia. // Sed eligo quod video; / collum iugo prebeo, / ad iugum tamen suave transeo*. Tutti gli editori e gli studiosi dei *CB* hanno sempre assegnato queste due terzine alla donna, che esprime (alla str. 12a) il dubbio in cui oscilla il suo animo, diviso tra l’amore carnale e il pudore, decidendosi comunque, subito dopo (str. 12b), a piegare il collo al soave giogo d’amore (cioè, fuor di metafora, a condiscendere alle sempre più pressanti *avances* dell’uomo). Secondo Peter G. Walsh, invece, le cose non stanno così, ché qui si avrebbe un’interruzione del dialogo e i versi or ora letti rappresenterebbero una riflessione tra sé e sé cui il protagonista maschile – non la donna, quindi – si abbandonerebbe: ciò alla luce del fatto che, secondo lo studioso americano, «the sentiment in 12a seems too indelicate to be uttered by either, and especially by the lady».⁴⁸ A me sembra che la spiegazione fornita da Walsh – in genere molto acuto e attento nelle sue analisi e nei suoi giudizi – questa volta non colga nel segno e preferisco quindi, d’accordo coi vari Schumann, Dronke, Vollmann, Massa e Rossi, nonché con la Tuzzo che ha dedicato ottime considerazioni a questi versi, continuare ad attribuire le str. 12a-12b alla fanciulla, che ormai è pronta alla definitiva e incondizionata “capitolazione” (che avrà luogo fra breve, alla str. 15).⁴⁹

⁴⁵ Cfr. *Ov. met.* I 713 ss.

⁴⁶ P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 38. L’epiteto si legge anche nel carme *Dant ad veris odorem*, str. 2a, 3 (*Musas ducit Stilbon Arcas*), edito, sulla base del ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edil. 197 (sec. XIII in.), f. 131v, da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., pp. 367-369.

⁴⁷ Cfr. A. SETAIOLI, s.v. *inferi, loci*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 953-963.

⁴⁸ P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 37.

⁴⁹ Non si dimentichi – anche se ciò non è certo un motivo cogente per l’asse-

Nella mente di Tisbe ormai si è fatta strada l'idea che l'amore dell'uomo sia del tutto sincero, benché in lei ancora si giochi «una sorta di *psicomachia* fra il pudore e la passione amorosa»,⁵⁰ evidenziata dall'antitesi fra *lascivus amor* e *pudicitia*. L'incertezza che ella sente ancora nel suo cuore è qui espressa tramite la metafora dell'ago della bilancia che, come il suo animo, oscilla da un lato e dall'altro, fra il *lascivus amor* e la *pudicitia*. Una metafora, questa, che richiama subito alla memoria l'*incipit* di un altro celebre canto burano, concordemente attribuito a Pietro di Blois, quello che comunemente viene definito *Il dilemma dello studente*,⁵¹ ossia CB 108 (*Vacillantis trutine libramine*), tutto giocato sul contrasto, che lo studente protagonista sente in sé, fra la necessità di dedicarsi allo studio e il bisogno di abbandonarsi all'amore, fra *ratio* e *amor*, ovviamente con la conclusiva vittoria di quest'ultimo (str. 1a, 1-5 *Vacillantis trutine / libramine, / mens suspensa fluctuat / et estuat / in tumultus anxios*): un contrasto che Peter Dronke, nel suo fondamentale saggio sulla poesia di Pietro di Blois, ha connesso al celebre tema filosofico di Ercole al bivio, incerto fra lo scegliere la strada della virtù o quella della voluttà.⁵² Ma

gnazione delle due strofe in oggetto – che nei *Carmina Burana* di Carl Orff (che si fondava, com'è noto, sul testo di Schmeller) *In trutina* è eseguito dal soprano, ed è anche una delle oasi liriche più affascinanti di quella celeberrima composizione, in un placido Re magg. e con un andamento cullante e melodioso che rende questo brano (non più di due minuti di durata) quasi una ninna-nanna o una vera e propria canzone (tanto è vero che esso è stato eseguito anche da illustri artiste pop, quali Barbra Streisand e Sarah Brightman).

⁵⁰ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 70.

⁵¹ Così viene intitolato da D. NORBERG, *Manuale di latino medievale*, a cura di M. OLDONI, Firenze 1974, pp. 216-218. Esso si legge, ovviamente, in tutte le edizioni e le antologie dei *CB*. Oltre che nel cod. di Benediktbeuern, il carne è tramandato anche nel ms. London, British Library, Arundel 384 (*siglum* A), testimone dei cosiddetti *Carmina Arundelliana* (dove occupa il n. 14 della raccolta: cfr. *The Arundel Lyrics. The Poems of Hugh Primas*, ed. and transl. by Chr. J. McDONOUGH, Cambridge [Mass.]-London 2010, pp. 66-71). Lo si legge inoltre, con ampio commento, in PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., pp. 474-481.

⁵² P. DRONKE, *Peter of Blois*, cit., pp. 200-204. Il conflitto tra *ratio* e *amor* – come altri motivi precedentemente esaminati – è un *tópos* di endemica diffusione nella letteratura medievale e moderna: cfr., per es., P. CORNEILLE, *Le Cid*, vv. 525-526: «Ah! Qu'avec peu d'effet on entend la raison, / quand le coeur est atteint d'un si charmant poison!».

c'è dell'altro. La somiglianza – sia contenutistica, sia terminologica – fra *CB 70*, str. 12a, 1-2 (*In trutina mentis dubia / fluctuant contraria*) e *CB 108*, str. 1a (*trutina, fluctuat*) ha spinto ad alcuni tentativi di attribuzione di *CB 70* a Pietro di Blois: assegnazione, questa, che sarebbe ulteriormente avvalorata da altre somiglianze fra lo stesso *CB 70* e *CB 83* (*Sevit aure spiritus*), anch'esso uscito dalla penna di Pietro di Blois.⁵³ Si tratta, però, di motivi topici, che non mi pare possano essere considerati tanto cogenti da postulare un'identità di autore di *CB 108* e *83*, da una parte, e di *CB 70*, dall'altra.⁵⁴

Ma torniamo alla disamina del nostro carne, avviandoci alla conclusione. La fanciulla, ormai, non ha più scrupoli, come si evince dal *sed* con cui si apre la str. 12b (v. 1 *sed eligo quod video*), e cede quasi completamente alla passione dell'innamorato. Viene qui utilizzata la consueta metafora del giogo d'amore, diffusissima nella tradizione elegiaca latina.⁵⁵ Tisbe, con la piena coscienza del suo sentimento e con la decisa volontà della sua scelta, piega il proprio collo al giogo d'amore, come indicano i verbi *eligo* e *prebeo*, posti in risalto rispettivamente all'inizio di str. 12b, 1 e alla fine di str. 12b, 2, ribadendo e rafforzando il concetto mediante il diptoto *iugo ~ iugum*, marcato dall'agg. *suave*, «rivelatore di una passione amorosa delicata e sincera»,⁵⁶ con una *iunctura* che rimanda a un passo di *Mt 11*, 30 *iugum enim meum suave est, et onus meum leve*.⁵⁷

L'innamorato a str. 13 riprende le parole di Tisbe per negare la sua concezione dell'amore: non si può definire un "segreto giogo" la cosa più bella che esiste, infatti nulla vi è di più libero, di più dolce e di migliore di esso (str. 13, 1-4 "*Non benedixeris / iugum secretum Veneris, / quo nil liberius, / nil dulcius, nil melius?*"). Le caratteristi-

⁵³ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 138. *CB 83* (*Sevit aure spiritus*) verrà analizzato nel prossimo paragrafo.

⁵⁴ D'altronde, anche in questo caso (come per *CB 69*, per cui cfr. *supra*, § I.5), mi conforta il fatto che Carsten Wollin, nella sua ediz. critica dei *carmina* di Pietro di Blois (PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit.), non accolga *CB 70* fra quelli a lui sicuramente o dubbiosamente attribuibili.

⁵⁵ Cfr., per es., lo studio di Antonella TEDESCHI, *Il giogo imperfetto e lo scarto in amore. A proposito di Properzio 3,24*, in «Aufidus» 10 (1990), pp. 53-67.

⁵⁶ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 71.

⁵⁷ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 267.

che dell'amore sono espresse mediante l'anafora di *nil* (v. 4), mentre l'agg. *liberius* (v. 3) potrebbe essere interpretato come un'ulteriore conferma della liberazione della fanciulla dall'opprimente sorveglianza dei familiari. L'uomo è ormai consapevole che la donna sta per capitolare e insiste sulla linea di condotta (e di parola) che ha seguito fin dalle prime battute del dialogo. Il motivo della dolcezza d'amore è ripreso nella str. 14a, laddove egli si lascia andare a un'esclamazione che ci fa presagire come già assapori la felicità che sta per raggiungere (str. 14a, 1-3 "*O quam dulcia / sunt hec gaudia! / Veneris furta sunt pia!*"). L'espressione *furta pia* (v. 3)⁵⁸ «ossimorica sotto l'aspetto formale ma molto efficace nel sancire concretamente la legittimità e la santità di quel sentimento»,⁵⁹ giova a ribadire come il percorso di seduzione da lui tracciato stia per giungere finalmente al suo tanto sospirato coronamento. L'innamorato invita quindi Tisbe ad affrettarsi a godere delle gioie dell'amore (str. 14b, 1-2 "*Ergo propera / ad hec munera!*");⁶⁰ ritorna qui il termine *munera*, correlativo al *munus* che in str. 7a, 1-2 ("*Est ergo tuo munere / me mori vel me vivere*") indicava invece il compito della donna nel dovere scegliere della vita o della morte dell'uomo; ma, ora che la decisione è finalmente presa, *munus* indica i frutti di tale decisione, ovvero i piaceri d'amore cui ci si può liberamente e gioiosamente abbandonare. Alla fine della str. 14b viene inserita una frase di carattere sentenzioso e quasi proverbiale: i doni che giungono troppo tardi sono privi di lode (str. 14b, 3 "*caerent laude dona sera*"). L'invito, com'è evidente, è rivolto alla donna affinché il loro amore conosca le gioie del sesso quanto prima possibile, dopo un così lungo ed estenuante corteggiamento.

Siamo giunti al termine del lungo e complesso componimento. La donna, priva di qualsiasi inibizione, cede alle lusinghe dell'uomo, capitola di fronte alle sue reiterate e sempre più stringenti *avances* e offre finalmente tutta se stessa all'innamorato (str. 15, 1-2 "*Dulcissime! / totam tibi subdo me!*"). Egli è invocato mediante il superlativo *dulcissime* che, in forte risalto, occupa l'intero v. 1,⁶¹ mentre il verso

⁵⁸ I doni di Venere sono definiti *furta* in Ov. *trist.* II 440 *non potuit Veneris furta tacere suae; ars I 33 Nos venerem tutam concessaque furta canemus.*

⁵⁹ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 71.

⁶⁰ Cfr. *Cant.* II 10 *Surge, propera, amica mea.*

⁶¹ Indimenticabile la maniera in cui questi due versi sono stati musicati da Carl

finale del componimento vede al centro *subdo* (che è verbo tecnico per indicare la completa sottomissione, anche dal punto di vista sessuale)⁶² incorniciato tra *totam* e *tibi* in allitterazione; *totam*, inoltre, è in iperbato con *me*, cosicché i due pronomi *tibi* e *me* si trovano assai vicini, costituendo «il sigillo finale del dialogo d'amore, in cui i due protagonisti finiscono per legarsi definitivamente».⁶³

CB 70 ha posto agli editori e agli studiosi alcune questioni testuali, nessuna delle quali, però, di particolare problematicità. In primo luogo, l'inizio del discorso dell'uomo, collocato a str. 2, 1 da Schmeller e da Schumann, è stato giustamente trasferito, da Spanke e da Bischoff,⁶⁴ a str. 4a, 1: emendamento accettato da Massa⁶⁵ e, poi, da Walsh e da Rossi. In secondo luogo, è necessario sostituire, a str. 5a, 1, *nam pre ceteris* (Spanke) o *pre ceteris* (Bischoff) all'attestato *sed ceteris* del ms. monacense: lezione accolta da Walsh, mentre Rossi mantiene nel testo latino *sed ceteris*, salvo poi – come in tantissimi altri casi, a testimonianza che la sua versione è stata condotta su un'ediz. diversa da quella stampata nel vol. da lui curato – tradurre seguendo *pre ceteris* («più delle altre virtù, etc.»).⁶⁶ Altri ancor più semplici – e, in taluni casi, scontati – emendamenti del testo tràdito riguardano a str. 1, 5, il *Tysben* di B, corretto in *Thisbes* già da Schmeller; a str. 3, 1, l'attestato *saucius*, già da Patzig⁶⁷ retti-

Orff nei suoi *Carmina Burana*. Il soprano, nella frase dalla tessitura più acuta di tutta la sua parte, attacca *dulcissime* con un vertiginoso (e assolutamente scoperto, visto che l'orchestra qui tace) salto di nona – dal la nel secondo spazio al si acuto sopra il rigo – cui segue un complesso melisma in terzine, prima discendente e poi ascendente addirittura fino al re sovracuto, che poi discende nuovamente e più placidamente per cantare la frase *totam tibi subdo me*, che si chiude sul mi del quarto spazio.

⁶² Lo stesso valore ha *supponere*: cfr., per es., il carme *Erat quedam domina*, str. 5, 1-2 *debes me supponere / velud vis ter opere*: attestato nel ms. London, British Library, Add. 12195 (sec. XV²), f. 64v, esso è stato pubblicato da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., pp. 419-420; cfr. anche E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 68.

⁶³ S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 72.

⁶⁴ Per le correzioni testuali dei due grandi filologi tedeschi cfr., rispettivamente, H. SPANKE, *Klangspielerin im mittelalterlichen Lieder*, cit., pp. 171 ss.; e B. BISCHOFF, *Carmina Burana*, III, cit., p. 201.

⁶⁵ Cfr. E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 207.

⁶⁶ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 81.

⁶⁷ H. PATZIG, *Zur Handschrift und zum Text der «Carmina Burana»*, cit., p. 193.

ficato in *satius*; a str. 4b, il ripristino del corretto ordine dei versi (nel ms. di Benediktbeuern i vv. 3-4 sono trascritti prima dei vv. 1-2); sempre a str. 4b, 3, il *que mecum* di B, emendato in *sic mecum* da Bischoff (lezione generalmente accettata dagli editori, con l'eccezione di Vollmann, che opta per *hoc meum*); a str. 5b, 1, la sostituzione, da parte di Spanke e Bischoff, di *fax* al tràdito *fac*, emendamento che però non ha avuto largo seguito e che, per es., a Eugenio Massa è sembrato addirittura «rischioso»;⁶⁸ a str. 7b, 1, infine, *refert* per *refers*, correzione giudicata dallo stesso Massa «non indispensabile»,⁶⁹ poi accolta da Walsh, ma non da Rossi che, qui come altrove, esibisce, sì, *refers* nel testo latino, ma poi traduce come se vi fosse *refert* («Perché compromettere la vita per un bene tanto incerto?»).⁷⁰

Dei principali aspetti retorico-formali e delle più ricorrenti figure di suono e di significato esibite da *CB 70* si è discusso nel corso dell'analisi esperita nelle pagine precedenti. Qui, poco prima della conclusione di questo lungo paragrafo (ma, d'altronde, *CB 70* è il più lungo fra tutti i canti qui analizzati), vorrei brevemente mettere in risalto un procedimento compositivo tipico, appunto, dei *contrastus*, dei *conflictus*, delle *altercationes*, che io stesso ho già evidenziato in alcuni miei studi dedicati al genere letterario in questione.⁷¹ Si tratta di una tecnica di concatenazione delle strofe (e delle battute dei due personaggi) caratterizzata dalla “ripresa”, da parte di uno dei due locutori, di una o più parole pronunciate dall'altro contendente, talvolta con lievi adattamenti e con uno speculare capovolgimento di senso e di finalità (alcuni studiosi hanno definito “intercettazione della parola” tale procedimento).⁷² È uno schema che, formalmente, potrebbe essere considerato come appartenente al tipo dei *versus anadiplositi*, se non fosse però che la “ri-

⁶⁸ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 207. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 38, osserva a tal proposito: «I prefer to retain B's *fac* against *fax* (Spanke, Bischoff), on the grounds that the mixed metaphor of quenching by a torch is more obtrusively violent than the image of a girl achieving this».

⁶⁹ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 207.

⁷⁰ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 83.

⁷¹ Cfr. A. BISANTI, *Il “Contrasto” fra la monaca e il chierico*, cit., pp. 131-138; ID., *Tradizioni colte nel “Contrasto”*, cit., pp. 250-260, *passim*.

⁷² Cfr., per es., M. FEO, *Studi sulla “commedia elegiaca”*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» ser. III, 8, 4 (1978), pp. 1731-1750 (a p. 1734).

presa” non è mai letterale – come appunto deve essere nei *versus anadiplositi* –, ma viene di volta in volta modificata e variata; il poeta, cioè, ricorre a un modulo che, con terminologia attinta alla prassi versificatoria romanza, potrebbe esser detto di *coblas capfinidas*, in cui il primo verso di una strofa (o, nel caso dei testi in distici elegiaci, di un distico) riprende una o più parole dell’ultimo verso della strofa (o del distico) immediatamente anteriore.⁷³ Tale fenomeno, assai diffuso nei contrasti mediolatini, romanzi e italiani dei primi secoli della nostra letteratura (ma anche in testi appartenenti ad ambiti geografici e cronologici ben differenti),⁷⁴ non è registrabile, invero, in *CB 70* o, per lo meno, non lo è nei modi e nelle forme canoniche. Vi sono però, nel componimento, alcune “riprese” tematiche e terminologiche abbastanza significative,⁷⁵ tutte giocate sul *tópos* del “fuoco d’amore” e sulla sua “estinzione”. Si è già vista, più sopra, la “ripresa” sinonimica di *cecam* [...] *flamman* (str. 3, 2) in *ignem cecum* (str. 4a, 1). Ma mette conto, soprattutto, rilevare come il *fac extinguat alia!* (str. 5b, 2) si opponga, da un lato, al precedente *quem tu sola, percipere / si vis, potes extinguere* (str. 4b, 1-2) e, dall’altro, al successivo *si non extinguitur / a qua succenditur, / manet inextinguibilis* (str. 6b, 1-3): tre passi, questi appena letti, volutamente fondati sulle “variazioni” del verbo *extinguere* (e degli aggettivi da esso derivati: *extinguat, extinguere, extinguitur, inextinguibilis*), che diventa in tal modo quasi una delle parole tematiche del lungo componimento o, tutt’al più, di una sezione di esso (segnatamente, le str. 4b-6b), in cui si parla «non di un medesimo o di altro amore (*fax*), bensì di una medesima o di altra persona amata, giocando una mossa tipica della dialettica goliardica: l’amore è un fuoco o una malattia, che solo la donna amata può spegnere o sanare».⁷⁶

Arrivato al termine di questa lunga disamina, non posso non ribadire, in pieno accordo con quanto la maggior parte degli studiosi

⁷³ Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 213.

⁷⁴ Cfr., per es., “*Contrasto*” di una fanciulla e di un giovane, a cura di Maria CARACAUSI, Roma 2003 (la quale illustra, pubblica, traduce e commenta un contrasto amoroso neogreco del sec. XV, attestato, in due differenti redazioni, nei mss. Milano, Ambr. Theol. gr. Y 89 sup. e Vienna, Vind. Theol. gr. 244).

⁷⁵ Su di esse si sofferma brevemente E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 207.

⁷⁶ Ivi, p. 207.

ha messo in risalto, che *CB 70* mostra senza alcun dubbio alcuni fra i più noti, diffusi e caratteristici tratti della psicologia dell'*amour courtois*, che possono qui di seguito così essere schematizzati:

- 1) l'attesa estenuante dell'innamorato che sospira di essere accettato dalla donna (str. 1-3);
- 2) l'esplicitazione, da parte sua, del desiderio erotico (str. 4a-4b);
- 3) la necessità, per lui, di mantenersi virtuoso e costante (str. 4c-5a);
- 4) la condizione interiore del sentimento come mezzo di nobilitazione (str. 6a);
- 5) la "sospensione" dell'esistenza dell'innamorato fra la vita e la morte, in balia delle decisioni che la donna prenderà (str. 7a);
- 6) l'opportunità che la loro relazione amorosa rimanga segreta (str. 10);
- 7) la delicatezza, infine, con cui la fanciulla, combattuta tra *laszivus amor* e *puđicitia* (str. 12a), si concede completamente all'innamorato (str. 15).⁷⁷

Siamo dunque di fronte – checché ne dica Massa, spesso “bastian contrario”, e non sempre a ragione⁷⁸ – a un componimento nel quale, contemperando i prevalenti elementi cortesi con i minoritari aspetti “goliardici” (anche qui latenti e poco significativi), il poeta medievale, con notevole raffinatezza compositiva, retorica e stilistica, con ottima conoscenza degli *auctores* e della Bibbia, con sorprendente capacità di introspezione psicologica nella delineazione dei caratteri dei due protagonisti, inizialmente quasi opposti ma poi sempre più vicini e convergenti, ha saputo delineare il motivo del desiderio d'amore, finalmente soddisfatto dall'opera di seduzione, di parole e – dobbiamo supporlo – di gesti di cui l'innamorato si è fatto carico.

Onde, per chiudere quasi a mo' di *Ringkomposition* questo paragrafo, mi sento di affermare, in modo chiaro e convinto, che *CB 70* può davvero essere considerato uno dei più raffinati dialoghi d'amore della lirica mediolatina.

⁷⁷ Cfr. P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., pp. 254-256; P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 265; P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 37; S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 57.

⁷⁸ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 207.

2.2. CB 83 (*Sevit aure spiritus*)

Un ben più alto tasso di erotismo e di sensualità, nell'insistente e insistita descrizione della nudità della donna amata, rivela CB 83 (*Sevit aure spiritus*),⁷⁹ pressoché concordemente attribuito a Pietro di Blois.⁸⁰ Esso è attestato nella sua forma più completa – cioè in tutte le sue sette strofe, privo, però, del ritornello – nel ms. London, British Library, Arundel 384 (*siglum* A), della seconda metà del sec. XIV (f. 234r, *olim* 233r), ossia il testimone dei *Carmina Arundelliana* (d'ora in avanti, per brevità, *CAr*), ove si trova al n. 8 della raccolta.⁸¹ Il ms. di Benediktbeuern, invece, ne trasmette soltanto le str. 1, 2, 3, 5 e 7 (ma col ritornello, a f. 35v), mentre un terzo ms., il cod. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Reg. lat. 344, degli inizi del sec. XIII (*siglum* V), ne presenta soltanto le str. 1, 2, 5 e 4 (in quest'ordine, con l'inversione, cioè, delle str. 4 e 5), ma, ancora una volta, senza il ritornello (f. 36v).⁸²

⁷⁹ Esso si legge, fra l'altro, in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 110-113 (con trad. ital. a fronte); in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 98-100 (col titolo *Un letto di rose*); e in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 85-89 (da cui cito).

⁸⁰ Come composto sicuramente da Pietro di Blois esso, infatti, è pubblicato da Carsten Wollin in PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., pp. 430-439 (con ampio commento e completo elenco delle edizioni, delle traduzioni e degli studi).

⁸¹ *Carmina Arundelliana*, cit., pp. 36-41.

⁸² Traggio queste notizie da P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 87; cfr. anche P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., p. 577. Le strofe presenti in V sono intitolate *De amica cuiusdam clerici* (cfr. PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., p. 430). – Prima di intraprendere la lettura di CB 83 ritengo opportuno, in nota – e chi vuole, può saltare a piè pari tutto ciò che segue – affermare che, scrivendo questo paragrafo sulla poesia di Pietro di Blois, realizzo finalmente un desiderio che mi accompagna ormai da circa un quarto di secolo. Fu, infatti, nel 1994 – se la memoria non mi inganna – che Giuseppe Aricò, allora professore ordinario di Letteratura Latina presso la Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Palermo, mi propose di scrivere un articolo per i «Quaderni di Cultura e Tradizione Classica», la rivista da lui diretta, emanazione delle ricerche che allora si conducevano nell'Istituto di Filologia Latina della Facoltà di Magistero. Io, ovviamente, accettai l'invito del più anziano e illustre collega, e cominciai a pensare che, per la rivista in questione, avrei potuto scrivere un intervento su CB 83, nel quale proporre una lettura del componimento, attenta, soprattutto, agli echi ovidiani (in particolare, dell'elegia I 5 degli *Amores*) che in sì ampia copia pervadono il carne. Avevo anche pensato a un

Il componimento, nella sua forma più completa (quella, come si è già detto, attestata in *CAR* 8), consta di sette strofe con un ritornello (esibito soltanto nel ms. monacense) che si ripete identico alla fine di ogni strofa. Ciascuna strofa comprende 10 versi: i vv. 1, 3, 5, 7 e 9 sono eptasillabi proparossitoni, i vv. 2 e 4 quadrisillabi proparossitoni, i vv. 6 e 8 ottosillabi parossitoni, il v. 10 è un esasilabo parossitono. Lo schema delle rime è ababbcbcbd, laddove gli ultimi

titolo (mi pare di ricordare che esso fosse qualcosa come *Un'elegia degli «Amores» (I 5) in CB 83*), ma poi non ne feci nulla, e scrissi un articolo di tutt'altro genere (dal titolo *Properzio e gli amori di Giove fra Cicerone e Seneca*, dove pur sempre, verso la fine, si fa riferimento a *CB 83*). Esso, però, non venne mai pubblicato nei «Quaderni di Cultura e Tradizione Classica». Lo stesso Aricò, infatti, a un certo punto fece marcia indietro, dicendomi che il mio lavoro non poteva apparire sulla rivista perché in essa figuravano esclusivamente interventi di studiosi strutturati e appartenenti all'Istituto di Filologia Latina (cosa assolutamente falsa, questa), al quale io non appartenevo (anzi, a quel tempo ero ancora completamente al di fuori dell'Università). In ogni modo, io mandai l'articolo alla redazione dell'Accademia Properziana del Subasio di Assisi, di cui ero socio corrispondente già dal 1990, che lo accolse e lo pubblicò nei propri «Atti», ser. VII, I (1996), pp. 7-19 (il fascicolo, con data 1996, uscì in effetti solo nel 1999). Nel 1998, poi, apparve un contributo di St. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, cit., una corposa sezione del quale – pp. 406-413 – era dedicata, appunto, alla lettura e alla disamina di *CB 83*, e a questo punto io iniziai a demordere dall'idea di scrivere qualcosa sul carne in questione, anche perché ben poco avrei potuto aggiungere a quanto osservato dallo studioso genovese. Ancora, nel 2009, quando già avevo scritto alcuni contributi sui *CB* e stavo allestendo il mio vol. sulla raccolta poetica mediolatina, una più ampia e approfondita disamina di *CB 83* fu svolta da Sabina TUZZO, *Memoria poetica e amore sensuale in CB 83*, cit., e, così, io decisi definitivamente che non avrei più scritto alcunché sul componimento di Pietro di Blois. Nei moltissimi anni intercorsi fra il 1994 e il 2017 – scrivo infatti questa nota nell'agosto 2017 – ho letto e riletto decine, se non centinaia di volte, *CB 83*, anche all'interno dei miei corsi universitari, sia in latino sia in trad. ital., e ho via via sempre più avvertito, in me, il rimpianto per aver tralasciato di dedicare qualche pagina a un carne così bello e affascinante. Nell'allestire questo vol. e nella scelta dei *CB* da selezionare, infine, ho deciso di inserire anche una lettura di *CB 83* – ormai ben diversa, non dico migliore, di quella che avrei condotto nel 1994 o in anni immediatamente successivi – sciogliendo quindi un voto fatto a me stesso tanto tempo fa, «quand'era in parte altr'uom di quel ch'ì sono» (Fr. PETRARCA, *RVF* 1, v. 4). E chiedo scusa ai miei cinque o sei lettori – infatti, se Manzoni ne prevedeva 25, io non posso certo sperare di averne più di cinque o sei – se mi sono tanto dilungato su un argomento che, per taluni, potrà sembrare assolutamente superfluo e, forse, anche un po' troppo autoreferenziale.

versi di tutte le strofe (sempre con desinenza in *-ore*) rimano fra loro e coi versi finali del ritornello. Quanto a quest'ultimo, esso consta di sei versi, tutti quadrisillabi, proparossitoni i vv. 1-4, parossitoni i vv. 5-6. Lo schema delle rime del *refrain* è eeeedd (dove la lettera d indica la rima in *-ore* di cui si è detto).

Gli studiosi che si sono occupati di questa poesia⁸³ hanno messo in risalto, in linea di massima, l'imitazione di Ovidio che la permea e l'attraversa quasi da cima a fondo, ma che diviene addirittura invasiva in una sezione di essa (per la precisione, alle str. 3-5, quelle dedicate alla *descriptio pulchritudinis* della donna nuda). Un'imitatio, quella del poeta di Sulmona, che qui non si contrassegna – come sovente avviene nell'ambito della raccolta – alla stregua di una più o meno ampia serie di echi, richiami, rimandi, suggestioni, *iuncturae*, ma che innerva prepotentemente tutta quanta l'ossatura del carne, che, nella fattispecie, risulta esemplato sull'elegia I 5 degli *Amores*, con la celebre *descriptio* di Corinna nuda (*descriptio* ripresa, fra l'altro, dall'anonimo autore della “commedia elegiaca” *De tribus puellis*, vv. 249-262).⁸⁴ Fra i due componimenti, l'elegia ovidiana e la poesia di Pietro di Blois, vi è però una differenza sostanziale – che mette conto di rilevare fin da adesso, prima ancora di intraprenderne la disamina – e che riguarda la “qualità” delle due situazioni de-

⁸³ Il migliore fra i contributi dedicati a *CB* 83 è senza dubbio quello di Sabina TUZZO, *Memoria poetica e amore sensuale in CB* 83, cit. (del quale, in questa sede, terrò il debito conto, sebbene in modo meno sistematico che per il carne precedente). Ottimi spunti di analisi si leggono, poi, in P. GODMAN, *Literary Classicism and Latin Erotic Poetry of the Twelfth Century and the Renaissance*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition*, cit., pp. 149-182 (alle pp. 153-161); e in St. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, cit., pp. 406-413. Cfr. inoltre, più di recente, U. MALM, *The Rhetoric of Desire in Ovid's «Amores» 1.5 and some Medieval Texts from the «Carmina Burana» to «Tirant lo Blanc»*, in *Pangs of Love and Longing. Configurations of Desire in Premodern Literature*, ed. A. CULLHED [et alii], Newcastle upon Tyne 2013, pp. 216-234 (che amplia il discorso e l'esemplificazione dai *CB* ai *fabliaux* antico-francesi, da *Tirant lo Blanc* di Joanot Martorell fino alla lirica galego-portoghese, insistendo, comunque, quasi esclusivamente sulla topica della *descriptio pulchritudinis* femminile).

⁸⁴ *De tribus puellis*, a cura di St. PITTALUGA, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Genova 1976, pp. 279-333 (alle pp. 328-329): cfr. St. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, cit., p. 408; e S. TUZZO, *Memoria poetica e amore sensuale in CB* 83, cit., p. 120, nota 36.

scritte, solo apparentemente analoghe e sovrapponibili. Se in Ovidio, infatti, diventa prevalente l'aspetto narrativo e il poeta definisce subito, fin dal primo distico, lo spazio e il tempo del racconto (vv. 1-2 *Aestus erat mediamque dies exegerat horam; / adposui medio membra levanda toro*), nel carme mediolatino, invece, dopo la strofa introduttiva e l'ambientazione dell'azione nella stagione invernale – o tardo-autunnale, e ciò costituisce un vistoso scarto dalla norma che vuole, o vorrebbe, un indefettibile legame fra la rinascita della natura e l'arrivo della primavera, da un lato, e il sorgere della passione amorosa, dall'altro – il poeta appare immerso in un'atmosfera estatica e si ritrae come profondamente coinvolto dall'esperienza erotica che sta vivendo in prima persona.⁸⁵

È autunno inoltrato, il vento soffia gelido e, a causa dell'acuto freddo, le foglie si staccano dagli alberi e vagano per l'aria, gli uccelli hanno migrato e i boschi sono immersi nel più cupo silenzio (str. 1, 1-5 *Sevit aure spiritus, / et arborum / come fluunt penitus / vi frigorum; / silent cantus nemorum*).⁸⁶ Col termine della bella stagione e il ritorno dell'autunno (e, poi, dell'inverno), gli animali non sentono più la forza prorompente dell'amore, che in essi si propaga e si diffonde soltanto a primavera (str. 1, 6-7 *nunc torpescit, vere solo / fervens, amor pecorum*). L'uomo innamorato non è, però, soggetto all'influsso del clima, del tempo atmosferico e dell'avvicinarsi delle stagioni, come le bestie, ché egli, invece, sente costantemente, entro il suo animo, il richiamo d'amore (str. 1, 8-10 *semper amans sequi nolo / novas vices temporum / bestiali more*).⁸⁷ Fin dalla str. 1, Pietro di Blois ci mette di fronte a una tipica *descriptio hiemis* (di quelle che, poco tempo dopo, verranno codificate ed esemplificate

⁸⁵ È questa la conclusione cui si giunge ivi, pp. 121-122 e *passim*.

⁸⁶ Il movimento di apertura è analogo a quello di *CB 69 (Estas in exilium)*, str. 1, 1-15 (per cui vd. *supra*, § 1.5); cfr. anche HOR. *carm.* II 9, 5-8 *stat glacies iners / [...] / et foliis viduantur orni*.

⁸⁷ Per il v. 9, *novas vices temporum*, cfr. ancora HOR. *carm.* IV 7, 3 *mutat terra vices*. Afferma di non voler cessare dal canto d'amore, quantunque sia inverno e faccia freddo, anche l'autore di un brevissimo carme edito, dal ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 4603 (secc. XII, XIII, XIV), f. 135v, da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., p. 390: vv. 1-2 *Propter frigus hiemale / cantu non deficiam*.

nelle varie *artes* e nelle *poetrie* del XII e del XIII sec.),⁸⁸ se vogliamo un po' "contratta" (in tutto soltanto cinque brevi versi), ma perfettamente funzionale al messaggio che, in prima battuta, egli vuole veicolare e inviare al lettore: l'uomo, cioè, non si innamora come gli animali, per puro istinto, soltanto durante la primavera e l'estate, ma avverte dentro di sé la passione amorosa in qualsiasi periodo dell'anno, indipendentemente dal fatto che faccia caldo o freddo, e può quindi amare in ogni stagione: una riflessione di carattere filosofico, questa, nella quale – come è stato scritto – «si potrebbero individuare motivi propri del naturalismo neoplatonico della Scuola di Chartres connessi con i concetti di inesauribile fecondità e di potenza rigeneratrice della natura».⁸⁹

A questo punto, nel ms. di Benediktbeuern è inserito un ritornello di sei versi (che si ripete alla fine di ogni strofa), nel quale il poeta esalta la dolcezza, la gioia e la felicità da lui provata nelle ore trascorse insieme alla sua bella: *Quam dulcia / stipendia / et gaudia / felicia / sunt decore / nostre Flore!*,⁹⁰ con un movimento e una terminologia che riecheggiano moduli già ben attestati in altri com-

⁸⁸ Vd., per es., MATH. VINDOC. *ars versif.* I 107-108 (in E. FARAL, *Les arts poétiques*, cit., pp. 146-147). Una breve *descriptio hiemis* si legge, in *incipit*, nel carne *Brumalis temeritas*, str. 1, 1-6 *Brumalis temeritas / et nivis asperitas / prata violentat, / que venti severitas / et eius celeritas / graviter eventat*: attestato nel ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 24539 (sec. XV²), f. 69r, esso è stato pubblicato da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., pp. 420-421.

⁸⁹ St. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, cit., p. 412. Carsten Wollin, nel suo commento (PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., p. 432), riporta a tal proposito un passo di un'anonima *Summa virtutum: Item animalia irrationabilia habent tempora assignata carnali commixtioni. Homo vero servus carnis stulcius est brutis, nec tempus nec modum nec horam attendit; non "interrogat iumenta terre nec volatilia celi" (Job 12, 7) ut addiscat sapienciam (Summa virtutum IX, 64-68, ed. S. WENZEL, Athens [Georgia] 1984, p. 281). Come si vede, l'anonimo autore della *Summa* ritiene preferibili gli animali, che sono legati all'alternarsi delle stagioni e hanno un tempo ben preciso nel quale accoppiarsi, agli uomini, peccatori e viziosi, che invece sono servi della carne durante tutto l'anno e sono più stolti delle bestie, senza attendere, per espletare le loro mansioni sessuali, né il tempo, né il modo, né l'ora e, in questo modo, senza riuscire ad apprendere la sapienza. Una concezione, questa, del tutto opposta a quella espressa, nella sua poesia, da Pietro di Blois, che invece esalta gli uomini contro gli animali.*

⁹⁰ Al v. 5 del *refrain*, *decore* è correzione di Schumann in luogo di *hec ore* del ms.

ponimenti della raccolta mediolatina, per es. in *CB 57 (Bruma, veris emula)*, str. 4, 1-3 *Felicibus stipendiis / Dione freta gaudiis / gaudet suos extollere*, in *CB 68 (Saturni sidus lividum)*, str. 3, 1-5 *Mater Venus subditis amori / dulcia / stipendia / copia / largiri delectatur uberiori*, e in *CB 70 (Estatibus florifero tempore)*, str. 14a, 1-3 *O quam dulcia / sunt hec gaudia! / Veneris furta sunt pia!* L'idea, evidentemente, è quella di una gioia esplosiva, che prende l'innamorato e lo rende quasi schiavo, soprattutto quando egli si trova a tu per tu con la sua bella, insomma, quando può unirsi carnalmente a lei e soddisfare il desiderio lungamente sognato e accarezzato. La protagonista femminile – come già una delle due fanciulle dell'*Altercatio Phylididis et Flore (CB 92)* e la donna amata in *CB 104 II (Amor noster senuit)* e altrove – si chiama, ancora un volta e in maniera forse un po' troppo prevedibile, Flora.⁹¹

Alla str. 2, il protagonista chiarisce che l'amore fra lui e Flora è ormai giunto a buon punto e non è certo la prima volta che i due provano le gioie del sesso reciproco e corrisposto. Egli, infatti, non si lamenta del tempo che ha impiegato per conquistare la fanciulla, ché è stato tempo ben speso, in quanto ella lo ricompensa coi dolci premi di cui egli può godere appieno (str. 2, 1-5 *Nec de longo conqueror / obsequio; / nobili remuneror / stipendio. / leto letor premio*).⁹² In particolare, l'uomo è felice di aver intrapreso per lei tante fatiche nel momento in cui ella lo saluta coi suoi occhi loquaci, facendogli provare una gioia incontenibile (str. 2, 6-10 *Dum salutatur me loquaci / Flora supercilio, / mente satis non capaci / gaudia concipio, / glorior labore*).⁹³ Il motivo degli "occhi loquaci", degli

⁹¹ Cfr. *supra*, cap. 1, nota 90 e contesto. Pittaluga avanza invece l'ipotesi – che non mi convince molto – che la scelta del nome della protagonista femminile, appunto Flora, sia dovuta al fatto che ella (in *Ov. fast.* V 183 ss.) è una ninfa legata alla fertilità della natura, e ciò «potrebbe ben rispondere alle intenzioni allegoriche di Pietro di Blois»; lo studioso, comunque, si mostra consapevole del fatto che Flora «è un *nomen fictum* dietro al quale si nascondono (come le donne degli elegiaci) molte delle fanciulle cantate nei *CB*» (St. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, cit., p. 413).

⁹² Al v. 5, si noti la figura etimologica *leto letor* (con *premio* in iperbatò).

⁹³ Al v. 10, *glorior labore* rinvia ad analoghe espressioni in *CB 69 (Estas in exilium)*, str. 2, 6-7 *morior / vulnere, quo glorior*; in *CB 70 (Estatibus florifero tempore)*, str. 6a, 1-2 *ignis, quo crucior; / immo quo glorior*; e, con un maggiore afflato

“occhi parlanti”, degli occhi che, da soli, trasmettono all’innamorado un messaggio muto ma perfettamente comprensibile, è di chiara derivazione ovidiana (e avrà un’amplissima diffusione nella poesia amorosa medievale): esso, in particolare, discende a Pietro di Blois (e agli innumerevoli poeti che lo hanno affrontato e sviscerato) da *am.* I 4, l’elegia nella quale il Sulmonese, invitato a un banchetto cui partecipa anche Corinna col suo amante – quello “ufficiale”, s’intende – insegna alla fanciulla i segni convenzionali onde ella, a onta di quell’ingombrante e ottusa presenza, possa ugualmente comunicare con lui col silenzioso linguaggio dei segni, dei gesti, degli ammiccamenti, delle occhiate (si leggano, soprattutto, i vv. 19-20 *verba superciliis sine voce loquentia dicam; / verba leges digitis, verba notata mero*).⁹⁴ La situazione in cui si trova l’innamorado di *CB* 83 è però differente, ché egli non deve contrastare con un altro amante, per godere delle bellezze della sua donna, ma è assolutamente libero delle sue azioni. E certamente, come ha ben rilevato

d’esultanza, in *CB* 143 (*Ecce gratum*), str. 3, 1-9 *Gloriantur / et letantur / in melle dulcedinis, / qui conantur / ut utantur / premio Cupidinis. / simus iussu Cypridis / gloriantes / et letantes / pares esse Paridis!* Cfr. anche *CAr* 11 (*In laborem sponte labor*), str. 1, 1-3 *In laborem sponte labor, / nec invitus pacior, / quod me pati glorior* (*Carmina Arundelliana*, cit., pp. 52-55: il componimento, attribuito a Pietro di Blois, si legge anche in PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., pp. 457-459).

⁹⁴ Sull’elegia in questione, cfr. G. B. FORD JR., *An Analysis of «Amores» I 4*, in «*Helikon*» 6 (1966), pp. 645-652; e F. BERTINI, *Il triangolo erotico in Catullo e in Ovidio*, in «*Sandalion*» 29-30 (2006-2007), pp. 27-43 (alle pp. 34-36). Ovidio ha scritto anche un’altra elegia sul medesimo tema del “banchetto a tre” (lei, lui, l’altro, come nella canzone *E io tra di voi* di Charles Aznavour), ossia *am.* II 5, nella quale, però, la situazione è capovolta: se in *am.* I 4, infatti, egli è l’amante traditore, che gode, pur fra i morsi della gelosia, del fatto che Corinna tradisca con lui il suo amante “ufficiale”, in *am.* II 5 egli è, invece, il tradito, colui che ha insegnato alla ragazza le astuzie del linguaggio dei cenni, dei segni e dei gesti, astuzie che adesso, però, si ritorcono contro di lui come un *boomerang* (così scrive L. P. WILKINSON, *Ovid Recalled*, Cambridge 1955, p. 64). Per un’accurata analisi delle due elegie e un confronto tra di esse, vd. R. DIMUNDO, *L’ingenuo rivale e il silenzio richiesto* (*Ovid, Amor. I 4; II 5*), in *Ovidio poeta della memoria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona [AQ], 19-21 ottobre 1989)*, a cura di G. PAPPONETTI, Roma 1991, pp. 275-282 (poi in EAD., *L’elegia allo specchio. Studi sul I libro degli «Amores» di Ovidio*, Bari 2000, pp. 45-61).

Piervittorio Rossi⁹⁵ (in ciò seguito da Sabina Tuzzo), «il saluto di Flora attraverso un cenno degli occhi è non solo un segno caratteristico dell'amore cortese con il quale la donna lascia intendere di non essere affatto dispiaciuta dal *servitium amoris*, ma è anche l'espressione di un altro motivo tipico della poesia cortese: gli occhi come sede dell'amore, che attraverso lo sguardo esercita tutta la sua straordinaria influenza».⁹⁶

Alla str. 3 iniziano, per poi distendersi ampiamente a partire dalla str. 4, la narrazione degli incontri amorosi fra il protagonista e la sua donna e la relativa descrizione della sfolgorante nudità di quest'ultima, che si concluderà con la str. 6. Si tratta, anche dal semplice punto di vista quantitativo (ben quattro strofe su sette), del nucleo centrale e portante di tutta la poesia, quello cui Pietro di Blois si dedica con maggiore impegno e con più dettagliata profusione di elementi e di particolari. La sorte è favorevole all'innamorato, la stessa dea Venere, quando i due giocano insieme nel chiuso della loro camera da letto, gli sorride e lo protegge (str. 3, 1-5 *Michi sors subsequitur / non aspera; / dum secreta ludimur / in camera, / favet Venus prospera*).⁹⁷ Flora si riscalda, nuda sul letto, la sua pelle delicata è candida come il latte e risplende il suo petto giovanile, dal quale si sollevano le piccole mammelle (str. 3, 6-10 *Nudam fovet Floram lectus / caro candet tenera; / virginale lucet pectus, / parum surgunt ubera / modico tumore*).⁹⁸ All'innamorato protagonista

⁹⁵ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 275.

⁹⁶ S. TUZZO, *Memoria poetica e amore sensuale in CB 83*, cit., p. 115: la studiosa allega, nelle note, una ricca serie di esempi al riguardo, tratti da Properzio, Achille Tazio, Andrea Cappellano e Dante Alighieri.

⁹⁷ Si noti, al v. 1, l'allitterazione *sors subsequitur*.

⁹⁸ Si osservino, a v. 6, il gioco paronomastico di *fovet* con *favet* (v. 5); a v. 7, l'allitterazione *caro candet, iunctura* per la quale Carsten Wollin – in PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., p. 434 – rimanda a HILAR. AUR. *carm.* 9 (*Ad puerum Anglicum*), str. 5, 4 *cuius nitet caro cara candens uti lilium*, dove però si parla di un fanciullo (HILARI AURELIANENSIS *Versus et ludi. Epistolae. Ludus Danielis Belouacensis*, hrsg. von W. BULST–M. L. BULST–THIELE, Leiden-New York 1989, p. 34). Per la frase *parum surgunt ubera / modico tumore* (vv. 9-10), ancora Wollin – in PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., p. 434 – rinvia a un sermone di Gilberto di Hoyland: *Pulchra sunt enim ubera, que paululum supereminet modice: nec elata nimis, nec tamen equata carni relique; quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter*

sembra di superare, in questo momento, la condizione umana (str. 4, 1 *Hominem transgredior*, con la consueta nobilitazione del sentimento amoroso)⁹⁹ e gioisce come se si trovasse, addirittura, in mezzo agli dèi pagani dell'Olimpo, quando la sua mano felice percorre il morbido seno della fanciulla, scendendo poi ad accarezzarle con leggerezza il grembo (str. 4, 2-10 *et superum / sublimari glorior / ad numerum, / sinum tractans tenerum / cursu vago dum beata / manus it et uberum / regionem pervagata / descendit ad uterum / tactu leviore*).¹⁰⁰ E, come in ogni *descriptio pulchritudinis*, la rappresentazione della nuda bellezza di Flora, finora giunta all'altezza del seno, discende pian piano verso le regioni più basse – anche quelle più “imbarazzanti” e “compromettenti”, che sovente, proprio per questo motivo, vengono appena accennate o del tutto tralasciate nelle descrizioni canoniche, come quelle di Elena di Troia nell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme¹⁰¹ o di Afra moglie del contadino Milone nel *Milo* dello stesso Matteo¹⁰² – e, cioè, giù verso i fianchi eleganti e armoniosi, la vita snella e sottile, l'ombelico un po' sporgente dal ventre lievemente inarcato (str. 5, 1-10 *A tenello tenera / pectusculo / distenduntur latera / pro modulo; / caro carens scrupulo / levem*

(*serm.* 31, in *PL* 184, col. 163). Per *modico tumore* (v. 10), cfr. poi ALAN. DE INS. *de planct. Nat.* II, 20-21 *Labra, modico tumore surgentia, Veneris tirones invitabant ad oscula* (N. H. HÄRING, *Alan of Lille, «De planctu Naturae»*, in «Studi Medievali» n.s., 19, 2 [1978], pp. 797-879, a p. 809). Infine, riguardo al fatto che il *pectus* di Flora sia *virginale* (v. 8), non ritengo che da ciò debba evincersi la conclusione che la ragazza sia ancora vergine e che, quindi, ella conceda al proprio amante soltanto approcci “esterni” – insomma, tutt'al più i primi quattro *gradus amoris* – laddove la stessa situazione descritta nel carme mi fa propendere per un rapporto che ha già da tempo conosciuto il godimento del *factum*, e quindi penso che *virginale* stia a indicare la freschezza e la levigatezza “giovanile”, “fanciullesca”, del *pectus* di Flora.

⁹⁹ Cfr. P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., pp. 294-295. Contrario a tale interpretazione si mostra E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 208, il quale scrive trattarsi non di una nobilitazione d'amore, ma di «una pura iperbole di felicità».

¹⁰⁰ Si notino le allitterazioni ai vv. 2-3 *superum / sublimari* (in *enjambement*) e *5 tractans tenerum*.

¹⁰¹ MATH. VINDOC. *ars versif.* I 56-57 (in E. FARAL, *Les arts poétiques*, cit., pp. 129-130).

¹⁰² MATH. VINDOC. *Milo* 17-42 (in MATHEI VINDOCINENSIS *Opera*. II. *Piramus et Tisbe. Milo. Epistulae. Tobias*, ed. Fr. MUNARI, Roma 1982, pp. 59-72, alle pp. 60-61).

tactum non offendit. / gracilis sub cingulo / umbilicum preextendit / paululum ventriculo / tumescentiore),¹⁰³ per arrivare, infine, al pube appena velato da una vellutata lanugine, che accende il desiderio dell'innamorato, promettendogli un piacere imparagonabile a qualsiasi altro (str. 6, 1-5 *Vota blando stimulat / lenimine / pubes, que vix pullulat / in virgine / tenui lanugine*), e alle gambe lisce e affusolate che celano tutta la compagine dei muscoli, mostrando invece la loro candida e luminosa bellezza (str. 6, 6-10 *crus vestitum moderata / tenerum pinguedine, / levigatur occultata / nervorum compagine, / radians candore*).¹⁰⁴

Orbene, com'è noto e come già da tempo è stato individuato dagli studiosi, per la composizione di questa sezione della sua poesia Pietro di Blois si è fondato sull'elegia 5 del libro I degli *Amores* ovidiani, quella in cui, in un pomeriggio d'estate, a un Ovidio un po' insonnolito, da poco disteso sul letto per dare ristoro alle stanche membra (vv. 1-2 *Aestus erat mediamque dies exegerat horam, / adposui medio membra levanda toro*),¹⁰⁵ nella penombra offerta da una finestra per metà aperta e per metà chiusa (vv. 3-6 *Pars adaperata fuit, pars altera clausa fenestrae, / quale fere silvae lumen habere solent, / qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebus / aut ubi nox abiit nec tamen orta dies*), con quella luce soffusa che sola può prestare rifugio e sicurezza alle fanciulle pudiche (vv. 7-8 *Illa verecundis lux est praebenda puellis, / qua timidus latebras speret*

¹⁰³ Si notino, in questa strofa, la figura etimologica *tenello tenera* (v. 1), la paronomasia *caro carens* (v. 5), nonché l'allitterazione *preextendit / paululum* (vv. 8-9, in *enjambement*). Per i vv. 9-10 (*paululum ventriculo / tumescentiore*) P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 88, e Carsten Wollin – in *PETRI BLESENSIS Carmina*, cit., p. 436 – suggeriscono un parallelo con *MATH. VINDOC. ars versif. I 57, 3-4 artatur laterum descensus ad ilia, donec / surgat ventriculo luxuriante tumor*.

¹⁰⁴ Per il significato di *virgo* (al v. 4) rinvio a quanto affermato *supra*, nota 98. Fra i molti riferimenti per questa strofa operati da Wollin in *PETRI BLESENSIS Carmina*, cit., p. 436 – troppi, e non tutti perfettamente centrati – mi sembrano particolarmente significativi quelli a *IOH. ALT. Arch. IX 279 primaque lanigere texens velamina pubi* (per i vv. 3-5); a *MAXIM. eleg. I 86 carnis ad officium carnea membra placent*; e a *MATH. VINDOC. ars versif. I 57, 9 carnea crura* (questi ultimi due per i vv. 6-7: cfr. anche P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 88).

¹⁰⁵ Per il v. 1, cfr. *OV. met. X 126 Aestus erat mediusque dies, solisque vapore*.

habere pudor),¹⁰⁶ Corinna appare, improvvisamente e inaspettatamente, in tutto il suo magnifico splendore, appena velata dalla tunica slacciata (v. 9 *Ecce, Corinna venit tunica velata recincta*), coi capelli che le discendono da un lato e dall'altro del volto a coprirle il candido collo (come si favoleggiava della regina Semiramide e della prostituta Laide: vv. 10-12 *candida dividua colla tegente coma, / qualiter in thalamos formosa Sameramis isse / dicitur et multis Lais amata viris*).¹⁰⁷ Il poeta le strappa la tunica, che vien via facilmente, sia perché molto leggera – e, infatti, ricopriva assai poco del bellissimo corpo di Corinna – sia perché la donna, pur fingendo di opporre resistenza, in realtà vuole rimanere completamente ignuda davanti all'amante (vv. 13-16 *Deripui tunicam; nec multum rara nocebat, / pugnabat tunicam sed tamen illa tegi; / quae, cum ita pugnaret tamquam quae vincere nollet, / victa est non aegre proditione sua*).¹⁰⁸ E così Corinna si mostra all'abbacinato Ovidio senza alcun velo, in tutto il suo splendido corpo privo di imperfezioni: le spalle, le braccia, la dolce bellezza dei seni fatta per le carezze, il ventre liscio sotto il magnifico seno, i fianchi grandi e belli, le giovani cosce (vv. 17-22 *Ut stetit ante oculos positò velamine nostros, / in toto nusquam corpore menda fuit: / quos umeros, quales vidi tetigique lacertos! / Forma papillarum quam fuit apta premi! / Quam castigato planus sub pectore venter! / Quantus et quale latus! Quam iuvenale femur!*).¹⁰⁹ «Ma che bisogno c'è di riferire tutti i particola-

¹⁰⁶ Cfr. Ov. *ars am.* III 807-808 *Nec lucem in thalamos totis admitte fenestris: / aptius in vestro corpore multa latent*. Per un "rovesciamento" di questo precetto, cfr. Ov. *rem.* 411-412 *Tunc etiam iubeo totas aperire fenestras / turpiaque admissò membra notare die*.

¹⁰⁷ Per Laide – divenuta personaggio antonomastico per indicare la prostituta e l'amante disinibita – cfr., tra gli altri, PROP. *eleg.* II 6, 1 *Non ita complebant Ephyreae Laidos aedis*; e MART. *epigr.* XI 104, 21-22 *Si te delectat gravitas, Lucretia toto / sis licet usque die, Laida nocte volo*. Altre notizie sulla celebre etera corinzia e sulla fortuna da lei goduta nella tradizione letteraria si ricavano, poi, da OVIDIO, *Amori*, a cura di F. BERTINI, Milano 1983, pp. 19-20; e da A. BISANTI, *Nota a Bernardo di Morlas, «De contemptu mundi» II 552*, in «Studi Medievali» n.s., 38, 2 (1997), pp. 837-844 (alle pp. 841-842).

¹⁰⁸ Per i vv. 15-16, cfr. Ov. *ars am.* I 665-666 *Pugnabit primo fortassis, et "improbe" dicet; / pugnando vinci se tamen illa volet*.

¹⁰⁹ È stato già da tempo chiarito che una delle fonti di questa celebre *descriptio* è

ri?» (v. 23 *Singula quid referam?*), afferma a questo punto il poeta, con la prima delle due «eufemistiche reticenze»¹¹⁰ che puntellano la sezione finale dell'elegia. Egli non vede in lei nulla che non sia degno di lode e la stringe nuda contro il proprio corpo (vv. 23-24 *Nil non laudabile vidi, / et nudam pressi corpus ad usque meum*). «Chi ignora il seguito?» (v. 25 *Cetera quis nescit?*), egli si chiede, retoricamente (ed è questa la seconda reticenza del componimento). Una volta portato a termine l'amplesso, entrambi gli amanti si riposano, esausti e spossati (v. 25 *Lassi requievimus ambo*). E volesse il cielo – conclude Ovidio – che spesso possano capitare altri pomeriggi come questo (v. 26 *Proveniant medii sic mihi saepe dies!*).

Che si tratti della narrazione, da parte del Sulmonese, di un'esperienza erotica realmente vissuta in prima persona;¹¹¹ oppure che, al contrario, il poeta, come spesso fa, abbia voluto “giocare” – nel senso del *lusus* letterario – offrendoci la descrizione di una situazione assolutamente fantastica, inventata ma intrigante e, fra l'altro, non proprio canonica della tradizione elegiaca latina;¹¹² ovvero, infine,

rappresentata da un epigramma di Filodemo (*Anth. Pal.* V 132): «I piedi, le gambe, le cosce per cui è giusto morire, / il culo, il pube, i fianchi, i seni, le spalle, / il collo delicato, le mani e quegli occhi / che mi fanno impazzire, quel modo di muoversi / raffinato, ed i baci profondi, incomparabili / e i gridolini che amo... Se anche è una provinciale, una Flora, / e non sa cantare i versi di Saffo, ebbene, anche Perseo / s'innamorò, una volta, di Andromeda, indiana» (trad. ital. di Guido Paduano, in *Antologia Palatina. Epigrammi erotici (libro V e libro XII)*, a cura di G. PADUANO, Milano 1989, p. 119). Per l'espressione *ut stetit ante oculos* (v. 17) cfr. *Ov. am.* III 5, 10 *constitit ante oculos*: si tratta della celebre elegia “del sogno”, che intesse stretti legami con *am.* I 5, ma su cui gravano ancor oggi forti problemi attributivi: fra gli studi più recenti, cfr. quello di G. TRONCHET, *À la lumière d'un rêve obscur. Ovide, am. III 5 et la composition d'un emblème élégiaque*, in *FuturAntico* 6. *Collana di studi linguistico-letterari sull'antichità classica del D.Ar.Fi.Cl.Et. «Francesco Della Corte»*, a cura di F. BERTINI, Genova 2007, pp. 145-195.

¹¹⁰ Così scrive F. BERTINI, in *OVIDIO, Amori*, cit., p. 188, nota 3.

¹¹¹ Cfr. L. P. WILKINSON, *Ovid Recalled*, cit., p. 53; J. A. BARSBY, *Ovid, «Amores» Book I*, Oxford 1973, p. 71. Avverto che, in questa breve disamina dell'elegia ovidiana, seguo assai da vicino quanto scritto da Ferruccio Bertini, in *OVIDIO, Amori*, cit., pp. 187-188.

¹¹² Cfr. F. STOESSL, *Ovid, Dichter und Mensch*, Berlin 1959, p. 9; *OVIDIO, Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a cura di P. FEDELI, vol. II, Torino 1999, pp. 997-999; a p. 998, lo studioso annota: «Ancora una volta il poeta rivela l'originalità

che egli abbia consapevolmente unito realtà e fantasia, vita vissuta e sogno,¹¹³ in fondo poco importa. Interessa maggiormente, forse, porre a confronto l'elegia ovidiana col precedente properziano (II 15 *O me felicem! o nox mihi candida! et o tu*),¹¹⁴ laddove salta subito agli occhi l'evidente contrapposizione fra «il realismo e l'ardente sensibilità properziana», da una parte, e, dall'altra, la «freddezza sentimentale e il gioco artistico di Ovidio». Effettivamente «Properzio descrive l'aspetto interiore, serio, emozionale del rapporto amoroso, Ovidio preferisce quello esteriore, leggero, superficiale; in Properzio l'amore è potenzialmente tragico, in Ovidio potenzialmente comico».¹¹⁵

Le due *descriptions* dell'amante ignuda, quella di Corinna in Ovidio, quella di Flora in Pietro di Blois, pur apparentemente somiglianti e, per certi versi, sovrapponibili, sono però, in realtà, abbastanza differenti. La diversità fra le due immagini non consiste tanto in questo o in quel particolare del corpo femminile, altrimenti descritto dal poeta augusteo e dal poeta medievale, quanto nel quadro complessivo in cui tale descrizione viene a inserirsi, nonché nella differente finalità che i due autori tendono a perseguire. Il ritratto di Corinna nuda, infatti, è assolutamente statico, ella viene effigiata da Ovidio come la figura di un quadro, abbagliante nella sua nudità, di fronte alla quale l'iniziativa erotica dell'amante si eclissa quasi totalmente – se non per qualche accenno, al v. 24 *et nudam pressi cor-*

della propria ispirazione conferendo centralità a un tema che raramente ricorre nella produzione elegiaca precedente. Gli elegiaci concepiscono, infatti, la poesia come registrazione delle proprie sofferenze amorose e tendono, quindi, a focalizzare l'attenzione sugli ostacoli che impediscono il successo con l'amata, ossia su un ambito tematico che offre spunti maggiori per l'inserimento di elementi drammatici».

¹¹³ Cfr. W. S. M. NICOLL, *Ovid, «Amores» I 5*, in «Mnemosyne» 30 (1977), pp. 40-48. Per una buona disamina dell'elegia in questione, vd. altresì A. DI CARO, «*Si qua fides*». *Gli «Amores» di Ovidio e la persuasione elegiaca*, Palermo 2003, pp. 100-105.

¹¹⁴ Cfr. E. REITZENSTEIN, *Wirklichkeitsbild und Gefühlsentwicklung bei Properz*, in «Philologus» 29, 2 (1936), pp. 92-93; Fr. LENZ, *Ovids dichterisches Ingenium*, in «Altertum» 13 (1967), pp. 164-175.

¹¹⁵ F. BERTINI, in OVIDIO, *Amori*, cit., p. 188. Cfr. anche A. GODDARD ELLIOTT, «*Amores» I 5: the Afternoon of a Poet*, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, ed. C. DEROUX, vol. I, Bruxelles 1979, pp. 349-355.

pus ad usque meum – ed egli diviene non più che un testimone muto e affascinato; il senso che l'uomo maggiormente sviluppa, in tale situazione, è la vista (si rileggano i vv. 17 *ut stetit ante oculos*, 19 *quos umeros, quales vidi [...] lacertos*, 23 *nil non laudabile vidi*).¹¹⁶ Viceversa, in *CB* 83 il quadro è dinamico, e dinamica è altresì la rappresentazione dell'azione: Pietro di Blois raffigura l'innamorato come assoluto protagonista dell'azione amorosa, mentre con mani vogliose percorre, tocca e palpeggia il corpo nudo di Flora, dai seni

¹¹⁶ La stessa cosa avviene nella *descriptio* della nudità di una delle tre ragazze del *De tribus puellis* (vv. 249-262). Anche qui, infatti, l'innamorato protagonista si limita a una descrizione statica della fanciulla, che gli appare ignuda davanti agli occhi in tutta la sua bellezza (v. 255 *Hach! quales humeros et qualia brachia vidi*); e anche qui, come in Ovidio, il poeta mediolatino si arresta volutamente sul punto in cui dovrebbe trattare di «ciò che ella ha di più bello», un elemento del suo corpo che egli potrebbe descrivere, poiché lo vide, ma che mai descriverà (vv. 261-262 *Non referam, quamvis poteram meliora referre, / illam cum vidi, sed tibi non referam*). Per l'individuazione dei modelli di questo passo del *De tribus puellis* – e, in genere, per le fonti e le suggestioni ovidiane di tutta la “commedia elegiaca” – cfr. St. PITTALUGA, *Le «De tribus puellis» comédie ovidienne*, in «Vita Latina» 61 (1976), pp. 2-13; 62 (1976), pp. 2-14; ID., *Ovidio «ethicus» fra parodia e satira nella commedia latina medievale*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale (Salerno-Fisciano, 25-27 gennaio 1993)*, a cura di I. GALLO-L. NICASTRI, Napoli 1995, pp. 209-222 (poi in ID., *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, Napoli 2002, pp. 59-71). Uno sconcertante abbaglio, a proposito del *De tribus puellis*, ho rinvenuto in un – peraltro ottimo – contributo di Rosalba DIMUNDO, *Un raro momento di felicità nelle alterne vicende degli amanti elegiaci (am. I 5 e i giochi dell'intertestualità ovidiana)*, in «*Teneri properentur amores*». *Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Gli «Amores»*, a cura di L. LANDOLFI-V. CHINNICI, Bologna 2007, pp. 139-159: alle pp. 148-152, infatti, la studiosa riesamina – alla luce dei molteplici interventi di Pittaluga – i rapporti fra il *De tribus puellis* e l'elegia I 5 degli *Amores*, costantemente attribuendo la “commedia elegiaca” in questione a... Vitale di Blois (*sic!*: cfr. p. 148 «il *De tribus puellis* di Vitale di Blois»; p. 150 «Vitale di Blois [...] presenta le tre fanciulle», etc.), attribuzione che non è mai stata proposta da alcuno e che non si trova da nessuna parte – e francamente non riesco a comprendere donde la Dimundo abbia potuto desumerla. Fra l'altro, l'errore in questione è rimbalzato dal contributo della Dimundo alla *Premessa* al vol. (pp. 7-9), firmata dai due curatori, laddove, a p. 8, si cita tranquillamente il *De tribus puellis* come opera di Vitale di Blois. E sarebbe bastato che Landolfi avesse chiesto lumi al suo collega di Letteratura Latina Medievale e Umanistica perché tale svarione venisse eliminato e dalla premessa e dal testo della Dimundo.

all'ombelico, dai fianchi alle gambe, dal ventre al pube. Ovidio, di fronte a Corinna, sembra quasi non provi alcuna eccitazione, sembra quasi, anzi, che la sensualità che permea il componimento sia originata non tanto dall'abbagliante bellezza della donna che si offre all'amante in tutto il suo sfolgorio, quanto dalla luce soffusa che penetra attraverso la finestra semichiusa, dalla penombra da cui è avvolta la camera da letto durante le prime ore del pomeriggio;¹¹⁷ il protagonista del carne di Pietro di Blois – e non voglio certo pensare che si tratti di una situazione realmente vissuta dallo scrittore medievale – invece, mostra a ogni verso una notevole partecipazione emotiva, agendo con decisione, carezzando il corpo della donna, lasciandosi dolcemente coinvolgere in un gioco d'amore che sembra non avere mai fine.

E, ancora, se Ovidio, alla termine dell'elegia, sorvola sugli altri particolari – quelli certamente più pruriginosi – della *descriptio* di una Corinna senza veli (v. 25 *Cetera quis nescit?*), dimostrando, fra l'altro, che a lui interessano forse assai più i preliminari e le schermaglie amatorie che l'amplesso propriamente detto,¹¹⁸ Pietro di Blois si lascia invece andare, con voluta insistenza, nella descrizione di quegli stessi particolari. Insomma, volendo concludere questo breve confronto con una doppia similitudine, e tenendo conto della contrapposizione fra la staticità del componimento ovidiano e la dinamicità di quello mediolatino, possiamo dire che fra le due *descriptions* vi è la stessa differenza che intercorre tra una fotografia – ancorché ben riuscita – e una sequenza cinematografica.

Con la str. 7 siamo giunti alla fine di *CB* 83. Ricollegandosi a quanto affermato molti versi prima, che, cioè, l'amore per Flora, da lei ricambiato, fa sì che egli si senta felice come se addirittura si trovasse fra gli dèi dell'Olimpo (str. 4, 1-4 *Hominem transgredior / et superum / sublimari glorior / ad numerum*), l'innamorato dice che, se Giove la vedesse, se ne innamorerebbe subito e, per congiungersi con lei, ricorrerebbe ai suoi celebri inganni e alle sue

¹¹⁷ Cfr. St. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, cit., p. 413.

¹¹⁸ È questa l'ipotesi interpretativa proposta da J.-M. FRÉCAUT, *Vérité et fiction dans deux poèmes des «Amours» d'Ovide, I 5 et III 5*, in «*Latomus*» 27 (1968), pp. 350-361.

metamorfosi (str. 7, 1-5 *O, si forte Iupiter / hanc videat, / timeo ne pariter / incaleat / et ad fraudes redeat*), come quando si trasformò in pioggia d'oro per unirsi a Danae, o in toro per Europa, o ancora in cigno per Leda (str. 7, 6-10 *si vel Danes pluens aurum / imbre dulci mulceat, / vel Europes intret taurum, / vel Ledeo candeat rursus in olore*).¹¹⁹ Il *tópos* catalogico degli amori di Giove e delle sue conseguenti metamorfosi animali – riassunto in Ovidio, *met.* VI 103-114, e qui ridotto a una semplice, triplice esemplificazione¹²⁰ – conclude il componimento alla stregua di una *sphragis*, nel vagheggiamento e nella esaltazione, da parte del poeta mediolatino, di un'esperienza erotica straordinaria e straordinariamente rivissuta attraverso il filtro del ricordo (insieme memoria individuale e memoria poetica).

2.3. CB 72 (*Grates ago Veneri*)

Con CB 72 (*Grates ago Veneri*), pressoché concordemente attribuito, come il precedente, a Pietro di Blois,¹²¹ ci troviamo di fronte a un componimento intensamente erotico e sensuale, anzi certamente il più erotico e il più sensuale fra tutti quelli che sono stati oggetto

¹¹⁹ Per Danae, cfr. HOR. *carm.* III 16 (e vd. G. LA BUA, s.v. *Danae*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. II, Roma 1997, pp. 347-348); OV. *met.* IV 697-698. Per Europa, cfr. HOR. *carm.* III 27 (e vd. D. M. COSÌ, s.v. *Europa*, ivi, pp. 369-371); OV. *met.* II 836-875 (e vd. L. LANDOLFI, *Europa: da Mosco a Ovidio*, in «Bollettino di Studi Latini» 24, 2 [1994], pp. 500-526). Per Leda, cfr. OV. *am.* III 12, 33-34.

¹²⁰ Mi sono occupato di questo motivo in A. BISANTI, *Properzio e gli amori di Giove*, cit.; Id., *Dalla "divinitas" alla "feritas". Le metamorfosi di Giove in alcuni testi poetici del Quattrocento*, in "Feritas", "Humanitas" e "Divinitas" come aspetti del vivere nel Rinascimento. Atti del XXII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 19-22 luglio 2010), a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze 2012, pp. 137-146 (qui, un ampio elenco di passi da poeti latini, mediolatini e umanistici).

¹²¹ Il carme si legge in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 103-105 (col titolo *Poi il sopore e un sorriso*); in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 86-89 (con trad. ital. a fronte); in *Poesia latina medievale*, cit., pp. 284-289 Gardenal-Fölkel (con trad. ital. a fronte); in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 42-46 (da cui cito); in PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., pp. 448-456 (come sempre, con esaustiva bibliografia e ampio commento).

di questa rassegna. Qui, infatti, l'io narrante, attraverso un lungo e complesso gioco di seduzione, giunge al completo appagamento del desiderio sessuale, con un rapporto amoroso che, per certi versi, assume le caratteristiche di una vera e propria violenza carnale (ancorché, alla fine, gradita anche alla *partner*).

Il canto, oltre che nel codice di Benediktbeuern, è attestato – ma privo delle str. 5a e 5b – nel già ricordato ms. London, British Library, Arundel 384, il ms. dei *CAr*, in cui (a f. 233v) è rubricato come n. 10 della raccolta poetica.¹²² Nella sua versione più ampia – quella di cui qui si terrà conto –, esso consta di complessivi 92 vv., suddivisi in cinque doppie strofe: per la precisione, le str. 1a e 1b annoverano 7 vv. ciascuna, le str. 2a e 2b, 3a e 3b 12 vv., le str. 4a e 4b 10 vv., le str. 5a e 5b, infine, 5 vv. ognuna. In genere, si tratta di versi brevi o brevissimi, dall'eptassillabo giù fino al trisillabo (per es. a str. 4b, *5 brachia*, *8 basia*), con uno schema straordinariamente ricco e variato di rime.¹²³

In apertura, il poeta manifesta la propria gratitudine alla dea Venere, che lo ha protetto col suo benevolo sorriso e, dopo una lunga ed estenuante attesa, gli ha permesso di conseguire il tanto sospirato trofeo sulla fanciulla da lui amata – cioè, fuor di metafora, la consumazione di un rapporto sessuale completo e appagante – cosa, questa, che gli ha procurato un'immensa gioia (str. 1a, 1-7 *Grates ago Veneri, / que prosperi / michi risus numine / de virgine / mea gratum / et optatum / michi contulit tropheum*).¹²⁴ Egli, infatti, ha dovuto combattere a lungo senza riuscire a ottenere il premio da lui tanto ambito, ma, adesso che ha raggiunto ciò che voleva, si sente felice e vede che anche il volto di Venere si è finalmente rasserenato (str. 1b,

¹²² *Carmina Arundelliana*, cit., pp. 46-53.

¹²³ Per una completa descrizione dello schema metrico e rimico della poesia, vd. *ivi*, p. 238.

¹²⁴ Per la dittologia aggettivale *gratum / et optatum* (vv. 5-6) cfr. *CB* 143, 1-3 *Ecce gratum / et optatum / ver reducit gaudia* (famosissimo, anche fra i non addetti ai lavori, per la rielaborazione musicale di Carl Orff). Il ricorso alla dittologia, spesso sinonimica, è particolarmente frequente nella lirica medievale: cfr. il vecchio studio di W. Th. ELWERT, *La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza delle origini e nella Scuola poetica siciliana*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani» 2 (1954), pp. 152-177.

1-7 *Dudum militaveram, / nec poteram / hoc frui stipendio; / nunc sentio / me beari, / serenari / vultum Dioneum*). Pietro di Blois sfrutta, in questi versi, la diffusa metafora della *militia amoris*, utilizzata soprattutto dagli elegiaci latini (i precetti fondamentali sono veicolati da Ovidio, *am. I 9, 1 militat omnis amans et habet sua castra Cupido*, e *ars am. II 233 militiae species amor est*)¹²⁵ e, poi, dilagante in tutta la poesia d'amore mediolatina, romanza e italiana dei primi secoli: all'interno della silloge mediolatina, si vedano almeno *CB 56 (Janus annum circinat)*, str. 2, 6-8 *decet iocundari / quos militare contigit / Dioneo lari*; *CB 80 (Estivali gaudio)*, str. 1a, 3-4 *militandi studio / Venus excitatur*; *CB 144 (Iam iam virent prata)*, str. 3, 1-2 *Ergo militemus simul Veneri / tristia vitemus nosque teneri!*¹²⁶

Col successivo dittico strofico siamo al cuore concettuale del componimento. La fanciulla aveva concesso all'amante di vederla, di parlarle, di accarezzarla e, infine, anche di baciarla, ma mancava ancora l'ultima e la più dolce delle cinque *lineae amoris* (str. 2a, 1-7 *Visu, colloquio, / contactu, basio / frui virgo dederat; / sed aberat / linea posterior / et melior / amori*). All'indugio sui primi quattro gradi d'amore, privi ancora del pieno conseguimento del *factum*,¹²⁷ il poeta innamorato – sarebbe forse meglio dire, in questo caso, eccitato e infoiato – fa seguire la constatazione che, se non riuscirà a varcare l'estrema e più soddisfacente *linea amoris*, si tormenterà e brucerà intimamente per il fuoco del proprio desiderio, anzi del proprio *furor* amoroso (str. 2a, 8-12 *quam nisi transiero / de cetero /*

¹²⁵ La bibliografia sul motivo è molto ampia. Cfr. soprattutto P. MURGATROYD, "Militia amoris" and the Roman Elegists, in «*Latomus*» 34 (1975), pp. 59-79; E. PIANEZZOLA, «Militat omnis amans» (Ovidio, *am. I 9*). La struttura retorica di una scelta testuale, in *Scritti in onore di Alberto Grilli*, a cura di G. SCARPAT, Brescia 1990 [= «*Paideia*» 45 (1990)], pp. 337-344 (poi in *Id.*, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 135-142); J. C. McKEOWN, «Militat omnis amans», in «*The Classical Journal*» 90 (1994-1995), pp. 295-304. Ottimo, come sempre, lo *status quaestionis* delineato da Sabina TUZZO, *L'eros sensuale (CB 72)*, cit., pp. 183-185.

¹²⁶ Per un più ampio elenco, cfr. *ivi*, p. 185, nota 19; e Fr. PEJENAUTE RUBIO, *La "militia amoris" en algunas colecciones de poesía latina medieval*, in «*Helmantica*» 29 (1978), pp. 195-203 (alle pp. 201-202).

¹²⁷ Di esse si è parlato a più riprese nel corso di questo saggio, e se ne parlerà ancora (vd. *infra*, § 2.5).

sunt que dantur alia / materia / furori).¹²⁸ E così, egli decide di avvicinarsi progressivamente alla meta tanto agognata; e, se la fanciulla piange e supplica di risparmiarla (almeno, in questa prima fase del rapporto), esitando a dischiudere una volta per tutte la barriera della propria verginità, ciò non fa altro che accendere e infiammare ancor di più la già tanto infiammata e accesa smania del corteggiatore, che beve addirittura le dolcissime lacrime versate dalla sua bella (str. 2b, 1-12 *Ad metam propero, / sed fletu tenero / mea me sollicitat, / dum dubitat / solvere virguncula / repagula / pudoris. / fletis bibo lacrimas / dulcissimas; / sic me plus inebrio, / plus haurio / fervoris*).¹²⁹

L'amante di CB 72 non ha dunque alcun dubbio né alcuna remora (come sarà, invece, per il protagonista di CB 88, che esaminerò più avanti): fra l'*amor purus*, quello che prevede soltanto la soddisfazione dei primi quattro *gradus amoris*, con l'esclusione del quinto e ultimo (il *factum*), e l'*amor mixtus*, quello che contempla invece il raggiungimento del completo appagamento sessuale attraverso la pratica di tutte e cinque le *lineae amoris*, egli predilige e persegue decisamente il secondo.

Tale differenziazione, com'è noto, risale al *De amore* di Andrea Cappellano, il quale, riguardo all'*amor purus*, si esprimeva in questi termini:

Et purus quidem amor est, qui omnimoda dilectionis affectione duorum amantium corda coniungit. Hic autem in mentis contemplatione cordisque consistit affectu; procedit autem usque ad oris osculum lacertique amplexum et verecundum amantis nudae contactum, extremo praetermisso solatio; nam illud pure amare volentibus

¹²⁸ Cfr. Ov. *ars am.* I 669-670 *oscula qui sumpsit si non et cetera sumit, / haec quoque que data sunt perdere dignus erit.*

¹²⁹ Per il v. 1 (*Ad metam propero*), cfr. Ov. *ars am.* II 727-728 *ad metam prope- rate simul; tum plena voluptas / cum pariter victi femina virque iacent*; per i vv. 6-7 (*repagula / pudoris*), cfr. GALT. DE CAST. *carm.* 32, str. 7, 3-4 *non frangam castitatis / repagula*. Si notino, inoltre, la figura etimologica *mea me* (v. 3), l'anafora *plus inebrio, / plus haurio* (vv. 10-11) e l'allitterazione *dum dubitat* (v. 4). Per l'immagine dell'innamorato che beve avidamente le lacrime della fanciulla, cfr. inoltre quanto osservano, rispettivamente, R. DIMUNDO, *Ovidio. lezioni d'amore. Saggio di commento al I libro dell'«Ars amatoria»*, Bari 2003, p. 69; e S. TUZZO, *L'eros sensuale (CB 72)*, cit., pp. 189-190.

exercere non licet. Hic quidem amor est quem quilibet, cuius est in amore propositum, omni debet amplecti virtute. Amor enim iste sua semper sine fine cognoscit augmenta, et eius exercuisse actus neminem poenituisse cognovimus; et quanto quis ex eo magis assumit, tanto plus affectat habere. Amor iste tantae dignoscitur esse virtutis quod ex eo totius probitatis origo descendit, et nulla inde procedit iniuria, et modicam in ipso Deus recognoscit offensam. Ex tali nempe amore neque virgo nunquam corrupta nec vidua vel coniugata potest aliquod sentire gravamen vel propriae famae dispendium sustinere. Hunc ergo colo amorem, hunc sequor et semper adoro et instanter vobis postulare non cesso.¹³⁰

Riguardo all'*amor mixtus*, nei confronti del quale nutriva più di una ragionevole riserva, Andrea, invece, scriveva:

Mixtus vero amor dicitur ille, qui omni carnis delectationi suum praestat effectum et in extremo Veneris opere terminatur. Qui qualis sit amor, ex superiori potestis notitia manifeste percipere. Hic enim cito deficit et parvo tempore durat, et eius saepe actus exercuisse poenituit; per eum proximus laeditur, et Rex coelestis offenditur, et ex eo pericula graviora sequuntur. Hoc autem dico non quasi mixtum amorem damnare intendens, sed ostendere cupiens quis ex illis alteri sit praeferendus. Nam et mixtus amor verus est amor atque laudandus et cunctorum esse dicitur origo bonorum, quamvis ex eo immineant pericula graviora.¹³¹

¹³⁰ ANDR. CAPELL. *de amore* I 6, 470-473.

¹³¹ Ivi, I 6, 473-474. Su questi due celebri passi del *De amore* si sofferma con buone osservazioni, fra i tanti, anche R. GIACONE, «*Carmina Burana*»: *empatia o parodia*, cit., pp. 162-164; vd. inoltre B. BOWDEN, *The Art of Courtly Copulation*, in «*Medievalia et Humanistica*» 9 (1979), pp. 67-85, le cui ipotesi circa una lettura del *De amore* in chiave esclusivamente sessuale, però, sono state spesso – e ritengo giustamente – oggetto di critiche: cfr., a tal proposito, P. CHERCHI, *New Uses of Andrea's «De amore»*, in *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. Diskussionsanstosse zu "amour courtois", Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens*, hrsg. von E. RUHE-R. BEHRENS, München 1985, pp. 22-30; J. Ch. PAYEN, *Un enshamen trop précoce: L'art d'aimer d'André le Chapelain*, ivi, pp. 43-58; e D. A. MONSON, *Andreas Capellanus and the Problem of Irony*, in «*Speculum*» 63 (1988), pp. 539-572.

Riprendendo all'inizio della str. 3a, come se si trattasse di *coblas capfinidas*, quanto espresso alla fine della str. 2b, il poeta ribadisce il concetto secondo il quale i baci molli di lacrime della ragazza hanno un dolcissimo sapore e, invece di farlo demordere dal proposito seduttivo, lo eccitano ancor di più e gli fanno intravedere più intime e recondite carezze (str. 3a, 1-4 *Delibuta lacrimis / oscula plus sapiunt, / blandimentis intimis / mentem plus alliciunt*).¹³² Ancora una volta, il protagonista esprime il proprio ardente desiderio, che lo travolge e lo infiamma, mentre la fanciulla – che solo adesso sappiamo chiamarsi Coronide – continua a sfogare il tormento ch'ella prova in singhiozzi gonfi di pianto, senza però lasciarsi placare e convincere dalle preghiere del *partner* (str. 3a, 5-12 *ergo magis capior / et acrior / vis flammæ recalescit. / sed dolor Coronidis / se tumidis / exerit singultibus / nec precibus mitescit*).

Riguardo al nome della fanciulla, Coronide, si è avuta una piccola ma non insignificante *querelle*. È evidente che siamo, nuovamente, di fronte a un nome di origine classica (come Fillide e Flora in *CB 92* e altrove) e, meglio, ovidiana (come Tisbe in *CB 70*). Peter G. Walsh ha ipotizzato che qui Pietro di Blois si sia ispirato alla Coronide amata dal dio Apollo, la quale (in Ovidio, *met.* II 598-611) per la sua infedeltà fu trasformata in un uccello (la cornacchia, appunto), e benché fosse incinta, venne trafitta a morte dalla freccia infallibile del dio; inferendo, fra l'altro, che vi è una significativa sovrapposizione fra i due personaggi, la fanciulla ovidiana e la protagonista di *CB 72*, in quanto, alla fine, entrambe vengono “trafite”, l'una in senso proprio, l'altra in senso metaforico.¹³³ A tale identificazione, più recentemente, si è opposta Sabina Tuzzo,¹³⁴ che – secondo me

¹³² Insomma, «O dolci baci, o languide carezze!», come avrebbe detto – o, meglio, avrebbe cantato – il Mario Cavaradossi nell'atto III della pucciniana *Tosca*, non pregustando – come in *CB 72* – le gioie di un amore completo e reciproco, ma rievocando, prima di essere fucilato, i teneri incontri con la sua capricciosa e gelosissima amante.

¹³³ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, pp. 28 e 45. Per un commento al passo ovidiano, cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. I, libri I-II, a cura di A. BARCHIESI con un saggio introduttivo di Ch. SEGAL, trad. ital. di Ludovica KOCH, Milano 2005, pp. 286-287.

¹³⁴ Cfr. S. TUZZO, *L'eros sensuale (CB 72)*, cit., p. 193; e il comm. di Alessandro Barchiesi a OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. I, cit., pp. 283-285.

a ragione – ha opinato che non alla Coronide amata e poi uccisa da Apollo si sia ispirato Pietro di Blois per la denominazione della fanciulla protagonista di *CB 72*, bensì a un omonimo personaggio femminile del poema ovidiano, la Coronide figlia di Coroneo, celebre per la sua bellezza, della quale si invaghì Nettuno, e, poiché la ragazza gli resisteva, il dio del mare, dopo averla lungamente e inutilmente supplicata e pregata di cedergli, decise di possederla con la forza (*met.* II 549-588); senonché, a differenza di quanto avverrà poi in *CB 72*, la povera Coronide verrà salvata *in extremis* dalla dea Atena, che la trasformerà in cornacchia, evitandole così l'abborrito connubio col dio Nettuno. E, in effetti, «la vicenda della figlia di Coroneo è analoga a quella della Coronide medievale, con l'unica influente differenza che della prima si innamora un dio, della seconda un uomo»; mentre, in entrambi i casi, «la componente libidinosa gioca un ruolo fondamentale, che viene esplicitamente accentuato da alcune espressioni molto pregnanti [...] e che può trovare soddisfazione solo nell'atto sessuale», in quanto «i due protagonisti maschili [...], dopo aver lusingato e blandito le due donne, incapaci di resistere al desiderio, decidono alla fine di ricorrere alla violenza».¹³⁵

Preghiere, suppliche e blandimenti che, in esplicito richiamo alla conclusione della str. 3a – e quindi, anche qui, con un procedimento assai simile a quello delle *coblas capfinidas* della tradizione lirica romanza – si ripresentano all'inizio della str. 3b. L'innamorato stringe sempre più da presso la fanciulla, aggiungendo preghiere alle preghiere e baci ai baci, mentre ella unisce lacrime alle lacrime, lo insulta e lo guarda con occhi ora ostili, ora supplichevoli, lotta con lui e lo implora (str. 3b, 1-9 *Preces addo precibus / basiaque basiis; / fletu illa fletibus, / iurgia conviciis, / meque cernit oculo / nunc emulo / nunc quasi supplicanti. / nam nunc lite dimicat, / nunc supplicat*);¹³⁶ egli continua a supplicarla e ad accarezzarla, ma ella diviene sempre più sorda e insensibile alle sue richieste (str. 3b, 10-12 *dumque prece blandior, / fit surdior / precanti*).¹³⁷ A questo punto,

¹³⁵ S. Tuzzo, *L'eros sensuale (CB 72)*, cit., p. 193.

¹³⁶ Si osservino, in questi versi, i reiterati diptoti (vv. 1-3 *preces ~ precibus; basia ~ basiis; fletus ~ fletibus*; vv. 7-9 *supplicanti ~ supplicat*) e la quadruplicc anafora di *nunc* (vv. 6-9).

¹³⁷ Si rilevi, ai vv. 10 e 12, la figura etimologica *prece ~ precanti*.

l'eccitato amante non ne può più e, fattosi audace, ricorre all'esplicita violenza (str. 4a, 1 *Vim nimis audax infero*);¹³⁸ la fanciulla lo graffia con le unghie, gli strappa i capelli, cerca di respingerlo con tutte le sue forze e serra le ginocchia per non aprire la porta del pudore (str. 4a, 2-10 *hec ungue sevit aspero, / comas vellit, / vim repellit / strenua, / sese plicat / et intricat / genua, / ne ianua / pudoris resolvatur*). Ma egli lotta con sempre maggior vigore e determinazione, finché non riesce a ottenere il tanto desiderato trionfo sulla riottosa fanciulla (str. 4b, 1-2 *Sed tamen ultra milito, / triumphum do proposito*, e ritorna qui la consueta terminologia "militare"); egli, infatti, l'abbraccia stretta, le ferma le membra, le stringe i polsi e la bacia con passione, finché non si spalanca la "reggia di Venere" (str. 4b, 3-8 *per amplexus / firmo nexus, / brachia / eius ligo / pressa figo / basia; / sic regia / Diones reseratur*).¹³⁹

¹³⁸ L'espressione *vim [...] infero* (v. 1) può ricollegarsi a un componimento in distici elegiaci di Serlone di Wilton (*carm.* 20 *Quadam nocte, loco quodam cum virgine quadam*, in SERLON DE WILTON, *Poèmes latins*, ed. J. ÖBERG, Stockholm 1965, pp. 105-106), al v. 23 del quale si legge la frase *infero vim dubie*: a un diretto utilizzo del carme di Serlone, da parte del più giovane Pietro di Blois, ha pensato M. GIOVINI, «*Infero vim dubie*»: il nichilista Serlone alle prese con uno stupro (e una nota su Pietro di Blois), in «Maia» n.s., 52, 3 (2000), pp. 512-532 (alle pp. 531-532, dove, come spesso negli interventi dello studioso genovese – prematuramente scomparso nel novembre 2017 – si legge molto di buono, purtroppo frammisto al troppo e al vano). Da parte sua, Sabina TUZZO, *L'eros sensuale (CB 72)*, cit., pp. 195-196, rileva che *vim infero* ricorre anche in CB 84 (*Dum prius inculta*), str. 3, 9 (carme che, sotto certi aspetti, richiama CB 72).

¹³⁹ Per i vv. 7-8 (*pressa figo / basia*), P. G. WALSH, *Love Lyrics*, p. 46, rinvia a VERG. *Aen.* I 687 *cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet* (ma qui non si tratta di due amanti, bensì dei casti baci – *oscula*, appunto, non *basia* o *savia* – che Venere dà al figlio Eros). La *iunctura* è topica: cfr. VERG. *Aen.* II 490 *amplexaeque tenent postes atque oscula figunt* (poi ripreso in RUT. NAM. *de reditu* I 43 *crebra relinquendis infigimus oscula portis*); Ov. *met.* II 24-25 *peregrinaeque oscula terrae / figit*; IV 141 *gelidis in vultibus oscula figens*; LUCAN. *Phars.* II 114 *oscula pollutae fixisse trementia dextra*; VI 565 *incubuit membris atque oscula figens*; *Epistula Didonis ad Aeneam* 110 *oscula figit* (ediz. a cura di Giannina SOLIMANO, Genova 1988, p. 64). Per l'utilizzo della *iunctura* in ambito mediolatino, cfr., per es., BALD. BURG. *carm.* 111, 12 *affigens plantis oscula multa meis* (BALDRICUS BURGULIANUS / BAUDRI DE BOURGUEIL, *Carmina / Poèmes*, éd. J.-Y. TILLIETTE, vol. I, Paris 1998, p. 117); ARN. AUR. *Lidia* 313-314 *dum Lidia figit / oscula* (ediz. a cura di I. GUALANDRI-G. ORLANDI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Genova 1998, pp. 111-

L'uomo ha finalmente ottenuto ciò che voleva e ne è pienamente soddisfatto. Il componimento potrebbe benissimo terminare qui, con la “reggia di Venere” che si spalanca davanti all'amante, che vi fa il suo trionfale ingresso (e alla fine della str. 4b esso si arresta nel cod. londinese dei *CAR*). Pietro inserisce però, in chiusura, due brevi strofe di 5 vv. ciascuna (str. 5a e 5b, attestate soltanto nel ms. di Benediktbeuern) che non solo concludono il carme con una nota di languore e di felicità – dopo la violenza – ma, soprattutto, ci fanno comprendere come Coronide, che si è mostrata così refrattaria a concedere all'innamorato il godimento completo del rapporto sessuale e a fargli conseguire il raggiungimento del quinto *gradus amoris*, il *factum*, in realtà sia anch'ella ben contenta, appagata e soddisfatta della piega che hanno preso le cose, e come anche a lei sia piaciuto il gioco d'amore che i due hanno giocato insieme. Anzi, fattasi più docile e calma, ella gli dà baci dolci come il miele (str. 5a, 1-5 *Res utrique placuit / et me minus arguit / mitior amasia, / dans basia / mellita*). *Res utrique placuit*:¹⁴⁰ la “cosa”, l'avventura, il rapporto, la penetrazione, la deflorazione, insomma – per usare un termine forte e un po' volgare, ma non del tutto alieno dal contesto – la “scopata” non è risultata gradita soltanto all'uomo – come sovente avviene, per es., in certe “pastorelle”, nelle quali l'amore è rappresentato come violenza e sopraffazione¹⁴¹ – ma anche alla fanciulla (e chissà se, nel fare la riottosa e la difficile, ella non fosse pienamente consapevole della forza di seduzione che tale comportamento esercitava su di lui). E qui, con una mossa da maestro – se non da vero poeta – Pietro chiude il carme sull'immagine affascinante e indimenticabile della ragazza ormai ben paga e sazia che, sorridendo al *partner* con gli occhi tremuli e semichiusi e manifestando ancora un certo turbamento, si assopisce dolcemente (str. 5b, 1-5 *Et subridens tremulis / semiclausis oculis, / veluti sub anxio / suspirio / sopita*), con una allitterazione – *suspirio ~ sopita* – che sigla egregiamente il magnifico componimento.

318, a p. 234). Per la metafora *regia Diones*, indicante la vagina, lo stesso Walsh segnala un interessante parallelo con un passo della *descriptio Helenae* nell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (I 57, 7 *quae latet in regno Veneris dulcedo saporis*: E. FARAL, *Les arts poétiques*, cit., p. 130).

¹⁴⁰ Non a caso è la frase che ho scelto come sopratitolo di questo libro.

¹⁴¹ Cfr. A. BISANTI, *La poesia d'amore*, cit., pp. 143-158.

Componimento, questo or ora analizzato, che, in genere, ha ottenuto plauso e lode da parte degli studiosi, quantunque talvolta il pregiudizio e la *pruderie* nei confronti di una materia così scabrosa abbiano nuociuto all'interpretazione complessiva. Peter Dronke, per es., metteva in evidenza come la poesia di Pietro di Blois contenesse «a radiantly joyful description of how the lover wins his lass, in which a masterly lyrical form mirrors every aspect of love-play, struggle, and finally languor».¹⁴² Eugenio Massa, contemperando, come sempre, ottime e fini intuizioni con più corrive e impulsive argomentazioni, scriveva che «l'autore qui fa un gioiello dell'arte con cui i goliardi cesellano le “bellezze celate” e i “duelli intimi”, riunendo in una sola pagina i motivi dispersi della morale goliardica: dalla tendenza perenne al possesso carnale, come all'unico momento dell'amore, al piacere di amare e deflorare una fanciulla»: giudizio, questo, che fino a qui mi convince soltanto in parte, perché troppo sbilanciato verso gli aspetti della cosiddetta “morale goliardica” (o, almeno, quella che lo studioso riteneva, in maniera un po' troppo unilaterale, che fosse la morale goliardica), ma che viene poi riscattato quando, nel commento alla strofa conclusiva del canto, egli scrive trattarsi di un «momento magico: contenta di aver difeso la sua innocenza, la fanciulla è felice della iniziazione all'amore».¹⁴³ Poco si rileva, poi, da Piervittorio Rossi, il quale scrive sbrigativamente e laconicamente che qui siamo di fronte a un «canto d'amore passionale ed erotico».¹⁴⁴

Nel 1983, Fleur Adcock levò, forse per la prima volta, la sua voce non proprio favorevole al carne in oggetto. Ella, infatti, osservò: «I can scarcely approve the content of this poem, which describes something suspiciously close to rape, but I was unable to resist the challenge of its intricate form».¹⁴⁵ Se Peter G. Walsh, da un lato, si è mostrato sostanzialmente d'accordo con tale valutazione, osservando che quello della Adcock è un «attractive rendering» della

¹⁴² P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., p. 301.

¹⁴³ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 208.

¹⁴⁴ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 268.

¹⁴⁵ F. ADCOCK, *The Virgin and the Nightingale. Medieval Latin Poems*, Newcastle (UK) 1983, p. 94.

poesia,¹⁴⁶ non così, giustamente, ha fatto Sabina Tuzzo, la quale, in apertura del suo saggio di lettura e di interpretazione di *CB 72*, ha fermamente respinto e osteggiato le argomentazioni della scrittrice e studiosa neozelandese, opponendosi, da un lato, alla valutazione negativa circa il contenuto del componimento, che sarebbe poco apprezzabile in quanto vi viene narrato uno stupro e, dall'altro, contrastando vivamente la considerazione circa il fatto che la forma del carne sia "intricata", «dal momento che essa, pur nella sua convenzionalità, appare forse fin troppo semplice e lineare, e comunque non lontana dal livello medio di altri componimenti consimili».¹⁴⁷ E se il compianto e sfortunato Marco Giovini (in un contributo dedicato in larga prevalenza a Serlone di Wilton) in riferimento sulla str. 5b osservava che «l'immagine della fanciulla che si assopisce sorridente, con gli occhi semichiusi e tremuli in un accenno di languido abbandono a una gioia sensuale appena conosciuta e ancora inespressa, è di una delicatezza trasognata senza pari, quasi irripetibile»¹⁴⁸ (valutazione, questa, che mi trova pienamente favorevole), è stata ancora una volta la Tuzzo a offrire la migliore lettura e interpretazione di *CB 72* che io conosca, alla quale si è fatto più volte necessariamente ricorso nelle pagine precedenti e di cui, al termine di questo paragrafo, voglio trascrivere le conclusioni salienti (e mi sembra che non vi sia modo migliore di porre fine a questa disamina):

Il protagonista del carne confessa un'inguaribile attrazione per la donna amata ed è come travolto dalla passione, da cui non può liberarsi. Il componimento si trasforma in un monologo dominato dall'emozione, dai sentimenti e soprattutto dai sensi, attraverso i quali si snodano e spiccano alcune riflessioni, non senza una fine analisi psicologica, sull'atteggiamento dei due amanti [...]. *L'eros* sensuale [...] diventa più passionale e più desiderabile con un forte coinvolgimento fisico e mentale, rendendo l'amore più umano e reale. Il modello ovidiano, tuttavia, rimane sullo sfondo di una mutata situazione storica, che, al di là delle suggestioni e degli spunti elegiaci, racconta le avventure galanti della vita quotidiana [...]. In

¹⁴⁶ P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 44.

¹⁴⁷ S. TUZZO, *L'eros sensuale (CB 72)*, cit., p. 182.

¹⁴⁸ M. GIOVINI, «*Infero vim dubie*», cit., p. 532.

tal senso il motivo sensuale diviene il tessuto connettivo della narrazione con un crescendo continuo fino al compimento dell'amplesso [...].¹⁴⁹

2.4. *CB 62 (Dum Diane vitrea)*

Nel secondo vol. del suo glorioso libro sulla poesia latina medievale di argomento profano, uscito la prima volta nel 1934, Frederic James Edward Raby affermava, senza alcuna incertezza, come *CB 62 (Dum Diane vitrea)*¹⁵⁰ dovesse essere considerata la più bella fra tutte le poesie accolte nei *CB* («The best [...] of all these Benediktbeuern lyrics is *Dum Diane vitrea*»), ponendo brevemente in evidenza, nel carme in questione, la singolarità dell'intuizione del poeta, che descrive una bellezza che risplende sì, ma di luce soffusa («For it is the poet's own intuitions of beauty that shine, though not with one level brightness»), rilevando che qui siamo in presenza di un componimento degno di ammirazione («this admired poem») e, dopo aver trascritto il testo della poesia, ribadendo ulteriormente la superiore arte mostrata dall'ignoto autore nella confezione del testo («Here, indeed, is craft of a superior order»)¹⁵¹.

In effetti, tutti gli studiosi che si sono espressamente dedicati a *CB 62* – che è uno dei pochi componimenti della raccolta di Benediktbeuern a vantare un discreto numero di studi specifici e particolari¹⁵² – hanno messo in risalto l'eccellenza e la raffinatezza della poesia, tutta giocata sul motivo del “sonno”¹⁵³ – o, se si preferisce,

¹⁴⁹ S. TUZZO, *L'eros sensuale (CB 72)*, cit., p. 199.

¹⁵⁰ Il carme si legge, fra l'altro, in G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., pp. 226-227 (con trad. ital. a fronte); in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 105-107 (col titolo *Il sopore di Venere*); in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 76-77 (con trad. ital. a fronte); e in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 15-19 (da cui cito).

¹⁵¹ Fr. J. E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, vol. II, Oxford 1934, pp. 270-271.

¹⁵² Alcuni di tali interventi saranno citati e, qua e là, analizzati e discussi *infra*.

¹⁵³ Per il successivo sviluppo del tema – diffusissimo, soprattutto fra Umanesimo e Rinascimento – vd. il vol. di St. CARRAI, «*Ad Somnum*». *L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova 1990.

del “sopore” – foriero di qualità ristoratrici per l’uomo in generale, e per l’innamorato in particolare. Di tali aspetti contenutistici della composizione si dirà fra poco. Ora, però, prima di intraprendere – come di consueto – la presentazione e l’analisi del carne, è necessario soffermarsi su una questione – a dire il vero abbastanza rilevante – che si è venuta a determinare a partire dal testo esibito da Otto Schumann nella sua edizione dei *CB* di carattere amoroso del 1940.¹⁵⁴ Orbene, nel ms. di Benediktbeuern – che, codice unico, testimonia il componimento in oggetto – esso consiste di otto strofe, di numero variabile di versi (e anche i versi, a loro volta, sono di lunghezza variabile), per un totale complessivo di 54 versi (almeno, secondo l’edizione di Peter G. Walsh, quella da me seguita).¹⁵⁵ Ma l’insigne studioso espunse, confinandole in apparato, le str. 5-8, promovendo a testo esclusivamente la prima parte del carne, le str. 1-4: e ciò sul fondamento del parallelo con *CB* 197 (*Dum domus lapidea*),¹⁵⁶ che si configura come una vera e propria “parodia” – anche “per le rime”, com’è canonico e giusto che sia nelle parodie medievali – di *Dum Diane vitrea*. Analizzando i rapporti – testuali, terminologici, contenutistici e formali – fra *CB* 62 da un lato e *CB* 197 dall’altro, il grande filologo tedesco notava infatti come le str. 5-8 di *CB* 62 risultassero evidentemente composte sulla falsariga delle suggestioni attinte alle analoghe strofe di *CB* 197, inferendone, quindi, la logica conclusione che tali strofe non potessero appartenere al nucleo originario della poesia – che conterrebbe, quindi, soltanto le str. 1-4 – ma fossero state aggiunte in un secondo tempo, comunque “dopo” la composizione di *CB* 197 e sul fondamento dell’*imitatio* di quest’ultimo componimento.

La decisione di Schumann di confinare in apparato le str. 5-8, espungendole da quello che egli considerava l’aspetto primigenio del carne, ha dato luogo, negli anni, a un ricco e acceso dibattito, cui hanno preso parte studiosi ed editori – nonché traduttori – dei *CB*, da Carl Fischer, Hugo Kuhn e Günter Berndt a E.D. Blodgett e

¹⁵⁴ Cfr. O. SCHUMANN, in *Carmina Burana*. II. *Die Liebeslieder*, cit., pp. 19-23.

¹⁵⁵ In altre edizioni, per la diversa scansione metrica, il numero dei versi è differente (sono 60, per es., in quella di Peter Dronke, per cui vd. *infra*).

¹⁵⁶ Esso si legge, fra l’altro, in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 206-209 (con trad. ital. a fronte).

R.A. Swanson, da Rudolf W. Lenzen a W.T.H. Jackson, da Winthrop Wetherbee a David Parlett.¹⁵⁷ A distanza di dodici anni l'uno dall'altro, la questione è stata quindi globalmente riaffrontata e sceverata – in due contributi specificamente dedicati ai problemi testuali e interpretativi posti da *Dum Diane vitrea* – da D.W. Robertson jr e da David Traill.¹⁵⁸ Ma era già stato – come tante altre volte, in merito a problemi riguardanti la poesia d'amore mediolatina – Peter Dronke, nel suo fondamentale e a più riprese da me citato e utilizzato vol. del 1968, a riaccendere la questione relativa alla consistenza di *CB 62*, dedicando alla poesia una lunga disamina nella quale, fra l'altro, l'illustre studioso, con notevole impegno esegetico e ottimi risultati, tentava di ricomporre la struttura di *Dum Diane vitrea*, respingendo la proposta di Otto Schumann di relegare in apparato, come spurie, le str. 5-8 del carme e proponendo, viceversa, un testo “completo” di otto strofe (per complessivi 60 versi).¹⁵⁹ Per lui, infatti – e ciò in aperto dissidio con lo stesso Schumann e con tutti coloro che l'avevano seguito – *CB 197* (la parodia, cioè, di *CB 62*) riecheggia chiaramente alcuni passi delle str. 6 e 8 di *Dum Diane vitrea*, e non viceversa. *Dum Diane vitrea*, quindi, doveva essere considerata anteriore a *Dum domus lapidea* nel suo complesso, e anteriori non erano, perciò, soltanto le str. 1-4 di essa. Ma Dronke andava ben oltre, ché egli forniva una lettura di *CB 62* attenta, in particolar modo, al linguaggio filosofico e, soprattutto, medico del testo, citando a

¹⁵⁷ Cfr. C. FISCHER-H. KUHN-G. BERNDT, *Carmina Burana. Die Gedichte in der Codex Buranus*, Zürich-München 1974, pp. 103-105, 495-496; E. D. BLODGETT-R. A. SWANSON, *The Love Songs of the «Carmina Burana»*, New York 1987, pp. 22-23, 302-303; R. W. LENZEN, *Überlieferungsgeschichtliche und Verfasseruntersuchungen zur lateinischen Liebesdichtung Frankreichs im Hochmittelalter. Anhang: «Altercatio Ganimedis et Helene» und «Ganymed und Hebe» (kritische Editionen)*, Bonn 1973, pp. 91-94; W. T. H. JACKSON, *The Interpretation of Medieval Latin Lyric*, New York 1980, pp. 44-60; W. WETHERBEE, *The Theme of Imagination in Medieval Latin Poetry and the Allegorical Figure “Genius”*, in «Mediaevalia et Humanistica» n.s., 7 (1976), pp. 45-64 (in partic., pp. 54-56); D. PARLETT, *Selections from the «Carmina Burana»*, Harmondsworth-New York 1986, pp. 71-74, 208-210.

¹⁵⁸ D. W. ROBERTSON JR., *Two Poems from the «Carmina Burana»*, cit., pp. 37-45; D. TRAILL, *Notes on «Dum Diane vitrea» (CB 62) and «A globo veteri» (CB 67)*, cit., pp. 143-148.

¹⁵⁹ P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., pp. 307-308 (con trad. ingl. a p. 309).

supporto la celebre canzone cavalcantiana *Donna me prega* (non a caso onorata, già nel Trecento, dalla glossa latina del grande medico Dino del Garbo)¹⁶⁰ e istituendo, inoltre, un interessante rapporto con un passo delle *Causae et curae* di Ildegarda di Bingen.¹⁶¹

Se l'interpretazione di *CB* 62 proposta da Dronke ha, in genere, convinto gli studiosi successivi, non così, però, è stato riguardo alla sua ipotesi di ricostruzione del componimento, con la riassunzione delle quattro strofe espunte da Schumann. Fra i più agguerriti avversari di Dronke, riguardo a tale questione, vi è stato Peter G. Walsh, il quale già nel 1976 proponeva decisamente la totale estrapolazione delle str. 5-8 da *Dum Diane vitrea*,¹⁶² ribadendo e approfondendo il problema, poi, nella sua antologia dei *CB* d'amore del 1993.¹⁶³ Walsh si oppone alle considerazioni di Dronke concernenti il fatto che alcuni passi di *CB* 197 riprendano evidentemente suggestioni attinte alle str. 6 e 8 di *CB* 62. Per lo studioso americano, infatti, tali echi e suggestioni – che, fra l'altro, non sono particolarmente insistiti e cogenti – possono essere agevolmente spiegati alla luce dell'ipotesi che *Dum Diane vitrea* – composto esclusivamente di quattro stanze, le str. 1-4 – sia stato completato da un diverso autore in un'epoca successiva alla composizione di *Dum domus lapidea*, autore che, per l'appunto, avrebbe redatto le quattro strofe aggiuntive ispirandosi a tale parodia. Prove determinanti di ciò deriverebbero soprattutto

¹⁶⁰ Cfr. G. FAVATI, *La glossa latina di Dino del Garbo a «Donna me prega» del Cavalcanti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 21 (1952), pp. 70-103; A. E. QUAGLIO, *Prima fortuna della glossa garbiana a «Donna me prega» del Cavalcanti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 141 (1964), pp. 336-368; e, assai più di recente, N. TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze 2015, pp. 21-31 e *passim*. Dronke, comunque, si fondava su Br. NARDI, *L'amore e i medici medievali*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, vol. II, pp. 517-542 (poi in Id., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli 1966, pp. 238-267).

¹⁶¹ HILD. BING. *Causae et curae*, ed. P. KAISER, Leipzig 1903, pp. 81-83; cfr. P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., pp. 309-313. Lo studioso ha quindi ribadito le sue posizioni in Id., *Poetic Meaning in the «Carmina Burana»*, in «Mittel-lateinisches Jahrbuch» 10 (1975), pp. 116-137 (poi in Id., *The Medieval Poet and his World*, cit., pp. 249-279, in partic., pp. 272-279).

¹⁶² P. G. WALSH, *Thirty Poems from the «Carmina Burana»*, Bristol 1976, pp. 90 ss.

¹⁶³ Id., *Love Lyrics*, cit., p. 18 (le cui argomentazioni qui di sèguito sintetizzo).

dalla disamina delle str. 5-8, svolta da Walsh in modo senz'altro convincente. Per lui, infatti, tali strofe non solo differiscono globalmente dalle prime quattro nella maniera di affrontare il motivo portante del carne (il tema, come si è detto, del “sonno” o del “sopore”), ma presentano altresì una notevole difformità al loro stesso interno, in quanto alle str. 5-6 l'autore fornisce una sorta di micro-analisi degli effetti fisiologici del sentimento amoroso (si leggano, per es., str. 5, 1-4 *Post blanda Veneris commercia / lassatur cerebri substantia; / hinc caligant mira novitate / oculi nantes in palpebrarum rate*; str. 6, 1-6 *Ex alvo leta fumus evaporat, / qui capitis tres cellulas irrorat. / Hic infumat oculos ad soporem pendulos, / et palpebras sua fumositae / replet, ne visus expacietur late*), laddove le str. 7-8, per parte loro, risultano assolutamente banali e ispirate a temi e *tópoi* fra i più vulgati e correvi (si vedano, per es., str. 7, 1-6 *Fronde sub arboris amena, / dum querens canit philomena, / suave est quiescere; suavius ludere / in gramine cum virgine speciosa / si variarum odor herbarum / spiraverit, si dederit thorum rosa*; str. 8, 1-3 *O in quantis / animus amantis / variatur vacillantis!*),¹⁶⁴ nonché, soprattutto, riprendono qua e là alcune espressioni e *iuncturae* attinte alle stesse str. 5-6 (si veda ancora, per es., il parallelo e la pressoché completa sovrapposibilità di str. 5, 1 *Post blanda Veneris commercia*, e str. 7, 8 *post Veneris defessa commercia*). Per cui si potrebbe essere anche indotti a ritenere che non di un solo autore si tratti, per le str. 5-8, bensì di due, uno che ha composto le str. 5-6, l'altro che ha redatto le str. 7-8. Viceversa, la prima sezione del testo, quella “autentica” comprendente le str. 1-4, rappresenta – lascio, in questo caso, direttamente la parola a Walsh –

a miniature masterpiece on the single theme of the blessing of night for the wearied lover. Lovemaking, so conspicuous in the appended stanzas, is irrelevant to treatment. The cooling influence of the

¹⁶⁴ Per la str. 8, Bernhard Bischoff proponeva un interessante raffronto con un passo di una lettera d'amore che si legge nel ms. : *O in quantis amantis vacillantis animus variatur, ut fluctuans per equora, dum caret anchora, vaga ratis. Sic Veneris dubia milicia inter spem et metum (acriter occupata, unde per consequens in agitatione ac fluctuatione languentis cordis mei metus dubie salutis amoris me deiecit per pressuram*: cfr. B. BISCHOFF, *Carmina Burana*, III, cit., p. 200.

Zephyr and the falling dew promote the sleep wick affords relief and indeed a joy equal to that experienced in the act of love. In that blessed sleep the tranquillity is delineated through the images of the breeze inclining the cornfields, the stream coursing smoothly over its sandy channel, and the circular movements of the beasts that turn the millstones.¹⁶⁵

Alla luce di tali considerazioni, ma tenuto anche conto del fatto che alcuni editori precedenti (fra i quali Vollmann) hanno invece seguito l'ipotesi ricostruttiva di Dronke,¹⁶⁶ Walsh pone il testo delle str. 5-8 non in appendice o in apparato, bensì subito dopo quello delle str. 1-4, ma fra parentesi quadre, dedicando inoltre il commento esclusivamente alle str. 1-4.¹⁶⁷ Più o meno alla stessa maniera, pochi anni prima, si era comportato Piervittorio Rossi. Lo studioso italiano, anzi, aveva palesato un maggior rigore "espuntivo". Fondandosi, infatti, sulla canonica edizione dei *CB* di Hilka, Schumann e Bischoff, Rossi aveva esibito esclusivamente il testo delle str. 1-4 (corredandolo, come sempre, di una trad. ital. a fronte), relegando all'interno delle note di commento, viceversa, il testo delle str. 5-8 (anche in tal caso con un'utile trad. ital. di servizio), e osservando inoltre che «esse sviluppano quanto espresso nella terza strofa, unendo motivi d'amore piuttosto convenzionali a notazioni fisiche e psicologiche sul sonno».¹⁶⁸

Il problema, come penso sia emerso dalla rassegna che qui è stata proposta, è molto spinoso e di non facilissima soluzione. Devo dire, in tutta franchezza, che le argomentazioni avanzate a suo tempo da Peter Dronke, per quanto abili e intelligenti (come sempre), non mi hanno mai convinto e non mi convincono neppure adesso.¹⁶⁹ Mi persuadono

¹⁶⁵ P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 18.

¹⁶⁶ *Carmina Burana*, hrsg. von B. K. VOLLMANN, cit., pp. 204-209, 1013-1017. Il testo proposto da Dronke viene anche riprodotto da E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 105-107.

¹⁶⁷ P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 18-19.

¹⁶⁸ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 263-265 (la citaz. a p. 264). Un testo di *CB* 62 comprendente le sole str. 1-4 è pubblicato anche da G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., p. 226.

¹⁶⁹ Ed è questo il motivo principale per cui il presente paragrafo è stato scritto per ultimo e circa 10 mesi dopo tutti gli altri, tra la fine di giugno e gli inizi di

assai più, invece, le posizioni assunte da Peter G. Walsh – che già ho discusso nelle pagine precedenti – onde, in questo paragrafo, limiterò la mia disamina esclusivamente alle str. 1-4 di *CB 62*.¹⁷⁰

Orbene, *CB 62* risulta quindi composto di quattro strofe di diseguale lunghezza. La str. 1 comprende 10 vv., la str. 2 ne esibisce 4, altrettanti ne annovera la str. 3, mentre la str. 4 consta di 6 vv. Nel complesso, quindi, la sezione “originaria” del componimento è costituita da 24 vv. (almeno, ripeto, secondo il testo stampato da Walsh, ché Schumann – in ciò seguito da Rossi – presenta un testo di 27 vv., in quanto divide in due, considerandoli due versi distinti, i vv. 7 e 9 della prima strofa e il v. 2 della seconda). Anche la lunghezza dei versi – come si accennava più sopra – è variabile. Quelli delle str. 1-2 sono generalmente brevi: nella str. 1 sono infatti eptasillabi proparossitoni i vv. 1-6, 8 e 10, mentre sono ottosillabi parossitoni (o, meglio, doppi quaternari parossitoni), i vv. 7 e 9; nella str. 2 sono ancora eptasillabi proparossitoni i vv. 1 e 3-4, mentre è un ottosillabo parossitono (o meglio, anche in tal caso, un doppio quaternario parossitono) il v. 2. Più lunghi sono invece i quattro versi che compongono la str. 3: in particolare, sono dodecasillabi parossitoni i vv. 1 e 3, quadridecasillabo parossitoni i vv. 2 e 4. Quanto alla str. 4, l’ultima del componimento, essa consta, come si è detto, di 6 vv., i primi due dei quali (vv. 1-2) sono esasillabi parossitoni, mentre è decasillabo parossitono il v. 3, dodecasillabi (doppi esasillabi) parossitoni i vv. 4 e 6, quadridecasillabo parossitono il v. 5 (ma vi è un problema testuale).

Passando alla disamina delle rime, anche a tal proposito l’ignoto poeta rivela una discreta capacità, mostrando ampiezza e varietà di soluzioni. Non essendovi uno schema unico, procedo rapidamente a un’analisi delle rime strofa per strofa. La str. 1 esibisce lo schema rímico ababccdefe, laddove, però, si noti che i vv. 7 e 9 presentano una rimalmezzo (v. 7 *tollit* ~ *emollit*; v. 9 *inmutat* ~ *nutat*, ed è certo per questo motivo che Schumann li ha considerati come versi a sé stanti).

luglio 2018 (laddove tutto il resto del libro è stato composto fra agosto e settembre del 2017).

¹⁷⁰ Anche nelle letture e spiegazioni di *CB 62*, da me svolte presso l’Università degli Studi di Palermo, mi sono sempre limitato alle str. 1-4 (informando, ovviamente, i discenti del problema posto dal componimento).

Uno schema analogo, ma assai più breve e contratto – tenuto conto del fatto che essa consiste di soli 4 vv. – si registra alla str. 2: abaa (ma il v. 2 presenta una rimamezzo: *gratiorem ~ humorem*). Monorima è invece la str. 3, nella quale tutti e quattro i vv. che la compongono escono in *-oris* (con un notevole effetto di “inclusione” ai vv. 1 *soporis* e 3 *poris*). La str. 4, infine, esibisce lo schema a rime bacciate aabbcc.

È sera, e spunta nel cielo la tersa e cristallina fiaccola di Diana, ravvivata dalla rosea luce del fratello Apollo – ovviamente, fuor di metafora, la luna e il sole – mentre tutt’intorno il dolce soffio di Zefiro, leggermente spirando per l’aere, allontana dal cielo tutte le nuvole e diffonde per ogni dove come una musica soave, quasi di strumenti a corda, che intenerisce gli animi e provoca dei mutamenti nella qualità del cuore degli uomini, già propenso a soddisfare il desiderio d’amore (o, secondo un’altra, possibile interpretazione, già propenso a lenire col sonno le fatiche d’amore: str. 1, 1-10 *Dum Diane vitrea / sero lampas oritur, / et a fratris rosea / luce dum succenditur, / dulcis aura Zephiri / spirans omnes etheri / nubes tollit; sic emollit / vi chordarum pectora, / et immutat cor, quod nutat / ad amoris pignora*).¹⁷¹ CB 62 si apre, come si vede, con uno splendido “notturno”, scandito dai motivi squisiti e raffinati della luce soffusa della luna che gradatamente prende il posto di quella ben più luminosa del sole (ma *rosea*, ormai, ché il sole è tramontato dietro l’orizzonte), del leggero e benefico soffiare del vento di Zefiro, degli effetti positivi che un’atmosfera siffatta può provocare – e difatti provoca – nei cuori degli uomini pronti a sottomettersi alla volontà dell’amore (o pronti a lenire nel sopore le piaghe e i tormenti dell’esistenza, non ultime le sofferenze – o forse le fatiche – che il sentimento amoroso infonde in noi).

¹⁷¹ Dal punto di vista stilistico e compositivo si osservino, in questa strofa, le allitterazioni ai vv. 1 *Dum Diane*, e 10 *ad amoris*; la *repetitio* – a distanza – di *dum* ai vv. 1 e 4; gli *enjambements* ai vv. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10. Quanto alla frase *sero lampas oritur; / et a fratris rosea / luce* (vv. 2-4), sia P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 18, sia P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 263, rinviano a un’analoga espressione di LUCR. V 610 *rosea sol alte lampade lucens*. Il parallelo è molto interessante e quasi “stringente” (soprattutto per la quasi totale sovrapponibilità terminologica delle due espressioni), ma a esso osta, come sempre, il problema della scarsa o nulla circolazione del testo del *De rerum natura* nel Medioevo, almeno fino al XV sec.

Quanto al v. 10, il ms. di Benediktbeuern esibisce, come ultima parola, *pignora*, a suo tempo emendato in *pondera* da Otto Schumann, il quale opinava che la lezione *pignora* fosse dovuta all'influsso del corrispondente passo di *CB 197*, la già più volte menzionata "parodia" di *Dum Diane vitrea* che, a str. 1, 12, esibisce appunto *pignora*. L'emendamento operato dallo studioso tedesco non ha però convinto gli editori e i recensori,¹⁷² onde *pignora*, sia per il contesto, sia per il significato, può certo essere accettato (ottimamente, a mio avviso, traduce i vv. 7-10 Peter G. Walsh: «In the same way that wind by the power of his strings relieves men's breasts and transforms the heart that is wilting in the face of love's pledges»¹⁷³). Un altro piccolo problema testuale ricorre al v. 9. Il codice burano presenta, infatti, la lezione *vi chordarum*, per la quale già Meyer¹⁷⁴ aveva proposto l'emendamento in *vis chordarum* (seguito in ciò da Schumann e anche da Dronke). Ma tale correzione – come quella precedentemente discussa – non è per nulla necessaria, in quanto il soggetto di tutta la frase è la *dulcis aura Zephiri* che, con la forza del suo soffio – quasi si trattasse di strumenti a corda (*vi chordarum*) – placa e lenisce i dolori degli uomini.¹⁷⁵ *Vis chordarum*, fra l'altro, verrebbe forse rafforzato dall'analoga *iunctura* che si legge anche in *CB 197*, str. 1, 9 *vis bursarum* (con un percorso che, però, qui come altrove, potrebbe essere inverso).

Nella str. 2, brevissima – soli quattro versi, come si è detto – il poeta prosegue e conclude la *descriptio* dell'incantata e soffusa atmosfera serale che aveva interamente occupato la str. 1. I lieti raggi di Vespero, infatti, stillano gradite gocce di rugiada che invitano al sopore la stirpe dei mortali (str. 2, 1-4 *Letum iubar Hesperii / gratio-*

¹⁷² *Pignora* è mantenuto, infatti, da Dronke e da Massa, da Vollmann e da Walsh, ed è stato difeso anche da H. SPANKE, *Klangspielerin im mittelalterlichen Lieder*, cit., p. 166; e da B. BISCHOFF, *Carmina Burana*, III, cit., p. 200. Raby e Rossi, viceversa, accolgono l'emendamento *pondera*.

¹⁷³ P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 17. Lo studioso motiva la scelta di *pignora* anche alla luce della propria interpretazione del carme: «My interpretation of the theme of the poem as sleep as consolation from the pressures of love makes it (scil. *pignora*) more appropriate to take it with *nutat*» (ivi, p. 18).

¹⁷⁴ W. MEYER, *Fragmenta Burana*, mit 15 Tafeln, Berlin 1901.

¹⁷⁵ Accolgono *vi chordarum* Massa e Walsh, mentre Dronke e Rossi preferiscono l'emendamento *vis chordarum* proposto da Meyer.

rem dat humorem / roris soporiferi / mortalium generi). Le str. 1-2 sono state – circa 35 anni dopo il suo primo intervento – trascritte, tradotte in italiano e magnificamente analizzate da Peter Dronke, all'interno del suo cap. sulla letteratura latina del sec. XII apparso entro il manuale di letteratura latina medievale coordinato e diretto da Claudio Leonardi.¹⁷⁶ Qui, libero dalla discussione di problemi testuali e/o attributivi, lo studioso ha potuto infatti proporre una lettura della prima parte di *CB 62* di grande finezza e capacità critica e introspettiva. Dronke ha messo, innanzitutto, in risalto il fatto che «con grande economia di mezzi poetici [...] il poeta ci offre un ritratto sonoro che non è soltanto bello in sé ma che, proprio come richiede il suo tema, coglie con precisione la serenità del mondo esteriore e interiore».¹⁷⁷ L'*incipit* del componimento, per Dronke, si configura alla stregua di una «complicata similitudine omerica (come Zefiro serve Diana, rendendo sereno il cielo, cosicché ella possa mostrare i suoi raggi, allo stesso modo la musica serve la mente umana, rendendo sereno il cuore, cosicché possa mostrare amore)». La poesia, inoltre, si caratterizza per «la libertà di associazione lirica», piuttosto che «per la simmetria intellettuale che le è sottesa»: e proprio tale libertà – che è peculiare di alcune delle migliori liriche latine dell'epoca – è un elemento ineliminabile per una retta e corretta comprensione del testo. Testo che, ancora in apertura, presenta due altri aspetti caratteristici, ovvero l'evocazione della natura e l'uso dell'allusione mitologica. Quanto al primo aspetto,

il *Natureingang* di molte canzoni d'amore latine e volgari del periodo medievale è in primo luogo una convenzione poetica: la gioia del mondo della natura in fiore risulta giustapposta alla gioia e all'ansia che deriva dall'amore umano [...]. Ciò nonostante, la convenzione può essere usata in maniera profonda [...], come in questo caso, per contemplare tutte le caratteristiche del mondo, della mente e del cuore che condizionano l'umana gioia e l'umano dolore.¹⁷⁸

¹⁷⁶ P. DRONKE, *Il secolo XII*, in *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV)*. Un manuale, a cura di Cl. LEONARDI [et alii], Firenze 2002, pp. 231-302.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 251-252 (anche per le citazioni successive).

¹⁷⁸ Il parallelo istituito da Dronke fra questo carme e la poesia greca classica – in particolare, il fr. 1 di Ibico – va ovviamente preso con puro beneficio d'inventario.

Quanto, invece, alle allusioni mitologiche, esse «possono giocare un ruolo cruciale, un ruolo che può andare ben oltre l'ornamento retorico e l'esibizione scolastica». Nelle prime due strofe di *CB 62* – scrive giustamente Dronke al termine della sua analisi – le figurazioni mitologiche, «usate così delicatamente al punto da sembrare casuali, sono pur sempre in grado di creare ponti significativi tra il mondo più ampio e il mondo della mente e del cuore. Come tutto il resto in queste strofe, esse evocano la “connaturalità” tra la sfera degli elementi e quella dell'uomo».

Ma continuiamo e concludiamo la disamina della poesia. Oh! – esclama il poeta –, quale balsamo piacevole e squisito è il sonno! Quante sono le tempeste degli affanni e del dolore che egli riesce a placare (str. 3, 1-2 *O quam felix est antidotum soporis! / Quot curarum tempestates sedat et doloris!*). Egli, infatti, allorché si insinua fra le palpebre già chiuse, infonde una gioia eguale alla dolcezza dell'amore (str. 3, 3-4 *Dum surrepit clausis oculorum poris, / ipsum gaudio equiperat dulcedini amoris!*).¹⁷⁹ Il dio del sonno, il classico Morfeo, suscita nella mente un vento leggero che agita le messi mature, il mormorio dei ruscelli che scorrono in mezzo alle sabbie pure, il roteare delle pale dei mulini a vento, che nel sonno tolgono la vista agli uomini (str. 4, 1-6 *Morpheus in mentem / trahit impellentem / ventum lenem segetas maturas, / murmura rivorum per harenas puras, / circulares ambitus molendin<ari>orum / qui furantur somno lumen oculorum*).¹⁸⁰

Così ha termine – in quella che, assai verosimilmente, è la sua redazione originaria – questo splendido pezzo di poesia latina medievale, con una serie di immagini rinvianti, tutte, al tema della pace che il sonno – qui personificato dal dio Morfeo – insinua nei cuori degli uomini, che attraverso esso possono trovare il ristoro ricercato e l'agognata consolazione dalle pene e dai tormenti d'amore: immagini quali il vento leggero che fa ondeggiare le messi mature, i ruscelli che mormorano soavemente sgorgando fra le sab-

¹⁷⁹ Per l'espressione *surrepit clausis oculorum poris* (v. 3), cfr. *Ov. fast.* III 19 *blanda quies furtim victis obrepat ocellis* (*surrepit* è variante della tradizione ms. del poema ovidiano).

¹⁸⁰ Dal punto di vista compositivo, si notino in questa strofa gli *enjambements* ai vv. 2-3 e 5-6.

bie pure e, soprattutto, il roteare delle pale dei mulini a vento, una figurazione ripetitiva, quasi ipnotica e ammaliante, questa, che sigla in maniera eccellente la bellissima poesia.¹⁸¹

Morfeo, sì, il classico dio del sonno che si stende con le sue ali placcide sull'umanità intera, dando a essa quel riposo tanto vagheggiato, nell'oblio – sia pur momentaneo – che il sopore conferisce a chi trova in esso il tanto sospirato conforto (magari dopo l'appagamento di un rapporto amoroso). Morfeo, sì. Ma nel ms. di Benediktbeuren si legge (a str. 4, 1) non *Morpheus*, bensì *Orpheus*. Pare evidente che si tratti di un errore di trascrizione da parte del copista medievale, anche perché Orfeo ha ben poco a che spartire col motivo del sonno sul quale è integralmente materiata tutta la composizione; tant'è vero che Schmeller, nella sua vetusta edizione del 1847, aveva già emendato *Orpheus* in *Morpheus*.¹⁸² Eppure – strano a dirsi – mentre quasi tutti gli studiosi, gli editori e i recensori si sono ovviamente schierati a favore dell'emendamento di Schmeller,¹⁸³ Peter Dronke – anche lui talvolta “bastian contrario” – ha difeso e accolto a testo la lezione esibita dal codice burano, appunto *Orpheus*, rifiutando dichiaratamente la correzione *Morpheus* in quanto, a suo dire e a sua conoscenza, il nome del dio del sonno non ricorrerebbe mai nel latino medievale e, inoltre, l'emendamento di Schmeller distruggerebbe la connessione tra la figura mitica di Orfeo e la *vis chordarum* (str. 1, 8), espressione, questa, che anticiperebbe il riferimento al cantore di Euridice, così come – sempre a dire di Dronke – la str. 4 altro non costituirebbe che una sorta di ampliamento e completamento della str. 1.¹⁸⁴ Ma mi sembra evidente come qui il grande studioso abbia voluto “sovrainterpretare” il testo mediolatino, cercando, sì, di difendere la lezione attestata – cosa che, in linea di principio, è quasi sempre sacrosanta e metodologicamente corretta – ma, in tal modo,

¹⁸¹ Sul possibile significato metaforico di tale immagine, cfr. quanto scrive P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 19.

¹⁸² J. A. SCHMELLER, *Carmina Burana*, cit., pp. 124, 260.

¹⁸³ *Morpheus*, infatti, è accolto già nell'ediz. di Schumann – e, sulla sua scia, anche in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 76 –; è difeso da Spanke e da Bischoff, stampato da Vecchi, Massa e Walsh, etc. Fra gli editori più importanti dei *CB*, soltanto Vollmann lo respinge, tornando a *Orpheus*.

¹⁸⁴ Cfr. P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. I, cit., p. 308.

forzando un po' il significato di un componimento che, invece, è assolutamente chiaro e coerente.

2.5. *CB 88 (Amor habet superos)*

Una situazione testuale particolarmente complessa e intricata – quantunque ormai definitivamente chiarita e risolta, dopo l'edizione del 1940 di Otto Schumann¹⁸⁵ – presenta *CB 88 (Amor habet superos)*.¹⁸⁶ Nel *codex Buranus*, infatti, il componimento è trascritto, in maniera confusa e illogica, insieme a *Love cum Mercurio* (rubricato come *CB 88a*), con un ordine delle strofe assolutamente bislacco e irrazionale (str. 6, 8, 7, 5, 2, 1, 3, 9) e, in più, senza il ritornello. Ritornello che, invece, si legge in un secondo ms., il già menzionato Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edil. 197, degli inizi del sec. XIII e di origine francese (*siglum F*),¹⁸⁷ nel quale il nostro carme è trasmesso in una versione largamente preferibile – benché neanch'essa esente da mende – con una più attendibile successione delle strofe (str. 1-2, 4-7, 7a, 3, 9, 8, laddove 7a è un supplemento spurio ed erroneo nel senso e nella metrica) e in più, come si diceva or ora, con l'inserzione del *refrain*.¹⁸⁸

La versione di *CB 88* comunemente accolta dagli editori e dagli studiosi consiste quindi di nove strofe esastiche, con un ritornello di quattro versi, che deve ripetersi al termine di ciascuna strofa. I versi sono tutti eptasillabi, alternativamente proparossitoni e parossitoni. Per scendere a una più specifica, ancorché sintetica, analisi, le strofe constano di sei eptasillabi, proparossitoni i vv. 1, 3 e 5,

¹⁸⁵ Certamente “gloriosa”, come ho voluto definirla *supra* (§ 1.2), l'ediz. dei *CB* amorosi procurata da Schumann uscì nel 1940, che fu invece uno degli anni più orribili della storia d'Europa e del mondo.

¹⁸⁶ Il carme si legge, fra l'altro, in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., pp. 109-111 (col titolo *Con Cecilia*); in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. 116-119 (con trad. ital. a fronte); e in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 94-97 (da cui cito).

¹⁸⁷ Cfr. *supra*, nota 46. Per una sintetica descrizione del contenuto del cod. F, vd. P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., p. 553.

¹⁸⁸ Traggio queste notizie da P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 96.

parossitoni i vv. 2, 4 e 6 (schema delle rime ababab); il ritornello consta invece di quattro eptasillabi, tutti proparossitoni e monorimi (schema aaaa, quindi *versus unisoni*). La tecnica della rima esibita dall'anonimo versificatore è molto raffinata e scaltrita – soprattutto se posta a confronto con quella, assai più semplice, rilevabile in altri testi – in quanto, molto spesso, egli non si accontenta della consueta rima monosillabica (o addirittura di una semplice assonanza o consonanza), ma ricorre a rime bisillabiche sia per i versi sdrucchioli sia per quelli piani (per es., str. 1, 1-3-5 *superos ~ efferos ~ inferos*; str. 4, 2-4-6 *calesco ~ cresco ~ tepesco*; str. 7, 4-6 *matura ~ ventura*), con alcuni fenomeni di “inclusionione” (per es., str. 1, 2-4-6 *Iuno ~ Neptuno ~ uno*).

È il canto dell'invincibile potenza d'Amore, dell'*omnia vincit amor* di virgiliana memoria (*buc.* X 69), cui sottostanno invariabilmente uomini e dèi.¹⁸⁹ E proprio nel segno degli dèi pagani è marcato l'esordio del carme. L'amore – o, meglio, Amore, il dio Eros, Cupido, il più potente fra tutti gli dèi, e così via – ha in suo potere gli dèi dell'Olimpo, egli fa sì che Giove e Giunone si amino, che Nettuno sia placato nella sua irascibilità, che addirittura Plutone, il dio degli Inferi e dei morti, in virtù della potenza d'Amore divenga mite e clemente (str. 1, 1-6 *Amor habet superos; / Iovem amat Iuno; / motus premens efferos / imperat Neptuno; / Pluto tenens inferos / mitis est hoc uno*). Modello di questa prima strofa è, indubitatamente, Ovidio, *met.* V 365-371 «*Arma manusque meae, mea, nate, potentia*» *dixit / «illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido, / inque dei pectus celeres molire sagittas, / cui triplicis cessit fortuna novissima regni. / Tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti / vic-*

¹⁸⁹ Per un'ottima lettura del componimento, cfr. S. TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., pp. 156-164. Ivi, a p. 147, nota 1, la studiosa redige un ampio elenco di passi di *auctores* greci, latini e medievali (fino a Dante) sul tema della potenza invincibile d'Amore, cui si può aggiungere il *refrain* di *Car 2* (*Preclusi viam floris*, attribuito a Pietro di Blois): *O vincit Amor omnia, / felix amor miseria! / Ha! dulci morbo languet / quo sic beate pereo* (*Carmina Arundelliana*, cit., p. 10; PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., p. 399); e, fra i poeti italiani del Duecento, GUIDO DELLE COLONNE, *Amor, che lungiamente m'hai menato*, v. 24: «Amor che vince tutto» (in *Antologia della poesia italiana*, dir. da C. SEGRE-C. OSSOLA, I. Duecento, Torino 1999, p. 58). Per un solo esempio nella letteratura successiva, cfr. P. CORNEILLE, *Rodogune*, v. 1250: «*Tu viens de vaincre, Amour*».

ta domas, ipsumque regit qui numina ponti: / Tartara quid cessant?» (si tratta di Venere che si rivolge al figlio, nell'episodio del ratto di Proserpina),¹⁹⁰ nella triplice esemplificazione dei tre dèi principali dell'Olimpo pagano, Giove, Nettuno e Plutone, tutti e tre fratelli e figli di Saturno – ai quali, in *CB 88*, il poeta medievale aggiunge Giunone, anch'ella figlia di Saturno, sorella e moglie di Giove – e con un triplice riferimento ai tre regni principali, il cielo (Giove), il mare (Nettuno), l'aldilà (Plutone).

A questo punto va inserito il *refrain* attestato dal solo ms. F, la cui presenza è assolutamente necessaria per una migliore e più completa comprensione della poesia. In esso, l'innamorato protagonista afferma di “giocare” ai giochi d'amore con la sua fanciulla (che, è bene chiarirlo fin da adesso, è ancora vergine e – almeno per quel che ci dice il testo – tale resterà), come per consolazione del proprio sentimento, e aggiunge il particolare che egli “ara” ma non “semina”, peccando sì, ma senza giungere a un vero e proprio crimine: *refl. 1-4 amoris solamine / virgino cum virgine; / aro non in semine; / pecco sine crimine*. I quattro versi ora letti si prestano ad alcune considerazioni. Innanzitutto, essi non sono per nulla un puro elemento esornativo – come alcuni studiosi hanno voluto intenderli¹⁹¹ – ma, al contrario, risultano strettamente e intimamente fusi e confusi con l'intera compagine contenutistica e strutturale del carme. Come in *CB 72 (Grates ago Veneri)* di Pietro di Blois, già precedentemente analizzato,¹⁹² a fondamento dell'argomentazione svolta dal poeta si

¹⁹⁰ Anche la sezione iniziale dell'*Hylas* di Draconzio presenta un discorso che la dea Venere rivolge al potentissimo figlio perché faccia sì che il giovinetto Ila, finora refrattario alle gioie dell'amore e del sesso, soggiaccia finalmente a esse e le pratichi. Alle pressanti richieste della madre, Cupido risponde con un più lungo discorso di autocelebrazione della propria invincibile potenza, nel quale, fra l'altro, passa in rassegna le sue principali imprese, quelle, soprattutto, vòlte a infiammare i cuori degli dèi e, in particolare, quello di Giove, di cui vengono ricordate le più celebri metamorfosi per amore: DRAC. *Hylas* 1-44: cfr. A. BISANTI, *Dalla “divinitas” alla “feritas”*, cit., pp. 137-138; e ora Antonella BRUZZONE, *Ovidio e Draconzio. Sondaggi di intertestualità nell'«Hylas»*, in «Classica et Christiana» 12 (2017), pp. 55-67 (in partic., pp. 58-63).

¹⁹¹ Anche Sabina TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., p. 157, si oppone giustamente a tale interpretazione riduttiva e fuorviante.

¹⁹² Vd. *supra*, § 2.3.

colloca la diversificazione fra *amor purus* e *amor mixtus*, teorizzata da Andrea Cappellano nel *De amore* (I 6, 470-473). Il passo in questione è già stato interamente trascritto nel paragrafo dedicato a *CB 72*, e a esso si può qui rinviare. Ma, se la poesia di Pietro di Blois conteneva, essenzialmente, l'esaltazione dell'*amor mixtus* rispetto all'*amor purus* (in considerazione che essa, in buona sostanza, raccontava di una vera e propria violenza carnale, ancorché sostanzialmente gradita alla donna), qui, invece, i valori sono completamente rovesciati. Il protagonista, infatti, non vuole violare la verginità della fanciulla da lui amata: si noti, al v. 2 del *refrain*, l'espressione *virgino cum virgine*,¹⁹³ che è sì una paronomasia, ma che è altresì assolutamente «funzionale a mettere in evidenza la verginità della fanciulla, che l'innamorato intende rispettare e salvaguardare, nonostante la forte attrazione e il desiderio».¹⁹⁴ L'innamorato, cioè, preferisce il *peccatum* – cioè il peccato veniale, e il verbo *pecco* al v. 4 ha proprio questo significato – al *crimen*, cioè il peccato mortale,¹⁹⁵ quello che prevede la fornicazione, un rapporto sessuale completo, fino alla penetrazione (che si verifica, invece, in *CB 72*, str. 4, 9-10 *sic regia / Diones reseratur*), insomma fino alla quinta e conclusiva delle già più volte ricordate e menzionate *lineae amoris*, il *factum*.¹⁹⁶

Ancor più interessante è l'espressione che si legge al v. 3 del ritornello: *aro non in semine*. È evidente che, qui, il poeta ha utilizzato una metafora agricola per indicare l'attività amorosa, secondo una topica ben attestata e largamente diffusa dalla poesia classica (greca e latina) a quella medievale e rinascimentale (e oltre),¹⁹⁷ che prevede

¹⁹³ *Virginor* (deponente) si trova in TERT. *de virg. vel.* 12.

¹⁹⁴ S. TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., p. 158.

¹⁹⁵ Distinzione già operata da AUG. *de civ. Dei* XIV 9, 4. *Crimen* è definito il peccato di fornicazione già in Ov. *met.* IX 24 *Iuppiter aut falsus pater est aut crimine verus*.

¹⁹⁶ Estremi bibliografici sulla questione in S. TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., p. 158, nota 43 e *passim*.

¹⁹⁷ Mi sono occupato di quest'argomento in un vecchio studio: A. BISANTI, «*Lavorare il terreno*». Una metafora erotica dalla commedia elegiaca al *Molza*, in «*Esperienze Letterarie*» 18, 3 (1993), pp. 57-68. Altri esempi della metafora in questione vengono forniti da Sabina TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., p. 158, note 45-46. In partic., la studiosa fa riferimento al carne *Quam velim virginum* (*Car* 28, str. 3, 2 *non arat sapiens in tali vitula: Carmina Arundelliana*, cit., pp. 140-141), del sec. XII, dubbiosamente attribuito a Pietro di Blois da Carsten Wollin

il ricorso alla terminologia e al lessico agricolo, appunto, laddove, fuor di metafora, l'atto dell'aratura rappresenta la penetrazione (e talvolta l'aratro simboleggia il membro virile) e lo spargimento del seme indica l'eiaculazione.¹⁹⁸ Ma, precisamente, cosa significa *aro non in semine*? Gli interpreti e i traduttori, in genere, hanno glissato su quest'espressione, rendendola in maniera più o meno letterale e contentandosi di sottolineare che, da essa, si ricava la considerazione circa l'esclusione del quinto *gradus amoris*. Eugenio Massa – che nella sua antologia non presenta traduzioni dei *CB* e degli altri canti “goliardici” da lui trascelti – scrive trattarsi di un “semitismo” (nel senso, ovviamente, che la metafora in questione è di origine biblica) e rileva che il protagonista di *CB* 88 gioca con la ragazza ai primi quattro gradi d'amore, senza deflorarla, non per *amor purus*, ma «per un calcolo di convenienza» (spiegazione che, qui come altrove, mi lascia invero abbastanza perplesso);¹⁹⁹ Piervittorio Rossi traduce letteralmente «aro ma non semino»,²⁰⁰ aggiungendo, in nota, che si tratta di una «metafora erotica che indica l'esclusione del quinto grado d'amore e pertanto afferma la pratica dell'*amor purus*»;²⁰¹ Peter G. Walsh, da parte sua, traduce anch'egli letteralmente «I plow without sowing»²⁰² e, in nota, rinvia a *Eccl.* 6, 19 (*qui arat et seminat*), scrivendo inoltre che l'immagine biblica «is humorously deployed to distinguish between *amor purus* and *amor mixtus*». ²⁰³ Sono ben consapevole di volare assai basso e di usare una terminologia che “buca” la pagina,²⁰⁴ ma io ho sempre pensato – anche se questa è la prima

(cfr. PETRI BLESENSIS *Carmina*, cit., pp. 617-619) e ottimamente letto e interpretato da L. MUNZI, *Il “debole” Sansone*, in «Incontri Triestini di Filologia Classica» 1 (2001-2002), pp. 101-114.

¹⁹⁸ Chiedo venia a qualche eventuale lettore pudico se sto entrando in un campo pruriginoso e imbarazzante, con un linguaggio forse non sempre morigerato (spero, comunque, non volgare), ma è proprio il componimento – come d'altronde già *CB* 72 – che lo richiede.

¹⁹⁹ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 209.

²⁰⁰ P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 117.

²⁰¹ Ivi, p. 277.

²⁰² P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 95.

²⁰³ Ivi, p. 97.

²⁰⁴ La metafora, di Franco Fortini, è adoperata da Rossana BRUSEGAN, in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino 1980, p. XVIII.

volta che ardisco scriverlo – che attraverso l’espressione *aro non in semine* il poeta voglia qui indicare un’azione sessuale che prevede lo strofinio del membro maschile fra le cosce ben strette della fanciulla, senza penetrazione, sì, ma con evidente godimento da parte di entrambi. In ogni modo, un rapporto fisico che, se non giunge al *factum*, si colloca molto, molto vicino a esso (in tutti i sensi).

Chiarito, quindi, il significato del *refrain* (che occorre tenere mentalmente presente nel corso dell’analisi che seguirà), possiamo accostarci con maggiore consapevolezza al contenuto del carne. Amore – è stato affermato alla str. 1 – signoreggia gli dèi. Esso lega con catene leggere anche coloro che gli si sottomettono di buon grado, mentre piega con forza inarrestabile chi cerca di opporgli resistenza (str. 2, 1-4 *Amor trahit teneros / molliori nexu, / rigidos et asperos / duro frangit flexu*);²⁰⁵ e così, l’unicorno è catturato dall’abbraccio di una vergine (str. 2, 5-6 *capitur rhinoceros / virginis amplexu*). Ispirandosi al *Physiologus*, a Isidoro di Siviglia e alla ricchissima tradizione mediolatina – e poi romanza – dei *bestiarii* (segnatamente i “bestiari d’amore”),²⁰⁶ il poeta inserisce a questo punto un riferimen-

²⁰⁵ Si rilevino, ai vv. 1 e 4, le allitterazioni *trahit teneros* e *frangit flexu*.

²⁰⁶ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 97; S. TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., p. 159; e FR. CARDINI, *Mostri, belve, animali nell’immaginario medievale*. 3. *L’unicorno*, in «*Abstracta*» 6 (giugno/luglio 1986), pp. 42-49 (anche *on line*). Vd. *Physiologus* 999-1001 (ed. Fr. SBORDONE, Milano 1936, p. 80); ISID. *Hisp. etym.* XII 2, 13 *tantae autem esse fortitudinis ut nulla venantium virtute capiatur; sed sicut asserunt qui naturas animalium scripserunt, virgo puella praeponitur quae venienti sinum aperit, in quo ille omni ferocitate deposita caput ponit, sicque soporatus velut inermis capitur* (è evidente che il poeta di CB 88 ha tratto spunto proprio da questo passo isidoriano). Fra i vari “bestiari d’amore” composti nelle lingue romanze, uno dei più famosi è certamente quello di Richard de Fournival, che discorre dell’unicorno in questi termini: «E fui catturato anche per mezzo dell’odorato, come l’unicorno che si addormenta al dolce profumo della verginità di una damigella. Questa è la sua natura: non esiste alcun animale così pericoloso da catturare, e in mezzo alla fronte ha un corno al quale nessuna armatura può resistere, tanto che nessuno ha il coraggio di attaccarlo e di avvicinarigli tranne una fanciulla vergine. Perché quando ne riconosce una al fiuto, si inginocchia davanti a lei e si inchina con umiltà e dolcezza come volesse mettersi al suo servizio. Sicché i cacciatori avveduti che conoscono la sua natura mettono una vergine sul suo passaggio, e l’unicorno si addormenta sul suo grembo; allora, quando è addormentato, giungono i cacciatori che non avevano il coraggio di attaccarlo da

to alla celebre leggenda dell'unicorno (o liocorno, sovente definito, in latino, *rhinoceros*, come appunto a str. 2, 5), animale fantastico e indomabile che, però, diviene docile e mansueto se accolto nel grembo di una vergine: riferimento, questo, maggiormente sviluppato in *CB 93a (Cum Fortuna voluit)*, str. 3, 1-3 *Rhinoceros virginibus se solet exhibere; / sed cuius est virginitas intemerata vere, / suo potest gremio hunc sola retinere*.²⁰⁷

All'innamorato piace giocare con le vergini, mentre detesta le cortigiane, le meretrici e anche le donne sposate, poiché fare all'amore con queste categorie femminili è fonte di un piacere triviale e ignobile (str. 3, 1-6 *Virgo cum virginibus / horreo corruptas, / et cum meretricibus / simul odi nuptas; / nam in istis talibus / turpis est voluptas*).²⁰⁸ Egli arde per il desiderio di una fanciulla di straordinaria bellezza, per lei sente che, di giorno in giorno, il proprio amore va crescendo in maniera esponenziale (str. 4, 1-4 *Virginis egregie / ignibus calesco / et eius cotidie / in amore cresco*). Il sole ha raggiunto il suo *zenit*, il suo punto più alto, è a mezzogiorno ed egli non riesce a trovare alcun refrigerio (str. 4, 5-6 *sol est in meridie, / nec ego tepesco*: e che si tratti di un'ennesima metafora erotica, forse per indicare l'erezione?).²⁰⁹ Il suo piacere più grande – egli continua – consiste nel giocare con la sua fanciulla, che non conosce il fiele della malizia e gli dà baci più dolci del miele (con la consueta opposizione paronomastica *fel ~ mel*:²¹⁰ str. 5, 1-6 *Gratus super omnia / ludus est puelle, / et eius precordia / omni carent felle; / sunt, que prestat, basia / dulciora melle*).

sveglio e lo uccidono» (RICHARD DE FOURNIVAL, *Il bestiario d'amore*, a cura di Fr. ZAMBON, Parma 1987, p. 57).

²⁰⁷ Sul carne, cfr. il mio *Orazio, la Fortuna, l'unicorno. Lettura di CB 93a*, in «Pan» n.s., 6 (2017), pp. 149-157 (qui riprodotto in appendice).

²⁰⁸ Si rilevino il gioco di parole (v. 1) *virgo cum virginibus*, analogo a quello del *refrain*; e l'allitterazione in *enjambement talibus / turpis* (vv. 5-6).

²⁰⁹ Sabina TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., pp. 160-161, segnala giustamente che i tre verbi incoattivi su cui si fonda l'intera str. 4 (*calesco, cresco, tepesco*) sono caratteristici del linguaggio elegiaco.

²¹⁰ Cfr., in generale, A. BISANTI, *Sette schede su testi mediolatini e umanistici*, in «Schede Medievali» 38 (2000), pp. 39-72 [in partic., si vd. la scheda n. 4, *L'opposizione metaforica tra "mel" e "fel" (e simili) nella poesia antimuliebri mediolatina dei secoli XI-XIII*, pp. 51-57]. Cfr., per es., *CB 120 (Rumor letalis)*, str. 3, 16-17 *viros illustres decipis / cum melle venenoso*.

All'inizio della str. 6 veniamo finalmente a conoscere il nome della fanciulla di cui il protagonista è innamorato. Ella si chiama Cecilia (str. 6, 1 *Ludo cum Cecilia*), un nome che, all'interno della raccolta poetica, appare soltanto qui e – ammesso che non sia spurio – nel virtuosistico *refrain* di CB 86 (*Non contrecto*).²¹¹ Quello di Cecilia è – diversamente da Tisbe, Fillide e Flora, e analogamente a Giuliana – un nome sostanzialmente estraneo alla tradizione poetica classica. Benché di origine latina, il nome diviene assai comune soprattutto nel Medioevo (e fino ai nostri giorni) per la devozione nei confronti di santa Cecilia, una delle vergini e martiri più rinomate della tradizione agiografica e devozionale medievale (le date supposte per la cui morte oscillano tra la fine del II e la prima metà del IV sec.),²¹² ritenuta anche patrona della musica e dei musicisti e, come tale, esaltata, per es., in *Carm. Cant. 26 (Emicat o quanta pietate Cecilia sancta)*.²¹³ Il poeta, quindi, si diletta a giocare con Cecilia,

²¹¹ Virtuosistico, appunto, il ritornello di CB 86, costituito da ben 17 vv. monorimi (tutti uscenti in -ilia): *Experire, filia, / virilia: / semper sunt senilia / labilia; / sola iuvenilia / stabilia. / Hec sunt utensilia / agilia, / facilia, / gracilia, / fragilia, / humilia, / mobilia, / docilia, / habilia, / Cecilia, / et si qua sunt similia* (lo si legge, fra l'altro, in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 119).

²¹² Sintetiche ma, come sempre, utilissime notizie sulla tradizione agiografica relativa a santa Cecilia sono fornite da Giovanni Paolo Maggioni, in IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature del codice Ambrosiano 2 240 inf.*, testo critico riveduto e comm. a cura di G. P. MAGGIONI, trad. ital. coordinata da Fr. STELLA, con la revisione di G. P. MAGGIONI, premessa di Cl. LEONARDI, vol. II, Firenze-Milano 2007, pp. 1696-1697.

²¹³ Testo e trad. ital. in *Carmina Cantabrigiensia*, cit., pp. 196-197 (breve comm. a p. 51). Sulla figura storica e la tradizione agiografica, iconografica e musicale relativa a santa Cecilia, cfr. V. BIANCHI CAGLIESI, *Santa Cecilia e la sua basilica nel Trastevere*, Roma 1902; P. DE MIRIMONDE, *Sainte Cecile. Metamorphoses d'un thème musical*, Genève 1974; Q. CATAUDELLA, *Vite di santi e romanzo*, in *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, a cura di M. SIMONETTI, vol. II, Bologna 1981, pp. 931-952; E. GIANNARELLI, *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana secondo i Padri*, in *Matrimonio e famiglia. Testimonianze dei primi secoli*, a cura di M. NALDINI, Firenze 1996, pp. 143-173. A santa Cecilia Geoffrey Chaucer dedicherà uno dei suoi *Canterbury Tales* (in larga parte esemplato sul cap. *De sancta Cecilia* della *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze): cfr. GEOFFREY CHAUCER, *Il racconto della seconda monaca*, in Id., *I racconti di Canterbury*, introd. e note di A. BRILLI, trad. ital. di C. CHIARINIC. FOLIGNO, Milano 1978, pp. 433-445; e O. FARRAR EMERSON, *Saint Ambrose and*

ma sta ben attento a non fare sfiorire i gigli della di lei purezza, dal momento che egli vuole ergersi come custode e baluardo della sua castità (str. 6, 1-6 *Ludo cum Cecilia, / nichil timeatis! / sum quasi custodia / fragilis etatis, / ne marcescant lilia / sue castitatis*). Ella è come un fiore di verginità, e non sarebbe certo una bella azione guastare questo fiore (str. 7, 1-2 *Flos est; florem tangere / non est res securo*, dove *flos*, rafforzato dall'immediato diptoto con *florem*, ha ovviamente la medesima accezione che aveva già in Catullo e negli elegiaci latini);²¹⁴ occorre, infatti, lasciare che l'uva cresca e giunga a completa maturazione, prima che la si possa cogliere e gustare appieno; e, in questa speranza, l'innamorato vive contento del futuro che, prima o poi, invariabilmente lo attende (cioè il momento in cui potrà godere interamente delle grazie della sua fanciulla, con la consumazione del *factum*: str. 7, 3-6 *uvam sino crescere / donec sit matura; / spes me facit vivere / letum re ventura*). Intanto, egli si contenta di giocare con lei, guardarla, parlarle, accarezzarla e, infine, baciarla, mentre non vi è alcun pericolo che voglia andare oltre i primi quattro gradi dell'amore (*visus, colloquium, tactus, basium*), appunto quelli esplicitati, attraverso i verbi corrispondenti, nella strofa in questione (str. 8, 1-6 *Volo tantum ludere, / id est, contemplari, / presens loqui, tangere, / tandem osculari; / quintum, quod est agere, / noli suspicari!*,²¹⁵ ove si noti che il *factum* non è indicato col verbo corrispondente che potremmo aspettarci, *facere*, bensì, come spesso altrove, col verbo *agere* – e *actum* è, infatti, l'atto sessuale).

Siamo giunti al termine del canto. Qualunque cosa facciamo gli altri – dice l'innamorato – a noi non importa. Noi continuiamo a giocare ai giochi che è lecito e onesto praticare, siamo entrambi ancora molto giovani, perciò giochiamo teneramente (str. 9, 1-6 *Quicquid agant ceteri, / virgo, sic agamus / ut, quem decet fieri / ludum faciamus; / ambo sumus teneri; / tenere ludamus!*). Il diptoto del verbo *agere*, ai vv. 1-2 (*agant ~ agamus*) si colora volutamente di un'allusione – neanche troppo velata – all'*agere* del v. 5 della strofa prece-

Chaucer's Life of St. Cecilia, in «Publications of the Modern Language Association of America» 41, 2 (1926), pp. 252-261.

²¹⁴ Ottime considerazioni in S. TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., pp. 162-163.

²¹⁵ Si osservino, ai vv. 3-4 e 5, le allitterazioni *tangere / tandem* (in *enjambement*) e *quintum quod*.

dente; così come andrà certamente notato il gioco di parole *teneri* ~ *tenere* ai vv. 5-6. Ma la strofa è tutta fondata sul concetto dell'amore come "gioco", come *ludus*: e *ludus*, insieme al verbo corrispondente *ludere*, è sì la parola chiave di quest'ultima stanza (vv. 4 *ludum*; 6 *ludamus*), ma è anche la parola tematica di tutto il componimento, ricorrendo variamente a str. 5, 2 *ludus est puelle*, a str. 6, 1 *ludo cum Cecilia*, a str. 8, 1 *volo tantum ludere*.

Un "gioco d'amore", quindi, un *ludus amoris*, nell'attesa che la giovane Cecilia raggiunga la sua piena maturità di donna. Soltanto allora, quindi, l'innamorato (che pur sembra scoppiare di desiderio fino a non poterne più, come si evince da str. 4, 5-6 *sol est in meridie, / nec ego tepesco*) potrà e vorrà praticare sul corpo della fanciulla il totale compimento dell'atto sessuale.²¹⁶ Egli, inoltre, parla sempre e soltanto di se stesso nel corso di tutta la poesia, mentre la sua *partner* – che pure dovrebbe avere un ruolo non secondario, ma coprotagonistico – viene costantemente descritta come disposta e acquiescente nei confronti delle decisioni prese quasi unilateralmente dall'uomo (almeno, a quanto mi pare di evincere dalla lettura del carne), ella si limita a dargli baci più dolci del miele (str. 5, 6-7 / *sunt, que prestat, basia / dulciora melle*) e a "giocare" con lui – ma è soprattutto lui che "gioca" con lei. Il punto di vista del poeta è, ancora una volta, esclusivamente maschile. Che ne sappiamo, infatti – e io l'ho pensato più volte²¹⁷ – se la ragazza non abbia voglia, invece, di concedere tutta se stessa all'amante, di soddisfarlo fino in fondo, fino alla deflorazione e al *factum*, mentre lui, in buona sostanza, indugia, rimanda, perde tempo e si balocca con un'attività sessuale certamente appagante e divertente (trattandosi, appunto, di un "gioco", di un *ludus*), ma non del tutto completa ed esaustiva?

²¹⁶ Oltre che in *CB 72 (Grates ago Veneri*, per cui cfr. *supra*, § 2.3), il pieno raggiungimento del quinto *gradus amoris* ricorre, per es., in *CB 167 II (Laboris remedium)* e nel carne *Ex ungue primo teneram*, edito, sulla base del ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 3719, ante 1210, f. 23v, da P. DRONKE, *Medieval Latin*, vol. II, cit., pp. 378-380. Per un breve confronto tra *CB 88* e questi due componimenti, vd. E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 209.

²¹⁷ Cfr. A. BISANTI, *Metafore, τόποι*, cit., pp. 47-48.

2.6. CB 172 (*Lude, ludat, ludite*)

Questa lunga rassegna si è aperta, ormai parecchie pagine fa, con la disamina di CB 85 (*Veris dulcis in tempore*),²¹⁸ considerato il più semplice fra i componimenti dedicati al tema del desiderio d'amore non soddisfatto. Essa si conclude, specularmente, con la breve analisi di CB 172 (*Lude, ludat, ludite*)²¹⁹ che, per converso, può essere senz'altro giudicato il più semplice e immediatamente comprensibile fra i carmi nei quali si discorre dell'appagamento del desiderio amoroso (almeno fra quelli presentati e discussi in questa sede).

Il componimento, assai sintetico e contratto, consta in tutto di tre strofe di cinque versi ciascuna (per un totale, quindi, di soli 15 versi). I vv. 1-2 di ogni strofa sono decaquadrisillabi equamente suddivisi in due emistichi eptasillabici, proparossitono il primo, parossitono il secondo. I vv. 3-4 sono eptasillabi proparossitoni, mentre ancora un eptasillabo, ma parossitono, è il v. 5. La struttura metrica della poesia è, dunque, interamente a base eptasillabica, con alternanza di versi sdruciolati e piani. Le rime seguono lo schema aabbc per la str. 1, aabba per le str. 2-3.

L'innamorato protagonista – non necessariamente un goliardo o uno “scolaro”, come scrive Eugenio Massa²²⁰ – esorta al gioco amoroso i suoi compagni, invitandoli a godere delle gioie che la vita può e sa offrire loro (str. 1, 1-2 *Lude, ludat, ludite! Iocantes nunc audite, / quos presentis gaudia demulcent leta vite*); il saltimbanco illuda e inganni le donne con la sua abilità nei dadi e nei giochi d'azzardo, il chierico le illuda e le inganni con gli amplessi (str. 1, 3-5 *histrion tesseribus, / clericus amplexibus / deludat mulieres!*, ove si rilevi il derivativo gioco di parole fra *ludo* e *deludo*).²²¹ L'amore (o, forse meglio, Amore, personificato o divino) deve essere celebrato mediante soavi melodie, e non è giusto che esso sia trattenuto da gravi e

²¹⁸ Cfr. *supra*, § 1.1.

²¹⁹ Il componimento (col titolo *Dica sì col riso*) si legge in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 97 (da cui cito). Non è invece antologizzato né da Vecchi, né da Rossi, né da Walsh.

²²⁰ *Ivi*, p. 207.

²²¹ Al v. 3, *tesseribus* è emendamento di Bischoff (per la rima) in luogo di *per tessereres* attestato in B (cfr. B. BISCHOFF, *Carmina Burana*, III, cit., p. 211).

noiosi predicozzi, che gli fanno solo perdere tempo (str. 2, 1-2 *Amor est iam suavibus canendus melodiis, / qui non tardet gravibus de-tentus homiliis!*); la giovane fanciulla, fresca come una rosa appena sbocciata, conceda se stessa, vinta dalle pie parole dell'innamorato (str. 2, 3-5 *spondeat puellula / florens quasi rosula, / verbis devicta piis!*).²²² Ella dica di sì col riso in volto, non neghi nulla di ciò che le si chiede, non rifiuti se stessa all'uomo che la vuole sedurre e rendere sua (str. 3, 1-2 *Dicet "ita!" facie, nil denegat rogata, / non viri notitiam rimetur prenotata!*);²²³ ancora, faccia ciò che le viene richiesto, anzi, meglio, dia sempre all'uomo quel che egli vuole da lei, anche se ciò non le viene espressamente domandato, con suppliche e preghiere (str. 3, 3-5 *faciat quod petitur. / quod precibus negligitur, / prestet virgo laudata!*).²²⁴

Siamo qui, come ben si vede, di fronte a un componimento nel quale, a differenza di tutti quelli analizzati in questo secondo capitolo, non viene narrata un'esperienza d'amore – realmente vissuta dal poeta o assolutamente inventata, poco importa – bensì è introdotta una sorta di riflessione, vivacemente tinta dai toni della gioia e dell'esultanza, sul valore e sul significato della vita – e dell'amore, soprattutto – intesi come gioco, come *ludus* (e, in questo, il carne si ricollega a *CB 88*): basti rileggere l'attacco (str. 1, 1), caratteriz-

²²² Per il diminutivo *puellula* (v. 3), cfr. *CB 183*, str. 1, 1-2 *Si puer cum puellula / moraretur in cellula*; per *rosula* (v. 4), vd. *CB 177* (*Stetit puella*), str. 2, 1-2 *Stetit puella / tamquam rosula* (entrambi i componimenti sono stati musicati da Carl Orff); per *verbis devicta piis* (v. 5), cfr., infine, *CB 70* (*Estat florifero tempore*), str. 14a, 3 *Veneris furta sunt pia* (vd. *supra*, § 2.1).

²²³ Per *virii notitiam* (v. 2), cfr. *Lc 1, 34* *virum non cognosco* (ovviamente utilizzato dal poeta medievale in direzione fortemente antifrastica rispetto al celebre passo evangelico). Quanto a *facie* (v. 1), essa è lezione di B, e secondo me deve essere mantenuta a testo, laddove, invece, Schumann, Spanke e Bischoff hanno proposto una non necessaria correzione in *facile* (e quindi il significato dell'espressione verrebbe a essere «dica di sì facilmente, senza troppo farsi pregare»: cfr. B. BISCHOFF, *Carmina Burana*, III, cit., p. 211). Che *facie* debba essere conservato, oltre che dal contesto complessivo, mi sembra rafforzato dal gioco paronomastico – che in gran parte si perderebbe, con *facile* – col *faciat* di v. 3.

²²⁴ La correzione *precibus* (v. 4), proposta, ancora una volta, da Schumann, Spanke e Bischoff (ivi, p. 211) in luogo del trådito *prece*, mi sembra stavolta oltremodo opportuna (per la metrica).

zato dal triplice poliptoto del verbo *ludo*, in tutte e tre le forme con funzione imperativa ed esortativa (*lude, ludat, ludite*),²²⁵ rafforzato dall'immediatamente successivo *iocantes*, oltre che, come si è detto, da *deludat* (str. 1, 5). Attraverso un linguaggio semplice e piano, una struttura prevalentemente paratattica, un tono perennemente incitatorio e la quasi completa assenza di *colores rhetorici* (che, invece, abbondano in quasi tutti i *CB*),²²⁶ il poeta esprime il concetto secondo il quale le fanciulle richieste d'amore non possono e non devono respingere le profferte degli spasimanti, debbono dare il loro consenso al rapporto amoroso anche soltanto mediante un cenno, un ammiccamento, un sorriso (str. 3, 1 *dicet "ita!" facie*), insomma, debbono lasciarsi andare all'istinto naturale che vuole che colei che è amata non può non ricambiare l'amore che le viene donato.²²⁷

CB 172, dunque, a onta della sua brevità e semplicità – anzi, direi meglio, proprio per la sua brevità e per la sua semplicità – ben si presta a concludere il lungo percorso di analisi che qui si è voluto tentare. Un percorso, condotto all'interno della raccolta poetica medio-latina, che dall'effusione di un primo, labile e inesaudito desiderio d'amore ci ha guidati, attraverso la disamina di quindici poesie, alla celebrazione e all'esaltazione della soddisfazione di quel desiderio. Insomma, dal più mesto e sospirato inappagamento al più pieno e completo appagamento.

²²⁵ Per un *incipit* simile, cfr. *CB 174*, str. 1,1 *Veni, veni, venias* (anch'esso musicato, e in maniera "martellante", da Carl Orff).

²²⁶ Cfr., per es., Fr. WAGNER, "Colores rhetorici" in *der Vagantenbeichte des Archipoeta*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 10 (1975), pp. 99-105.

²²⁷ È il concetto che, attraverso l'indispensabile mediazione del *De amore* di Andrea Cappellano e alla luce di ben più salde convinzioni filosofiche, condurrà al dantesco «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (DANTE, *Inf.* V 103: cfr. E. MALATO, *Amor cortese e amor cristiano*, cit., pp. 172, 208, 218 e *passim*).



Orazio, *la Fortuna, l'unicorno.*
Lettura di CB 93a

1. Il ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 4660, ovvero il celebre codice dei *CB*, esibisce, al n. 93, un unico componimento di complessive otto strofe tristiche di decaquadrisillabi che, a ben vedere, comprende due poesie separate e assolutamente indipendenti l'una dall'altra, accorpate insieme dal copista del ms. burano ma già da Otto Schumann, nella sua edizione dei *CB* amorosi del 1940,¹ giustamente suddivise a formare due differenti composizioni, numerate rispettivamente *CB* 93 e *CB* 93a.

I due carmi – che ci risultano attestati soltanto nel *codex Buranus* – si presentano, in effetti, come del tutto diversi per le tematiche proposte da ciascuno di essi, al di là della concordanza di struttura ritmica e versificatoria (ciò che ha costituito senza alcun dubbio il motivo per cui, a un certo punto, essi vennero unificati in una sola poesia). *CB* 93 (inc. *Hortum habet insula*)² consiste di tre strofe di decaquadrisillabi (o, se si preferisce, doppi settenari) a rima costante per ogni singola strofa (*versus unisoni*): ciascun verso, a sua volta, è composto da un primo emistichio proparossitono e da un secondo parossitono (per es., str. 1, 1-2 *Hortum habet insula virgo virginalem; / hunc ingressus, virginem unam in sodalem*, etc.). Nel componimento in questione l'io narrante si autoesalta per l'arrivo di un nuovo amore, di una nuova relazione affettiva destinata a scalzare definitivamente una passione precedente: tematica, questa, veicolata dall'anonimo poeta nei modi e nelle forme consuete della tradizione della poesia d'amore mediolatina (ma anche romanza) fra i secc. XII e XIII, con una vistosa derivazione, in *incipit*, dal *Cantico dei*

¹ *Carmina Burana*. II. *Die Liebeslieder*, cit.

² Il componimento si legge in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 125-126 (con trad. ingl. e breve commento).

Cantici,³ nella rappresentazione metaforica della donna amata alla stregua di un *hortus conclusus*: *CB* 93, str. 1, 1 *Hortum habet insula virgo virginalem* ~ *Cant. IV 12 hortus conclusus soror mea* (passaggio, questo, generalmente interpretato già dai Padri della Chiesa e dai primi scrittori cristiani⁴ come simbolo della verginità, e qui *virgo* – al v. 1, e ancora *virginalem* al v. 1 e *virginem* al v. 2 – è la donna per cui il poeta spasima d’amore).

Assai più interessante, e meritevole di più ampia analisi, è *CB* 93a (inc. *Cum Fortuna voluit*), composto dalle rimanenti cinque stanze del presunto e ingannevole “carne unitario”, secondo il medesimo schema strofico, ritmico e rimico del precedente. È un componimento sul quale, a parte le brevi considerazioni di Eugenio Massa e di Peter G. Walsh nelle loro antologie dei *CB*,⁵ non esiste – ch’io sappia – alcuno studio particolare e quindi ritengo opportuno, in questa sede, dedicare a esso una specifica disamina.

2. *CB* 93a introduce il lamento, in prima persona, di un «dottore di buona posizione»⁶ che, giunto ormai alla vecchiaia – o, almeno, all’avanzata maturità – rimpiange la trascorsa gioventù, secondo un modulo di *laus temporis acti* ampiamente attestato nella tradizione classica e mediolatina (e non solo nella poesia d’amore).⁷ Il pro-

³ Per la principale bibliografia sulla fortuna del libro vetero-testamentario nella poesia mediolatina cfr. *supra*, cap. 1, nota 38.

⁴ Riguardo a quest’aspetto, le direttrici interpretative – com’è noto – furono molteplici, da quella in chiave eminentemente spirituale proposta da Origene e seguita da Gregorio Magno a quella in direzione ecclesiologica avanzata da Beda, da quella che privilegiava l’interpretazione mariana, percorsa, fra l’XI e il XII sec., da Ruperto di Deutz e da Onorio di Autun, a quella mistica di Bernardo di Chiaravalle e dei suoi seguaci e discepoli: cfr., per un primo approccio alla complessa problematica, Cl. MORESCHINI, *I Padri*, ne *Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, cit., vol. I, *La produzione del testo*, t. I, Roma 1992, pp. 563-604 (alle pp. 588-595).

⁵ Testo lat. e comm. in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 126-129 (da cui cito, con trad. ingl.); e in E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., pp. 135-136 (col titolo *Il grano e la paglia*) e 215. Il componimento non è, invece, antologizzato da P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit.

⁶ E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 215.

⁷ Cfr., fra i tanti, *CB* 6 (*Florebat olim studium*), da me studiato ne *I CB* 6 e 39 *fra risonanze bibliche e “mondo alla rovescia”*, cit., pp. 29-39.

tagonista – che, qui come altrove nei *CB*, non va necessariamente identificato col poeta – esordisce affermando che, finché la Fortuna ha voluto che egli visse beato, essa lo rese gradito a tutti per la sua bellezza e i suoi buoni costumi, e fece sì che egli potesse ascendere ai più alti gradi della rinomanza culturale (str. 1, 1-3 *Cum Fortuna voluit vivere beatum, / forma, bonis moribus fecit bene gratum / et in altis sedibus sedere beatum*). Ma adesso il fiore della gioventù è appassito e la sopraggiunta vecchiaia ha tratto con sé ogni cosa; a questo punto, l'unica prospettiva che resta al protagonista è quella di guadagnarsi, nell'ultimo periodo della sua vita, la grazia della salvezza (str. 2, 1-3 *Modo flos preterit mee iuventutis, / in se trahit omnia tempus senectutis; / inde sum in gratia novissime salutis*). Con una mossa che, apparentemente, sembra virare in una direzione assolutamente diversa da quanto finora è stato detto, si afferma quindi che l'unicorno – animale simbolico e fantastico del quale si discorrerà più avanti – suole mostrarsi alle fanciulle, non certo a tutte, ma soltanto a quelle che seguono una condotta di vita casta e integerrima, nel cui grembo egli ha l'abitudine di rifugiarsi e di posare il capo (str. 3, 1-3 *Rhinoceros virginibus se solet exhibere; / sed cuius est virginitas intemerata vere, / suo potest gremio hunc sola retinere*). E, in tal modo, la fanciulla innamorata di un giovane e usa a disprezzare l'età avanzata dell'io narrante viene a buon diritto privata della possibilità che l'unicorno – cioè, fuor di metafora, lo stesso io narrante – si faccia docilmente catturare da lei (str. 4, 1-3 *Igitur que iuveni virgo sociatur / et me senem spreverit, iure defraudatur, / ut ab hac rhinoceros se capi patiatur*). Nell'età giovanile delle fanciulle, che, all'interno dell'attività agricola, corrisponde alla stagione del raccolto, all'uomo anziano va assegnata, in ricompensa, soltanto la paglia, mentre il giovane si guadagna il grano; e quindi – conclude il protagonista, riprendendo la metafora agricola con la quale viene siglato il componimento – io, che sono ormai vecchio, lascio al mio successore un'aia da coltivare (str. 5, 1-3 *In tritura virginum debetur seniori / pro mercede palea, frumentum iuniori; / inde senex aream relinquo successori*).

Tenuto conto della brevità del testo – in tutto, solo quindici versi – il carne si presenta abbastanza curato sotto l'aspetto retorico e versificatorio, mediante il ricorso alle principali figure di *ornatus* (che qui, come in genere in tutta la raccolta, si caratterizza alla stregua di un *or-*

natus facilis). L'anonimo poeta utilizza infatti, tra le più diffuse figure di suono, l'allitterazione, generalmente bimembre e, talora, anche "a distanza" (con l'intercisione, quindi, fra i due vocaboli allitteranti, di uno o due termini non allitteranti: str. 1, 1 *voluit* [...] *vivere*; 2 *forma*, *bonis* [...] *fecit bene*, a distanza e a schema abab; 3 *sedibus sedere*, che è anche *figura etymologica*; str. 2, 2 *trahit* [...] *tempus*; str. 3, 1 *se solet*; str. 4, 2 *senem spreverit*). Egli, poi, impiega, nel corso del componimento, una griglia sostanzialmente ristretta di termini ricorrenti e variati per poliptoto, per sinonimia o per *figura etymologica*, afferenti ai principali (e pochi) nuclei concettuali del carme, ovvero i seguenti:

1) in primo luogo, il conflitto e il contrasto fra la passata gioventù e la presente vecchiaia (str. 2, 1-2 *flos* [...] *iuventutis* ~ *tempus senectutis*, in parallelismo e con le due parole chiave – *iuventus* e *senectus* – in clausola, a meglio evidenziare il concetto; str. 4, 1-2 *iuveni* ~ *senem*; str. 5, 1-2 *seniori* ~ *iuniori*, anche in questo caso con ambedue i termini in clausola);

2) il motivo della *gratia*, che il protagonista ha finora ottenuto fra le genti per la sua superiorità culturale, mentre egli ora altro non si attende che quella *gratia* che, una volta abbandonata la pratica amorosa (quella che i poeti classici avrebbero chiamata la *militia amoris*), potrà fargli conseguire l'eterna salvezza (str. 1, 2 *gratum* ~ str. 2, 3 *gratia*);

3) la presenza, a partire dalla str. 4, di una *virgo* – non necessariamente da intendere come una "vergine" nel vero senso della parola, bensì, semplicemente, come una "fanciulla", alla luce di un valore del termine ben attestato nella poesia latina medievale in generale e nei *CB* in particolare⁸ – la cui *virginitas* (freschezza, giovinezza, fanciullezza) è oggetto di lode e, tutto sommato, anche di mesto rimpianto da parte del maturo protagonista, comunque ormai rassegnato a cedere il passo al più giovane e fortunato rivale (*virgo* e *virginitas*, vocaboli ribattuti mediate poliptoto in str. 3, 1 *virginibus*, 3, 2 *virginitas*; str. 4, 1 *virgo*; 5, 1 *virginum*);

4) la metafora, infine – sulla quale si ritornerà oltre – dell'esercizio d'amore concepito come una attività agricola, metafora che si accampa nell'ultima strofa, informandola completamente: si con-

⁸ Fra i tanti esempi possibili, vd. *CB* 83 (*Sevit aure spiritus*) – largamente fondato su *Ov. am.* I 5 – per cui cfr. *supra*, § 2.2.

siderino, a tal proposito, vocaboli quali *tritura* (str. 5, 1), *palea* e *frumentum* (str. 5, 2), *aream* (str. 5, 3).

Quanto alla rima, essa è costantemente bisillabica (str. 1, 1-3 *beatum* ~ *gratum* ~ *laureatum*, etc.), in tutti i quindici versi di cui consta la poesia. C'è, se mai, da rilevare il fatto che, in taluni casi, anche il primo emistichio di un verso rima col primo del verso successivo: così a str. 1, 2-3 *moribus* ~ *sedibus*; e a str. 2, 2-3 *omnia* ~ *gratia*.

3. CB 93a offre però, oltre a quelli or ora evidenziati, altri non irrilevanti spunti di analisi e di riflessione. Il componimento, in effetti, richiama visibilmente, in più di un particolare, Orazio, *carm.* III 26 (*Vixi puellis nuper idoneus*).⁹ L'alcaica oraziana, com'è noto, è materiata dalla rinuncia, da parte del poeta, all'amore e alla poesia – e, in questo, l'ode stabilisce una precisa consequenzialità con la precedente, *carm.* III 25 (*Quo me, Bacche, rapis tui*)¹⁰ – laddove vengono tagliati i ponti col passato e ci si propone la trattazione di temi più alti e la *recusatio* della lirica amorosa. In apertura, Orazio evidenzia le due direzioni che egli ha seguito finora, la dedizione nei confronti delle fanciulle (e, di conseguenza, la composizione di poesie d'amore: v. 1 *Vixi puellis nuper idoneus*) e l'attività militare, da lui egregiamente esercitata (v. 2 *et militavi non sine gloria*): laddove, però, le due direzioni or ora individuate, in fondo, si identificano e coincidono in una sola, ovvero l'attività amatoria *tout court*, ché la *militia* cui il Venosino fa riferimento è, fuor di dubbio, la *militia amoris* ben nota alla tradizione poetica – soprattutto elegiaca – classica (i cui precetti fondamentali sono veicolati da Ovidio, *am.* I 9, 1 *militat omnis amans et habet sua castra Cupido*, e *ars am.* II 233 *militiae species amor est*) e, poi, medievale.¹¹ Ma c'è di più. Riprendendo e, insieme, eludendo gli schemi dell'epigramma dedicatorio ellenistico,¹² Orazio «presenta a Venere, nel suo tempio, gli strumen-

⁹ Il parallelo è suggerito – ma non approfondito – da P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 127-128.

¹⁰ Cfr. quanto scrive, a tal proposito, Enzo Mandruzzato, in ORAZIO, *Odi ed epodi*, intr. di A. TRAINA, trad. e note di E. MANDRUZZATO, Milano 1985, pp. 514-515.

¹¹ Per la bibliografia sul motivo, cfr. *supra*, cap. 2, note 125-126.

¹² Cfr. G. PASQUALI, *Orazio lirico*, Firenze 1920 (nuova ediz. a cura di A. LA PENNA, Firenze 1964), pp. 408-501.

ti che simboleggiano la sua natura di poeta (la cetra) e di amante (le torce per illuminare il cammino fino alla casa delle donne amate e le leve per forzarne le porte)»: ¹³ vv. 3-8 *nunc arma defunctumque bello / barbiton hic paries habebit, // laevum marinae qui Veneris latus / custodit. Hic, hic ponite lucida / funalia et vectes et arcus / oppositis foribus minacis*. Nella terza e ultima strofa del carme, ancora rivolgendosi a Venere, il poeta latino opera una diversione e uno scarto assolutamente inaspettati, e «quella che dovrebbe essere preghiera di commiato e di addio si trasforma – rivelando una passione non sopita – nell’invocazione alla dea perché almeno una volta colpisca con la sua frusta l’arrogante Cloe» ¹⁴ (vv. 9-12 *O, quae beatam diva tenes Cyprum et / Memphin carentem Sithonia nive, / regina, sublimi flagello / tange Chloen semel arrogantem*).¹⁵

Analoga a quella oraziana, almeno a livello tematico e contenutistico se non per affinità di espressioni e di *iuncturae*, è la situazione di partenza del protagonista di *CB* 93a.¹⁶ Anche qui colui che dice io palesa chiaramente la volontà di gettarsi alle spalle le lusinghiere e allettanti sirene dell’amore, della fama e della gloria (in questo caso, una gloria derivata dal proprio magistero universitario, in linea con un possibile precedente massimiano: str. 1, 3 *et in altis sedibus sedere laureatum* ~ Maxim. eleg. I 9-10 *Dum iuvenile decus*,

¹³ I. GUALANDRI, s.v. *Cloe*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. I, Roma 1996, pp. 693-694 (a p. 694).

¹⁴ Ivi, p. 694.

¹⁵ Assolutamente da respingere è l’ipotesi avanzata da K. Quinn, in *Horace, The Odes*, ed. by K. QUINN, London 1986, p. 288, secondo il quale *semel* non andrebbe connesso con *tange*, bensì con *arrogantem* (nel senso, quindi, che Orazio pregherebbe la dea Venere perché colpisca con la sua sferza Cloe che “una sola volta” si è mostrata arrogante). Quanto a Cloe, una fanciulla dallo stesso nome ricorre anche in *carm.* I 23 (su cui vd. R. M. NIELSEN, *Horace, Odes I 23: Innocence*, in «Arion» 9 [1970], pp. 373-378), III 7 e III 9, ma sembra assai improbabile che, in tutti i casi, si tratti della stessa persona (*status quaestionis* in I. GUALANDRI, s.v. *Cloe*, cit., pp. 693-694).

¹⁶ Per la presenza del Venosino nei *CB*, cfr. A. BISANTI, s.v. *Carmina Burana*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma 1998, pp. 156-159; Id., *Tange, sodes, citharam (CB 121)*, cit.; e S. TUZZO, *Motivi oraziani in CB 75*, in «Bollettino di Studi Latini» 35, 1 (2005), pp. 142-152 (poi in EAD., *La poesia dei “clerici vagantes”*, cit., pp. 13-22). In nessuno dei tre interventi, però, si fa cenno a *CB* 93a.

dum mens sensusque maneret, / orator toto clarus in orbe fui)¹⁷ e avverte la lene e dolorosa consapevolezza che il suo tempo è ormai fatalmente trascorso, che il fiore della gioventù si è disseccato e che la vecchiaia, la *senectus*, è inesorabilmente giunta a bussare alla sua porta, trascinando ogni cosa appresso di sé (str. 2, 1-2 *Modo flos preteriiit mee iuventutis, / in se trahit omnia tempus senectutis*).¹⁸ Ma, nel canto burano, vi è, proprio in *incipit*, un elemento che in Orazio non compare, ovvero il tema – universalmente noto e diffuso in tutto il Medioevo, almeno da Boezio in poi¹⁹ – del capriccio e della volubilità della Fortuna. È stata, infatti, la Fortuna, la dea bendata, calva e con una ciocca di capelli soltanto sulla fronte,²⁰ a volere (str. 1, 1 *Cum Fortuna voluit*) che il protagonista di *CB* 93a abbia vissuto, fino a quel momento, in una condizione nella quale l'esercizio d'amore e la gloria intellettuale e culturale lo hanno reso celebre e beato (str. 1, 1 *me vivere beatum*). Un motivo, questo della Fortuna, di endemica e dilagante estensione nella letteratura mediolatina (basta pensare, una fra tutte, alla *Elegia de diversitate Fortunae* – più correttamente e semplicemente *Elegia* – di Arrigo da Settimello)²¹ e, in particolare, proprio nei *CB*, nei quattro celebri componimenti della prima sezione della raccolta (*CB* 14 *O varium Fortune lubricum*; 16 *Fortune plango vulnera*; 17 *O Fortuna*; 18 *O Fortuna levis*) oggetto – questi sì, a differenza del carne che qui si sta esaminando – di una pletera di studi e contributi di stampo letterario, artistico e musicologico.²²

¹⁷ Il motivo ricompare, all'interno della silloge poetica mediolatina, anche in *CB* 16 (*Fortune plango vulnera*), str. 2, 1-4 *In Fortune solio / sederam elatus, / prosperitatis vario / flore coronatus* (vd. *infra*, nota 22 e contesto).

¹⁸ Sui motivi della giovinezza e della vecchiaia – e, in particolare, sulla metafora del *flos* – nei *CB* vd. le osservazioni di Sabina TUZZO, «*Vincit Amor quemque*», cit., pp. 153-159 e *passim*.

¹⁹ BOETH. *De cons. Phil.* II, pr. 2.

²⁰ Cfr. *CB* 16 (*Fortune plango vulnera*), str. 1, 5-8 *Verum est, quod legitur / fronte capillata, / sed plerumque sequitur / occasio calvata*.

²¹ ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia*, ediz. critica, trad. e comm. a cura di Cl. FOSATI, Firenze 2011.

²² Cfr. H. R. PATCH, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge (Mass.) 1927; e, soprattutto, S. TUZZO, *La volubilità della Fortuna nei «Carmina Burana»*, in *Studi in onore di Giovanni Uggeri*, a cura di G. MARANGIO-G. LAUDIZI,

A partire dalla str. 3, come si è detto, il poeta mediolatino opera un'apparente diversione e afferma che l'unicorno ha l'abitudine di mostrarsi alle fanciulle, non certo a tutte, ma soltanto a quelle che seguono una condotta di vita casta e integerrima, nel cui grembo egli suole rifugiarsi e posare la testa (str. 3, 1-3 *Rhinoceros virginibus se solet exhibere; / sed cuius est virginitas intemerata vere, / suo potest gremio hunc sola retinere*). Ispirandosi al *Physiologus*, a Isidoro di Siviglia e alla ricchissima tradizione mediolatina – e poi romanza – dei *bestiarii* (segnatamente i “bestiari d'amore”),²³ il poeta allude alla celebre leggenda dell'unicorno²⁴ (o liocorno, sovente definito, in latino, *rhinoceros*, come appunto qui, a str. 3, 1), animale fantastico e indomabile che, però, diviene docile e mansueto se accolto nel grembo di una vergine. Fra i vari “bestiari d'amore” composti nelle lingue romanze, uno dei più famosi è certamente quello di Richard de Fournival, che discorre dell'unicorno in questi termini:

E fui catturato anche per mezzo dell'odorato, come l'unicorno che si addormenta al dolce profumo della verginità di una damigella. Questa è la sua natura: non esiste alcun animale così pericoloso da catturare, e in mezzo alla fronte ha un corno al quale nessuna armatura può resistere, tanto che nessuno ha il coraggio di attaccarlo e di avvicinarlisi tranne una fanciulla vergine. Perché quando ne riconosce una al fiuto, si inginocchia davanti a lei e si inchina con umiltà e dolcezza come volesse mettersi al suo servizio. Sicché i cacciatori avveduti che conoscono la sua natura mettono una vergine sul suo passaggio, e l'unicorno si addormenta sul suo grembo; allora,

Galatina (LE) 2009, pp. 137-148 (poi in EAD., *La poesia dei “clerici vagantes”*, cit., pp. 127-146: sicuramente il miglior contributo sul tema, ricchissimo di riferimenti alla tradizione classica – greca e latina – e medievale).

²³ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 97 e 128; e Fr. CARDINI, *Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale*. 3. *L'unicorno*, cit. Vd. inoltre *Physiologus* 999-1001 (ed. a cura di Fr. SBORDONE, Milano 1936, p. 80); e ISID. HISP. *etym.* XII 2, 13 *tantae autem esse fortitudinis ut nulla venantium virtute capiatur; sed sicut asserunt qui naturas animalium scripserunt, virgo puella praepositur quae venienti sinum aperit, in quo ille omni ferocitate deposita caput ponit, sicque soporatus velut inermis capitur* (cfr. *supra*, cap. 2, nota 206).

²⁴ Cfr. l'amplissima documentazione – soprattutto iconografica – raccolta da B. FAIDUTTI, *Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen Âge - XIX^e siècle)*, Paris 1996.

quando è addormentato, giungono i cacciatori che non avevano il coraggio di attaccarlo da sveglio e lo uccidono.²⁵

La menzione del leggendario unicorno – cui, come si è visto, si fa riferimento anche in *CB* 88 (*Amor habet superos*), str. 2, 5-6 *capitur rhinoceros / virginis amplexu*²⁶ –, solo apparentemente irrelata, è invece perfettamente funzionale al messaggio che il poeta medievale intende veicolare. Se Orazio, in *carm.* III 26, supplicava la dea Venere perché punisse – pur una sola volta e certamente in maniera lieve – la refrattaria e arrogante Cloe, mostrando peraltro, come si è già rilevato, un tenace attaccamento alla trascorsa attività amorosa; qui, in *CB* 93a, il protagonista, intenzionato a rinunciare all'amore – anche egli, però, ancora fortemente legato alle memorie di un passato troppo recente per essere facilmente rimosso – assume su se stesso, sulla propria persona, la tradizione simbolica e figurativa dell'unicorno per stigmatizzare il comportamento della fanciulla di cui era – e, forse, è tuttora – innamorato, la quale, però, lo ha disprezzato in quanto ormai vecchio (str. 4, 2 *et me senem spreverit*), preferendo volgersi a un nuovo rapporto, con un uomo assai più giovane di lui (str. 4, 1 *Igitur que iuveni virgo sociatur*). È evidente che la fanciulla in questione, come la Cloe di oraziana memoria, si è mostrata recalcitrante nei confronti del maturo protagonista e, dedicandosi a un nuovo amore con un suo coetaneo, non ha praticato una condotta di vita morigerata e casta e, quindi, non può essere certo considerata una *virgo*. Onde l'unicorno – immagine più o meno velata dello stesso protagonista – non può assolutamente rifugiarsi nel suo grembo e adagiarvi delicatamente il capo, ché ella *virgo* non è più, dal momento che i giovani come il suo nuovo *partner* non custodiscono certo la verginità delle fanciulle²⁷ (str. 4, 2-3 *iure defraudatur, / ut ab hac rhinoceros se capi patiatur*).

All'anziano consapevole e disilluso non rimane altro, ormai, che farsi da parte. Egli sa bene che la fanciulla da lui una volta amata darà metaforicamente in premio, al nuovo e più fortunato spasiman-

²⁵ RICHARD DE FOURNIVAL, *Il bestiario d'amore*, cit., p. 57. Il passo in questione è già stato riprodotto *supra*, cap. 2, nota 206.

²⁶ Cfr. S. TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., p. 159; e *supra*, cap. 2.5.

²⁷ Cfr. E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti*, cit., p. 215.

te, il grano, il biondo e rigoglioso frumento appena mietuto, mentre a lui altro non resterà che la paglia, la pula, il loglio (str. 5, 1-2 *In tritura virginum debetur seniori / pro mercede palea, frumentum iuniori*); e così, in conclusione, egli si congeda, lasciando campo libero – in tutti i sensi – al più giovane amante, suo successore nelle facili grazie della volubile ragazza (str. 5, 3 *inde senex aream relinquo successori*). Le immagini del grano, della paglia e dell’aia sono, evidentemente, di origine evangelica. Si ricordi, infatti, ciò che di Gesù dice Giovanni Battista in *Mt. 3, 11-12: ipse vos baptizabit in Spiritu Sancto et igni, / cuius ventilabrum in manu sua, et permundabit aream suam et congregabit triticum suum in horreum, paleas autem comburet igni inextinguibili*.²⁸ L’autore del canto burano, ovviamente, utilizza il celebre passo evangelico in prospettiva antifrastica e parodica – secondo una linea di fruizione del testo sacro ben attestata nella letteratura mediolatina²⁹ – riferendo i traslati del grano e della paglia all’attività erotica della fanciulla. I vocaboli cui egli fa ricorso sono, come si sarà osservato, gli stessi adoperati dall’evangelista: *Mt 3, 12 aream ~ CB 93a, str. 5, 3 aream; triticum ~ str. 5, 1 tritura; paleas ~ str. 5, 2 palea*; ma essi sono qui rivitalizzati – se così si può dire – all’interno di una più ampia e inclusiva metafora – cui si è accennato più sopra – volta all’utilizzazione del lessico agricolo (“campo”, “terreno”, “aratro”, etc.) per simboleggiare e rappresentare l’attività amorosa, segnatamente quella caratterizzata da un alto tasso di erotismo (qui, comunque, non presente in larga misura). Una metafora, questa, anch’essa di amplissima attestazione,³⁰ che fa sì che, nel nostro componimento, il *focus* finale si sposti sulla sostanziale leggerezza sentimentale della fanciulla, sulla prospera sorte del suo giovane amante (cui spetta il grano, il frumento, e cioè la possibilità di potere tranquillamente godere dei

²⁸ Cito il testo di Matteo, ovviamente, dalla *Vulgata* di san Gerolamo, la traduzione biblica di gran lunga maggiormente utilizzata durante il Medioevo. Il brano si collega, per la tematica e la terminologia, a precedenti profetici dell’Antico Testamento: *Is 41, 16; Hier 15, 7; 16, 42; 16, 50*.

²⁹ Cfr., in generale, G. CREMASCOLI, *Il sacro nella poesia mediolatina*, in *Lo Spazio Letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, cit., vol. I, t. II, Roma 1993, pp. 111-156.

³⁰ Sull’argomento, vd. *supra*, cap. 2, nota 197 e contesto.

di lei favori), sull'amarezza e la sconsolazione dell'anziano protagonista, cui non resta in mano altro che un po' di paglia e che deve farsi da lato, rinunciando per sempre alla pratica d'amore.

Concludiamo. *CB* 93a non è certamente uno dei migliori pezzi della raccolta di *Benediktbeuern*, ma non è neppure un componimento da trascurare o, peggio, da disprezzare. Fondato, quanto alla tematica, sul *carm.* III 26 di Orazio, esso presenta una ricca serie di motivi, di temi, di elementi e di *tópoi* – che qui si è cercato di enucleare e di illustrare – atti a fare di esso un testo che, nella sua brevità (anzi, forse proprio per la sua brevità), risulti oltremodo denso e significativo. L'*imitatio* oraziana – che mi sembra, se non indubitabile, almeno assai probabile – si sostanzia e si arricchisce, inoltre, di alcuni particolari che, da un lato, guardano alla tradizione simbolica e leggendaria medievale (la Fortuna e, soprattutto, l'unicorno), dall'altro, riprendono tematiche e spunti tipici della tradizione neotestamentaria e cristiana (la citazione dal Vangelo di Matteo a str. 5; la prospettiva e la speranza dell'eterna salvezza a str. 2, 3 *inde sum in gratia novissime salutis*). Nella compresenza e nel sapiente intarsio di motivi classici e di motivi cristiani stanno il segreto e il sottile fascino di un componimento come quello che si è qui analizzato, in cui – come in moltissimi *CB* e, più in generale, in un'amplissima porzione della letteratura e della poesia latina medievale – tradizione e innovazione, imitazione e originalità, ripetizione e novità coesistono e si sostengono a vicenda, senza stridori, senza scricchiolii, ma in modo piano, lineare e accattivante.



Bibliografia sui CB

1. Edizioni

- ASTEY L., *El «Ludus de nativitate» de Benedikbeuern*, edición, introducción y notas, Monterrey 1970.
- BERNDT G., *Carmina Burana, Lateinisch-Deutsch*, Stuttgart 2000.
- BISCHOFF B., *Faksimile-Ausgabe der Handschrift der «Carmina Burana» und der «Fragmenta Burana» (CLM 4550; CLM 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Brooklyn (NY)-München 1967.
- BROST E., *Goliath: Lieder der Vaganten*, lateinisch und deutsch nach L. Laistner, Berlin 1939.
- CLEMENCIC R., *«Carmina Burana». Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, München 1979.
- FISCHER C., *«Carmina Burana»: die Lieder d. Benediktbeurer Hs. in vollst. dt. Übertr. Übers. d. latein*, der mittelhochdt. Texte von H. KUHN, Anm. u. Nachw. von G. BERNT, München 1975.
- GÉRARD M., *Les chansons d'amour des «Carmina Burana»*, édition bilingue, traduction et commentaire, Luxembourg 1990.
- HILKA A.-SCHUMANN O., *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. MEYERS. Bd. I.: *Text, 1: Die moralisch-satirischen Dichtungen*, mit 5 Farbentafeln, Heidelberg 1930;
- *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. MEYERS. Bd. II.: *Kommentar, 1: Einleitung (Die Handschrift der «Carmina Burana»)*, *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Heidelberg 1930;
 - *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. MEYERS. Bd. I.: *Text, 2: Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941 (cfr. H. SPANKE, in «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie» [1943], coll. 35-46).

- INDESTEGE L., «*Estuans intrinsecus*»: *middellatijnse gedichten uit «Carmina Cantabrigiensia» en «Carmina Burana»*, Leuven 1950.
- LAISTNER L., *Goliard. Studentenlieder des Mittelalters: aus dem lateinischen*, Stuttgart 1879.
- LÜERS Fr., *Die deutschen Lieder der «Carmina Burana», nach der Handschrift Clm 4660 der Staatsbibliothek München*, Bonn 1922.
- MASSA E., «*Carmina Burana*» e altri canti della goliardia medievale, Roma 1979 (CB 219, 196, 202, 206, 211, 200, 194, 193, 201, 221, 220, 191, 129, 225, 224, 130, 199, 216, 167, 108, 75, 6, 189, 17, 30, 24, 122a, 123a, 125, 40, 192, 190, 7, 3, 2, 20, 11, 45, 131a, 1, 131, 162, 96, 137, 138, 142, 139, 154, 120a, 186, 168, 85, 151, 156, 169, 116, 69, 104, 104, 70, 172, 83, 84, 72, 62, 177, 88, 167, 79, 90, 157, 158, 141, 164, 86, 184, 185, 76, 119, 118, 88a, 117, 120, 95, 121, 175, 93a, 126, 111, 92, 222, 215a, 215, 44).
- MCDONOUGH Chr. J., *The Arundel Lyrics. The Poems of Hugh Primas*, Cambridge [Mass.]-London 2010.
- MEYER W., *Fragmenta Burana*, mit 15 Tafeln, Berlin 1901.
- MICHA A.-JOUKOVSKY F.-BÜHLER P., *Carmina Burana*, textes choisis, introduction, traduction, notes et bibliographie, Paris 2002.
- MONTERO CARTELLE E., *Carmina Burana. Los poemas de amor*, Torrejón Ardoz 2001.
- PEIPER R., *Gaudeamus! Carmina vagorum selecta in usum laetitiae*, Leipzig 1877.
- PERNWERTH VON BÄRNSTEIN A., *Carmina Burana selecta. Ausgewählte lateinische Studenten-Trink und Liebeslieder des 12. und 13. Jahrhunderts aus dem Codex Buranus, mit neudeutschen Uebertragungen, geschichtlicher Einleitung, Anmerkungen und Beigaben. Eine literatur- und culturgegeschichtliche Studie, zugleich ein Liederbuch*, Würzburg 1879.
- PETRI BLESENSIS *Carmina*, cura et studio C. WOLLIN, Turnholti 1998.

- SCHMELLER J. A., *Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benediktbeuern auf der K. Bibliothek zu München*, Stuttgart 1847.
- SCHUMANN O.-BISCHOFF B., *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. MEYERS. Bd. I.: *Text, 3: Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*, Heidelberg 1970.
- ULRICH R., *Vagantenlieder aus der lateinischen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, «*Carmina Burana*», den lateinischen Text bearbeitete M. Manitius, Jena 1927.
- VOLLMANN B. K., *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von P. und D. DIEMER*, Frankfurt am Main 1987.
- WALSH P. G., *Thirty Poems from the «Carmina Burana»*, Bristol 1976.

2. Traduzioni

2.1. In catalano

PETIT J., *Carmina Burana*, pròleg d'A. COMAS, Barcelona 1989.

2.2. In francese

DOBIACHE-ROJDESVENSKI O., *Les poésies des Goliards*, groupées et traduites avec le texte latin en regard, Paris 1931.

WOLFF E., *Carmina Burana*, Paris 1995.

2.3. In italiano

BIANCHINI E., *Carmina Burana*, vol. I, *Canti morali e satirici*, con un'appendice di G. BAROFFIO DAHNK, testo latino e altotede-

sco a fronte, Milano 2003 (CB 1-53: cfr. A. BISANTI, in «Quaderni Medievali» 57 [2004], pp. 300-302).

CARDONA M. C., *Carmina Burana. Con i «Carmina Burana» musicati da Carl Orff*, testo latino a fronte, Parma 1995.

CORRADINO C., *I canti dei goliardi*, Milano 1928.

GARDENAL G.-FÖLKE F., *Poesia latina medievale*, Milano 1993, pp. 197-239, 242-247, 252-263, 284-289, 296-299 (CB 191, 10, 69, 70, 78, 79, 100, 126, 8, 41, 72, 131a: cfr. A. BISANTI, in «Orpheus», n.s., 16 [1995], pp. 482-487).

ROSSI P., *Carmina Burana*, testo a fronte, presentazione di Fr. MASPERO, Milano 1989 (CB 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 24, 30, 34, 39, 41, 42, 44, 45, 47a, 123, 131, 131a, 189, 127, 226, 56, 61, 62, 69, 70, 71, 72, 75, 216, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 90, 92, 95, 104, 105, 108, 110, 111, 115, 116, 117, 119, 120, 120a, 121a, 121, 126, 135, 136, 137, 142, 143, 144, 145, 153, 156, 157, 158, 167, 169, 177, 178, 183, 186, 191, 191a, 129, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 130, 211, 215, 215a, 219, 220, 220a, 224: cfr. A. BISANTI, in «Schede Medievali» 18 [1990], pp. 159-161).

VECCHI G., *Poesia latina medioevale*, testo a fronte, Parma 1958², pp. 226-269 (CB 62, 69, 74, 75, 85, 90, 94, 119, 120a, 104a, 110, 115, 116, 126, 137, 162, 167a, 183, 108, 153, 100).

VERTOVA L., *Canti goliardici medioevali scelti dai «Carmina Burana»*, testo a fronte, 2 voll., Firenze 1949-1952.

2.4. In inglese

ADCOCK F., *The Virgin and the Nightingale. Medieval Latin Poems*, Newcastle (UK) 1983.

BLODGETT E. D.-SWANSON R. A., *The Love Songs of the «Carmina Burana»*, New York 1987.

DRONKE P., *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge 1994.

- PARLETT D., *Selections from the «Carmina Burana»*, Harmondsworth-New York 1986.
- SYMONDS J. A., *Wine, Women and Song. Medieval Latin Students' Songs now first translated into English Verse, with an Essay*, Portland (Oregon) 1918.
- WALSH P. G., *Love Lyrics from the «Carmina Burana»*, Chapel Hill (North-Carolina)-London 1993 (CB 56, 57, 58, 59, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 88a, 90, 92, 93, 95, 105, 108, 111, 113, 114, 117, 119, 120, 121, 126, 135, 136, 138, 139, 143, 145, 148, 151, 157, 158, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 178).
- WHAPLES M. K., *Carmina Burana*, Macomb (Mich.) 1975.
- WHICHER G. F., *The Goliard Poets. Medieval Latin Songs and Satires*, Cambridge 1949.
- ZEYDEL E. H., *Vagabond Verse. Secular Latin Poems of the Middle Ages*, Detroit (Mich.) 1966.

2.5. In spagnolo

- ARYAS Y ARYAS R., *La poesía de los goliardos*, Madrid 1970, pp. 125-231.
- MONTERO CARTELLE E., *Carmina Burana. Los poemas de amor*, Madrid 2001.
- YARZA C.-MOLES L., *Cantos de Goliardo (Carmina Burana)*, Barcelona 1978.

2.6. In tedesco

- BERNDT G., «*Carmina Burana*». *Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe*, München 1985³.
- BULST W.-BROST E., *Carmina Burana. Lieder der Vaganten*, Heidelberg 1974⁵.
- BUSCHOR E., *Carmina Burana. Benediktbeuern Lieder*, Wiesbaden 1956.

CLEMENCIC R.-MÜLLER U.-KORTH H., *Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, München 1979.

EBERLE J., *Psalterium Profanum. Weltliche Gedichte des lateinischen Mittelalters*, Zürich 1962, pp. 382-503.

FISCHER C.-KUHN H.-BERNDT G., *Carmina Burana. Die Gedichte in der Codex Buranus*, Zürich-München 1974.

LANGOSCH K., *Vagantendichtung*, Bremen 1968;

- *Weib, Wein und Würfelspiel*, Frankfurt am Main-Hamburg 1969.

ULRICH R.-MANITIUS M., *Vagantenlieder aus der lateinischen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, Jena 1927.

2.7. In svedese

BÅÅTH A.U., *Vagantsånger från latinet*, Göteborg 1906.

3. Concordanze

WACHT M.-VOLLMANN B. K., *Concordantia in «Carmina Burana»*, Hildesheim-Zürich-New York 1996.

4. Studi

ALLEN Ph. S., *Medieval Latin Lyric*, Chicago (Ill.) 1931.

ARRANZ GUZMÁN A., *De los goliardos a los clérigos “falsos”*, in «Espacio, Tiempo y Forma» ser. III, 25 (2012), pp. 43-84.

ASHCROFT J., «*Venus Clerk*»: *Reinmar in the «Carmina Burana»*, in «Modern Language Review» 77 (1982), pp. 618-628.

- AUZZAS G., s.v. *Mediolatina, lirica*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. BRANCA, vol. III, Torino 1986², pp. 134-141.
- BAROFFIO DAHNK G., *I «Carmina Burana» e la musica. L'origine di un mito*, in «Amadeus» 9, 2 (1999: numero speciale dedicato ai *Carmina Burana*), pp. 26-30.
- BAROFFIO DAHNK G., *Tradizione musicale e fortuna dei «Carmina Burana»*, in appendice a *Carmina Burana*. Vol. I. *Canti morali e satirici*, a cura di E. BIANCHINI, Milano 2003, pp. 1163-1186.
- BATE A. K., *La littérature latine d'imagination à la court d'Henri d'Angleterre*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale» 34 (1991), pp. 3-21.
- BATE A. K., *Ovid, Medieval Latin and the Pastourelle*, in «Reading Medieval Studies» 9 (1983), pp. 16-33.
- BEATIE Br. A., «*Carmina Burana*» 48-48a: A Case of “Irregular Contrafacture”, in «Modern Language Notes» 80, 4 (1965), pp. 470-478.
- BEC P., *La pastorella*, ne *La lirica (Strumenti di filologia romanza)*, a cura di L. FORMISANO, Bologna 1990, pp. 171-189.
- BERTONI G., *Intorno ai «Carmina Burana»*, in «Zeitschrift für romanische Philologie» 36 (1912), pp. 42-46.
- BIELLA A., *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della “pastorella”*, in «Cultura Neolatina» 25 (1965), pp. 236-267.
- BISANTIA A., *Il mulo di Fillide e il cavallo di Flora («Carmina Burana» 92, 44-59)*, in «Studi Medievali» n.s., 34,2 (1993), pp. 805-813 (poi, insieme ad altri materiali e col titolo *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92)*, in ID., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli 2011, pp. 45-82);
- “*Lavorare il terreno*”. *Una metafora erotica dalla commedia elegiaca al Molza*, in «Esperienze Letterarie» 18, 3 (1993), pp. 57-68;
 - *Donne bibliche e “mondo alla rovescia” nei «Carmina Burana» 6 e 39*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 30 (1995), pp. 61-75

- (poi, col titolo *I CB 6 e 39 fra risonanze bibliche e 'mondo alla rovescia*, in ID., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, cit., pp. 19-43);
- *La figura di Sileno nell'«Altercatio Phyllidis et Flore» («Carmina Burana» 92, 70-71)*, in «Studi Medievali» n. s., 38, 2 (1997), pp. 845-849 (poi, insieme ad altri materiali e col titolo *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92)*, in ID., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, pp. 45-82);
 - s.v. *Carmina Burana*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma 1998, pp. 156-159;
 - *L'«interpretatio nominis» nella tradizione classico-medievale e nel «Babio»*, in «Filologia Mediolatina» 10 (2003), pp. 127-218 (in partic., pp. 167-170);
 - *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92) fra tradizione e innovazione*, in «Pan» 24 (2008), pp. 197-222 (poi, insieme ad altri materiali e col titolo *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92)*, in ID., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, cit., pp. 45-82);
 - *L'«interpretatio nominis» nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto (PG) 2009, pp. 58-62;
 - *«Cedit, hiems, tua durities» (CB 135): esordio primaverile e inno all'Amore, on line*, in «Mediaeval Sophia» 8 (2010), pp. 60-74 (poi in ID., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, cit., pp. 83-100);
 - *«Huc usque, me miseram!»: una “chanson de femme” mediolatina*, in «Bollettino di Studi Latini» 41, 1 (2011), pp. 132-144 (poi in ID., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, cit., pp. 123-141);
 - *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli 2011 (cfr. G. STELLINO, in «Studi Medievali» n.s., 53, 2 [2012], pp. 959-963; e L. MATTALIANO, *on line* in «Mediaeval Sophia» 11 [2012], pp. 337-339);
 - *«Tange, sodes, citharam» (CB 121): “chiodo scaccia chiodo”, Orazio e la disillusione d'amore*, in «Filologia Mediolatina»

- 18 (2011), pp. 281-304 (poi in ID., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, cit., pp. 101-122);
- *Orazio, la Fortuna, l'unicorno: lettura di CB 93a*, in «Pan» n.s., 6 (2017), pp. 149-157;
 - *Tematiche e suggestioni catulliane in «Carmina Burana» 119 e 120*, in «Paideia» 73, 2-3 (2018), pp. 1487-1523.
- BÖMER A., *Das Vagantenlied von Phyllis und Flora. Nach einer niederschrift des ausgehenden 12. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 56, 3-4 (1919), pp. 217-239.
- BOUTÉMY A., *Le poème «Pergama flere volo...» et ses imitateurs du XIII^e siècle*, in «Latomus» 5, 3-4 (1946), pp. 233-244.
- BRAUNS W., *Zur Heimatfrage der «Carmina Burana»*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 73, 3 (1936), pp. 177-193.
- BRIDGES V., *'Goliardic Poetry' and the Problem of Historical Perspective: Medieval Adaptations of Walter of Châtillon's Quotation Poems*, in «Medium Aevum» 81, 2 (2012), pp. 61-82.
- BRINKMANN S. Chr., *Die deutschsprachige Pastourelle. 13.-16. Jh.*, Göttingen 1985.
- BRÜCKMANN J.-COUCHMANN J., *Du «Cantique des Cantiques» aux «Carmina Burana»: amour sacré et amour érotique, in L'érotisme au Moyen Age. Études présentées au troisième colloque de l'Institut d'études médiévales*, ed. Br. ROY, Montréal 1977, pp. 37-50.
- BULST W., *Studia Burana*, in «Historische Vierteljahrschrift» 28 (1934), p. 512.
- CAIRNS Fr., *The Archpoet's Confession: Sources, Interpretation and Historical Context*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 15 (1980), pp. 87-103.
- CARDELLE DE HARTMANN C., *Parodia y sátira en los «Carmina Burana»: CB 44 y CB 215*, in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, eds. Mercedes BREA [et alii], Alessandria 2013, pp. 125-146;

- *Parodie in der Sammlung. Eine parodistische Nachbarschaft in den «Carmina Burana» (CB 89-90)*, in *Parodie und Verkehrung. Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von S. PLOTKE-St. SEEBER, Göttingen 2016, pp. 45-71.
- CAVALLO G., *Il segno della civiltà. Il codice nel Medioevo*, in «Ama-deus» 9, 2 (1999: numero speciale dedicato ai *Carmina Burana*), pp. 10-13.
- CLASSEN A., *The «Carmina Burana»: a Mirror of Latin and Vernacular Literary Traditions from a Cultural-Historical Perspective: Transgression is the Name of the Game*, in «Neophilologus» 94, 3 (2010), pp. 477-497.
- DAUSER I., *Pyrois circulus*, in «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 39 (1979), pp. 95-102.
- DE ANGELIS V., s.v. *Gualtiero di Châtillon*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma 1998, pp. 273-275.
- DE ANGELIS V.-ORLANDI G., s.v. *Archipoeta*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma 1998, pp. 94-95.
- DE CARLOS VILLAMARIN H., *Dido y Eneas en los «Carmina Burana»*, in *Actas del Segundo Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 11-14 de noviembre 1997)*, cur. M. PÉREZ GONZÁLEZ, vol. I, León 1998, pp. 363-374.
- DE VALOUS G., *La poésie amoureuse en langue latine au Moyen Age*, in «Classica & Mediaevalia» 13 (1952), pp. 284-345; 14 (1953), pp. 156-204; 15 (1954), pp. 146-197; 16 (1955), pp. 195-266.
- DELBUILLE M., *Essai d'attribution du n° 117 (éd. Hilka-Schumann) des «Carmina Burana»*, in «Le Moyen Âge» (1952), pp. 119-124.
- DIEMER P. und D., *«Qui pingit florem non pingit floris odorem». Die Illustrationen der «Carmina Burana» (CLM 4660)*, in «Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte» 3 (1987), pp. 43-75.

- DOBIACHE-ROJDESTVENSKAIA O. A., *Les poésies des goliards*, Paris 1931.
- DONEY R., *A Source for one of the «Carmina Burana»*, in «Speculum» 27 (1952), pp. 191-196.
- DRONKE P., *The Text of «Carmina Burana» 116*, in «Classica et Mediaevalia» 20 (1959), pp. 159-169;
- *A Critical Note on Schumann's Dating of the «Codex Buranus»*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» 84 (1962), pp. 173-183;
 - *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vols., Oxford 1968²;
 - *Poetic Meaning in the «Carmina Burana»*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 10 (1975), pp. 116-137 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 249-279);
 - *Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II*, in «Medieval Studies» 28 (1976), pp. 185-235 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, cit., pp. 281-339);
 - *The Medieval Lyric*, Cambridge 1977;
 - *The «Song of Songs» and Medieval Love-Lyric*, in *The Bible and Medieval Culture*, eds. by W. LOURDAUX-D. VERHELST, Leuven 1979, pp. 236-262 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, cit., pp. 209-236);
 - *Dido's Lament: from Medieval Latin Lyric to Chaucer*, in *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Fr. WAGNER [et alii], Hildesheim 1986, pp. 364-390 (poi in ID., *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*, Roma 1992, pp. 431-456);
 - *La lirica d'amore in latino nel secolo XIII*, in *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII. Atti del Primo Convegno dell'AMUL (Perugia, 3-5 ottobre 1983)*, a cura di C. LEONARDI-G. ORLANDI, Firenze 1986, pp. 29-56 (poi in ID., *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400-1500*, Roma 1997, pp. 325-348);

- *The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor*, in «Studi Medievali», n.s., 28, 2 (1987), pp. 563-592;
 - *The Archpoet and the Classics*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance literature*, ed. by P. GODMAN-O. MURRAY, Oxford 1990, pp. 57-72 (poi in ID., *Sources of Inspiration*, cit., pp. 83-99);
 - *Il secolo XII*, in *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, a cura di Cl. LEONARDI, Firenze 2002, pp. 231-302;
 - *Canzoni anonime nei «Carmina Burana»*, in «Filologia Mediolatina» 23 (2016), pp. 185-196.
- DRONKE P.-ORLANDI G., *New Works by Abelard and Heloise?*, in «Filologia Mediolatina» 12 (2005), pp. 123-177.
- DU MÉRIL M. E., *Poésies populaires latines antérieurs au XII^e siècle*, Paris 1843 (rist. anast., Bologna 1969), pp. 309-313, 400-415.
- EHRENTHAL L., *Studien zu den Liedern der Vaganten*, Bromberg 1891.
- FARAL E., *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, in ID., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris 1913, pp. 191-303.
- FICHTNER E. G., *The Etymology of Goliard*, in «Neophilologus» 51 (1967), pp. 230-237.
- FOSSATI Cl., *Il CB 97: un adattamento poetico della «Historia Apollonii regis Tyri»*, in «Itineraria» 14 (2015), pp. 45-61.
- GÄBE S., «Schwanengesang». *Annäherungen an das Lustige in «Carmina Burana» 130 und 185*, in *Poesía latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del “Internationales Mittellateinerkomitee” [Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002]*, eds. M. C. DÍAZ Y DÍAZ-J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, Firenze 2005, pp. 685-695.
- GARCÍA-VILLOSLADA R., *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid 1975.
- GATTO L., *Pietro di Blois, arcidiacono di Bath, in Sicilia, ovvero sto-*

ria di un contrastato e contristato soggiorno, in «Siculorum Gymnasium» 31 (1978), pp. 46-85 (poi in Id., *Sicilia medievale*, Roma 1985, pp. 153-173).

GÉRARD-ZAI M.-Cl., *Le vocabulaire courtois dans les «Carmina Burana»*, in *Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986)*, eds. by K. BUSBY E. KOOPER, Amsterdam-Philadelphia 1990, pp. 191-198.

GIACONE R., «*Carmina Burana*»: *empathia o parodia del «De Amore» di Andrea Cappellano?*, in «Arzanà. Cahiers de Littérature Médiévale Italienne» 2 (1994), pp. 149-180.

GIESEBRECHT F., *Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder*, in «Allgemeine Monatschrift für Wissenschaft und Literatur» (1853), pp. 10-13, 344-382.

GIOVINI M., «*Infero vim dubie*»: *il nichilista Serlone alle prese con uno stupro (e una nota su Pietro di Blois)*, in «Maia» n.s., 52, 3 (2000), pp. 512-532;

- *Dalla “Rota Fortunae” (o “Ixionis”) alla «Rota Veneris» di Boncompagno da Signa: appunti preliminari sul “manuale del seduttore epistolografo”*, in «Maia» n.s., 58, 1 (2006), pp. 75-90.

GODDARD ELLIOTT A., *The Bedraggled Cupid. Ovidian Satire in «Carmina Burana» 105*, in «Traditio» 37 (1981), pp. 426-437;

- *The Art of the Inept Exemplum. Ovidian Deception in «Carmina Burana» 117 and 178*, in «Sandalion» 5 (1982), pp. 353-368.

GODMAN P., *Literary Classicism and Latin Erotic Poetry of the Twelfth Century and the Renaissance*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition*, cit., pp. 149-182;

- *Rethinking the «Carmina Burana». I. The Medieval Context and Modern Reception of the Codex Buranus*, in «Journal of Medieval and Early Modern Studies» 45, 2 (2015), pp. 245-286;

- *Rethinking the «Carmina Burana». II. The Child, the Jew, and the Drama*, in «Viator» 47 (2016), pp. 107-122.

- GUIDA S., *In soccorso della Croce. Le canzoni di crociata*, in «Amadeus» 10, 2 (2000: numero speciale dedicato a *La musica dei Crociati*), pp. 31-34.
- HALLER R. S., *The «Altercatio Phyllidis et Flore» as an Ovidian Satire*, in «Mediaeval Studies» 30 (1968), pp. 119-133.
- HAMACHER J., *Die „Vagantebeichte“ und ihre Quellen*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 18 (1983), pp. 160-167;
- *Zehntenkorn oder Brotation? Zu Bedeutung von „hordei mensura“ in «Carmina Burana» 219*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 18 (1983), pp. 194-196.
- HANFORD J. H., *The Mediaeval Debate between Wine and Water*, in «Publications of the Modern Association of America» 28 (1913), pp. 315-367.
- HANFORD J. H., *The Progenitors of Goliath*, in «Speculum» 1 (1926), pp. 38-58.
- HASKINS Ch. H., *La rinascita del dodicesimo secolo*, trad. ital., Bologna 1972 (ediz. orig., Cambridge [Mass.] 1927), pp. 131-163.
- HECKENBACH W., *Zur Parodie beim Archipoeta*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 4 (1967), pp. 145-154.
- HELLER M., *«Anni parte florida ~ In des Jahres Blumenzeit»*. *Das Streitgespräch zwischen Phyllis und Flora und die Liebe zu Ritter oder Kleriker*, in «Literatur in Bayern» 37 (1994), pp. 58-65.
- HOETZL E., *«Carmina Burana» in Maria Saal?*, in «Carinthia. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten» 188 (1998), pp. 259-265.
- HOLTZMANN W., *«Propter Sion non tacebo»*. *Zur Erklärung von «Carmina Burana» 41*, in «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters» 10 (1953-1954), p. 170.
- HOOD A. B. E., *The Golden Rose of Besançon: Ecclesiastical Politics and the Feast of Fools in a Poem of Walter of Châtillon*, in «Studi Medievali» n.s., 25, 1 (1994), pp. 195-216.
- HUET G., *Sur l'origine du poème «De Phyllide et Flora»*, in «Romania» 22 (1893), pp. 536-541.

- HUYGENS R. B. C., *Die Metamorphose des Goliath*, in «Studi Medievali» n.s., 3, 2 (1962), pp. 764-772.
- JACKSON W. T. H., *The Medieval Pastourelle as a Satirical Genre*, in «Philological Quarterly» 31, 2 (1952), pp. 156-170.
- JARCHO B. I., *Die Vorläufer des Goliath*, in «Speculum» 3 (1928), pp. 523-579.
- JONES M. (cur.), *The «Carmina Burana». Four Essays*, London 2000.
- JONES W. P., *The Pastourelle*, New York 1973².
- KINDERMANN U., *Satyra. Die Theorie der Satyre im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Nürnberg 1978.
- KLOPSCH P., *Zu „Kaiserhymnus“ und „Beichte“ des Archipoeta*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 4 (1967), pp. 161-166.
- KNAPP F. P., *Die «Carmina Burana» als Ergebnis europäischen Kulturtransfers*, in *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter (Paris, 16-18.3.1995)*, cur. I. KASTEN [et alii], Sigmaringen 1998, pp. 282-301.
- LANGLOIS Ch. V., *La littérature goliardique*, in «Revue Bleue» 50 (1892), pp. 807-813; 51 (1893), pp. 174-180.
- LANGOSCH K., *Hymnen und Vagantenlieder. Lateinische Lyrik des Mittelalters mit deutschen Versen*, Berlin 1958².
- LATZKE T., *Das Verwahrungsgedicht mit besonderer Berücksichtigung der «Carmina Burana» 95 and 117*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 11 (1976), pp. 151-176.
- LE GOFF J., *Gli intellettuali nel Medioevo*, trad. ital., Milano 1979 (ediz. orig., Paris 1957).
- LEHMANN P., *Die Parodie im Mittelalter, mit 24 ausgewählten parodistische Texten*, Stuttgart 1963².
- LEONARDI Cl., s.v. *Gauthier de Châtillon*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. II, Roma 1985, pp. 638-640.
- LETHONEN T. M. S., *Fortuna, Money and the Sublunar World. Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the «Carmina Burana»*, Helsinki 1995.

- LEWIS Ch. S., *L'allegoria d'amore*, trad. ital., Torino 1969 (ediz. orig., Oxford 1936).
- LINKE H.-J., *Beobachtungen zu den geistlichen Spielen im Codex Buranus*, in «Zeitschrift für deutsches Altertums und deutsche Literaturgeschichte» 128 (1999), pp. 185-193.
- LIPPARDT W., *Unbekannte Weisen zu den «Carmina Burana»*, in «Archiv für Musikwissenschaft» 12 (1955), pp. 122-142.
- LUNDIUS B., *Deutsche Vagantenlieder in den «Carmina Burana»*, Halle 1907;
- *Über den text des «Planctus peccatricis» (CB 88)*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 65, 3 (1928), pp. 190-192.
- MALM U., *The Rhetoric of Desire in Ovid's «Amores» 1.5 and some Medieval Texts from the «Carmina Burana» to «Tirant lo Blanc»*, in *Pangs of Love and Longing. Configurations of Desire in Premodern Literature*, ed. A. CULLHED [et alii], Newcastle upon Tyne 2013, pp. 216-234.
- MANN J., *Satiric Subject and Satiric Object in Goliardic Literature*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 15 (1980), pp. 63-86;
- *Giraldus Cambrensis and the Goliards*, in «Journal of Celtic Studies» 3 (1981), pp. 31-39;
- *La poesia satirica e goliardica*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, dir. da G. CAVALLO-CI. LEONARDI-E. MENESTÒ, vol. I, *La produzione del testo*, t. II, Roma 1993, pp. 73-109.
- MARKOVICH M., *Fragmentum Buranum*, in «Classica et Mediaevalia» 29 (1968), pp. 219-222.
- MARTIN E., *Die «Carmina Burana» und die Anfänge des deutschen Minnesangs*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 20 (1876), pp. 46-69.
- MARTIN R., «*Vinum dulce gloriosum*». *Le thème du vin dans la poésie latine médiévale*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 49 (1990), pp. 356-370.

- MONTEVERDI A., *Le fonti latine delle letterature romanze. Testi goliardici*, Roma 1947.
- MÜLLER U., *Kreuzzugsdichtung*, Tübingen 1979;
- *Beobachtungen zu den «Carmina Burana»*. 1. *Eine Melodie zur Vagantenstrophe*; 2. *Walters «Palästinalied» in „versoffenen“ Kontext. Eine Parodie*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 15 (1980), pp. 104-111;
 - *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik. Barbarolexis in den «Carmina Burana»*, in *Europäische Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka*, hrsg. von W. PÖKL, Tübingen 1981, pp. 87-104.
- NORTHCOTT K. J., *Some Functions of “Love” in the «Carmina Burana»*, in «Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung» 6 (1970), pp. 11-25.
- NOVATI Fr., *L'ultima poesia di Gualtiero di Châtillon*, in «Romania» 18 (1889), pp. 283-288;
- *Studi critici e letterari*, Torino 1889, pp. 175-310;
 - *Un poème inconnu de Gautier de Châtillon*, in *Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du Moyen Âge*, Paris 1902, pp. 265-278.
- ORLANDI G., s.v. *Ugo Primate*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, cit., pp. 494-495.
- OULMONT Ch., *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen Age*, Paris 1911.
- PADEN W., *The Literary Background of the Pastourelle*, in *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis*, Louvain 1973, pp. 467-473.
- PAKENHAM A. L., «*Carmina Burana*»: *An Annotated English Translation of No. CCII of Codex Lat. 4460 of the Staatsbibliothek of Munich: «Ludus Scenicus De Nativitate Domini»*, Chicago (Ill.) 1947 [*Master's Theses*, Paper 311; http://ecommons.luc.edu/luc_theses/311].
- PATCH H. R., *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge (Mass.) 1927.

- PATZIG H., *Zur Handschrift und zum Text der «Carmina Burana»*, in «Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur» 36 (1892), pp. 187-203.
- PAYNE T. B., «*Associa tecum in patria*»: *A Newly Identified Organum Trope by Philip the Chancellor*, in «Journal of the American Musicological Society» 39 (1986), pp. 233-254;
- *Poetry, Politics and Polyphony: Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School*, Chicago (Ill.) 1991.
- PEJENAUTE RUBIO FR., *La "militia amoris" en algunas colecciones de poesía latina medieval*, in «Helmantica» 29 (1978), pp. 195-203.
- PHILLIPS O., *Pedagogy: «Carmina Burana»*, in «Classical Bulletin» 70, 1 (1994), pp. 37-40.
- PIGUET E., *L'évolution de la pastourelle du XII^e siècle à nos jours*, Basel 1927.
- PITTALUGA St., *Il «Cantico dei Cantici» fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nell'interpretazione del «Cantico dei Cantici»*, a cura di A. CERESA GASTALDO, Genova 1989, pp. 63-83;
- *Concerti in giardino e cataloghi ornitologici*, in «Maia» n.s., 46, 3 (1994), pp. 337-347;
- *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, in *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo. Alla radice della storia europea*, a cura di P. GATTI-L. DE FINIS, Trento 1998, pp. 399-417.
- POROD R., *Sprache, Gedankengang und Komposition der «Carmina Burana»*, in «Carinthia. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten» 188 (1998), pp. 273-278.
- PÜTZ M., *Hohe Minne in the «Carmina Burana»*, in «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik» 30 (1990), pp. 51-60.
- RABY FR. J. E., *Turris Aricie*, in «Speculum» 7 (1932), p. 394;
- *A History of the Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 vols., Oxford 1934.

- RAND E. K., *A Note on the Goliards*, in «Speculum» 3 (1928), p. 595.
- RICO Fr., *On Source, Meaning and Form Walter of Châtillon's «Versa est in luctum»*, Bellaterra (Barcelona) 1977 (poi, col titolo *Un poema de Gautier de Châtillon: fuente, forma y sentido de «Versa est in luctum»*, in *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, eds. J. M. D'HEUR-N. CHERUBINI, Liège 1980, pp. 365-378).
- RIGG A. G., *Goliard and Other Pseudonyms*, in «Studi Medievali» n.s. 18, 1 (1977), pp. 65-109.
- ROBERTSON JR. D.W., *Two Poems from the «Carmina Burana»*. I. *Dum Diane vitrea*; II. *Si linguis angelicis*, in «American Benedictine Review» 27 (1976), pp. 36-59 (poi in Id., *Essays in Medieval Culture*, Princeton (New Jers.) 1980, pp. 131-150).
- RUSCONI A., *Un esercizio colto. La satira e la parodia*, in «Amadeus» 9, 2 (1999), pp. 43-47.
- SALVANESCHI E., *L'inferno in una ciotola. Sul cigno imbandito dei «Carmina Burana»*, in *L'aldilà: maschere, segni, itinerari visibili e invisibili. Atti del II Convegno internazionale (Rocca Grimalda, 27-28 settembre 1997)*, a cura di Sonia Maura BARRILLARI, Alessandria 2000, pp. 35-50.
- SÁNCHEZ SALOR E., «*Carmina Burana*» 1-55. *¿Sátira moral o ideología de conversos?*, in *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris*, cit., pp. 1005-1017;
- *Los poetas goliardos del siglo XII*, Firenze 2015 (cfr. A. BISANTI, *online* in «Mediaeval Sophia» 19 [2017], pp. 233-236).
- SANTANGELO S., *Studio sulla poesia goliardica*, Palermo 1902.
- SANTORO V., *Plurilinguismo nei «Carmina Burana»*. *L'elemento tedesco*, in «Medioevo e Rinascimento» 4 (1990), pp. 103-122.
- SAYCE O., *Plurilinguism in the «Carmina Burana»*. *A Study of the Linguistic and Literary Influences in the Codex Buranus*, Göttingen 1992.

- SCANDAGLIA G., «*O Antioche, cur decipis me?*» *Lettura di CB 97, on line*, in «*Mediaeval Sophia*» 15-16 (2014), pp. 161-168.
- SCHALLER D., *Gattungs- und Formentypen in den «Carmina Burana Amatoria»*, in «*Mittellateinisches Jahrbuch*» 36, 1 (2001), pp. 77-93.
- SCHMIDT P. G., *Das Zitat in der Vagantendichtung. Bakefest und Vagantenstrophe “cum auctoritate”*, in «*Antike und Abendland*» 20 (1974), pp. 74-87.
- SCHMIDT P. G., *The Quotation in Goliardic Poetry: The Feast of Fools and the Goliardic Strophe “cum auctoritate”*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition*, cit., pp. 39-55;
- *I “Conflictus”*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, cit., pp. 157-169;
- *La lingua del diavolo*, in «*Filologia Mediolatina*» 15 (2008), pp. 69-74.
- SCHREIBER J., *Die Vaganten-Strophe der mittellateinischen Dichtung und das Verhältnis derselben zu mittelhochdeutschen Strophenformen. Ein Beitrag zur «Carmina-Burana»-Frage*, Strassburg 1894.
- SCHULTZE-BUSAKER E., *L'exorde de la Pastourelle occitane*, in «*Cultura Neolatina*» 38 (1978), pp. 223-232.
- SCHUMANN O., *Die deutschen Strophen der «Carmina Burana»*, in «*Germanisch-Romanische Monatsschrift*» 14 (1926), pp. 418-437;
- *Über einige «Carmina Burana»*, in «*Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*» 63, 2-3 (1926), pp. 81-99;
- *Eine mittelalterliche Klage der Dido*, in *Liber Floridus. Festschrift für Paul Lehmann*, St. Ottilien 1950, pp. 319-328.
- SCHÜPPERT H., *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1972.
- SGUBEN N., *Venere medievale. L'amore e la donna*, «*Amadeus*» 9, 2 (1999), pp. 37-42.

- SMOLAK K., «*Beim Wort genommen*». *Zum Umgang mit römischen Dichtungen in Spätantike und Mittelalter. Ausonius und «Carmina Burana»*, in «Wiener Studien» 114 (2001), pp. 519-534.
- SOUTHERN R. W., *The Necessity for Two Peters of Blois*, in *The Intellectual Life in the Middle Ages. Essays Presented to Margaret Gibson*, ed. by L. WILSON-B. WARD, London-Rio Grande (Ohio) 1992, pp. 103-117.
- SPANKE H., *Der Codex Buranus als Liederbuch*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft» 13 (1931), pp. 241-251 (poi in ID., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. von U. MÖLK, Hildesheim 1983, pp. 231-241);
- *Klangspielerin im mittelalterlichen Lieder*, in *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters. Ehrengabe für Karl Strecker*, Dresden 1931, pp. 171 ss.;
 - *Zu den Gedichten Walters von Châtillon*, in «Volkstum und Kultur der Romanen» 4 (1931), pp. 197-220;
 - *Die älteste lateinische Pastorelle*, in «Romanische Forschungen» 56 (1942), pp. 257-265 (poi in ID., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, cit., pp. 190-198).
- SPARISCI L., *Los recursos retóricos en los «Carmina Burana»*, in *A retórica greco-latina e a sua perenidade. Actas do Congresso (Coimbra, 11-14 marzo 1997)*, cur. J. RIBEIRO FERREIRA, vol. II, Porto 2000, pp. 487-495.
- SPETIA L., *Il «corpus» delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. par N. HENRARD [et alii], Bruxelles 2001, pp. 475-486.
- SPRECKELMEYER G., *Das Kreuzzugslied des lateinischen Mittelalters*, München 1974.
- STEER G., «*Carmina Burana*» in Südtirol. *Zur Herkunft des CLM 4660*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 112 (1983), pp. 1-37.
- STELLA Fr., *La poesia della vita. Le origini, gli autori, i testi*, «Ama-deus» 9, 2 (1999), pp. 14-19.

- STRECKER K., *Die «Metamorphosis Goliae» und das Streitgedicht «Phyllis und Flora»*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 62, 3 (1925), p. 180;
- *Walther von Châtillon und seiner Schule*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 64 (1927), pp. 97-125, 161-189.
- SUITNER Fr., *La poesia satirica e giocosa nell'Età dei Comuni*, Padova 1983, pp. 86-120;
- *I poeti del Medio Evo. Italia ed Europa (secoli XII-XIV)*, Roma 2010, pp. 272-274, 279-300.
- SÜSSMILCH H., *Die lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung*, Leipzig 1917.
- TAVANI G., *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch» 15 (1964), pp. 51-84.
- TRAILL D. A., *Notes on «Dum Diane vitrea» (CB 62) and «A globo veteri» (CB 67)*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 23 (1988), pp. 143-151;
- «*Mal d'Amour, Joie d'Amour*»: *a New Edition and Interpretation of «Carmina Burana» 60/60a*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 36, 1 (2001), pp. 95-112;
 - *Reaching the Right Harbour: Negotiating the Double Entendres in «Carmina Burana» 128*, in «Filologia Mediolatina» 8 (2001), pp. 173-178;
 - *Philip the Chancellor and F 10: Expanding the Canon*, in «Filologia Mediolatina» 10 (2003), pp. 219-248;
 - *A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in «Carmina Burana» 21-36*, in «Studi Medievali», n.s., 47, 1 (2006), pp. 267-285.
- TRAINA A., «*Audentes fortuna iuvat*» (Verg. Aen. 10, 284). *Per la storia di un proverbio*, in *L'alphabet des astres. Catalogo di un disordine amoroso*, a cura di Marilia BONINCONTRO, Chieti 1988, pp. 293-297 [poi in ID., *Poeti latini (e neolatini)*, IV, Bologna 1994, pp. 53-58].

- TUZZO S., *Il dialogo di Diogene e Aristippo in CB 189*, in «Bollettino di Studi Latini» 34, 2 (2004), pp. 645-655 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes". Studi sui «Carmina Burana»*, Cesena [FC] 2015, pp. 23-32);
- *Motivi oraziani in CB 75*, in «Bollettino di Studi Latini» 35, 1 (2005), pp. 142-152 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 13-22);
 - «*Audaces fortuna iuvat*» (CB 70,3,3), in «Filologia Antica e Moderna» 17 (2007), pp. 33-48 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 57-72);
 - *L'ideale di vita goliardica nella confessione dell'Archipoeta*, in «Bollettino di Studi Latini» 37, 1 (2007), pp. 116-139 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 33-55);
 - *Echi classici nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»*, in *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli. I. Dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di M. MARANGIO [et alii], Galatina (LE) 2008, pp. 587-602 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 73-89);
 - *L'estasi di una visione d'amore (CB 77)*, in *Satura Rudina. Studi in onore di Pietro Luigi Leone*, a cura di G. LAUDIZI-O. VOX, Lecce 2009, pp. 253-275 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 91-110);
 - *La volubilità della fortuna nei «Carmina Burana»*, in *Studi di topografia antica in onore di Giovanni Uggeri*, a cura di C. MARANGIO-G. LAUDIZI, Galatina (LE) 2009, pp. 137-148 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 127-146);
 - *Memoria poetica e amore sensuale in CB 83*, in «Bollettino di Studi Latini» 39, 1 (2009), pp. 45-58 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 111-126);
 - «*Vincit Amor quemque, sed numquam vincitur ipse*» (CB 120a), in «Bollettino di Studi Latini» 40, 2 (2010), pp. 509-522 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 147-164);
 - «*En Cupido pharetratus*» (CB 105), in *Antiquitas. Scritti di Storia Antica in onore di Salvatore Alessandri*, a cura di M. LOMBAR-

- DO-C. MARANGIO, Galatina (LE) 2011, pp. 337-345 (poi, col titolo *L' "auctoritas" ovidiana in CB 105*, in *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature. Proceedings of the VIth Congress of the International Medieval Latin Committee [Benevento-Naples, November 9-13, 2010]*, eds. by E. D'ANGELO-J. M. ZIOLKOWSKI, Firenze 2014, pp. 1147-1163; e in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 165-180);
- *L'eros sensuale (CB 72)*, in «Bollettino di Studi Latini» 42, 2 (2012), pp. 615-628 (poi in EAD., *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 181-199);
 - *La poesia dei "clerici vagantes". Studi sui «Carmina Burana»*, Cesena (FC) 2015 (cfr. A. BISANTI, in «Schede Medievali» 54 [2016], pp. 262-273);
 - *La sovranità della donna amata (CB 61)*, ne *La poesia dei "clerici vagantes"*, cit., pp. 201-219.
- UNGER H., *De Ovidiana in «Carminibus Buranis» quae dicuntur imitatione*, Strassburg 1914.
- VILDERA A., *Frammenti di memoria. L'ambiente musicale*, «Amadeus» 9, 2 (1999), pp. 31-36.
- VINAY G., *Ugo Primate e l'Archipoeta*, in «Cultura Neolatina» 9 (1949), pp. 5-40.
- WACHINGER B., *Deutsche und Lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der «Carmina Burana»*, in *From Symbol to Mimesis*, Göppingen 1984.
- WADDELL H., *The Wandering Scholars*, London 1947.
- WAGNER Fr., *Colores rhetorici in der Vagantenbeichte des Archipoeta*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 10 (1975), pp. 99-105.
- WALSH P. G., *Courtly Love in the «Carmina Burana»*, Edinburgh 1971;
- *The Archpoet's Confession*, in «Proceedings of the American Classical Association» 12 (1975), pp. 18-19;
 - *Pastor and Pastoral in Medieval Latin Poetry*, in *Papers of the Liverpool Latin Seminar 1976*, Liverpool 1977, pp. 157-169;

- *Goliath and Goliardic Poetry*, in «Medium Aevum» 52, 1 (1983), pp. 1-9.
- WALTHER H., *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1920 (rist. a cura di P.G. SCHMIDT, Hildesheim 1984);
- “*Rota Fortune*” im lateinischen Verssprichwort des Mittelalters, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 1 (1964), pp. 48-58.
- WOLFF E., *Les «Carmina Burana». Plurilinguisme et poésie*, in «Bulletin de l’Association Guillaume Budé», n.s. 3 (1998), pp. 260-271.
- WOLLIN C., «*Versa est in luctum cithara Waltheri*» (CB 123): das Zeugnis des Radulfus de Longo Campo, in «Studi Medievali», n.s. 48, 1 (2007), pp. 307-315.
- WORSTBROCK F. J., *Zu Gedichten Walthers von Châtillon und seiner Schule*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum» 101 (1972), pp. 200-208.
- WUSTMANN R., *Zum text der «Carmina Burana»*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 35 (1891), pp. 328-343.
- ZIMMER H., *Die Liebeslieder der Vaganten im Rahmen mittelalterlicher Vorstellung über die «Minne»*, in «Literatur in Bayern» 37 (1994), pp. 87-91.
- ZINK M., *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal 1972.
- ZIOLKOWSKI J. M., *La poesia d’amore*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, cit., pp. 43-71.



Indice degli autori e delle opere anonime

Avvertenza – In questo indice sono registrati i nomi di tutti gli autori classici, cristiani, medievali, moderni e contemporanei (in tondo), nonché i titoli delle opere anonime (in corsivo). I libri biblici citati sono raggruppati sotto il lemma generale *Bibbia* e, suddivisi fra *Antico Testamento* e *Nuovo Testamento*, sono indicati, all'interno del lemma, secondo l'ordine in cui si susseguono nella Scrittura. La stessa cosa, per la notevole frequenza con la quale sono stati citati, si è fatto per i *Carmina Burana*, anche essi registrati, all'interno del lemma generale (*Carmina Burana*), secondo l'ordine numerico progressivo con il quale i singoli componimenti si succedono all'interno della raccolta, e con l'indicazione, fra parentesi, del relativo *incipit*. Sono ovviamente esclusi da quest'indice i titoli delle opere e i nomi degli autori citati nella *Bibliografia*.

- Abelardo Pietro 38, 46, 48, 49, 51, 52
Achille Tazio 82
Agostino Aurelio d'Ipbona, santo
116
Alano di Lilla 83
Alighieri Dante 36, 40, 45, 82, 114
Andrea Cappellano 7, 27, 61, 82,
93, 94, 116, 125
Archipoeta di Colonia 4
Arnolfo d'Orléans 97
Arrigo da Settimello 133
- Balderico di Bourgueil 97
Beda 128
Bernardo di Chiaravalle, santo 128
Bibbia 74
Antico Testamento 136
- *Giobbe* 79
- *Salmi* 30, 50
- *Cantico dei Cantici* 14, 15, 18, 50,
70, 127, 128
- *Isaia* 136
- *Geremia* 136
- *Gioele* 56
Nuovo Testamento
- *Matteo* 69, 136, 137
- *Luca* 124
Boccaccio Giovanni 42
Boezio Anicio Manlio Torquato Se-
verino 133
Boncompagno da Signa 66
Bonifacio, santo IX
Brumalis temeritas 79
- Carducci Giosuè 45
Carmina Arundelliana 63, 68, 75,
81, 91, 98, 114, 116
Carmina Burana
- 6 (*Florebat olim studium*) XIII,
128
- 14 (*O varium Fortune lubricum*)
133

- 16 (*Fortune plango vulnera*) 133
- 17 (*O Fortuna*) 133
- 18 (*O Fortuna levis*) 133
- 39 (*In huius mundi patria*) XIII
- 56 (*Ianus annum circinat*) 92
- 57 (*Bruma, veris emula*) 80
- 58 (*Iam ver oritur*) 56
- 59 (*Ecce, chorus virginum*) 19, 42
- 62 (*Dum Diane vitrea*) XV, 53, 101-113
- 67 (*A globo veteri*) 30-32
- 68 (*Saturni sidus lividum*) 80
- 69 (*Estas in exilium*) 1, 15, 27-33, 63, 78, 80
- 70 (*Estativ florigero tempore*) 3, 32, 53, 54-74, 80, 124
- 72 (*Grates ago Veneri*) XV, 32, 53, 61, 90-101, 115, 122
- 73 (*Clauso Cronos et serato*) 37
- 74 (*Letabundus rediit*) 28, 37
- 76 (*Dum caupona verterem*) 61
- 77 (*Si linguis angelicis*) 48, 61, 63, 65
- 78 (*Anni novi redit novitas*) 63
- 79 (*Estivali sub fervore*) 56, 65
- 80 (*Estivali gaudio*) 56, 92
- 81 (*Solis iubar nituit*) 43
- 83 (*Sevit aure spiritus*) 16, 27, 32, 37, 53, 69, 75-90, 130
- 84 (*Dum prius inculta*) 19, 42, 97
- 85 (*Veris dulcis in tempore*) 1, 2-9, 17, 123
- 86 (*Non contrecto*) 120
- 88 (*Amor habet superos*) 53, 61, 113-122, 135
- 88a (*Iove cum Mercurio*) 113
- 92 (*Anni parte florida, celo puriore*) XII, 3, 4, 19, 37, 48, 61, 80
- 93 (*Hortum habet insula*) 127-128
- 93a (*Cum Fortuna voluit*) XV, 119, 127-137
- 100 (*O decus, o Libye regnum*) IX
- 104 I (*Egre fero, quod egroto*) 1, 33-35
- 104 II (*Amor noster senuit*) 1, 33, 35-38, 80
- 108 (*Vacillantibus trutine*) 37, 68
- 115 (*Nobilis, mei miserere, precor*) 16, 23
- 116 (*Sic mea fata canendo solor*) 1, 21-27
- 120 (*Rumor letalis*) 119
- 121 (*Tange, sodes, citharam*) XII, 36
- 121a (*Non est crimen amor*) 36
- 126 (*Huc usque, me miseram!*) XII, 65
- 132 (*Iam vernali tempore*) 18, 35
- 135 (*Cedit, hiems, tua durities*) XII
- 136 (*Omnia sol temperat*) 3
- 141 (*Florent omnes arbores*) 3, 54
- 143 (*Ecce gratum*) 3, 81, 91
- 144 (*Iam iam virent prata*) 92
- 145 (*Musa venit carmine*) 26, 42
- 151 (*Virent prata, hiemata*) 1, 38-45
- 156 (*Salve, ver optatum*) 1, 4, 16-21
- 158 (*Vere dulci mediante*) 65
- 164 (*Ob amoris pressuram*) 16
- 167 II (*Laboris remedium*) 122
- 168 (*Annualis mea*) 16
- 169 (*Hebet sidus leti visus*) 1, 39, 45-52
- 170 (*Quelibet succenditur*) 16
- 172 (*Lude, ludat, ludite*) 53, 123-125
- 177 (*Stetit puella*) 124
- 178 (*Volo virum vivere viriliter*) 48
- 180 (*O mi dilectissima*) 1, 9-16

- 183 (*Si puer cum puellula*) 124
- 185 (*Ich was ein chint so wolgetan*) 42
- 186 (*Suscipe, flos, florem*) 37
- 191 (*Estuans intrinsecus*) 4, 48
- 197 (*Dum domus lapidea*) 102-104
- Carmina Cantabrigiensia* 10, 120
- Carmina Rivipullensia* 18
- Catullo Gaio Valerio 15, 29, 60, 121
- Cavalcanti Guido 15, 16, 104
- Chaucer Geoffrey 120
- Cicerone Marco Tullio 26, 36
- Cielo d'Alcamo 55, 64
- Corneille Pierre 6, 64, 68, 114

- Dant ad veris odorem* 67
- De tribus puellis* 77, 88
- Dino del Garbo 104
- Draconzio Blossio Emilio 115

- Eco Umberto 14
- Epistula Didonis ad Aeneam* 97
- Erat quedam domina* 71
- Ex ungue primo teneram* 122

- Filodemo di Gadara 86
- Fortini Franco 117

- Gauceran de Saint-Didier 28
- Gerolamo Sofronio Eusebio, santo 136
- Gilberto di Hoyland 82
- Giovanni del Virgilio 42
- Giovanni di Hauville 84
- Goffredo di Vinsauf 15
- Gregorio Magno, santo 128
- Gualtiero di Châtillon 93
- Guccini Francesco 38
- Guido delle Colonne 114

- Guigo de Saint-Didier 28
- Guilhem de Saint-Didier 28
- Guinizzelli Guido 15-16

- Iacopo da Varazze 120
- Iam vernali amenitas* 35
- Ibico di Reggio 110
- Ilario d'Orléans 82
- Ildegarda di Bingen 104
- Isidoro di Siviglia, santo 118, 134

- Jaufré Rudel 46

- Lucano Marco Anneo 97
- Lucrezio Tito Caro 108

- Mahler Gustav 43
- Martorell Joanot 77
- Marziale Marco Valerio 26, 85
- Massimiano 84, 132-133
- Matteo di Vendôme 79, 83, 84, 98

- Nuccio da Tolentino 42

- Omero 66
- Onorio di Autun 124
- Orazio Quinto Flacco 26, 78, 90, 131-137
- Orff Carl 11, 68, 71, 91, 124, 125
- Origene 128
- Ovidio Publio Nasone 4, 19, 23, 34, 49, 55, 58, 61, 63, 65, 66, 67, 70, 77, 78, 80, 81, 84-90, 93, 97, 111, 116, 130

- Pascoli Giovanni 28
- Petrarca Francesco 26, 36, 76
- Physiologus* 118, 134
- Piave Francesco Maria 63
- Pietro di Blois XV, 30, 31, 32, 42, 63, 68, 69, 75-101, 114, 115, 116

Platone 26
Plauto Tito Maccio 50
Poliziano Angelo 38
Properzio Sesto 82, 85, 87
Propter frigus hiemale 78
Puccini Giacomo 95

Reposiano 66
Richard de Fournival 118, 134-135
Rückert Friedrich 43
Ruperto di Deutz 128
Rutilio Namaziano 97

Serlone di Wilton 97, 100

Terenzio Publio Afro 59
Tertulliano Quinto Settimio Fioren-
te 116
Tibullo Albio 3, 4

Verdi Giuseppe 63
Ver prope florigerum, flava Licori
56
Virgilio Publio Marone 57-59, 97,
114
Virgo Flora 37
Vitale di Blois 88

Walther von der Vogelweide 43

Indice degli studiosi moderni

Avvertenza – Da questo indice sono esclusi i nomi degli studiosi che ricorrono nella *Bibliografia*.

- Adcock F. 99
Allen P.S. 46
Anglés H. 8
Antonelli R. 35
Arenal López L. 10
Aricò G. 75, 76
Arveda A. 54, 55
- Barchiesi A. 95
Barillari S.M. XI
Baroffio Dahnk G. IX
Barsby J.A. 86
Behrens R. 94
Beltrami P.G. 73
Berndt G. X, 102, 103
Bertini F. 81, 85, 86, 87
Bettarini R. 26
Bianchi Cagliesi V. 120
Bianchini E. IX, XI
Bisanti A. XII, XIII, 4, 7, 15, 18, 27, 29, 48, 54, 55, 72, 85, 90, 98, 115, 116, 119, 122, 132
Bischoff B. IX, X, 2, 6, 24, 36, 49, 71, 72, 105, 106, 109, 112, 123, 124
Blodgett E.D. 102, 103
Bonincontro M. 59
Bowden B. 94
Braet H. 58
Brauns W. 12
Brilli A. 120
Brückmann J. 14
Brusegan R. 117
- Bruzzone A. 115
Bulst W. 82
Bulst-Thiele M.L. 82
Busdraghi P. 10, 50
- Cairns F. 4
Caracausi M. 73
Cardini F. 118, 134
Cardona M.C. XI
Carrai S. 101
Casamento A. XV, 11
Catanzaro G. 15
Cataudella Q. 120
Cavallo G. 54
Ceresa Gastaldo A. 14
Cherchi P. 94
Chiarini C. 120
Chinnici V. 88
Ciavolella M. 11
Cipriani G. 7
Citti F. 19
Clemencic R. IX
Contini G. 55
Corradino C. X
Cosi D.M. 90
Cotroneo R. 38
Couchmann J. 14
Cremascoli G. 136
Cullhed A. 77
Curtius E.R. 35
- D'Angelo E. XIV
De Finis L. XI

- De las Nieves Muniz Muniz M. 10
 Delbono F. 12
 De Mirimonde P. 120
 De Prisco A. XV
 De Robertis D. 15
 Déroux C. 87
 Díaz de Bustamante J.M. 10
 Díaz y Díaz M.C. 10
 Di Caro A. 87
 Diemer D. IX
 Diemer P. IX
 Dimundo R. 81, 88, 93
 D'Olwer L.N. 18
 Dronke P. X, 4, 8, 10, 12, 13, 14,
 16, 22, 24, 25, 31, 32, 35, 37,
 46, 49, 51, 54, 56, 59, 63, 67,
 68, 71, 74, 75, 78, 79, 83, 99,
 102, 103, 104, 106, 109, 110,
 111, 112, 113, 122
- Ehrental L. 46
 Elwert W.T. 91
- Faidutti B. 134
 Faral E. 15, 79, 83, 98
 Farrar Emerson O. 120
 Favati G. 104
 Fedeli P. 86
 Feo M. 72
 Fischer C. 102, 103
 Foligno C. 120
 Fölkel F. XI, 27, 54, 56, 90
 Ford G.B. 81
 Fossati C. XI, 133
 Frécaut J.-M. 89
 Friedman L.J. 7
- Gaggero M. 50
 Gallo I. 88
 Garbini P. 66
 Gardenal G. XI, 27, 54, 56, 90
- Gatti P. XI
 Gatto L. 32
 Giacone R. 61, 94
 Giannarelli E. 120
 Giovini M. 97, 100
 Goddard Elliott A. X, 87
 Godman P. X, 4, 9, 77
 González-Doreste D.M. 58
 Goyens M. 58
 Gualandri I. 97, 132
 Gubbini G. 7
 Guérin P. 16, 66
 Guida S. 28
- Häring N.H. 83
 Helm K. 7
 Herde R. 14
 Hilka A. X, 2, 106
- Jackson W.T.H. 103
 Jeanroy A. 43
- Kaiser P. 104
 Kippenberg B. 43
 Koch L. 95
 Kuhn H. 102, 103
- La Bua G. 90
 Landolfi L. 88, 90
 La Penna A. 131
 Laudizi G. 133
 Lavezzi G. 28
 Lenz F. 87
 Lenzen R.W. 103
 Leonardi C. 8, 54, 110, 120
 Leotta R. 20, 45
 Lombardo M. XIV
 Lo Monaco F. 10
 Lourdaux W. 14
- Maggioni G.P. 120

Malato E. 61, 125
 Malm U. 77
 Mandruzzato E. 131
 Manitius M. 49
 Manzoli D. 45
 Marangio M. XIII, XIV, 133
 Maspero F. XI
 Massa E. XI, 2, 5, 7, 9, 10, 12, 17,
 20, 21, 22, 27, 31, 34, 36, 38,
 43, 45, 49, 54, 67, 71, 72, 73,
 74, 83, 90, 99, 106, 109, 112,
 117, 120, 122, 123, 128, 135
 Masselli G.M. 65
 Mattaliano L. XII
 McDonough C.J. 68
 McKeown J.C. 92
 Melia F. 55
 Menestò E. 54
 Mews C.J. 49
 Meyer W. 109
 Molinari M.V. 43
 Monson D.A. 94
 Montagner A.C. 63
 Moreschini C. 128
 Morsellino S. XV, 54
 Muckle J.T. 48
 Munari F. 83
 Munzi L. 117
 Murgatroyd P. 92
 Murray O. 4

 Nardi B. 104
 Newman B. 49
 Nicastrì L. 88
 Nielsen R.M. 132
 Norberg D. 68

 Öberg J. 97
 Oldoni M. XI, 68
 Orlandi G. 8, 97
 Ossola C. 114

 Paduano G. 86
 Papponetti G. 81
 Pasquali G. 131
 Paratore E. 29, 58
 Paravicini Bagliani A. 10
 Parlett D. 103
 Patch H.R. 133
 Pattavina V. 38
 Patzig H. IX, 40, 41, 71
 Payen J.C. 94
 Pejenaute Rubio F. 92
 Petrone G. XV
 Pianezzola E. 92
 Pittaluga S. XI, 14, 17, 50, 76, 77,
 79, 80, 88, 89

 Quaglio A.E. 104
 Quinn K. 132

 Raby F.E.J. 101, 109
 Randazzo F. XV, 51
 Reitzenstein E. 87
 Rizzo R. 11
 Robertson D.W. 63, 103
 Rocca S. 7
 Rossi L. 16
 Rossi P. XI, 2, 3, 5, 6, 9, 17, 21, 24,
 26, 27, 31, 34, 36, 37, 45, 46,
 49, 50, 54, 55, 56, 60, 61, 63,
 64, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 75, 82
 90, 99, 101, 102, 107, 108, 109,
 112, 113, 117, 123, 128
 Roy B. 14
 Ruhe E. 94

 Salvaneschi E. XI
 Sakari A. 28
 Sansone G.E. 46
 Santagata M. 26
 Santoro V. 12
 Sayce O. 12

- Sbordone F. 118, 134
 Scalabroni L. XII
 Scandaglia G. XI
 Scarpat G. 92
 Schmeller J.A. X, 5, 6, 68, 71, 112
 Schmidt P.G. 54
 Schönbeck G. 4
 Schumann O. X, 2, 5, 6, 8, 12, 13, 24, 33, 40, 41, 43, 49, 59, 67, 71, 79, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 112, 113, 124, 127
 Secchi Tarugi L. 90
 Sedgwick W.B. 50
 Segal C. 95
 Segre C. 114
 Setaioli A. 67
 Simonetti M. 120
 Sivo F. 10, 65
 Solimano G. 97
 Spanke H. 8, 33, 71, 72, 109, 112, 124,
 Steer G. 9
 Stella F. 120
 Stellino G. XII, 55
 Stoessl F. 86
 Swanson R.A. 103
- Tedeschi A. 69
 Tilliette J.-Y. 97
 Tonelli N. 104
 Traill D.A. X, 32, 103
 Traina A. 58, 59, 131
 Tronchet G. 86
 Tuzzo S. X, XIII, XIV, XV, 4, 13, 19, 20, 37, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 82, 92, 93, 95, 96, 97, 100, 101, 114, 115, 116, 118, 119, 132, 133, 135
- Unger H. 49
- Värvaro A. 14
 Vecchi G. XI, 5, 101, 106, 112, 123,
 Velli G. 20
 Verbeke W. 58
 Verhelst D. 14
 Vertova L. XI
 Vitaletti G. 18
 Vollmann B.K. X, 6, 40, 59, 67, 72, 106, 112
- Wagner F. 125
 Walsh P.G. IX, X, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 17, 21, 27, 29, 31, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 59, 61, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 75, 84, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 117, 123, 127, 128, 131, 134
- Walther H. 54
 Wenzel S. 79
 Wetherbee W. 103
 Wilkinson L.P. 81, 86
 Wolff E. 12
 Wollin C. 32, 69, 75, 79, 82, 84, 116
- Zaccarello M. 36
 Zambon F. 119
 Zanni R. 16
 Ziolkowski J.M. XIV
 Zumthor P. 13







Finito di stampare nel mese di aprile 2019
FOTOGRAPH s.r.l.
Via delle Alpi, 59 - Palermo