



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

Armando Bisanti

STUDI SUI CARMINA CANTABRIGIENSIA

Antichità al Presente



Antichità al Presente

Armando Bisanti

STUDI SUI *CARMINA CANTABRIGIENSIA*



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS



Antichità al Presente - 8

Comitato scientifico:

Francesca Romana Berno, Maurizio Massimo Bianco, Daniela Bonanno, Corinne Bonnet, Claude Calame, Tiziana Carboni, Andrea Cozzo, Sotera Fornaro, Franco Giorgianni, Sabrina Grimaudo, Angelo Meriani, Salvatore Monda, Daniela Motta, Elisabetta Poddighe, Umberto Roberto

Direzione:

Alfredo Casamento, Nicola Cusumano

ISBN (a stampa): 978-88-5509-862-5

ISBN (online): 978-88-5509-863-2

© Copyright 2026 New Digital Frontiers srl

Piazza Marina 29

90133 Palermo

www.unipapress.com

Indice

Premessa	7
Capitolo 1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari nei <i>Carmina Cantabrigiensia</i>	11
Capitolo 2. Spunti di racconto in alcuni <i>Carmina Cantabrigiensia</i> religiosi e storico-politici	87
Capitolo 3. Componenti commemorativi (<i>planctus</i>) nei <i>Carmina Cantabrigiensia</i>	149
Capitolo 4. Un carme mediolatino per la guarigione di una regina (CC 41 <i>Gaudet polus, ridet tellus, iocundantur omnia</i>)	187
Bibliografia	197

Premessa

I quattro saggi contenuti in questo volume sono strettamente legati all'attività didattica da me svolta negli ultimi anni all'interno dei corsi di Letteratura Latina Medievale (Laurea Triennale in Beni Culturali), di Cultura e Testi del Medioevo (Laurea Triennale in Beni Culturali) e di Letteratura Latina Medievale e Umanistica (Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità) presso l'Università degli Studi di Palermo. Durante il secondo semestre dell'anno acc. 2014-2015 (per le allieve e gli allievi del Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità), infatti, uno specifico modulo di approfondimento tematico fu dedicato ai *Carmina Cantabrigiensia* (d'ora in avanti, per brevità, CC), e la medesima cosa è stata fatta durante il primo semestre degli anni acc. 2015-2016, 2016-2017, 2017-2018 e nel corso del secondo semestre degli anni acc. 2019-2020 e 2021-2022 (per le allieve e gli allievi del Corso di Laurea Triennale in Beni Culturali). Inoltre, il 26 gennaio 2023, presso la Fondazione "Ezio Franceschini" di Firenze, ho tenuto una lezione sui CC, rivolta ai dottorandi del Corso di Perfezionamento Postuniversitario in Filologia e Letteratura Latina Medievale della Società Internazionale di Studi sul Medioevo Latino (SISMEL). L'impostazione sovente descrittiva ed espositiva del discorso e la specifica tendenza alla lettura e all'analisi (che si vorrebbero attente e puntuali) dei testi si giustificano, appunto, entro tale prospettiva essenzialmente didattica.

Mi sono ovviamente confrontato a più riprese, durante i miei ormai molti anni d'insegnamento, di studio e di ricerca sulla letteratura e la poesia mediolatina, con i CC (letti e studiati frequentemente, soprattutto nelle edizioni di Karl Strecker, di Walther Bulst e, poi, di Jan M. Ziolkowski)¹, ma soltanto nel 2013 ho pubblicato, su di essi, il mio primo articolo (apparso nel «Bollettino di Studi Latini»), scritto verso la fine dell'estate del 2012 e dedicato, oltre che a una presentazione

¹ STRECKER 1978, BULST 1950, ZIOLKOWSKI 1994.

Premessa

generale della raccolta e delle varie questioni che essa solleva, alla disamina degli otto carmi che, per definizione, vengono considerati di stampo “narrativo” (CC 6, 14, 15, 20, 24, 30A, 35, 42)². In realtà, è stata la pubblicazione, nel 2011 (ma, non so per qual motivo, anti-datata al 2010), della traduzione italiana completa dei CC, con testo latino riveduto sui manoscritti, introduzione e commento, curata da Francesco Lo Monaco per la casa editrice Pacini di Pisa (nella serie «Scrittori latini dell’Europa medievale» coordinata e diretta da Francesco Stella)³, che mi ha spinto a occuparmi specificamente e sostanziosamente della variegata, affascinante e discussa silloge poetica mediolatina (sulla quale ho anche assegnato alcune tesi di laurea, sia per il corso di laurea triennale, sia per quello di laurea magistrale)⁴. L’edizione allestita da Lo Monaco ha fatto sì, fra l’altro, che i CC potessero uscire dallo stretto ambito specialistico e rivolgersi, quindi, al vasto e differenziato pubblico italiano di studiosi e di persone colte a vari livelli; e ciò anche, e soprattutto, per la presenza della versione italiana integrale (la prima, se non vado errato, nella nostra lingua), e del ricco e denso commento filologico-letterario che la correda. Tale pubblicazione, infatti, ha permesso un approccio vario e differenziato ai CC, insieme all’occasione non solo di ridiscutere e di riformulare una visione e una interpretazione complessiva della silloge poetica mediolatina, ma anche di avvicinarsi ai singoli carmi (molti dei quali ancora privi, invero, di bibliografia specifica) con un *habitus* critico ed esegetico di tutto riguardo.

Al mio primo contributo del 2013 hanno fatto seguito, due anni dopo, due altri interventi dedicati ai CC: in essi (scritti entrambi alla fine dell’estate del 2015) ho cercato di presentare alcuni approfondimenti sulla raccolta mediolatina, allargando il discorso a quelle composizioni poetiche che, pur non rientrando, *stricto sensu*, fra i *carmina* “narrativi”, rivelano però, a un’attenta osservazione, spiccati elementi e spunti di racconto o, comunque, si configurano come particolar-

² BISANTI 2013a.

³ LO MONACO 2009 (su cui cfr. BISANTI 2013b).

⁴ Le allieve e gli allievi che, sotto la mia guida, hanno discusso una tesi di laurea sui CC sono state/i Gabriele Belluzzo, Elena Candela, Maria Costanzo, Giuseppe Drago, Giada Santo, Roberta Vento (corso di laurea triennale) e Caterina Vitale (corso di laurea magistrale).

mente significativi e, quindi, meritevoli di una disamina attenta e puntuale: si tratta, nel primo di tali contributi (pubblicato anch'esso nel «Bollettino di Studi Latini»), di quattro componimenti di carattere religioso – CC 4, 5, 77, 82 – e di un carme storico-politico, o, se si preferisce, politico-encomiastico, il celebre *Modus Ottinc* – CC 11 – volto alla celebrazione dei tre imperatori della dinastia di Sassonia, Ottone I, Ottone II e Ottone III⁵; e, nel secondo (uscito in «Spolia. Journal of Medieval Studies»), di due *carmina* politico-encomiastici, il primo – CC 3 – scritto per l'incoronazione dell'imperatore Corrado II il Salico, il secondo – CC 16 – composto per l'incoronazione dell'imperatore Enrico III “il Nero” (figlio del precedente) a re di Borgogna⁶.

I tre contributi dei quali si è detto or ora sono andati a confluire, in buona sostanza, rispettivamente nel primo e nel secondo capitolo di questo volume, ovviamente con correzioni, ampliamenti – in taluni casi anche accorciamenti – e aggiornamenti di vario genere (non soltanto bibliografici). Quanto al cap. 3, composto fra la primavera e l'estate del 2020 – insomma, durante le lunghe e tristi settimane di “lockdown” dovute alla pandemia – e dedicato alla presentazione e alla disamina dei cinque *planctus* (o, come Lo Monaco preferisce definirli, carmi “commemorativi”) accolti all'interno della silloge mediolatina (CC 7, 9, 17, 33, 43), esso è già stato pubblicato nel n. 58 di «Schede Medievali» (con data 2020 ma uscito all'inizio del 2021)⁷. Ai primi tre capitoli – che costituiscono la sezione più corposa del volume – ne fa seguito un altro, il 4, assai più breve e circoscritto dei precedenti e dedicato all'analisi di un singolo componimento (CC 41), scritto nel maggio del 2023, quindi rivisto e ampliato nell'ottobre dello stesso anno e pubblicato, infine, al termine dello stesso anno nel n. 146 di «Listy filologické - Folia Philologica»⁸.

In conclusione, ringrazio tutti coloro che, in vario modo, mi hanno fornito aiuti e suggerimenti per la redazione e la confezione di questo libro oppure mi hanno cortesemente inviato le loro pubblicazioni relative ai CC (e non solo), e cioè, in primo luogo, Francesco Lo Monaco, senza la cui edizione con traduzione italiana dei CC forse questo

⁵ BISANTI 2015a.

⁶ BISANTI 2015b.

⁷ BISANTI 2020a.

⁸ BISANTI 2023a.

Premessa

volume non sarebbe mai stato concepito e portato a termine; quindi Giovanni Cupaiuolo (che, come sempre, ha generosamente accolto i miei due studi precedenti sui CC nel «Bollettino di Studi Latini», la rivista da lui diretta), Paolo Garbini, Patrizia Lendinara, Donatella Manzoli, Teresa Nocita (direttrice di «Spolia»), Matěj Novotný (direttore di «Listy filologické»), Stefano Pittaluga, Francesca Sivo e – *last but not least* – mio figlio Eugenio.

Un ringraziamento particolare va, infine, ai colleghi e amici Alfredo Casamento e Nicola Cusumano, direttori della collana entro cui questo volume vede la sua pubblicazione; e alle allieve e agli allievi del corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità e del corso di Laurea Triennale in Beni Culturali, che hanno sempre partecipato con attenzione, interesse e, talora, con intelligenza, alle mie lezioni sui CC, alle quali e ai quali questo libro è espressamente dedicato.

Palermo, 30 gennaio 2026

ARMANDO BISANTI

Capitolo 1

Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari nei *Carmina Cantabrigiensia*

Advertite,
omnes populi,
ridiculum

(CC 14, str. 1a, 1-3)

1.1 I *Carmina Cantabrigiensia*

1.1. Le quattro più importanti sillogi poetiche latine del Basso Medioevo (fra i secoli XI e XIII), grazie alle quali è giunta fino a noi una ragguardevole quantità di testi lirici e metrici (talvolta, in forma anonima o col nome dell'autore, attestati anche da altre raccolte o entro manoscritti miscelanei) di vario genere e di diverso argomento (non soltanto e non necessariamente amoroso), sono, com'è noto, i *Carmina Cantabrigiensia*, i *Carmina Rivipullensia*¹, i *Carmina Arundelliana*² e, di gran lunga più importanti fra tutti, i *Carmina Burana*³.

¹ Cfr. D'OLWER 1923, LATZKE 1974-1975, MORALEJO 1986; QUETGLAS - RAVENTOS 2009 (su cui vd. TURKAN-VERKERK 2014).

² Della silloge si è soprattutto occupato, in tempi relativamente recenti, Christopher J. McDonough, che ne ha proposto due edizioni, a distanza di 26 anni l'una dall'altra: McDONOUGH 1984 e 2010.

³ Fra le edizioni complessive si segnalano quella classica di HILKA - SCHUMANN - BISCHOFF 1930-1970; nonché VOLLMANN 1987 e, assai più recente, TRAILL 2018. Trad. ital. (parziali): ROSSI 1989, BIANCHINI 2003 (largamente insoddisfacente). Per una bibliografia (certo non completa, ma abbastanza ampia e aggiornata), rinvio a BISANTI 2011, 193-202; a BISANTI 2019a, 139-63; a TUZZO 2015, 221-31; e a DAOLMI 2024, 267-85. A queste raccolte vanno aggiunti anche i *Carmina Leodiensia* (BULST 1975); i *Carmina Ratisponensia*, comprendenti 31 epistole d'amore in versi scritte – almeno in apparenza – da mittenti femminili (cfr. PARAVICINI 1979, PAVONI 2022,

Il ms. Gg. 5.35 della University Library di Cambridge (*siglum* Ca), esemplato nello *scriptorium* di St. Augustine di Canterbury intorno alla metà del secolo XI, poco prima che l'Inghilterra venisse invasa dai Normanni di Guglielmo il Conquistatore (che, in sèguito alla battaglia di Hastings del 1066, rovesciando il precedente dominio sassone instaurò una monarchia destinata a governare per secoli l'isola), presenta, ai ff. 432rA-443vB, una silloge poetica, comunemente intitolata *Carmina Cantabrigiensia* (d'ora in avanti, per brevità, CC)⁴, dalla denominazione del luogo in cui è attualmente custodito il codice. Il compilatore di questa raccolta mostra di aver avuto sicuro e libero accesso a un vasto repertorio che comprendeva testi di disparati generi e di varie età (ma, nella maggior parte dei casi, non molto anteriori al secolo XI), di origine sia continentale (e, in particolare, germanica) sia insulare.

Oltre ai CC il manoscritto cantabrigiense – le cui dimensioni non sono molto grandi, esso misurando soltanto 213 x 145 mm., con uno specchio di scrittura di 184 x 110 mm. – contiene un'ampia e ricca raccolta di testi di autori tardoantichi e altomedievali, in larghissima prevalenza di carattere religioso e morale, fra i quali Giovenco (*Evangeliorum libri*, ff. 1r-52v), Sedulio (*Carmen paschale* – ff. 53r-81v – col commento di Remigio d'Auxerre ai ff. 53r-84v), Aratore (*Historia apostolica*, ff. 85v-126r), Prospero d'Aquitania (*Epigrammata ex sententiis sancti Augustini*, ff. 126v-147v), Prudenzio (*Psychomachia* e *Dittochaeon*, rispettivamente ai ff. 148r-164r e 164r-167r), Lattanzio (*De ave Phoenix*, ff. 167r-170r), Boezio (*De consolatione Philosophiae*, ff. 170r-209v), nonché il *De virginitate* e gli *aenigmata* di Aldelmo di Malmesbury (ff. 280r-319v e 394r-407r), il *De laudibus sanctae Crucis* di Rabano Mauro (ff. 209v-263r), scritti di Hucbaldo di Sant'Amendo (*l'Ecloga de calvis*, il *De harmonica institutione*, i *Versus ad Karolum Calvum imperatorem*, rispettivamente ai ff. 367r-368v, 263r-276r, 327r), il *De sobrietate* di Milone di Sant'Amendo (ff.

e BISANTI 2023b); i *Carmina Runensia* (cfr. YATES 1984); e i *Carmina Houghtoniensia*, trasmessi nel ms. lat. 300 della Houghton Library e ricchi di ben 96 componimenti (cfr. ZIOLKOWSKI - BALINT 2007, su cui vd. BOURGAIN 2009; in generale, cfr. STELLA 2006).

⁴ Edizioni principali: JAFFÉ 1869, BREUL 1915 (liberamente disponibile *online*), STRECKER 1926 (con l'art. preparatorio STRECKER 1925), BULST 1950, ZIOLKOWSKI 1994 (su cui vd. almeno LAFFERTY 1995 e WIELAND 1996); LO MONACO 2010 (su di essa, cfr. BISANTI 2013b). Ove non diversamente indicato, in questo lavoro i CC saranno citati secondo l'ediz. LO MONACO 2010 (ma ho sempre tenuto sott'occhio le altre edizioni, in particolare STRECKER 1926, BULST 1950 e ZIOLKOWSKI 1994).

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

327r-362r), alcuni *excerpta* dal libro III dei *Bella Parisiaca urbis* di Abbone di Saint-Germain (ff. 363v-365v) e, ancora, gli *aenigmata* di Eusebio di Wearmouth (ff. 370r-374v), di Tatuino (ff. 374v-378r), di Sinfosio (ff. 389r-394r) e – testo pressoché immancabile in questo genere di codici miscelanei – i *Disticha Catonis* (ff. 407r-412v)⁵.

Secondo Arthur G. Rigg e Gernot R. Wieland, che hanno studiato e accuratamente illustrato il manoscritto, proponendo in tal direzione un importante contributo apparso nel 1975⁶, la silloge sarebbe stata copiata da un'antologia poetica composta nella zona del basso Reno, probabilmente a Colonia o, comunque, immediatamente nei pressi della città tedesca⁷. Nel periodo in cui il codice venne redatto, esisteva, infatti, una fitta rete di rapporti, di tramiti, di scambi, di relazioni sia politico-religiose sia culturali fra l'Inghilterra e la città di Colonia. Si ipotizza, a tal proposito, che la visita del vescovo Ealdredo di Worcester nella città germanica percorsa dal Reno possa aver costituito l'occasione durante la quale buona parte della silloge poetica venne raccolta e trasferita a Canterbury, per essere poi messa in bella copia, insieme ad altro materiale di origine locale, appunto nel celebre *scriptorium* di St. Augustine. E l'ipotesi che si tratti di una raccolta di derivazione, assai probabilmente, tedesca, può essere ulteriormente avvalorata dal fatto che, almeno in due brani di essa (CC 19 e 28, l'ultimo dei quali fortemente danneggiato, anzi quasi del tutto eraso per i soliti, immancabili motivi di *pruderie*), al testo latino si alternano sovente, e talora in maniera sistematica, frasi e locuzioni in antico alto tedesco (come poi avverrà, e con maggior frequenza, nella seconda sezione dei *Carmina Burana*, quella contenente le poesie d'amore)⁸.

⁵ Cfr., fra gli altri, ZIOLKOWSKI 2000, BOTTIGLIERI 2008, 334-39.

⁶ RIGG - WIELAND 1975, 128.

⁷ Cfr. DRONKE - LAPIDGE - STOTZ 1982. Sul ms., cfr. anche RICHTER 1979, BERNHARD 1989, BOURGAIN 1989, IRVINE 1994, 358-71; ZIOLKOWSKI 1998, XXVI-XXX. Sull'origine della raccolta vd. inoltre, fra gli interventi più recenti, MOSER 2004, 87-94; TYLER 2016 e il vol. di WEIDNER 2026 (uscito, però, quando questo libro era già stato integralmente scritto e consegnato per la stampa, e del quale non ho potuto ovviamente tener conto, ma su cui mi riservo di ritornare in futuro).

⁸ Cfr. SCHNEIDER 2003. I due CC in questione si possono leggere in Lo MONACO 2010, 180-89 (CC 19), 200-02 (CC 28: per un tentativo di ricostruzione di quest'ultimo, cfr. DRONKE 1968, vol. II, 353-54). Sulla figura del vescovo Ealdredo, cfr., soprattutto, LAPIDGE 1983 (poi in LAPIDGE 1993, 453-67); e, più in breve, BARLOW 1999, XXXVII-VIII; e BISANTI 2018c, 130-32.

Pur essendo un insieme variegato e composito (e della loro consistenza, nonché dei problemi che essi hanno posto agli studiosi tornerò a discorrere fra breve), i CC lasciano trapelare gli interessi del raccoglitore e anche quelli dell'ipotetico committente (entrambi destinati, purtroppo, a rimanere fatalmente ignoti), fra i quali, in primo luogo, un'evidente passione per la melodia e gli aspetti musicali (di molti testi ivi compresi ci è giunta anche la notazione neumatica)⁹ e un'ineludibile attenzione per gli elementi formali e per la varietà e l'eterogeneità di essi; anzi, riguardo a quest'ultimo punto, occorre osservare che sembrerebbe quasi che la struttura stessa dei CC e l'ordinamento delle poesie all'interno della raccolta siano subordinati alla componente esterna, diversamente, in tal caso, da quanto avverrà, oltre un secolo e mezzo più tardi, sia per i *Carmina Arundelliana* (tripartiti in poesie d'amore, carmi "natalizi" e componimenti satirici), sia per i *Carmina Burana* i quali, come è noto, risultano suddivisi e ordinati su base tripartita alla luce dell'argomento e della materia (poesie satiriche e morali, poesie d'amore in latino e in antico alto tedesco, poesie goliardiche).

Va inoltre messo in risalto il contenuto eminentemente religioso e, comunque, non secolare della silloge (elemento, questo, già ben rilevato da Karl Langosch e, fra l'altro, del tutto evidente ove si consideri la tipologia degli altri testi presenti nel manoscritto cantabrigiense, molti dei quali già elencati più sopra)¹⁰, ma la cui importanza è stata spesso sottovalutata, fraintesa o, addirittura, del tutto ignorata. Infatti, su 51 brani "originali" (escludendo dal computo, ovviamente, i 27 testi poetici del *De consolatione Philosophiae* di Boezio¹¹, ivi trascritti – CC 50-76 –, nonché gli *excerpta* dalla *Tebaide* di Stazio – CC 29 *Huc adtolle genas defectaque lumina: venit*, 31 *O mihi deserte maiorum dulcis imago*, 32 *Nunc ego te, coniunx, ad debita regna profectum* ~ *Theb.* XII 325-48, V 608-16, XII 322-35 –, dall'*Eneide* di Virgilio – CC 34 *Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris* ~ *Aen.* II 268-83 –, dalle *Odi* di Orazio

⁹ Cfr. la *Tabella 2* (in LO MONACO 2010, 15-17), nella quale sono forniti, per ciascuno dei CC (secondo l'ordine col quale i singoli pezzi si susseguono all'interno della raccolta), informazioni relative alla forma, alla notazione neumatica (ove presente) e alla tradizione ms. (al di fuori di Ca).

¹⁰ Cfr. LANGOSCH 1977-1978, 1190. Per un'informazione generale cfr., altresì, BERNT 1983, DRONKE 1968, vol. I, 271-81; ZIOLKOWSKI 1993, 68-69.

¹¹ Sui quali cfr. GIBSON - LAPIDGE - PAGE 1983. Un primo tentativo di suddivisione dei CC (ma solo dei primi 49) in base al loro contenuto fu effettuato da SPANKE 1942.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

– CC 46 *Miserarum est nec amori dare ludum* ~ *carm.* III 12 – e dai carmi di Venanzio Fortunato – CC 22 *Salve, festa dies, toto venerabilis evo* ~ *misc. carm.* III 9 *Ad Felicem episcopum de Pascha*, vv. 39-40, 31-38), ben 17 composizioni possono essere considerate di contenuto sacro o, comunque, risultano riferibili a un ambito spiccatamente religioso (CC 1-2, 4-5, 8, 13, 26, 36, 44, 47, nonché il gruppo compatto dei sette carmi finali, CC 77-83) e altre 13 riguardano argomenti non secolari; dei 21 testi “profani” che la raccolta presenta, una parte è di argomento politico-storico, mentre altri componimenti sono di tipo novellistico e/o umoristico (ed è di questi che, nel prosieguo di questo capitolo, intendo specificamente occuparmi) e soltanto per pochissimi brani della silloge (per es., il celebre CC 27 *Iam, dulcis amica, venito*) si può parlare di vera e propria “poesia d’amore”¹².

Mentre in passato si è insistito sull’unitarietà della raccolta cantabrigiense, sarebbe invece più corretto sottolineare come molti dei componimenti in essa esibiti si incontrino anche in altri manoscritti (secondo una prassi assai diffusa, che si verifica spesso anche per quanto riguarda i *Carmina Arundelliana* e i *Carmina Burana*). Su 84 testi complessivi (83 numericamente parlando, ma, in realtà, 84 calcolando separatamente, come è giusto che si faccia, i CC 30 e CC 30A, due poesie assolutamente indipendenti l’una dall’altra), oltre ai testi di Boezio, Virgilio, Stazio, Orazio e Venanzio Fortunato, di cui si è detto (per un totale di 33 brani), 19 componimenti ricorrono in altri codici¹³ e solo 32, quindi, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, sono attestati unicamente nel ms. Ca. La versione riportata dal manoscritto di Cambridge, nel caso di testi trasmessi anche da altri codici, è in genere quella che presenta un maggior numero di strofe, secondo una caratteristica alquanto singolare che, fra l’altro, dovrebbe far riflettere sulla natura e sulla destinazione della silloge mediolatina.

Di queste problematiche, in tempi a noi abbastanza vicini, è tornato a discorrere Francesco Lo Monaco, nella sua edizione con traduzione italiana e commento dei CC. Lo studioso, in particolare nel denso e sintetico scritto introduttivo¹⁴, si è soffermato su alcuni snodi nevralgici

¹² Sulle tematiche amorose nei CC, cfr. Ross 1977.

¹³ Anche a tal uopo si può consultare la *Tabella 2* in Lo MONACO 2010, 14-17 (cfr. *supra*, nota 9).

¹⁴ Lo MONACO 2010, 1-12.

concernenti i CC, ovvero la questione relativa all'origine della raccolta (con la discussione della sotto-questione riguardante l'esistenza – postulata da alcuni critici – di una "Ursequenzensammlung" costituita da CC 30-30A e CC 2-15)¹⁵ e, soprattutto, il dato concernente la suddivisione tematica della silloge (alla quale si è già fatto cenno).

Riguardo a tale ultimo aspetto, Lo Monaco ha proposto una ripartizione (o, se si preferisce, un'aggregazione) dei CC in otto categorie e, per la precisione:

1. carmi religiosi (CC 1-2, 4-5, 8, 13, 36, 44, 47, 77-83);
2. carmi narrativi (CC 6, 14-15, 20, 24, 30A, 35, 42);
3. carmi politici (CC 3, 11, 16, 19, 25-26, 38, 41);
4. *carmina amatoria* (CC 27-28, 39-40, 48-49);
5. carmi didascalico-musicali (CC 10, 12, 21, 30, 37, 45);
6. carmi commemorativi (CC 7, 9, 17, 33, 43);
7. *carmina vernalia* (CC 22-23);
8. carmi morali (CC 18).

In una categoria a parte, giustamente, vengono poi assemblati gli *excerpta* da Virgilio, Orazio, Stazio, Boezio e Venanzio Fortunato (CC 29, 31-32, 34, 46, 50-76).

«Ciò che sembra emergere – ha scritto quindi Lo Monaco al termine della sua proposta di suddivisione – anche nella distribuzione tematica dei CC, è l'assenza di una polarizzazione fra sacro e profano, aspetto su cui si è spesso soffermata la tradizione critica legata ai *carmina*. Anche i *carmina amatoria* [...] in realtà possono avere un tasso di allegorizzazione tale da diminuire drasticamente il loro apparente contenuto di profano erotismo. Il fine dell'insieme poteva insomma effettivamente essere, come suggerito da ultimo da Ziolkowski [...], l'oraziana combinazione di *delectatio* e *utilitas*, con tutto ciò che può comportare la connessione col modello oraziano nell'organizzazione stessa della raccolta, la quale si presenta sempre meno come il "Goliard's Songs Book" visto da Breul¹⁶ [...] e diventa sempre di più il prodotto di un *connoisseur* di poesia (assai probabilmente anche un

¹⁵ L'ipotesi fu formulata da STRECKER 1926, XIII-XIV, e quindi, in parte, venne seguita da BULST 1932.

¹⁶ Il riferimento è a BREUL 1915.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

esperto di musica) che struttura una raccolta personale»¹⁷.

Alla luce di queste considerazioni (che ritengo largamente, anche se non completamente, condivisibili)¹⁸, lo studioso ha indugiato quindi sulle caratteristiche generali di ciascuna categoria di testi poetici da lui individuata, proponendo brevi esemplificazioni (che sono state, poi, ovviamente ampliate in sede di commento) da alcuni componimenti, per concludere, infine, che i CC «si rivelano come una raccolta europea»¹⁹: conclusione, questa, che mi sembra perfettamente consequenziale al discorso che egli è andato via via sviluppando nelle sue dense pagine introduttive.

1.1.2. Alcuni componimenti poetici trasmessi nell'ambito della raccolta sono particolarmente significativi. È il caso, per es., di *Aurea personet lira* (CC 10), in passato dubbiosamente (ma erroneamente) attribuito a Fulberto di Chartres²⁰, un brano attestato anche in altri codici e di cui esiste altresì una versione "alternativa", *Aurea frequenter lingua*, che si legge in un manoscritto del secolo X-XI proveniente da Saint Martial de Limoges e adesso custodito presso la Bibliothèque Nationale de France (Paris, Bibl. Nat. lat. 1118, *siglum* Pa₁₂, f. 246r), componimento che si configura come una sorta di "parodia" (con notazione musicale) di *Aurea personet lira*²¹; e, soprattutto, di *Iam dulcis amica venito* (CC 27)²², la cosiddetta *Invitatio amicae*, uno dei pezzi più giustamente celebri e studiati della raccolta, un carne pervenutoci in una duplice redazione che presenta accordo

¹⁷ Lo MONACO 2010, 4.

¹⁸ I miei principali motivi di dissenso nei confronti della classificazione operata dallo studioso riguardano CC 38 e, soprattutto, i CC 26 e 41, da lui rubricati fra i *carmina* politici (o politico-encomiastici): per l'analisi e la discussione di CC 41 vd., comunque, il cap. 4 di questo libro.

¹⁹ Lo MONACO 2010, 12.

²⁰ Lo si legge, con trad. ital. a fronte, ivi, 128-33. Il componimento, attribuito esplicitamente a Fulberto di Chartres, è edito, fra l'altro, anche in RABY 1959, 176-78; in VECCHI 1958, 117-21 (con trad. ital.); in ZIOLKOWSKI 1994, 44-47; e in HARRINGTON-PUCCI 1997, 400-02.

²¹ Per il commento al carne in oggetto, l'elenco dei mss. che lo trasmettono e le problematiche a esso inerenti, cfr. Lo MONACO 2010, 36-37. Ediz. della "parodia" *Aurea frequenter lingua* in STRECKER 1926, 111-13; e in BRADLEY 1987.

²² Lo si legge, con trad. ital., in Lo MONACO 2010, 196-201; nonché, fra l'altro, in RABY 1959, 172-73; VECCHI 1958, 136-39; MASSA 1979, 148-49; GARDENAL 1993, 110-13.

nelle prime cinque strofe, per divergere nettamente nelle altre (e anche lo spostamento della strofa che inizia col verso *Ego fui sola in silva* dalla sesta sede della prima versione all'ottava della seconda redazione suggerisce un modo diverso di lettura della strofa stessa), onde il senso dell'intero componimento risulta condizionato dalle ultime strofe, che ne fanno, probabilmente, un canto d'amore sacro, quindi legato alla interpretazione allegorica e mistica del *Cantico dei Cantici*²³, nella redazione del già menzionato ms. Pa_{12'} f. 247v (e in quella, fortemente lacunosa, di Ca, f. 438vA-B), ma, per contro, tendono a far di esso una poesia decisamente connotata in senso erotico, nella versione presente nel cod. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 116 (*siglum* Wi), f. 157v, al punto che Peter Dronke, che ha più volte indagato e analizzato il componimento, si è spinto a ipotizzare che il poeta abbia coscientemente lasciato aperte e percorribili due differenti possibilità di lettura (quella sacra e quella profana), componendo, così, una sorta di "opera aperta"²⁴. In altre parole, secondo l'illustre studioso, si tratterebbe di varianti d'autore, non imputabili, quindi, alla tradizione manoscritta.

Comunque sia di ciò, le analisi lessicali e stilistiche condotte a più riprese dallo stesso Dronke – e anche da altri studiosi – sul carme in questione valgono a far rilevare come, ancora una volta, emerga la labilità del confine tra poesia d'amor sacro e poesia d'amor profano, specie quando entra in gioco (come in questo caso, e in maniera determinante) la riutilizzazione in chiave poetica del *Cantico dei Cantici* (sul cui influsso sulla lirica amorosa mediolatina è certo superfluo qui indugiare). Va inoltre sottolineato (come ha messo in risalto Stefano Pittaluga, della cui analisi di *Iam dulcis amica venito* mi sono ampiamente giovato in questa sintetica presentazione del componimento)²⁵ il fatto che la ripresa di elementi pagani combinata con allusioni al testo biblico presuppone una lettura "erotica"

²³ Sull'interpretazione del libro biblico nella poesia mediolatina, vd. OHLY 1958, HERDE 1967, BRUCKMANN - COUCHMAN 1977, DRONKE 1979 (poi in DRONKE 1984, 209-36), HUNT 1981, VÁRVARO 1985, 97-105; PITTALUGA 1989, MATHER 1990, BARONI 2003-2004, STOTZ 2008.

²⁴ DRONKE 1968, vol. I, 271-73; DRONKE 1979, 221-24.

²⁵ Cfr. PITTALUGA 1989, 70-73. Altri studi integralmente o parzialmente specifici su CC 27: VON DEN STEINEN 1933 (che, forse per primo, studiò i rapporti fra le diverse redazioni del componimento nella tradizione ms.), VUOLO 1950, POLLMANN 1962,

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

non solo del carne in oggetto, ma anche dell'intero *Cantico dei Cantici*, poiché vi si rilevano, infatti, palesi allusioni all'Orazio lirico (in genere poco noto ai poeti medievali)²⁶, a Virgilio e, ovviamente, al canonico e onnipresente Ovidio.

Un altro caso interessante è poi rappresentato da CC 23 (*Vestiunt silve tenera ramorum*), in strofe pseudo-saffiche²⁷, attestato anch'esso in due redazioni differenti, e cioè da Ca (f. 438rA) e dal ms. LXXXVIII (83) della Biblioteca Capitolare di Verona (*siglum* Ve₂, f. 59r)²⁸. Intanto, il fatto che il carne in questione sia stato tramandato, oltre che in Ca, nel manoscritto veronese (che risale alla metà del secolo IX e intesse indubbi rapporti col codice di Cambridge)²⁹, costituisce un utile indizio per lo stabilimento della cronologia di esso, che dunque dovrebbe essere stato composto nella prima metà del secolo IX, se non addirittura nella seconda metà dell'VIII (e in questa maniera si configurerebbe come uno dei più antichi, se non forse il più antico in assoluto, fra i CC). Ma, al di là di questo dato assolutamente oggettivo, CC 23 presenta (allo stesso modo di altri pezzi della silloge) non irrilevanti questioni di ordine interpretativo, con una significativa fluttuazione esegetica, da parte degli studiosi che se ne sono occupati, incerti, da un lato, per un'interpretazione di tipo "mondano" (in virtù della quale il poeta avrebbe voluto cantare il ritorno della primavera e dell'amore – un motivo topico quant'altri mai, questo – allietato dal canto degli uccelli e

HUGLO 1982, BRADLEY 1984, BJÖRKVALL - HAUG 1996, STEVENSON 2005, 106-07; GRAY 2013, 375-77; PITTALUGA 2017, 154-55; BISANTI 2025a, 205-208.

²⁶ Per la fortuna di Orazio nel Medioevo cfr. almeno BERTINI 1993 (poi in BERTINI 1998, 101-10), da cui è possibile risalire alla principale bibliografia precedente. Aggiungo, qui in nota, che a più riprese, da parte degli studiosi, è stato ipotizzato che CC 27 rappresenti, per così dire, l'ipotesto di riferimento cui si sarebbe ispirato l'anonimo poeta dei *Versus Eporedienses* (dell'XI sec.): per tutta la questione, cfr. BERTINI 1995, GIOVINI 1996 e, soprattutto, KRETSCHMER 2020.

²⁷ Sull'utilizzo e gli sviluppi della strofe saffica (e pseudo-saffica) fra Medioevo e Umanesimo, cfr. MARIOTTI 2010, PASTORE STOCCHI 1978, e, soprattutto, STOTZ 1982.

²⁸ Il carne si legge in LO MONACO 2010, 188-91; nonché in RABY 1959, 174-75; VECCHI 1958, 134-37; e HARRINGTON-PUCCI 1997, 407-08. Su di esso, cfr. BRADLEY 1985. Le due diverse redazioni sono state studiate da LENDINARA 1998 e 2003a (la studiosa ha anche redatto, nella prima parte di ciascuno di questi due contributi, una sintetica presentazione della raccolta, della quale mi sono qua e là servito nelle pagine precedenti).

²⁹ Discussione del problema, con bibliografia relativa, in LENDINARA 1998, 257-59; LENDINARA 2003a, 67-69; e in PITTALUGA 2017, 152-54.

in particolare dell'usignolo, con un collegamento a quella produzione letteraria a carattere catalogico e lessicografico volta alla elencazione delle *voces animalium* e, in questo caso specifico, delle *voces avium*)³⁰; dall'altro, per una interpretazione di tipo "religioso", secondo cui la composizione si definirebbe alla stregua di un canto mariano, nel quale la descrizione iniziale del canto degli uccelli e il relativo elenco delle *voces avium* fungerebbero da preludio al successivo paragone fra l'ape e la Vergine Maria, alla cui gloria viene innalzata la lode finale (CC 23, str. 6 *Nulla inter aves similis est api, / que talem gerit tipum castitatis, / nisi Maria, que Christum portavit / alvo inviolata*)³¹.

1.2 I CC di stampo narrativo

Come si è detto, i CC presentano, al loro interno, un discreto nucleo di componimenti di stampo narrativo, otto per la precisione, che costituiscono una porzione quantitativamente e qualitativamente non indifferente dell'intera raccolta.

Si tratta dei seguenti carmi:

1. CC 6 (inc. *Omnis sonus cantilene trifariam fit*), con la storia dell'amicizia perfetta ed esemplare di Lantfrido e Cobbone;
2. CC 14 (inc. *Advertite, / omnes populi*, il cosiddetto *Modus Liebinc*), in cui viene narrata la diffusa vicenda del "fanciullo di neve";
3. CC 15 (inc. *Mendosam quam cantilenam ago*, il cosiddetto *Modus Florum*), storiella ridanciana e inverosimile;

³⁰ Cfr. DÍAZ Y DÍAZ 1976, PITTALUGA 1994 (poi anche in PITTALUGA 2015, 53-65). Incline a un'interpretazione di CC 23 in direzione "mondana" si mostrava, fra gli altri, RABY 1959, 174-75, il quale intitolava il componimento *Carmen aestivum*.

³¹ Per quest'interpretazione (e per un'acuta discussione delle varie ipotesi interpretative), cfr. ancora LENDINARA 1998, 255-56 e *passim*; LENDINARA 2003a, 69-72. Tralascio, in questa sede, la presentazione e la discussione di altri CC che potrebbero essere sottoposti a disamina, ma che non pertengano specificamente alle tipologie – *carmina* narrativi, religiosi, politico-encomiastici, commemorativi (o *planctus*) – delle quali si tratterà in questo e nei capitoli successivi di questo vol., alcuni dei quali sono stati oggetto di reiterati e numerosi interventi critici da parte degli studiosi, per es. CC 19 (*Nunc almus thero evviger assis thiernum filius*) e 48 (*O admirabile Veneris idolum*): tali interventi, comunque, sono tutti puntualmente registrati nella bibliografia "all'americana" che conclude questo libro.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari
4. CC 20 (inc. *Est unus locus Homburh dictus*), con la vicenda della monaca Alverada e della sua asina;
5. CC 24 (inc. *Heriger, urbis Maguntiacensis*), con la storia dell'impostore che vuole farla in barba a Erigero, arcivescovo di Magonza;
6. CC 30A (inc. *Quisquis, dolosis antiqui*), con la storia, di taglio agiografico ed esemplare, di san Basilio e della figlia di Proterio della quale si innamora un servo tentato dal diavolo;
7. CC 35 (inc. *Quibus ludus est animo, et iocularis cantio*), con la vicenda del prete e del lupo;
8. CC 42 (inc. *In gestis patrum veterum quoddam legi ridiculum*), con l'*exemplum* del piccolo eremita Giovanni.

In questo secondo e più ampio paragrafo del presente capitolo mi soffermerò singolarmente sugli otto componimenti di carattere narrativo che sono stati or ora elencati. Prima di intraprenderne l'analisi, è però opportuno, alla luce degli studi che sono stati prodotti, tentare di ridiscutere la problematica relativa ai componimenti di taglio narrativo e, soprattutto, alla configurazione tipologica di sette di essi (tutti, cioè, a eccezione di CC 30A), i quali si profilano alla stregua di "proto-fabliaux" latini.

Uno dei problemi di più ardua soluzione e di più difficile e complessa definizione per quanto riguarda il vasto *corpus* dei *fabliaux* antico-francesi del XIII e XIV secolo è costituito, infatti, dalla precisa individuazione delle distintive peculiarità stilistiche, compositive, narrative e strutturali che, in vario modo, riguardano il diversificato e variegato patrimonio fabliolistico giunto fino a noi, che conta, allo stato attuale delle ricerche, un numero di testi oscillante fra i 140 e i 160 brani (anche se le opinioni, a tal proposito, divergono sensibilmente, a seconda dei punti di vista metodologici e delle prospettive ermeneutiche da cui, di volta in volta, si diparte l'indagine conoscitiva)³². Anche la questione relativa all'origine della letteratura fabliolistica ha conosciuto, negli ultimi 130 anni circa,

³² La più famosa raccolta di testi fabliolistici è quella di DE MONTAIGLON - RAYNAUD 1872-1890; più recente, NOOMEN - VAN DER BOGAARD 1983-1991. Fra le edizioni e le antologie con trad. ital., si segnalano BRUSEGAN 1980, BELLETTI 1982, LEE 1986, LEE 1994, LIMENTANI 2007, BARBERO 2013, D'AGOSTINO - LUNARDI 2013, LUNARDI 2013. Per un'ottima raccolta di saggi sul genere letterario, vd. LIMENTANI 1976. Per una bibliografia più ampia, cfr. DI GIROLAMO 1994, 402-04. Io stesso, ormai molti anni or sono, mi sono occupato di letteratura fabliolistica e, in particolare, proprio dei

un vario e ricco ventaglio di ipotesi³³: da quella avanzata nel lontano 1893 da Joseph Bédier – autorevole perché formulata da uno studioso illustre, ma ormai quasi del tutto abbandonata e pretermessa – secondo la quale l'apparizione del *fabliau* (genere letterario comico, osceno e scatologico) rappresenterebbe il prodotto della borghesia in ascesa nei secoli XIII-XIV, in opposizione al romanzo cortese e idealizzato che, viceversa, costituirebbe un retaggio della cultura nobile e cavalleresca (ipotesi da cui deriva la riserva di tipo moralistico, formulata dal Bédier, nei confronti della stragrande maggioranza dei *fabliaux*, da lui bollati senza mezzi termini per la loro oscenità e per la turpitudine di argomento e di linguaggio che li contraddistingue)³⁴; a quella dello studioso danese Per Nykrog, che, nel 1957, si oppose al Bédier, rilevando, da parte sua, come i *fabliaux*, alla stregua del romanzo cortese e arturiano, siano anche essi un prodotto della medesima nobiltà feudale, che ha operato una sorta di consapevole e meditato “rovesciamento” parodico-scatologico dei modelli e delle forme letterarie che le erano peculiari e nelle quali, in linea di principio, si riconosceva³⁵.

In tale prospettiva critica (della quale, in questa sede, non sono stati indicati altro che alcuni snodi fondamentali) si inserisce poi la questione relativa alle relazioni e ai legami tra il *fabliau* antico-francese e la precedente (e, talvolta, anche coeva) letteratura mediolatina, questione che è di notevole importanza per il discorso che qui si sta affrontando e che ha dato e dà ancor oggi luogo a lunghe discussioni, fornendo lo spunto ad approfondimenti in varie direzioni. È ben noto, infatti, come già nel 1924 Edmond Faral (filologo francese particolarmente attento, in tutte le sue indagini, ai rapporti fra mondo romanzo e mondo mediolatino) avesse esaminato, in un contributo rimasto giustamente celebre, il *corpus* delle “commedie elegiache” latine del XII e XIII secolo, mettendolo a confronto col più ben ampio *corpus* di *fabliaux* antico-francesi del

rapporti tra il *fabliau* e la letteratura mediolatina, in due pressoché coevi contributi dei quali tengo conto nelle pagine seguenti: cfr. BISANTI 1990a e 1991.

³³ Per una chiara delineazione dello *status quaestionis*, cfr. PICONE 1994, 221-29; e, più di recente, PEARCY 2007 e CORBELLARI 2015, 9-21 e *passim* (quest'ultimo, con ottima bibliografia a 181-95).

³⁴ BÉDIER 1893.

³⁵ NYKROG 1957.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

XIII e XIV secolo³⁶, postulando, fra i due generi letterari, una sola notevole differenza, che riguarda pressoché esclusivamente lo stile (più ricercato e retoricamente intonato nei testi mediolatini, più “basso”, comico e realistico in quelli in volgare), mentre sostanzialmente affini – se non largamente sovrapponibili – si presentano lo spirito che li informa e anche i contenuti (l’ intreccio, i personaggi tipici, l’erotismo, il compiacimento nella descrizione di situazioni scabrose o piccanti, gli adulterii, i preti lascivi, le mezzane, le prostitute, i seduttori, e così via, con una visibile indulgenza verso particolari osceni e lubrichi che può talvolta rasentare la trivialità e la sconcezza), e proponendo, quindi, ampi e generalmente persuasivi confronti tra alcuni *fabliaux* e alcune “commedie elegiache” che, in un modo o nell’altro, potrebbero averne costituito la fonte o il modello (per es., approfondendo le interrelazioni esistenti fra l’anonimo *Richeut* e il *Baucis et Traso*, o fra il *Trubert* di Douin de Lavesne e l’*Alda* di Guglielmo di Blois)³⁷.

Cinquant’anni dopo il lavoro del Faral, si è quindi cercato (a mio avviso, in maniera ineccepibile) di approfondire le ipotesi dello studioso francese circa i rapporti tra *fabliau* e “commedia elegiaca” e, soprattutto, quelle riguardanti le origini mediolatine della letteratura fabliolistica. Peter Dronke, in uno studio del 1973, ha infatti dimostrato come racconti in gran parte assimilabili ai *fabliaux* oitanici avessero conosciuto una discreta circolazione per l’Europa ben prima del secolo XII, e continuassero a circolare ancora nei secoli successivi³⁸. Dronke, in quell’occasione, passò in rassegna le varie ipotesi relative alla consistenza, alle origini e alle caratteristiche distintive della

³⁶ FARAL 1924a. Le discussioni relative alle tesi del Faral sono state molteplici: basti qui ricordare soltanto quella – come sempre fondamentale per acume critico – di VINAY 1952 (poi in VINAY 1989, 173-241).

³⁷ Per i rapporti fra *Richeut* (già in LECOMPTÉ 1913, e poi in BRUSEGAN 1980, 2-69) e il *Baucis et Traso*, cfr. ORLANDI 1980, 258-60; BISANTI 1990a, 8-10; BISANTI 2004, 31-39. Più ampie e complesse le discussioni riguardanti alcuni *fabliaux* oitanici e l’*Alda* di Guglielmo di Blois: studio specifico per i rapporti fra il *Trubert* (ediz. in DONÀ 1993) e l’*Alda* è BONAFIN 1982 (poi in BONAFIN 1990, 87-126). Lo *status quaestionis* (fino agli anni ‘90 del secolo scorso) è stato delineato da BISANTI 1990b, 47-60; e quindi da BERTINI 1998b, 26-30; ma vd., più di recente, BISANTI 2018a e 2019b.

³⁸ DRONKE 1973 (poi in DRONKE 1984, 145-65, che qui utilizzo e da cui cito). In quello studio, Dronke si manteneva abbastanza vicino alle tesi – avanzate pochi anni prima – di BEYER 1969.

letteratura fabliolistica, definendo i *fabliaux* antico-francesi «amusing stories of deception and outwitting, especially of a sexual kind»³⁹, e individuando, in particolare, proprio nei CC i più evidenti esempi di una sorta di letteratura fabliolistica *ante litteram*, in latino, di “proto-*fabliaux*” latini, analizzando, quindi, i rapporti fra CC 14 da una parte e il *fabliau De l'enfant qui fu remis au soleil* dall'altra, o ancora fra CC 24 da un lato e il *fabliau de Le vilain qui conquiert Paradis par plaid* dall'altro⁴⁰. Ben sette componimenti dei CC, per lo studioso, potevano quindi essere considerati quali *fabliaux* latini (cioè, come si è accennato più sopra, tutti quelli di stampo narrativo, a eccezione di CC 30A, narrativo certo, ma non “proto-fabliolistico”). Veniva così, con la tesi formulata da Dronke, a essere spostata ancora più indietro, addirittura al secolo X (se non ancor prima, dal momento che alcuni di tali componimenti risalgono forse alla metà del secolo IX), la cronologia riguardante la nascita e l'origine del genere. Parecchi *fabliaux* avranno, quindi, assunto forma letteraria in un periodo di molto anteriore alla loro formulazione in volgare, ben prima, quindi, del secolo XIII, epoca in cui la loro struttura e la loro tipologia si assesteranno definitivamente; altri, probabilmente, saranno andati irrimediabilmente perduti (anche se, su quest'aspetto, non è lecito possedere alcuna certezza). Intorno alla metà del secolo XII – continuava lo studioso – apparvero poi un certo numero di *comoediae* latine, «a group of *fabliaux* in deliberated learned poetic, and sometimes dramatic form, written in classical couplets of hexameters, not in the more popular lyrical forms of the Cambridge collection»⁴¹. Dronke pensava, a tal proposito, a un repertorio ampiamente circolante in tutta Europa, costituito di racconti prevalentemente di tradizione orale, cui in diverso modo e in diversa misura si ispirarono sia gli autori di “commedie elegiache” latine, sia gli autori dei più tardi *fabliaux* in volgare.

A corroborare l'interpretazione di alcuni dei CC quali *fabliaux* latini o, come si è voluto pure definirli, “proto-*fabliaux*”, contribuisce il fatto che tre di essi (ossia CC 14, 35 e 42, cui può, per certi versi, associarsi anche CC 15) sono esplicitamente connotati, proprio in apertu-

³⁹ DRONKE 1984, 146.

⁴⁰ Ivi, 149-58.

⁴¹ Ivi, 157-58.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

ra di testo, dalla qualifica di *ridiculum*⁴², ovvero un racconto comico e divertente (come saranno poi i *fabliaux*, non a caso definiti dal Bédier, a suo tempo, «contes à rire en vers»).

Ridiculum è infatti determinazione applicata, dallo sconosciuto poeta, alla vicenda del fanciullo di neve di cui si racconta nel *Modus Liebinc* (CC 14, str. 1a, 1-3 *Advertite, / omnes populi, / ridiculum*)⁴³; la qualifica ritorna ancora, esplicitamente e in posizione iniziale, sia in CC 35, la ridanciana storiella del prete di campagna e del lupo, idonea appunto a suscitare il riso, che l'autore vuol dedicare a coloro che si dilettono di scherzi e di canzoni leggere, e possono quindi apprezzare un racconto buffo, tratto dalla realtà e non inventato (CC 35, str. 1 *Quibus ludus est animo et iocularis cantio, / hoc advertant ridiculum: ex vero, non ficticium*)⁴⁴; sia in CC 42, la storia dell'eremita Giovanni il Piccolo⁴⁵, una vicenda divertente, appunto, che il poeta dice di aver letto negli atti degli antichi padri – cioè, come si vedrà più avanti, nelle diffusissime *Vitae Patrum* – e che può, oltre tutto, fungere utilmente da valido *exemplum* di comportamento per l'uditorio al quale egli si rivolge (CC 42, str. 1 *In gestis patrum veterum quoddam legi ridiculum, / exemplo tamen habile, quod vobis dicam rithmice*)⁴⁶. A questo gruppo può essere annesso anche CC 15, il cosiddetto *Modus Florum*, nell'esordio del quale non compare, è vero, la qualifica esplicita di *ridiculum* attribuita al carne, benché, purtuttavia, in apertura esso venga definito come una *mendosa cantilena*, una canzoncina scorretta (nella ritmica e/o nella prosodia o, forse, anche mendace e fittizia nel contenuto) idonea a suscitare il riso dell'uditorio e, soprattutto, dei fanciulli (come comprova la vicenda ivi narrata: CC 15, str. 1 *Mendosam quam cantilenam ago, / puerulis commedatam dabo, / quo modulos per mendaces risum / auditoribus ingentem ferant*)⁴⁷.

Se si ripercorrono gli *exordia* dei quattro componimenti che sono stati citati or ora, si osserva poi che, oltre all'accento (dichiarato in tre

⁴² Su questa problematica si soffermano BEYER 1969, 64-70; e, a più riprese, Lo MONACO 2010, *passim*.

⁴³ Per l'analisi di questo carne, cfr. *infra*, § 1.2.2.

⁴⁴ Per l'analisi di questo componimento, cfr. *infra*, § 1.2.7.

⁴⁵ Si tratta di un antesignano, ma solo nel nome, del grosso compagno di Robin Hood, Little John, questi però (con una denominazione per antifrasi) notoriamente tutt'altro che "piccolo".

⁴⁶ Per la disamina del carne, cfr. *infra*, § 1.2.8.

⁴⁷ Questo componimento sarà esaminato *infra*, § 1.2.3.

di essi, sottaciuto in uno) al *ridiculum*, al racconto divertente, alla storiella buffa (pur se sovente fornita di un'ineludibile funzione didascalica ed esemplare), il tono e il discorso di essi, in tutti i casi, sono quelli di chi recita (o, forse meglio, canta) davanti a un uditorio, davanti a un pubblico di gente in carne e ossa (e occhi e orecchie). Spie evidenti di tale situazione sono il palese richiamo all'attenzione degli spettatori, segnalato dall'uso del verbo *advertere* (CC 14, str. 1a, 1-2 *Advertite, / omnes populi*; 35, str. 1, 2 *hoc advertant ridiculum*); l'utilizzo di locuzioni e termini specifici e quasi "tecnici" della recitazione giullaresca quali *ludus* e *iocularis cantio* in CC 35, str. 1, 1, nonché *mendosa* [...] *cantilena* in CC 15, str. 1, 1; ancora, l'esplicito richiamo a un pubblico, a una platea presente, o genericamente indicata (CC 14, str. 1a, 2 *omnes populi*; 42, str. 1, 2 *vobis*; 15, str. 1, 4 *auditoribus*) o più chiaramente connotata (CC 15, str. 1, 2 *puerulis*, i fanciulli cui è più adatto il racconto che il poeta si appresta a narrare); infine, il ricorso a verbi anche essi tipici del lessico della *performance*, quali *dicere* (CC 42, str. 1, 2 *dicam*), *agere* (CC 15, str. 1, 1 *ago*) o ancora *dare* (CC 15, str. 1, 2 *dabo*). Elementi, questi, che inducono a postulare una circolazione anche (se non prevalentemente) orale di tali componimenti, che venivano verosimilmente recitati (o, ripeto, cantati con l'accompagnamento di qualche strumento) da un cantastorie, un giullare, uno *ioculator* (si pensi ancora una volta alla *iocularis cantio* di CC 35, str. 1, 1) alla presenza di un pubblico di spettatori e di ascoltatori, che è necessario che venissero richiamati all'attenzione e invitati al silenzio, prima che si intraprendesse la *performance*.

A ulteriore sostegno di tale ipotesi, ci soccorre una testimonianza (più volte invocata e analizzata dagli studiosi dei CC) di Sesto Amarcio (o Sesto Amarcio Gallo Piosistrato, come suona il suo più o meno fantomatico nome completo), poeta di stirpe assai probabilmente germanica (il che si riconnette significativamente all'origine topografica di molti dei CC), vissuto tra la seconda metà del secolo XI e gli inizi del XII e autore di quattro libri di satire (*Sermones*) in esametri, dalla forte impronta oraziana⁴⁸. Orbene, in *serm.* I 5 (*De diversis luxurie illecebris*), ai vv. 402-421 Amarcio fa riferimento agli allettamenti che può

⁴⁸ Le *Satyrae* di Amarcio, dopo essere state pubblicate da Max Manitius nel 1888 (MANITIUS 1888), sono state edite dal figlio Karl, nel 1969, per i MGH (MANITIUS 1969). Assai più recente è l'ediz. PEPIN - ZIOLKOWSKI 2011 (che qui utilizzo: il testo dei *Sermones* si legge ivi, con trad. ingl. a fronte, a 1-205: cfr. NEWMAN 2012). Sui rapporti fra Amarcio e Orazio, vd. AMORY 1970, STELLA 1998 e SMOLAK 2014.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

provocare nel pubblico l'ascolto di storie divertenti riportate da uno *iocator* (v. 402), del cui repertorio, a un certo punto, il poeta ricorda alcuni "pezzi forti" (come si potrebbe dire oggi).

Si leggano, per una migliore comprensione e una più chiara contestualizzazione del problema, i vv. 391-421 del componimento (con alcuni tagli):

Cur in avaricia tantum plerique laborant?
 Vellem ori dulcis blandiretur cibus, aures
 Mulcerent moduli, brevis hic quia mansio nobis.
 "Ve mihi' cur dicam, si morbo non agitar, si
 Turgentes papule, si torquens pleurisis absit? 395
 Non talis mihi mens. Puer, o puer, ales adesto!
 Scin aliquem lyricum, dic, aut gnavum chitaristam
 Aut qui casta cavo concordet tympana plectro?
 Scito quidem, si non mulcebit lidius aures
 Has – sed curre, ardet mea mens in amore canendi 400
 Ut torrela foco vel adunca cremacula iugi".
 Ergo ubi disposita venit mercede iocator
 Taurinaque chelin cepit deducere theca,
 Omnibus ex vicis populi currunt plateisque,
 Affixisque notant oculis et murmure leni 405
 Eminulis mimum digitis percurrere cordas,
 Quas de vervecum madidis aptaverat extis,
 Nuncque ipsas tenuem, nunc raucum promere bombum.
 [...]
 Ille fides aptans crebro diapente canoras, 416
 Straverit ut grandem pastoris funda Goliath,
 Ut simili argutus uxorem Suevulus arte
 Luserit, utque sagax nudaverit octo tenores
 Cantus Pythagoras, et quam mera vox philomene, 420
 Perstrepi⁴⁹.

I quattro argomenti qui menzionati dal poeta mediolatino, che costituiscono altrettanti "cavalli di battaglia" del giullare, sono tutti e quattro presenti nei CC. In due casi, il richiamo è sicuro, sia per la vicenda del "fanciullo di neve" (vv. 418-19 *ut simili argutus uxorem Suevulus arte / luserit*, qui addirittura con più di un'eco terminologica

⁴⁹ Cito da PEPIN - ZIOLKOWSKI 2011, 33-34. Gli ultimi versi di questo brano sono citati in esergo da BULST 1950, 5.

dal *Modus Liebinc*: CC 14, str. 1a, 4-7 *quomodo / Suevum mulier / et ipse illam / defraudarat*; str. 1b, 2 *Suevulus*; e soprattutto str. 6, 1-3 *Sic perfidus / Suevus coniugem / deluserat*⁵⁰, sia per la storia di Pitagora e della sua abilità musicale (di cui Amarcio dice ai vv. 419-20 *utque sagax nuda-verit octo tenores / cantus Pythagoras* e della quale si discorre in CC 12, inc. *Vite dator, omnifactor*), fatto, questo, «che dimostrerebbe, a quanto pare, la fortuna raggiunta da questa sequenza incentrata sulla figura esemplare» del matematico e musicista di Samo, pur dovendosi aggiungere che, «stando al testo di Amarcio, sembrerebbe che lo *iocator* si sia incentrato solamente sulle str. 2b e 3a (ovvero sul loro tema)»⁵¹.

Negli altri due casi, il riferimento non è, invece, del tutto pacifico e sicuro, benché sia possibile ipotizzare (ma i legami sono in questo caso assai più labili) interrelazioni fra la storia biblica di David e Golia cui accenna Amarcio (v. 417 *straverit ut grandem pastoris funda Goliath*) e CC 82 (inc. *David, vates Dei, filius Isaï*), nel quale viene narrata appunto la vita di David (ma l'uccisione del gigante Golia vi è appena accennata, e senza alcun accenno all'utilizzo della fionda, alla str. 1b, 3-4 *Goliam stravit – Saul hoc expavit; / ruit Philisteus: laus sit tibi, Deus!*, con una spia, però, che potrebbe essere costituita dalla concordanza terminologica fra *stravit* di CC 82 e *straverit* di Amarcio)⁵²; e il mito di Filomela facente parte del repertorio dello *iocator* (vv. 420-21 *et quam mera vox Philomelae / perstrepat*), per la cui menzione nella satira del poeta mediolatino si è cercato di fare riferimento a CC 10 (il già ricordato *Aurea personet lira*), quasi tutto giocato sulle lodi del melodioso canto dell'usignolo in cui la sventurata fanciulla fu trasformata; ma, in tal caso, il confronto mi sembra ancor più generico, data la diffusione della vicenda ovidiana di Tereo, Progne e Filomela e delle loro rispettive metamorfosi in upupa, rondine e usignolo⁵³.

⁵⁰ Sui rapporti fra i due testi (e, in genere, sulla testimonianza di Amarcio), cfr. STRECKER 1926, XIV-XVI; LO MONACO 2010, 41-42; ZIOLKOWSKI 1994, XLIV-LIII; e ZAKARIAN 2009, 52-53.

⁵¹ LO MONACO 2010, 39. Il testo di CC 12 si legge ivi, 142-49. Si tratta di una delle liriche più studiate della raccolta: cfr. STRECKER 1920, KRANZ 1959 (poi in KRANZ 1967, 428-36), PÖRNbacher 1993, HAEFELE 1993, DRONKE 2007b (in partic., per Pitagora e CC 12, 98-103).

⁵² Favorevole alla relazione fra i due testi si mostra ZIOLKOWSKI 1994, XLIV-LIII; più scettico LO MONACO 2010, 72 (il testo di CC 82 ivi, 272-75). Per la disamina nel carne in questione, vd. *infra*, cap. 2, § 2.1.4.

⁵³ Cfr. MONELLA 2004; e, per la fortuna durante il Medioevo, DRONKE 2007b, 105-12.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

In ogni modo, comunque la si voglia leggere e interpretare (sia in maniera estensiva sia in maniera riduttiva), la testimonianza di Amarcio apre uno spiraglio (e forse qualcosa di più, direi una finestra) sui possibili (e probabili) modi di realizzazione di alcuni dei CC.

Quanto si è detto riguardo alle caratteristiche “proto-fabliolistiche” che alcuni componimenti rivelano; al gusto del *ridiculum*, del riso e del divertimento che li caratterizza; alla dimensione “performativa” (se non proprio scenica) di alcuni pezzi della raccolta, inserita in una recita di tipo giullaresco; al rapporto col pubblico e con l’uditorio: tutto ciò che si è detto – ripeto –, in conclusione, mi sembra concorra a definire e ad avvalorare viepiù l’ipotesi che vede nei CC (o, almeno, in una parte di essi) l’attestazione (precoce e, comunque, colta) di narrazioni che conosceranno diffusione e fortuna non irrilevanti nell’Europa dei secoli successivi, in forme e generi talvolta disparati e diversificati, ma tutti, in ogni caso, contrassegnati da quel gusto del racconto (sia esso comico o serio, volto alla *delectatio* e/o alla *utilitas*) che costituisce uno degli elementi precipui della *narratio brevis* medievale⁵⁴, cui i componimenti narrativi dei CC (che finalmente mi appresto ad analizzare singolarmente) possono certamente essere ascritti.

1.2.1. *Lantfrido e Cobbone* (CC 6 *Omnis sonus cantilene trifariam fit*)

Il primo carme di stampo narrativo della raccolta è CC 6⁵⁵, composto da 8 strofe in forma di sequenza⁵⁶ e attestato, oltre che integralmente in Ca (ff. 433rA-[8.8]433vA: ma sospetti di completezza sono stati avanzati da Dennis R. Bradley in un intervento del 2001)⁵⁷, in misura frammentaria anche nei mss. Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 136, della metà del secolo IX (*siglum* Sg, p. 368, entro una sezione

⁵⁴ Sulle caratteristiche generali della *narratio brevis* medievale, cfr. almeno PICONE 1994 e BISANTI 1991, 59-66.

⁵⁵ Per il testo, cfr. LO MONACO 2010, 100-07. Altre edizioni: BREUL 1915, 58; STRECKER 1926, 13-16; BULST 1950, 16-19; RABY 1959, 163-166; ZIOLKOWSKI 1994, 22-27; solo trad. inglese in ZIOLKOWSKI 2006a, 255-57.

⁵⁶ Sulla distribuzione delle strofe di CC 6, cfr. CALVO FERNÁNDEZ 1995.

⁵⁷ BRADLEY 2001.

inserita nel codice fra i secoli X e XI, str. 1a, 1-2), Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, E V 23, della fine del secolo X (To, f. 93v, str. 1-7), e Würzburg, Universitätsbibliothek, MS M. p. th. f. 45, della seconda metà del secolo VIII (Wü, f. 1r di un *addendum* del secolo X, str. 1a, 1: il codice di Würzburg è l'unico che, per la parte interessata, riporti anche la notazione neumatica).

Introdotta da una sorta di lungo preludio (str. 1a-2b) di argomento musicale⁵⁸, CC 6 racconta la storia di un'amicizia esemplare, quella di Lantfrido e Cobbone. Esistono (e se ne parla in molteplici opere letterarie) vari tipi di amicizia – dice il poeta – ma nessuna di queste può esser ritenuta più luminosa di quella che unì i due giovani (str. 3, 1-4 *Quamvis amicitiarum / genera plura legantur, / non sunt adeo preclara / ut istorum sodalium*). Essi erano legati l'uno all'altro a tal punto che tutto dividevano, né consideravano che qualcosa fosse di loro esclusiva appartenenza; non solo, ma sarebbe bastato che uno di loro avesse espresso qualunque desiderio perché l'altro, immediatamente, l'avrebbe soddisfatto senza discutere (str. 3, 10-11 *alter horum quicquid vellet / ab altero ratum foret*). Uguali e concordi nell'indole, non avevano mai un dissidio, quasi fossero una sola persona in due (str. 3, 14 *quasi duo unus essent*)⁵⁹, in tutto e per tutto identici. Insomma, un'amicizia “perfetta”. Un giorno, Cobbone rivela all'amico che è già da un po' di tempo che il servizio che egli svolge al seguito del re comincia a pesargli, e quindi vorrebbe far ritorno alla sua terra e ai suoi cari, dei quali ha ormai quasi completamente perduto il ricordo. Lantfrido gli risponde che sarebbe troppo addolorato se l'amico fraterno si allontanasse da lui e, quindi, fa promessa di seguirlo insieme con la propria moglie. I due si

⁵⁸ Lo trascrivo qui, in nota, per comodità del lettore: (str. 1a) *Omnis sonus cantilene trifariam fit. / Nam aut fidium concentu sonus cristat / pulsu plectri manusve, ut sunt discrepantie vocum variis / chordarum generibus; //* (str. 1b) *Aut tiliarum canorus redditur flatus, / fistularum ut sunt discrimina, / queque folle ventris orisque / tumidi flatu perstreptentia pulchre / mentem mulcisonant; //* (str. 2a) *Aut multimodis gutture canoro idem sonus redditur / plurimarum faucium, hominum volucrum animantiumque, / sicque in pulsu guttureque agitur. //* (str. 2b) *His modis canamus carorum sotiorumque actus, / quorum <in> honorem pretitulatur prohemium hocce pulchre / Lantfridi Cobbonisque pernobili stemmate.* Sulle molteplici e complesse questioni poste da questo preambolo musicologico (fondato in gran parte su Isid., *etym.* III 19-22), cfr. BREUL 1915, 84; STRECKER 1926, 16-17; ZIOLKOWSKI 1994, 180-81; LO MONACO 2010, 33.

⁵⁹ Cfr. *Gn* 2, 24.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

incamminano e, giunti sulla riva del mare, Cobbone dice al compagno di andare via, di non partire e di stare sereno, ch  egli un giorno far  ritorno, lo cercher  e a lui si riunir  (str. 5, 11-12 «*Hortor, frater, redeas: / redeam visendo <te>*»). Ma, in aggiunta, gli chiede, da fratello a fratello, che quegli gli conceda a sua memoria la propria consorte, perch  egli possa farla sua e godere dei suoi abbracci (str. 5, 13-15 // 6, 1-4 «*En, vita comite, / unum memoriale / frater fratri facias: // uxorem, quam tibi solam / vendicasti propriam, / mihi dedas, ut licenter / fruam eius amplexu*»)⁶⁰. Lantfrido non fa una piega, anzi, con volto sorridente, accompagna la donna fra le braccia dell'amico (che, evidentemente, dobbiamo immaginare sia celibe), aggiungendo che possa disporre liberamente di lei e che non si debba pensare che egli possieda alcunch  di unicamente suo (str. 6, 7-9 «*Fruere ut libet, frater, ea, / ne dicatur, quod semotim / visus sim quid possidere*»).

La flotta   predisposta per rompere gli ormeggi, Cobbone sta per partire insieme con la moglie di Lantfrido. Affranto perch  ritiene di aver ormai perduto per sempre sia la sposa sia l'amico, sulla proda del mare, quest'ultimo si profonde in una mesta lirica, accompagnando il suo canto con la cetra ed esortando, fra s  e s , l'amico pronto a salpare a conservare sempre integra la lealt  verso di lui e a non perdere il proprio onore, qualora ne fosse distolto dall'impeto della passione (str. 7, 3-7 «*Cobbo frater, fidem tene, / hactenus ut feceras, / nam indecens est affectum / sequendo voti honorem perdere: / dedecus frater fratri ne fiat*»). Lo guarda allontanarsi sulla nave, segue con gli occhi la scia di schiuma che solca la distesa marina e, allorch  non lo scorge pi , fracassa la cetra sulle rocce (gesto di alta valenza simbolica e metaforica, questo, teso a evidenziare come ormai il canto – e fors'anche la speranza – sia morto nel suo cuore)⁶¹. Ma Cobbone non sopporta di vedere l'amico fraterno cos  avvilito e affranto e, prontamente ritornato (dal testo non si evince in qual modo, dal momento che la nave era ormai salpata, forse con

⁶⁰ Per l'espressione *vita comite* a str. 5, 13, e per il contesto narrativo, Strecker suggerisce un rinvio a *Gn* 18, 10 (cfr. STRECKER 1926, 15); per *frater fratri* (str. 5, 15) cfr. *Ov. Pont.* IV 12, 22 *non mihi, quam fratri frater, amate minus*; e *Drac. satif.* 291 *si veniam frater fratri donare iubetur*.

⁶¹ Il gesto di Lantfrido mi fa pensare – anche se la situazione e le motivazioni sono del tutto differenti – ai reiterati (ma, in questo caso, completamente inutili) tentativi di Rolando di fracassare sulle rocce la spada Durendal, nella *Chanson de Roland* (vv. 2297-354: cfr. PAQUETTE 2014, 97-99).

una scialuppa, oppure non si era proprio imbarcato), gli riconsegna la consorte e lo rassicura, dicendogli che ella è intatta così come gli era stata affidata, prima che egli si unisse a lei e potesse quindi provare alcun tipo di affetto o di passione nei suoi confronti. È stata tutta una prova, quella cui Cobbone ha voluto sottoporre Lantfrido. Cobbone ha voluto, infatti, verificare fino a qual punto la fedeltà dell'amico sarebbe giunta, chiedendogli ciò che egli aveva di più caro. Ora che la prova è stata ampiamente superata da Lantfrido, egli può tranquillamente tralasciare il viaggio che aveva intenzione di intraprendere e continuare a vivere in armonia con l'amico fraterno (str. 8, 4-8 «*En habes, perdulcis amor, / quod dedisti, intactum / ante amoris experimentum. / Iam non est, quod experiar ultra: / ceptum iter relinquam*»).

Lantfrido e Cobbone, come si arguisce dal semplice riassunto che si è or ora stilato, sono due amici assolutamente perfetti⁶². La loro amicizia fa sì che essi non solo siano uguali in tutto e per tutto, che abbiano gli stessi interessi e le stesse idee, che vogliano e disvogliano la medesima cosa (già il Catilina sallustiano, d'altronde, affermava *idem velle atque idem nolle, ea demum firma amicitia est*)⁶³, che non posseggano alcunché che possa essere considerato individuale, ma addirittura che uno di loro sia pronto, senza batter ciglio, a cedere la consorte all'amico (anche se poi, come si svela alla fine della storia, si è trattato soltanto di una prova cui uno dei due amici ha voluto sottoporre l'altro).

È una tematica antichissima, quella riguardante l'amicizia perfetta, per la quale i rapporti e i paralleli con la tradizione classica e medievale, in tal senso, possono essere moltissimi (e parecchi sono già stati invocati dagli studiosi), dagli inseparabili Oreste e Pilade della saga degli Atridi (col secondo che è pronto a sacrificarsi per il primo, in molte versioni della storia, fino all'*Oreste* di Vittorio Alfieri) ai virgiliani Eurialo e Niso nel celebre episodio di amicizia, eroismo e morte del libro IX dell'*Eneide* (meno significativa, invece, la presenza dei due giovani troiani nel libro V del poema, nel ruolo di

⁶² D'ANGELO 2009a, 289, scrive che CC 6 è un componimento «di ispirazione omoerotica». Ma tale connotazione non emerge affatto dalla lettura del testo. Fra l'altro, uno dei due protagonisti – Lantfrido, come si è visto – è sposato, anche se ciò potrebbe forse non dir molto per una interpretazione del componimento in direzione omoerotica (interpretazione che, ripeto, secondo me non può assolutamente essere accettata).

⁶³ Sall., *bell. Cat.* 20, 4.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

partecipanti alla gara di corsa libera all'interno dei giochi funebri in onore di Anchise)⁶⁴ ai pitagorici Damone e Pizia più volte ricordati da Cicerone come modelli di proverbiale amicizia⁶⁵, dai biblici David e Gionata figlio di Saul⁶⁶ alla reciproca abnegazione di Ami e Amile di cui si favoleggia nelle leggende medievali (Amico – nome parlante – e Amelio nei volgarizzamenti italiani)⁶⁷, fino alla vicenda di Sadio e Galone estesamente raccontata da Walter Map nel *De nugis curialium*⁶⁸ (ma, con questi due ultimi esempi, ci troviamo cronologicamente ben oltre la data di composizione del carne, che dovrebbe risalire, alla luce della testimonianza del ms. To, alla fine del secolo X)⁶⁹, e, in un ambito differente, al motivo del *compagnonnage* d'armi nelle *chansons de geste* oitaniche (il più celebre fra i quali è quello che unisce Rolando a Olivieri nella *Chanson de Roland*)⁷⁰. Il fatto stesso che, all'inizio della narrazione propriamente detta (e dopo il lungo preambolo di teoria musicale che la introduce), il poeta alluda al fatto che *amicitiarum / genera plura legantur* (str. 3, 1b-2), e quindi a una circolazione sicuramente scritta (*legantur*) di vari e molteplici racconti vertenti su questo tema, la dice lunga, mi sembra, sull'origine colta e raffinata di questo carne (come comprova altresì l'innegabile perizia compositiva rivelata dal suo autore).

⁶⁴ Cfr. Verg., *Aen.* IX 176-502; V 293-361. Alle figure virgiliane di Eurialo e Niso si ispireranno, fra gli altri, Stazio per i suoi Opleo e Dimante, in *Theb.* X 347-448 (con esplicito richiamo, da parte del poeta latino, ai due eroi virgiliani: *Theb.* X 447-48 *forsitan et comites non aspernabitur umbras / Euryalus Phrighiique admittet gloria Nisi*); e, nell'ambito della letteratura mediolatina, Gualtiero di Châtillon per i suoi Simmaco e Nicanore – a loro volta tratti dalle *Historiae Alexandri Magni* di Curzio Rufo – in *Alex.* IX 77-147.

⁶⁵ Cic., *Tusc. disp.* V 63; *de fin.* II 79; *de off.* III 45.

⁶⁶ Cfr. *1 Sm* 18, 1-4; 19, 1-7. Sull'amicizia fra David e Gionata è centrato CC 82 (*David, vates Dei, filius Isai*), per cui cfr. *infra*, cap. 2, § 2.1.4).

⁶⁷ Cfr. GERRITSEN - VAN MELLE 2006, 17-20.

⁶⁸ Walter Map, *De nugis curialium* III 2, in LATELLA 1990, vol. II, 316-60; cfr. VÄRVARO 1994, 171-94.

⁶⁹ Così, giustamente, ritiene DRONKE 1984, 148, nota 10.

⁷⁰ Cfr. LEGROS 2001 e BONAVERO 2009 (in partic., 203-09). Altri studi sul tema dell'amicizia nelle letterature medievali: PIZZOLATO 1993, ZIOLKOWSKI 1995 (su Lantfrido e Cobbone, 65-70), DARBORD 1998-1999, SLITT 2008 (su Lantfrido e Cobbone, 53-58), BROCKINGTON 2008, JAEGER 2012. Cfr. inoltre – per l'affinità della tematica – RABY 1965.

Riguardo a questo riferimento a testi precedenti o coevi nei quali sia stato svolto il motivo dell'amicizia, Ziolkowski ha giustamente opinato che, nei versi di apertura della propria narrazione, il poeta mediolatino volesse fare allusione al ciceroniano *Laelius de amicitia*, la cui conoscenza ebbe larga diffusione durante tutto il Medioevo⁷¹; ed è opinione certamente condivisibile (e al *Laelius* potrebbero aggiungersi anche i *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo, al cui interno abbondano, com'è noto, gli *exempla* di abnegazione, di fedeltà reciproca e di incrollabile amicizia)⁷². Ma il motivo dei due amici ciascuno dei quali è pronto a sacrificarsi o a rinunciare a quanto possiede di più caro per l'altro, oltre a essere largamente diffuso nella tradizione popolare e folklorica⁷³, trae le sue origini dalle suggestioni che la novellistica orientale ha copiosamente sedimentato nella letteratura mediolatina (soprattutto fra i secoli XI e XIII)⁷⁴. Basti pensare, a tal proposito, a uno dei più celebri *exempla* in tal direzione, il racconto dell'amico "intero" del quale abbiamo testimonianza (fra le più precoci per la sua altezza cronologica) nell'*exemplum* II (*De integro amico*) della *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonsi⁷⁵: una narrazione, fra l'altro, che, in particolare nella prima parte, rivela molti addentellati con la storia di Lantfrido e Cobbone, soprattutto per quel che concerne il tema della "concessione" della propria moglie (o futura consorte)⁷⁶, da parte di uno dei due amici, all'altro che, in questo caso, se ne era

⁷¹ Cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 182. Sulla fortuna medievale del *Laelius* ciceroniano, cfr. GELSOMINO 1958 e SCOTTI 1980.

⁷² Cfr., per es., Val. Max., *fact. et dict. mem.* IV 7 (*De amicitia*). Per la fortuna di Valerio Massimo nel Medioevo, cfr. SIVO 2003 e 2013-2014: si rilevi che Rodolfo Tortario, vissuto fra l'XI e il XII sec. e autore di una versificazione dei *Facta et dicta memorabilia* (dal titolo *De memorabilibus*), è il primo scrittore che narra la vicenda di Amico e Amelio, cui si è accennato poc'anzi.

⁷³ Cfr. TUBACH 1969, n. 2215, tipo 893a; AARNE – THOMPSON 1961, motivi H1558.2; P 315; P 325.

⁷⁴ Tale aspetto era già stato individuato da MÜLLENHOFF - SCHERER 1892, vol. II, 121 ss.; cfr. anche DRONKE 1984, 154.

⁷⁵ Dell'opera sono state pubblicate contemporaneamente – e indipendentemente l'una dall'altra – due abbastanza recenti edizioni con trad. ital. e commento: D'ANGELO 2009b, LEONE 2010 (che qui utilizzo: su entrambe, cfr. BISANTI 2011b).

⁷⁶ Su questo motivo – che giungerà fino a ser Giovanni Fiorentino (Malizia Barattone), *Pecorone* I 1 (la novella di Galgano, Stricca e Minoccia) e a Geoffrey Chaucer, *Canterbury Tales. The Frankeleyn Tale* – cfr. MANN 2001 (poi in MANN 2002, 152-73: su Lantfrido e Cobbone, 154-60).

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

perdutamente innamorato e languiva disperato, in preda a una distruttiva e lancinante *maladie d'amour*⁷⁷.

Pietro Alfonsi, infatti, racconta – per bocca del vecchio saggio morente che vuole ammaestrare il proprio figliuolo con degli *exempla* edificanti – come ci fossero una volta (è proprio il caso di dirlo, trattandosi quasi di una fiaba) due mercanti, stretti da un vincolo di sincera e disinteressata amicizia. Dopo essere rimasti, per vari motivi, per lungo tempo separati, essi decidono di rinsaldare il loro legame, fissando un appuntamento a casa di uno dei due. Vengono brevemente descritti i preparativi, i canti, le danze, i banchetti allestiti a gran festa. Ma il clima di ilarità e di festevolezza che si era venuto a determinare è guastato da una misteriosa e inesplicabile malattia dalla quale l'ospite viene colpito tutt'a un tratto. Vengono quindi convocati i medici più celebri e abili i quali, dopo aver effettuato un consulto, formulano la diagnosi, secondo la quale la febbre del giovane nascerebbe da una inappagata passione d'amore, che lo tormenta e lo devasta. Per uno scherzo crudele del destino, infatti, il "malato" si è innamorato, fra le tante e belle ragazze che gli vengono mostrate al fine di allietare il suo soggiorno presso la dimora del padrone di casa suo amico, proprio di quella che quest'ultimo ha scelto per sua sposa e che, di lì a poco, dovrebbe prendere in moglie. Con un gesto generoso, caratteristico di un "vero amico", il padrone di casa decide quindi di sacrificare la propria felicità all'amico, appagando il suo desiderio e salvandogli così la vita⁷⁸.

Un aneddoto, questo, che trae più di una suggestione, in primo luogo, dalla classica novella di Antioco e Stratonice (laddove è il padre che cede la propria consorte al figlio che si è innamorato della giovane matrigna)⁷⁹, e che (come d'altronde la *Disciplina clericalis* nel suo complesso) conoscerà una fortuna enorme nei secoli successivi, da parte di numerosi scrittori che, di volta in volta, lo utilizzeranno ai

⁷⁷ Cfr., in generale, CIAVOLELLA 1976.

⁷⁸ L'*exemplum* si legge in Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis*, cit., 12-18 Leone.

⁷⁹ Il motivo è a fondamento dell'*Aegritudo Perdicae* (per cui vd. ora NICOLINI 2023) e giungerà fino alla quattrocentesca *Novella di Seleuco e Antioco* attribuita – ma quasi certamente a torto – a Leonardo Bruni (cfr. MARTELLI 2000). Per l'ediz. commentata della novella e per un'esaustiva analisi di tutta la tradizione letteraria, classica, medievale e umanistica, che vi è sottesa, cfr. MARCELLI 2003 (poi in MARCELLI 2010, 15-143: sul vol., cfr. BISANTI 2014a); più recente PIONCHON 2014.

fini più disparati e, altresì, ne proporranno imitazioni, rielaborazioni, riscritture, amplificazioni e versificazioni (fra le più significative si possono ricordare l'*Alphunsus de Arabicis eventibus* e l'*Arabs*, entrambi del secolo XIII, nonché la novella boccacciana di Tito e Gisippo, corrispondente a *Decam. X 8*)⁸⁰.

Quanto alle interrelazioni che CC 6 può intessere (e di certo intesse) con altri testi, bisogna ricordare che la vicenda in esso narrata ricorre, con poche, ma non sempre insignificanti variazioni, in un componimento di 14 strofe (o 15, a seconda delle ricostruzioni che ne sono state tentate) di tetrametri trocaici ritmici monorimi (inc. *Cum insignium virorum gesta dictis fulgeant*), giuntoci gravemente danneggiato, come più tarda inserzione, nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 242 (*siglum* P, ff. 113r-114v), e pubblicato per la prima volta da Gaston Paris nel 1888⁸¹, poi, in redazione ricostruita, da Hans Patzig nel 1891⁸², e quindi nuovamente da Karl Strecker nel 1926 (in quella che rimane, a tutt'oggi, l'edizione di riferimento dei CC).⁸³ Si tratta di un componimento sicuramente anteriore a CC 6. Peter Dronke, in una sua carrellata sui generi letterari della poesia ritmica nell'Alto Medioevo, riteneva, alla luce di quanto registrato da Dieter Schaller ed Ewald Köngsen nel loro incipitario⁸⁴, che esso potesse dubitativamente essere assegnato agli inizi del secolo X, e lo interpretava alla stregua dell'unico esempio noto di *fabliau* latino durante l'Alto Medioevo, «importante come segno di una poesia di divertimento, un po' *risquée*, spesso censurata dalla Chiesa e quindi in gran parte perduta»⁸⁵. Sui rapporti fra i due testi non vi è stato in passato né vi è, allo stato attuale, alcun accordo. Un primo tentativo di comparazione fra i due ritmi fu esperito dallo stesso Strecker,

⁸⁰ Cfr., in generale, TOLAN 1993; in partic., per la fortuna di quest'*exemplum*, cfr. la scheda di LEONE 2010, 142-44; nonché STALZER 1912, GATTI 2007, 7-15; LEONE 2011, BISANTI 2014b. Per quanto concerne la novella boccacciana di Tito e Gisippo (BRANCA 1980a, 1180-204), cfr. almeno BATTAGLIA 1960 (poi in BATTAGLIA 1965, 487-547), SORIERI 1937 e, in generale, PIZZOLATO 1993. Uno dei saggi più recenti – almeno, fra quelli a me noti – è FOSSATI 2023.

⁸¹ PARIS 1888.

⁸² PATZIG 1891 e 1929.

⁸³ STRECKER 1926, 17-20. Del ritmo, un anno prima dell'ediz. Strecker, si era occupato anche CHATELAIN 1925.

⁸⁴ SCHALLER - KÖNGSEN 1977.

⁸⁵ DRONKE 2000, 176.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

che però non giunse a conclusioni definitive, lasciando la questione sostanzialmente aperta⁸⁶, né molto di più, dopo la sua indagine, ha arrecato alla soluzione del problema lo studio – già ricordato – di Dennis R. Bradley apparso nel 2001⁸⁷. In linea di massima, io credo che sia nel giusto Benedikt K. Vollmann⁸⁸, quando afferma che all'origine sia di *Cum insignium virorum* sia di CC 6 vi sia stata probabilmente una fonte comune, come lasciano presupporre non solo il tema da *fabliau* che connota il racconto, ma anche il riferimento, in apertura di entrambi i testi, al fatto che quella di Lantfrido e Cobbone è una vicenda ben nota e già più volte narrata, insomma un aneddoto che sembrerebbe aver avuto una discreta diffusione (*Cum insignium*, str. 3 *Quodam tempore fuerunt duo viri nobiles, / sicut fabule testantur et scurrarum complices, / unus Cobbo vocabatur Lantfridus et consodes ~ CC 6*, str. 2b *His modis canamus carorum sotiorumque actus, / quorum in honorem pretitulatur prohemium hocce pulchre / Lantfridi Cobbonisque pernobilis stemmate*). Fatto, questo, che ci riporta a quanto si diceva prima in merito alla dimensione “performativa” di molti dei CC (e certamente della sequenza di Lantfrido e Cobbone) e alla propagazione che, sia a livello di cultura orale sia a livello di cultura scritta, parecchi di questi componimenti avevano sicuramente conosciuto.

Per tornare a CC 6, e concludere questa presentazione del componimento e delle questioni che pone, occorre rilevare come esso sia caratterizzato da un lessico e da una fraseologia che, oltre a essere tipici dell'area semantica dell'“amicizia”, rimandano anche, talvolta, alla sfera dell'“amore”. Si leggano, a tale scopo, vocaboli ed espressioni quali *coequales* (str. 3, 12), *fratri sotio* (str. 4, 2), *vicem rependens amori* (str. 5, 7), *frater fratri* (str. 5, 15; str. 7, 7) e ancora *frater* (str. 6, 7; str. 7, 3) e *fratrem* (str. 8, 2), *perdulcis amor* (str. 8, 4, che è *iunctura*, quella con cui Cobbone si rivolge a Lantfrido alla fine del racconto, tipica del lessico e del linguaggio amoroso). Ma vi è soprattutto, durante la narrazione, il ricorso ai temi della “comunanza”, della “similarità”, della “reciprocità” e della “parità” in amicizia, onde Lantfrido e Cobbone ogni cosa condividono e nulla possiedono per sé, né di tesori, né di servi,

⁸⁶ STRECKER 1926, 20.

⁸⁷ BRADLEY 2001.

⁸⁸ VOLLMANN 1985. Alla bibliografia specifica su CC 6 finora citata, si aggiunga EB-
BESEN 1966 (dedicato soprattutto a questioni filologiche e testuali).

né di qualsiasi altro bene (str. 3, 5-9 *qui communes extiterunt / in tantum, ut neuter horum / suapte quid possideret / <nec> gazarum nec servorum / nec alicuius suppellectilis*), si incamminano insieme verso la riva del mare (str. 5, 8-9 *Sicque pergentes litora maris / applicarunt pariter*), ma, soprattutto, pur essendo distinti, è come se fossero una sola persona (str. 3, 14 *quasi duo uno essent*). Un motivo tipico della letteratura amorosa fra i secoli XI e XII, questo – e come tale da me già analizzato in un mio precedente intervento⁸⁹ – che viene dal poeta di CC 6 opportunamente contestualizzato in un ambito di amicizia pura, sincera, disinteressata, insomma “perfetta”.

1.2.2. *Il Modus Liebinc (CC 14 Advertite, / omnes populi)*

Il *Modus Liebinc* (CC 14)⁹⁰ narra – rappresentandone, anzi, la più antica attestazione a noi pervenuta – una delle più note e divulgate novelle della letteratura medievale, quella incentrata sul motivo del “fanciullo di neve”⁹¹. La storia è abbastanza semplice e, tranne poche ma, talvolta, significative variazioni, si ripropone alla stessa maniera nelle molte composizioni nelle quali questo tema viene sviluppato.

Un mercante parte per un viaggio d'affari lasciando sola a casa la moglie, giovane e bella, ma anche lasciva e sensuale. La donna non riesce a resistere alle tentazioni della carne e lo tradisce, partorendo quindi un bambino, frutto di una sua relazione illegittima. Al suo ritorno, essendo passati vari anni, il mercante si stupisce di trovare a casa sua quel bambino, che certamente non può essere suo figlio, ma la donna, con ben calcolata frode, gli racconta una storia inverosimile: un giorno, mentre se ne stava sul balcone di casa (oppure, a seconda delle redazioni, sulla cima di una montagna) in mezzo a una tempesta, inavvertitamente ha inghiottito un fiocco di neve, generando così

⁸⁹ Cfr. BISANTI 2011c, 140-45. Su tale tematica cfr., tra gli studi più recenti, TUZZO 2016.

⁹⁰ Per il testo, vd. LO MONACO 2010, 152-61. Altre edizioni: DU MÉRIL 1843, 275-76; BREUL 1915, 56; STRECKER 1926, 41-44; BULST 1950, 33-35; VECCHI 1958, 126-31 (con trad. ital.); RABY 1959, 169-70; ZIOLKOWSKI 1994, 62-69; solo trad. inglese in ÖBERG 1987, 225-29; e in ZIOLKOWSKI 2006a 257-60.

⁹¹ THOMPSON 1975, motivo J. 1532.1 («The Snow-Child»); cfr. altresì AARNE - THOMPSON 1961, tipo 1362.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

miracolosamente un figlio. Il mercante finge di credere alla vicenda narratagli dalla consorte e tiene per suo quel bambino, ma medita nell'animo la vendetta che, secondo l'usato proverbio, dovrà essere servita "a freddo". Dopo un certo numero di anni (che variano nelle diverse redazioni della storia), egli, rimessosi in commercio, dice di dover partire nuovamente per un altro viaggio d'affari, e decide di portare con sé il "fanciullo di neve", con la scusa di avviarlo alla pratica della mercatura ma, in realtà, con l'intento di sbarazzarsene quanto prima e una volta per tutte. Giunto a un mercato, lo vende quindi come schiavo⁹². Al suo ritorno, alla moglie che gli chiede angosciata che fine abbia fatto il figlio, egli risponde che un giorno, sulla cima di una montagna (o comunque in un luogo caldo), mentre splendeva un sole cocente, il fanciullo si è disciolto, poiché era nato dalla neve e fatto di neve. E alla moglie fedifraga e ingannatrice altro non rimane che ingerire il contro-inganno fattole dal marito e pentirsi amaramente del proprio tradimento.

La storia ha goduto di una notevole fortuna a livello letterario. La vicenda in essa narrata, infatti, compare in innumerevoli testi mediolatini, romanzi e umanistico-rinascimentali, dalla sua più antica attestazione, rappresentata appunto da CC 14, al *De mercatore*, inserito nel *corpus* delle "commedie elegiache" latine del XII e XIII secolo⁹³, dal componimento in strofe goliardiche denominato *Ridmus de mercatore*⁹⁴ a tre brevi passi della *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf in cui la vicenda è utilizzata come esempio scolastico di *abbreviatio*⁹⁵,

⁹² DRONKE 1984, 151, ricorda opportunamente come Liutprando da Cremona (visuto, fra l'altro, più o meno al tempo in cui il *Modus Liebinc* venne composto) in *Antap*. VI 6 affermi che la cattura e la vendita come schiavi di ragazzi provenienti dall'Europa del Nord – che poi venivano turpemente resi eunuchi – rappresentassero, a quel tempo, i migliori affari che un mercante potesse condurre in porto: *Optuli autem [...] mancipia Illlor carzimasia, imperatori nominatis omnibus preciosiora. Carzimasium autem Greci vocant amputatis virilibus et virga puerum eunuchum; quod Verdunenses mercatores ob immensum lucrum facere et in Hispaniam ducere solebant* (CHIESA 2015, 375).

⁹³ BUSDRAGHI 1980, 319-29 (ivi l'indicazione delle edizioni precedenti).

⁹⁴ *Ridmus de mercatore*, ivi, 332-37.

⁹⁵ Galf. de Vino Salvo *Poetria nova* 713-17, 733-34, 735-36 (in FARAL 1924b, 219-20). Goffredo di Vinsauf fa riferimento alla vicenda anche nell'altra sua opera teorica, il *Documentum de arte versificandi et prosandi* (II 2, 43, ivi, 279-80): cfr. BUSDRAGHI 1980, 308-10; e BISANTI 1989, 102-05.

da un carme di dieci distici elegiaci legato alla tradizione dell'*Esopus* mediolatino attribuito al cosiddetto Gualtiero Anglico (dal titolo *De sponsa et marito absente*)⁹⁶ al *fabliau* oitanico *De l'enfant qui fu remis au soleil* (che, insieme a CC 14, è sicuramente, fra questi, il testo letterariamente più pregevole)⁹⁷, e quindi si ritrova nei volgarizzamenti tre-quattrocenteschi dell'*Esopus*⁹⁸ e nella novellistica italiana dei secoli XIV-XVI, da Giovanni Sercambi ad Agnolo Firenzuola, da Andrea Sansovino ad Anton Francesco Doni e a Celio Malespini⁹⁹.

Lo schema strutturale di questi componimenti è caratterizzato dalla presenza costante di sette momenti narrativi che possono essere facilmente individuati:

1. presentazione dei protagonisti;
2. primo allontanamento del marito;
3. adulterio della donna e concepimento del bambino;
4. primo ritorno del marito;
5. inganno della moglie;
6. secondo allontanamento del marito e sua vendetta;
7. secondo ritorno del marito e suo contro-inganno¹⁰⁰.

Si configura insomma, nelle differenti redazioni, uno schema novellistico di doppia beffa, di beffa e controbeffa, per cui l'ingannatore

⁹⁶ *De sponsa et marito absente*, in BUSDRAGHI 1980, 340-43. Un tentativo di attribuire questo carme al cosiddetto Gualtiero Anglico (o comunque all'autore dell'*Esopus*, chiunque egli sia stato) è stato da me compiuto, oltre trent'anni or sono, in BISANTI 1989, 77-96.

⁹⁷ *De l'enfant qui fu remis au soleil*, in BRUSEGAN 1980, 344-51; vd. anche DE RUDDER 1982. Per l'analisi dei rapporti tra questo *fabliau* e la tradizione mediolatina, cfr. BISANTI 1991, 101-05.

⁹⁸ *Del mercatante e della sua moglie*, in GHIVIZZANI 1866, 165-67.

⁹⁹ Cfr. SINICROPI 1972, vol. II, 566-69 (ex. 127); ROSSI 1974, vol. III, 3-8 (ex. 126 *De malitia mulieris adultera et simile malitia viri*: come annota Rossi, ivi, 4, nota 1, la «versione del Sercambi [...] s'avvicina [...] puntualmente alla XIX delle *Cent nouvelles nouvelles* [...] e risale probabilmente a un antecedente antico-francese»); Agnolo Firenzuola, *La prima veste dei discorsi degli animali*, in SERONI 1971, 509-11; e in RAGNI 1971, 288-290; SANSOVINO 1610, 374-75 (nov. IX 5); DONI 1552, 111-21; MALESPINI 1609, 106-07 (nov. I 38). Un sintetico confronto fra tutte queste rielaborazioni si può trovare in BUSDRAGHI 1979; ma vd. anche BALACHOV 1984.

¹⁰⁰ BUSDRAGHI 1979, 307.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

viene a sua volta ingannato e ripagato con la sua stessa moneta, in una vicenda che, come si può facilmente rilevare anche dal semplice riassunto che se ne è tentato, presenta al suo interno diverse funzioni proppiane, quali i motivi dell'allontanamento, del ritorno, del tradimento, dell'inganno e della vendetta¹⁰¹. Un esame comparativo delle varie redazioni è già stato effettuato, a suo tempo, da Paola Busdraghi e da me stesso approfondito in altre occasioni¹⁰², e non è certamente qui il caso di riproporlo (anche perché, in ultima analisi, esorbitante dallo scopo complessivo che si prefiggono queste pagine). Occorre qui, invece, soffermarsi su CC 14 che, come si è già detto, si presenta come il componimento letterariamente più raffinato fra quanti ci raccontano la vicenda del "fanciullo di neve"¹⁰³.

Si tratta di un carme in forma di sequenza, composto da 11 (o 12, come si dirà meglio fra breve) strofe di versi ritmici di varia lunghezza¹⁰⁴, attestato (oltre che in Ca, ff. 435vB-[2a.8] 436rB), nei mss. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1710, dei secoli X-XI (*siglum* Pl, f. 16r) e Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Aug. 8° 56, 10, del secolo XI (*siglum* Wo, f. 61v, il solo dei tre codici che, per il componimento, rechi l'intitolazione *Modus Liebinc*)¹⁰⁵. Peter Dronke si è spinto a ipotizzare che la redazione presente in Pl sia addirittura autografa, ma si tratta di una congettura impossibile da verificare e, in buona sostanza (e con tutto il rispetto dovuto all'illustre studioso, scomparso pochi anni or sono), del tutto gratuita¹⁰⁶. Altre ipotesi sono state avanzate riguardo alla possibile paternità del carme. L'alto gra-

¹⁰¹ PROPP 1966 (l'originale russo risale al 1928).

¹⁰² Cfr. BUSDRAGHI 1980, 307-11; BISANTI 1989, 96-107; BISANTI 1990a, 14-16; BISANTI 1991, 99-105.

¹⁰³ Quest'opinione è condivisa, fra gli altri, da DRONKE 1984, 149 («the finest of these songs»); e, prima ancora, da MEYER 1901, 176. In particolare, Meyer opinava che l'autore del *Modus Liebinc* fosse lo stesso del celebre *Modus Ottinc* (CC 11, in Lo MONACO 2010, 132-41) e scriveva che i due carmi «have forms so crystal-clear and of such beauty of sound, that they must have been composed by a master at least as expert in the arts of singing and harp-playing as in that of elegant diction». Per l'analisi del *Modus Ottinc*, vd. il cap. 2 di questo libro (§ 2.2.1).

¹⁰⁴ Analisi metrica in STRECKER 1926, 44. Su alcune particolari questioni testuali e interpretative di CC 14, cfr. BRADLEY 1990, 260-62.

¹⁰⁵ DU MÉRIL 1843, 275-76, ipotizzò erroneamente che il titolo significasse "Chanson sur l'air de l'amour" (e sotto tale denominazione pubblicò il testo).

¹⁰⁶ DRONKE 1984, 148, nota 10.

do di raffinatezza formale e di coerenza narrativa palesato da CC 14 (caratteristica, questa, che il carne condivide con altri pezzi della silloge) ha fatto propendere, fra l'altro, per la supposizione che esso sia da identificarsi con un poema composto dall'*egregius miles* Liuppo (o Liuppone), che salvò nel 982 la vita all'imperatore Ottone II, del quale ci rimane notizia nel *Chronicon* (III 22) di Thietmaro di Merseburg (in questo caso, esso potrebbe quindi essere una sorta di *contrafactum* di quel perduto componimento). Un'altra ipotesi, anch'essa assai seducente ma non del tutto persuasiva, mira a mettere in rapporto il nostro carne con un testo poetico in antico alto tedesco, di contenuto satirico, dal titolo *St. Galler Spottverse*, che si legge (privo di notazione neumatica) in apertura del ms. 30 della Stiftsbibliothek di San Gallo: una congettura, questa, forse un po' arrischiata, che però avrebbe dalla sua la considerazione della notevole contiguità geografica fra gli ambienti di origine delle due composizioni (in CC 14 la storia, infatti, è ambientata nella città di Costanza). Un'altra (e ultima) supposizione spinge a porre in relazione – se non, addirittura, a identificare – il testo con una *modulatio* composta dal vescovo Eriberto di Eichstätt (forse perduta, ma della quale fornisce notizia e *incipit* l'*Anonymus Haserensis*)¹⁰⁷, alla luce dell'evidente identità di attacco che contrassegna i due componimenti (CC 14, str. 1a, 1-2 *Advertite, omnes populi* ~ Eriberto, *Advertite omnes populi*), quantunque sia lecito pensare che, a fondamento di entrambi gli *incipit*, abbia operato la suggestione vetero-testamentaria di Is 34, 1 (*Audite et populi attendite – Laudate eum, omnes populi*)¹⁰⁸. Anche in questo caso, come nel precedente, potrebbe delinearsi una probabile situazione di *contrafactum*¹⁰⁹.

CC 14, come si è anticipato più sopra, si compone di 11 strofe, e come tale è attestato in tutta la tradizione manoscritta. Soltanto in Ca, dopo la str. 3b, si legge un'altra strofa (generalmente indicata come str. 3c dagli editori che l'hanno accolta a testo), che si configura come una sorta di "macro-variante" della precedente. Basti mettere a con-

¹⁰⁷ MGH, *Script.* VII, 61, 18.

¹⁰⁸ Il parallelo vetero-testamentario è stato suggerito da MEYER 1901, 174 (e cfr. anche Ps 116, 1 *Laudate Dominum, omnes populi*). Del rapporto fra CC 14 e la *modulatio* di Eriberto (dato invece per verosimile da STRECKER 1926, 41) non si mostrava convinto DRONKE 1984, 149-50, nota 13. Sul problema, cfr. SCHUPP 1968 e 1987b.

¹⁰⁹ Vd. LO MONACO 2010, 42.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

fronto le due strofe in oggetto per rendersi facilmente conto della loro vicinanza tematica e compositiva:

str. 3b:

At illa / maritum timens
Dolos versat
In omnia.
«Mi», tandem,
«Mi coniux» ait,
«Una vice
In alpibus
Nive sitiens
Extinxi sitim.
Inde ego gravida
Istum puerum
Damnoso foetu
Heu gignebam»;

str. 3c:

«Nam languens
Amore tuo
Consurrexi
Diluculo
Perrexi-
Que pedes nuda
Per nives et
«Per» frigora.
Atque maria
Rimabar mesta,
Si forte ventivola
Vela cernerem,
Aut frontem navis
Conspicerem»;

pur dovendosi ammettere che, negli ultimi versi della str. 3c («*Atque maria / rimabar mesta, / si forte ventivola / vela cernerem, / aut frontem navis / conspicerem*»), compare un motivo del quale non è traccia in tutto il carme, e si tratta di un motivo (di lontana ma inoblabile matrice dalle ovidiane *Heroides*)¹¹⁰ destinato a grande successo e dif-

¹¹⁰ Cfr. ROSATI 1989 e LANDOLFI 2000.

fusione nella lirica mediolatina (per es., nei lamenti “femminili”)¹¹¹ e, soprattutto, in quella romanza (nelle *cantigas de amigo* galego-portoghesi, ma anche nelle *kharjat* mozarabiche), quello della fanciulla che, lasciata sola dal proprio innamorato che è andato per mare, ne spia continuamente la distesa nella speranza di veder apparire da lontano, un giorno, una vela che annunci il sospirato ritorno del proprio amante¹¹². Nei riguardi della str. 3c, gli studiosi e gli editori dei CC si sono comportati in modo vario e diversificato. Philip Schuyler Allen, in un suo vecchio libro sulla lirica medievale risalente al 1928, la considerava attendibile e quindi la accoglieva a testo¹¹³, mentre sia Karl Strecker sia Walther Bulst la relegavano più opportunamente in apparato¹¹⁴. Più di recente, Francesco Lo Monaco è tornato a ospitarla e a stamparla all’interno di CC 14, appunto come str. 3c¹¹⁵, mentre, prima di lui, Ziolkowski aveva optato per una soluzione ancora differente, pubblicando sì la strofa in questione ma, su suggerimento di Peter Dronke, in veste separata da CC 14, con la numerazione singola di CC 14a¹¹⁶.

Anche in questo caso si delinea una situazione in parte analoga a quella dei CC 27 (*Iam dulcis amica venito*) e 23 (*Vestiunt silve tenera ramorum*), dei quali si è detto nel primo paragrafo di questo capitolo, con l’inserimento (o l’aggiunta in coda) di una o più strofe che possono anche modificare o stravolgere del tutto il senso e l’interpretazione del componimento. Ma, mentre in CC 27 e in CC 23 le modificazioni e le aggiunte attestate nelle diverse redazioni dei carmi tramandati nei manoscritti guidavano, appunto, a ipotesi di lettura diversificate e, talora, contrapposte, in CC 14 si tratta, per la str. 3c unicamente testimoniata da Ca, di una variante assai meno significativa, insomma di una sorta di “variazione sul tema” (se mi si permette quest’e-

¹¹¹ Su tale tematica, cfr. EARNshaw 1988, KLINCK 2003, e BISANTI 2011d (poi in BISANTI 2011a, 123-41).

¹¹² Cfr. VĀRVARO 1985, 146-63; FORMISANO 1994, 78-87. Nei CC, un componimento che, per certi versi, può rientrare in questa tipologia è il n. 40 (*inc. Levis exsurgit Zephrus*: in LO MONACO 2010, 230-33; su di esso, cfr. WILHELM 1965, 102-05; PITTALUGA 2017, 150-52; e, da ultima, WEIDNER 2023).

¹¹³ ALLEN 1928, 276.

¹¹⁴ STRECKER 1926, 42; BULST 1950, 34.

¹¹⁵ LO MONACO 2010, 156-58.

¹¹⁶ ZIOLKOWSKI 1994, 216-17.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

spressione non a caso tratta dal linguaggio musicale), assolutamente ininfluente ai fini dell'interpretazione del componimento, che però, in ogni modo, testimonia del fatto che di questo carme è esistita una circolazione abbastanza ampia e multiforme, che ha portato a forme di redazione multipla, ad aggiunte, a inserimenti di vario genere. Mi sembra quindi, a tal proposito, sostanzialmente nel giusto Lo Monaco, quando afferma che, «sebbene con 3c l'autodifesa della moglie del mercante svevo venga allungata, e quindi il ritmo narrativo rallentato, tuttavia la possibile elaborazione, e circolazione, del *ridiculum* in contesti di esercitazione retorico-poetica potrebbe ben spiegare l'ampliamento, costruito, come suggerisce opportunamente Ziolkowski [...], sulla scorta del *Cantico dei Cantici*»¹¹⁷.

Procediamo, adesso, con la lettura di CC 14¹¹⁸. Dopo l'esordio, volto a suscitare l'attenzione del pubblico e a chiarire l'*argumentum* del *ridiculum* che, di lì a breve, sarà oggetto della *performance* (str. 1a, 4-7 *audite, quomodo / Suevum mulier / et ipse illam / defraudarat*), viene narrata la vicenda di un mercante svevo di Costanza che, partendo per mare al fine di incrementare le proprie sostanze, lascia sola a casa la moglie, giovane, bella e sensuale (str. 1b, 5-6 *coniugem / lascivoam nimis*). Durante il viaggio egli si imbatte in una tempesta, che viene rappresentata dal poeta con una certa abilità descrittiva (str. 2a, 3-7 *ecce subito / orta tempestate / furit pelagus, / certant flamina, / tolluntur fluctus*). La moglie, intanto, libera dalla presenza del marito, non frappone alcun indugio: convoca a casa degli istrioni (str. 2b, 3 *mimi aderant*) e degli spasimanti che ella accoglie lietamente e, immemore dello sposo lontano, si unisce carnalmente con uno di costoro e ne concepisce un figlio. Passano due anni o più e il mercante torna dal suo viaggio. La moglie fedifraga (str. 3a, 6 *infida coniux*) gli corre incontro, tenendo per mano il figlioletto. Lo sposo, comprensibilmente adirato, minaccia di ucciderla se ella non gli dirà di chi è figlio quel bambino e lei, impaurita, inventa una storia incredibile (str. 3b, 3-4 *dolos versat / in omnia*): un giorno, trovandosi sulle Alpi, ha mangiato della neve di cui è poi rimasta incinta, generando quindi quel bambino. Il marito finge di crederle, meditando in cuor suo la vendetta. Cinque anni

¹¹⁷ LO MONACO 2010, 42-43; cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 217.

¹¹⁸ Riprendo qui, in gran parte (ma con integrazioni e aggiunte di vario genere), quanto ho scritto, più di trentacinque anni or sono, in BISANTI 1989, 96-98.

dopo, recuperata la propria agiatezza economica, egli parte per un altro viaggio d'affari e porta con sé il bambino, vendendolo quindi come schiavo per la rilevante somma di cento libbre d'oro. Ritornato in patria, alla moglie che gli chiede angosciata quale fine abbia fatto suo figlio, egli risponde che, trovandosi un giorno esposto ai troppo ardenti raggi del sole, si è sciolto, poiché era nato dalla neve. L'autore, a questo punto, conclude evidenziando il duplice inganno, il motivo della controbeffa che è alla base del tema novellistico (str. 6 *Sic perfidus / Suevus coniugem / deluserat: / sic fraus fraudem vicerat: / nam quem genuit / nix, recte hunc sol / liquefecit*).

Il componimento presenta alcune caratteristiche narrative e formali che, da una parte, lo accomunano alla produzione innologica (soprattutto per quanto attiene alla struttura strofica a "sequenza"), dall'altra, lo legano indiscutibilmente alla produzione narrativa. Il tono è sostanzialmente serio e, quantunque la vicenda sia caratterizzata, in apertura, dalla connotazione di *ridiculum*, il poeta, in realtà, sembra subordinare la componente divertente del racconto al fine moralistico ed esemplare che tende a conseguire e a trasmettere ai propri destinatari¹¹⁹. Egli non dedica particolare approfondimento alla psicologia dei personaggi (come, d'altronde, è tipico della narrativa di stampo "fiabesco" ed esemplare) ma, a differenza di tutti gli altri autori di composizioni relative al motivo del "fanciullo di neve", accentua in maniera determinante la funzione del mare e la descrizione dei viaggi e delle tempeste (si legga, per es., la str. 2a *Vix remige / tristi secat mare, / ecce subito / orta tempestate / furit pelagus, / certant flamina, / tolluntur fluctus, / post multaque equora / vagum littore / longinquo Nothus / exponebat*). Nella str. 4a vengono poi raccontati i preparativi per il secondo viaggio del mercante, quello nel corso del quale egli venderà come schiavo il "fanciullo di neve" (str. 4a, 3-6 *mercator vagus / instauravit remos: / ratim quassam reficit, / vela alligat*). Infine, nella str. 5b, l'uomo, ritornato a casa, inventa alla moglie la storiella del sole che ha sciolto il fanciullo, anche qui descrivendo una tempesta che, però, stavolta è assolutamente falsa e inventata, ma che viene rappresentata dal poeta in una forma e, a tratti, con una terminologia largamente analoghe a quelle esibite nel tratteggio della

¹¹⁹ Cfr. BEYER 1969, 81-86; SUCHOMSKI 1975, 100-01.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

tempesta precedente, quella (vera) durante la quale il mercante aveva fatto naufragio (str. 5b «*Tempestate orta / nos ventosus furor / in vadosas sirtes / nimis fessos egit, / et nos omnes graviter / torret sol, at ille / tuus natus / liquefecit*»: si osservi la sovrapposibilità di *tempestate orta* a str. 5b, 1 e *orta tempestate* a str. 2a, 4).

Il tempo della novella è quindi scandito dai due viaggi dello Svevo protagonista, che avvengono a distanza di circa sette anni l'uno dall'altro (e anche questo è un *tópos* favolistico e fiabesco). La presenza-assenza del marito, le sue partenze e i suoi ritorni spingono il poeta, come si è visto, a descrivere particolareggiatamente e con mano felice il mare. Le rappresentazioni delle tempeste marine (sia quella vera del primo viaggio, sia quella falsa del secondo) rivestono un valore interamente funzionale al racconto. L'autore le introduce sia per un fine narrativo, in quanto esse intervengono nella vicenda nella misura e nei modi necessari alle peripezie dei personaggi¹²⁰, sia (forse) anche con uno scopo simbolico, utilizzando l'antichissima metafora del mare in tempesta e del naufragio come immagine dei rischi cui va soggetto l'uomo durante la "navigazione della vita"¹²¹.

Entrambi i personaggi della storia (il figlio è poco più che una comparsa muta) stabiliscono uno schema di beffa e controbeffa che, qui in CC 14 come in altre composizioni incentrate sullo stesso motivo (segnatamente il *De mercatore*), porta ciascuno di loro a indossare, per così dire, una "maschera": la donna adultera è spinta, infatti, al ritorno del marito, a mascherarsi da "ingenua" (inventando una storiella assolutamente inverosimile); il mercante, a sua volta, assume la maschera del buon marito e, soprattutto, del "padre affettuoso"¹²². E si aggiunga, ancora, una notazione che (almeno per noi moderni, che leggiamo il componimento con occhi certo diversi da quelli coi quali lo leggevano i contemporanei) getta una luce di ambiguità e di disagio sulla conclusione della storia. È evidente come in CC 14 (allo stesso modo, in genere, che in tutte le altre versioni) l'autore operi una decisa condanna della condotta della moglie fedifraga e infedele

¹²⁰ Per la funzione del mare nei testi narrativi (e in particolare nel *Decameron*), cfr. ALMANSI 1974, 143-57; e MOROSINI 2010 (disponibile anche *online*).

¹²¹ Cfr. BLUMENBERG 1985. Ma, sui temi del mare, della tempesta, del naufragio nella letteratura classica e medievale, vd. SIVO 2015.

¹²² Cfr. BUSDRAGHI 1993, 52; BISANTI 1995, BAYLESS 2005.

e opti, viceversa, per una valutazione positiva (ancorché non apertamente esplicitata) del marito tradito e dei modi della vendetta da lui messa in atto nei riguardi della consorte. Insomma, quello di ingannare l'ingannatore (così come il mercante fa con la moglie) è da considerarsi per lui un comportamento corretto e ispirato a un (seppur generico e schematico) senso di giustizia (sarebbe forse meglio dire di vendetta, che è cosa ben diversa). Ma è singolare che né il poeta di CC 14 né, tanto meno, gli autori del *De mercatore*, del *Ridmus de mercatore* o del *De sponsa et marito absente* vengano minimamente sfiorati dal problema della crudele sorte destinata al figlio, vittima innocente di una condotta peccaminosa e colpevole (quella della donna che ha tradito il marito lontano, dando alla luce proprio quel bambino) che ne ha generato una ancora più scellerata e impietosa (quella del marito che, per vendicarsi della moglie adultera, fa pagare all'innocente fanciullo il fio di colpe assolutamente non sue). La partita, infatti, «non riguarda solo il marito tradito e la traditrice moglie; ma anche, direi soprattutto, il figliolo, che, innocente, di mercante, quale credeva di diventare, si ritrova schiavo»¹²³.

Aggiungo qui che alla vicenda del “fanciullo di neve” – su cui ci si è intrattenuti ampiamente in questo paragrafo – risulta singolarmente accostabile, sotto molti aspetti, la leggenda gitana del “figlio della luna”¹²⁴. In essa si narra di una giovane gitana che, follemente innamorata di un uomo e non riuscendo a conquistare il suo amore, una sera si rivolge alla luna piena pregandola di intercedere perché il suo desiderio possa realizzarsi. La luna, con grande sorpresa della donna, le risponde e le promette che quell'amore avrebbe trovato piena realizzazione, ma, in cambio, le chiede che il primogenito della coppia le sia affidato. La donna, nonostante i comprensibili dubbi che la assalgono, spinta dall'amore per il gitano acconsente. Ella, quindi, riesce a fare all'amore con lo zingaro, rimane incinta e, dopo nove mesi, nel corso della seguente primavera partorisce un bambino albino¹²⁵. L'uomo,

¹²³ MARTELLI 2007, 513. Su CC 14, in aggiunta agli studi finora citati, cfr. CHÂTILLON 1955 e, da ultima, WEIDNER 2024.

¹²⁴ La leggenda è ben nota al largo pubblico anche perché, nel 1987, il gruppo spagnolo dei Mecano si ispirò a essa per il brano *Hijo de la luna*, destinato, fra l'altro, a numerose *covers*.

¹²⁵ Merita di essere qui ricordato il fatto che in alcune più tarde redazioni della vicenda, il “fanciullo di neve” viene chiamato Albino o Albano (nel Sercambi) o

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

vedendo quel bambino e pensando che, per i particolari tratti somatici che lo contraddistinguono, non possa essere suo figlio, subito lo ripudia e, credendosi tradito, assale la donna con un coltello e la uccide, quindi prende il cesto col bambino, lo porta nel bosco e li lo abbandona. Da quel momento in poi la luna sarà piena e alta nel cielo quando lo spirito del bambino – in realtà suo figlio, bianco e puro come lei – è calmo e tranquillo, mentre, se l'anima del piccolo dovesse piangere e cercare la mamma, allora essa tramonta, incurvandosi come a formare una culla per abbracciare il bambino e placare il suo pianto¹²⁶.

Ma torniamo al *Modus Liebinc*, e concludiamo. Capace di allestire un carne che sa unire grazia compositiva, raffinatezza stilistica e coerenza narrativa, l'autore di CC 14 rivela anche una discreta cultura, sia biblica sia classica. Degli echi vetero-testamentari del libro di *Isaia* e, nel caso della controversa str. 3c certificata unicamente in Ca, del *Cantico dei Cantici*, si è già detto. Più rilevanti, perché attinte a testi classici non fra i più diffusi e vulgati durante tutto l'alto Medioevo (e oltre), sono le tessere verosimilmente tratte dai *Carmina* oraziani (e, in particolare, da *carm.* I 1) – già individuate da Wilhelm Meyer e da Karl Strecker – che il poeta mediolatino mostra di saper abilmente inserire nel contesto della propria narrazione, a str. 2a, 2 (*tristi secat mare*, per cui cfr. Hor. *carm.* I 1, 14 *nauta secet mare*) e, soprattutto, a str. 4a, 5 (*ratim quassam reficit*, per cui vd. Hor. *carm.* I 1, 16-18 *mercator [...] / mox reficit rates / quassas*). E se rilevanti problemi non pone la possibile eco lucanea (il poeta della *Pharsalia*, com'è noto, è uno dei principali autori curricolari durante tutta l'Età di Mezzo) avvertibile in str. 5b, 3 (*in vadosas sirtes*, da confrontare con Lucan. *Phars.* V 484-485 *vadosis*

Bianchino (nel Firenzuola e nel Doni), secondo un preciso, ma successivo, prece-
dimento di *interpretatio nominis* ("bianco" come la neve perché nato dalla neve). Il
nome del bimbo si registra infatti soltanto nella tradizione novellistica italiana che
ha rielaborato il tema del "fanciullo di neve", mentre in tutte le redazioni mediola-
tine (almeno in quelle di mia conoscenza), il bambino, come gli altri personaggi, è
rigorosamente anonimo (così nel *Modus Liebinc*, nel *Ridmus de mercatore*, nel carne
De sponsa et marito absente, in Goffredo di Vinsauf, etc.): su tale aspetto cfr. BISANTI
2009a, 277-78.

¹²⁶ Ringrazio mio figlio Eugenio che ha attirato la mia attenzione su tale leggenda
(che, in un primo tempo, io non avevo preso in considerazione); egli, inoltre, mi ha
segnalato una storia che, in gran parte, è fondata sullo stesso tema, e cioè il *Taketori*
monogatari (*Storia di un tagliatore di bambù*), risalente addirittura al sec. X, forse il
più antico racconto giapponese che ci sia giunto (cfr. BOSCARO 1994).

/ *Syrtibus*, e anche con Sallust. *Bell. Iug.* 78, trattandosi, comunque, di una *iunctura* abbastanza topica), più interessante sarebbe l'individuazione di una possibile tessera catulliana (addirittura dal celeberrimo carne sulla tomba del fratello in Bitinia) in str. 2a, 8 *post multaue equora*, per cui cfr. Catull. *carm.* 101, 1 *Multas per gentes et multa per aequora vectus*)¹²⁷: eco catulliana, questa, che, qualora venisse accolta, potrebbe utilmente rimpolpare l'assai scarno e controverso manello di citazioni, echi, suggestioni dai *carmina* del Veronese durante tutto il Medioevo, almeno fino al secolo XIV¹²⁸.

1.2.3. *Il Modus Florum (CC 15 Mendosam quam cantilenam ago)*

CC 15¹²⁹, caratterizzato anch'esso, come e ancor più di CC 14, da quel tono di *lusus* e *ridiculum* di cui si è già discusso a più riprese, si legge, oltre che in Ca (f. 436rB), in Wo (f. 61r, qui con l'intitolazione *Modus Florum*: il manoscritto di Wolfenbüttel, oltre a CC 14-15, trasmette altresì CC 5 e 11, quest'ultimo il celebre *Modus Ottinc*)¹³⁰. Anche in questo caso, come già in CC 14, ci troviamo di fronte a un motivo narrativo e fiabesco tradizionale, del quale il carne rappresenta, allo stato attuale delle nostre conoscenze, la più antica attestazione letteraria (cui seguiranno, nei secoli successivi, rielaborazioni e volgarizzamenti medio alto tedeschi, del genere dei cosiddetti *Lügenmärchen*, in gran parte affini alla tipologia dei *fabliaux*)¹³¹. Somiglianze nell'attacco (qui, come si è già visto, il poeta

¹²⁷ LO MONACO 2010, 42.

¹²⁸ Sul problema della conoscenza, o no, di Catullo durante il Medioevo esiste un'ampia bibliografia. Per un riesame della questione, cfr. LUDWIG 1986, BISANTI 1994; più di recente, vd. PETOLETTI 2009 e BISANTI 2018b.

¹²⁹ Per il testo, cfr. LO MONACO 2010, 160-63. Esso si legge, fra l'altro, in DU MÉRIL 1843, 276; BREUL 1915, 59; STRECKER 1926, 44-46; BULST 1950, 36-37; VECCHI 1958, 132-35 (con trad. ital.); HARRINGTON - PUCCI 1997, 404-05; trad. inglese in ZIOLKOWSKI 2006a, 260-61; trad. tedesca in KUSCH 1957, 165-68.

¹³⁰ LO MONACO 2010, 90-101 (CC 5), 132-41 (CC 11). Per il *Modus Ottinc*, cfr. *infra*, cap. 2, § 2.2.1.

¹³¹ I due motivi narrativi presenti nel carne sono rubricati da THOMPSON 1975, con le sigle H 342.1 e H 507.2. Per la successiva fortuna del tema nella letteratura tedesca, cfr. BREUL 1915, 84-85; SCHUPP 1987a.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

presenta il proprio racconto come una *mendosa cantilena* indirizzata a un pubblico, soprattutto, giovanile o, addirittura, puerile: str. 1, 1-2 *Mendosam quam cantilenam ago, / puerulis commendatam dabo*)¹³², nella condotta della narrazione, nonché alcune analogie contenutistiche e formali (in verità, però, abbastanza labili) e soprattutto il fatto che, in entrambe le composizioni, il protagonista sia uno Svevo furbo e ingannatore, hanno spinto alcuni studiosi a propendere per l'identità dell'autore di CC 14 e 15. Ma si tratta di un'ipotesi tutta da verificare e, per quanto ci è dato sapere, non certo provvista di un alto grado di credibilità¹³³.

Il carne, molto più breve dei due precedentemente analizzati (soltanto 34 versi in tutto), si articola in sei strofe in forma di sequenza, ed esordisce mediante il consueto *tópos* incipitario di stampo fiabesco: "C'era una volta un re che aveva una bella figlia..." (str. 2a, 1-2 *Liberallis et decora / cuidam regi erat nata*).

Vi era, appunto, un re che aveva una figlia bella e gentile, che era desiderata da molti spasimanti e pretendenti, ma che egli avrebbe concesso in isposa soltanto a colui che fosse stato così abile e destro nell'ingannarlo tanto da esser definito mentitore dalla sua stessa bocca (str. 2b *si quis mentiendi gnarus / usque adeo instet fallendo, / dum cesaris ore fallax / predicitur, is ducat filiam*). Ecco che si presenta a corte uno Svevo che, senza perder tempo, comincia a narrare una storiella inverosimile. Un giorno – egli dice – mentre se ne andava a cacciare da solo con le armi in pugno, si era imbattuto in un leprotto, lo aveva ucciso, sventrato e scuoiato. Nell'atto di togliergli la pelle, gli aveva troncato il capo e, subito, da una delle due orecchie si erano versati cento moggi di miele, e dall'altra altrettanti piselli (str. 3b, 3-6 «*lesa aure effunduntur / mellis modii centeni, / sotiaque auris tacta / totidem pisarum fudit*»). Egli, allora, aveva raccolto il miele e i piselli all'interno della pelle del leprotto e, mentre si stava dedicando a fare a pezzi l'animaletto, sotto l'attacco della coda aveva trovato un documento a firma dello stesso sovrano nel quale si diceva che il re medesimo sarebbe diventato

¹³² Sull'interpretazione di questi versi, e in particolare dell'espressione *mendosam* [...] *cantilenam*, cfr. anche DRONKE 1984, 153.

¹³³ Per un commento, cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 217-221; e, più in breve, LO MONACO 2010, 43.

servo di chi avesse fatto quel ritrovamento (str. 3b, 9-11 «*crepidine summa caude / kartam regiam latentem cepi, / que servum te firmat esse meum!*»). Il re, di fronte a tanta insolenza e a a tale inverosimiglianza, dimentico della promessa fatta, prorompe adirato, affermando che mentono spudoratamente sia il documento sia lo Svevo (str. 4, 1 «*Mentitur», clamat rex, «karta et tu!*»), rimanendo così bellamente gabbato e trovandosi costretto, suo malgrado, a concedere la propria figlia in moglie a quel matricolato furbacchione (str. 4, 2-3 *Sic rege deluso Suevus falsa / gener regius est arte factus*).

Anche a proposito di questo componimento siamo di fronte a un testo di stampo narrativo e, soprattutto, “fiabesco”, contrassegnato dalla presenza di due soli personaggi (il re e lo Svevo, trattandosi, per la figlia del re, di una pura comparsa, della quale sappiamo soltanto come fosse invariabilmente bella e gentile), ciascuno dei quali mosso da interessi contrastanti (è il diffuso motivo del “due scenico”)¹³⁴: da una parte il sovrano, che, forse perché geloso della figlia e non volendo che ella cada nelle mani di qualche personaggio a lui non gradito (e anche questo, se potesse essere rinvenibile nel testo – ma non mi sembra –, sarebbe un motivo tipico di larga attestazione)¹³⁵, escogita uno stratagemma per procrastinare più a lungo possibile il momento in cui la principessa dovrà convolare a nozze; dall’altro lo Svevo, furbo e ingannatore, che sfrutta a proprio vantaggio il sotterfugio del re per condurlo dove egli desidera che venga condotto e farlo quindi cadere in trappola, stimolando l’alta concezione che quegli sente della propria regalità e del proprio rango (un sovrano, infatti, non potrebbe mai abbassarsi a divenire servitore di un semplice cittadino). Pur non essendo il canonico “villano”

¹³⁴ Cfr. NØJGAARD 1964-1967, vol. I, 196.

¹³⁵ Cfr. POIRION 1988, 58-59. Per un’ analogia di situazione – ma su un livello di rapporti fra padre e figlia maggiormente connotati da una dimensione di gelosia e di morbosità, nonché a un ben più alto grado di elaborazione letteraria e poetica – si può pensare al sesto dei dodici *lais* di Marie de France, *Deus amanz* (comunque successivo di oltre un secolo a CC 15): si leggano, per es., i vv. 21-28: «Il re aveva una figlia, / una ragazza bella e assai cortese. / Non aveva altri eredi al di fuori di lei; / e molto l’amava e le voleva bene. / La chiesero molti ricchi signori / che volentieri l’avrebbero sposata; / ma il re non la volle concedere a nessuno, / perché non voleva staccarsi da lei» (ANGELI 2018, 209-11).

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

di tante narrazioni tradizionali, lo Svevo di questo racconto si caratterizza come uno dei tanti personaggi di bassa estrazione (semplici cittadini, contadini, “villani” appunto) capaci, in virtù della loro astuzia, di ingannare a parole addirittura i potenti, il sovrano (è evidentemente il motivo, tipico anch’esso quant’altri mai, del conflitto tra Marcolfo e Salomone, e quindi, ben più noto e diffuso, di quello che oppone irriducibilmente lo scaltro Bertoldo e l’irascibile Alboino re dei Longobardi)¹³⁶.

La struttura del racconto e l’articolazione narrativa in esso esibita fanno di CC 15 una sorta di *fabliau* latino nel quale l’elemento amoroso è, in buona sostanza, assolutamente assente¹³⁷ (allo Svevo importa forse assai più cogliere in castagna il proprio sovrano che sposare la bella principessa). I legami col precedente CC 14, che pur vi sono rilevabili (ma che, tuttavia, non devono spingere a ipotizzare per forza di cose un’identità d’autore per i due carmi) si estendono dal comune tema dell’ingannatore ingannato (lì la moglie del mercante, qui lo stesso sovrano) all’utilizzo di alcune formule compositive o *iuncturae* (peraltro frequenti e vulgate) riscontrabili in entrambi i testi, quali l’insistenza sui termini afferenti alle aree semantiche della “frode” e dell’“inganno” (CC 15, str. 2b, 1-3 *mentiendi [...] / fallendo [...] / fallax*; str. 4, 1-3 «*Mentitur [...] / falsa [...] / arte ~ CC 14, str. 1, 7 defraudarat*; str. 3b, 3-4 *dolos versat / in omnia*; str. 6, 4 *sic fraus fraudem vicerat*), oppure il ricorso, in entrambi i casi al termine del componimento, al verbo *deludere* per indicare la frode perpetrata (CC 15, str. 4, 2 *Sic rege deluso ~ CC 14, str. 6, 1-3 Sic perfidus / Suevus coniugem / deluserat*, laddove si noti altresì, nei due passi, l’*incipit* di strofa marcato da *sic*, che riveste una funzione conclusiva).

Poco altro da aggiungere, se non qualche rilievo circa l’*ornatus* compositivo di cui, qua e là, fa mostra l’anonimo autore (e si tratta, comunque, di *ornatus facilis*, come sempre in questo genere di testi), inserendo nel corpo del componimento alcuni richiami, a breve distanza, dello stesso termine o di termini semanticamente affini e/o derivati (str. 1, 1-3 *mendosam ~ mendaces*; str. 2b, 2-3 *fallendo ~ fallax*; str.

¹³⁶ La bibliografia sul motivo è amplissima: oltre al classico MERLINI 1894, cfr. MARINI 1991, 1983-1984 e 1987, nonché DOSSENA 1984.

¹³⁷ Cfr. DRONKE 1984, 153.

3a, 8 *caput* [...] *cedo* ~ str. 3b, 1-2 *cesum* [...] / *caput*, con una struttura a chiasmo e doppia allitterazione; str. 3b, 3-5 *aure* [...] / *auris*; str. 4, 2-3 *rege* [...] / *regius*); e facendo un parco ricorso all'allitterazione, in genere del tipo più semplice (str. 1, 3 *modulos mendaces*; str. 3a, 6 *telo tactus*; str. 3a, 8 *caput* [...] *cum cute cedo*; str. 3b, 1-1 *Cumque cesum*; str. 3b, 4 *mellis modii*).

1.2.4. *La monaca Alverada, il lupo e l'asina* (CC 20 *Est unus locus Homburh dictus*)

Con CC 20¹³⁸ ci spostiamo verso una vicenda collocata all'ombra di un convento femminile, una specie di "proto-*fabliau*" latino che, a un primo livello di lettura, si delinea come nient'altro che una semplice storiella di monache (peraltro non molto divertente, anzi quasi insulsa), ma che, se si vuole andare un po' più a fondo e, magari, se ne vuol tentare un'interpretazione simbolica o allegorica, prende contorni più rilevati e una più incisiva significazione complessiva.

Il componimento consta di 13 terzetti di doppi adonii parossitoni, con rima (sovente una semplice assonanza) fra il primo e il secondo emistichio di ogni verso (aa, bb, cc: schema metrico-strofico 13 x 3#10i)¹³⁹, e si legge soltanto in Ca (f. 437vAB).

Presso Homburg (toponimo della cui identificazione si dirà più sotto) vi è una comunità monastica femminile. Fra le suore ivi accolte si trova una monaca, Alverada (o Alfrad, o ancora Alfrada)¹⁴⁰, che ha l'abitudine di far brucare la propria asina, forte e fedele, in un prato vicino al cenobio. Una volta accade, però, che a quest'ul-

¹³⁸ Testo in LO MONACO 2010, 182-87 (con trad. ital.). Altre edizioni: BREUL 1915, 62; STRECKER 1926, 60-62; BULST 1950, 46-47; ZIOLKOWSKI 1994, 84-87. Il componimento – con breve introd. e trad. tedesca – si legge anche in KOMPATSCHER 2009, 69-72.

¹³⁹ Nelle indicazioni degli schemi metrico-strofici dei CC (laddove non si tratti di sequenza), seguo i criteri di rappresentazione utilizzati da LO MONACO 2010, 15-17 (Tabella 2), a sua volta esemplati sul sistema recentemente elaborato da D'ANGELO 2003, che sta pian piano subentrando, nella prassi odierna degli studiosi e degli editori di testi ritmici mediolatini, al ben noto sistema alfa-numerico ideato, a suo tempo, da NORBERG 1958, e seguito, fra gli altri, da KLOPSCH 1972 e 1980. Su alcuni specifici problemi testuali e interpretativi di CC 20, cfr. BRADLEY 1989, 262-64.

¹⁴⁰ In questo lavoro utilizzo costantemente la forma "italianizzata" Alverada.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

tima, uscita in aperta campagna, si avvicina un lupo famelico; l'asina, allora, nasconde il capo e mostra la coda a quel feroce predone che, senza perder tempo, si precipita, morde la coda dell'animale, il quale, a suo turno, alza le zampe posteriori e ingaggia con lui una lunga lotta (str. 3, 2-3 *asina bina levavit crura / fecitque longum cum lupo bellum*). Sentendo che le forze, per l'impari battaglia, stanno ormai fatalmente venendo meno, l'asina prorompe in un lungo lamento (str. 4, 2 *protulit magnam plangendo vocem*: propriamente dovrebbe essere un raglio), onde chiamare in soccorso la propria padrona, la quale, udito il richiamo dell'animale e comprendendo che esso si è scontrato con un lupo vorace e sta avendo la peggio, invoca a sua volta l'ausilio delle consorelle. Torme di uomini e di donne accorrono per catturare il lupo sanguinario (str. 7, 2-3a *turbe virorum ac mulierum / assunt*), e fra costoro anche le religiose Adela, sorella di Alverada, Rikila e Agata. Tutti si muovono contro il "nemico" ma è troppo tardi, poiché il lupo ha già squarciato il fianco dell'asina, ne ha divorato le carni in un mare di sangue ed è quindi fuggito nel bosco (str. 9 *At ille ruptis asine costis / sanguinis undam carnemque totam / simul voravit, silvam intravit*). A tale orrenda vista le pie monache si disperano, si strappano i capelli, si percuotono il petto, piangendo la morte della povera asina, che non aveva mai fatto del male ad alcuno e che, fra l'altro, era anche incinta. Alverada, in particolare, è afflitta soprattutto per la perdita dell'asinello che era lì lì per nascere, poiché sperava che, dalla sua asina, sarebbe potuta derivare una numerosa prole (str. 11, 2-3 *illum plorabat maxime Alverad, / sperans exinde prolem crevisse*). Ma due consorelle, la mite germana Adela e la dolce Fritherun, le si avvicinano, cercando di consolarla: «Poni un termine, – esse dicono – sorella, ai tristi lamenti! Il lupo non si cura dell'amaro pianto: il Signore ti darà un'altra asina» (str. 13 «*Delinque mestas, soror, querelas! / Lupus amarum non curat fletum. / Dominus aliam dabit tibi asinam*»).

Alcune considerazioni preliminari, per iniziare. In primo luogo, risulta degna di attenzione l'ambientazione del racconto. Fin dall'*incipit* del componimento, infatti, l'anonimo autore precisa nominalmente il luogo in cui si svolge la vicenda (str. 1, 1 *Est unus locus Homburh dictus*): si tratta di una cittadina della Turingia, identificata, tradizionalmente, con Homburg, sita presso il fiume Unstrut (nei pressi di

Bad Langensalza)¹⁴¹. In secondo luogo, i personaggi. Diversamente dalla stragrande maggioranza dei CC narrativi, sia quelli già analizzati sia quelli che ancora rimangono da approfondire (con la parziale eccezione di CC 30A, che presenta una tipologia di stampo decisamente agiografico ed esemplare), nei quali la vicenda narrata è condotta da due soli protagonisti, fra loro quasi tutti in contrasto (il mercante di Costanza e la moglie fedifraga in CC 14, il sovrano e lo scaltro Svevo in CC 15, e ancora l'arcivescovo Erigero e l'impostore in CC 24, il prete e il lupo in CC 35, il piccolo eremita Giovanni e il più saggio confratello in CC 42) – a differenza di quanto avviene nella più gran parte dei CC di stampo narrativo, dicevo, qui ci troviamo di fronte a una discreta “folla” di personaggi, sia umani sia animali: la monaca Alverada (che ricopre, in fondo, il ruolo di protagonista, o, tutt'al più, di coprotagonista del racconto, insieme all'asina e al lupo) e le consorelle, di alcune delle quali viene esplicitamente fatto il nome (Adela, Rikila, Agata e Fritherun), il lupo e l'asina, oltre alla gente che accorre, che però riveste una funzione di supporto e quasi coreografica. È utile notare che la menzione dei nomi di personaggi (reali o no che siano, poco importa), spesso anche un po' peregrini, ricorre con discreta frequenza in una ben determinata tipologia di composizioni poetiche mediolatine dei secoli XI-XII, soprattutto laddove si discorre di fatti (siano essi veritieri o no, anche ciò poco incide) avvenuti presso conventi e comunità monastiche (ed è questo proprio il nostro caso) oppure in ambienti di tipo cittadino o suburbano. Ricordo, a mo' di esempio, il *Iudicium de calumnia molendini Brisesarte* di Ilario d'Orléans (quindi successivo al nostro carne), un eccentrico e bislacco racconto in 25 quartine di versi goliardici (vagamente legato alla tipologia dei *conflictus* e delle *altercationes*) dalla ambientazione peculiarmente medievale e municipale¹⁴². Non sappiamo poi se, riguardo alle monache qui menzionate, si tratti di personaggi realmente esistiti o no (e si tratta, a eccezione di Agata, di nomi di chiara origine germanica,

¹⁴¹ Cfr., fra gli altri, BREUL 1915, 88; STRECKER 1926, 60; LO MONACO, 48. Tale identificazione (che mi sembra abbastanza verosimile) si deve ad HAUPT - HOFFMANN 1836, 395.

¹⁴² Il componimento fu scoperto, studiato e pubblicato per la prima volta da MARCHEGAY 1876, 250-52; cfr. inoltre BULST - BULST-THIELE 1989, 61-64. Su di esso, vd. LATZKE 1981.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

Alverada, Adela, Rikila e Fritherun). Alcuni studiosi hanno avanzato l'ipotesi che la vicenda narrata in CC 20 alluda a un fatto realmente accaduto¹⁴³, quantunque a me sembri assai più prudente scartare tale congettura e propendere, piuttosto, per un'interpretazione del componimento, almeno in prima battuta, che miri a vedere nella vicenda della monaca Alverada, del lupo e dell'asina, una storiella del tutto inventata, visibilmente connotata (sempre a un primo livello di lettura) da innegabili elementi di satira anticlericale.

Che però, dietro la semplice lettera del testo, si nasconda un'efficace e ineludibile componente metaforica e simbolica, è stato proposto da più parti, e non mi sembra che tale suggerimento possa essere facilmente rimosso, rifiutato o passato sotto silenzio. Effettivamente, a fermarsi alla superficie del racconto, si rimane alquanto delusi (soprattutto dopo aver letto CC ben altrimenti riusciti sia dal punto di vista contenutistico, sia dal punto di vista formale e compositivo). Che tipo di storia è questa, infatti? C'era una monaca che aveva un'asina alla quale era molto affezionata, che un giorno viene divorata da un lupo: la monaca si dispera, ma le compagne la consolano dicendole che Dio le darà un'altra asina. E con questo? Siamo di fronte, in tal maniera, a una narrazione fin troppo ordinaria e, come si diceva più sopra, addirittura insulsa. È necessario, quindi, cercare di indagare fra le maglie e le pieghe della composizione (tenendo conto altresì dell'aspetto terminologico e lessicale), al fine di proporre (o, tutt'al più, di tentare di proporre) un'interpretazione un po' meno corriva e semplicistica. Già Moritz Haupt, nel lontanissimo 1836, avanzava l'ipotesi che CC 20 fosse, in realtà, «ein allegorisches Spottgedicht», ossia una poesia satirica di stampo allegorico¹⁴⁴; mentre, quasi un secolo dopo, Karl Strecker respingeva tale interpretazione, propendendo per una spiegazione in senso letterale del carne, onde esso rappresenterebbe soltanto una gradevole storiella, che non si sa, però, se possa essere contraddistinta da uno scopo ironico e allegorico oppure no («Warum man in der niedlichen Geschichte ein allegorisches Spot-

¹⁴³ Cfr. MÜLLENHOFF - SCHERER 1892, vol. II, 128 («ein wirklicher Vorgang [...] die komische Situation»); BREUL 1915, 88 («It may well be based on some actual occurrence»).

¹⁴⁴ HAUPT 1836, 395.

tgeschichte oder dergl. sehen wollte und will, weiß ich nicht»¹⁴⁵. Io penso invece che un'interpretazione di stampo allegorico del componimento – ferma restando, in prima istanza, la sua innegabile valenza anticlericale – sia necessaria per una più chiara comprensione di esso e delle motivazioni che vi sono sottese.

Innanzitutto, il lessico, la terminologia e la stessa fraseologia a più riprese utilizzata dal poeta rimandano al linguaggio dell'epica tradizionale. Si rileggano le espressioni e le *iuncturae* che ricorrono a str. 3, 3 (*fecitque longum cum lupo bellum*), 7, 2-3a (*turbe virorum ac mulierum / assunt*), 8, 3 (*ibant ut fortem sternerent hostem*), 9, 2 (*sanguinis undam*)¹⁴⁶. E quindi, alla luce di questo ineludibile elemento, CC 20 presenterebbe senz'altro alcuni caratteri di quell'"epica satirica" o di "satira epica" (ciò che gli anglofoni definiscono "mocking Epic") che potrebbero, per certi versi, assimilarne il contenuto e il dettato a poemi epico-animaleschi quali l'*Ecbasis captivi* (uno dei cui protagonisti è pur sempre un lupo)¹⁴⁷ o i più tardi *Ysengrimus* attribuito a Nivardo di Gand¹⁴⁸ e *Speculum stultorum* di Nigello di Longchamps¹⁴⁹.

Ma si può (e ritengo si debba) andare oltre e rilevare come le espressioni epiche e le metafore belliche utilizzate dall'autore nascondano, dietro la loro parvenza esteriore, un senso riposto aggiuntivo, qualificandosi come metafore di tipo amoroso o, meglio ancora, erotico. D'altronde, che la poesia d'amore abbia sempre fatto ricorso al lessico epico e militare, e ciò fin nella letteratura classica (basti pensare al diffuso motivo della *militia amoris*), è considerazione fin troppo ovvia perché sia qui necessario soffermarsi su tale aspetto¹⁵⁰. In altre parole, tutta la vicenda di Alverada, del lupo e dell'asina potrebbe es-

¹⁴⁵ STRECKER 1926, 61.

¹⁴⁶ Cfr. SPANKE 1942, 130; DRONKE 1984, 154-55 (la cui interpretazione qui seguo da vicino); ZIOLKOWSKI 1994, 236. La *iunctura sanguinis unda* (str. 9, 2) gode di discreta attestazione nella poesia tardoantica (soprattutto in connessione con le descrizioni dei *martyria*): Prosp. epigr. 89, 4 *fons quibus ipsa sui sanguinis unda fuit*; Alc. Avit. *carm.* 1, 167 *fluxit martyrium signans et sanguinis unda*; Ven. Fort. *Vita Mart.* IV 254 *naufraga membra trahens secum, vaga sanguinis unda*; *carm.* II 16, 54 *sanguinis unda rigat, luminis atra lavat*.

¹⁴⁷ Cfr. STRECKER 1935; VOLLMANN 1991.

¹⁴⁸ Cfr. MANN 1987.

¹⁴⁹ Cfr. ALBINI 2003.

¹⁵⁰ Cfr. almeno MURGATROYD 1975, PIANEZZOLA 1990 (poi in PIANEZZOLA 1999, 135-42) e McKEOWN 1994-1995.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

sere letta come una storiella piccante, che prende su di sé un'ulteriore valenza anticlericale per il fatto di essere collocata presso un convento femminile. Peter Dronke¹⁵¹, a tal proposito, ha giustamente rilevato come nell'immaginario medievale l'asino (o l'asina) e il lupo siano stati caricati di valori altamente metaforici e simbolici (alla stregua di quasi tutti gli altri animali della creazione), onde l'asino e l'asina rappresentano sovente la lascivia e la sensualità (e tale simbologia si rilevava già nella favolistica classica)¹⁵², mentre il lupo, fra le varie e molteplici sue attribuzioni, ricopre quella dell'ingannatore per eccellenza, il diavolo: non per nulla, nel componimento, alla str. 8, 3 esso viene qualificato appunto come *fortis hostis*, che è sì termine peculiare della poesia epica e di tutto ciò che riguarda le guerre e le battaglie, ma è soprattutto, per un lettore medievale, l'appellativo del "nemico", dell'"avversario" per eccellenza, appunto il demone¹⁵³. L'asina che viene sbranata e divorata dal lupo rappresenterebbe, dunque, la verginità di Alverada (monaca, non si dimentichi, e quindi, almeno in teoria, sottoposta al voto di castità), che qualcuno (simboleggiato dal lupo) le ha fatto irrimediabilmente perdere.

So bene che è diventata quasi una moda (anche abbastanza azzardata e spesso – almeno per me – altamente fastidiosa) quella mirante a interpretare (e, spesso, a sovra-interpretare) i testi classici e medievali in prospettiva erotica o sessuale, ma ritengo comunque che, in questo caso, tale interpretazione possa forse cogliere nel segno. Vi sono, fra l'altro, alcune "spie", all'interno di CC 20, che comproverebbero e corroborerebbero tale ipotesi. Quando, per es., alla str. 2, 3 si legge che l'asina *caput abscondit, caudam ostendit*, e quando, ancora, alla str. 3, 2 si legge che essa *bina levavit crura*, è difficile sottrarsi alla suggestione che, dietro la descrizione di tale posizione dell'animale, il poeta mediolatino abbia voluto effigiare una postura assunta dalla donna durante l'amplesso (cui il poeta si riferirebbe con la *iunctura*, tipica del lessico militare trasposto alla

¹⁵¹ DRONKE 1984, 155 (lo studioso cita come *auctoritas* Hrab. Maur. *De universo* [*De rer. nat.*] VII 8 e VIII 1).

¹⁵² Cfr. PUGLIARELLO 1973, 135-36.

¹⁵³ In generale, sulla tipologia del lupo, cfr. quanto scrive STELLA 2009, 1-30. Qualche spunto può ricavarsi da RADIF 2010 e 2012 (in entrambi i casi, intelligenti e sapidi *dévoisements*).

valenza erotica, *longum* [...] *bellum* di str. 3, 3); quando, più avanti, si racconta come il lupo abbia squarciato il fianco dell'asina, facendone sgorgare un mare di sangue (str. 9, 1-2a *At ille ruptis asine costis / sanguinis undam*), non si può non pensare che, dietro tale rappresentazione (che, come si è detto, è contraddistinta da un lessico di marca prettamente epica e militaresca), non si alluda piuttosto allo spulzellamento della monachella. E così, al termine del componimento, quando Adela e Fritherun cercano di consolare la mesta Alverada della perdita dell'asina (e quindi, secondo la lettura che qui si sta svolgendo, della perdita della verginità), aggiungendo che Dio le concederà senza dubbio un'altra asina, si può leggere in filigrana tale frase come allusione a una nuova e certo non sgradita opportunità di incontro amoroso che la stessa Alverada potrà avere in un prossimo futuro.

È evidente come quella qui avanzata – in gran parte fondata su quanto opinato da Peter Dronke – sia soltanto un'ipotesi interpretativa, non una certezza. È anche vero, infatti, che il particolare che l'asina fosse gravida al momento dell'attacco del lupo e che la monaca dall'asina si aspettasse una prole potrebbe mettere in difficoltà tale interpretazione. Ma mi sembra che essa, oltre a cogliere forse nel segno, possa almeno, senza alcun dubbio in tal caso, fornire un'opportunità di riscatto a un componimento che, esaminato esclusivamente in chiave letterale, si rivela alquanto banale, insignificante e deludente; laddove, se si accettasse una lettura di stampo allegorico, simbolico o metaforico del tipo di quella qui suggerita (o di qualche altro tipo, che altri potrebbero ovviamente proporre in alternativa e/o in opposizione a quella da me avanzata), CC 20 potrebbe assumere (o, meglio, ri-assumere) più distintive peculiarità, delineandosi, ancora una volta, come un "proto-*fabliau*" latino destinato, peraltro, a una ristretta cerchia di colti lettori (o ascoltatori), quei pochi che fossero stati in grado di comprendere le sottili e pungenti allusioni sulle quali tutto il *plot* narrativo risulta giocato¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Al termine della sua analisi, Dronke scriveva: «At all events, it is one more the world of *fabliau* that has here impinged in some degree upon a song destined for a learned circle» (DRONKE 1984, 156).

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

1.2.5. *L'arcivescovo Erigero e l'impostore* (CC 24 *Heriger, urbis Maguntiacensis*)

In ambiente ecclesiastico è inserita anche la vicenda dell'arcivescovo Erigero e del millantatore che racconta di essere stato in Paradiso e viene perciò punito per la sua insolenza, storia che costituisce l'oggetto di CC 24¹⁵⁵. Ma, a una lettura anche cursoria del breve componimento, ci si accorge subito del fatto che tale ambientazione non prevede alcunché di veramente religioso, monastico o spirituale, la storia ivi narrata presentandosi, invece, come un altro *ridiculum*, alla stregua di CC 14 e di CC 15 (e anche di CC 35 e 42, dei quali si dirà fra breve), nel quale il gusto del racconto si sposa armonicamente (ma talvolta cedendogli il passo) al proposito esemplare e moralistico, in quella unione di *delectare* e *prodesse*, di *delectatio* e di *utilitas*, insomma, per dirla con Orazio¹⁵⁶, di *dulce* e di *utile* che costituisce una delle tendenze di maggiore attestazione e di più lunga durata della produzione narrativa medievale (e che, secondo la già riportata interpretazione di Ziolkowski, informa i CC nella loro globalità). Ci troviamo, quindi, anche in questo caso, di fronte a una sorta di *fabliau* latino (del tutto privo, anch'esso, di elementi amorosi)¹⁵⁷, contraddistinto, allo stesso modo di alcuni dei CC finora analizzati, dal frequente ricorso al discorso diretto da parte dei due protagonisti (due soli personaggi anche qui, come in CC 14-15 e nella vicenda di Lantfrido e Cobbone di CC 6)¹⁵⁸.

Il carme consta di 12 strofe (la settima delle quali ormai non più leggibile), ciascuna composta da tre doppi adonii rimanti fra loro (aa, bb, cc, anche se spesso, anche qui come in CC 20, si tratta solo di rima

¹⁵⁵ Testo in Lo MONACO 2010, 190-94. Altre edizioni: BREUL 1915, 59-60; STRECKER 1926, 65-66; BULST 1950, 49-50; RABY 1959, 170-71; ZIOLKOWSKI 1994, 88-91; HARRINGTON-PUCCI 1997, 408-09; solo trad. inglese in ZIOLKOWSKI 2006a, 261-62; trad. tedesca in KUSCH 1957, vol. I, 169-71. Osservazioni testuali in BRADLEY 1989, 264-65.

¹⁵⁶ Hor., *ars poet.* 333-34 *Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*; 343-44 *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo.*

¹⁵⁷ Cfr. DRONKE 1984, 153.

¹⁵⁸ Cfr. *supra*, rispettivamente §§ 1.2.1., 1.2.2., 1.2.3.

monosillabica o, meglio, di semplice identità della vocale finale dei due termini in clausola dei singoli emistichi: schema 12 x 3#10s), e ci è pervenuto esclusivamente attraverso il ms. Ca (f. 438rAB).

A Erigero, arcivescovo di Magonza, un tale racconta di essere stato rapito e condotto, in primo luogo, all'Inferno, che viene descritto come un posto da ogni parte circondato da dense selve (forse già a questa altezza cronologica metafore del peccato: str. 1-2 *Heriger, urbis Maguntiacensis / antistes, quendam vidit prophetam, / qui ad infernum se dixit raptum. // Inde cum multas referret causas, / subiunxit totum esse infernum / accinctum densis undique silvis*). Non contento di questa prima fandonia, l'impostore continua, favoleggiando quindi di essere stato trasportato nel tempio del cielo, in Paradiso, dove vide Cristo felicemente seduto a tavola e intento a mangiare, mentre Giovanni Battista faceva da coppiere a Nostro Signore e a tutti i santi radunati a banchetto, portando in giro bicchieri di ottimo vino (str. 4-5 «*Fui translatus / in templum celi Christumque vidi / letum sedentem et comedentem. // Iohannes Baptista erat pincerna / atque preclari pocula vini / porrexit cunctis vocatis sanctis*»). L'arcivescovo interrompe, a questo punto, l'immaginario racconto, considerando che giustamente – benché in maniera antifrastica e forse ironica – Cristo aveva eletto Giovanni Battista al ruolo di coppiere, poiché egli, nella sua vita, mai aveva bevuto vino (str. 6 «*Prudenter egit / Christus Iohannem ponens pincernam, / quoniam vinum non bibit umquam*»). Nella str. 7, che non ci è dato di leggere, il millantatore avrà forse affermato che san Pietro rivestiva, nell'aldilà, l'incarico di capo cuoco, dal momento che, nella successiva, Erigero ribatte che ciò non è assolutamente possibile, poiché è ben noto come san Pietro sia non il capo cuoco, bensì il portiere del Paradiso, e quindi chi sostiene queste cose altro non è che un emerito bugiardo (str. 8 «*Mendax probaris, cum Petrum dicis / illic magistrum esse cocorum, / et quia summi ianitor celi*»); e, al fine di cogliere ulteriormente in castagna quel fanfarone privo di vergogna e di pudore, gli chiede di spiegargli quale onore il Dio del cielo gli abbia riservato e cosa gli abbia fatto mangiare. E quello, con la più grande faccia tosta del mondo, risponde di aver rubato ai cuochi un pezzo di polmone e, dopo averlo divorato, di essersene andato via (str. 10 «*Angulo uno / partem pulmonis furabar cocis. / Hoc manducavi atque recessi*»). Adirato, l'arcivescovo ordina allora di legarlo a un palo e di farlo

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

fustigare, riprendendolo aspramente che, se Cristo invita qualcuno alla propria mensa per mangiare con lui, non si deve rubare («*Si te ad suum invitet pastum / Christus, ut secum capias cibum, / cave ne furtum facias!*»).

Il semplice riassunto del carne, che si è or ora tentato, mostra, mi pare, come non ci si trovi affatto in una dimensione religiosa, ecclesiastica o spirituale (né, tanto meno, devozionale), bensì ci si muova all'interno di un racconto che, alla stregua di molte fiabe della tradizione popolare (alcune delle quali vive fin quasi ai giorni nostri), tende a una descrizione del Paradiso che utilizzi particolari squisitamente "terrestri" e quotidiani, onde il luogo sacro e celeste si trasforma, nell'immaginario del millantatore (che riflette peraltro una visione dell'aldilà tipica del popolo rozzo e ignorante), in ambiente culinario (fra il banchetto e la cucina), con Gesù Cristo seduto a mensa e intento a pranzare in mezzo ai santi, e due dei più importanti fra loro, san Giovanni Battista e san Pietro, impegnati nei ruoli, rispettivamente, di coppiere e di capo cuoco¹⁵⁹. Assistiamo, cioè, a un voluto abbassamento parodistico dell'idea del Paradiso, in una grottesca e ridanciana descrizione dell'aldilà che risente, da un lato, di una dimensione mimica e farsesca quale si ritrova, per es., già nella *Cena Cypriani*¹⁶⁰, e che prelude, dall'altro – e questo elemento mi sembra abbastanza significativo, in relazione a quanto andiamo dicendo in questo capitolo – alle egualmente grottesche e ridanciane raffigurazioni del Paradiso che sarà possibile individuare in alcuni più tardi *fabliaux* oitanici, e soprattutto nel *Du vilain qui conquiert Paradis par plaid*¹⁶¹, la storia del villano che, dopo esser morto, giunto alla porta del cielo, riesce, in virtù della propria tipica astuzia, della propria capacità di ingannare e di argomentare con una bravura pressoché avvocatizia, a farla in barba a san Pietro (qui, canonicamente, portiere del Paradiso), a tutti i

¹⁵⁹ Cfr. BAYLESS 1996, 52-56.

¹⁶⁰ Per il testo della *Cena* e le sue rielaborazioni, cfr. MODESTO 1992.

¹⁶¹ Lo si legge (con trad. ital.) in BRUSEGAN 1980, 160-69. Versioni tedesche e varianti folkloriche del motivo della porta del Paradiso e dell'inganno fatto a san Pietro sono ricordate anche da BÉDIER 1893, 476; da ROHLFS 1925, IX; e da THOMPSON 1967, 213-14.

santi e, nientemeno, anche a Nostro Signore il quale, alla fine, lo accoglie benevolmente nel proprio regno oltremondano.

Si è detto come l'ambientazione culinaria e il ruolo fondamentale che l'impostore, nella fittizia narrazione di CC 24, conferisce al banchetto, al cibo e alle bevande, possano rimandare a elementi caratteristici di una ricca tradizione popolare. Senza voler proporre raffronti che riuscirebbero ampi e complessi (e potrebbero forse portarci un po' troppo in là rispetto alle tematiche proposte dal componimento), ricordo solo come elementi di tal genere siano riscontrabili, fra l'altro, nell'ampio patrimonio di fiabe italiane (quelle a suo tempo raccolte, trascritte e illustrate da Italo Calvino)¹⁶²: come nella fiaba friulana *Una notte in Paradiso*, con la descrizione di un aldilà che si trasforma in un luogo del tutto quotidiano e cittadino e con san Pietro che suona addirittura il contrabbasso¹⁶³; o, meglio (trattandosi qui di una vicenda di stampo agiografico connessa col tema del cibo), nel racconto di origine catanese (ma in realtà diffuso in ogni dove) de *Il bambino che diede da mangiare al Crocifisso* (a suo tempo pubblicato da Italo Calvino)¹⁶⁴.

Qualcos'altro si può aggiungere in merito alla cronologia del componimento e alle sue peculiarità strutturali e compositive. Quanto al primo punto, è interessante osservare come esso, fra tutti i CC che stiamo qui analizzando, potrebbe essere il più antico (e, quindi, rappresenterebbe uno dei primi "proto-fabliaux" latini a noi noti), se è vero che l'Erigero di cui si parla fu personaggio realmente esistito, nominato arcivescovo di Magonza (str. 1, 1-2 *Heriger, urbis*

¹⁶² CALVINO 1956 (rist. 1971, che qui utilizzo).

¹⁶³ Ivi, vol. I, 141-43.

¹⁶⁴ Ivi, vol. II, 768-69. Si tratta, com'è noto, della diffusa vicenda che sta a fondamento del film spagnolo (un tempo celeberrimo) *Marcelino pan y vino* (regia di Ladislao Vajda, SPA 1954), più volte rifatto in tempi più recenti (anche a cartoni animati). Aggiungo che una visione assolutamente godereccia e "culinaria" del Paradiso – fors'anche ispirata al tema folklorico del Paese di Cuccagna – ricorre anche in *Aussicht in die Ewigkeit* (*Sguardo nell'eternità*), un componimento accolto da Achim von Arnim e Clemens Brentano nel loro *Des Knaben Wundehorn* (*Il corno magico del fanciullo*), laddove «san Pietro va in cantina / a prendere il vinello» (vv. 11-12), «Ulrico cuoce carpe, / Margareth fa un tortino, / san Paolo versa il vino» (vv. 14-16), «Dorotea e Sabina, / Lisetta e Caterina / stan tutte al focolare / il pranzo a preparare» (vv. 21-24), e così via: cfr. CAVALLI - DEL CORNO 1985, 200-03 (testo tedesco e trad. ital.), 274-75 (commento).

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

Maguntiacensis / antistes) nel 913 e morto nel 927¹⁶⁵, onde è possibile opinare che CC 24 sia stato composto in quegli stessi anni o, tutt'al più, poco dopo la scomparsa del presule tedesco. Quanto al secondo aspetto, si può rilevare come il componimento sia in gran parte dialogato fra i due protagonisti. Infatti, sui 33 versi che ci è dato leggere (in tutto sarebbero 36, ma occorre togliere dal computo i tre versi della str. 7, non pervenutaci), e calcolando separatamente, laddove è necessario, i singoli emistichi, 21 versi e $\frac{1}{2}$ sono di tipo dialogico (con una percentuale, quindi, del 65,15 %), mentre soltanto i rimanenti 11 e $\frac{1}{2}$ (con una percentuale del 34,85 %) sono di tipo narrativo (con un rapporto quasi di 2 a 1) o rappresentano, tutt'al più delle "didascalie" a mo' di introduzione al successivo discorso diretto (quali str. 3, 1 *Heriger illi ridens respondit*; str. 4, 1a *Vir ait falsus*; o, ancora, str. 6, 1a *Heriger ait*; e, infine, str. 10, 1a *Respondit homo*; a questi sono da aggiungere str. 1-2 e str. 11, tutte e tre interamente narrative). Per quanto attiene poi ai discorsi dei due personaggi, Erigero pronuncia in tutto quattro battute, per complessivi 13 versi e $\frac{1}{2}$ (str. 3, 2-3; str. 6, 1b-3; str. 8-9; str. 12), mentre l'impostore ne proferisce soltanto due, per un totale di 8 versi (calcolando i due emistichi di str. 4, 1b e str. 10, 1b, nonché str. 4, 2-3; str. 5; str. 10, 2-3). La proporzione dei discorsi diretti pronunciati dal millantatore sarebbe destinata ad aumentare se, come sembra probabile, nella str. 7 egli avrà detto che san Pietro fungeva, in Paradiso, da capo cuoco, ma non possiamo affermare nulla di sicuro in merito, non potendo più leggere i versi in questione.

È infine utile osservare come l'autore di CC 24, per meglio rimarcare la dimensione satirica e deformante che contrassegna il proprio carne, abbia saputo e voluto (penso proprio a bella posta) inserire, all'interno di un dettato compositivo in genere semplice e, qua e là, anche corrico, alcuni precisi riferimenti evangelici, quali l'allusione, da parte di Erigero, a san Giovanni Battista divenuto coppiere perché non beveva vino né bevande inebrianti (str. 6, per cui vd. *Lc 1, 15 et vinum et siceram non bibit*) e il verso conclusivo (str. 12, 3 *cave ne furtum facias*) che riprende pressoché *ad litteram* la prescrizione di Gesù in *Mt 19, 18 (non facies furtum)*.

¹⁶⁵ Cfr. STRECKER 1926, 65.

1.2.6. *San Basilio e la figlia del nobile Proterio (CC 30A Quisquis, dolosis antiqui)*

CC 30A¹⁶⁶ è l'unico, fra i componimenti narrativi che stiamo esaminando in questo capitolo, a presentare una tipologia chiaramente agiografica e, più di tutti gli altri, a rivestire il ruolo di un vero e proprio *exemplum* edificante: ruolo, questo, che è stato possibile individuare in alcuni dei CC finora passati in rassegna (e che sarà ancora evidente soprattutto nell'ultimo componimento di tipo narrativo, CC 42), ma che nel carme in questione assume una valenza ben più palese e rilevata. Infatti, fin dalla strofa incipitaria, che riveste un valore sì introduttivo ma anche programmatico, il poeta chiarisce che chiunque sia stato irretito dall'antico fraudolento nemico (cioè il Demonio, il "nemico" per antonomasia), dalla vicenda che, di lì a poco, verrà narrata potrà trarre un valido *exemplum* che gli serva di ammonizione (str. 1a, 1-8 *Quisquis, dolosis antiqui / circumventus fraudibus / inimici, / profunditatem magnorum / incautus incurrerit / peccatorum, / hoc sequenti commonitus / exemplo sit*), perché non disperare dell'eterna salvezza ma, pentendosi dei propri peccati, anche in punto di morte, venga finalmente liberato dall'Inferno (str. 1a, 9-13 *merens ne desperet penitus, / sed confisus in Domino / liberari posse speret / vel mortuum, si penitet, / ex inferno*).

Articolato in forma di sequenza e formato da 11 strofe di versi liberi di differente lunghezza¹⁶⁷, il componimento si legge esclusivamente in Ca (ff. 439rB-[3a-8]439vB) e narra una famosa vicenda agiografica, quella del vescovo Basilio di Cesarea che riesce a liberare dal malefico influsso del demonio un servo che aveva stretto un patto con lui, al fine di poter sposare la figlia del proprio padrone. Una vicenda molto vetusta, questa, e molto importante, anche perché rappresenta

¹⁶⁶ Testo in LO MONACO 2010, 206-17. Altre edizioni: BREUL 1915, 57; STRECKER 1926, 79-82; BULST 1950, 55-58; ZIOLKOWSKI 1994, 98-106. Segnalo che la sequenza fu pubblicata, fra gli altri, anche da Paul von Winterfeld in appendice alla sua edizione degli *opera omnia* di Rosvita di Gandersheim (VON WINTERFELD 1902, XVI-XX).

¹⁶⁷ Schema metrico in STRECKER 1926, 82. Osservazioni testuali e proposte interpretative in BRADLEY 1989, 268-72.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

la più antica attestazione che ci è dato registrare del motivo del “patto col diavolo”, così largamente presente nelle letterature medievali¹⁶⁸.

Siamo a Cesarea, nel IV secolo dell'era volgare. Il nobile e ricco Proterio, uno dei maggiorenti della città, ha deciso di destinare al convento la sua unica figliuola per preservarne l'anima dal peccato e per tenerla lontana dalle sciocche e allettanti vanità del mondo. Ma il diavolo suscita in un servo – peraltro fino a quel momento il più fidato e il più onesto della famiglia – una violenta passione per la giovane padrona. Lo schiavo, pur di ottenere i favori della fanciulla, si rivolge a un mago, dal quale riceve un malvagio messaggio, in cui si dice che egli deve recarsi, in una notte senza luna, su una tomba pagana e ivi recitarne il contenuto (str. 2a, 1-7 *A quo pravi / suscepta scedula / nuncii / deferenda demonii / iussit eum / nocte ceca supra gentilem / recitare tumbam*). Lo sciagurato giovane non esita a portarsi in quel luogo e, non appena recitata la formula, gli si para innanzi un'orrida coorte di dèmoni (str. 2a, 9-10 *demonum et ecce / sibi agmen apparuit*), i quali ascoltano i motivi che lo hanno spinto a tanto e lo conducono, quindi, dal re del Male. Giunto al cospetto del principe delle tenebre, lo schiavo gli consegna la lettera che aveva ricevuto dal mago, gli espone le sue ragioni e gli descrive la sua insana passione amorosa. Ne nasce una discussione riguardo alla fede in Cristo e al sacramento del battesimo. Il demonio, insomma, pretende che il giovane sottoscriva due distinte carte, in ciascuna delle quali si impegni a ripudiare entrambe le cose. Il servo non esita a firmare il patto.

A questo punto, per condurre a compimento il piano scellerato, il demonio suscita anche nella figlia di Proterio una violenta e insana attrazione per lo schiavo. Ella, infatti, inizia a urlare come una ossessa e dice al padre che, se non le sarà consentito di unirsi con quel giovane, ne morirà subito (str. 3a, 2-5 «*Miserere, / miserere, pater, filie! / Moriar, mi pater, modo, / si non iungar tali puero*»); e aggiunge, rincarando la dose, che, se il padre non acconsentirà al suo desiderio, o se soltanto indugerà a portarlo a compimento, potrà dire di non avere più una figlia, e nel Giorno del Giudizio subirà le

¹⁶⁸ Cfr. D'AGOSTINO 2004 (sul motivo in questione – qui denominato *Servus* – cfr. 703-04; per un'analoga tematica, cfr. D'AGOSTINO 2000a e 2000b); RUSSELL 1987, 54-59; e, in generale, RADERMACHER 1927, VAN NUFFEL 1966, DINZELBACHER 1989.

pene più terribili, perché, in questo modo, è come se egli l'avesse uccisa (str. 3a, 9-14 «*Si moraris, / natam tuam non habebis, / sed in die iudicii / quasi pro perempta / poenas et tormenta / tu subibis supplicii*»). Proterio, straziato, cerca di dissuaderla dall'insano proposito, utilizzando anche le armi della retorica e la mozione dell'affetto paterno (str. 3b, 2-5 «*Nata, heu quis te cecavit? / Nata, quis te fascinavit? / Ego te Christo dicavi, / non te mecho destinavi*»; 9-11 «*Si consentis / mihi, tempus adveniet, / quando multum letaberis*»), ma inutilmente. Infatti, poiché la ragazza si mostra incrollabile e ancora minaccia di lasciarsi morire, egli – convinto in questo dai consigli degli stessi suoi amici – acconsente per forza alle nozze, accetta il giovane servo come proprio genero e gli dà tutte le sue ricchezze insieme alla figlia, alla quale, però, annuncia che, di lì a poco, ella si pentirà amaramente di ciò che ha fatto, poiché non ha voluto ascoltare i saggi consigli paterni (str. 4a, 11-13 «*Vade, vere iam misera, / olim multum dolitura, / patrem quia non es modo auditura*»).

La felicità degli sposi, infatti, è di assai breve durata: la donna si rende ben presto conto che il consorte ha contratto un patto col demonio e, in preda alla disperazione, corre a chiedere aiuto al santo vescovo della città, Basilio. Questi interviene con tutta l'autorevolezza del proprio rango e induce il giovane ad assoggettarsi a una lunga e severa penitenza in un sacro recinto (str. 5a, 2 *sacro peribulo*), pregando costantemente e fervidamente per la sua salvezza. Ma il demonio non si rassegna e combatte con il vescovo una lotta durissima per riuscire a conservare la propria preda. Compiuta la penitenza assegnatagli, il giovane viene condotto fuori dal sacro recinto per recarsi in chiesa (superfluo aggiungere che, durante tutto il periodo in cui egli era stato succubo del diavolo, non aveva potuto mettervi piede né tanto meno assistere alla celebrazione eucaristica), ma, quando sta per entrarvi, il diavolo lo tocca nuovamente e cerca di impedirgli l'ingresso nel santo luogo, aggiungendo che il manoscritto che egli ha firmato fa di lui una sua proprietà, che nulla e nessuno potrà strappargli, tanto meno il vescovo Basilio (str. 5b, 3-8 *eductus / conciliandus ecclesie, / ecce repente / sancto se ducente / tactus ab hoste / sacro pellitur poste*; 15-16 «*Hoc, Basili, manuscriptum / coram Deo resituet mihi meum*»). Alla fine però il presule, grazie anche all'aiuto fornito dai fedeli con le loro fervide preghiere, riesce a condurre il giovane con sé in chiesa, mentre il contratto scellerato

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

cade miracolosamente dall'alto nelle sue mani. Egli lo sminuzza in mille pezzi, salvando così per sempre l'anima del ragazzo, che può finalmente tornare a godere dei sacramenti e a cantare la gloria di Dio (str. 6, 9-12 *eundemque vivificis / restitutum sacramentis / incessanter reddit Deo / innizantem*).

Tale vicenda agiografica era già stata narrata più volte¹⁶⁹. In particolare, durante il secolo X (e precisamente fra il 955 e il 962) essa aveva costituito l'oggetto del sesto dei poemetti agiografici di Rosvita di Gandersheim, il *Basilii* (ovvero, per citarne il titolo completo, *Conversio cuiusdam iuvenis desperati per sanctum Basilium episcopum*), componimento di 260 esametri leonini preceduti da una dedica di tre distici elegiaci indirizzata a Gerberga, badessa del cenobio di Gandersheim presso cui viveva e operava la stessa Rosvita¹⁷⁰. Che l'autore di CC 30A abbia conosciuto il poemetto rosvitiano e vi si sia ispirato, per la composizione del proprio carme, sembra altamente improbabile, considerata anche la scarsa circolazione degli scritti della canonichessa sassone¹⁷¹. In realtà, si ritiene che l'autore del carme cantabrigiense abbia impiegato a guisa di modello un episodio che si legge nella *Vita sancti Basilii Caesareae Cappadociae archiepiscopi*, versione latina della biografia di Basilio

¹⁶⁹ Alfonso D'Agostino, a proposito di questo "tipo", ha rilevato che «lo svolgimento di questa narrazione è già molto articolato e maturo, come spesso avviene nei prototipi: vi ritroviamo gli elementi costitutivi, i tre attanti fondamentali (le due *dramatis personae*, ossia l'uomo e il diavolo, e qualcosa da scambiare, che formi l'oggetto del patto) oltre i tre principali elementi facoltativi (l'intermediario, il documento, il sabba). Il racconto si chiude con uno dei due finali possibili, quello positivo giustificato dalla contrizione, mentre in altri tipi narrativi la mancanza di qualsiasi pentimento porta evidentemente alla dannazione eterna» (D'AGOSTINO 2004, 703-04). Jeffrey Burton Russell (che menziona anche una redazione del racconto agiografico dovuta a Incmaro di Reims), ha individuato in esso due importanti elementi, quali la parodia blasfema del battesimo e il patto per iscritto: quest'ultimo aspetto richiamerebbe – secondo lo studioso – il patto feudale (assicurato anche dalla presenza di un intermediario) e starebbe quindi a fondamento della fortuna di cui l'episodio ha goduto durante il Medioevo (RUSSELL 1987, cit., 54-55).

¹⁷⁰ BERSCHIN 2001, 94-103; ROBERTINI - GIOVINI 2004, 184-99 (con trad. ital.). Cfr. inoltre GIOVINI 2001 (in partic., il cap. *La "perdizione matrimoniale" nel «Basilii» e altri aspetti dell'amore coniugale nell'opera poetica di Rosvita*, 201-72) e BISANTI 2019c.

¹⁷¹ Così ritiene anche LO MONACO 2010, 55. Su tale questione, GALLI 1997, 81-88.

di Cesarea¹⁷², il cui originale greco viene falsamente attribuito, nella tradizione manoscritta, ad Anfilochio di Iconio, vissuto nel IV secolo (ma si tratta, con tutta evidenza, di un testo assai più tardo, forse del VII o, addirittura, dell'VIII secolo)¹⁷³.

Riguardo alle fonti e alle rielaborazioni dell'episodio del patto diabolico che si legge nella biografia di san Basilio e alla tradizione letteraria e agiografica che a esso fa capo, ha pubblicato, alcuni anni or sono, un ottimo contributo Adele Galli, le cui conclusioni qui cerco di ripercorrere e riassumere¹⁷⁴. La Galli ha segnalato l'esistenza di tre traduzioni latine integrali (nonché di una quarta, limitata ad alcuni *miracula* e, comunque, di assai scarso rilievo) della greca *Vita Basilii Magni*, circolanti in Europa durante l'Alto Medioevo. La prima (BHL 1022), opera di Anastasio Bibliotecario, fu eseguita a Roma fra l'856 e l'866 ed è stata parzialmente edita dall'abate Migne nella *Patrologia Latina*¹⁷⁵ sulla base dell'edizione seicentesca allestita per gli *Acta Sanctorum* da Heribert Rosweyde, il quale, però, ritenne erroneamente che autore di tale traduzione fosse un tale Urso, medico di papa Niccolò I, che è invece da identificarsi senza alcun dubbio col destinatario del testo, come attesta l'epistola di dedica e come, alla luce di un suggerimento del Mabillon, il Laher ha definitivamente mostrato¹⁷⁶. La seconda (BHL 1024), redatta a Napoli nel secondo terzo del secolo X da un sacerdote (o suddiacono) di nome Urso (uno dei tanti più o meno abili traduttori che proliferarono entro la fiorente scuola traduttiva napoletana del tempo, ovviamente da non confondere con il precedente omonimo), fu dedicata a Gregorio, *lociservator* della città partenopea¹⁷⁷, ed è stata per lungo tempo dubitativamente (ma a torto) ritenuta dagli editori e dagli studiosi la fonte del poemetto rosvitiano¹⁷⁸. La terza versione (BHL 1023), infine, fu realizzata da un certo

¹⁷² Sulla figura e l'opera di Basilio, cfr. almeno Fox 1939, POUCHET 1992, CORONA 2006.

¹⁷³ L'unica edizione completa a tutt'oggi disponibile - almeno, ch'io sappia - è COMBEFIS 1644, 155-225. Sulla falsa attribuzione della *Vita* ad Anfilochio, cfr. *De vita sancti Basilii apochrypha*, in PG, t. 29, CCXCII-CCCXVI (= AASS, Iun. II, 936-57).

¹⁷⁴ GALLI 1997, 79-88. Si vd. anche BISANTI 2005a, 156-58.

¹⁷⁵ PL, t. 73, 293-312 (l'episodio che qui ci interessa si legge al cap. VIII, 302-05).

¹⁷⁶ LAHER 1928, GALLI 1997, 69-70.

¹⁷⁷ Un testo abbreviato di tale versione si legge in *BIBLIOTHECA CASINENSIS* 1877, 205-19.

¹⁷⁸ Così, fra gli altri, riteneva anche BERTINI 1979, 36.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

Eufemio¹⁷⁹, verosimilmente di origine greca, «secondo la testimonianza di Enea di Parigi, che cita nel suo trattato *Adversus Graecos*, composto probabilmente verso la fine dell'867 o nell'868 a Saint-Denis nei pressi di Parigi, alcuni brani del testo BHL 1023, attribuendoli appunto alla traduzione compiuta *quodam Graeco vocabulo Euphemio*»¹⁸⁰.

Alla luce della disamina di queste tre traduzioni, la Galli è riuscita a dimostrare (con argomenti filologicamente inoppugnabili e raffronti testuali molto persuasivi) come la vera e indiscutibile fonte del *Basilius* di Rosvita debba essere individuata non nella versione di Urso napoletano, né, tanto meno, in quella di Anastasio Bibliotecario (testi, tutti e due, che fra l'altro ebbero una circolazione limitata esclusivamente all'area italiana e quindi rimasero certamente sconosciuti alla poetessa tedesca), bensì proprio nel cap. XIII (dal titolo *De negante Christum scriptum*) della *Vita Basilii* di Eufemio, con la quale il poemetto agiografico rosvitiano rivela innumerevoli corrispondenze lessicali e sintagmatiche¹⁸¹.

Orbene, una lettura parallela di CC 30A e dell'episodio del patto col diavolo così come è raccontato nella redazione di Anastasio Bibliotecario fa propendere, a mio avviso, per l'ipotesi che proprio quest'ultima (e non la versione di Eufemio, né quella di Urso) sia stato il modello agiografico cui ha attinto l'anonimo autore. Certo, vi sono un paio di problemi, il primo dei quali è costituito dal fatto – cui si è accennato or ora – che la circolazione di questa redazione sia stata esclusivamente italiana, mentre CC 30A, con tutta probabilità (e allo stesso modo della stragrande maggioranza dei componimenti della silloge), è di origine germanica¹⁸². Una seconda e, forse, ancor più spinosa questione concerne il fatto che, a str. 5a, 2, l'autore di CC 30A scrive che Basilio, per sottoporlo a una dura penitenza, rinchiuse lo schiavo di Proterio *sacro peribulo*; e nella versione di Eufemio, a proposito dello stesso particolare, leggiamo che Basilio imprigionò il giovane *in uno loco interioris sacri periboli*, locuzione, questa, che si registra solo nella redazione di Eufemio, mentre la versione di Anastasio riporta, a questo punto, l'espressione *intra quem sacri habebantur*

¹⁷⁹ Essa si legge in edizioni cinquecentesche: VICELIUS 1541, LXVII-LXXIII; MAJOR 1544, 206-26; SURIUS 1570, 4-19.

¹⁸⁰ GALLI 1997, 70.

¹⁸¹ Ivi, 80-85.

¹⁸² Cfr. STRECKER 1926, IX.

*amictus*¹⁸³. Quest'unica concordanza (che, effettivamente, è singolare) ha spinto la Galli a postulare come l'autore del carme cantabrigiense si sia fondato su *BHL* 1023, piuttosto che su *BHL* 1022, su Eufemio, cioè, piuttosto che su Anastasio Bibliotecario (come tutti i suoi predecessori avevano, invece, sempre supposto, fra l'altro con l'aggiunta della confusione fra Anastasio e Urso). Ma devo dire che, in questo, il ragionamento della studiosa non mi convince pienamente, poiché si appoggia su un'unica – ancorché significativa – consonanza; laddove, a voler mettere a confronto *CC* 30A con la *Vita Basilii* di Anastasio Bibliotecario, non solo l'evidente sovrapposibilità della condotta narrativa nei due testi, ma anche e soprattutto l'identità quasi perfetta di talune *iuncturae* ed espressioni, mi spingono a propendere per la tesi che l'autore di *CC* 30A abbia utilizzato quel racconto agiografico (sottofondendolo, ovviamente, a rielaborazione compositiva secondo un procedimento di *abbreviatio*).

Senza aver la pretesa di operare qui una rassegna esaustiva delle corrispondenze fra i due testi, segnalo di seguito soltanto quelle che mi sembrano più significative e illuminanti¹⁸⁴:

CC 30, str. 2a, 5-14 *iussit eum / nocte ceca supra gentilem / recitare tumbam. / Iuvenis statim paruit, / demonum et ecce / sibi agmen apparuit. / Qui auditis clamoribus / infelicis secum illum / adduxerant ad principem / pravitatis ~ Vita, cap. VIII: «Vade tali hora noctis, et sta supra monumentum alicuius pagani, et erige chartam in aera, et atabunt tibi qui te debent ducere ad diabolum» [...]. Duxerunt eum ubi erat diabolus;*

CC 30A, str. 3a, 2-14 «Miserere, / miserere, pater, filie! Moriar, mi pater, modo, si non iungar tali puero [...]. Si moraris, / natam tuam non habebis, / sed in die iudicii / quasi pro perempta / poenas et tormenta / tu subibis supplicii» ~ *Vita, cap. VIII: «Miserere mei, miserere, quia atrociter torqueor propter talem puerum nostrum [...]»¹⁸⁵. Quod*

¹⁸³ GALLI 1997, 86. STRECKER 1926, 81, fece a tal proposito un po' di confusione, poiché attribuì la frase *in uno loco interioris sacri periboli* non alla redazione di Eufemio (dove essa si legge, e che lo studioso tedesco probabilmente non aveva correttamente identificato), ma a quella di Urso.

¹⁸⁴ Tali concordanze, in gran parte, sono già state rilevate da STRECKER 1926, 79-82; e da ZIOLKOWSKI 1994, 267-72. LO MONACO 2010, 55, parla addirittura di tecnica parafrastica (il che mi sembra, però, francamente eccessivo).

¹⁸⁵ Largamente sovrapposibile il corrispondente passo della *Vita* di Urso: «Miserere mei, miserere mei, mi pater, quia dire torqueor propter talem puerum nostrum»

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

si haec agere nolueris, videbis me amara morte post paululum mortuam, et rationem dabis Deo pro me in die iudicii»;

CC 30A, str. 4a, 3-9 pater victus / amicorum consiliis / cessit invitus, / accitque puero / substantiam / totam ei suam / una cum puella tradit ~ *Vita*, cap. VIII: amicorum consiliis acquiescens [...] et mox protulit puerum qui quaerebatur, simul et propriam genitam, et dans eis omnia bona sua;

CC 30A, str. 5a, 2 includens sacro peribulo ~ *Vita*, cap. VIII: retrusit illum in uno loco, intra quem sacri habentur amictus;

CC 30A, str. 5b, 15-16 «Hoc, Basili, manuscriptum / coram Deo restituet mihi meum» ~ *Vita*, cap. VIII: «Et ecce scriptum habeo et in die iudicii coram communi iudice deferam illud».

In alcune redazioni della storia il nobile padre della ragazza (che è sempre innominata, come d'altra parte lo schiavo)¹⁸⁶ si chiama Elladio (talvolta deformato in Eradio, per es. in Iacopo da Varazze), laddove, però, Elladio è il nome del vescovo che, succeduto a Basilio nella cattedra di Cesarea, ha tramandato il miracolo da lui compiuto¹⁸⁷. È noto, altresì, come tali modifiche e oscillazioni onomastiche – ove non si tratti di veri e propri errori – siano del tutto comuni nelle rielaborazioni degli *exempla* agiografici (e anche in altre forme di racconto). In ogni modo, la vicenda del vescovo Basilio, dello schiavo del nobile Proterio e della figlia di quest'ultimo conoscerà ancora una grande fortuna nei secoli successivi, soprattutto nei cosiddetti "leggendari abbreviati" del secolo XIII, ovvero nel *Liber epilogorum* di Bartolomeo da Trento (cap. 196)¹⁸⁸ e, principalmente, nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, che ne presenterà la più chiara e compiuta rappresentazione (cap. 26 *De sancto Basilio*)¹⁸⁹.

(vd. STRECKER 1926, 80).

¹⁸⁶ GALLI 1997, 79, nota 36, segnala che DEL Pozzo 1746, 141, scriveva che questo schiavo si chiamava Fania.

¹⁸⁷ PL, t. 73, 302: *Helladius autem sanctae recordationis, qui inspector et minister fuit miraculorum quae ab eo patrata sunt, qui post obitum eiusdem apostolicae memoriae Basilii sedem illius suscipere meruit, vir et miraculis clarus, atque omni virtute ornatus, retulit mihi quia cum senator quidam fidelis, nomine Proterius, eqs.*

¹⁸⁸ PAOLI 2001, 141-42.

¹⁸⁹ MAGGIONI 2007, vol. I, 214-21. Il terzo autore di leggendari abbreviati del secolo XIII, Giovanni di Mailly, non tratta invece l'argomento (cfr. MAGGIONI 2013). Per il volgarizzamento trecentesco della *Legenda aurea* da parte del camaldolese Niccolò Manerbi, cfr. MARUCCI 1993 (la biografia di san Basilio ivi, 160-69).

1.2.7. *Il prete e il lupo* (CC 35 *Quibus ludus est animo, et iocularis cantio*)

Qualificato, fin dall'*incipit*, come un ennesimo *ridiculum*, peraltro munito di una patente di verità (e anche questo è un motivo di evidente derivazione oraziana¹⁹⁰: str. 1 *Quibus ludus est animo et iocularis cantio, / hoc advertant ridiculum: ex vero, non ficticium*), CC 35¹⁹¹ si legge, oltre che in Ca (f. 440rB-[9.2]vA), nel più tardo ms. Fulda, Hessische Landesbibliothek, C 11, del secolo XV (*siglum* Fu, f. 76v). Esso si compone di 20 distici di doppi ottosillabi proparossitoni con rima al mezzo aa, bb (schema 20 x 4#8i) e si presenta, a tutta prima, come una sorta di favola di stampo animalesco, per la presenza, in esso (come già in CC 20), della figura del lupo, anche qui contraddistinto dalle attribuzioni che sono tipiche della belva nella favolistica classica e medievale¹⁹². Ma è sufficiente una lettura attenta del componimento perché ci si possa rendere subito conto che non di favola si tratta, bensì di un altro "Schwank", di un altro racconto comico non disgiunto, però, da un fermo ed evidente proposito moralistico¹⁹³.

Un prete di campagna, ormai abbastanza anziano, viveva curandosi del gregge e, per questa sua passione (che, aggiunge l'autore, era tipica della gente del contado: str. 2, 2b *hic enim mos est rusticis*), egli aveva a sua disposizione tutto ciò che gli potesse servire. Solo che vi era un problema, poiché la vicina selva pullulava di lupi, i quali, come è noto, sono i peggiori nemici del gregge, riducono il numero delle pecore e alterano il rapporto della specie, rendendo dispari ciò che è pari e pari ciò che è dispari (str. 4 *Hi minuentes numerum per eius summam generum / dant impares ex paribus et pares ex imparibus*). Il religioso si tormenta e si avvilitisce, vedendo che il suo gregge diminuisce a poco a poco e, per cercare di ovviare a tale spiacevole situazione, e non più fidando nelle proprie forze (ormai ridotte ed estenuate per

¹⁹⁰ Hor., *serm.* I 1, 24-25 *ridentem dicere verum / quid vetat?*

¹⁹¹ Testo in Lo MONACO 2010, 222-25. Altre edizioni: du MÉRIL 1843, 302-09; BREUL 1915; STRECKER 1996, 88-90; BULST 1950, 62-64; ZIOLKOWSKI 1994, 110-13; HARRINGTON - PUCCI 1997, 409-10; solo trad. inglese in ZIOLKOWSKI 2006a, 262-63.

¹⁹² Cfr. PUGLIARELLO 1973, 49-66 (e vd. *supra*, note 152-153).

¹⁹³ Di tale tipologia del carne si era già accorto, a suo tempo, BREUL 1915, 87 («The present poem is a merry tale, a "Schwank", but not a true animal fable»).

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

l'età avanzata), fa appello all'astuzia per conseguire la giusta vendetta contro i lupi predatori (str. 5, 2 *quia diffidit viribus, vindictam querit artibus*). Scava una capiente buca, vi pone, come esca, un agnellino, e la copre quindi di fronde, affinché i lupi non se ne accorgano. E così un lupo, mentre nottetempo si aggira per quei luoghi a scopo di razzia, vi precipita dentro. Felice, il prelado si protende sul ciglio della fossa con un bastone, col quale minaccia il lupo catturato di cavargli gli occhi, onde fargli scontare il fio delle sue malefatte (str. 9 «*Iam*», *inquit*, «*fera pessima, tibi rependam debita. / Aut hic frangetur baculus, aut hic crepabit oculus*»). Ma il prevosto non ha fatto i conti con la propria vecchiaia e con la propria mancanza di agilità, e neppure con la forza e l'astuzia della belva che gli si para davanti. Cosicché, mentre cerca di conficcare la punta del bastone nell'occhio del lupo (quasi una parodia dell'episodio di Ulisse e Polifemo), questo addenta il legno: quindi, con uno strattone e approfittando di un cedimento del terreno, trascina entro la buca il malcapitato, che, suo malgrado, si viene ora a trovare in una compagnia certo indesiderata (str. 11 *At ille miser vetulus, dum sese trahit firminus, / ripa cadente corruit et lupo comes incidit*). Entrambi si scrutano in cagnesco (per il lupo si potrebbe anzi dire "in lupesco") e ciascuno ha paura dell'altro, sebbene l'animale, senza dubbio, si trovi in posizione preminente. Il prete, non sapendo cosa fare, borbotta fra sé e sé i sette salmi penitenziali e ripete frequentemente: «Dio, abbi pietà di me!» (str. 13, 2b «*Miserere mei, Deus!*»); si pente delle sue malefatte, pensando che la disavventura che gli sta capitando se l'è proprio meritata, poiché, nel corso della sua vita e nello svolgimento del suo ministero sacerdotale, egli non si è comportato certamente in modo corretto, trascurando le anime e cibandosi delle loro offerte (str. 14 «*Hoc*» *inquit* «*infortunii dant mihi vota populi, / quorum neglexi animas, quorum comedi victimas*») e, per farsi coraggio – dal momento che ritiene che la sua ora fatale sia ormai scoccata – canta il *Placebo Domino* in onore dei defunti, quindi tutto il Salterio e, ancora, recita il *Pater noster*.

Quando il prelado è giunto alla conclusione dell'invocazione, al *libera nos a malo*, avviene un fatto inaspettato. Il lupo, invece di aggredirlo per divorarlo (come il vecchio si aspettava e, giustamente, paventava), gli salta sulla schiena e, utilizzando il di lui corpo come un ponte o, meglio, come una scala, con un agile guizzo riesce a balzar fuori dalla buca, dileguandosi nella campagna circostante (str. 18 *Hic*

dorsum eius insilit et saltu liber effugit, / et cuius arte captus est, illo pro scala usus est). A questo punto, contentissimo per averla fatta franca, il pretonzolo prorompe in un *Laudate Dominum* cantato a piena voce e promette di non comportarsi più, per l'avvenire, come aveva fatto fino ad allora ma, al contrario, di pregare fervidamente per il proprio popolo. I vicini, che lo avevano perduto di vista, riescono, alla fine, a ritrovarlo e lo estraggono dalla fossa. E, da quel momento in poi, egli si dedicherà con devozione e fede alla preghiera (str. 20, 2 *sed nunquam post devotius oravit nec fidelius*).

Dietro una parvenza favolistica, come si vede, si cela un ennesimo *exemplum*, sapientemente bilicato, dall'anonimo autore, fra le due indefettibili componenti della *delectatio* e dell'*utilitas*. Le relazioni con la maggior parte dei CC di stampo narrativo che finora sono stati esaminati si mostrano, anche in questo carme, abbastanza strette, a partire dalla presenza, in esso, di due soli personaggi agenti, anche qui mossi da intenti e desideri contrapposti (secondo il *tópos* favolistico del "due scenico" di cui si è già detto), non diversamente dal mercante e sua moglie in CC 14, dal sovrano e il furbo Svevo in CC 15, dall'arcivescovo Erigero e l'impostore in CC 24. Qui abbiamo da un lato il vecchio prete, che non è certo uno stinco di santo (infatti vien detto esplicitamente come egli abbia approfittato dei propri fedeli per estorcere loro quanto potesse servire al suo sostentamento)¹⁹⁴, dall'altro il lupo, effigiato, come si è già detto, secondo le modalità che gli sono proprie in tutta la tradizione narrativa, favolistica ed epico-animalesca classica e medievale¹⁹⁵.

In questa vicenda, poi, vi sono un paio di elementi discretamente interessanti, sui quali è opportuno indugiare. Il primo concerne il motivo dell'astuzia (anch'esso già ampiamente rilevato in alcuni dei CC precedenti), onde il vecchio prete, non potendo più fare ricorso alle proprie forze per contrastare i lupi che gli stanno pian piano divorando tutto l'armento di ovini, escogita uno stratagemma contro di essi, una trappola in cui far cadere il primo che si fosse avvicinato alle pecore. Ma la sua astuzia (cui puntualmente allude il poeta: str. 5, 2b

¹⁹⁴ STRECKER 1926, 88, rinviava, a proposito di questo motivo anticlericale, a Nivard. Gand. *Ysengrimus* I 1031-32 *Plus sapit hic aliis, nunquam benediceret alter, / ni prius oblatas cerneret esse dapes* (STELLA 2009, 104).

¹⁹⁵ Per la tipologia del lupo, cfr. quanto si è detto *supra*, § 1.2.4., in merito a CC 20.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

vindictam querit artibus) gli si ritorce contro. Sì, è vero che il lupo cade nel fossato, ma esso non è certo uno stupido e riesce, con la furbizia (ma anche con la forza, qualità, questa, di cui il prevosto è ormai fatalmente sprovvisto), a capovolgere la situazione a suo vantaggio, o quasi. Perché, a un certo punto, tutti e due si trovano prigionieri nella buca e, apparentemente, non sanno più come uscirne. Prima il prete si trova fuori e il lupo dentro, il sacerdote sta in alto, libero, e il lupo in basso, prigioniero. L'uomo, rispetto all'animale, gode in un primo tempo di una situazione più sicura e di maggiore preminenza (giusta le opposizioni dentro/fuori, alto/basso che stanno a fondamento di molte narrazioni fiabesche o novellistiche)¹⁹⁶. Ma la belva, in virtù del proprio vigore e della propria scaltrezza, è capace di trascinare con sé, nel fossato, il povero vecchio e, a questo punto, i due sono accoppiati, l'uno di fronte all'altro (str. 12, 1-2 *Hinc stat lupus, hinc presbiter, timent, sed dispariliter, / nam, ut fidenter arbitror, lupus stabat securior*)¹⁹⁷, si trovano allo stesso livello e quindi, almeno in linea teorica, dovrebbero avere le medesime (ovvero ben scarse) possibilità di scampo. Ci si aspetterebbe, conoscendo le abitudini della belva, che il lupo affamato, non potendo divorare gli ovini, si consoli con le carni del sacerdote (carni vecchie sì, ma grasse e nutrite, dobbiamo supporre, dal momento che egli si rimpinzava con le oblazioni dei devoti), ma anche in quest'occasione l'animale rivela la propria scaltrezza. Infatti, se avesse divorato il prevosto, poi come avrebbe fatto a scappare? E così, piuttosto che saziare la propria atavica e incontenibile ingordigia, facendo ancora una volta ricorso alla propria furbizia, preferisce la vita e la via della salvezza e, come si è visto, salta sul dorso del malcapitato (ridotto ormai all'umiliante rango di "scala umana"), guadagna il bordo del fossato e fugge via, lasciando il prete con un palmo di naso, sì, ma invero sano e salvo.

¹⁹⁶ Su tali elementi (e anche per le questioni teoriche e metodologiche), cfr. SEGRE 1971 (poi in SEGRE 1974, 117-43).

¹⁹⁷ Riguardo a questo distico – e al successivo –, sulla scia di quanto già rilevato da BREUL 1915, 87, Karl Strecker citava opportunamente un paio di passi dal *Roman de Renard*, br. XVIII 109-13: «L'uns fu de ça, l'autre de la, / de paor l'un l'autre esgarda; / mout ot Ysengrin grant paor, / mais li preste ont assez gaignor. / Il a comencie son sautier»; br. XVIII 134-136: «[...] messe ne sautier / ne chanta puis de bon entent / ne par si bon entement» (STRECKER 1926, 89); vd. inoltre GRIMM 1834, CXXIV e 12.

Una seconda considerazione riguarda il fatto che il racconto, dal punto di vista strutturale e compositivo, è largamente costruito sulla notissima parabola evangelica del buon pastore (*Mt* 18, 11-14; *Lc* 15, 4-7; *Io* 10, 11-16), che, però, viene qui “rovesciata” e capovolta in prospettiva antifrastica. Che si tratti di un testo, d'altronde, profondamente anticlericale (il prete protagonista non è un buon ministro di Dio e si ravvede soltanto dopo che, come si suol dire, ha visto la morte in faccia), risulta abbastanza evidente da tutto il contesto narrativo ed è vieppiù avvalorato dalla frequente presenza, entro l'ordito compositivo, di tessere attinte alla Bibbia e ai Vangeli, dal ricordo dei sette salmi penitenziali che il prelado bofonchia a bassa voce per darsi un po' di coraggio (str. 13, 1 *Sacerdos secum musitat septemque psalmos ruminat*) al motivo della “caduta nel fossato” per chi non si comporta in maniera corretta e onesta (dalla prescrizione di *Prv* 28, 10 *Qui decipit iustos in via mala, in interitu suo corruet, et simplices possidebunt bona eius*, in parte riecheggiata, per il contenuto e la valenza metaforica ed esemplare, nella str. 11 *At ille miser vetulus, dum sese trahit firminus, / ripa cadente corruit et lupo comes incidit*), dalle citazioni di *Ps* 50, 3 (*Miserere mei, Deus*), 114, 9 (*Placebo Domino*, l'antifona per l'Ufficio dei defunti che si recita durante i Vespri), 146, 1 (*Laudate Dominum*: cfr. anche *Ps* 116, 1; 134, 3; 150, 1) rispettivamente in str. 13, 2b, 15, 1b e 19, 1b, al *Pater noster* che il prete recita nella fossa, e alla fine del quale, giunto al *Libera nos a malo*, viene appunto liberato dal male, cioè dall'incomoda e pericolosa vicinanza del lupo.

Letto in tale prospettiva, *CC* 35 si sottrae (come già *CC* 20, ma ovviamente qui in un ben diverso ambito di significati) alla tipologia di semplice racconto comico (il *ridiculum* di cui si dice nell'attacco del componimento), per assumere una valenza tipologica e compositiva ben più rilevata e accentuata, che fa di esso, da una parte, un nuovo “proto-fabliau” latino (di stampo, anche questa volta, non amoroso) caratterizzato da quella satira del clero che sarà uno dei perni attorno ai quali ruoterà la produzione fabliolistica fra il XIII e il XIV secolo, dall'altra, un vero e proprio *exemplum* volto alla condanna dei comportamenti scorretti del clero¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Brevi considerazioni su questo carne si leggono in BREUL 1915, 87-88; STRECKER 1926, 88; DRONKE 1984, 153; LO MONACO 2010, 58-59; più ampio commento in ZIOLKOWSKI 1994, 278-81.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

1.2.8. *Il piccolo eremita Giovanni (CC 42 In gestis patrum veterum quoddam legi ridiculum)*

Con CC 42¹⁹⁹ (l'ultimo degli otto *carmina* narrativi accolti nella silloge mediolatina) ci troviamo nuovamente di fronte a un *ridiculum*. L'autore (sia egli Fulberto di Chartres, cui il componimento è stato sovente ascritto, o no) esplicita quest'elemento a chiare lettere fin dalla strofa incipitaria (str. 1, 1 *In gestis patrum veterum quoddam legi ridiculum*), ma, qui come altrove, si tratta di un *ridiculum* dal quale non è disgiunto il proposito moralistico ed esemplare che fa sì che il racconto, oltre a rivestire un'indubbia valenza finalizzata al divertimento dell'uditorio, miri a un proposito di edificazione, che lo trasforma in qualcosa di adatto, appunto, per un *exemplum* (str. 1, 2a *exemplo tamen habile*: e non è certo più il caso di insistere sull'orazianità del motivo).

Articolato in 13 distici di doppi ottosillabi proparossitoni con rima al mezzo aa, bb (la stessa struttura metrica del carne precedentemente esaminato: schema 13 x 4#8i), CC 42 presenta, entro la raccolta poetica mediolatina, una distintiva peculiarità, che gli è conferita dall'ampia tradizione manoscritta che lo testimonia (ampia, ovviamente, in rapporto a quanto avviene per i testi mediolatini, segnatamente quelli lirici, di solito attestati in pochissimi codici o in uno soltanto). Infatti, se oltre la metà dei CC "originali" sono testimoniati esclusivamente dal codice di Cambridge (32 brani, per la precisione) e per una sezione quantitativamente minoritaria di componimenti (19 pezzi) ci soccorrono altre attestazioni manoscritte (ma, in genere, soltanto una o due), per CC 42 siamo invece in presenza di una tradizione composta da ben dieci manufatti, cioè, oltre al cod. Ca (f. 441rB), i mss. Bruxelles, Bibliothèque Royale "Albert I^{er}" 932 (*olim* 1831-1832), del secolo X (*siglum* Bl, f. 39r); Cambrai, Bibliothèque Municipale, 818 e 819 (rispettivamente *sigla* Cb₂, f. 88v; e Cm, f. 77v); Chartres, Bibliothèque Municipale, 111 (*siglum* Cr, f. 93v); London, British Library, Royal 8 D XIII e 8 E XVIII,

¹⁹⁹ Testo in LO MONACO 2010, 234-37. Altre edizioni: DU MÉRIL 1843, 189-90; BREUL 1915, 60; STRECKER 1926, 97-101; WADDELL 1949, 98 (con trad. inglese); BULST 1950, 66-68; VECCHI 1958, 122-25 (con trad. ital. e attribuito a Fulberto di Chartres); RABY 1959, 180-82 (anche in tal caso, attribuito a Fulberto di Chartres); BEHREND 1976, 266-69; ZIOLKOWSKI 1994, 118-21; HARRINGTON - PUCCI 1997, 410-11; solo trad. inglese in ZIOLKOWSKI 2006a, 263-64.

entrambi della seconda metà del secolo XII (rispettivamente *sigla Ln*, f. 83v; e *Lo*, f. 77r); Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 2872, del secolo XII (*siglum Pg*, f. 28v); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 61, del secolo XII (*siglum Re*, f. 23r); e, infine, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1762, del secolo XI (*siglum Rn*, f. 226r: si tratta del manoscritto più antico insieme a *Ca*, con cui presenta più di una significativa contiguità)²⁰⁰.

Le motivazioni volte a tentare di spiegare tale anomalia possono essere le più svariate: da una parte, il fatto che il componimento sia stato attribuito (e alcuni ancor oggi lo attribuiscono) a un grande scrittore e militante politico e religioso dei secoli X-XI quale Fulberto di Chartres; dall'altra, l'indubbia piacevolezza del racconto, che costituisce senz'altro un'attrattiva peculiare per il lettore medievale, richiamato dalla coerente miscela di *delectatio* e di *utilitas* che contrassegna il carme in oggetto (ma questa considerazione, in sé corretta, non mi sembra del tutto cogente, in quanto essa può agevolmente estendersi alla stragrande maggioranza dei *carmina* narrativi accolti nei *CC*, nessun altro dei quali, però, può vantare una tradizione manoscritta tanto estesa)²⁰¹; dall'altra, ancora, il fatto che nella breve composizione è sceneggiato e versificato *rithmice* (come il poeta tende a mettere in risalto fin dall'*incipit*: str. 1, 2b *quod vobis dico rithmice*) un vulgato aneddoto edificante che si legge nelle *Vitae Patrum* (e anche la fonte è dichiarata dall'autore, proprio in apertura, mentre nella redazione attestata in *B1* è inserito addirittura il titolo *Quidam flos de vitis patrum*), onde si può pensare, anche a tal proposito, a un componimento redatto e rielaborato per essere recitato (o, meglio, cantato, in considerazione della notazione neumatica di cui è traccia in *Cb*.) alla presenza di un pubblico.

Procediamo, come di consueto, con la lettura del carme. Un romito (anche se il testo lo qualifica *abba*, abate)²⁰² di nome Giovanni,

²⁰⁰ Per la tradizione ms. del carme, cfr. STRECKER 1926, 97-98.

²⁰¹ Solo *CC* 18 (il ritmo abecedario *Audax es, vir iuvenis*, di origine merovingia) risulta attestato in otto mss. (sette, oltre a *Ca*): vd. l'elenco in *Lo MONACO* 2010, 15 e 45 (ediz. *ivi*, 170-81); e in STELLA 2007, 129-50 (il ritmo in questione è edito da M.P. Bachmann e S. Barrett).

²⁰² Tale aporia fu rilevata già da VON WINTERFELD 1913, 431: «Das bedeutet aber hier nicht den Abt, sondern, weil es sich um Heilige der ägyptischen Wüste handelt, die selbstweit zusammen hausen, so ist *abba* nur als der ihnen vom

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

piccolo di statura ma non di virtù, condivideva l'eremo con un compagno più grande e alto di lui (str. 2, *2 maiori socio*: forse un suo "superiore" nel grado ecclesiastico, del quale però il testo non ci rivela il nome). Un giorno, arso di sacro zelo e dal desiderio di diventare puro siccome un angelo, dice al confratello che, da quel momento in poi, non avrà più bisogno di nulla, né di vesti, né di cibo cucinato (str. 3 «*Volo*» *dicebat «vivere secure sicut angelus, / nec veste nec cibo frui qui laboretur manibus*»). Ma il compagno, che di Giovanni è certo più esperto e saggio, lo ammonisce a non tuffarsi in un progetto così difficile e arduo, del quale egli poi potrebbe pentirsi e rimpiangere di averlo iniziato. Testardo e determinato, il piccolo Giovanni ribadisce la propria ferma intenzione e, spogliatosi delle vesti, si inoltra nudo in una zona impervia e solitaria, lontana e separata dalla dimora in cui egli generalmente vive (str. 5, *2 nudus heremum interiozem penetrat*).

Trascorrono sette giorni (il numero è, come sempre, quello tipico di tante narrazioni) e, giunto all'ottavo, egli non ce la fa più a nutrirsi soltanto di erbe, e sente dentro sé imperioso il desiderio di far ritorno dal compagno. Si dirige all'eremo, quindi, ma trova sprangata la porta della cella, che il confratello, essendosi fatto buio, si è chiuso dentro. Comincia allora a supplicarlo, con voce flebile, di aprirgli l'uscio, di farlo entrare, di dargli aiuto e di non disprezzare, in nome della pietà, chi è stato ivi ricondotto dalla necessità (str. 7, 2b-8 «*Frater*» *appellat «aperi! // Iohannes opis indigus notis assistit foribus; / ne spernat tua pietas, quem redigit necessitas*»). Il confratello, però, non gli apre affatto, anzi finge di non riconoscerlo neppure, rispondendogli ironicamente che ormai Giovanni è diventato un angelo, guarda le porte del cielo e non si cura più degli uomini e delle loro miserie. Rassegnato, il piccolo eremita si sdraia fuori dalla cella e trascorre una pessima notte all'addiaccio, espiando con tale penitenza il proprio peccato di presunzione. La mattina dopo, il compagno finalmente gli apre e gli fa una sonora lavata di capo (str. 11, *1 Facto mane recipitur satisque verbis uritur*), che però egli sopporta pazientemente, confortato dal cibo che, mentre quello lo redarguisce, egli sta finalmente assumendo (si tratta soltanto di semplici croste di pane, come rileva l'autore – str.

Volke willig zugestandene Ehrentitel zu nehmen, wie der Mönch *pater* genannt wird» (lo studioso, come si vede, in luogo di *abba* a str. 1, 1, proponeva di leggere, semmai, *pater*).

11, 2a *sed intentus ad crustula* – ma a lui, dopo una settimana a erba e acqua, saranno sembrate una vera e propria prelibatezza). Una volta rifocillato, Giovanni rende grazie a Dio ed esprime gratitudine, altresì, al confratello che lo ha nuovamente accolto. E così (conclude il testo con una specie di morale finale, di *epimythion*), castigato per un eccesso di leggerezza, non potendo diventare un angelo, almeno imparò a essere un buon uomo (str. 13 *Castigatus angustia de levitate nimia, / cum angelus non potuit, vir bonus esse didicit*).

La fonte di questa storiella è ben nota. Come appunto il poeta riconosce nell'esordio, si tratta di un aneddoto edificante contenuto nell'antica collezione alfabetica dei Padri del deserto della Tebaide, cui generalmente è attribuito il titolo di *Vitae Patrum* (qui di seguito, per brevità, *VP*)²⁰³ o di *Apophtegmata Patrum*²⁰⁴ e, in alcune redazioni, anche di *Quidam flos de vitis Patrum*²⁰⁵. Il testo è molto breve e può essere, qui di seguito, integralmente riprodotto:

Dicebant de abbate Joanne brevi statura, quia dixerit aliquando fratri suo maiori: «Volebam esse securus sicut angeli sunt securi nil operantes, sed sine intermissione collaudantes Deum». Et mox spolians se, quo vestitus erat, abiit in eremum; et facta ibi hebdomada una reversus est ad fratrem suum. Et dum pulsaret ostium, respondit ei, antequam aperiret, dicens: «Quis es tu?» Et ille dixit: «Ego sum Joannes». Et respondens frater eius dixit ei: «Ioannes angelus factus est et ultra inter homines non est». Ille autem pulsabat dicens: «Ego sum» et non aperuit ei, sed <di>misit eum affligi usque mane. Postea aperiens dixit ei: «Si homo es, opus habes iterum operari, ut vivas. Si autem angelus es, quid quaeris intrare in cellam?» Et ille poenitentiam agens dixit: «Ignosce mihi, frater, quia peccavi»²⁰⁶.

L'autore di *CC 42* ha seguito da vicino il modello agiografico di riferimento, sia nella complessiva organizzazione del racconto, scandito nei singoli momenti, sia in parecchi particolari, quali, per es., il fatto che il confratello di Giovanni sia più alto (o forse più anziano? o di grado più elevato) di lui (*VP: Dicebant de abbate Joanne brevi statura, quia dixerit aliquando fratri suo maiori* ~ *CC 42*, str. 2-3, 1 *Iohannes abba*

²⁰³ *PL*, t. 73, 916 ss.; cfr. anche *WARD* 1975, 73-75.

²⁰⁴ *PG*, t. 65, 71-440; cfr. *GUY* 1962.

²⁰⁵ Cfr. *STRECKER* 1926, 98.

²⁰⁶ *PL*, t. 73, 916-17.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

parvulus statura, non virtutibus, / ita maiori socio quicum erat in heremo / [...] dicebat); che egli si spogli delle proprie vesti (VP: *Et mox spolians se, quo vestitus erat, abiit in eremum ~ CC 42, str. 5, 2 ait et nudus heremum interiorem penetrat*); che trascorra in solitudine una settimana (VP: *et facta ibi hebdomada una reversus est ad fratrem suum ~ CC 42, str. 6 Septem dies gramineo vix ibi durat pabulo; / octava fames imperat, ut ad sodalem redeat*)²⁰⁷; che il confratello finga di non riconoscerlo e gli faccia trascorrere tutta la notte all'aria aperta (VP: *non aperuit ei, sed <di>misit eum affligi usque mane ~ CC 42, str. 10 Iohannes foris excubat malamque noctem tolerat / et preter voluntariam hunc agit penitentiam*), e così via. È però evidente che il poeta, nella versificazione-rielaborazione dell'aneddoto esemplare, ha operato con discreta incisività sulla configurazione e, potrei dire, sull'atmosfera tutta del breve racconto, trasformando ciò che nel modello era soltanto una breve novelletta seria ed edificante (e, in fondo, anche un po' noiosa)²⁰⁸, appunto, in un *ridiculum*, in un racconto comico attraente e divertente.

E in tal direzione si spiegano e si giustificano le piccole ma non insignificanti aggiunte e integrazioni che l'autore di CC 42 ha compiuto sull'ipotesto di partenza. Nell'aneddoto delle VP, per es., non vi è alcuna traccia dell'ammonimento preventivo che il confratello dà al piccolo Giovanni, esortandolo, come si è detto, a non tuffarsi in un progetto così arduo e pericoloso, del quale egli poi potrebbe pentirsi e rimpiangere di averlo avviato (str. 4 *Maior dicebat: «Moneo, ne sis incepti properus, / frater, quod tibi postmodum sit non cepisse sacius»*); così come un inserimento del poeta mediolatino è la *sententia* moralistica che Giovanni pronuncia prima di spogliarsi completamente e avviarsi a vivere nudo e puro come un angelo (str. 5, 1 «*Qui non dimicat, non cadit neque superat!*»). Ma sono le ultime tre strofe (str. 11-13), soprattutto, quelle in cui la rielaborazione del poeta di CC 42 si discosta maggiormente, sia nel dettato compositivo sia nei singoli particolari, dalla corrispondente sezione finale dell'aneddoto esemplare trasmes-

²⁰⁷ ZIOLKOWSKI 1994, 296, ipotizza (su suggerimento di Peter Dronke) che la situazione possa essere stata suggerita, all'autore di CC 42, dall'episodio biblico in cui si narra come Nebuchadnezzar fu costretto a cibarsi di erbe per sette giorni (cfr. *Dan. IV 29*).

²⁰⁸ Cfr. DRONKE 1984, 153. Brevi considerazioni sul componimento si leggono in BREUL 1915, 86-87; e in LO MONACO 2010, 63; molto più ampio – come sempre – il commento di ZIOLKOWSKI 1994, 292-96.

soci dalle VP. In quest'ultimo, infatti, si dice soltanto come il compagno di romitaggio, aprendogli finalmente la porta, gli abbia chiesto, ironicamente: «Se sei un angelo, perché chiedi di entrare in cella?»; e quello, resosi conto del proprio errore, abbia chiesto al confratello di perdonarlo, poiché aveva peccato («Si [...] *angelus es, quid quaeris intrare in cellam?*» Et ille *poenitentiam agens dixit: «Ignosce mihi, frater, quia peccavi»*); in CC 42, invece, non vi è più la domanda del confratello, ma si racconta come quest'ultimo abbia ripassato Giovanni bene a parole, mentre egli si consolava con le croste di pane (elemento, questo, del tutto assente nel testo agiografico); ancora, come, una volta ristorato, Giovanni abbia reso grazie a Dio e ringraziato altresì il proprio compagno e si sia messo al lavoro, cercando di alzare un rastrello, quantunque egli fosse ancora molto debole per il digiuno praticato durante la trascorsa settimana (anche questo è un particolare che non figura nella narrazione inserita nelle VP: str. 12 *Refocillatus Domino grates agit ac socio, / dehinc rastellum brachiis temptat movere languidis*); infine, la scontata e un po' banale conclusione dell'aneddoto edificante (con Giovanni che chiede al confratello «*Ignosce mihi, frater, quia peccavi*») viene opportunamente omessa dal poeta mediolatino e sostituita con un distico di chiusura assolutamente indipendente da quella e che assume (come si è detto) una ben più rilevata valenza di *epimithion* (str. 13 *Castigatus angustia de levitate nimia, / cum angelus non potuit, vir bonus esse didicit*).

Prima di concludere la disamina di CC 42 (e questo capitolo nel suo complesso), voglio ricordare – anche se non mi convince del tutto – la lettura del carme svolta da Josef Szöverffy quasi quarant'anni fa²⁰⁹. Lo studioso ha interpretato il componimento – da lui attribuito senza alcun dubbio, ancora una volta, a Fulberto di Chartres – come un *exemplum* attraverso il quale lo scrittore, che fu contemporaneo e amico fraterno del celebre Adalberone di Laon, tentò di mostrare come gli sforzi riformistici della sua epoca avessero subito una cocente sconfitta: motivo, questo, ben presente e attestato nella coeva leggenda di Maria Maddalena (in particolare nella cosiddetta *Wüstenlegende*)²¹⁰, che rivela stretti legami con la vicenda narrata in CC 42 (anche Maria Maddalena, infatti, si ritira nel deserto e per un certo tempo vive qua-

²⁰⁹ SzÖVERFFY 1987.

²¹⁰ Cfr. HANSEL 1937, 28-129; SAXER 1959.

1. Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari

si senza cibo, alla stregua degli angeli del cielo). Risulterebbe in ogni modo evidente come l'autore di *CC 42* – indiscutibilmente Fulberto, per lo Szöverffy – abbia consapevolmente e volutamente parodiato la leggenda agiografica, e ciò in linea con la polemica anti ecclesiastica diffusa in Francia intorno all'anno Mille («Il est bien possible que cet élément commun ait donné l'idée au poète de refaire l'histoire des *Apophthegmata* en vers comme une caricature de cette légende bien populaire depuis le X^e siècle») ²¹¹.

²¹¹ SZÖVERFFY 1987, 264.

Capitolo 2

Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia* religiosi e storico-politici

*Goliam stravit – Saul hoc expavit;
ruit Philisteus: – laus sit tibi, Deus!*
(CC 82, str. 1b, 3-4)

Nel primo capitolo di questo volume, dopo avere, in via preliminare, sinteticamente presentato i CC nel loro complesso, la loro origine – o, meglio, le varie ipotesi sulla loro origine – posizione e consistenza, la tradizione manoscritta, le diverse tematiche e le differenti tipologie di carmi che, alla luce delle più recenti e autorevoli classificazioni, si possono individuare entro di essi (componenti religiosi, narrativi, politici, *amatoria*, didascalici, commemorativi, *vernalia*, morali, ai quali bisogna aggiungere gli *excerpta* di Virgilio, Orazio, Stazio, Boezio e Venanzio Fortunato), mi sono soffermato, come si è visto, in particolare sui temi narrativi e sugli elementi novellistici, agiografici ed esemplari che si riscontrano in essi e soprattutto, com'è evidente, negli otto carmi di carattere dichiaratamente "narrativo" (CC 6, 14, 15, 20, 24, 30A, 35, 42), proponendo quindi, nella seconda e più ampia sezione di esso, l'analisi puntuale di ciascuno di questi otto componenti.

In questo capitolo presenterò, quindi, una seconda parte o "puntata" – se così si può dire – di quell'indagine, volta a nucleare temi e spunti di racconto anche all'interno di taluni di quei CC che, *stricto sensu*, non appartengono – o, meglio, sembrerebbero non appartenere – alla tipologia dei carmi "narrativi" (in particolare si tratterà, come vedremo subito, di alcune composizioni di stampo religioso e storico-politico).

2.1. *Spunti e motivi narrativi nei CC religiosi*

Una sezione quantitativamente assai cospicua e rappresentativa dei CC (anzi, numericamente parlando, senz'altro quella più folta, ove si prescinda dagli *excerpta* che però, ovviamente, non hanno né alcun peso né alcuna importanza in tal direzione) è rappresentata dai componimenti che, invero un po' genericamente e con una buona dose di approssimazione, si è soliti definire "religiosi". Si tratta, nel complesso, di ben 16 testi (CC 1, 2, 4, 5, 8, 13, 36, 44, 47, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, ai quali alcuni studiosi aggiungono dubitativamente – ma secondo me ben a ragione – CC 26 *Emicat o quanta pietate Cecilia sancta*, in onore di santa Cecilia, onde il totale complessivo perviene a 17 composizioni), che assurgono, in proporzione, a un terzo dell'intera raccolta (prescindendo, anche in tal caso, dagli *excerpta*).

Di tali carmi, sei sono da riferirsi senz'altro all'ambito della liturgia (CC 1 *Gratuletur omnis caro*; 2 *Melos cuncti concinnantes gratiarum*; 4 *Grates usiae*; 5 *Inclito celorum*; 8 *Nunc, corda, pange*; 81 *David regis inclita proles*)¹, mentre altri due mostrano evidenti interconnessioni con «forme del medesimo testo utilizzate in fonti liturgiche»² (CC 13 *O pater optime*; 44 *Hec est clara dies*); abbiamo, quindi, due preghiere mariane (CC 36 *Templum Christi, virgo casta*; 83 *Virgo, Dei genitrix eia obsecra*)³ e tre componimenti di argomento biblico dedicati, rispettivamente, a Rachele (CC 47 *Pulsat astra planctu magno Rachel, plorans pignora*), a Cristo (CC 77 *Turgens in terra Lucifer ille*) e a Saul, David e Gionata (CC 82 *David, vates Dei, filius Isai*). A tale nucleo appartengono anche gli ultimi tre carmi di stampo religioso, che si leggono – l'uno di seguito all'altro – nella sezione finale della silloge (CC 78 *Alme facture sator et nutritor*; 79 *Christe, mearum / lux tenebrarum*; 80 *Conditor almus*).

Riguardo a questi tre ultimi componimenti siamo di fronte, come ha giustamente osservato Lo Monaco, a canti «più o meno strettamente connessi alla figura di Godescalco di Orbais, i quali, insieme a CC 18 [*Audax es, vir iuvenis*], costituiscono un nucleo "arcaizzante"»; in ogni modo – ha continuato lo studioso – «quello che pare subito

¹ In questa classificazione, seguo da vicino quanto rilevato da Lo Monaco 2010, 6-7.

² Ivi, 7.

³ In particolare sul primo di essi, cfr. BRADLEY 1996.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

rilevabile è che circa un terzo della raccolta è costituito da poesia liturgica, paraliturgica e/o biblica e questo in linea con interessi che vediamo stabilizzati già nelle raccolte di epoca carolingia»⁴.

Elementi e spunti di racconto si riscontrano, invero, in parecchi di questi *carmina* religiosi, laddove, spesso, l'inno cede il passo alla narrazione, la componente liturgica si sposa felicemente con quella spiccatamente narrativa e, sovente, con un gusto per il racconto, la storia, la vicenda che prende il sopravvento sulle dimensioni religiose (siano esse bibliche, innologiche o liturgiche, poco importa) dalle quali, originariamente, aveva preso avvio e abbrivio la composizione. Vi sono però quattro CC religiosi che, più e meglio degli altri, palesano tali tendenze con ampiezza e varietà. Si tratta dei CC 4, 5, 77 e 82 (due, quindi, di stampo "liturgico" e due di argomento neo- e vetero-testamentario) che, nelle pagine che seguono, verranno singolarmente analizzati.

2.1.1. *La dottrina trinitaria del Credo (CC 4 Grates usiae)*

CC 4 (*Grates usiae*)⁵ ci è stato trasmesso esclusivamente in Ca (il componimento in questione, privo di notazione neumatica, vi si legge ai ff. 432rB-[3b.1]432vA). Il carme si configura in forma di sequenza e consta di sette doppie strofe con un congedo isolato. In esso viene ripercorsa, attraverso una tipologia di stampo tendenzialmente liturgico – ma, come si vedrà, con notevoli convergenze di elementi e spunti narrativi e affabulatorii – la dottrina trinitaria del *Credo*, preghiera strettamente legata alla celebrazione eucaristica che si caratterizza alla stregua di una delle fonti principali (se non, in assoluto, la fonte principale) della composizione, come comprovano inoppugnabilmente alcune sicure spie terminologiche e lessicali disseminate e, talvolta, accortamente dissimulate nel corso del testo.

Assai probabilmente destinato alla liturgia domenicale⁶, CC 4 è stato anche connesso con le cerimonie dedicate, in particolare, alla

⁴ LO MONACO 2010, 7.

⁵ Per il testo e la trad. ital. del carme, cfr. *ivi*, 82-91 (comm. a 30-31). Altre edizioni: BREUL 1915, 44-45; STRECKER 1926, 5-7; BULST 1950, 11-13; ZIOLKOWSKI 1994, 8-15.

⁶ Cfr. LO MONACO 2010, 30.

festività di Pentecoste⁷. Che si tratti di un componimento da recitare in occasione della celebrazione eucaristica della domenica – sia essa quella di Pentecoste, sia una qualsiasi domenica del rito ordinario – risulta, comunque, assolutamente verosimile, ove si consideri la presenza, alla str. 6b, 1-2, dell'appello esplicito ai fedeli che assistono alla liturgia (*Hinc vos omnes / precor, fideles*)⁸.

Il testo, in maniera ampia e, talvolta, anche un po' faticosa, si sviluppa attraverso un'iniziale invocazione (di carattere tendenzialmente innologico) alla suprema Essenza (str. 1a, 1-2 *Grates usiae / solvimus supremae*), cui segue, già a partire dalla str. 1b, la storia della Creazione – impostata, in questo caso, secondo una modalità spiccatamente narrativa – dalla creazione di ogni cosa dal nulla e dalla formazione, da parte di Dio, dell'uomo a propria immagine e somiglianza (str. 1b, 1-4 *Cuncta qui initio / creavit ex nihilo, / suam et hominem / formavit ad imaginem*)⁹ alla consumazione del peccato originale per istigazione del Maligno in veste di serpente (str. 2a, 1-4 *Hinc stimulatus / serpens antiquus / suasit amarum / mandere pomum*)¹⁰.

Il secondo momento è costituito, quindi, dall'esposizione – ovviamente, anche in tal caso assai sintetica e procedente per scorci, balzi e salti – della vicenda terrena di Cristo (str. 2b-4b) che, nato dal seno incontaminato e celeste della Vergine Maria (str. 3a, 1-9 *Virgo Maria, / maris stella, / feta de celo / pneumate sancto, / edidit salo / tempestuoso / lucem sempiternam, / salvatorem Christum / Dominum sanctissimum*)¹¹, operò miracoli in terra, soffrì, patì oltraggi, sputi, schiaffi e nerbate, fino al momento insieme vergognoso e solenne della crocifissione, con la discesa agli Inferi (str. 3b, 1-9 *Postquam innumera / fecit signa, / tollerat sputa, / alapas, flagella, / crucis inhonestam / patitur mortem, / ponitur in sepulchrum, / adit infernum, / frangit mortis imperium*), la salvifica

⁷ L'ipotesi fu avanzata, per primo, da SPANKE 1942, 120.

⁸ Cfr. ancora LO MONACO 2010, 30.

⁹ Cfr. *Gn* 1, 27 *creavit Deus hominem ad imaginem suam*.

¹⁰ Cfr. *Gn* 3, 1-6; *Phil* 2, 7 *semet ipsum exinanivit formam servi accipiens*.

¹¹ Certo superfluo, per la qualifica della Vergine Maria come *maris stella*, proporre ampi riscontri nella tradizione liturgica e innologica cristiana tardo antica e medievale: basti pensare, uno per tutti, al ritmo *Ave, maris stella*, talvolta erroneamente attribuito a Venanzio Fortunato, ma certamente posteriore, e di molto, forse addirittura del sec. X (lo si legge, fra l'altro, in VECCHI 1958, 108-09; cfr. inoltre, al riguardo, CREMASCOLI 1993, 131-32; e CREMASCOLI 2010).

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

resurrezione (str. 4a, 1-9 *Tertia die / surgit a morte, / trahens microcosmum / ad semet ipsum, / scandit omnes super celos; / nunc a dextris / sedet patris altithroni*), la salvezza dei giusti e la coesenziale condanna dei peccatori (rispettivamente metaforizzati come pecore e capri, alla luce della consueta tipologia: str. 4b, 3-4 *oves salvare, / hedos dampnare*)¹².

Il terzo momento, consequenzialmente, è rappresentato dalla discesa dello Spirito Santo e dalla enunciazione e affermazione del dogma trinitario (str. 5a-6a). Radunati i discepoli in un unico luogo, poco tempo dopo la morte e la resurrezione di Cristo lo spirito riempì, con un soffio celeste, i petti dei fedeli dell'indivisibile Trinità (str. 5a, 1-7 *Non longo post discipulis / in conclavi congregatis / spiritus ethera / imbuit aura / pectore beatorum / individuae / trinitatis fidelium*), per cui i discepoli stessi iniziarono a predicare la dottrina trinitaria dell'essenza singola distinta in tre persone (str. 5b, 2-4 *Pater, natus, sanctus spiritus / simplex usia / personis distincta*), onde unico è Dio, unico è il Cristo, unico il battesimo e unica la fede (str. 5b, 5-7 *unus est hic Deus, / temporis expers, / sumens matre principium*; str. 6a, 1-2 *Unum baptisma / fides et una*).

Le sezioni conclusive del componimento, dopo la narrazione della creazione dell'uomo, della incarnazione, morte e resurrezione del Cristo, della discesa dello Spirito Santo fra gli uomini e la delineazione del dogma della Trinità, sono di carattere predicatorio, oratorio e, come all'inizio del carne, innologico. L'autore, proprio come un sacerdote dal pulpito, esorta i fedeli a inneggiare a Dio, sia mediante un accompagnamento musicale di strumenti a corde, sia attraverso canti di giubilo (str. 6b, 1-7 *Hinc vos omnes / precor, fideles: / mecum eternum / psallite Deum / sono tantum / non chordarum / sed canoro iubilo*: e si è detto, poc'anzi, come l'esortazione e l'appello ai *fideles* spingano, assai plausibilmente, a ipotizzare una collocazione di CC 4 all'interno della liturgia domenicale). Egli richiede inoltre la salvezza e la protezione, da parte di Dio, di tutti coloro che lo lodano e lo onorano convenientemente (str. 7a, 1-9 *quo nos omnes / se laudantes / semper salvet / et conservet / ad honorem sui / nominis*

¹² Tale tipologia giungerà fino al *Dies irae* attribuito a Tommaso da Celano che, anzi, ne presenta forse la più celebre e diffusa attestazione: cfr. *Dies irae*, str. 8a, 1-3 *Inter oves locum praesta / et ab hedis me sequestra, / statuens in parte dextra* (VECCHI 1958, 406; WALSH - HUSCH 2012, 348).

incliti / hic et in eterna / maiestatis / triumphali potentia) ed esorta tutti i «cittadini del sommo cielo», i profeti, i dodici apostoli e i martiri, i confessori della fede e le vergini, a venire in soccorso ai mortali con le loro preghiere (str. 7b, 1-9 *Nunc, o summi / cives celi / nec non sancti / vos prophete / et bis seni principales / apostoli, martires, / confessores, / virgines omnes, / adiuvate nos precibus*).

La strofa finale della composizione – isolata, come spesso avviene, a mo' di congedo – si caratterizza per il suo andamento innologico (in ciò stabilendo un rapporto di ripresa e di concatenazione con l'*incipit* del carne, secondo una tipologia "ad anello"), nella lode al Creatore e alla Trinità: argomento, questo, sul quale è stata centrata la tipologia affabulatoria, narrativa ma anche teologica del componimento (str. 8, 1-7 *Sit prepotenti / laus creatori / patri, filio, / pneumati sancto / nunc et in eternum / sempiterna / creature letitia*).

Com'è evidente anche a una prima, sommaria e cursoria lettura del testo, CC 4 risulta integralmente materiato, e nella forma e nella sostanza, oltreché in precisi e ineludibili rimandi lessicali e fraseologici, di riferimenti alla Sacra Scrittura (sia all'Antico sia al Nuovo Testamento) e alla liturgia, nonché alla tradizione patristica tardoantica e altomedievale. La narrazione della creazione di Adamo e della consumazione del peccato originale (str. 1b-2a) deriva, evidentemente, da *Gn* 1 (sebbene, come opportunamente ha rilevato Lo Monaco, l'idea della creazione *ex nihilo* di str. 1b, 1-2 dipenda piuttosto da *2 Mac* 7, 28 *Peto, nate, ut aspicias ad caelum et terram et quae in ipsis sunt, universa videns intellegas quia non ex his, quae erant, fecit illa Deus; et hominum genus ita fit*)¹³, mentre, per l'esposizione del tema della resurrezione di Cristo, presente soprattutto alla str. 4a, l'autore si è avvalso di *Io* 12, 32 (*et ego, si exaltatus fuero a terra, omnes traham ad meipsum*, in particolare per la frase a str. 4a, 3-5 *trahens microcosmum / ad semet ipsum / scandit omnes super celos*), contaminato con Paul. *Eph* 4, 10 (*et qui ascendit super omnes celos*). Le epistole paoline – e soprattutto quelle ai Filippesi – sono state particolarmente tenute in conto dal poeta nella stesura e nell'articolazione (anche concettuale e teologica) del componi-

¹³ LO MONACO 2010, 30; cfr. anche ZIOLKOWSKI 1994, 171-73. In questa rilevazione delle principali fonti scritturali di CC 4 seguo molto da vicino le osservazioni avanzate dai due studiosi.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

mento: per es., il cosiddetto *Inno al Cristo* che si legge all'interno di *Phil 2*, 6-11 ha sicuramente fornito lo spunto per la definizione, espressa alla str. 2b, 3-4, del Figlio come coeterno al Padre (*misit huc filium / sibi coeternum*), mentre la medesima epistola paolina (rispettivamente i §§ 7 e 8) ha funzionato certamente da modello per le idee – espresse rispettivamente alle str. 2b, 6-7 e 3b, 5-6 – delle sembianze di servo assunte da Cristo mandato in terra dal Padre (*tectum forma / sub servili*) e dell'oltraggiosa morte sulla croce (*crucis inhonestam / patitur mortem*). Inoltre, la profezia riguardante il Figlio che, nel giorno del Giudizio, verrà a separare i buoni dai malvagi, le pecore dai capri (str. 4b, 1 ss. *Inde venturus*, etc.) si collega strettamente con quanto si legge in *Mt 25*, 31-46. Alla sezione neotestamentaria della Bibbia sono da collegare, ancora, tutta la narrazione "pentecostale" del ritmo mediolatino, alle str. 5a-5b (per le quali cfr., in principal modo, *Act 2*, 1-4 *erant omnes pariter in eo loco*, etc.; ma anche *Io 20*, 19 *et fores essent clausae, ubi erant discipuli congregati*), e l'elaborazione del *symbolum apostolorum* alla str. 6a (esemplata, fra l'altro, ancora su un'epistola di san Paolo, cioè *Eph 4*, 4-6 *unum corpus et unus Spiritus, sicut et vocati estis in una spe vocationis vestrae; / unus Dominus, una fides, unum baptisma; / unus Deus et Pater omnium, qui super omnes et per omnia et in omnibus*)¹⁴.

Ai riferimenti scritturali, vetero- e neotestamentari che è facile individuare ed enucleare con dovizia nel componimento, occorre aggiungere un altro testo – invero celeberrimo per tutto il Medioevo e oltre, fin quasi ai nostri giorni – e cioè il *Pange, lingua* (*carm. misc. II 2*) di Venanzio Fortunato¹⁵, «inno saldamente ancorato nella tradizione del *Liber gradualis*»¹⁶. Per es., nella breve narrazione del peccato originale, consumato attraverso il morso del frutto proibito, che abbiamo letto alla str. 2a, 3-4 (*suasit amarum / mandere pomum*), le inobliliabili suggestioni del *Genesi* si incrociano, assai probabilmente (se non sicuramente), con Venanzio Fortunato,

¹⁴ Cfr. BREUL 1915, 71.

¹⁵ Cfr. REYDELLET 1994, 50-52 (da cui traggio le citazioni dal *Pange, lingua*); WALSH - HUSH 2012, 96-101. La bibliografia sull'inno fortunaziano è molto ampia: cfr., in generale, NUSCH 2016 e, per la metrica (tributaria dell'*exemplum prudenziano*), MARINER BIGORRA 1975.

¹⁶ LO MONACO 2010, 30.

misc. II 2, 5 (*quando pomi noxialis morsu in mortem corrui*). L'autore di CC 4, però, non ha voluto sfruttare, in questo caso, il consueto – e, in fin dei conti, ormai un po' trito e consunto – gioco di parole e di *interpretatio nominis* fra *morsus* e *mors* presente nell'inno fortunaziano, secondo il quale il "morso" del frutto proibito è stato origine e cagione di "morte" (nel senso di morte spirituale) per Adamo ed Eva e per tutta l'umanità discendente da essi: un gioco di parole, questo, di endemica diffusione durante tutto il Medioevo e nei secoli successivi, anche nelle letterature in volgare, da Elinando di Froidmont a Dante Alighieri (*Purg.* VII 31-32: «Quivi sto io coi pargoli innocenti / dai denti morsi della morte») e oltre¹⁷. Ancora, per il motivo riferentesi alla compassione provata dal Creatore per la sua creatura (str. 2b, 1-2 *Factor sed sue / condolens facture*) si può ipotizzare un legame con Venanzio Fortunato, *misc.* II 2, 4 (*De parentis protoplasti fraude factor condolens*).

In ogni modo, come si anticipava all'inizio di questo paragrafo, è però certamente il *Credo* il testo liturgico che ha offerto all'autore le suggestioni e gli spunti più significativi e frequenti, e ciò non soltanto in alcune precise e innegabili spie lessicali e fraseologiche – che vedremo subito – ma anche nella conduzione del tema, nella successione dei motivi e degli argomenti, nell'articolazione insieme formale e concettuale del componimento.

Ma procediamo con ordine. La prima spia terminologica – quantunque possa sembrare un po' generica – è costituita dal fatto che Dio, alla str. 2b, 1 di CC 4, viene definito *factor*, come in *Credo* 3 (*factorem coeli et terrae*); i motivi della coeternità e della consustanzialità del Figlio, espressi nella str. 2b, 3-4 (*misit huc filium / sibi coeternum*), rimandano a *Credo* 10-11 (*genitum, non factum, / consubstantialem Patri*); meglio ancora, il dogma secondo il quale Cristo nacque dal ventre puro della Vergine Maria, per opera dello Spirito Santo, enunciato dal poeta mediolatino alla str. 3a, trova una precisa corrispondenza in *Credo* 16-17 (*et incarnatus est de Spiritu Sancto / ex Maria Virgine et homo factus est*). Nelle strofe successive si incrociano ancor di più i riferimenti, soprattutto per quel che riguarda le vicende concernenti il Figlio: la

¹⁷ Cfr. MANCINI 1993 (che erroneamente – e ciò fin dal titolo del suo contributo – parla di "allitterazione", laddove si tratta di un vero e proprio gioco di parole, se non di un'*interpretatio nominis*), BISANTI 1993, 379-86; BISANTI 1996, 75-78.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

resurrezione dopo tre giorni (str. 4a, 1-2 *Tertia die surgit a morte ~ Credo 20 et resurrexit tertia die*); il fatto che Cristo, asceso al cielo, segga alla destra del Padre (str. 4a, 5-8 *scandit omnes / super celos; / nunc a dextris sedet patris ~ Credo 21-22 et ascendit in caelum, / sedet ad dexteram patris*); la profezia del suo ritorno, in gloria, per giudicare i vivi e i morti (str. 4b, 1-2 *inde venturus / potens est Deus ~ Credo 23 et iterum venturus est cum gloria*); e, infine, l'affermazione dell'unicità del battesimo (str. 6a, 1 *unum baptisma ~ Credo 33 confiteor unum baptisma*).

Non si tratta, a ben vedere, soltanto di più o meno precise e rispondenti relazioni intertestuali, fraseologiche e/o terminologiche, fra i due testi, CC 4 da un lato e il *Credo* dall'altro. È, invece, proprio la dottrina trinitaria esposta e veicolata nella celebre preghiera tar-doantica a fungere da intertesto principale per la composizione e la strutturazione del carme cantabrigiense, nelle sue diverse sezioni (fra di esse perfettamente concatenate), nello sviluppo delle considerazioni, nella presentazione dei dogmi e dei fondamenti teologici che lo innervano, si può dire, da cima a fondo.

A ciò si aggiunga, in conclusione – e con questo torniamo all'assunto fondamentale di questo capitolo – il fatto che l'autore di CC 4, lungi dall'esaurire la sua trattazione servendosi esclusivamente di moduli compositivi di carattere liturgico e/o innologico, ha voluto e ha saputo proporre, a più riprese e con notevole frequenza e incidenza, spunti e stralci narrativi nei quali la preghiera, l'inno, l'esposizione del dogma o del principio teologico cedono volentieri il passo alla descrizione e al racconto di una determinata vicenda, sia che si tratti della creazione dell'uomo e del peccato originale (str. 1b-2a), sia che si discorra dell'esperienza umana e divina del Figlio, con una narrazione, in questo caso, assai più ampia e articolata della precedente, che ingloba la nascita di Cristo, i miracoli da lui compiuti, la passione, la crocifissione, la morte e la resurrezione (str. 3a-4b), sia, infine, che si presenti la vicenda relativa alla discesa dello Spirito Santo fra i mortali (str. 5a).

Ed è forse proprio nell'interferenza fra due (o magari anche tre) generi differenti – la preghiera e l'inno da una parte, il racconto dall'altra – che il componimento riceve la sua connotazione più spiccata e si configura, senza dubbio, come uno dei più significativi e interessanti fra i CC di argomento – almeno tendenzialmente – religioso.

2.1.2. *Il Modus qui et Carelmanninc (CC 5 Inclito celorum)*

A CC 4, che si è or ora terminato di analizzare, risulta strettamente legato – e ciò non solo per la contiguità dei due componimenti all'interno del manoscritto cantabrigiense – il successivo CC 5 (*Inclito celorum*)¹⁸. Il carme, privo di notazione neumatica, oltre che in Ca (ff. 432vA-[9a.1]433rA) si legge anche nel ms. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Aug. 8° 56, 10, del secolo XI (*siglum* Wo, ff. 59v-60r), che ci ha trasmesso, in tradizione extravagante, quattro dei CC¹⁹. In questo secondo testimone, il componimento è accompagnato dal titolo *Modus qui et Carelmanninc*²⁰. Il termine *modus*, utilizzato, a proposito dei CC, qui come altrove (si pensi al *Modus Liebinc*, al *Modus Florum*, al *Modus Ottinc*), pur se di non immediata e perspicua comprensione, sembrerebbe comunque rimandare all'indicazione del tono, ovvero della melodia, per l'accompagnamento musicale; più complesse l'individuazione e la spiegazione della frase *qui et Carelmanninc* (più correttamente, il titolo dovrebbe essere semplicemente *Modus Carelmanninc*), che, però, parrebbe un'indicazione tesa a chiarire come il carme in questione dovrebbe essere cantato con lo stesso *modus* di un poema dedicato a un certo Carlomanno (del quale non conosciamo affatto la personalità storica, né sappiamo come tale composizione venisse eseguita)²¹. In questa direzione, ci soccorre una famosa testimonianza di Eccheardo IV di san Gallo, nei *Casus sancti Galli* (e proprio nel passo, ben noto a tutti i mediolatinisti, riguardante, fra l'altro, la composizione del *Waltha-*

¹⁸ Testo e trad. ital. in LO MONACO 2010, 90-101 (comm. a 31-32). Altre edizioni: BREUL 1915, 42-43; STRECKER 1926, 5-11 (con ampio comm. a 11-13); BULST 1950, 13-16; ZIOLKOWSKI 1994, 16-23.

¹⁹ Si tratta, oltre a CC 5, di CC 11 (il cosiddetto *Modus Ottinc*, per cui cfr. *infra*, § 2.2.1), CC 14 (il *Modus Liebinc*) e CC 15 (il *Modus florum*: per quest'ultimo, vd. la mia analisi *supra*, cap. 1, § 1.2.3): cfr., per un quadro chiaro e complessivo, la tabella stilata da LO MONACO 2010, 15-17; e il vecchio studio di PIPER 1898, 234-35.

²⁰ Cfr. SCHUPP 1987d. Ancor oggi utili le poche pagine dedicate al componimento da RABY 1934, vol. I, 292-93.

²¹ Per le varie ipotesi, vd. SCHUPP 1987d, 635; BREUL 1915, 71, pensava trattarsi di un canto di origine germanica («This was perhaps a German song»).

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

rius)²², laddove il monaco cronista, ricordando i componimenti letterari e musicali del suo predecessore Eccheardo I (inni, sequenze, antifone e così via), menziona, a un certo punto dell'elenco, un *contrafactum* della sequenza in onore di san Paolo, *Concurrere huc populi*, realizzato dall'ancor giovanissimo – e, dobbiamo supporre, abbastanza inesperto – Eccheardo I in modo lidio (ossia nel quinto tono gregoriano), sull'andamento di un carme in onore di un misterioso Carlomanno: *Casus sancti Galli* 80: *Que deceptio Ekkehardum in opere illo adhuc puerum fefellit, sed postea non sic, ut in lidio Charlomannico: «Mole ut vincendi ipse quoque oppeteret»*²³.

Articolato in forma di sequenza e introdotto da un distico che funge da avvio (str. 1, 1-2 *Inclito celorum / laus sit digna Deo*), cui seguono ben nove doppie strofe con un strofa isolata a mo' di conclusione, CC 5 è, come il precedente, un canto sicuramente legato alla liturgia²⁴, sebbene sia alquanto difficile individuare con precisione la festività religiosa in occasione della quale esso sarebbe stato eseguito (e sempre ammesso e non concesso che sia stato eseguito qualche volta)²⁵.

La prima sezione, dopo il distico introduttivo di cui si è detto ora, è formata dalle str. 2a-6a, aperte, come di consueto in questo genere di composizioni, da un modulo di carattere spiccatamente innologico, teso alla celebrazione e alla lode della grandezza e della maestà di Dio, che, salendo ai cieli, visitò i regni terreni, al fine di redimere e salvare gli uomini avviluppati fra le spire del peccato e del Maligno (str. 2a, 1-6 *qui coelos scandens / soli regna / visitavit / redempturus hominem / maligni seductum / suasionem vermis*), modulo cui fa subito séguito l'ammonizione (a chi legge o, meglio, a chi ascolta: str. 2b, 5 *scias*) riguardante l'essenza e, soprattutto, l'immensità, la bontà e la potenza del Creatore (str. 2b, 1-6 *Quam, quis, qualis / quantus quid sit, / ratione / gestiens rimari, / immensum quem scias, / benignum, potentem*). A una dimensione ancora fortemente liturgica e celebrativa

²² Per la presentazione e la discussione di questa celebre testimonianza rimando, fra gli altri, a BISANTI 2010, 131-35.

²³ Cito da ALESSIO 2004, 198.

²⁴ Del medesimo avviso era, oltre un secolo fa, BREUL 1915, 71: «The sequence was obviously intended for use at the service in church and will hardly have been sung outside of religious houses».

²⁵ Cfr. LO MONACO 2010, 31.

obbedisce il dittico strofico successivo, con l'enunciazione dei misteri e dei dogmi dell'incarnazione e della verginità di Maria: motivi che, espressi già nella prima strofa del dittico (str. 3a, 1-6 *Patris verbum / caro factum, / mundi lumen / tenebras superans / puellam regalem / matrem fecit Mariam*)²⁶, si ripresentano, leggermente variati nell'esposizione, ma sostanzialmente immutati nel contenuto e nel "messaggio", nella seconda (str. 3b, 1-6 *Castam intrans / carnem sumpsit, / qui peccati / maculam non novit, / ut unus regnaret / factus homo Deus*)²⁷.

Col dittico successivo, il poeta ci racconta (e non è un caso che, giunto a questo punto della disamina di CC 5, io faccia ricorso proprio a tale verbo) i momenti della nascita di Gesù, contrassegnati dalle apparizioni angeliche ai pastori che, con somma devozione, si recano a salutarlo e a onorarlo. Il tono del componimento, finora improntato, come si è visto, a un andamento prevalentemente liturgico-innodico, si fa gradualmente narrativo, nell'adozione, da parte dell'autore, di forme verbali di modo finito (soprattutto perfetti indicativi: str. 4a, 2 *accepit*; 5 *agnovit*; str. 4b, 7 *pertulit*; 8 *protulit*) e nel tentativo – ovviamente non sempre riuscito, o magari riuscito soltanto in parte – di movimentare un po' il racconto, connotato dalla presenza di nuovi personaggi quali, appunto, Giuseppe "il giusto" (str. 4a, 1-4 *Ioseph iustus / quem accepit / angelico / doctus verbo*)²⁸, l'angelo (str. 4a, 7-8 *Angelus pastorum / monstrat gregi Deum*), la folla dei pastori recanti le vesti per mezzo delle quali il Figlio di Dio possa coprire le proprie membra (str. 4b, 5-7 *rusticorum / tecmina pannorum / pertulit*), mentre un'indubbia nota di realismo e di "umanità" è costituita dal particolare del bambino che, involto nelle fasce, prorompe in un pianto

²⁶ Nell'espressione *Patris verbum / caro factum* si coglie l'evidente suggestione del prologo del *Vangelo* di Giovanni (14, 1 *et Verbum caro factum est et habitavit in nobis*): espressione ripresa di peso, come è noto, nell'*Angelus* e, fra i tanti, anche da Sedul. *Pasch. carm.* II 43-44 *verbum caro factum, / in nobis habitare volens* (ma, sull'influsso di Sedulio sul carne cantabrigiense, vd. la sezione finale di questo paragrafo).

²⁷ La frase *qui peccati maculam non novit* fa evidente riferimento al dogma dell'Immacolata Concezione, che all'epoca non era stato ancora riconosciuto ufficialmente dalla Chiesa (sarà proclamato, infatti, soltanto l'8 dicembre 1854, da papa Pio IX, con la bolla *Ineffabilis Deus*), ma era comunque, già da tempo, ben noto alla coscienza e alla devozione dei fedeli.

²⁸ Cfr. *Mt* 1, 19 *Ioseph [...] cum esset iustus*.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

diritto (come è tipico, appunto, di qualsiasi bimbo appena nato: str. 4b, 3-4 *involutus / pannis, plorans*)²⁹.

Come si può vedere anche da questa sinora parziale disamina della composizione, lo schema fin qui seguito dal poeta mediolatino ricalca la narrazione della nascita di Gesù così come ci viene presentata nei *Vangeli*. E ai *Vangeli*, per l'appunto, continua ad attingere l'autore per le strofe successive, incentrate sulla rabbia e la furia di Erode e la conseguente strage degli innocenti (alla quale, però, non viene fatto esplicito riferimento, ma soltanto una più o meno larvata allusione: str. 5a, 1-7 *Quem Herodes / rex regno timens / [...] / instrumentis / bellorum quesivit / perdendum*)³⁰, e quindi l'adorazione dei Magi, condotti dalla stella a Betlemme (str. 5b, 1 *Stella duxit*)³¹ e intenti a offrire al bambino Gesù i sacri doni, l'oro, l'incenso, la mirra (con le consuete attribuzioni simboliche: str. 6a, 1-5 *Monstrant auro / regem esse, / presulem designant thure, / mirra signant tumulo / tribuere Domini*)³².

Qui si può considerare conclusa la prima sezione del componimento, quella concernente il concepimento e la nascita di Gesù. Già a partire dalla strofa successiva, infatti, si registra uno stacco temporale di trent'anni (come, d'altronde, più o meno avviene nei *Vangeli canonici*), con la narrazione del battesimo nelle acque del Giordano da parte di Giovanni Battista (str. 6b, 1-3 *Hunc Iohannes / baptizavit / unda pulchri Iordanis*)³³, cui seguono alcuni dei più celebri miracoli operati da Cristo, quali, fra gli altri, la trasformazione dell'acqua in vino durante le nozze di Cana (str. 7a, 5-9 *Aqua suam / gaudens mutat naturam / et convivis / unda mitis / versa in vinum placuit*), la re-

²⁹ Cfr. *Lc* 2, 7; 2,12.

³⁰ Cfr. *Mt* 2, 3-8.

³¹ Cfr. *Mt* 2, 9 *Et ecce stella, quam viderant in oriente, antecedebat eos, usque dum veniens staret supra, ubi erat puer.*

³² Su questo passo, si vd. il comm. di ZIOLKOWSKI 1994, 176, che riporta il brano dell'*Adversus haereses* (3, 9) di Ireneo di Lione che sta a fondamento, per tutto il Medioevo, della simbologia connessa coi tre doni dei Re Magi: *Myrrham quidem, quod ipse erat, qui pro mortali humano genere moreretur et sepeliretur; aurum vero, quoniam Rex, cuius regni finis non est; tus vero quoniam Deus, qui et notus in Iudaea factus est et manifestatus eis, qui non quaerebant eum* (PG, t. VII, 870).

³³ Cfr. *Mt* 3, 13-17; *Lc* 3, 21-22 *Factum est autem, cum baptizaretur omnis populus, et Iesu baptizato et orante, apertum est caelum, et descendit Spiritus Sanctus corporali specie sicut columba super ipsum; et vox de caelo facta est: "Tu es Filius meus dilectus; in te complacui mihi".*

surrezione di Lazzaro (str. 7b, 1-4 *Lazarum / terre tenebris conclusum / amissum / sumere precepit flatum*), la guarigione della cieca (str. 8b, 1-4 *Puellam / vite lumine privatam / in domo / vite restauravit verbo*)³⁴. Anche in tal caso – e non voglio indugiare a lungo nella disamina di questa sezione, ché ripeterei cose già espresse in precedenza – il poeta segue fedelmente il dettato evangelico (trascogliendo, ovviamente, alcuni episodi universalmente celebri per il loro rilievo esemplare e devozionale), mostrando quella tendenza alla “narratività” che si è già rilevata nelle strofe relative alla nascita di Gesù. Una “narratività”, però (ed è bene metterlo in risalto), che non si esaurisce esclusivamente nel gusto del racconto, ma si sostanzia anche, talvolta, di riflessioni e di precetti di carattere mistico e teologico: così la resurrezione di Lazzaro funge da *exemplum* e da voto che coloro i quali abbiano commesso nefandi peccati nella vita terrena, nel giorno del Giudizio possano risorgere a vita eterna, purché abbiano espiato quegli stessi peccati col dolore e con la sofferenza (str. 7b, 5-9 *ut qui seva / committat piacula, / dum laborat / emendando, / mortis surgat tumulo*)³⁵; mentre la narrazione della guarigione della cieca spinge il poeta a esortare il lettore (o, ripeto, l’ascoltatore, per cui la “parola” è fonte di apprendimento: str. 8b, 7 *discat*) a essere in grado di confessare a Dio i peccati che tiene nascosti nella propria mente e nel proprio cuore (str. 8b, 5-9 *cogitando / qui peccavit animo, / discat Deo / confiteri / tecta mente crimina*).

Con la str. 9a possiamo far iniziare la terza sezione di CC 5, più breve delle precedenti (si tratta, in tutto, di tre sole strofe) e centrata sulla narrazione della crocifissione (str. 9a, 1-5 *Hic in cruce pendens / quos creavit / princeps regum redemit, / inferni confregit vectem / alligando principem*), della resurrezione (str. 9b, 1-5 *Rex resurgens a morte / victor fulget ascendendo, thronum / tenet, quo coronas sanctis / coronandis imponit*) di nostro Signore, nonché della discesa dello Spirito Santo fra i dodici apostoli (str. 10a, 1-4 *Spiritum hinc sacrum / sibi coeternum / nuntio transmisit / consolari bis senos*). Il canto, quindi, in una formale composizione ad anello, si conclude secondo il modulo liturgico

³⁴ Su questa sezione “miracolistica”, rimando all’accurata analisi di STRECKER 1926, 12-13 (con la precisa individuazione di fonti patristiche e medievali che si estendono da sant’Agostino fino a Rabano Mauro).

³⁵ Cfr. *Io* 11.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

e innologico con il quale si era iniziato, nell'esaltazione di Cristo che, nato da una vergine (o, meglio, dalla Vergine), presiede ai cieli, redenzione delle genti e armonia dei quattro elementi del creato, terra, cielo, fuoco e acqua (str. 10b, 2-9 *quod incola, / quem gignebat virgo, / presidens in celo / [...] / gentium redemptio, / terram, polum, / ignem, pontum / rex in pace componit*); il suo regno non conosce fine, il nobile scettro risplende, mentre egli siede in cielo e abbraccia il mondo intero, creatore che contiene in sé tutte le creature (str. 11, 1-6 *Regnum cuius / finem nescit, / sceptrum splendet nobile, / celo sedens, / mundum implens, / factor facta continens*)³⁶.

Come CC 4, che immediatamente lo precede nella silloge cantabrigiense, il *Modus qui et Carelmanninc* ci presenta la vita di Gesù nella prospettiva della redenzione: tema, questo, che appare significativamente esplicitato all'inizio (str. 2a, 4 *redempturus hominem*) e verso la fine del componimento (str. 10b, 6 *gentium redemptio*), in due luoghi, quindi, marcati da una fortissima dimensione affabulatoria e, altresì, mnemonica. Per fare ciò, l'autore si è servito *plenis manibus* della griglia narrativa proposta nei *Vangeli*, seguendone la traccia cronologica e l'articolazione complessiva, sia pure – come d'altronde non poteva essere diversamente – con tagli, scorci, salti, abbreviazioni di vario genere e di diversa consistenza.

Ai *Vangeli* – i cui echi e riferimenti sono già stati ampiamente individuati e analizzati dagli studiosi precedenti, e non è quindi il caso di riproporli in questa sede³⁷ – e alle suggestioni della produzione liturgica e innologica (in particolar modo all'inizio e alla fine del carme) si uniscono, però, secondo una consueta tipologia di fruizione di fonti miste, anche alcune spie fraseologiche e contenutistiche risalenti alla tradizione vetero-testamentaria, da un lato, e, dall'altro, alla poesia cristiana dei primi secoli, non diversamente, in buona sostanza, da quanto si era potuto rilevare in CC 4, laddove accanto al Vecchio e al

³⁶ La frase *regnum cuius finem nescit*, ancora una volta, è esemplata sul *Credo* (v. 32 *cuius regni non erit finis*). Si osservi inoltre, in questi versi conclusivi del canto, il tentativo, da parte dell'autore, di elevare e rinforzare il dettato compositivo, nel ricorso all'allitterazione *sceptrum splendet* (v. 3) e, soprattutto, nella figura etimologica *factor facta* (v. 6).

³⁷ Cfr. STRECKER 1926, 8-13; ZIOLKOWSKI 1994, 176-77.

Nuovo Testamento figuravano le riprese del *Credo* e del *Pange, lingua* di Venanzio Fortunato.

Quanto alla tradizione vetero-testamentaria, alla str. 10b (quella in cui si esalta la potenza di Cristo) vien detto che il Figlio presiede ai cieli, «con veste tinta di Bosra» (str. 10b, 5 *tincta veste de Bosra*): si tratta, qui, di un'evidente inserzione da *Is* 63, 1 (*quis est iste qui venit de Edom tinctis vestibibus de Bosra?*: Bosra – o Bozra – è la capitale di Edom), parole con cui il profeta biblico introduce la metafora del “pigiatore”, attraverso la quale vengono descritte la gravità del massacro dei popoli e la potenza del Signore che, da solo, punisce i malvagi³⁸. Più interessanti sono, comunque, gli echi dal *Carmen paschale* di Sedulio (testo, come è noto, di lettura e studio curricolari nella scuola medievale) nella str. 6a, 4-5, a proposito del valore simbolico dei tre doni – e, in particolare, della mirra – offerti dai Re Magi al bambino Gesù (str. 6a, 1-5 *Monstrant auro / regem esse, / presulem designant thure, / mirra signant tumulo / tribuere Domini* ~ *Sedul. Pasch. carm.* II 95-96 *aurea nascenti fuderunt munera regi, / thura dedere Deo, myrrham tribuere sepulchro*); e nella str. 7a, 5-9, per l'immagine gioiosa della trasformazione dell'acqua in vino durante le nozze di Cana (str. 7a, 5-9 *Aqua suam / gaudens mutat naturam, / et convivis / unda mitis / versa in vinum placuit* ~ *Sedul. Pasch. carm.* III 3-7 *fusas / in vinum convertit aquas: amittere gaudent / pallorem latices, mutavit laeta saporem / unda suum largita merum, mensasque per omnes / dulcia non nato rubuerunt pocula musto*)³⁹.

2.1.3. *La storia della salvezza e la confutazione dell'eresia teopaschita (CC 77 Turgens in terra Lucifer ille)*

CC 77 (*Turgens in terra Lucifer ille*)⁴⁰ ci è stato tramandato, privo di notazione neumatica, esclusivamente dal ms. Ca (f. 442rA-vB) e, coi suoi 140 versi, è il più lungo fra tutti i componimenti della raccolta

³⁸ Cfr. anche *Is* 34, 1-7.

³⁹ Cfr. quanto annotano brevemente, a tal proposito, Lo MONACO 2010, 31; e, prima di lui, avevano rilevato STRECKER 1926, 10; e ZIOLKOWSKI 1994, 177. In generale, sul *Paschale carmen* di Sedulio cfr. MORI 2013.

⁴⁰ Testo e trad. ital. in Lo MONACO 2010, 246-57 (comm. a 69); cfr. anche ZIOLKOWSKI 1994, 140-49.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

mediolatina (e ciò sarebbe maggiormente comprovato ove si volesse postulare, come vedremo fra poco, una sua più che probabile acefalia). Esso, infatti – almeno così come ci è pervenuto e come lo leggiamo nel codice cantabrigiense – consta di 35 strofe tetrastiche di versi composti da trimetro dattilico catalettico + adonio (4#da^{3^} adon, secondo il sistema di rappresentazione metricologica e ritmica elaborato e proposto da Edoardo D’Angelo). Si tratta – ed è importante metterlo subito ben in evidenza – del medesimo schema metrico del carne I 2 del *De consolatione Philosophiae* di Boezio (*Heu, quam praecipiti mersa profundo*). I modelli metrici boeziani, così differenziati nella loro varietà e articolazione, furono fortemente influenti durante tutto il Medioevo, come, d’altra parte, la *Consolatio* nel suo complesso⁴¹. Per quanto concerne il periodo immediatamente precedente quello durante il quale, verosimilmente, fu composta la stragrande maggioranza dei CC, basti pensare alla considerazione e all’interesse verso i *carmina* della *Consolatio* mostrati, fra gli altri, da Lupo di Ferrières, autore, in particolare, di un opuscolo *De metris Boethii* che conobbe ampia diffusione e fortuna nei secoli successivi, fino all’Umanesimo⁴².

A ciò si aggiunga – rilievo che ritengo ancor più importante e significativo – il fatto che, nella silloge mediolatina, CC 77 segue immediatamente i nn. 50-76 (giustamente valutati, dagli studiosi, come un tutto unico e omogeneo), cioè gli *excerpta* (talvolta integrali, più spesso limitati al solo verso incipitario) dei 27 *metra* del *De consolatione* boeziano⁴³. E, ancora, il fatto che CC 77 sia stato composto in versi quantitativi, di stampo classico, si giustifica e si spiega ampiamente laddove si faccia attenzione alla sua collocazione “spaziale” (se così si può dire) entro il codice. Dopo il “blocco” rappresentato dagli *excerpta* boeziani, infatti, i CC 77-83 palesano, nel loro insieme, connotazioni distintive e caratteristiche che fanno di essi quasi un tutt’uno compat-

⁴¹ Cfr., almeno, il classico COURCELLE 1967, nonché TRONCARELLI 1981, e, più recente, LOMBARDO 2013.

⁴² Cfr. BROWN 1976; per la successiva fortuna dell’opuscolo di Lupo, vd. BOLDRINI 2001.

⁴³ Gli *excerpta* boeziani si leggono in un foglio di Ca recuperato presso la Stadt- und Universitätsbibliothek di Frankfurt-am-Main (*Fragm. lat. I. 56*) e, per la più gran parte di essi, è presente anche la notazione neumatica (per la descrizione del foglio, cfr. GIBSON - LAPIDGE - PAGE 1983 e LO MONACO 2010, 15-17). Sulle presenze di notazioni neumatiche sui *metra* boeziani nella tradizione ms., cfr. inoltre ZIOLKOWSKI 1994, 312; e in generale, ancora ZIOLKOWSKI 2000b e 2007.

to e uniforme, onde essi, in gran parte, si differenziano dai 49 carmi che precedono la sezione boeziana. Siamo, infatti, di fronte a sette componimenti dai tratti fortemente arcaizzanti, verosimilmente ispirati al modello di Godescaldo d'Orbais (e quindi, come appare probabile, gravitanti attorno a un ambito cronologico carolingio o, forse meglio, tardo-carolingio)⁴⁴, entro i quali, oltre a CC 77, si individuano altri due *carmina* caratterizzati da una struttura metrica (non ritmica), e cioè i contigui CC 79 (*Christe, mearum*) e 80 (*Conditor almus*), entrambi in strofe di adonii *katà stichon*, anche in tal caso secondo l'aureo e inoblabile modello boeziano (si pensi, infatti, al celeberrimo carne I 7 – *Nubibus atris* – della *Consolatio*)⁴⁵.

CC 77, quindi, insieme a pochi altri componimenti, segue i modelli metrici classici (quantitativi). Oltre a esso (e agli or ora ricordati CC 79-80), e prescindendo, ovviamente, dagli *excerpta* virgiliani, oraziani e staziani (nonché dalla rielaborazione, in distici elegiaci, di Venanzio Fortunato, *misc.* III 19, esperita in CC 22), sotto questo riguardo si registrano soltanto altre quattro poesie, ovvero CC 26 (*Emicat o quanta pietate Cecilia sancta*, in esametri leonini) e – benché a tal punto non si possa essere del tutto sicuri che gli autori concepissero ancora tali strutture versificatorie come metriche e non, piuttosto, come ritmiche – CC 18 (*Audax es, vir iuvenis*)⁴⁶, 25 (*Sponso sponsa karissimo*), 35 (*Quibus ludus est animo*)⁴⁷ e 40 (*Levis exsurgit zephirus*), tutte e quattro in dimetri giambici.

⁴⁴ Cfr. LO MONACO 2010, 11.

⁴⁵ Il medesimo schema metrico verrà ripreso in epoca altomedievale, fra gli altri, da Alcuino di York nel suo *Carmen adonicum* (*Tē homo laudet*) e dall'anonimo autore del "canto di gioia" *Bachifer, eia* (entrambe le composizioni, con trad. ital. a fronte, si leggono in VECCHI 1958, 44-47 e 76-77). Altri componimenti altomedievali che utilizzano lo stesso schema metrico sono l'*Omnipotentem* di Walahfrido Strabone (e dello stesso, i versi *Pacis amatrix* e ss., coi quali si conclude la supplica all'imperatrice Giuditta, *Omnia qui solus rerum secreta tuetur*), lo *Spes nostra, Christe* di Godescalco d'Orbais, il *Sophia patris* di Rabano Mauro, i *Versus de accipitre et pavone* (*inc. Avis haec magna*) che si leggono nel ms. Bern, Burgerbibliothek 455 (pubblicati prima da HAGEN 1877, 75-79; quindi da C. Bottiglieri e S. Barrett, in STELLA 2007, 159-76), etc.

⁴⁶ Il carne, in ediz. critica, con introd., commento e appendice musicologica, è stato pubblicato di recente anche da M.P. Bachmann e S. Barrett, *ivi*, 129-52.

⁴⁷ Ho analizzato questo componimento *supra*, cap. 1, § 1.2.7.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

Veniamo quindi alla presentazione di CC 77 e, in primo luogo, al problema costituito dalla sua completezza. Il componimento, che appare, in prima istanza, come una sorta di sunto in versi di episodi cruciali dell'Antico e del Nuovo Testamento, è fortemente sospetto di acefalia, e ciò sia perché, in Ca, risulta assente la consueta iniziale rubricata, sia soprattutto perché il racconto della Creazione prende il suo avvio dal quarto giorno di essa, ossia dall'origine del sole e della luna (che qui, con un abile richiamo alla classicità, sono enfaticamente chiamati *Tittan* e *Cinthia*: str. 2, 1-2 *Mox lucere die lumine Tittan / expulsis tenebris, Cinthia nocte*), e non, come sarebbe certo opportuno e verosimile, dal primo giorno. Alla luce di tale peculiarità, gli studiosi hanno sovente ipotizzato che il carme sia, appunto, acefalo⁴⁸, privo quindi, all'inizio, di un numero di strofe non sicuramente precisabile, ma comunque certo non molto alto. In effetti, ritengo anch'io che il componimento non ci sia giunto integralmente, per le motivazioni or ora avanzate (mancanza dell'iniziale rubricata e inizio della narrazione a partire dal quarto giorno della Creazione), alle quali aggiungerei, in primo luogo, l'osservazione di un *incipit* (str. 1, 1-2 *Turgens in terra Lucifer ille / demon efficitur, lubricus anguis*) che, nel riferimento a *Lucifer ille*, sembrerebbe forse rimandare o alludere a qualcosa di detto precedentemente a proposito del capo degli angeli ribelli: qualcosa di cui, però, nel testo che ci è pervenuto non abbiamo alcuna testimonianza.

Vi è poi un'altra osservazione che vorrei avanzare. Il componimento si conclude – come vedremo subito, enucleando la struttura e l'articolazione sequenziale di esso – con un'invocazione a Dio, di stampo essenzialmente innologico, cui fa seguito la consueta dossologia terminale (str. 32-35). Orbene, quantunque non si tratti, evidentemente, di una regola fissa e immutabile, i carmi mediolatini di tal genere si

⁴⁸ La possibile acefalia del testo fu messa in evidenza già dai primi editori dei CC: cfr., a tal proposito, DRONKE - LAPIDGE - STOTZ 1982, 69; e ZIOLKOWSKI 1994, 319, il quale si chiedeva: «Is the poem acephalous? Because it lacks a rubric initial, it is conceivable that one stanza or more of the original opening has been lost. Such a loss would explain why, after the description of the fall of Lucifer, the poem proceeds to the fourth day of creation without saying anything of the first three days [...]. Compounding the perplexity that the codicological evidence arouses is the fact that whereas all the other first half lines in the poem contain six syllables, this one has only five».

aprono, assai spesso, con un modulo di carattere innologico che si pone, rispetto alla conclusione, secondo una prospettiva di apertura e chiusura “ad anello” e che ingloba, al suo interno, la narrazione di un determinato evento (o di determinati eventi) desunto dall’Antico e/o dal Nuovo Testamento (e anche da vicende di carattere agiografico, moralistico, esemplare, didascalico, devozionale, e così via). Già CC 5, precedentemente analizzato nel corso di queste pagine, palesa ed evidenzia una struttura di tal genere⁴⁹. CC 77, così come ci è stato trasmesso, non presenta, però, nulla di simile, poiché esso inizia, assolutamente *ex abrupto*, col racconto della caduta di Lucifero e dei fatti relativi al quarto giorno della Creazione. Ritengo, quindi, almeno ipotizzabile che in apertura vi fosse un inno, una invocazione a Dio – o qualche cosa di tipologicamente affine, ormai irrimediabilmente perduta – cui seguiva la narrazione della creazione divina (che iniziava, ovviamente, dal primo giorno) e dei fatti successivi, fino al Giudizio universale, con la conclusione innologica e dossologica che leggiamo e che, verosimilmente, si ricollegava all’*incipit*. Sono perfettamente consapevole che queste da me avanzate sono soltanto pure, purissime ipotesi, non supportate da alcuna “prova provata” (come avrebbero detto i filologi classici di vecchio stampo). Ma, qualora esse potessero essere accolte, ne deriverebbe senz’altro un ulteriore avvaloramento della condizione di incompletezza del componimento.

CC 77, come si diceva, si presenta quindi come una storia della salvezza, attraverso le rivelazioni contenute nell’Antico e Nuovo Testamento, dalla caduta di Lucifero – almeno così come esso ci è giunto – al Giudizio universale⁵⁰, e denota, al suo interno, un forte intento polemico (che si esplica soprattutto nelle sezioni conclusive del carme, sulle quali tornerò). Le 35 strofe tetrastiche che lo compongono possono essere suddivise, quanto al contenuto, in sei sequenze:

1. str. 1-8: i giorni della Creazione;
2. str. 9-13: il Paradiso terrestre e il peccato originale;
3. str. 14-18: Dio manda il Figlio a salvare le sue creature;

⁴⁹ Cfr. inoltre, a tal proposito, BISANTI 2011e.

⁵⁰ ZIOLKOWSKI 1994, 319, segnala opportunamente un altro componimento che segue il medesimo schema espositivo, il *De fide catholica rythmo carmen compositum (inc. Aeternae rerum conditor, / et clarus mundi formator)* di Rabano Mauro.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

4. str. 19-28: vita, natura, miracoli, morte e resurrezione di Gesù;
5. str. 29-31: Giudizio universale e confutazione dell'eresia teopaschita;
6. str. 32-35: invocazione a Dio e dossologia finale.

Fortemente materiata di continui riferimenti alle fonti scritturali che – come per tutti gli altri canti della medesima tipologia – vanno dal libro del *Genesi* ai *Vangeli* all'*Apocalisse*⁵¹, la composizione si apre, quindi, col racconto della caduta di Lucifero, il più bello fra tutti gli angeli di Dio, trasformato, per la sua colpa, in un orrido serpente strisciante e repellente, condannato a sprofondare in un oscuro, infinito abisso (str. 1, 1-4 *Turgens in terra Lucifer ille / demon efficitur, lubricus anguis, [...] / quapropter baratro truditur atro*). Dopo la creazione del sole e della luna, nonché delle innumerevoli stelle che punteggiano la volta del cielo (str. 2, 3 *stelle multifide axis in arce*), il Signore dà vita agli squamosi pesci del mare, ai piumati uccelli e a tutti gli altri animali, sia quelli selvatici sia quelli domestici sia, infine, quelli che strisciano (str. 3, 2-4 *compisit squamigeros equore pisces, / plumatos volucres, cuncta iumenta, / beluas et bestias, reptile vivens*). Alla creazione degli animali segue, come nell'ipotesto di riferimento (il libro vetero-testamentario del *Genesi*), quella dell'uomo, composto insieme di corpo e anima (str. 4, 3 «*Formemus hominem corpore, psicha*»), animato dal soffio della vita, formato a immagine e somiglianza di Dio e preposto a governare tutte le cose create (str. 5, 1-4 «*Spiremus hominem flamine vite, / qui nostri similis sistat imago / et presit reliquis ante patris, / cunctis terrigenis, iure regendi*»)⁵²; egli sarà destinato a prendere il posto di Lucifero, in quanto individuo inizialmente privo di macchia e di peccato (str. 6, 1-2 «*sedem Luciferi qui subiturus / constans, innocuus, crimine nullo*»). Alla creazione dell'uomo fa da completamento, ovviamente, quella della donna, alla quale viene destinata la str. 7 (v. 4 *Aevam necne creans cuncta patravit*), mentre questa prima sequenza si conclude con l'enunciazione del motivo riguardante il "riposo" di Dio durante il settimo giorno, dopo i sei dedicati alla creazione di tutte le cose (str. 8, 3-4 *ter bis ymeris; / almus sic opifex post requievit*).

⁵¹ L'elenco completo di tali riferimenti si legge ivi, 319-21.

⁵² Si noti, al v. 4 della str. 5, la *cheville* fra *iure* e *regendi*. Per l'individuazione e l'utilizzo di tale artificio di parola nei poeti mediolatini, cfr. soprattutto VELLI 1967 (poi in VELLI 1995, 118-32, in partic., 125); e LEOTTA 1995, 205.

Sulla narrazione della vita dei protogenitori nel Paradiso Terrestre e del successivo peccato originale è incentrato il secondo “momento” della composizione. Il poeta esordisce insistendo sulla condizione primigenia di felicità e di purezza di Adamo ed Eva, che vivono nel giardino dell’Eden e possono liberamente cibarsi di tutti i frutti che la terra spontaneamente offre loro, a eccezione del frutto dell’albero proibito (str. 9, 1-4 *Adam vero colens eius et uxor / mundi dum maculis hunc paradisum / vescuntur dapibus omnibus eius / excepto vetiti robore fructus*): ragione, questa, che stimola i cattivi uffici del diavolo, il «geloso nemico» (str. 10, 1 *aemulus hostis*), il quale, per celare la propria identità, assume le sembianze di un serpente (str. 10, 2 *sese dissimulans induit anguem*: e non si dimentichi come il poeta, alla str. 1, avesse rilevato la metamorfosi di Lucifero, tramutato in un orrendo serpente strisciante) e convince prima Eva, poi lo stesso Adamo, a violare i patti e a nutrirsi del frutto proibito, che l’autore, con una vulgata metafora, definisce addirittura “morte”, onde i due protogenitori, inghiottendo quel frutto, hanno ingoiato, del pari, la propria “morte” spirituale (str. 11, 1-2 *Necnon et fragilis ipse maritus / post hanc deglutit gutture mortem*)⁵³, per cui sono spogliati della veste (altrettanto metaforica) dell’immortalità, si rendono conto, per la prima volta dalla loro nascita, di essere completamente ignudi (str. 11, 3-4 *Nudantur subito veste perhenni, / se statimque vident corpore nudos*) e vengono definitivamente scacciati dal Paradiso Terrestre, condannati a una vita di peccato sia in questo mondo sia, soprattutto, nella vita eterna, dopo la loro morte corporale, quando essi verranno precipitati giù nell’eterno baratro infernale (str. 13, 4 *hos cum progenie clauderet orcus*)⁵⁴.

A questo punto, conclusesi le prime due sequenze del carne, rispettivamente dedicate, come si è visto, ai giorni della Creazione e alla narrazione della vita di Adamo ed Eva nell’Eden, del peccato originale e delle sue nefaste conseguenze sull’intera umanità, si registra

⁵³ Cfr. quanto, a tal proposito, si è detto *supra*, nota 17 e relativo contesto.

⁵⁴ Si osservi, nel passo citato, l’utilizzo del termine classico *orcus*, per indicare l’inferno (uso, peraltro, abbastanza diffuso nella poesia tardoantica e medievale): cfr. Auson. *epist.* 13, 51 *sustulit emersus Stygiis fornacibus Orcus*; Claudian. *in Ruf.* I 294 *hoc neque Geryon triplex nec turbidus Orci*; Prud. *contra Symm.* I 406 *Dic, quibus hunc scribis titulum, nisi quod trucis Orci*; Bonvesin da la Riva, *Vita schol.* 465-66 *Mundi, lassorum, paradisi, flebilis orci / hec est vita, quies, porta beata dolor* (in GARBINI 2022, 112), etc.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

un enorme salto cronologico e tematico (evidenziato comunque, dallo stesso autore, a str. 14, 3 *multis temporibus post revolutis*), in quanto la narrazione, da questo momento in poi, si concentra direttamente sulla venuta di Cristo nel mondo e sulla salvezza che egli ha procurato agli uomini, finora avviliti nella peste del peccato (ed è questo il nucleo essenziale e concettuale del componimento). Le str. 14-18 – che costituiscono, come si è detto, la terza sezione di esso – svolgono appunto i temi della venuta del Figlio, mandato da Dio per la salvezza delle sue creature (str. 14, 1-4 *Propter quos soboles unica patris, / per quam cuncta bona facta fuere, / multis temporibus post revolutis / celis de superis venit ad arva*). Questa parte, pur denotando – come tutto il carme, d'altronde – una forte tendenza al racconto, differisce tipologicamente, qua e là, dalle due precedenti (e anche dalle due successive), in quanto il poeta, nello sforzo di affrontare i temi complessi dell'incarnazione e della verginità di Maria, si lascia andare, talvolta, a vieti giochi di parole e di immagine, concettosi e spesso addirittura capziosi – e peraltro assai diffusi e sfruttati in componimenti di questo tipo – onde viene detto, per es., che Gesù, in quanto figlio di Dio, non lasciò il proprio padre ma rimase per lui l'unico figlio (str. 15, 1-2 *Sed non deservit numine patrem, / sed cum patre manens unus et ipse*); quindi che egli, privo di madre, rimase unico figlio di un padre e, privo di padre, rimase figlio di sola madre, essendo a un tempo primogenito dell'onnipotente e unigenito della vergine vivificatrice (str. 17, 1-4 *Patris matre carens unicus extat, / matris patre carens filius instat: / sic primogenitus omnipotentis, / sic unigenitus virginis alme*)⁵⁵; e, ancora, che Maria, integra pur avendo generato il sommo figlio, gode in quanto madre dell'onore della verginità, mentre vergine rimane anche dopo aver partorito ed essere divenuta madre (str. 18, 1-4 *Que summum pariens integra partum / mater virgineo gaudet honore: / natum concipiens et pariendo / ac postquam peperit, virgo remansit*)⁵⁶.

⁵⁵ Al v. 4 si rilevi l'ossimoro *virginis alme*, anch'esso molto diffuso nella poesia religiosa e, in particolare, mariana del Medioevo latino: cfr. per es., Steph. *opus metr.* 7, 130 *Omnipotens, laudem, Marie virginis alme*.

⁵⁶ Forse superfluo, anche in questo caso (cfr. *supra*, nota 11), insistere sul tema di Maria "verGINE madre", che si registra con notevolissima frequenza nella letteratura e nella poesia religiosa mediolatina (cfr., fra l'altro, MORESCHINI 2008 e PAOLI 2008) e che, come è noto, conoscerà la sua più famosa formulazione da parte di Dante, *Par.* XXXIII 1 («Vergine madre, figlia del tuo figlio»: per una sintetica esemplifi-

Con le str. 19-21 – le prime tre della quarta sequenza – il poeta immerge il lettore e il presumibile ascoltatore ancora nei misteri dell’incarnazione e della doppia natura, umana e divina a un tempo, di Cristo figlio di Dio (str. 19, 3-4 *indutus homine nascitur infans / immotusque manet in deitate*); li accompagna nella narrazione dell’infanzia di Gesù, attraverso il particolare, tenero e ingenuo, come spesso in questo genere di poesia⁵⁷, del bambino allattato al seno della vergine Maria (str. 20, 3 *lactatus sapido ubere matris*); e li guida nel ribadimento della sua duplice natura, onde egli, in quanto Dio, è pane di vita e viva fonte della sapienza dalle sette forme (str. 21, 1-2 *Vite panis inest qui deitate / vivus septifide fonsque sophie*), mentre, in quanto uomo, necessita di quello stesso pane e di quella stessa acqua (str. 21, 3-4 *hic ceu verus homo esurit escam / ac fessus sitiens postulat haustum*). Seguendo la narrazione evangelica – ma, evidentemente, di essa sono trascelti soltanto alcuni episodi, qui proposti a mo’ di *exempla* indicativi dell’attività e della predicazione di Gesù – l’autore di CC 77 rievoca quindi, in sintesi, i miracoli della resurrezione di Lazzaro (str. 22, 1-4 *Pax et letitia triplicis orbis, / lux et vera salus christicollarum / defunctum Lazarum planxit amare, / iussit quemque mori, morte reduxit*)⁵⁸ e della tempesta sedata (str. 23, 1-4 *In navi recubans corpore dormit, / divine vigilans excitat auras, / turbatoque mari turbine flante / mox ventos validos sedat et undas*)⁵⁹, concentrando poi il suo racconto sull’esperienza della passione di Cristo, con le vicende della croce (str. 25), della morte corporale, del seppellimento e della conseguente discesa agli inferi (str. 26), della resurrezione dopo il terzo giorno (str. 27, 1-4 *Ternos postque dies ferme peractos / devicto misero principe mortis / et mortem superans funeris expers / corpus vivificans sponte resurgit*)⁶⁰ e dell’ascensione al cielo (str. 28)⁶¹. In queste

cazione cfr. inoltre BISANTI 2005b, 48-49). All’interno dei CC il motivo ricorre, in *incipit*, in CC 83, 1 *Virgo, Dei genitrix*.

⁵⁷ Basti pensare, uno per tutti, al poemetto agiografico *Maria* di Rosvita di Gandersheim, fondato sul cosiddetto *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (in BERSCHIN 2001, 4-35; e, con trad. ital., in ROBERTINI - GIOVINI 2004, 24-71: cfr. anche BISANTI 2025b).

⁵⁸ Cfr. *Io* 11, 45.

⁵⁹ Cfr. *Mt* 8, 23-27; *Mc* 4, 35-41; *Lc* 8, 22-25. In questa strofa si rilevano una *figura etymologica* (*turbatoque [...] turbine*) e un’allitterazione bimembre (v. 4 *ventos validos*).

⁶⁰ Cfr. *Mt* 28, 2-10; *Mc* 16, 1-8; *Lc* 24, 1-12; *Io* 20, 1-18.

⁶¹ Cfr. *Mc* 16, 19-20; *Lc* 24, 50-53.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

tre ultime strofe – sulla str. 25, per motivi che saranno compresi più avanti, ritornerò fra breve – si osserva la ribattente contrapposizione (che, però, assume talvolta le caratteristiche di un indissolubile rapporto unificante) fra l’essere “uomo” e l’essere “Dio” di Gesù, fra la sua natura umana e la sua natura divina, onde egli subì la morte e la sepoltura col solo suo corpo, in quanto “uomo”, ma, in quanto “Dio”, discese giù all’inferno, rompendone le porte chiuse fin dall’alba del mondo e, nel contempo, salvando e riscattando l’umanità intera (str. 26, 1-4 *Sed dum solus homo funera passus / esset sub tumulto more sepultus, / descendens deitas tartara fregit / humanumque genus inde redemit*); e, trascorsi quaranta giorni dalla sua resurrezione, al cospetto dei discepoli salì al cielo e sedette alla destra del Padre⁶², egli stesso “Dio” e, insieme, “uomo perfetto” (str. 28, 3-4 *sic deus ipse / ac perfectus homo*).

Dal punto di vista teologico, concettuale e polemico è comunque la quinta sequenza del carme quella che offre i maggiori spunti e i più interessanti riferimenti. Essa, comprendente le str. 29-31, verte sul tema del Giudizio universale (e qui il modello privilegiato è ovviamente costituito dal libro dell’*Apocalisse*), durante il quale il Figlio, come giudice, apparirà con tizzoni fiammeggianti e secondo giustizia assegnerà eque pene ai reprobì e attribuirà la dovuta ricompensa ai pii e ai buoni (str. 29, 1-4 *Qui venturus erit secla cremare / iudex flammivomis torribus ignis / et iuste reprobis iusta rependet / necnon digna bonis debita reddet*)⁶³. Ma – e qui, come si anticipava, sta il nucleo concettuale e apologetico del componimento, onde la storia della salvezza si configura e si giustifica in tale prospettiva teologica e, insieme, teologica – sono le str. 30-31 quelle nelle quali il poeta mira a veicolare l’idea di fondo che, sotterraneamente e spesso inavvertitamente, ha percorso tutta la tramatura del componimento e la narrazione in esso intrapresa e sviluppata. Il carme, infatti, risulta chiaramente orientato a combattere, ponendo una particolare attenzione alla definizione ontologica della Trinità e del Cristo, l’eresia teopaschita, quella dottrina, cioè, che affermava come Cristo fosse morto sulla croce sia in quanto uomo sia in quanto Dio. Scrive infatti l’autore che i temerari dal cuore

⁶² Anche qui si rileva l’eco palese del *Credo*, vv. 21-22: *et ascendit in caelum, / sedet ad dexteram Patris*.

⁶³ Cfr. *Apc* 8, 5-12.

deviato, in quanto eretici, giustamente moriranno, poiché essi sono assolutamente blasfemi e adducono assurde falsità (str. 30, 1-4 *Audaces igitur corde seducti, / qui sunt heretici, iure peribunt / qui contra Dominum ore sussurrant / blasphemantque Deum falsa ferentes*), soprattutto quando sostengono – anzi, per meglio dire, quando vaneggiano, e quel che dicono è peccato e oltraggio riferire – che non solo l’umanità di Cristo, ma anche la sua divinità pendeva dalla croce e che la stessa natura divina di Gesù fu soggetta alla morte (str. 31, 1-4 *Affirmant etenim, immo bachantur – / dictu namque nefas et scelus aiunt – / quod Christi deitas in cruce pendens / sit, non solus homo, subdita morti*).

Un’anticipazione di questa acuta e violenta frecciata contro l’eresia teopaschita si rintraccia, comunque, già alla str. 25 – e per questo motivo è stata tralasciata, poc’anzi, la disamina di essa – laddove il poeta, nell’insistenza sui temi della divinità e dell’umanità di Gesù, mette in risalto come Cristo uomo, prendendo su di sé la croce, sopportò sì la morte, ma soltanto col corpo, in quanto mai la divinità, sempre vivente, poté contrarre debiti con la morte (str. 25, 1-4 *Sic tollendo crucem post homo Christus / solo sustinuit corpore mortem, / <nam> numquam deitas viva per evum / quivvit forte pati debita mortis*)⁶⁴. Ed è proprio qui il cuore apologetico, polemico e teologico del componimento. La sezione nella quale questo argomento viene affrontato e brevemente enucleato – la quinta del carne, secondo la suddivisione strutturale che ne è stata proposta – si configura quindi, in buona sostanza, come quella conclusiva.

È vero che CC 77 presenta, alla fine, un’appendice di stampo innologico (alla stregua di innumerevoli altri componimenti obbedienti alla medesima tipologia) nella quale, fra l’altro, viene invocato Cristo, redentore del genere umano (str. 32, 1 *Humani generis, Christe, redemptor*), e viene ulteriormente ribadito, in chiusura e secondo la consueta dossologia, il dogma della Trinità (str. 35, 3-4 *simplex et trifidus qui manet idem / vivens atque regens omnia secula*); ma, con l’enunciazione della condanna dell’eresia teopaschita (che abbiamo letto alle str. 30-31), il nucleo narrativo e ideologico del carne ha sostanzialmente concluso la sua parabola ascendente.

⁶⁴ Cfr. *Mt* 27, 33-50; *Mc* 15, 20-37; *Lc* 23, 33-46; *Io* 19, 16-30.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

Anche CC 77, come penso sia emerso dall'analisi che ne è stata esperita nelle pagine precedenti, si caratterizza quindi, come quelli già presentati, per l'insistente rinvio a strutture narrative, diegetiche e affabulatorie pienamente presenti e rilevate, funzionali, però, non solo al racconto della storia sacra, ma altresì alla confutazione dell'eresia teopaschita, terminale, conclusiva e, a suo modo, definitiva e definitoria.

Il carne cantabrigiense, quindi – per porre un punto fermo a questa forse troppo lunga analisi – evidenzia sì, da parte del poeta, quel gusto per il racconto, la narrazione, anche la “scenicità” (che si sostanzia nella frasi in discorso diretto sapientemente inserite nel tessuto del componimento) che costituisce una cifra distintiva di tanti CC; ma si configura, alla stregua di altre composizioni della sezione liminale della raccolta, come un testo nel quale gli elementi tipicamente narrativi si sposano alle tematiche di stampo teologico e, insieme, alle componenti di genere innologico.

2.1.4. *David, Saul e Gionata* (CC 82 *David, vates Dei, filius Isai*)

L'ultimo fra i CC religiosi meritevole di analisi, in questa sede, è CC 82 (*David, vates Dei, filius Isai*)⁶⁵. Esso, strutturalmente articolato come una “protosequenza” di quattro doppie strofe (più una strofa di congedo)⁶⁶, ci è stato trasmesso, oltre che in Ca (f. 443vB), anche nei mss. Engelberg, Stiftsbibliothek, Fragm. lat. 235⁶/ 40, del secolo XII (*siglum* En, f. r., soltanto le str. 1-3a, fino al v. 2 *convenerunt*), e Salzburg, Stiftsbibliothek Sankt Peter, A. IX. 3, anch'esso del secolo XII (*siglum* Sz, f. 1r). La notazione neumatica è assente in Ca (e anche nel frammento En) ma è presente, solo per la str. 1, in Sz.

Il componimento, nel quale viene ripercorsa, in maniera notevolmente sintetica, la vicenda di David, Saul e Gionata narrata nell'Antico Testamento⁶⁷, è importante e significativo anche alla luce della testimonianza di Amarcio sulla possibile *performance* di alcuni dei CC

⁶⁵ Testo e trad. ital. in LO MONACO 2010, 71-72; cfr. anche ZIOLKOWSKI 1994, 158-161.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, 329.

⁶⁷ Le fonti essenziali, ovviamente, sono costituite dai libri 1 e 2 di *Samuele* (ma vd. *infra*).

– o di composizioni analoghe – a noi pervenuti, testimonianza della quale si è ampiamente discusso nel primo capitolo di questo libro, alle cui pagine rinvio⁶⁸. Il carme si configura come la narrazione e, insieme, l'esaltazione della prima parte della vita di David, quella che va dalla nascita dell'umile pastore alla morte in battaglia di Saul (e insieme del figlio Gionata) contro i Filistei, onde vengono del tutto sottaciute le vicende relative al periodo del suo regno sugli Ebrei. È da rilevare come CC 82, in questo, costituisca il corrispettivo "narrativo" del carme immediatamente precedente, CC 81 (*David regis inclita proles*)⁶⁹ che, invece, assume fin dall'inizio un'inconfutabile connotazione innologica e "lirica", nella raffigurazione di re David "salmistista" che suona la cetra mentre guida le schiere dei giusti e degli angeli (si leggano, per es., str. 1, 1-4 *David regis, inclita proles, / citharizantes in citharis suis, / <cit>harizantes, manu cum <plecto> / inter digitum, in citharis suis*; e str. 4, 1-2 *Cherubin quoque et Seraphin, / qui non cessant clamare "Sanctus"*): un'immagine che gode, com'è noto, di amplissima diffusione letteraria e iconografica⁷⁰. Una struttura e una configurazione eminentemente "liriche", queste di CC 81, che appaiono evidenti soprattutto alla luce del ribattente ritornello col quale, invariabilmente, si concludono tutte e quattro le strofe del componimento: *Davitice, Davitice, Davitice <v>la<mant er>go* (il verso è ripetuto per tre volte alla fine di ogni strofa e quindi, complessivamente, per ben 12 volte nell'arco dei 28 versi di cui consta il testo). CC 81 e 82, quindi, all'interno dei sette componimenti conclusivi della silloge cantabrigiense – tutti, come si è detto, di stampo religioso – formano un vero e proprio dittico, laddove il primo di essi si presenta come essenzialmente lirico e innodico, il secondo come sostanzialmente narrativo.

Il racconto delle vicende e delle imprese del giovane David si snoda attraverso quattro doppie strofe (alle quali fa seguito una quinta strofa isolata, a mo' di conclusione).

⁶⁸ Cfr. *supra*, cap. 1, § 1.2.

⁶⁹ Testo e trad. ital. in LO MONACO 2010, 268-71.

⁷⁰ Lo Monaco rinvia all'*Apocalisse di Paolo*, § 29 (ivi, p. 71). Ma si aggiunga, fra le tantissime testimonianze che è possibile allegare a tal proposito, l'epigr. 60 Ferrua di papa Damaso (*In laudem Davidis*: inc. *Nunc Damasi monitis aures praebete benignas*), sul quale cfr. CHARLET 1996.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

David, vate di Dio, figlio di Isaia il Betlemita, fu illustre di vita, piccolo di statura ma forte di mano – secondo una consueta e diffusa contrapposizione psico-somatica – uomo bellicoso e glorioso (str. 1a, 1-4 *David, vates Dei, filius Isai / Bethlemitis, magnus fuit vite, / brevis in statura*⁷¹, *sub manu dura, / vir bellicosus atque gloriosus*). Qui, come d'altronde durante quasi tutto il corso del componimento, il poeta attinge ampiamente – e talora anche *ad verbum* – al libro primo di *Samuele*; per questa str. 1a, si vd. 1 *Sm* 16, 18 *Et respondens unus de pueris ait: «Ecce vidi filium Isai Bethlehemitae scientem psallere et fortissimum robore et virum bellicosum et prudentem in verbis et virum pulchrum; et Dominus est cum eo»*. Egli – così continua la narrazione – solo nei campi pascolava le pecore del padre e ne fu richiamato per condurre una grande battaglia; abbatté il gigante Golia, capo dei Filistei, e Saul ebbe timore di questo fatto (str. 1b, 1-4 *Oves parit patris solus in arvis, / inde ad pugnam vocabatur magnam. / Goliath stravit – Saul hoc expavit; / ruit Philisteus: laus sit tibi, Deus!* ~ 1 *Sm* 16, 19 *Misit ergo Saul nuntios ad Isai dicens: «Mitte ad me David filium tuum, qui est in pascuis»*; e 17, 15 *ibat David et revertebatur a Saul, ut pasceret gregem patris sui in Bethlehem*). Inizia qui (e si rilegga, soprattutto, l'emistichio *Saul hoc expavit*) il tema biblico riguardante l'insanabile conflitto fra Saul e David, che costituisce uno dei due nuclei essenziali di tutto il componimento (l'altro, a esso intimamente fuso e connesso, è l'amicizia fra David e Gionata, figlio primogenito del sovrano ebreo) e che sarà destinato, come è noto, a ricorrenti e illustri riprese e rielaborazioni nella letteratura drammatica e musicale dell'età moderna e contemporanea⁷².

⁷¹ Si osservi, in questo verso, l'antitesi fra *magnus* e *brevis*.

⁷² I testi che potrebbero essere menzionati, a tal proposito, sono moltissimi. Mi limito, in questa sede, a ricordare le tragedie *Saül le furieux* (1572) di Jean de la Taille (1533-1608: la tragedia risulta esemplata, fin dal titolo, sull'*Hercules furens* di Seneca; cfr. BURON - GOEURY 2020, 259-359), *Saul* di Pierre du Ryer (1642: ma in essa non compare il personaggio di David), *Saül* di Augustin Nadal (1731), l'oratorio *Saul* di Georg Friedrich Händel (1739, su testo di Charles Jennens), il *Saül* (1761) di Voltaire (in prosa, trad. francese di un testo di M. Huet, del 1721, in cui però non figura il personaggio di Gionata), ovviamente il *Saul* di Vittorio Alfieri (1782), le opere *David et Jonathas* di Marc-Antoine Charpentier (H 490, del 1688, su libretto di François de Paule Bretonneau), *Saul og David* di Carl Nielsen (1902, su libretto di Einar Christiansen) e *David* di Darius Milhaud (1955, su libretto di Armand Lunel). Marc-Antoine Charpentier ha

David diventa quindi soldato di Saul, milita alle sue dipendenze, coraggioso in battaglia, e si lega con indissolubile amicizia al figlio maggiore del re, Gionata (str. 2a, 1-3 *Postea regi militans ipsi, / strenuus in bello fregit et multa; / fit amicus Jonathe*); Saul, geloso e invidioso, con la mente e l'animo colmi d'ira nei suoi confronti, cerca addirittura una spada per ucciderlo, ma David, col dono del canto, riesce – almeno temporaneamente – a placare la cieca collera del re d'Israele (str. 2b, 1-4 *Saul, habens mentem ira furentem, / gladium querebat, socios terrebat. / Citharista David regem mitigavit, / dulce iubilans*).

Il poeta medievale ha qui sintetizzato e abbreviato la più distesa narrazione di 1 *Sm* 16, 14-23, di cui riproduco i passi salienti:

Spiritus autem Domini recessit a Saul, et exagitabat eum spiritus nequam a Domino [...]. / Et venit David ad Saul et stetit coram eo; at ille dilexit eum nimis, et factus est eius armiger. / Misitque Saul ad Isai dicens: «Stet David in conspectu meo; invenit enim gratiam in oculis meis». / Igitur, quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul, David tollebat citharam et percutiebat manu sua; et refocillabatur Saul et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus⁷³.

La str. 3a è quindi centrata sul celebre episodio di Saul addormentato nella caverna di Engaddi (la «caverna che dal fonte ha nome»). David, che potrebbe trucidare il re, se lo volesse, si contenta di tagliare con la propria spada un lembo del suo mantello, esibendolo quindi allo stesso Saul come prova incontestabile della propria fedeltà e della propria lealtà (str. 3a, 1-6 *Saul et David in spelunca / convenerunt una; / clam accedens tulit ibi / partem vestimenti – / de vestitu Saul regis / oram clamidis*⁷⁴ ~ 1 *Sm* 24, 4-5 *Et venit ad caulas*

inoltre composto, intorno al 1680, una cantata biblica, su testo latino (in quanto commissionata dal collegio gesuitico Louis-le-Grand di Parigi), dal titolo *Mors Saülis et Jonathae* (H 403), fondata su 1 *Sm* 28-31 e 2 *Sm* 1. Esula da questo intervento, ma non è forse inopportuno ricordare come vi sia stato, a suo tempo, chi ha ipotizzato che Vittorio Alfieri, per la composizione della sua tragedia (che è certamente il testo di gran lunga più importante fra tutti quelli ora menzionati), si fosse ispirato al *Saül* di Augustin Nadal (tradotto in italiano nel 1756 da Francesco Corsetti: cfr. BALDINI 1934; breve discussione del problema in GETTO 1972, 480-81; e in MAZZALI 1971, 23-24).

⁷³ Inobliabile la suggestione che tale motivo biblico ha esercitato sull'Alfieri del *Saul* (atto III, sc. 4, vv. 247-395: cfr. BRANCA 1980b, 219-25; e GALLICO 1977).

⁷⁴ Si osservi, ai vv. 4-5, la *variatio* sinonimica *vestimenti ... vestitu*.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

*ovium, quae se offerebant vianti. Eratque ibi spelunca, quam ingressus est Saul, ut purgaret ventrem; porro David et viri eius in interiore parte speluncae latebant. / Et dixerunt viri David ad eum: «Ecce dies, de qua locutus est Dominus ad te: “Ego trado tibi inimicum tuum, ut facias ei sicut placuerit in oculis tuis”». Surrexit ergo David et praecidit oram chlamydis Saul silenter»⁷⁵. Ancora al racconto di 1 Sm 16 si ricollega, in maniera generica, la str. 3b, nella quale si narra come Samuele abbia prima unto Saul come re d’Israele, ma poi l’abbia quasi respinto e rifiutato, lui che chiedeva la vita di David, mentre quest’ultimo mai gli aveva arrecato alcun danno (str. 3b, 1-6 *Uncxit namque hunc Samuel / regem in Israhel, / rex infelix Saul iratus*⁷⁶, / *quasi reprobatus, / vitam David querebat; / hunc non ledebat*).*

All’amicizia fra David e Gionata – una delle amicizie esemplari e mitiche del mondo antico e medievale, alla stregua di quelle già ricordate e menzionate nel capitolo precedente, a proposito della vicenda di Lantfrido e Cobbone narrata in CC 6⁷⁷ – sono quindi dedicate le str. 4a-4b. Saul muore in battaglia, eroicamente combattendo contro i Filistei nemici e, insieme col padre, perde la vita anche Gionata, che David piange in un’infinita trenodia, rivolgendosi ai monti di Gelboé sui quali si è consumata la tragedia del popolo ebraico: «Né pioggia né rugiada cada su di voi, maligni colli, non degni d’acqua, duri monti di Gelboé, sui quali si spense la vita di Gionata!»: str. 4a-4b *Post parans bellum hostibus magnum, / cecidit ipse in magna strage. / Ionathas cadebat, quem David plangebatur / planctu maximo: // «Pluvia nec ros veniat ad vos, / colles maligni, rore indigni, / duri montes Gelboe, quibus vita Ionathe / bello cecidit!»⁷⁸*

Qui il poeta mediolatino – in particolare nella str. 4b – ha esemplato i suoi versi sulla ben più riuscita e ispirata lamentazione di David sul campo di battaglia sul quale giacciono i cadaveri di Saul e

⁷⁵ A questo episodio farà esplicito riferimento Alfieri nel *Saul* (atto II, sc. III, vv. 300-324: cfr. BRANCA 1980b, 201-202).

⁷⁶ Diptoto ai vv. 2-3 *regem ... rex*.

⁷⁷ Cfr. *supra*, cap. 1, § 1.2.1.

⁷⁸ Si rilevino, in queste due strofe, la *figura etymologica* (fra l’altro, in *enjambement*) *plangebatur / planctu* (str. 4a, 3-4), il diptoto *ros ... rore* (str. 4b, 1-2) e il poliplotto del verbo *cado* (anche se a distanza): *cecidit* (str. 4a, 2), *cadebat* (str. 4a, 3) e nuovamente *cecidit* (str. 4b, 4).

Gionata, che si legge poco dopo l'inizio del secondo libro di *Samuele* (2 Sm 1, 21-25):

Montes Gelboe, nec ros nec pluviae veniant super vos, / neque sint
agri oblationum! / Quia ibi abiectus est clipeus fortium, / clipeus
Saul, quasi non esset unctus oleo. // A sanguine interfectorum, ab
adipe fortium / arcus Ionathan numquam rediit retrorsum, / et
gladius Saul non est reversus inanis. // Saul et Ionathan amabiles
et decori in vita sua, / in morte quoque non sunt divisi, / aquilis
velociores, leonibus fortiores. // Filiae Israel, super Saul flete, /
qui vestiebat vos coccino in deliciis, qui praebebat ornamenta au-
rea cultui vestro. // Quomodo ceciderunt fortes in proelio! Iona-
than in excelsis tuis occisus est.

In conclusione, la str. 5 spiega come David, dopo aver pronun-
ciato le parole in lode di Saul e di Gionata, abbia condotto il popo-
lo d'Israele in altre guerre e battaglie, e come da lui, in lungo corso
di generazioni e di secoli, sia discesa la stirpe dalla quale nacque
Cristo, vincitore del mondo, mandato sulla terra per la nostra re-
denzione e per il nostro riscatto dal peccato (str. 5, 1-5 *Post hec
magna David bella peregit, / semper ad celos iuvamen querendo; / genere
cuius natus est Christus, / qui victor mundum vicit nosque redemit /
[...] de manibus hostis*). Nel riferimento alla redenzione e al riscat-
to dell'umanità intera, operato dal figlio di Dio incarnatosi, sceso
sulla terra e morto per noi, il componimento si ricollega, inoltre,
ad altri CC, fra i quali, per rimanere soltanto a quelli analizzati
nelle pagine precedenti, CC 4 e 77. Il verso finale, poi, ci fornisce,
secondo un modulo consueto, l'*interpretatio nominis* di David, la
cui denominazione, alla luce della tradizione esegetica – veicolata,
fra l'altro, nel *De nominibus hebraeorum* di san Gerolamo⁷⁹ – signifi-
cherebbe «dal forte braccio» (str. 5, 5 *David manu fortis*⁸⁰; ma si vd.,
già alla str. 1a, 3 *sub manu dura*, per cui tutto il carne viene quasi
ad assumere, così, una tipica struttura “ad anello”).

⁷⁹ Cfr. PL XXIII, 857.

⁸⁰ Tale denominazione, pur in un ben differente contesto, fa pensare al protagonista del *Waltharius*, definito, appunto, *manu fortis* (anche perché privo di un braccio, perso durante lo scontro finale con Hagen e Gunther) nel *Chronicon Novaliciense*: sulla questione, cfr. BISANTI 2010a, 147-74; e BISANTI 2010b.

2.2. Spunti e motivi narrativi nei CC profani

I CC profani, alla luce della suddivisione tipologica proposta dagli studiosi (e, a grandi linee, accolta anche in questo libro), sono assai più numerosi di quelli strettamente religiosi, essendo infatti possibile inglobare, all'interno di tale macrogruppo, i carmi narrativi, quelli politici, gli *amatoria*, i didascalici, i commemorativi e i *vernalia*⁸¹. Ai fini del presente studio, sono, però, soprattutto i CC politici (o, se si preferisce, storico-politici o, ancora, politico-encomiastici) quelli che, a tratti, palesano interferenze di carattere narrativo.

Si tratta, in tutto, di otto componimenti (lo stesso numero, quindi di quelli narrativi), che comprendono – stando sempre alla suddivisione tipologica proposta da Lo Monaco – la sequenza per la consacrazione di Corrado II il Salico, avvenuta a San Pietro nel giorno di Pasqua (26 marzo) del 1027 (CC 3 *Voces laudis humane*)⁸²; il cosiddetto *Modus Ottinc*, canto celebrativo in onore dei tre principali imperatori della dinastia di Sassonia, Ottone I, Ottone II e Ottone III (CC 11 *Magnus cesar Otto*)⁸³; il carme per l'incoronazione dell'imperatore Enrico III "il Nero" a re di Borgogna, avvenuta il 14 aprile del 1028 ad Aquisgrana, da parte del vescovo di Colonia Pilgrim (CC 16 *O rex regum, qui solus in evum*)⁸⁴; i *versus* dedicati a Ottone ed Enrico (sulla corretta individuazione dei quali vi è stata e vi è ancor oggi una lunga e non sopita *querelle*), particolarmente celebri e significativi, fra l'altro, poiché caratterizzati da un costante e sistematico bilinguismo latino-germanico (CC 19 *Nunc almus thero evigero assis thiernum filius*)⁸⁵; il componimento in onore di Poppo (o Poppone), arcivescovo di Treviri (1016-1047), in occasione della ricostruzione

⁸¹ Si vd. la classificazione dei CC in Lo Monaco 2010, 4.

⁸² Testo e trad. ital. ivi, 74-83. Esso verrà analizzato *infra*, § 2.2.2.

⁸³ Per la presentazione e l'analisi del carme, cfr. *infra*, § 2.2.1.

⁸⁴ Testo e trad. ital. in Lo Monaco 2010, 162-67. Esso verrà esaminato *infra*, § 2.2.3.

⁸⁵ Ivi, 180-83. Altre edizioni: BREUL 1915, 48; STRECKER 1926, 57-60; BULST 1950, 45-46; ZIOLKOWSKI 1994, 82-85. Vd. inoltre DITTRICH 1953, TROST 1987, HAUG - VOLLMANN 1991, 294-97; SANTORO 1995, RODRÍGUEZ GIJÓN 2001 e 2006 (molti altri contributi specifici su CC 19 – uno dei componimenti più studiati della raccolta, per la sua importanza storica e la sua particolare configurazione linguistica – sono reperibili nella bibliografia alla fine di questo vol.). L'altro testo plurilingue all'interno della raccolta è CC 28 (Lo Monaco 2010, 200-02; STRECKER 1926, 74-77), peraltro assai

della città (CC 25 *Sponso sponsa karissimo se ipsam in coniugio*)⁸⁶; il già ricordato carme dedicato a una fondazione religiosa di Colonia in onore di santa Cecilia, protettrice della città tedesca (CC 26 *Emicat o quanta pietate Cecilia sancta*)⁸⁷; un breve testo dal significato oscuro e misterioso (CC 38 *Salve, vite norma preclare, flos sinagoge*)⁸⁸ che, appunto in virtù di queste sue peculiarità, ha lasciato spazio a una sequela di interpretazioni che lo vedrebbero come una poesia d'occasione, oppure una *salutatio* per l'elezione di un nuovo vescovo⁸⁹, o ancora una formula generale per l'assunzione di un ufficio ecclesiastico⁹⁰, o, addirittura, un agglomerato di versi non connessi tra loro e, almeno in apparenza, assolutamente privi di senso⁹¹; infine un canto di lode per il ristabilimento di una non meglio identificata regina (CC 41 *Gaudet polus, ridet tellus, iocundantur omnia*), anch'esso di difficile interpretazione, soprattutto per quel che attiene alla sua datazione, localizzazione e ambientazione⁹².

I CC politici, nati a corte e per la corte e trascorrenti attraverso un arco cronologico che si estende dal 950 al 1050, celebrano, come si è visto dalla cursoria rassegna proposta qui sopra, le dinastie sassone e salica e molti altri dignitari di corte distintisi per meriti particolari. Questi otto componimenti rappresentano senz'altro una preziosa te-

danneggiato e di difficilissima, se non impossibile, lettura (Breul e Bulst, per es., neppure lo pubblicarono: vd. almeno RÄDLE 1983 e SCHNEIDER 2003).

⁸⁶ Testo e trad. ital. in Lo MONACO 2010, 194-97. Altre edizioni: BREUL 1915, 55; STRECKER 1926, 66-68; BULST 1950, 50-51; ZIOLKOWSKI 1994, 90-93. Il carme è stato studiato da SCHIEL 1969 e, in due distinte occasioni, da PITALUGA 1989 (in partic., 69-70) e 2013. Alcune osservazioni su CC 25 si leggono anche in HEYEN 2002, 40-42.

⁸⁷ Testo e trad. ital. in Lo MONACO 2010, 196-97.

⁸⁸ Testo e trad. ital. ivi, 228-29. Altre edizioni: BREUL 1915, 69; STRECKER 1926, 93-95; BULST 1950, 65; ZIOLKOWSKI 1994, 114-15.

⁸⁹ STRECKER 1926, 93.

⁹⁰ SPANKE 1942, 127.

⁹¹ Secondo Breul, infatti, «most of these six unconnected lines are more or less well-built dactylic hexameters. They are isolated lines, and some do not make any sense» (BREUL 1915, 101). Ma, per una breve rassegna delle interpretazioni di CC 38, cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 285; e Lo MONACO 2010, 60. Il testo completo del breve componimento verrà riportato *infra*, cap. 4, nota 29.

⁹² Ivi, pp. 232-35. Per la disamina del carme in oggetto, vd. *infra*, cap. 4. Aggiungo, per correttezza e una volta per tutte, che nella stesura di questa seconda sezione del capitolo mi sono talvolta liberamente giovato della tesi di laurea magistrale (non pubblicata) della mia allieva Caterina Vitale (VITALE 2014).

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

stimonianza da innumerevoli punti di vista. Ciascuno di essi fornisce infatti svariati spunti di riflessione, che qui di seguito si elencano:

1. l'aspetto linguistico, che si apre non soltanto al rapporto diacronico tra latino classico e latino medievale ma interessa, nello specifico di CC 19, anche l'antico alto tedesco nelle sue molteplici varietà dialettali;
2. l'elemento storico-politico, che in misura maggiore pertiene al contenuto di CC 3, 11, 16, 19 e offre una serie di notizie comparabili con opere storiografiche pressoché coeve ai CC (o di poco precedenti), fra tutte i *Gesta Ottonis imperatoris* di Rosvita di Gandersheim⁹³, i *Gesta Chuonradi II imperatoris* di Vipone⁹⁴ e i *Rerum gestarum Saxonicarum libri tres* di Widukindo di Corvey⁹⁵;
3. la considerazione relativa al *milieu* culturale che ha prodotto tali testi, un mondo di poeti di corte, fors'anche *clerici*, alle dipendenze di imperatori che hanno raccolto in eredità il Sacro Romano Impero e ne hanno, di volta in volta, trasformato e riadattato l'immagine e il significato;
4. il concetto relativo alla trasmissione del potere imperiale, che è elaborato in maniera ereditaria e risulta bisognoso di essere legittimato da Dio;
5. l'elemento ideologico, contrassegnato dall'attuazione di una retorica dell'Impero attraverso il richiamo alla classicità che però, in una visione sincretistica, da pagana diventa assolutamente cristiana;
6. infine, l'aspetto metrico-musicale, che produce l'origine di nuove forme di espressione, come nel caso di CC 38, laddove si inaugura una commistione di versi ritmici e di esametri, oppure il consolidamento di un nuovo genere lirico e musicale, quale può essere, per es., la sequenza (CC 3).

⁹³ Di quest'argomento si tornerà a discorrere nel prossimo paragrafo.

⁹⁴ Cfr. BULST 1964.

⁹⁵ HIRSCH - LOHMANN 1935. Per una panoramica degli studi dedicati all'opera cfr. BEUMANN 1950, KELLER 1995, ISABELLA 2006.

Emerge inoltre, dai quattro *carmina* strettamente “politici” (CC 3, 11, 16, 19), un nuovo modello di regalità⁹⁶, che si fonda sostanzialmente su cinque punti cardine, che possono così essere sintetizzati:

1. esaltazione delle doti personali del re o dell'imperatore, che comprendono *vis, dignitas, potestas, clementia, pietas, iustitia*;
2. principio di legittimazione del potere per *electio* divina;
3. consenso dei vescovi;
4. patronato esercitato sui deboli e gli indifesi di tutta la società;
5. difesa della Chiesa e della fede cristiana.

Tale modello è, per certi versi, molto simile anche per la regalità femminile, come si rileva nel caso di CC 41, il componimento dedicato alla non meglio identificata regina che ha riacquisito la salute (e del quale si tornerà a discorrere nel capitolo 4 di questo volume). La tradizione biblica, come sempre, costituisce inoltre un tratto ineludibile, sia dal punto di vista della ripresa del linguaggio sia dal punto di vista dei contenuti. In CC 3, per es., il biblico re David – del quale qui sopra abbiamo discusso in merito a CC 82 – è introdotto a guisa di modello e paradigma per l'imperatore Corrado II il Salico (str. 4a, 1-7 *Quem providentia / Dei preclara / predestinavit / et elegit / regere gentes strenue / Davidis exemplo / Messieque triumpho*)⁹⁷. Occorre inoltre mettere in luce l'originalità di CC 25, laddove il tema politico della ricostruzione della città di Treviri è trattato attraverso il riuso, in chiave spirituale, del linguaggio del *Cantico dei Cantici*: nella *sponsa* del celebre libro vetero-testamentario, infatti, si identifica la città di Treviri (e/o la sua cattedrale), che, «ridotta *fragilis e fusca* dalle devastazioni compiute nel 1008 dall'imperatore Enrico II, indirizza un'epistola amatoria al suo *sponsus*», il neo-eletto vescovo Poppone, che «saprà proteggerla e ridarle lo splendore e il vigore di un tempo»; un *carmen* nel quale, «l'idea di porre in relazione, in un contesto di evidente allusione biblica, un tema politico-civile – la ricostruzione di una città (o di una chiesa) – con un motivo spiritualistico-ecclesiastico – l'inseediamento di un vescovo nella sua diocesi – riflette non solo apertura

⁹⁶ Sull'argomento cfr. ISABELLA 2006-2007 (liberamente disponibile *online*) e, in generale, almeno KANTOROWICZ 1989 e LE GOFF 2008.

⁹⁷ Ma, su tale aspetto, vd. *infra*, § 2.2.2.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

in direzione di nuove interpretazioni tipologiche, ma anche coscienza delle molteplici possibilità di lettura del *Cantico*, pur nell'ambito della tradizionale esegesi allegorica»⁹⁸. Infine non può essere passato sotto silenzio lo spiccato interesse per la musica, per le sue funzioni e per i suoi aspetti che – come è noto e come da gran tempo è stato chiarito dagli studiosi – attraversa la più gran parte dei CC; in tale prospettiva, carattere emblematico assume CC 26, che, elaborato presso una delle fondazioni dedicate a santa Cecilia presenti a Colonia, è dedicato interamente alla figura della protettrice della musica e dei musicisti, in un continuo avvicinarsi di tradizione e simbolismo⁹⁹.

Impostazione storico-politica, carattere spiccatamente encomiastico, tipologia compositiva di stampo prevalentemente innologico e celebrativo: queste le principali connotazioni degli otto CC storico-politici. Anche in essi, talvolta – ma con un'incidenza assai minore che nei carmi religiosi – non è impossibile rilevare e individuare spunti di racconto e di narrazione, che però rimangono assai circoscritti e poco significativi. In fondo, a ben guardare, vi è soltanto uno di questi otto componimenti storico-politici che palesi indubbe peculiarità narrative e quel gusto del racconto del quale si è a più riprese parlato nel corso di questo capitolo e del precedente, ed è il cosiddetto *Modus Ottinc*, il carme dedicato alla casa di Sassonia, composizione alla quale verrà dedicato il paragrafo seguente. Gli ultimi due paragrafi di questo capitolo, poi, saranno centrati su altri due *carmina* storico-politici (o, se si preferisce, politico-encomiastici), rispettivamente CC 3 (*Voces laudis humane*, composto per l'incoronazione di Corrado II il Salico) e CC 16 (*O rex regum, qui solus in evum*, scritto per l'incoronazione di Enrico III "il Nero" a re di Borgogna).

2.2.1. Il *Modus Ottinc* (CC 11 *Magnus cesar Otto*)

CC 11 (*Magnus cesar Otto*), esplicitamente denominato *Modus Ottinc* nel ms. Wo, è appunto un componimento celebrativo in onore dei tre principali imperatori della dinastia di Sassonia, Ottone I, Ottone II e

⁹⁸ PITTALUGA 1989, 69-70; vd. anche PITTALUGA 2013, 93-98.

⁹⁹ Sono parecchi, infatti, i carmi che, in tutto o in parte, palesano una notevole attenzione alla teoria e alla prassi musicale: CC 1, 2, 3, 6, 10, 11, 27, 30, 30A, 37, 43, 82.

Ottone III. Presente in Ca ai ff. 434vB-[2a.1]435rB e dotato di notazione neumatica in Wo (f. 62v), il carme è una sequenza composta da sei coppie di strofe di versi ritmici con una stanza isolata di chiusura¹⁰⁰.

Il componimento, caratterizzato da una *facies* di tipo narrativo e celebrativo e da toni epici e smaccatamente classicheggianti, racconta, nella sua prima e più ampia parte (str. 1a-5a), alcuni eventi salienti della vita di Ottone I, mentre la seconda – e assai più breve – sezione di esso (str. 5b-7) si configura alla stregua di un panegirico dei suoi diretti discendenti, Ottone II e Ottone III¹⁰¹. La celebrazione prende avvio dall'incidente del quale fu vittima Ottone I e dal quale, secondo quanto afferma il poeta fin dai primi versi, nacque la canzone – a quanto pare, assai famosa – intitolata, appunto, *Modus Ottinc*. La lode procede, quindi, fino alla vittoria di Ottone sugli Ungari, al tributo di sangue pagato dal duca Corrado il Rosso sulle rive del fiume Lech e all'adozione di Ottone II, proseguendo, successivamente, con l'esposizione delle vicende storiche svoltesi dagli anni di regno del medesimo Ottone II a quelli dell'ultimo sovrano della dinastia, Ottone III, e si esaurisce, infine, con la conclusiva *recusatio* da parte del poeta (una *recusatio*, come vedremo, di stampo virgiliano-oraziano)¹⁰².

Quanto alla data di composizione del carme, non è semplice stabilirla con assoluta certezza; sicuramente, tuttavia, la cronologia oscilla fra una data precedente il 996, anno dell'incoronazione di Ottone III, e gli anni successivi al 1002¹⁰³. Per quel che concerne, invece, la possibile identificazione dell'autore della sequenza, risulta ben poco verosimile la proposta, avanzata da Wilhelm Meyer ormai ben

¹⁰⁰ Per lo schema metrico delle strofe, vd. STRECKER 1926, 35. Per il testo cfr. LO MONACO 132-41 (comm. a 37-38). Altre edizioni: BREUL 1915, 49; STRECKER, 33-35; BULST 1950, 27-29; ZIOLKOWSKI 1994, 49-55. Il carme, con un sintetico commento, si legge anche in HARRINGTON - PUCCI 1997, 402-04. Il *Modus Ottinc* – insieme al *Modus Liebinc* – fu pubblicato già da LACHMANN 1829 (poi in LACHMANN 1876, 335-39). Fra gli studi principali su di esso, cfr. RABY 1934, vol. I, 297-98; NAUMANN 1950, SCHUPP 1987c, SCHNEIDER 2002 (dedicato anche a CC 16, il già menzionato carme per l'incoronazione di Enrico III "il Nero"), RODRÍGUEZ GJÓN 2006.

¹⁰¹ Sulla poesia tedesca in lode degli Ottoni, in generale cfr. DEL ZOZZO 2013 (in part., 49-55).

¹⁰² Il *Modus Ottinc* fu utilizzato come fonte storica già da MÜLLENHOFF - SCHERER 1892, 117-21. Cfr. inoltre, fra i più antichi studi in tal direzione, UHLAND 1865, vol. I, 475-77; WATTENBACH 1893, vol. I, 327; e soprattutto SEEMÜLLER 1898, 72-74.

¹⁰³ Cfr. SCHUPP 1987c, 630-32; ZIOLKOWSKI 1994, 198; LO MONACO 2010, 38.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

più di un secolo fa, che esso sia lo stesso del *Modus Liebinc* (CC 14 *Advertite, / omnes populi*), il celebre componimento dedicato alla “favola del fanciullo di neve” del quale si è ampiamente discusso nel primo capitolo di questo libro¹⁰⁴. È quindi più prudente, oltre che metodologicamente più corretto, lasciare il nostro componimento nell’assoluto anonimato.

A Ottone I sono dedicate, come si è detto, le str. 1a-5a. La str. 1a inizia con la presentazione del *magnus cesar* che dà il nome al *carmen* (str. 1a, 1-4 *Magnus cesar Otto, / quem hic modus refert / in nomine, / Otdinc dictus*). Alla staticità della scena iniziale, che vede l’imperatore mentre affida le membra al sonno (str. 1a, 5-7 *quadam nocte / somno membra / dum collocat*), si contrappongono il movimento e la dinamicità della scena successiva. Un incendio improvviso ha invaso il palazzo (str. 1a, 8-10 *palatium / casu subito / inflammatur*); l’imperatore deve essere subito portato in salvo, e nella str. 1b sono infatti i suoi attendenti a svegliarlo; timorosi di toccarlo mentre dorme, i *ministri regis* lo ridestano con il pizzico delle corde (si suppone di una lira o di una cetra: str. 1b, 4-5 *cordarum / pulsu facto*)¹⁰⁵. È molto interessante, a questo proposito, rilevare come l’imperatore, secondo quanto ci viene narrato nel carme, sia stato risvegliato da una melodia, che, in fin dei conti, lo ha anche “salvato” da una morte sicura tra le fiamme della sua reggia, in linea con quella considerazione del potere taumaturgico e salvifico della musica che, dall’antichità al Medioevo e oltre, è un *tópos* di lunga ed endemica attestazione¹⁰⁶.

Il risveglio dell’imperatore (str. 2a) è quindi motivo di grande speranza per i suoi uomini: egli soltanto, infatti, avrebbe potuto sconfiggere gli Ungari (str. 2a, 1-8 *Excitatus / spes suis surrexit, / timor magnus / adversis mox venturus; / nam tunc fama volitat / Ungarios / signa in eum / extulisse*). In particolare, alla strofa successiva, con voluto effetto patetico e retorico, il poeta indugia sul fatto che ormai da tempo gli Ungari devastano le campagne e le città, procurando indicibili sofferenze al cuore delle madri e dei figli (str. 2b, 1-8 *luxta litus / sedebant armati, / urbes, agros, / villas vastant late, / matres plorant filios / et filii / matres un-*

¹⁰⁴ Cfr. MEYER 1901, 176-77.

¹⁰⁵ Cfr. SPANKE 1934, 16.

¹⁰⁶ Cfr., a proposito del *Modus Ottinc*, già il vecchio studio di DE COUSSEMAKER 1852, VIII, nota 1.

dique / exulari). Ottone prende quindi la parola, ammonendo i *militēs / tardos* (str. 3a, 3-4) che hanno permesso che tutto questo accadesse mentre lui si attardava (str. 3a, 5-6 «*Dum ego demoror, / crescit clades semper*»); li esorta quindi a rompere gli indugi e a scagliarsi senza riserve contro i “Parti” (str. 3a, 8-9 *Parthicus / hostibus*: così, secondo una tradizione onomastica ben attestata durante il Medioevo, venivano genericamente definiti gli Ungari – e anche altre popolazioni dell’Europa orientale)¹⁰⁷.

Con la successiva str. 3b l’atmosfera del carne si arricchisce e si movimentata ulteriormente mediante l’entrata “in scena” (se così possiamo dire) dell’intrepido Corrado il Rosso, del quale vengono celebrati il coraggio e la forza (str. 3b, 1-2 *Dux Cuonrad intrepidus, / quo non fortior alter*). Corrado il Rosso infatti, duca di Lotaringia, genero di Ottone I e suo fedele collaboratore – anche se non mancarono, fra i due, momenti di attrito e di allontanamento –, morì il 10 agosto 955 nella battaglia contro gli Ungari sulle rive del fiume Lech¹⁰⁸. La str. 3b – dopo i primi due versi vòlti alla breve presentazione del personaggio – è interamente dedicata al discorso che l’impavido duca Corrado tiene alle truppe per incitarle alla pugna¹⁰⁹. Sintetica ma efficace, questa parinesi bellica sortisce l’effetto di scacciare la paura dal cuore dei soldati che si accingevano alla battaglia e di renderli sprezzanti del pericolo (str. 3b, 3-10 «*Miles*», *inquit*, «*pereat, / quem hoc terreat bellum. / Arma induite, / armis instant hostes, / ipse ego signifer / effudero / primus sanguinem / inimicum*»)¹¹⁰. Il duca, in qualità di vessillifero, è un combattente di prima linea; da prode, egli sarà il primo a versare il sangue nemico. L’abilità oratoria e il coraggio di Corrado

¹⁰⁷ La trasformazione degli Ungari in Parti, come si preciserà successivamente, dimostra come il contesto culturale di riferimento del *carmen* non sia da ricercare nella tradizione germanica, come credeva Naumann, bensì nella celebrazione di tradizione latina: vd., a tal proposito, NAUMANN 1950, 470-82.

¹⁰⁸ Cfr. BRESSLAU 1882.

¹⁰⁹ In Widukindi *Res gest. Sax.* III 46-49, è invece lo stesso Ottone I a pronunciare un discorso alle proprie truppe, prima di intraprendere la battaglia (vd. l’analisi di ISABELLA 2006-2007, 87-89).

¹¹⁰ I discorsi di guerra, che rientrano nella categoria della *battle exhortation*, costituiscono un genere letterario molto presente già nella storiografia antica: vd., fra i tanti, MATTALIANO 2010. Riguardo alla tradizione poetica medievale, utili osservazioni, a tal proposito, si leggono in COLONNA 1996, 93-105, 185-89; MANZOLI 2012, 7-45; BLIESE 1995, TATEO 1995 e BISANTI 2020b.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

infiammano gli animi dei *milites* che adesso fremono per il conflitto, chiedono le armi, invocano i nemici, seguono le insegne (str. 4a, 1-5 *His incensi / bella fremunt, / arma poscunt, / hostes vocant, / signa sequuntur*) e, fra tanto rumore di trombe, si scagliano contro gli avversari, essendo loro in numero di cento, quelli addirittura di mille (secondo una tipica iperbole epico-encomiastica: str. 4a, 8-10 *et milibus / centum Teutones / inmiscuntur*).

È sottesa, in questa sezione del *Modus Ottinc*, la volontà, da parte del poeta mediolatino, di alterare il racconto dello scontro in modo che la vittoria sugli Ungari appaia come un'impresa degna di gloria (e, in seconda battuta, al fine di veicolare l'attenzione e il consenso da parte del lettore)¹¹¹. La battaglia di Lechfeld, considerata dagli studiosi alla stregua di uno dei non moltissimi combattimenti che hanno cambiato il corso della storia¹¹², è raccontata anche da Widukindo di Corvey, autore dei *Res Gestae Saxonicae*, da Ruotgero di Colonia nella *Vita Brunonis archiepiscopi Coloniensis* e, soprattutto, da Liutprando di Cremona nell'*Antapodosis*¹¹³. Non è del tutto improbabile, inoltre – ma si tratta, ovviamente, soltanto di una purissima ipotesi, essendo per noi assolutamente perduta una cospicua sezione del suo poema epico-encomiastico – che Rosvita di Gandersheim avesse dedicato alcuni versi dei suoi *Gesta Ottonis imperatoris* alle vicende della battaglia in questione, ma siccome il poema rosvitiano presenta, nella narrazione degli eventi storici verificatisi intorno a quegli anni, una rilevante lacuna testuale, non sappiamo realmente come e, soprattutto, se la canonichessa sassone avesse trattato questa vicenda¹¹⁴. Le fonti, comunque, sono concordi nel parlare di una netta superiorità numerica dell'esercito magiario che, nondimeno, viene sconfitto dall'audacia,

¹¹¹ Per una disamina delle fonti che descrivono la battaglia di Lechfeld, cfr. LORENZ 1971.

¹¹² Cfr. LEYSER 1965 e BOWLUS 2006.

¹¹³ Widukindi *Res gest. Sax.* I 18; Ruotg. Col. *Vita Brun.* I 35-36 (OTT 1958); Liutpr. *Antap.* II 3-4 (CHIESA 2015, 84-89, comm. a 426-28).

¹¹⁴ La prima lacuna riguarda i vv. 752-1137 dei *Gesta Ottonis*, in cui forse Rosvita narrava le vicende della seconda rivolta anti-ottoniana (951-955), della battaglia di Lechfeld e delle campagne contro gli Slavi. La narrazione riprende infatti con la notizia del perdono di Ottone I nei confronti del figlio ribelle Liudolfo avvenuta nel 956: vd., fra gli altri, ALTHOFF 2005, 96-101. Sull'entità delle lacune nei *Gesta Ottonis* di Rosvita, si consideri inoltre quanto, abbastanza di recente, ha osservato BERSCHIN 2001, X-XV (ma, *contra*, vd. BISANTI 2005a, 39-40).

dallo sprezzo del pericolo e e dalla *virtus* delle legioni imperiali, direttamente poste sotto la *protectio divina*¹¹⁵.

Ecco come continua il racconto del conflitto in CC 11. Gli Ungari, trasfigurati – come si è visto – in “Parti”, acerrimi nemici dei “Romani” (cioè delle truppe imperiali), pur avendo un esercito numericamente assai superiore a quello tedesco, soccombono. Il sangue dei loro cadaveri gettati nel Lech colora di rosso le acque e si versa nel Danubio (str. 4b, 7-10 *Licus rubens sanguine / Danubio / cladem Parthi- cam / ostendebat*)¹¹⁶. Dopo la vittoria sugli Ungari (Parti) riportata da un esiguo manipolo di tedeschi (str. 4a, 9 *centum Teutones*), il poeta fa cenno ad altre vittorie conseguite prima e dopo la battaglia del 955 da Ottone I il quale, lasciando in eredità al figlio il *nomen*, il *regnum* e gli *optimi mores* (str. 5a, 7-9 *nomen, regnum, optimos / hereditans / mores*

¹¹⁵ Widukindi *Res gest. Sax.* III 46: *superamur, scio, multitudine, sed non virtute, sed non armis. Maxima enim ex parte nudos illos armis omnibus penitus cognovimus et, quod maximi est nobis solatii, auxilio Dei. Illis est sola pro muro audacia, nobis spes et protectio divina.* Sul tema, cfr. ISABELLA 2006-2007, 64-90.

¹¹⁶ Il motivo delle acque del fiume – o di un mare, o di un lago – che si colorano di rosso per il sangue dei cadaveri dei combattenti è un *tópos* di endemica diffusione già nella classicità: cfr. Hor., *carm.* II 12, 2-3 (*Siculum mare / Poeno purpureum sanguine*) e, relativamente alla battaglia di Aquae Sextiae del 102 a.C. fra Mario e i Cimbri, Flor., *epit.* III 3 *tanto ardore pugnatum est, eaque caedes hostium fuit, ut victor romanus de cruento flumine non plus aquae biberit quam sanguinis*). A tal proposito, si può aggiungere come lo storico longobardo Erchemperto racconti (*Hist. Lang.* 8) di una battaglia fra Grimoaldo IV e i napoletani, contrassegnata da un'estrema violenza: il principe longobardo compie infatti, per terra e per mare, una strage tale che più di 5000 cadaveri vengono lasciati sul campo (*ut ab eisdem incolis referentibus compertus sum, quinque milia fere hominum eadem tunc in acie occubuerunt*) e, in particolare, entro lo specchio d'acqua lì vicino, arrossandolo e inzuppandolo col loro sangue; addirittura – aggiunge l'autore con una notazione che possiamo senz'altro considerare iperbolica, ma che ricorre anche in altri scrittori – furono necessari più di sette giorni perché quel lago si ripulisse parzialmente del sangue dei caduti (*Tantum hostium stragem cepto bello mari terraque fecit, ut fretum adiacens vix per septem et eo amplius dies cruore occisorum purgaretur*: BERTO 2013, 94; analisi del passo in BISANTI 2021, 31-34). Un motivo, questo, che troverà la sua forse più celebre attestazione nel riferimento dantesco alla battaglia di Montaperti fra Guelfi e Ghibellini (4 settembre 1260): Dante, *Inf.* X 85-86: «Lo strazio e 'l grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso»; ma cfr. anche G. Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 93, 1-3: «Il sangue del mio padre doloroso / il fiume tinse di rosso colore, / e corse tutto quanto sanguinoso»; e Fr. Petrarca, *RVF* 28 (*O aspectata in ciel beata et bella*), 94-96: «et vedrai ne la morte de' mariti / tutte vestite a brun le donne perse, / et tinto in rosso il mar di Salamina».

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

filio), si assopisce in un perpetuo sonno (str. 5a, 10 *obdormivit*). Si conclude così, con il ritorno ciclico dell'immagine che ritrae l'imperatore nell'atto di dormire, il lungo spazio dedicato a Ottone I che ha occupato le str. 1a-5a del componimento. Magniloquente e significativo rimane l'*incipit* della str. 3a in cui Ottone, prima dello scontro con gli Ungari, si chiede a gran voce chi mai egli possa sembrare ai nemici (str. 3a, 1-2 «*Ecquis ego [...] / videor Parthis?*»), con un'espressione e con parole che denotano l'evidente volontà, da parte del poeta, di assimilare la figura di Ottone I, l'imperatore sassone, a quella degli imperatori romani e forse, più precisamente, a quella di Augusto¹¹⁷.

A Ottone II è invece riservata una sola strofa, la 5b. Lo spazio a lui dedicato è, quindi, assai breve e in netta sproporzione rispetto a quello destinato agli altri due Ottoni. Egli, *adolescens*, governò per molti anni e, pur essendo stato un giusto imperatore, clemente e forte, ebbe una grave mancanza: trionfò raramente in gloriose battaglie (str. 5b, 1-10 *Adolescens / post hunc Otto / imperavit / multis annis, / cesar iustus, / clemens, fortis, / unum modo defuit: / nam inclitis / raro preliis / triumphabat*).

Alla str. 5b fa seguito, immediatamente, la sezione dedicata al suo successore Ottone III, sezione che nel *Modus Ottinc* si configura come nient'altro che una *laudatio* assai topica e generica del sovrano. Gli elogi di Ottone III occupano le str. 6a-6b. Egli ha tutte le caratteristiche che rendono illustre un re: forte, fortunato, dotato di eccezionale carisma, per nulla superbo, anzi mite e attento ai poveri (str. 6a, 1-6 *Eius autem / clara proles / Otto, decus / iuventutis, ut fortis, ita / felix erat*)¹¹⁸. Un significativo *autem*, posto all'inizio della str. 6a (v. 1), contrappone il ritratto di Ottone III a quello del padre. Gli unici due riferimenti temporali si sono voluti rintracciare alla str. 6a, 7-10, laddove si alluderebbe a Mislao di Polonia, arresosi senza combattere nel 986, quando si afferma che Ottone III con la sola sua *fama nominis* riuscì a vincere un esercito che mai era stato sconfitto¹¹⁹ (str. 6a, 7-10 *arma quos numquam militum /*

¹¹⁷ Considerata l'influenza oraziana che permea CC 11 (vd. anche la nota precedente), il poeta avrebbe potuto avere in mente, a guisa di modello, Hor., *carm.* IV 15, 4-8 (*Tua, Caesar, aetas // fruges et agris rettulit uberes / et signa nostro restituit Iovi / derepta Parthorum superbis / postibus*).

¹¹⁸ Per l'espressione a str. 6a, 5-6 (*ut fortis, ita / felix erat*), BREUL 1915, 75, propone un riferimento a Cic., *pro Murena* 38 (*cum fortis [...] tum felix erat*).

¹¹⁹ Cfr. BOURGAIN 1996, 102.

domuerant, / fama nominis / satis vicit); e, ancora, alla str. 6b, 10, entro la quale l'indicativo presente *fertur* potrebbe indicare, in maniera certo un po' aleatoria, che Ottone potesse essere ancora vivo quando fu composto l'inno (str. 6b, 9-10 *inde pauperum / pater fertur*)¹²⁰.

Il componimento si conclude, quindi, con una *recusatio* di stampo e lessico spiccatamente oraziani: l'autore manifesta infatti il timore di essere accusato, *ingenii culpa* (str. 7, 3), di non aver adeguatamente celebrato gli imperatori della dinastia sassone, impresa che sarebbe stata ardua persino per l'inclito Marone (str. 7, 8 *Maro inclitus*).

Quanto all'interpretazione del *Modus Ottinc*, risulta davvero assai poco convincente il tentativo, esperito a suo tempo da Hans Naumann, di ricondurre il testo nell'alveo della tradizione germanica e, in particolare, in quello della letteratura genealogica fatta di liste dinastiche in lingua norrena, conosciute come *tölur*, le quali racchiudevano i membri della antica dinastia norrena in gruppi di nove e tracciavano le loro origini fino a un progenitore divino¹²¹. Più probabili risultano, invece, i collegamenti con la letteratura latina altomedievale di carattere storico-celebrativo, in particolare con un anonimo carme che celebra la vittoria di Pipino, figlio di Carlo Magno, sugli Avari nel 796¹²² (il cui *incipit* recita *Omnes gentes qui fecisti, tu Christe, dei suboles*), oppure col carme abecedario di Angilberto sulla battaglia di Fontenoy, di 150 anni più antico rispetto a CC 11¹²³ (il celebre *Aurora cum primo mane tetra noctis dividit*)¹²⁴. Ma, al di là dell'esplicita menzione di Virgilio (str. 7, 8 *Maro inclitus*), è innegabile il legame tra CC 11 e la tradizione celebrativa ed encomiastica di derivazione letteraria latina: l'imperatore è chiamato *cesar* alla str. 1a, 1; gli Ungari diven-

¹²⁰ Di opinione diversa è stato Ziolkowski, il quale ha affermato: «Except for the verb *fertur* in 6b.10 (which could refer to the present standing of a personage from the past), Otto III is described entirely in the past tense; like Otto I and II, he is regarded retrospectively [...]. The choice of verb tenses and retrospective point of view may suggest that he was dead when the poem was composed»: ZIOLKOWSKI 1994, 201. Anche Lo Monaco pare seguire quest'ipotesi, poiché traduce *fertur* con «venne chiamato» (Lo MONACO 2010, 141).

¹²¹ NAUMANN 1950, 470-82.

¹²² Cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 198 (che non accetta affatto l'interpretazione di Naumann).

¹²³ Cfr. BOURGAIN 1996, 102.

¹²⁴ Per l'ediz. con commento del carme, cfr. STELLA 2007, 177-87 (il ritmo è edito da P. Bourgain e S. Barrett). Per un sintetico inquadramento del genere letterario di appartenenza, rinvio a BISANTI 2002.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

gono *Parthi* alle str. 3a, 2 e 8, 4b, 4 e 5a, 2. Reminiscenze virgiliane e oraziane, poi, sono disseminate in tutto il carme. I passi in questione sono i seguenti: str. 2a, 5 *volitat fama* ~ Verg. *Aen.* IX 473-474 *volitans* / [...] *Fama*¹²⁵; str. 3a, 7 *moras rumpite* ~ *georg.* III 42, *Aen.* IV 569, IX 13 *rumpe moras*; str. 3b, 10 *sanguinem inimicum* ~ *Aen.* XI 720 *inimico ex sanguine*; str. 4a, 2 *bella fremunt* ~ *Aen.* VII 460¹²⁶, XI 453 *arma* [...] *fremit* / *fremit arma*; str. 4a, 3 *arma poscunt* ~ *Aen.* XI 453 *arma* [...] *poscunt*. Un'eco oraziana è invece rilevabile alla str. 7, 2-6: il poeta si rifiuta di proseguire il canto perché non accada di sciupare le lodi di così grandi uomini per difetto di talento (str. 7, 2-6 *ne forte notemur, / ingenii culpa, / tantorum virtutes / ultra quicquam / deterere*) proprio come Orazio che, in *car.* I 6, 11-12, si rifiuta di celebrare Marco Vipsanio Agrippa e Augusto (*laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni*).

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

CC 3 (*Voces laudis humane*) fu composto per l'incoronazione imperiale del primo dei sovrani Sali, Corrado II, avvenuta a Roma il 26 marzo 1027¹²⁷. Il componimento, in forma di sequenza, consta di nove strofe (sette delle quali doppie, tutte, cioè, a esclusione della str. 1 e della str. 9) e, privo di notazione neumatica, è attestato soltanto nel ms. Ca, al f. 432rA/ [5b.7] B.

Alla morte di Enrico II, ultimo sovrano della dinastia sassone, avvenuta nel luglio del 1024, Corrado II il Salico riuscì a ottenere la corona di Germania, grazie, soprattutto, all'appoggio dei vescovi tedeschi. Nato intorno al 990 dal conte Enrico e da Adelaide di Egisheim, Corrado apparteneva alla famiglia dei Sali, un lignaggio di

¹²⁵ Per la fortuna del motivo della *fama* da Virgilio fino al Basso Medioevo, cfr. GIANNOLA 2011 e, in generale, GUASTELLA 2011 e 2012.

¹²⁶ Lo Monaco propone, in questo caso, un riferimento a Claudian. *de cons. Stil.* II 149 *tunc ditas, cum bella fremunt* (Lo MONACO 2010, 38); ma vd. anche Prosp. *ad coniug.* 27 *undique bella fremunt, omnes furor excitat, armis*; e Drac. *laud. Dei* III 157 *aut pax est aut bella fremunt*.

¹²⁷ Il carme si legge (con trad. ital. a fronte) ivi, 74-83 (comm. a 29-30). Altre edizioni: BREUL 1915, 3; STRECKER 1926, 2-4; BULST 1950, 9-11; ZIOLKOWSKI 1994, 4-9 (con trad. ingl.).

lontane origini franche, che riuscì a mantenere la corona imperiale fino al 1125. Dopo aver fronteggiato una rivolta di feudatari tedeschi e aver pacificato la Germania, egli scese in Italia nel 1026, dietro espresso invito dell'arcivescovo di Milano Ariberto d'Intimiano, dalle cui mani ricevette la corona regale. L'anno successivo, il 26 marzo 1027, Corrado fu incoronato imperatore a Roma da papa Giovanni XIX. Tornato in Germania, nel 1028 associò al potere il giovane figlio Enrico, il quale fu proclamato re ad Aquisgrana nel corso di una cerimonia in pompa magna¹²⁸. Si apre così una serie di anni fortunati in cui l'imperatore riuscì ad acquisire alla corona nuovi territori: nel 1030 Corrado ottenne l'atto di vassallaggio dal re Micislao di Polonia, nel 1031 annetté le due Lusazie e nel 1033-1034 il regno di Borgogna. Scoppiata una contesa tra Ariberto d'Intimiano e i suoi valvassori, Corrado scese di nuovo in Italia nel 1036. In quell'occasione, schieratosi contro Ariberto, che intanto era fuggito a Milano, concesse, il 28 maggio 1037, la celebre *Constitutio de feudis* che, com'è noto, sanciva l'ereditarietà dei feudi minori. Tale provvedimento valse sì a Corrado l'appoggio dei valvassori (pur di fatto accelerando, in Italia, il processo di indebolimento della feudalità), ma, tuttavia, non portò a una soluzione immediata del conflitto. Mentre Milano era sottoposta all'assedio, l'esercito imperiale venne decimato da una pestilenza e fu costretto a ritirarsi. Corrado, rientrato in Germania, non vide mai la fine della guerra che egli aveva voluto intraprendere, poiché morì improvvisamente a Utrecht il 4 giugno 1039¹²⁹.

Il carme in questione descrive, appunto, il momento in cui Corrado II assurge al ruolo di imperatore del Sacro Romano Impero. Il componimento contiene l'elogio delle virtù fisiche, morali e cristiane del destinatario (come avviene, in genere, nei *carmina* mediolatini afferenti alla medesima tipologia). La sua incoronazione, avvenuta nella basilica di San Pietro la domenica di Pasqua del 1027, nella visione politico-encomiastica e ideologica dell'autore, dà compimento a un provvidenziale progetto divino che fa di Corrado una sorta di "doppio" del biblico re Davide (altrove ampiamente celebrato, all'interno degli stessi CC: str. 4a, 1-6 *Quem providentia / Dei preclara / predestinavit*

¹²⁸ Argomento, questo, di CC 16, carme che verrà analizzato *infra*, § 2.2.3).

¹²⁹ Sulla vita di Corrado II si vedano i fondamentali contributi di BRESSLAU 1879-1884 e di HAMPE 1912.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

/ et elegit / regere gentes strennue / Davidis exemplo)¹³⁰. Il re unisce in sé i caratteri del buon sovrano, dedito tanto al raggiungimento del bene dei suoi sudditi quanto alla difesa della Chiesa e della fede cristiana.

Il carme, per quanto attiene alla sua struttura, può essere agevolmente suddiviso in due sezioni: la prima, che si estende da str. 1 a str. 5b, contiene la descrizione delle virtù del destinatario; la seconda, che va da str. 6a a str. 9, racconta il momento della consacrazione di Corrado al potere. Apre il componimento – come altre volte nella silloge¹³¹ – un preambolo di carattere e di tono musicale che contiene indicazioni sulla genesi del canto, accompagnato da musica, dalla combinazione di “sinfonie” celesti e “armonie” terrene (passo non privo di riferimenti al commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone)¹³². Il canto, ordinato dalla *divina maiestas* (str. 1, 3-4 *non divine maiestati / cantu sufficiunt*), esalta Corrado come prescelto da Dio e come esecutore della sua volontà. Dio, che ha voluto rendere saldo il potere di Roma per garantire ai *sui agni* di vivere in una *pia pax* contro l’assalto dei lupi (str. 3a, 4-8 *suos agnos / fonte lotos / a luporum morsibus / pia pace / custodivit*), affida il popolo alla tutela di Corrado, ungendolo e incoronandolo imperatore. Costui, che è appunto un novello Davide, vanta un lignaggio di tutto rispetto, in quanto discendente della casata degli Ottoni (str. 4b, 1-2 *Ortus avorum / stemmate regum*) e, fin da piccolo, ha dato prova di possedere prerogative regali, come dimostrano la sua indole e le sue azioni (str. 4b, 2-5 *per iunioris / gradus etatis / proficiebat regis / moribus et factis*). La *fides* e la *pietas* cristiane che lo contraddistinguono fanno di lui una perfetta recluta, assoldata dal Signore (str. 5a, 1-2 *Tiro fortis / et fidelis*), in grado di sopportare le innumerevoli fatiche terrene e di essere d’aiuto alle cause di parenti e amici. Insomma, un vero e proprio *miles* cristiano, quasi un santo. Nella str. 5b viene toccato l’apice del *pathos* attraverso l’introduzione, in essa, della metafora

¹³⁰ Gli altri componimenti della silloge (CC 81 e 82) nei quali viene magnificata ed esaltata la figura di Davide sono già stati menzionati e analizzati *supra*, § 2.1.4.

¹³¹ Cfr. KRANZ 1959: secondo lo studioso tedesco, in virtù della sua introduzione di carattere musicale CC 3 apparterebbe a quel gruppo di componimenti di tradizione “pitagorica”, pur essendo privo di esplicito riferimento al matematico greco, che invece è espressamente nominato in CC 12 (*Vite dator, omnifactor*) e in CC 45 (*Rota modos arte personemus musica*).

¹³² Cfr. SPANKE 1942, 126; BERNHARD 1990, 98; ZIOLKOWSKI 1994, 169.

del padre che alleva il proprio figliuolo, ora carezzandolo, ora picchiandolo, in modo che possa apprendere come vivere nel mondo e comportarsi correttamente: allo stesso modo Corrado è messo alla prova da Cristo fra le varie intemperie del mondo perché possa imparare come discendere fra i rei attraverso la ripida scala della pietà (str. 5b, 8-10 *ut didicisset prona / pietatis scala / condescendere reis*)¹³³.

A questo punto, quindi, ha inizio la seconda sezione, nella quale viene narrata l'ascesa al potere di Corrado dopo la morte del padre, Enrico II (avvenuta il 13 luglio 1024), compianta da tutto il popolo dei fedeli. Dio vuole che Corrado sia il devoto protettore delle chiese (str. 6b, 1-3 *hunc rex regum / fidum ecclesiarum / iussit fore patronum*) e la sua elezione a re è favorita dai vescovi (soprattutto quelli tedeschi, che ebbero un ruolo importante nella sua vicenda), come si intuisce dalla str. 7a, nella quale, fra l'altro, il poeta afferma che tutti i principi romani scelsero subito lui come difensore e valido protettore della fede ortodossa (str. 7a, 1-6 *Hunc Romani / principatus cuncti / mox elegere sibi / defensorem / et propugnatorem / fortem orthodoxorum*). La notizia dell'incoronazione regale di Corrado provoca nel popolo minuto una grande letizia e sembra, dall'utilizzo di *circumquaque* (str. 7b, 1-2 *Gaudent omnes / circumquaque gentes*), che, ovunque, per le strade, nelle piazze, nelle chiese, la gente si fermi a ringraziare Cristo il quale, esaudendo le richieste di vedove e orfani, ha scelto un re magnanimo e attento ai bisogni di tutti¹³⁴. La parabola ascendente di Corrado, iniziata con la morte del padre e proseguita con la sua elezione a sovrano, giunge al suo culmine quando egli ottiene di essere nominato imperatore del Sacro Romano Impero, nel 1027. La stessa Roma, canonicamente appellata quale "signora delle città" (str. 8a, 2 *urbium domna*)¹³⁵, è invitata a sottomettersi al volere di Corrado, che incarna in tal modo il modello dell'*optimus rex* dedito alla ricerca del bene del suo popolo piuttosto che del proprio. Segue quindi l'appello ai *publicarum principes rerum*, ai *private dediti vite*, agli *iure tenti familiari* (str.

¹³³ Ma sulla non del tutto perspicua interpretazione di questi versi, cfr. *ivi*, 170.

¹³⁴ Ziolkowski, riguardo a questa strofa, ha introdotto alcuni rimandi ad altri componimenti della silloge (CC 9, str. 2b, 11 e 6b, str. 16, 6; CC 17, str. 4, 4), nonché a *Ps* 145, 9; 67, 6; 81, 3-4 (*ivi*, 170; cfr. anche GEORGI 1969, 71).

¹³⁵ Per la concezione di Roma come *domina urbium*, diffusissima nella poesia medio-latina, in generale, cfr. STELLA 2001.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

8b, 1-6 *Ad haec publicarum / principes rerum / et private / dediti vite, / iure tenti / familiari*¹³⁶, perché chiedano lunga vita per Corrado, l'eletto da Dio (str. 8b, 7-10 *vitam et salutem / imperatori nostro / poscite Cuonrado, / christo Dei electo*). L'ultima strofa, infine, con l'inno alla Trinità e la ripresa della duplicità dell'esecuzione del canto, che prevede *angelorum laudes hominum et voces*, si riconnette alla prima, chiudendo quello che possiamo considerare, quindi, un componimento "ad anello" (str. 9, 1-10 *Laus sit regi / seculorum / patri, nato, / pneumati sancto, / cui soli / manet imperium, / honor et potestas, / quem angelorum laudes / hominum et voces / laudant rite per evum*)¹³⁷. Nella str. 1, infatti, abbiamo riscontrato la medesima antitesi – peraltro usuale e largamente attestata nella produzione poetica mediolatina – fra voci angeliche e voci umane¹³⁸; il penultimo verso (str. 9, 9 *hominum et voces*) corrisponde infatti all'*incipit* del componimento (str. 1,1 *Voces laudis humane*) e all'*angelicam militiam* (str. 2a, 1-2) si richiamano le *angelorum laudes* (str. 9, 8).

Molte spie, qua e là disseminate nel testo, ci inducono a ipotizzare che il carne possa essere stato eseguito pubblicamente, in una cerimonia aperta a elettori, sostenitori, sudditi, popolo. Ne sono esempi gli inviti rivolti alla città di Roma con il ricorso agli imperativi *gaude* e *subdi* (str. 8a, 1 e 6) e, più chiaramente, l'apostrofe a un uditorio costituito da signori e da privati (str. 8b, 1-9 *Ad haec publicarum etc. / [...] / poscite*). L'utilizzo di sostantivi e verbi tipici del lessico musicale, quali *vox* (str. 1, 1 *voces*), *cantus* (str. 1, 4 *cantu*), *psallere* (str. 2a, 3) è, inoltre, indice di un'esecuzione corale del componimento con accompagnamento di qualche strumento¹³⁹. Si nota infatti, nel carne, la presenza di una straordinaria quantità di vocaboli inerenti al lessico del canto, che Gunilla Iversen¹⁴⁰, in un suo studio condotto sui tropi e le sequenze di carattere

¹³⁶ Anche l'espressione *iure tenti familiari* (str. 8b, 5-6) non risulta di immediata comprensione (cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 170).

¹³⁷ Per la *iunctura regi / seculorum* (str. 9, 1-2), vd. *Tob* 13, 6, 1; *Tim* 1, 17; *Apc* 15, 3.

¹³⁸ Si pensi, per un solo esempio, al celebre *Carm. Bur.* 77 *Si linguis angelicis loquar et humanis* (su cui cfr., almeno, DRONKE 1968, vol. I, 318-31; e TUZZO 2009, poi in TUZZO 2015, 91-110). L'origine del motivo, ovviamente, è paolina: cfr. Paul. *I Cor.* 13, 1 *Si linguis hominum loquar, et angelorum charitatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans, aut cymbalum tinniens*.

¹³⁹ A un'esecuzione del carne in ambito liturgico – anche per la presenza della dossologia finale – aveva pensato, fra gli altri, SPANKE 1942, 126.

¹⁴⁰ Cfr. IVERSEN 2002, 466-69 e *passim*.

liturgico del sec. XI, ha giustamente inserito all'interno della categoria dei *verba canendi*. Come la studiosa svedese ha ben messo in rilievo, il canto rivestiva una fondamentale importanza nella liturgia medievale, poiché esso giovava, in primo luogo, a catturare l'attenzione dei fedeli distratti e indisciplinati e a prepararli a ricevere il messaggio di Dio, pratica che si sposa perfettamente con la «devotion to Heaven»¹⁴¹, cioè con quella devozione mistica che è propria dell'uomo medievale. Benché, nel caso del CC 3, non si tratti affatto di un carme religioso quanto, piuttosto, di un componimento di contenuto secolare, non si può, comunque, ignorare come esso fosse destinato a una cerimonia caratterizzata da un alto grado di formalità (e di formalismo), quale l'incoronazione di un imperatore, a cui assisteva una folla di persone, e quindi si rendeva necessario, probabilmente, intrattenere l'uditorio e catturarne l'attenzione proprio come si faceva durante le liturgie religiose, onde creare quell'aura di sacralità attorno all'imperatore che era elemento irrinunciabile in una cerimonia di tal genere.

Risulta chiaro ed evidente, dalla lettura e dalla disamina del componimento, che l'autore è un poeta abbastanza raffinato, assai probabilmente un cortigiano appartenente all'*entourage* dell'imperatore e un convinto assertore della fede cristiana. La questione relativa alla paternità del carme è, comunque, ancora aperta. Le opinioni espresse dagli studiosi, a tal proposito, si attestano su due posizioni preminenti: da un lato, vi è chi crede che, di esso, sia stato autore Vipone¹⁴², cappellano di corte di Corrado II ed Enrico III e autore dei *Gesta Chuonradi II imperatoris*; dall'altro, vi è invece chi sostiene che non ci siano indizi abbastanza forti per corroborare quest'ultima tesi e preferisce, quindi, più prudentemente lasciare il componimento nell'anonimato. Mi sembra più ragionevole, a tal proposito, la posizione di Francesco Lo Monaco, il quale ritiene che la sequenza vada fatta risalire, piuttosto, a un componente del-

¹⁴¹ Ivi, p. 444: «Considering the function of singing in the medieval liturgy, we recall that the desire to sing together with the angels, what could be called "devotion to Heaven", is one of the most important themes to which authors of the Middle Ages applied literary art».

¹⁴² L'ipotesi dell'attribuzione della paternità della sequenza a Vipone, già avanzata da ARNDT 1861, 46-52, è ritenuta incerta già da BULST 1950, 73. Tra coloro che si sono mostrati propensi a sostenere la candidatura di Vipone vi sono stati BRESLAU 1915, LVIII; e ZIOLKOWSKI 1994, 169-70.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

la cerchia di intellettuali di cui faceva parte lo storico stesso. In particolare, lo studioso ha affermato:

«i punti di contatto, anche lessicali, con i *Gesta* di Wipo [...], possono piuttosto risalire al contesto di elaborazione della sequenza, del tutto congruente, con ogni probabilità, a quello dello storico di Corrado II. Esempio parallelo significativo, per la ricorrenza di tematiche che si ritrovano nel ritmo e per la ricchezza di contatti, viene a essere l'orazione del vescovo di Magonza al momento dell'unzione di Corrado II a re (1024: a tale occasione è probabilmente da legare l'aggettivo *unctus* di str. 3b, 6) riportata nel cap. 3 dei *Gesta* di Wipo [...], cerimonia in cui *ibant gaudentes, clerici psallebant, laici canebant, utriusque suo modo*»¹⁴³.

Trovandoci in presenza di un poeta discretamente attrezzato dal punto di vista stilistico e compositivo, vale la pena indugiare un poco sugli elementi formali di cui egli si serve per tessere le lodi di Corrado II: uno stile, come sempre, fatto tanto di figure di suono e sintattiche quanto di figure di significato (rientrante, in ogni modo, all'interno della categoria dell'*ornatus facilis*). Oltre all'uso delle rime, spesso bacciate, disseminate in tutto il carme a formare un inestricabile intreccio di echi, e delle quali fornisco qui soltanto qualche esempio (str. 2a, 1-2 *angelicam / militiam* e str. 2b, 1-2 *variam / discordiam*, chiudono, poi, la coppia di strofe due parole che rimano tra di loro e si trovano, in maniera speculare, rispettivamente a str. 2a, 5 e a 2b, 5 *simphoniam / armoniam*; str. 3a, 4-5 *agnos / lotos*; str. 4a, 6-7 *exemplo / triumpho*; str. 5a, 3-4 *complures / labores* e 5-6 *propinquorum / amicorum*), ritroviamo anche molte allitterazioni, quasi sempre bimembri (str. 1, 2 *curis carneis*; str. 3a, 7 *pia pace*; str. 4a, 1-3 *providentia / [...] preclara / predestinavit*, str. 8a, 3-4 *cum consensu / cleri*). Si incontrano, poi, anafore all'inizio di due strofe diverse, come in str. 2a, 1 e 3a, 1 *que / que*, e in str. 6b, 1 e 7a, 1 *hunc / hunc*; oppure all'inizio di due versi consecutivi, come in str. 5b, 2-3 *nunc / nunc*; e qualche anastrofe (str. 5b, 1 *Pater ut*; str. 9, 9 *hominum et voces*). Infine, si nota l'impiego della figura etimologica (str. 8a, 6-9 *subdi [...] / subditorum*; str. 9, 1-10 *laus [...]*

¹⁴³ LO MONACO 2010, 29. A Vipone appartiene invece, e senza alcun dubbio, CC 33 (*Qui habet vocem serenam, hanc proferat cantilenam*), che verrà presentato e analizzato *infra*, cap. 3, § 3.2.4.

/ laudes [...] / laudant) e della metafora (str. 5b 1-7 *Pater ut suum / nutrit natum / nunc adolando / nunc flagellando* [...] / *Christus hunc probavit*). Della *Ringkomposition* si è già detto, ma la gamma degli artifici retorici non si esaurisce qui e prosegue mediante il ricorso a uno stile nominale, che velocizza il ritmo della sequenza ma, nello stesso tempo, risulta efficace allo scopo di esaltare la figura di Corrado II: a str. 3b, 5-8, ritroviamo, per es., un *trikolon* costituito da aggettivo, participio, gerundio: *...hos Cuonradus / pius unctus Domini / iam defendit / imperando*; a str. 4a, 6-7, si dice di Corrado che è *Davidis exemplo / Messieque triumpho*; a str. 4b, 1-2, ritorna di nuovo un participio: *ortus avorum / stemmate regum*; a str. 5a, 1-4 Corrado è apostrofato come *tiro fortis / et fidelis, / passus complures / mundi labores*; troviamo ancora due gerundi, a str. 5b, 3-4, all'interno della già menzionata metafora: *nunc adolando / nunc flagellando*. Lo stile nominale, cui il poeta fa abbondante ricorso, giova a isolare la figura di Corrado e a tratteggiarla con una tecnica quasi "impressionistica" (se così si può affermare per una poesia medievale), fatta cioè di pennellate giustapposte, al fine di conferire al testo una ancor più solenne maestosità.

Circa la tecnica compositiva della *sequentia* in onore di Corrado II, un importante contributo è stato fornito nel 1998 da Eva Castro, la quale si è occupata di analizzare alcune sequenze, sia sacre sia profane, e di fare emergere le caratteristiche peculiari del nuovo genere lirico medievale¹⁴⁴. Nella raccolta dei CC si leggono, come è noto, molte sequenze: di queste, alcune sono di contenuto religioso (per es., CC 4, 5, 8, 13), altre di contenuto politico (per es., CC 3, 7, 9, 11), altre ancora sono di tipo narrativo (per es., CC 6, 12, 14, 15). Tutte però condividono quella che la studiosa chiama «la técnica literaria de composición del discurso»¹⁴⁵, elemento, questo, che contraddistingue, in particolare, proprio CC 3, che combina in sé elementi secolari, politici e religiosi. Questa tecnica, perfezionata da Notker Balbulu (ca. 840-912) nel corso della sua produzione letteraria, dalla Castro denominata «tipología verbál», consiste nel far corrispondere parole della stessa estensione sillabica che occupano la medesima posizione nella strofe

¹⁴⁴ Cfr. CASTRO 2002, 122-24. Fra gli studi precedenti, cfr. SPANKE 1932 e 1934.

¹⁴⁵ CASTRO 2002, 121.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

e nell'antistrofe¹⁴⁶. Le parole, dunque, devono ubbidire a una legge, quella della sede del verso, così come accadeva nella metrica classica in cui a determinate sedi dovevano corrispondere determinati piedi. In altre parole, continua la Castro, «la tipología verbál es a la prosa o verso rítmicos de las secuencias lo que la métrica verbál fue al verso cuantitativo de la poesía romana»¹⁴⁷. Degna di nota è, infine, l'ipotesi, sempre da lei avanzata, secondo cui il carme in onore di Corrado II avrebbe potuto essere una sequenza liturgica eseguita in una messa, *pro rege*, in suffragio del nuovo imperatore («Tal vez *Voces laudis humane*, de contenido secular en primera instancia, pudo haber sido no obstante una autentica prosa liturgica, como ya ha sido indicado mas arriba, que pudo haber sido interpretada en alguna misa votiva *Pro rege* del rito romano») ¹⁴⁸.

Il grado di elaborazione formale di CC 3 testimonia, comunque, che il genere letterario della sequenza, dopo aver subito lunghe fasi di sperimentazione, nel secolo XI è ormai giunto a possedere dei caratteri ben definiti che trascorrono dalla struttura metrica ai contenuti e che questi ultimi non sono soltanto di carattere liturgico e religioso, ma includono altresì temi di carattere politico e secolare. La questione che riguarda l'origine e la data di nascita della sequenza rimane, in ogni modo, ancora discussa. E mentre in Notker Balbulus gli studiosi hanno universalmente riconosciuto la figura di organizzatore del nuovo genere lirico-religioso, Peter Dronke, in uno studio risalente al 1965 (e quindi ripubblicato nel suo celebre volume del 1984), presentava il suo punto di vista circa la nascita e l'origine del genere¹⁴⁹. L'indagine prende avvio dalla sequenza arcaica della prima metà del secolo IX, *Rex caeli*, la quale, secondo Dronke, rappresenta «a peak of achievement in its genre; its effortless confidence shows not the least sign of "first step" [...] the nature of the achievement of the *Rex caeli* alone could tell us that sequences must have been composed earlier than the ninth century»¹⁵⁰. In ragione della complessità di *Rex caeli* e alla luce di considerazioni di carattere filologico che permettono di

¹⁴⁶ Ivi, 134.

¹⁴⁷ Ivi, 110.

¹⁴⁸ Ivi, 124.

¹⁴⁹ DRONKE 1965 (poi in DRONKE 1984, 115-44, da cui cito).

¹⁵⁰ Ivi, 119.

ipotizzare come sia trascorso un considerevole lasso di tempo fra la data di composizione di alcune sequenze arcaiche e la loro trascrizione (e ciò è valido anche per l'opera di Notker Balbulus, il quale cominciò a scrivere sequenze nell'860, mentre i testi hanno la loro prima attestazione in manoscritti di poco anteriori all'anno Mille)¹⁵¹, Dronke avanzava l'ipotesi di attribuire la sequenza *Summi regis archangele* ad Alcuino di York, il quale è indicato come autore del componimento nella copia di esso contenuta nel ms. Trier 120¹⁵²: in tal modo, le origini della sequenza verrebbero spostate ancora più indietro, al secolo VIII. Anche la Spagna, continuava Dronke, ha una lunga tradizione di sequenze, alcune delle quali usano delle tecniche versificatorie sconosciute al nord Europa, e i cui primordi sarebbero da rintracciare nella letteratura liturgica mozarabica del secolo VII¹⁵³. Nel suo *excursus* diacronico, Dronke individuava la più antica attestazione del termine *prosa*, che è l'altro nome per indicare la sequenza, nella *Caesarii Arelatensis vita*, la biografia di Cesario di Arles redatta da Cipriano di Tolone († c. 549), nella quale si racconta che il vescovo, disturbato dal continuo chiacchiericcio degli astanti, durante la liturgia, costrinse i fedeli della propria chiesa a imparare salmi e inni e a cantare *prosas antiphonasque*¹⁵⁴. Purtroppo, però, il testo non è ricchissimo di particolari circa la modalità di esecuzione delle *prosaes*, benché Dronke si dicesse sicuro di poter affermare che si trattasse di un canto eseguito in maniera antifonica in cui a un verso in greco seguiva uno in latino¹⁵⁵.

Non è possibile, in ogni modo, dichiarare con certezza se siano esistite prima le sequenze di carattere sacro o quelle di carattere secolare. Secondo Dronke non bisognava essere troppo rigidi sulla teoria delle origini della sequenza, dal momento che i titoli di melodie di alcune sequenze religiose dei secoli IX-X svelano un mondo di canzoni profane. Ne consegue che le prime sequenze in latino erano niente meno che «*contrafacta* of profane songs in this form, composed by the

¹⁵¹ Ivi, 121, nota 15.

¹⁵² Ivi, 120-21.

¹⁵³ Ivi, 123-26.

¹⁵⁴ MORIN 1942, 303.

¹⁵⁵ DRONKE 1984, 126-27.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

clergy in an attempt to accept the songs but banish the profanities»¹⁵⁶. Inoltre, continuava lo studioso, dalle informazioni forniteci dalla *Vita Caesarii* scopriamo che fu proprio il vescovo di Arles a introdurre nella sua comunità la novità delle *prosaes*.

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

Analogo a CC 3, sia nelle forme del contenuto, sia, sovente, nelle forme dell'espressione, è CC 16 (*O rex regum, qui solus in evum*), il carme per l'incoronazione a re di Borgogna di Enrico III "il Nero", figlio di Corrado II, avvenuta ad Aquisgrana il 14 aprile 1028¹⁵⁷. Esso si legge al f. 436rB / [2] vA di Ca, e si compone di tredici strofe, ciascuna composta da tre versi lunghi rimati al mezzo che seguono lo schema 3#10i. Tutta la prima stanza, che funge da ritornello, viene poi ripresa alla fine di ogni strofa. Ogni terzina ha un senso perfettamente compiuto in sé, a eccezione della str. 8 che, completando il proprio significato nella strofa successiva, risulta priva di ritornello (o, almeno, così si crede di dover interpretare l'omissione in Ca del *refrain O rex, etc.* dopo la str. 8).

Enrico, nato il 28 ottobre 1017 da Corrado II e da Gisella, già vedova di Ernesto I duca di Svevia, fu designato alla successione fin dal 1026 (quando egli aveva soltanto nove anni). Nominato nel 1027 duca di Baviera e nel 1038 anche duca di Svevia, egli ricevette il titolo di re di Borgogna il 14 aprile (domenica di Pasqua) del 1028. Alla morte del padre, avvenuta il 4 giugno 1039, Enrico ereditò il regno e avviò una politica di rafforzamento della corona che consistette nell'assumere il controllo diretto della Carinzia e della Lorena, e nel mantenere il controllo indiretto della Boemia e dell'Ungheria, attraverso i suoi vassalli Vratislao duca di Boemia e Pietro duca di Ungheria. In Italia, Enrico si occupò della crisi che investiva il papato e che vedeva tre papi contendersi contempora-

¹⁵⁶ Ivi, 133.

¹⁵⁷ Esso si legge (con trad. ital. a fronte) in Lo MONACO 2010, 162-67 (comm. a 43-44). Altre edizioni: BREUL 1915, 11-12; STRECKER 1926, 46-48; BULST 1950, 38-39; ZIOLKOWSKI 1994, 70-75 (con trad. ingl.).

neamente il soglio di Pietro. Egli li fece deporre tutti e tre nei sinodi di Sutri e di Roma (20-24 dicembre 1046) ed elesse il suo protetto Sugiero, vescovo di Bamberga, che assunse il nome di Clemente II. Da lui Enrico si fece incoronare imperatore il 25 dicembre di quello stesso anno. Da imperatore si preoccupò di limitare il potere dei Longobardi, ricostituendo il principato di Capua, limitando quello di Salerno, sconfiggendo i Beneventani ribelli e riconoscendo ai Normanni, oltre alla contea di Aversa, anche le recenti conquiste effettuate in Puglia (1047). Più volte sollecitato da papa Leone IX, preoccupato dello strapotere normanno nel Mezzogiorno, Enrico scese in Italia una seconda volta nel 1055. In quell'occasione, però, si occupò di punire Goffredo di Lorena, vassallo ribelle, che avendo sposato, in seconde nozze, Beatrice di Toscana, era diventato arbitro della scena politica dell'Italia centrale. Quanto alla questione dei Normanni, egli si limitò a ottenere il loro omaggio formale all'autorità imperiale. Tornato in Germania per soffocare una congiura ordita da Corrado duca di Baviera, da Guelfo duca di Carinzia e da Gherardo vescovo di Ratisbona, fu di nuovo richiamato in Italia nell'estate del 1056 da papa Vittore II contro i Normanni. Ma l'imperatore non fece in tempo a tornare in Italia, giacché morì, non ancora quarantenne, il 5 ottobre 1056¹⁵⁸.

Enrico, figlio dell'imperatore Corrado II, riceve quindi la corona di re di Borgogna la domenica di Pasqua del 1028, all'età di undici anni, e succederà al padre, come imperatore, nel 1039. Nell'inno sono contenute molte informazioni riguardanti il momento dell'incoronazione del giovanissimo principe. Apprendiamo, infatti, che Enrico, incoronato, per volontà divina, ad Aquisgrana dall'arcivescovo Pilgrim, è il successore designato dell'imperatore Corrado II. Per Enrico essere re è un diritto di nascita, un diritto che passa attraverso l'approvazione dei due popoli che compongono il regno, i Romani e i Franchi, e deve essere sancito dall'approvazione della popolazione, suddivisa in due categorie sociali, il clero e il *populus Christo dicatus* (str 3, 1-3 *Quem Romani atque fidi Franci, / clerus et populus Christo dicatus / post Cuonradum adoptant domnum*). Ricorrendo a un'efficace personificazione, le tre nazioni che compongono l'impero, Italia, Gallia e Germania, sono chiamate a pro-

¹⁵⁸ Cfr. STEINDORFF 1874-1881.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

clamare il nuovo re al grido di *vivat Cuonradus atque Heinricus!* (str. 4, 3). Si esprime poi l'augurio che la Chiesa, *agni sponsa*, possa essere preservata in una *quieta pax* dal suo sposo, Cristo (str. 5, 1-2 *Agni ut sponsa pace quieta / servari suo valeat sponso*). Così come era stato per il padre Corrado, che aveva incontrato il favore e la benevolenza del popolo (si ricordi CC 3, str. 7b, 1-2 *Gaudent omnes / circumquaque gentes*), anche Enrico è il paladino di tutti: vecchi, giovani, madri, figli (str. 6, 1-2 *Gaudent omnes Christi fideles, / senes et iuvenes, matres, infantes*)¹⁵⁹. La str. 7, col riferimento temporale all'incoronazione imperiale di Corrado II, avvenuta nella Pasqua del 1027 (evento, questo, che costituisce il motivo della composizione di CC 3), fornisce al poeta l'occasione per narrare l'incoronazione del *puer Heinricus*, a distanza di un solo anno da quella del padre. Le parole usate dal poeta per Enrico riecheggiano molti luoghi di CC 3 e l'uso martellante di aggettivi e participi associati a sostantivi rende lo stile quasi "formulare". Le str. 8 e 9 isolano dunque il momento in cui Enrico, eletto da Cristo, riceve la corona del regno dal fidatissimo arcivescovo Pilgrim, riscuotendo la ratifica da parte del clero e, insieme, del popolo (str. 8-9 *Post unius anni recursus / accepit sanctam regni coronam / puer Heinricus, Christo electus, // die predicto a Pilgrimo / archiepiscopo sibi devotissimo, / gaudente clero simul et populo*). Le str. 10-13 contengono quindi una sorta di rituale apotropaico: il poeta, rivelando una sorta di *timor dei*, evoca Satana, Maria e Dio, attraverso le rispettive locuzioni quali *antiquus gentis inimicus* (str. 10, 1), *Mater Christi* (str. 11, 1), *rex angelorum* (str. 13, 1). Ci pensano, dunque, Corrado ed Enrico a proteggere le sante chiese e a infliggere un colpo al demonio. Per entrambi si invoca l'aiuto della Madonna e di tutti i santi affinché siano in grado di occuparsi delle cause delle chiese, dei fanciulli e delle vedove. L'ultima strofa, infine, attraverso le formule proprie della liturgia e della dossologia cristiana, conclude il componimento con le lodi a Dio e alla sua onnipotenza (str. 13, 1-3 *Laus creatori, angelorum regi, / cuius imperium manet in evum / per infinita seculorum secula*).

Si è ipotizzato, anche in questo caso, che autore dell'inno sia stato Vipone¹⁶⁰, il cappellano di corte che ebbe un ruolo primario

¹⁵⁹ Cfr. *Psalm.* 148, 12: *Iuvenes et virgines; senes cum iunioribus, laudent nomen Domini* (GEORGI 1969, 71; ZIOLKOWSKI 1994, 222).

¹⁶⁰ Si vedano, a tal proposito, le posizioni di ARNDT 1861, 46-52; e di BRESSLAU 1915, LVIII.

nell'educazione di Enrico e che scrisse per il neo-principe una serie di opere tra cui i *Proverbia centum*, raccolta di cento proverbi, contenente precetti utili a Enrico nell'esercizio del suo ruolo; il *Tetralogus*, dialogo in quattro parti che consta di 326 esametri; infine, la vita e le imprese di Enrico avrebbero dovuto essere narrate, nelle intenzioni dell'autore, insieme a quelle di Corrado II nei *Gesta Chuonradi II imperatoris*¹⁶¹.

In un passo dei *Gesta Chuonradi II imperatoris*, già individuato da Breul¹⁶², Vipone racconta infatti il momento dell'incoronazione di Enrico, appena undicenne, avvenuta ad Aquisgrana la domenica di Pasqua del 1028 per mano dell'arcivescovo Pilgrim di Colonia, con l'approvazione dei principi del regno e del popolo. Il cap. XXIII dei *Gesta Chuonradi II imperatoris* recita così:

Anno Domini MXXVIII, indictione XI, imperator Chuonradus filium suum Heinricum, magni ingenii et bonae indolis puerum, aetate XI annorum principibus regni cum tota multitudine populi id probantibus a Pilegrino archiepiscopo Coloniensi in regalem apicem apud Aquisgrani palatium sublimari fecerat. Tunc in principali dominica Paschae consecratus et coronatus paschalem laetitiam triplicavit¹⁶³.

Purtuttavia, il passo non costituisce un indizio probante per attribuire la paternità di CC 16 a Vipone¹⁶⁴. In compenso, una serie di analogie tra CC 16 e CC 3 rivela una più che probabile origine comune di entrambi i *carmina*, come emerge con tutta evidenza dai seguenti passi paralleli che CC 3 e CC 16 condividono:

CC 3
str. 3b, 5-6 Cuonradus / pius
str. 3a, 7 pia pace

¹⁶¹ L'ediz. critica di riferimento delle opere di Vipone è BRESSLAU 1915, che contiene, a 1-62, i *Gesta Chuonradi imperatoris*; a 66-74, i *Proverbia*; a 75-86, il *Tetralogus*. Vipone è assai probabilmente anche l'autore del celebre inno liturgico *Victimae paschalis laudes* (WALSH - HUSCH 2012, 266-69).

¹⁶² BREUL 1915, 77: lo studioso riteneva che il carme «may well have been sung during the celebrations at Aachen [...]. The whole of the first stanza serves as a refrain that was repeated after each stanza, probably by a chorus of singers, different from the one singer or chorus that sang stanzas 2 to 13».

¹⁶³ BRESSLAU 1915, 42.

¹⁶⁴ Cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 48; BULST 1950, 73, credeva che, laddove l'autore di CC 16 (così come quello di CC 3 e di CC 33) fosse stato Vipone, probabilmente i *carmina* sarebbero stati composti per essere inseriti nei *Gesta Chuonradi II imperatoris*.

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

str. 6b, 1 rex regum
str. 7a, 1 hunc Romani
str. 7b, 1 gaudent omnes
str. 7b, 4-5 viduarum / atque pupillorum duarum
str. 8a, 3-4 cum consensu / cleri
str. 8b, 10 christo Dei electo
str. 9, 1 laus sit regi
str. 9, 5-6 cui soli / manet imperium

CC 16

str. 7, 3 pius Cuonradus
str. 5, 1 pace quieta
str. 1, 1 rex regum
str. 3, 1 quem Romani
str. 6, 1 gaudent omnes
str. 12, 2 pupillorum ac vi
str. 9, 3 gaudente clero
str. 8, 3 Christo electus
str. 13, 1 laus [...] angelorum regi
str. 13, 2 cuius imperium manet in evum
str. 13, 2 cuius imperium manet in evum

Anche a un'osservazione superficiale le somiglianze fra i due carmi risultano più di una mera coincidenza (benché sovente si tratti di formule e *iuncturae* topiche e largamente diffuse per ogni dove). La differenza principale fra i due componimenti consiste, piuttosto, nel fatto che, laddove CC 3 è stilisticamente e strutturalmente molto più curato ed elaborato, CC 16 ha invece la forma semplice e lo schema ripetitivo tipici della *cantilena*. A tal proposito, mi sembra abbastanza corretto e condivisibile quanto ha rilevato Ziolkowski (sulla scia di quanto precedentemente supposto da Philipp August Becker)¹⁶⁵, secondo il quale la semplicità dell'inno sarebbe adeguata alle capacità del troppo giovane Enrico che, al momento dell'incoronazione, aveva soltanto 11 anni¹⁶⁶. In seguito Enrico acquisirà una buona conoscenza del latino e sarà un sovrano promotore di cultura, appoggiando l'attività di trascrizione di manoscritti e favorendo

¹⁶⁵ BECKER 1967, 236.

¹⁶⁶ ZIOLKOWSKI 1994, 222.

nuove iniziative letterarie fra le quali potrebbero annoverarsi, secondo Ziolkowski, anche gli stessi CC¹⁶⁷.

Riguardo alla destinazione dell'inno, Breul credeva poi che, probabilmente, esso fosse stato eseguito durante la cerimonia di incoronazione ad Aquisgrana e che si trattasse di un'esecuzione corale, in cui al coro toccava l'esecuzione del ritornello, mentre le singole strofe erano affidate a un cantore solista¹⁶⁸.

La gamma degli artifici retorici di CC 16 è molto simile a quella di CC 3 (si tratta, d'altra parte, di tecniche e di accorgimenti stilistici largamente ricorrenti in tutta la poesia mediolatina). Allo scopo di consolidare l'andamento "cantilenante" del testo, l'anonimo poeta fa ricorso all'allitterazione, talvolta anche a distanza (str. 3, 2-3 *clerus* [...] *Christo dicatus* / [...] *Cuonradum*; str. 4, 2 *Deo devota*; str. 5, 1-2 *sponsa* [...] / *servari suo* [...] *sponso*; str. 5, 2-3 *valeat* [...] / [...] *vivo* [...] *vero*; str. 11, 1-3 [...] *Christi cum civibus celi / cunctisque sanctis, rectores* [...] / [...] *Cuonradum*); all'omoteleuto (spesso dovuto alla concordanza nella flessione nominale, come a str. 6, 1-2 *omnes* [...] *fideles / senes* [...] *iuvenes, matres, infantes*; str. 10, 2 *sanctas ecclesias pacificatas*; str. 12, 1-2 [...] *ecclesiarum* [...] *sanctarum* / [...] *viduarum*); al poliptoto (str. 7, 1-3 *mundum* [...] / [...] *mundus*); e a qualche iperbatto (str. 8, 1 *post* [...] *recursus*).

2.3. Conclusione

Le analisi che sono state fin qui proposte e svolte mostrano, mi sembra, come una delle più distintive caratteristiche della silloge dei CC – e ciò pur nella vastità, nella varietà e nella eterogeneità dei componimenti facenti parte della raccolta mediolatina, e nella differenziazione dei modelli, delle tipologie, dei generi e dei sottogeneri – sia rappresentata dall'amore per la narrazione, dal gusto per il racconto:

¹⁶⁷ Ivi, XXXII: «Who could have supplied the encouragement or the patronage for the collection of Latin poems that dealt with these emperors? A likely suspect would seem to be Henry III, who was renowned for his zeal for Christian ideals and reform, his good education, and his love of learning and the arts».

¹⁶⁸ BREUL 1915, 77: «The "Kronungshymnus" may well have been sung during the celebrations at Aachen».

2. Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia*

gusto e amore che sovente, anche in alcune poesie non facenti parte, a stretto rigor di termini, della sezione narrativa, prendono senz'altro il sopravvento sugli elementi, di volta in volta, innologici, religiosi, storici, encomiastici, celebrativi.

Sia nel capitolo precedente, sia in questo, ho cercato di enucleare e di analizzare tali elementi novellistici, agiografici, esemplari o, più in genere, narrativi ed espositivi, sia nei componimenti chiaramente e indubitabilmente "narrativi", sia in quelli religiosi e in quelli politico-encomiastici (laddove, però, CC 11 rivela una componente "narrativa" assai più insistente e marcata di CC 3 e CC 16, che qui sopra sono stati passati in rassegna).

In conclusione di questo secondo capitolo mi permetto quindi di avanzare la considerazione che, insieme all'interesse prevalente per la poesia religiosa, unitamente all'attenzione per gli aspetti musicologici, insieme – ancora – alla volontà di organizzare una silloge che trovi una ragion d'essere anche nella *variatio* dei temi e delle forme, la considerazione e il gusto per la narrazione e per gli elementi di racconto (talora semplici spunti, più spesso ampi e complessi ragguagli) costituiscono uno degli aspetti precipui dei CC e, insieme, contribuiscono a illuminare un po' di più – laddove ciò sia possibile – gli interessi e le tendenze dell'oscura e sfuggente figura di colui che allestì la silloge poetica mediolatina.

Capitolo 3

Componenti commemorativi (*planctus*) nei *Carmina Cantabrigiensia*

*Heinricus secundus – plangat illum mundus –
fines servans christianos pellit paganos;
stravit adversantes pacem persequentes;
voluptati contradixit, sobrie vixit.*
(CC 17, str. 5, 1-4)

Al novero degli otto CC di carattere e contenuto storico-politico, dei quali si è detto nella seconda parte del capitolo precedente, sono stati sovente accostati, sia per i temi svolti e affrontati in essi, sia per la tipologia compositiva che li caratterizza, i cinque CC “commemorativi” (CC 7, 9, 17, 33, 43), sicché, in tal modo, verrebbe innalzato a tredici poesie – pur con tutte le eventuali e motivate riserve del caso, delle quali si è in parte discusso e si ritornerà a discorrere – il gruppo dei testi dedicati a imperatori e sovrani, ad alti dignitari di corte, a membri dell’alto clero – ma anche, come in CC 43, a personaggi di dubbia e incerta identificazione –, che celebrano o commemorano eventi accaduti fra la seconda metà del X e la prima metà dell’XI secolo¹. Si tratta, in buona sostanza, di quella che Francesco Lo Monaco ha definito poesia “celebrativa”, una particolare – e invero assai diffusa, nel Medioevo – gamma di componimenti nella quale lo studioso ha cercato di individuare un’espressione «di quella *Adelsliteratur* di cui l’organizzatore della raccolta trasmessa dal manoscritto cantabrigiense doveva essere intimamente partecipe»².

¹ Si vd. l’elenco dei CC, suddivisi in tipologie, nel cap. I di questo libro.

² MONACO 2010, 7.

Sia per esigenze di trattazione, sia per altre motivazioni che non mi trovano completamente d'accordo con quanto opinato, a tal proposito, da Lo Monaco, preferisco, in questa sede, tenere separati i due gruppi di *carmina*, quelli storico-politici e quelli commemorativi. Delle composizioni prettamente storico-politiche si è detto, infatti, nella seconda parte del capitolo precedente (e, fra esse, sono stati analizzati, a mo' di *specimina*, CC 11, il cosiddetto *Modus Ottinc*, dedicato alla sintetica narrazione delle principali vicende dei tre imperatori della dinastia di Sassonia, Ottone I, Ottone II e Ottone III; CC 3, composto per l'incoronazione imperiale di Corrado II il Salico; e CC 16, composto per l'incoronazione di Enrico III "il Nero" a re di Borgogna)³. Il presente capitolo sarà, invece, espressamente dedicato ai cinque *carmina* "commemorativi" – o, se vogliamo chiamarli con un termine forse a essi più consentaneo, ai cinque *planctus* – compresi entro la raccolta poetica cantabrigiense.

In tal direzione, fornirò dapprima un quadro – ovviamente sintetico e generale, ancorché non schematico o striminzito – del *planctus* mediolatino (ma non senza qualche necessario riferimento alla tradizione romanza), delle sue caratteristiche tipologiche e distintive, dei suoi scopi, dei suoi usi e delle sue varietà, tentando anche di individuare se e fino a che punto i CC di forma "commemorativa" possano e/o debbano essere utilmente accostati o integrati, in primo luogo, al genere letterario del *planctus* e, in secondo ordine, quanto essi siano affini ai CC storico-politici. Nella seconda e più ampia parte di questo capitolo, poi – come si è fatto già in quelli precedenti e come è contrassegno costante di questo libro nella sua interezza – proporrò la "lettura" dei cinque CC "commemorativi", secondo l'ordine in cui essi, via via, si leggono all'interno della silloge mediolatina.

3.1. *Il planctus nella letteratura mediolatina. Caratteri generali*

Il *planctus* è un genere letterario che, nell'ambito della poesia mediolatina, ha conosciuto una vasta e varia fioritura⁴, dalle compo-

³ Vd. *supra*, cap. 2, §§ 2.2.1, 2.2.2, 2.2.3.

⁴ Riguardo alla bibliografia sul *planctus* mediolatino, vale ancor oggi, in gran parte, quanto ha scritto molti anni or sono Antonio De Prisco: «manca un'opera d'assie-

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

sizioni di età carolingia (per es., il *Planctus de obitu Karoli* di ambiente probabilmente bobbiense, l'anonimo *Planctus Hugonis abbatis* o i *Versus de Herico duce* di Paolino di Aquileia)⁵ a quelle delle età successive⁶, fra le quali si possono qui ricordare (ma si tratta, ovviamente, soltanto di un catalogo parziale, come si è già anticipato) il *planctus* di Gudino di Luxeuil per la morte del proprio maestro Costanzo⁷, quello di Adelmanno di Liegi in memoria di Fulberto di Chartres⁸, le due *lamentationes* di Iotsaldo per il trapasso di Odilone di Cluny⁹, i *Versus de Ottone et Heinricho* di Leone di Vercelli¹⁰ e, scendendo ancora più giù nei secoli del tardo Medioevo, il *planctus* (in versi ritmici), composto nel secolo XIII in ambiente universitario bolognese, in onore di un non meglio identificato grammatico Ambrogio¹¹.

Dedicato, in linea di principio, a celebrare degnamente la memoria e il ricordo di un personaggio illustre (da Carlo Magno a Roberto il Guiscardo, come in quello che Sichelgaita, la consorte del condottiero normanno, indirizza allo sposo ormai in punto di morte nell'ultimo

me sugli sviluppi che questo genere letterario di antichissima origine ha avuto nella letteratura latina medievale, quando il termine *planctus* assunse un valore assai ampio e si articolò in una ricca tipologia di "lamenti" (funebri, religiosi, morali, satirici, amorosi)» (A. DE PRISCO, *Bibliografia*, in POLARA 1987, 249). Si vd. comunque, in generale, ADLER 1968 e 1970, SZÖVERFFY 1970, 87-93; THIRY 1978, YE-ARLEY 1983 e, assai più recente, GHIDONI 2024 (che rappresenta senz'altro il più importante e completo contributo sul *planctus* medievale apparso negli ultimi anni). Fondamentali, per la poesia mediolatina, sono gli studi raccolti da DRONKE 1992, 345-489 (si tratta della quarta e ultima sezione del vol., dal titolo *The Medieval Planctus*). Altra bibliografia generale e/o specifica sul *planctus* verrà via via segnalata nelle note seguenti.

⁵ Essi, fra l'altro, sono pubblicati in VECCHI 1958, 64-67, 68-69 e 52-57. Il *Planctus de obitu Karoli* e i *Versus de Herico duce* si leggono anche (con trad. ital. a fronte) in VISCARDI - VIDOSI 1977, 160-63 e 132-35; e, assai più recentemente, in STELLA 2007, 3-15 e 301-14 (entrambi a cura di Fr. Stella e S. Barrett); in generale, per la tipologia del lamento funebre per i sovrani (quello che lo studioso chiama "lamento rituale"), cfr. GHIDONI 2024, 145-82, 223-40.

⁶ Cfr. COHEN 1958 (contributo, questo, di cui si tornerà a discutere fra breve).

⁷ Il testo si legge in DU MÉRIL 1843, 280-85; cfr. anche VECCHI 1967 e GHIDONI 2024, 188-93.

⁸ Cfr. HAVET 1884 e GHIDONI 2024, 194-97.

⁹ ERMINI 1938 e GOULET - DESCHAMPS 1996, 191-200 (testo e trad. franc. dei due *planctus*).

¹⁰ Cfr. GAMBERINI 2006 e BISANTI 2010c, 95-97.

¹¹ Cfr. AVESANI 1965 e GHIDONI 2024, 198-200.

libro dei *Gesta Roberti Wiscardi* di Guglielmo il Pugliese)¹², il *planctus* si volge però, durante il Medioevo, a differenziate tipologie, fra cui quella (di stampo meramente “letterario”) che privilegia temi e figure tratti dalla Sacra Scrittura, dalla mitologia e dalla poesia epica classica. Componenti caratteristici di questa particolare tipologia possono essere considerati i *planctus* biblici di Pietro Abelardo (che, per l’importanza del proprio autore e gli elementi dolorosamente autobiografici che li innervano, vengono comunemente considerati fra i vertici più significativi del genere)¹³, il lunghissimo *planctus Evae* di Enrico di Augsburg, mirabilmente edito e illustrato, settant’anni or sono, da Marvin Colker¹⁴, i *planctus Mariae*¹⁵ e ancora quelli (particolarmente numerosi e differenziati) dedicati al mito greco, per es., alla guerra di Troia¹⁶ o a temi e a personaggi dell’*Eneide* (fra cui il *Planctus Evandri de morte Pallantis* o il più celebre *Lamento di Didone – inc. O decus, o Libye regnum –* confluito anche nei *Carmina Burana*, col n. 100)¹⁷.

¹² Guill. Apul. *Gesta Roberti Wiscardi* V 301-322. Ho analizzato questo *planctus* – in verità un *planctus* “anomalo”, trattandosi del lamento sul corpo di un moribondo, non su quello di un morto, come invece è caratteristico del genere – in BISANTI 2009b, 123-30; cfr. inoltre SIVO 2013, 90-93 (che riprende, amplia e integra quanto da me già osservato in merito).

¹³ Essi sono stati editi da VECCHI 1951 (su cui vd. FRANCESCHINI 1952); ma cfr., assai prima, MEYER 1890 e, più di recente, SANNELLI 2002. Studi assai importanti sull’argomento sono rappresentati da DRONKE - ALEXIOU 1971 (poi in DRONKE 1992, 345-88), ORLANDI 2001, PAGANI 2013 e, da ultimo, GHIDONI 2024, 409-21.

¹⁴ COLKER 1956.

¹⁵ Su questo sottogenere esiste un’importante bibliografia specifica: vd. almeno CREMASCHI 1955, STICCA 1966 e 1984, DRONKE 1988a (poi in DRONKE 1992, 457-89), PÀROLI 1995 e, da ultimo, GHIDONI 2024, 519-78.

¹⁶ Fra questi, il più celebre è probabilmente quello che inizia con le parole *Pergama flere volo*, confluito nei *Carmina Burana* (n. 101: HILKA - SCHUMANN - BISCHOFF 1930-1970, vol. I.2, 139-60) e dubbiosamente attribuito a Ildeberto di Lavardin (ma già BOUTÉMY 1946 negava la paternità ildebertiana del componimento); si ricordi anche il *planctus* per la morte di Ettore pubblicato da DE MARCO 1955; vd. anche DRONKE 1988b (poi in DRONKE 1992, 407-29) e, in generale sul lamento “mitico”, GHIDONI 2024, 423-517.

¹⁷ Cfr., rispettivamente, SIVO 1979 (saggio utilissimo, questo, dal quale ho desunto una buona parte delle indicazioni bibliografiche che ricorrono nelle note precedenti) e DRONKE 1986 (poi in DRONKE 1992, 431-56). Fra le altre tipologie di *planctus*, si possono ricordare la lamentazione monastica (cfr. HOSTE 1967) e/o il lamento per la morte di un sovrano (cfr., per es., STRECKER 1924, DOSDAT 1987).

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

Sulla tipologia dei *planctus* mediolatini (o, più largamente, medievali) si sono soffermati, in due contributi apparsi a un anno di distanza l'uno dall'altro, Caroline Cohen e Paul Zumthor. La prima analizzava, nel 1958, otto *planctus* mediolatini di argomento storico composti fra il X e l'XI secolo (alcuni dei quali sono già stati brevemente menzionati), e cioè:

1. i *Versus de Herico duce* di Paolino di Aquileia, dedicati a Erico duca del Friuli, morto nel 799 (*inc. Mecum Timavi saxa novem flumina*);
2. l'anonimo *planctus* sulla morte di Carlo Magno, nell'814, composto in ambiente bobbiense (*inc. A solis ortu usque ad occidua*);
3. quello su Ugo di San Quintino defunto nell'814 e probabilmente attribuibile a un monaco di Charroux (*inc. Hug dulce nomen, Hug propago nobilis*);
4. quello su Folco, arcivescovo di Reims scomparso nel 900, composto da Sigloardo, canonico della città francese (*inc. O Fulco, presul optime!*);
5. quello sulla morte dell'imperatore Enrico II, corrispondente a CC 17 (*inc. Lamentemur nostra, socii, peccata*)¹⁸;
6. quello per la morte di Costanzo, composto intorno al 1024 da Gudino, allievo della scuola di Luxeuil (*inc. Ergo plange, pium, cantor, modulando magistrum*);
7. quello sulla morte Corrado II, avvenuta a Utrecht nel 1039, composto da Vipone e quindi parzialmente confluito nei CC, col n. 33 (*inc. Qui habet vocem serenam, hanc proferat cantilenam*)¹⁹;
8. e, infine, quello su Guglielmo il Conquistatore, opera di un poeta anonimo, redatto intorno al 1087 (*inc. Flete, viri; lugete, proceres*)²⁰.

¹⁸ Per l'analisi di questo componimento, cfr. *infra*, § 3.2.3.

¹⁹ Per la disamina di questo carme, cfr. *infra*, § 3.2.4.

²⁰ Nell'ormai abbastanza lontano 1958, la studiosa francese traeva sette degli otto testi da lei analizzati – tutti, cioè, a eccezione del compianto per la morte di Carlo Magno, fondato su VECCHI 1958, 64-67 – da DU MÉRIL 1843, rispettivamente a 241-44, 251-53, 266-68, 285-86, 280-85, 290-92, 294-96. Per le edizioni di alcuni di questi componimenti (e gli studi a essi dedicati), vd. *supra*, note 5 e 7.

Alla luce della sintetica disamina di questi otto componenti, la studiosa riusciva a distinguere, in essi, il costante ricorrere di sette “thèmes typiques”:

1. l’invito al pianto;
2. l’insistenza sulla nobiltà di lignaggio del defunto;
3. il catalogo (spesso lungo e complesso, come nei *Versus de Herico duce* e nel *planctus* per Costanzo) delle città, dei paesi e degli uomini afflitti dal lutto;
4. l’elogio delle *virtutes* del defunto (che, del *planctus*, rappresenta la sezione quantitativamente e qualitativamente più significativa e importante);
5. il lutto della natura per la scomparsa di siffatto personaggio;
6. la descrizione del cadavere e l’allusione alla tomba;
7. la preghiera finale²¹.

La Cohen insisteva, inoltre, sullo schema «rigide et assez simple»²² di tali *planctus*, sulla assenza di coinvolgimento emozionale da parte dello scrittore («il est rare d’ailleurs que l’auteur du *planctus* se montre personnellement ému») e sulla povertà terminologica di queste composizioni («le vocabulaire servant à exprimer la douleur est extrêmement pauvre et se réduit, à quelques exceptions près, aux verbes *flere*, *plangere*, *lugere*, *ululare* [...]; *plorare* [...]; *lacrymare*, *moerere* [...]; *dolere*, *suspirare* [...] et à des exclamations telles que: *heu!*, *quantum crudelis annus!*, *heu me misero!*, *proh dolor!*, etc.»)²³.

L’anno successivo, nel 1959, Paul Zumthor, all’interno del suo importante volume sulla tecnica letteraria delle *chansons de geste* oitantiche, forniva quindi uno studio tipologico sui *planctus* presenti nella *Chanson de Roland*²⁴. Prendendo spunto dal celebre *planctus* di Carlo sul cadavere di Rolando dopo la rotta di Roncisvalle²⁵, Zumthor in-

²¹ COHEN 1958, 83-86.

²² Ivi, 83.

²³ Ivi, 85 (anche per la citazione precedente).

²⁴ ZUMTHOR 1959 (lo studio in questione, in trad. ital., è poi stato ripubblicato in LIMENTANI - INFURNA 1986, 279-93). Sull’argomento, cfr. anche PAQUETTE 1984 (poi in PAQUETTE 2014, 101-06).

²⁵ *Chanson de Roland*, vv. 2881-944.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

dividuava, nelle varie *lamentationes* e *deplorationes* che si riscontrano nel corso della *Chanson*, i seguenti dieci motivi ricorrenti (certo non sempre presenti tutti insieme):

1. legame narrativo con la sezione immediatamente precedente;
2. apostrofe al defunto;
3. preghiera per l'anima del defunto;
4. elogio delle *virtutes* del defunto (diretto o indiretto);
5. segnali esteriori del dolore;
6. segnali interiori del dolore;
7. allusione alla patria lontana;
8. motivo dell'*ubi est* (o dell'*ubi sunt*);
9. evocazione della situazione attuale;
10. l'amarezza della sorte.

Quattro anni più tardi, nel 1963, lo studioso riprendeva il proprio studio tipologico, applicando i motivi già individuati nei *planctus* della *Chanson de Roland* ad altre cinque *chansons de geste* antico-francesi, e cioè *Gormont et Isebart*, la *Chanson de Guillaume*, il *Moniage Guillaume*, *Raoul de Cambrai* e *Girart de Roussillon*²⁶.

Nel 1979, poi, Élisabeth Schulze-Busacker indugiava sulle tecniche compositive e sulle componenti tipologiche del *planh* provenzale – già precedentemente studiate, fra gli altri, da Hermann Springer, Alfredo Jeanroy e Stanley Collin Aston²⁷ – rinnovando l'individuazione e la definizione dei suoi elementi costitutivi e fondando la propria disamina soprattutto sulle tematiche relative alla rappresentazione della morte e all'espressione del dolore e del lutto per la scomparsa

²⁶ ZUMTHOR 1963. Come si vede, si tratta di cinque delle più vetuste *chansons de geste* antico-francesi, cronologicamente successive soltanto alla *Chanson de Roland* (quantunque, per *Gormont et Isebart*, si sia a più riprese opinato che essa sia anteriore al *Roland*: cfr., a tal riguardo, PANVINI 1990, GHIDONI 2013, BISANTI 2017, 6-13; e, da ultimo, GHIDONI 2024, 60-65).

²⁷ SPRINGER 1895, JEANROY 1934, 237-44, 333-37; ASTON 1969 e 1971 (in particolare, lo studioso applicava lo schema proposto dalla Cohen a sedici *planctus* provenzali, undici per la morte di un re o un principe, cinque per la morte di una dama d'alto lignaggio).

del destinatario.²⁸ In particolare, la studiosa individuava tre tipi principali di *planh* provenzale:

1. il *planh* moralizzante;
2. il *planh* “realistico” (ovvero il vero e proprio *planctus*, intimamente sentito e non frutto di retorica e/o di artificio);
3. il *planh* cortese.

3.2. *I planctus nei Carmina Cantabrigiensia*

Come già anticipato nel corso del primo capitolo e ulteriormente ribadito all’inizio di queste pagine, i CC annoverano, al loro interno, cinque componimenti di tipo “commemorativo” (o, se si preferisce, *planctus*), dedicati al compianto in morte di determinati personaggi storici – e, nel solo caso di CC 43, al lamento per la morte di un tale Guglielmo di cui ci sfuggono precisi connotati storici e sicuri riferimenti personali²⁹.

Si tratta dei seguenti *carmina*:

1. CC 7 (inc. *Qui principium*), sequenza composta per la morte di Eriberto vescovo di Colonia;
2. CC 9 (inc. *Iudex summe, medie*), sequenza composta in occasione dei funerali dell’imperatore Enrico II;
3. CC 17 (inc. *Lamentemur nostra, socii, peccata*), inno composto per la medesima circostanza del precedente;
4. CC 33 (inc. *Qui habet vocem serenam, hanc proferat cantilenam*), composto da Vipone per la scomparsa dell’imperatore Corrado II il Salico;
5. CC 43 (inc. *Cordas tange, melos pange cum lira sonabile*), dedicato al compianto di un non meglio identificato “Guglielmo”.

Siamo, a un primo sguardo complessivo (che ovviamente verrà maggiormente focalizzato nel corso della disamina dei singoli compo-

²⁸ SCHULZE-BUSACKER 1979.

²⁹ Per l’analisi di questo carne vd. *infra*, § 3.2.5.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

nimenti che intraprenderò fra breve), in presenza di un gruppo sufficientemente omogeneo per quel che riguarda le caratteristiche compositive, le tematiche, la struttura e la condotta dei singoli *carmina*, che in gran parte riflettono pienamente le connotazioni tipiche del *planctus* mediolatino (e non solo di quello mediolatino), messe in rilievo nei già menzionati – e rapidamente illustrati – interventi della Cohen, di Zumthor, della Schulze-Busacker, di Peter Dronke e – relativamente ai fondamentali *planctus* di Abelardo – di Giuseppe Vecchi e di Ileana Pagani (ai quali occorre aggiungere senz'altro l'utilissimo diorama sul genere a suo tempo delineato da Claude Thiry, assai più attento, comunque, alla fioritura del genere nelle letterature romanze che in quella mediolatina³⁰, e, da ultimo, l'importante volume di Andrea Ghidoni)³¹.

In tutti i casi, infatti, siamo di fronte a composizioni redatte – e, assai probabilmente, eseguite pubblicamente, spesso anche con l'ausilio di un accompagnamento musicale – a stretto ridosso del fatto luttuoso in esse evocato, ovvero, rispettivamente, la morte del vescovo Eriberto di Colonia (16 marzo 1021) in CC 7, quella di Enrico II (13 luglio 1024) in CC 9 e 17, quella di Corrado II il Salico (4 giugno 1039) in CC 33 (mentre CC 43 rappresenta un caso a parte).

Il fatto che il personaggio di cui si celebra e si deplora il trapasso sia esplicitamente e nominalmente menzionato – con tutta una serie di attribuzioni che possono certamente essere di volta in volta modificate ma che, in buona sostanza, si ripropongono spesso da un testo all'altro e che sono intese a veicolare l'attenzione e il consenso di chi legge e di chi, soprattutto, ascolta – e il fatto, ancora, che del personaggio ricordato, celebrato e pianto si cerchi di tracciare, in maniera più o meno ampia e circostanziata, uno schizzo dell'attività, del carattere, delle imprese (nel caso di re o imperatori), della santità e della devozione (nel caso di religiosi, vescovi, abati, etc.), anche mediante precisi e ineludibili riferimenti cronologici, sono poi due altrettanto distintivi elementi del genere. Se, inoltre, da un lato, il protagonista e il dedicatario di quattro componimenti su cinque è precisamente individuabile, dall'altro, per converso, ciò non avviene – o, almeno, non può avvenire

³⁰ Cfr. THIRY 1978, 30-36, 48-63 e *passim*. Lo studioso ha fatto precedere e seguire il suo vol. da una ricca serie di studi sull'argomento, fra i quali ricordo THIRY 1974 e 1983.

³¹ GHIDONI 2024.

con altrettanto inoppugnabile sicurezza – per l'ultimo carme di questo gruppo, ossia CC 43, destinato al compianto per la morte di un non perfettamente precisabile personaggio di nome Guglielmo (e le ipotesi identificative, a tal proposito, sono fioccate e di esse si dirà più avanti, nel paragrafo relativo alla composizione in oggetto).

Si aggiunga, quale ulteriore contrassegno caratteristico, la fortissima componente encomiastica che innerva prepotentemente tutti e cinque i *carmina* commemorativi accolti nei CC: componente encomiastica che, se da una parte risulta strettamente correlata al genere del *planctus* fin dalle sue prime attestazioni (pur non mancando, però, dei *planctus* antifrastici, nei quali si mettono in risalto soprattutto le caratteristiche negative del defunto e quasi ci si compiace del fatto che egli abbia abbandonato questa terra e, insieme con essa, tutto il proprio potere, gestito in maniera non sempre irreprensibile e sovente assai censurabile)³², dall'altra fa sì che tali composizioni commemorative dei CC siano intimamente interconnesse ai *carmina* politici (o politico-encomiastici) dei quali si è già discusso in precedenza. E ciò soprattutto nei tre *planctus* dedicati alla morte degli imperatori del Sacro Romano Impero, i due su Enrico II e quello su Corrado II il Salico, che rivelano una visione della regalità, da parte dei loro autori (anonimi per i CC 9 e 17, ben noto invece – Vipone – per CC 33)³³, largamente sovrapponibile a quella che si è cercata di enucleare, per l'appunto, a proposito dei CC politico-encomiastici: visione della regalità caratterizzata da tutta una serie di attribuzioni e di qualifiche (esaltazione delle doti personali del sovrano, legittimità del suo potere, suo operato per la difesa dei deboli, della società e della Chiesa) che, per dir così, rimbalzano da un componimento all'altro, collegando una poesia all'altra (si pensi ai rapporti fra CC 33, in cui viene deplorata la morte di Corrado II e CC 3, di cui si è discusso nel secondo capitolo di questo libro)³⁴, meglio ancora, da una sezione all'altra

³² Per un solo, breve esempio, si rilegga l'epigramma di Balderico di Bourgueil dedicata alla memoria di Guglielmo il Conquistatore: Bald. Burg. *carm.* 174: *Indice qui celo, qui presagante comete / Anglos innumeris stragibus obtinuit, / qui dux Normannis, qui Cesar pefuit Anglis, / qui quasi mananti fonte profudit opes, / imperio pollens Willelmus, coniuge, natis, / occidit et simul hec omnia deseruit* (pubblicato in TILLIETTE 2002, 104).

³³ Rinvio ancora, in generale, a ISABELLA 2006-2007.

³⁴ Per la disamina di tali rapporti fra CC 33 e CC 3, vd. *infra*, § 3.2.4.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

della raccolta, mediante l'istituzione di una serie di "fili rossi", talora scoperti ed esibiti, talaltra nascosti e sfuggenti, che risulta particolarmente intrigante tentare di rilevare e analizzare.

3.2.1. *Planctus per la morte di Eriberto di Colonia (CC 7 Qui principium)*

Il primo componimento di carattere commemorativo accolto nella silloge mediolatina è, come si è già detto, CC 7 (*Qui principium*)³⁵. Trasmesso esclusivamente da Ca, al f. 433vAB e privo di notazione neumatica, il carme si configura in forma di sequenza³⁶, articolata in cinque doppie strofe (1a-5b), con una stanza isolata di chiusura (str. 6) e un ritornello che si ripete alla fine di ogni strofa.

In CC 7 viene celebrato il vescovo Eriberto di Colonia³⁷, nato a Worms intorno al 970, asceso ancor giovane al soglio episcopale della città renana il 9 luglio 999 – per nomina del pontefice, Silvestro II, al secolo Gerberto d'Aurillac, che dapprima, a Benevento, gli diede investitura e pallio e quindi lo consacrò a Colonia il giorno di Natale dello stesso 999³⁸ – e morto il 16 marzo 1021, dopo oltre un ventennio di episcopato. A quanto sappiamo (sia dal carme stesso, sia dalle altre fonti su di lui, scritti di stampo agiografico rappresentati soprattutto dalla *Vita* e dai *Miracula Heriberti* di Lamberto di Deutz e dalla successiva *Vita Heriberti* di Ruperto di Deutz)³⁹, egli fondò nel 1003 il monastero benedettino di Deutz, con la dedizione della chiesa consacrata al culto della Vergine Maria (che ebbe luogo il 3 maggio 1020), posta sulla riva destra del Reno, di fronte a Colonia, e ivi venne sepolto (come si ricava anche dalla str. 5a, 4-11 *rexit templum / sancte Dei / genitrici / speciosum / Rehni lictore situm, / in quo defunctam / carnis*

³⁵ Testo e trad. ital. in Lo MONACO 2010, 106-19 (comm. a 34-35). Altre edizioni: BREUL 1915, 54-55; STRECKER 1926, 21-24; BULST 1980, 19-22; ZIOLKOWSKI 1994, 16-37.

³⁶ Sulle principali tipologie della *sequentia* mediolatina, cfr. almeno DRONKE 1965 (poi in DRONKE 1984, 115-44), BJÖRKVALL - HAUG 2002 e CASTRO 2002.

³⁷ Su di lui, vd. MÜLLER 1977 e 1980.

³⁸ Per un'inspiegabile svista, Lo MONACO 2010, 34, indica non in Silvestro II ma in Stefano II il papa che elevò Eriberto alla carica episcopale (in realtà, nel 999 Stefano II era morto da più di quarant'anni).

³⁹ Cfr., rispettivamente, VOGEL 2001 e DINTER 1976.

sue sanctam / iussit condere glebam). La figura storica di Eriberto e il fatto che egli sia stato vescovo di Colonia, insieme alla presenza, nella silloge poetica, di altri componimenti quali CC 26 (la lode di santa Cecilia venerata in un convento femminile coloniense) o CC 25 (il carme sulla città di Treviri la cui cattedrale, come personificata, dedica una lode al proprio vescovo Poppone)⁴⁰ avvalorano viepiù – se ancor ve ne fosse bisogno – l'ipotesi di un'origine "renana" della raccolta e, insieme, la considerazione – già più volte proposta e ribadita nelle pagine precedenti – riguardante la configurazione in ogni modo "non secolare" (se non proprio "religiosa") della silloge medesima.

Quanto alla data di composizione del carme, essa è verosimilmente da collocarsi immediatamente a ridosso della scomparsa del presule (e quindi, diciamo fra il 1021 e il 1022, al massimo). Il luogo di elaborazione, inoltre, potrebbe essere stato costituito o dalla città di Colonia oppure, direi con maggiore probabilità, dal convento di Deutz⁴¹. A ciò si aggiunga una considerazione di Ziolkowski che ritengo abbastanza persuasiva e fondata. Lo studioso ha infatti ipotizzato che la sequenza sia stata composta per contribuire al processo di santificazione di Eriberto o, almeno, all'istituzione di un culto a lui riservato nella zona fra Deutz e Colonia (e ciò, come si vedrà fra poco, emerge dalla lettura della str. 5b: la vera e propria canonizzazione si ebbe poi, intorno al 1074, per decisione di papa Gregorio VII)⁴². Con la figura di Eriberto – ha osservato giustamente Lo Monaco – «siamo in effetti all'interno della cerchia dei dignitari di corte, giacché il vescovo di Colonia, prima di ricoprire tale carica, era stato cancelliere di Ottone III [...], dal 994 per gli affari italiani e quindi dal 998 per quelli tedeschi: questo spiegherebbe l'inclusione del componimento in una raccolta nella quale gli altri *planctus* sono indirizzati a figure regali (CC 9 e 17 per Enrico II, CC 23 per Corrado II: un caso a parte è CC 43)»⁴³.

⁴⁰ Vd. *supra*, cap. 2, § 2.2.

⁴¹ Cfr. Lo MONACO 2010, 34.

⁴² Cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 185-86: «The reference is to Deutz, a *castellum* in ruins on the right bank of the Rhine opposite Cologne (now the parish church of Saint Heribert in Cologne – Deutz) where Heribert founded a monastery in 1002-3 (he consecrated it on 3 May 1020) and where he had his body transferred».

⁴³ Lo MONACO 2010, 34.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

Il carme, in maniera canonica, si apre con l'invocazione a Dio, denominato – alla luce dell'*auctoritas* del libro neotestamentario dell'*Apocalisse* – principio immutabile di ogni cosa, re dei re che favorisce le devote azioni dei fedeli e qualificato – espressione molto significativa, questa, per la sua tipologia prettamente “musicale” – come colui che regge “il plectro della mente” (str. 1a, 1-6 *Qui principium / constas rerum, / fave nostris / piis ceptis / atque mentis plectrum / rege, precamur, rex regum*)⁴⁴. Viene a questo punto introdotto il ritornello, che si ripeterà alla fine di ogni strofa – quindi, tenuto conto che si tratta di cinque strofe doppie e di una isolata, esso verrà ripetuto ben undici volte – ispirato a un vulgato e consueto modulo innodico fondato sulla dosologia “Padre, Figlio e Spirito Santo” (*refl. Pater, nate, / spiritus sancte, / te laudamus / ore corde, / [...] vite / siti fragilitate*)⁴⁵. La presenza, in CC 7, di un *refrain* giova a supportare ulteriormente l'ipotesi di una sua esecuzione vocale, anche se non necessariamente da parte di un coro (supposizione rafforzata da altri passi e riferimenti che è dato cogliere all'interno della poesia stessa)⁴⁶.

Vengono quindi proposte l'invocazione agli angeli e ai beati perché raccomandino al Redentore i mortali (str. 1b, 1-6 *Inmortales / celi cives, / pia prece / nos mortales / iam concives vestros, / commendate redemptori*)⁴⁷; e l'intenzione di intonare, con corde ben tese, una melodia che, sapientemente alternando la tristezza e la letizia, miri a magnificare le imprese di Eriberto, pio pastore e patrono (str. 2a, 1-8 *Fibris cordis /*

⁴⁴ Vd. *Apc* 1, 8 *Ego sum Alpha et Omega, dicit Dominus Deus, qui est et qui erat et qui venturus est, Omnipotens*. Per *mentis plectrum* (v. 5), vd. CC 9 (*Iudex summe, medie*), str. 6, 1 *mentis melos* (cfr. STRECKER 1926, 21; e *infra*, § 3.2.2). Quanto alla *facies* stilistica della strofa, si rilevi, al v. 6, la *figura etymologica* – complicata da poliptoto – *rege [...] rex regum* (quest'ultima *iunctura* è già attestata, fra gli altri, in Auson. *epitaph*. 1, 1 *rex regum Atrides, fraternae coniugis ultor*; app. 10, 5 *nunc prosunt, regum rex o ditissime*; Drac. *Orest*. 25 *ductorum ductor, regum rex dux Agamemnon*; Columb. *hymn*. 4, 4 *O rex regum rectissime*; Columban. *epist*. 119 *tunc rex regum, rex mundus*).

⁴⁵ Nella sua edizione, Jaffé integrava la lacuna al v. 5 del ritornello con *in huius* (JAFFÉ 1869, 457). Ma giustamente gli editori successivi non hanno seguito tale congettura. Sulla questione, vd. BREUL 1915, 79; e SPANKE 1942, 124.

⁴⁶ Per tutta la strofa, cfr. Engelmod. *carm*. III (*Ad Radbertum abbatem*) 73-75 *Angelicique chori conserta dote gregales / te quoque concivem caeli super ardua raptum / rite ministris aptarent cunctipotentis* (PLAeC, vol. III, p. 64: cfr. STRECKER 1926, 21). Si rilevino alcune allitterazioni (vv. 2 *celi cives*; 3 *pia prece*) e, soprattutto, nell'espressione *concives vestros* (v. 5), un tipico esempio di *cheville* (per cui vd. *supra*, cap. 2, nota 47).

caute tentis / melos concinamus, / partim tristes, / partim letas, / causas proclamantes / de pastore pio / ac patrono Heriberto, laddove ritornano con insistenza i riferimenti musicali cui si è già accennato)⁴⁸. Da questo momento in poi, lo svolgimento della composizione segue le varie fasi della vita e dell'opera del vescovo, così come ci sono note dalle notizie che possiamo ricavare dalle fonti che possediamo su di lui⁴⁹, e ovviamente – trattandosi di un componimento commemorativo e celebrativo, non di una biografia o di un'opera agiografica o storiografica – in modo assai succinto, per scorci e con visibili salti cronologici e tematici. Conformemente a un modulo agiografico di diffusa estensione (qualcosa di assai simile al *tópos* del *puer-senex*), egli si distinse fin da giovane per le sue indubbe qualità, e per questo motivo Dio lo scelse come suo valido servitore, a lui fedele in poche e buone cose, per poi renderlo suo ministro (str. 2b, 1-8 *Quem etate / iuvenili / Deus preelegit / sibi servum / valde fidum / bona super pauca, / supra multa tandem / ministrum constituendum*)⁵⁰. La lode della disposizione dell'ancor fanciullo Eriberto verso una vita fatta di santità e di servizio a Dio prosegue nella strofa successiva, nella quale l'autore utilizza, per i propri scopi encomiastici e celebrativi, le nobili metafore evangeliche della "vigna di Cristo" e del "sarchio della parola" (per cui non si può non rimandare alla celebre parabola narrata da Gesù in Mt 20, 1-16)⁵¹, in cui e con cui il giovane lavorò alacremente, ben consapevole che, alla fine di tutto, egli avrebbe ottenuto il premio sperato (str. 3a, 1-8 *Mane etatis / puer bone indolis / sarculo verbi / vinea Christi / libens studu-*

⁴⁸ Si notino la triplice allitterazione – a distanza – *pastore pio / [...] patrono* (vv. 7-8), l'anafora *partim [...] / partim* (vv. 4-5, complicata dall'opposizione fra *tristes* e *letas*) e ancora un altro fenomeno di *cheville*, in *caute tentis* (v. 2).

⁴⁹ Lo MONACO 2010, 34, scrive infatti che «il materiale biografico presente nella sequenza è lo stesso che si ritrova nelle fonti agiografiche dei *Miracula* e della *Vita* di Eriberto, scritti (o rielaborati) da Lamberto di Deutz [...] e da Ruperto di Deutz [...], articolato in una tessitura di motivi biblici e morali».

⁵⁰ Per i vv. 5-8 vd. Mt 25, 21 *Ait illi dominus eius: «Euge, serve bone et fidelis. Super pauca fuisti fidelis; supra multa te constituam: intra in gaudium domini tui»* (si rilevi come l'autore abbia anche ripreso, dal passo evangelico, l'antitesi *super pauca ~ supra multa*).

⁵¹ La metafora evangelica della vigna, forte anche della precedente suggestione del *Cantico dei Cantici*, ha avuto una notevole fortuna nella poesia mediolatina: cfr. PITTALUGA 1989, 80-83.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

it, / sciens sibi / tandem denarii / premia dari)⁵². Una volta completati gli studi e uscito dalla scuola, divenne quindi – come si è già anticipato poc’anzi – cancelliere di Ottone III (str. 3a, 9-12 *Scolis sublatus / fit cancellarius / imperatoris / [...]*: si osservi che il ms. cantabrigiense, al v. 12, presenta una lacuna, che Jaffé aveva già integrato con l’espressione <*tertii Ottonis*>, benché sia molto più prudente e corretto lasciare il testo così come ci è stato trasmesso)⁵³.

Conformemente a una dimensione tipicamente encomiastica – alla quale il genere del *planctus* non vuole né può sottrarsi – l’autore continua a prodursi nell’elencazione delle doti dell’ancor giovane Eriberto, specchio di ogni buon costume, gradito per questo al clero e al popolo, mite e pio, largo della propria ricchezza e generoso coi bisognosi, forte recluta di Cristo, prodigo di carità (str. 3a, 13-22 *Omnium morum / speculum bonorum / placuit clero / simul et populo. / Mitis atque pius, / omni egenti largus / census sui, / tiro fortis Christi, / pollens omni / karitate*); e, si aggiunge alla fine di questa lunga strofa, idoneo e ben disposto a percorrere “il destro tratto della lettera di Pitagora” (str. 3a, 23-25 *scandit dextrum / note viam / Phitagore*), laddove il riferimento è, ovviamente, alla lettera greca Y, la cosiddetta *littera Pythagorae*, simbolo e metafora del bivio cui l’uomo – e soprattutto il giovane, proprio come Eriberto nel nostro carne – si trova dinanzi nel corso della vita, laddove il tratto sinistro conduce all’inferno e alla perdizione eterna, quello destro, viceversa, alla salvezza e alla santità.

Un cenno, questo al “destro tratto della lettera di Pitagora” – e in genere a tutta la complessa simbologia della lettera Y – già ben vivo e attestato nell’antichità classica, nell’epoca tardoantica e in quella medievale (da Persio al commento serviano all’*Eneide*, da Isidoro di Siviglia al commento di Remigio d’Auxerre a Marziano Capella)⁵⁴, ma, soprattutto, ben presente e chiaramente enucleato in un altro carne

⁵² Per il *puer bone indolis* (v. 2), vd. 2Reg 11, 28 *adolecentem bonae indolis*. Il resto della strofa consiste, in buona sostanza, in una sorta di collage di passi tratti dalla parabola evangelica della “vigna”, in Mt 20, 1-16 (vd. *conducere operarios in vineam suam; ex denario diurno; acceperunt singulos denarius*).

⁵³ JAFFÉ 1869, 457.

⁵⁴ Pers. V 56-57; Serv., *ad Aen.* VI 136-137; Isid., *etym.* I 3, 7. Sul rapporto con Remigio d’Auxerre cfr. HAEFELE 1993, 494; vd. inoltre PASCAL 1909, 17-26; KRANZ 1959, 300-01; HARMS 1970 e LUTZ 1979 (oltre agli altri studi specificamente dedicati a CC 12, per cui vd. *supra*, cap. 1, nota 51).

della raccolta, il già più volte ricordato CC 12 (*Vite dator, omnifactor*), appunto dedicato alla figura del celebre matematico greco, laddove, alla str. 3b, 1-15, si legge: *Y Graecam, I de imis / continentem, sed fissam / summotenus in ramosas / bina partes, / vite humane invenit / ad similitudinem congruam. / Est nam sincera / et simplex pueritia, / que non facile noscitur, / utrum vitiis / an virtutis animum / subicere velit, / donec tandem iuventutis etas / illud offert / nobis bivium*⁵⁵.

Proseguendo nella narrazione della vita e degli incarichi di Eriberito, l'autore ricorda quindi la sua ascesa al soglio episcopale, voluta da disposizione pontificia e ben accolta dal clero e dal popolo tutto (str. 3b, 1-12 *Post non magnum / temporis curriculum / summo pontifice / largiente / miles Domini / sublimari / meruit in sedem / pontificalem. / Tunc sibi subditus / clerus et populus / vivere patronum / optant pium*). Egli si distinse per l'ausilio e l'attenzione riservati al popolo (il "gregge dell'ovile a lui assegnato") durante i lunghi periodi di guerra, perché esso non patisse né gran danno alle cose né distruzione alcuna, riuscendo, anzi, a gioire nell'ascoltare la santa voce del suo pastore (str. 3b, 13-25 *Cui Christus talem / auxit honorem, / ovis ut ovilis / sibi commissi / belli tempore longo / non pateretur pene / damna rerum, / nec ullum excidium, / sed pastoris / sub quiete / congaudentes / vocem sanctam / audierunt*)⁵⁶. L'impegno del vescovo nell'alleviare le sofferenze dei suoi sudditi e nel restaurare le chiese devastate dalla furia delle guerre si prolunga nella strofa successiva, nella quale il poeta pone altresì in giusto risalto la profonda e inesauribile compassione che egli, con animo devoto, provò per coloro che soffrivano i mali del mondo (str. 4a, 1-19 *Circumquaque / ministravit / ecclesiis / magno sumptu / tempestate / bellicosa / tunc temporis / devastatis. / Severitatem / facie tristem / monstrans / letum toto / corde sprevit / mundum: / pectore pio iugem / compassionem / gerit omni / mala mundi / patienti*). E, in nome di questa sua inesauribile compassione per gli umili, per gli afflitti e per i diseredati, egli consola gli innumerevoli pellegrini che a lui pervengono da ogni parte, distribuisce continuamente cibo agli indigenti, assiste gli ammalati e veste gli ignudi (secondo alcune delle sette opere di misericordia, per cui vd., per es., *Tob 4, 16 de pane tuo communica esurienti et de vestimen-*

⁵⁵ Cito il passo da Lo MONACO 2010, 144-46.

⁵⁶ Oltre ad alcune allitterazioni bimembri (vv. 13 *Cui Christus*; 18 *pateretur pene*), si noti la *figura etymologica*, al v. 15, *ovis ovilis*.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

tis tuis nudis), assolve con pienezza tutti i santi doveri connessi al suo ministero, dedicandosi altresì alla vita contemplativa e all'esercizio delle virtù (str. 4b, 1-19 *Adventantes / longe plures / consolatur / peregrinos, / incessanter / alimenta / pauperibus / erogavit. / Fovit infirmos / atque vestivit / nudos, / munia divina / complens rite / cuncta, / tantum vacans vite / contemplative / sanxit cunctis / se virtutum / ornamentis*).

Con le str. 5a-5b giungiamo, finalmente, al punto più alto e significativo di CC 7 (alto e significativo anche, e soprattutto, dal punto di vista ideologico e propagandistico), quello dedicato, cioè, alla costruzione e all'istituzione, da parte di Eriberto, del convento benedettino di Deutz e della chiesa consacrata alla Vergine Maria, edificata anche con lo scopo di attendere ivi il giorno della morte – e insieme quello, grande e tremendo, della resurrezione – e all'interno della quale egli stesso venne sepolto (str. 5a, 1-16 *Augens demum / cumulum bonorum / summa sanctitatis / rexit templum / sancte Dei / genitrici / speciosum / Rehni lictore situm, / in quo defunctam / carnis sue sanctam / iussit condere glebam, / uti resurrectionis / diem magnum / ac tremendum / hic secure / expectaret*)⁵⁷. La str. 5b, poi, contribuisce ad avvalorare l'opinione di Ziolkowski – cui più sopra si è fatto cenno – che, cioè, CC 7 sia stato composto per contribuire, fra l'altro, a rafforzare l'idea di un culto, di una devozione “popolare” tributata a Eriberto nella zona fra Deutz e Colonia, e insieme per veicolare la necessità di un processo di canonizzazione del vescovo. In essa, infatti, il poeta scrive che, quando il mondo non fu più degno di vedere un così grande signore – cioè, fuor di metafora, quando egli lasciò le spoglie mortali – Cristo operò numerosi miracoli nel luogo della sua sepoltura, appunto per consolidare la santa fede nei premi che Eriberto, dall'alto dei cieli, distribuirà ai suoi fedeli, a coloro che, qui in terra, soffrono per il “santo” (str. 5b, 1-16 *Postquam mundus / fuerat indignus / tantum cernere domnum, / Christus plura / loco sue / sepulture / fecit signa / sui ad honorem / nominis sancti, / et ut magis sanctam / confirmaret fidem / premia daturum / se in celis / propter eum / hic in terris / laborantem*: laddove, fra l'altro, occorre rilevare l'opposizione “cielo” ~ “terra”, consueta in tal genere di componimenti dedicati a chi non è più in questo mondo ma che,

⁵⁷ Si leggano, a mo' di paralleli, i seguenti passi della *Vita Heriberti* di Lamberto di Deutz: [...] *iubens in Divitensi castro monasterium exstrui; [...] translatum est autem corpus eius et illatum sanctae dei genetricis, quod ipse fundavit, coenobio.*

dall'alto dei cieli, dove vive di vita eterna e beata, può proteggere e sorvegliare i suoi fedeli e devoti seguaci, che in terra patiscono ogni grado di sofferenze)⁵⁸.

Con la str. 6, brevissima e isolata, il carme ha quindi conclusione. Una conclusione perfettamente speculare – anche in questo caso, come in altri CC precedentemente esaminati – alla movenza incipitaria. Lì, come si è visto, il poeta aveva invocato Dio, re dei re e principio di tutto, colui che regge ogni cosa (str. 1a, 1-6 *Qui principium / constas rerum / [...] / rege, precamur, rex regum*); qui, al termine del suo *planctus*, egli riprende tale invocazione – in un evidente schema di composizione ad anello – rivolgendosi al Creatore come all'Onnipotente che regge il mondo, termine di ogni creatura e fine di ogni azione umana (str. 6, 1-7 *O cunctipotens / mundum regens, / finis rerum / creaturarum, / omnem finem nostrum / fac finiri / in te solum*): versi nei quali, oltre al ribattente ricorrere del motivo della "fine" (*finis* al v. 3, *finem* al v. 5, *finiri* al v. 6), giova rilevare la consapevole ripresa dell'attacco della poesia, nel rinvio palese ed esibito al libro neotestamentario dell'*Apocalisse*.

Dedicato a un vescovo, il componimento mostra chiare ed evidenti le tracce di una concezione e di una visione dell'episcopato, del suo ruolo, della sua funzione e della sua importanza, che non si discostano di molto da quelle che sono le principali caratteristiche del buon sovrano, così come vengono messe in risalto nei carmi storico-politici della raccolta cantabrigiense⁵⁹. Si viene quindi a stabilire una significativa e fruttuosa interrelazione fra i componimenti di stampo politico – o, se si vuole, politico-encomiastico – e i componimenti a carattere commemorativo (o, se si preferisce, *planctus*), in virtù del desiderio degli autori, comune all'uno e all'altro genere, di propagandare e veicolare le lodi degli illustri destinatari, esempi da imitare e da seguire. In particolare, i meriti di Eriberto, largamente apprezzati dal clero e dal popolo, e dei quali si dice alle str. 3a, 15-16 (*placuit clero / simul et populo*) e 3b, 9-25 (*Tunc sibi subditus / clerus et populus / vivere patronum / optant pium. / Cui Christus talem / auxit honorem, / ovis ut ovilis / sibi commissi / belli tempore longo / non pateretur pene / damna rerum, / nec ullum excidium, / sed pastoris / sub quiete / congaudentes / vocem*

⁵⁸ Si tratta di una ben nota topica della poesia funeraria medievale (e non solo), per cui cfr. BISANTI 2010 (poi in BISANTI 2011c, 71-104).

⁵⁹ Vd. *supra*, cap. 2, § 2.2.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

sanctam / audierunt), risultano perfettamente assimilabili e sovrapponibili a quelli magnificati per l'imperatore Corrado II il Salico in CC 3 (*Voces laudis humane*, alla str. 3a, 1-16, con l'immagine del pastore che difende il proprio gregge dai temibili assalti dei lupi: *que imperium / confirmando / Romanorum / suos agnos / fonte lotos / a luporum morsibus / pia pace / custodivit / [...] / hos Cuonradus / pius unctus Domini / iam defendit / imperando*)⁶⁰ o alla generale soddisfazione che popolo e clero manifestano per Enrico II, in CC 9 (*Iudex summe, medie*), str. 2a, 3-4 (*clerum, populum pro posse / semper letificans*).

Carme, questo per Enrico II, che ci apprestiamo subito a leggere e analizzare.

3.2.2. Sequenza per la morte di Enrico II (CC 9 *Iudex summe, medie*)

CC 9 (*Iudex summe, medie*) ci è attestato, privo di notazione neumatica, in Ca, f. 434rB⁶¹. Strutturato, come il precedente, in forma di sequenza, esso si compone, nella sua prima parte, di tre doppie strofe (str. 1a-3b), alle quali seguono, nella seconda, una strofa quadrupla (str. 4a-4d), ancora una doppia (str. 5a-5b) e, infine (come accade assai spesso in tal genere di composizioni), una stanza isolata a mo' di conclusione (str. 6). La presenza di un ritornello – come nel carme dedicato a Eriberto di Colonia – fa senz'altro propendere per l'ipotesi di un'esecuzione musicale del testo, in tal caso attraverso una assai probabile *performance* corale (come pare di inferire da str. 5b, 1-2 *Dicant omnes, precor, fideles / regem regum nunc deprecantes*)⁶². In ogni modo, il *refrain* non si ripeterebbe costantemente al termine di ogni strofa (doppia o singola che sia), ma soltanto alla fine delle str. 1a-3b, 5b e 6 (quindi otto volte in tutto).

⁶⁰ Per la lettura del carme, vd. *supra*, cap. 2, § 2.2.2.

⁶¹ Testo e trad. ital. in Lo MONACO 2010, 124-29 (comm. a 35-36). Altre edizioni: DU MÉRIL 1843, 286-87; BREUL 1915, 51; STRECKER 1926, 27-28; BULST 1950, 24-25; ZIOLKOWSKI 1994, 40-45. In generale, sul carme in oggetto e il contesto storico di riferimento, cfr. ALTMANN 2020.

⁶² Vd. Lo MONACO 2020, 35.

CC 9 è stato scritto per celebrare la morte di Enrico II, l'ultimo imperatore della casa di Sassonia. Nato a Bad Abbach o a Hildesheim il 6 maggio 973 o 978, figlio di Enrico II duca di Baviera e di Gisella di Borgogna, succedette al padre nel ducato della regione, nel 995 e, dopo complicate e alterne vicende dinastiche che qui non mette conto di ricordare (basti infatti, a tal uopo, il rinvio alla principale fonte storiografica che possediamo su di lui e su tutto il periodo in cui egli visse, rappresentata dal *Chronicon* di Thietmaro di Merseburg)⁶³, il 14 febbraio 1014 venne incoronato imperatore del Sacro Romano Impero, detenendo tale carica fino alla sua morte, avvenuta a Grona il 13 luglio 1024. Le sue spoglie mortali furono sepolte nel duomo di Bamberg (e anche in CC 9 si fa riferimento a questo particolare, alla str. 4c, 1-2 *Mons Bavonis nimis felix, / serua Christo regi pignus intrepidum!*). Fin da vivo e, poi, subito dopo la sua scomparsa, egli fu oggetto di culto e di devozione per la sua integrità e la sua santità di vita e di costumi: tant'è vero che il 4 marzo del 1146 – e quindi soltanto a poco più di vent'anni dalla sua morte – papa Eugenio III lo proclamò santo della Chiesa cattolica (è lui il sant'Enrico che si festeggia il 13 luglio).

Composto quindi, assai verosimilmente, in occasione dei funerali dell'imperatore, il carme si apre con l'invocazione a Dio, dal poeta definito giudice dell'altissima, della media e dell'infima realtà, grande reggitore del cielo e santo redentore del mondo (str. 1a, 1-4 *Iudex summe, medie / rationis et infimae, / magne rector celi, pie redemptor seculi*)⁶⁴, con un'esibita e indubitabile suggestione prudenziana, proprio in *incipit* (si vd., infatti, Prudenzio, *Apoth.* 226-227 *sed regem summae et mediae rationis et imae / atque ideo rerum dominum et super omnia regem*). Segue quindi il ritornello, di cinque versi, nel quale l'autore – e, insieme con lui, il coro dei fedeli e dei sudditi devoti alla sacra memoria del sovrano – si rivolge direttamente a Cristo, in ossequio a un preciso modulo innologico, perché possa beatificare l'anima di Enrico II, grande e pacifico imperatore cattolico: *Imperatoris Henrici / catholici, / magni ac pacifici / beatifica animam / Christe*. Qui il poeta ha buon gioco nello sfruttare la desinenza in *-ici* del genitivo del nome del sovrano da poco defunto per organizzare una triplice struttura rimica con *ca-*

⁶³ Per la cui ediz. vd. HOLTZMANN 1935. Dell'opera esistono due recenti traduzioni italiane: TADDEI 2018 e BUGIANI 2020.

⁶⁴ Si noti la *cheville* nel verso incipitario del componimento: *iudex summe, medie*.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

tholici e pacifici: quelle di cattolico, di grande e di pacifico sono infatti le tre principali attribuzioni di Enrico II, e per esse egli è degno di essere ricordato e pianto, in occasione della sua scomparsa⁶⁵.

Nella str. 1b, il poeta lamenta quindi il fatto che di troppo scarsa durata sia stato l'impero di Enrico (per la precisione, un decennio, dal 1014 al 1024), un periodo, comunque, durante il quale egli ebbe modo di palesare la propria misura e la propria moderazione nell'esercizio del potere (str. 1b, 1-4 *Qui, heu, paucis annis / rexit summam imperii, / sciens modum iuris, / rebus cunctis mediocris*). Egli con volto splendente mostrò la clemenza del proprio cuore, sempre rendendo gioioso, per quanto gli era possibile, il clero e il popolo (str. 2a, 1-4 *Vultu claro monstravit / cordis clementiam, / clerum, populum pro posse / semper letificans*)⁶⁶. Ancora, si ricorda come egli abbia con enormi sforzi arricchito le chiese cattoliche, abbia recato ausilio ai fanciulli e alle vedove (str. 2b, 1-4 *Summo nisu catholicas / auxit ecclesias, / subvenit pupillis / clemens et viduis*); come abbia sottomesso al suo dominio numerose popolazioni barbariche, riuscendo inoltre a placare, non con la spada ma con il consiglio della mente, le aspre lotte civili che erano scoppiate all'interno del suo dominio (str. 3a, 1-6 *Gentes suo plurimas / sepius imperio / subdit barbaricas, / hostes civiles strenue / animi consilio / vicit, non gladio*); e, infine, come ogni classe dell'impero, dalla più alta alla più bassa, lo abbia aiutato e sostenuto nel suo compito (3b, 1-3 *Iuivit domnum summa, / iuivit et demissa / regni potentia*)⁶⁷, lui che, per meritarsi le ricchezze del cielo – cioè la beatificazione che il poeta auspica per lui, attraverso le parole del ritornello – distribuì generosamente i tesori terreni (str. 3b *Mundi gazas tribuit, / sic celi divitiis / uti promeruit*)⁶⁸.

Fin qui, quella che possiamo considerare la prima sezione del *planctus*, scandita dalla perfetta strutturazione strofica con l'inserzione, al termine di ogni stanza, del *refrain*. Con la successiva str. 4 inizia, quindi, la seconda e conclusiva sezione del componimento. La

⁶⁵ Riguardo a tale ritornello, BREUL 1915, 76, osservava: «The long and solemn refrain of this song should be specially noticed».

⁶⁶ Si tratta dei versi che sono stati citati alla fine del paragrafo precedente.

⁶⁷ Si rilevi l'anafora *iuivit* [...] *iuivit* (vv. 1-2), complicata dall'opposizione fra *summa* e *demissa*.

⁶⁸ Mi sembra assai probabile che qui il poeta voglia rimarcare l'opposizione fra *gazae* (i "tesori" terreni, beni materiali e transeunti) e *divitiae* (le "ricchezze" del cielo, beni spirituali ed eterni).

strofa in questione risulta nettamente quadripartita, articolata com'è in quattro distici nei quali – secondo un modulo assai diffuso, già rilevato, per es., nello studio della Cohen di cui si è detto⁶⁹ – il poeta chiama a raccolta Roma, l'Italia, la Germania, la Baviera e, soprattutto, la città di Bamberga – in realtà troppo felice perché proprio in essa dormono le spoglie mortali dell'imperatore – a lamentarsi del danno a esse derivato dalla scomparsa di cotanto sovrano ma, allo stesso tempo, a gioire perché a lui è stato certo destinato il premio dell'eterna beatitudine, in cielo fra gli angeli e gli apostoli di Cristo (si tratta, insomma, di una variante del consueto *tópos* del *gaudens ~ dolens*: str. 4a, 1-2 *Heu o Roma, cum Italia, / caput mundi, quantum decus perdideras!*; str. 4b, 1-2 *Heu o Franci, heu Bavaarii, / vestrum damnum nulli constat incognitum!*⁷⁰; str. 4c, 1-2 *Mons Bavonis, nimis felix, / serva Christo regi pignus intrepidum!*; str. 4d, 1-2 *Hoc angelica poscit gloria, / apostolicus poscit ordo preluclusus*). Più che notare, nei versi or ora citati, la scontata qualifica di Roma *caput mundi*, oppure la denominazione della città di Bamberga effettuata attraverso la menzione del monte che la sovrasta (il *Mons Bavonis* o *Pavonis*)⁷¹, mette conto qui di rilevare come il passo (soprattutto alle str. 4a-4c) esibisca una ben nota “mossa” tipica dei *planctus*, laddove il poeta esorta non solo il pubblico che lo ascolta, ma anche i luoghi, i fiumi, i monti, le città e le regioni circostanti a rattristarsi con lui per l'acerba e dolorosa dipartita dell'illustre destinatario. Solo per fare qualche esempio in tal direzione, si ricordino i celebri *Versus de Herico duce* di Paolino d'Aquileia, alle cui str. 1-3 il poeta carolingio elenca, in una sorta di “processione onomastica”⁷², tutti i luoghi dell'Italia settentrionale chiamati a piangere, come se fossero personificati, la dolorosa dipartita di Erico, duca del Friuli:

1.
Mecum Timavi saxa novem flumina
Flete per novem fontes redundantia,
Quae salsa gluttit unda ponti Ionici,

⁶⁹ Cfr. COHEN 1958, 83-86.

⁷⁰ I *Franci* sono, evidentemente, i Germani.

⁷¹ Vd. LO MONACO 2010, 35-36.

⁷² Su quest'aspetto del carne e sul ricorso ai versi onomastici nella poesia latina medievale, cfr. BISANTI 2001, 114-17; e, soprattutto, MANZOLI 2017 (che rappresenta – almeno a mio avviso – lo studio più completo e approfondito sull'argomento).

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

Istris, Sausque, Tissa, Culpa, Marua,
Natissa, Corca, gurgites Isoncii.

2.

Hericum mihi dulce nomen plangite,
Sirmium, Polla, tellus Aquileiae,
Iulii Forus, Cormonis ruralia,
Rupes Osopi, iuga Cenetensium,
Astensis humus ploret et Albenganus.

3.

Nec tu cessare, de cuius confinio
Est oriundus, urbs dives Argentea,
Lugere multo gravique cum gemitu [...] ⁷³.

Un secondo esempio può essere costituito dal già ricordato *planctus* per la morte di Costanzo, pubblicato dal du Ménil nel lontano 1843⁷⁴ e quindi riedito e convenientemente illustrato da Giuseppe Vecchi nel 1967⁷⁵. Si tratta di un poemetto di complessivi 92 versi ritmici, suddivisi in 30 strofe tristiche monorime, più un verso di apertura e uno di chiusura. L'editore ottocentesco suppose che il verso di apertura, che è in realtà un esametro "leonino" (v. 1 *Ergo plange pium, cantor, modulando magistrum*), si dovesse ripetere alla fine di tutte le strofe del componimento, come una sorta di ritornello (e ritengo che si tratti di un'ipotesi abbastanza fondata e sottoscrivibile)⁷⁶. L'autore si nomina al v. 34, chiamandosi *Gudinus*: si tratta, per l'appunto, di Gudino di Luxeuil, un monaco discepolo di Costanzo, il quale fu maestro presso quel celebre cenobio e morì verso il 1024 (e più o meno a questa data, verosimilmente, dovrebbe risalire il componimento)⁷⁷. Il nome *Constantius*, cui è dedicato questo *planctus*, è evidentemente un nome "parlante". Il poeta lo menziona spessissimo

⁷³ Riporto il testo edito in STELLA 2007, 301-14 (in partic., 304-05). Per una recente, ottima lettura del componimento, vd. GHIDONI 2024, 103-05.

⁷⁴ DU MÉNIL 1843, 280-85. Riprendo qui quanto ho già osservato in BISANTI 2009a, 21-23.

⁷⁵ VECCHI 1967, 7-30.

⁷⁶ DU MÉNIL 1843, 280, nota 1.

⁷⁷ Siamo, come si vede, nello stesso torno di tempo in cui venne composto CC 9, per la precisione un po' prima, poiché, nel *planctus* per Costanzo, l'imperatore Enrico II è ricordato e menzionato come ancora vivente (vd. *infra*). COHEN 1958, 83, indi-

(vv. 10, 24, 34, 39, 51, 54, 61, 64, 74, 82, 91), tessendone le lodi (v. 24 *pulchra manus inclyti Constantii*; v. 64 *dolet nusquam inveniri similem Constantio*) ed invocandolo espressamente (vv. 74-75 *O Constanti, mi dilecte, summa pars et animi, / inhexausta cura mei pectoris ac studii!*). Ma ciò che qui maggiormente ci interessa è il fatto che Gudino esorta a piangerne la morte *coelum, stellae, terra, mare, homines ac bestiae* (v. 8), i *codices eximii* vergati dalla mano dello stesso Costanzo (v. 23), i venti *Oriens et Auster, Occidens et Aquilo* (v. 38), le *urbes* e i *castella* (v. 39), e ancora le città di Luxeuil (v. 41 *Moeret plebs Luxoviensis lacrimis continuis*), di Besançon (v. 44 *Iam moerore fatigata luget urbs Chrysopolis*), di Strasburgo (v. 46 *tangunt coelum Stratburgenses questibus diutinis*), di Lione (v. 47 *Obstupescit et Lugdunum, laus magnarum urbium*), di Châlons-sur-Saône e di Mâcon (v. 48 *Cabilon ac Maticensis ammirantur plurimum*), il re di Francia Roberto il Pio (vv. 50-51 *Gloria regum, Robertus, et corona seculi, / regium deponit vultum funere Constantii*), tutta la Francia (v. 53 *Francia, regnorum decus, felix est et florida*), addirittura l'imperatore Enrico II (effigiato come fortemente addolorato per la perdita di un simile sapiente, ai vv. 62-64 *Heinricus in Romano residens palatio, / et arcana sapientum comprobans ingenio, / dolet nusquam inveniri similem Constantio*), e così via.

Ma, per tornare ai *Versus de Herico duce* di Paolino d'Aquileia, non si può non rilevare come CC 9 riveli una ricca e varia consonanza di tematiche che lo avvicinano al componimento carolingio – ferme restando, in ogni modo, la forza della tradizione e la persistenza e la diffusione di motivi topici (onde non mi sento affatto di affermare che l'anonimo autore di CC 9 si sia potuto ispirare direttamente al *planctus* di Paolino, che ha goduto comunque di un discreto successo nella tradizione manoscritta e nella produzione commemorativa successiva)⁷⁸. Anche Erico del Friuli, come poi Enrico II, era stato largo nel beneficiare le chiese (str. 5, 1 *Ecclesiarum largus in donariis*); anch'egli aveva prestato ausilio ai poveri e aveva consolato le vedove (str. 5, 2-4 *pauperum pater, miseris subsidium, / hic viduarum summa consolatio /*

cava il 1025 come data di composizione del *planctus*, ma ciò non è possibile, perché nel 1025 l'imperatore Enrico II era già morto.

⁷⁸ Per la tradizione ms. dei *Versus*, il suo *status* testuale, le edizioni, gli studi, etc., vd. l'ediz. di STELLA 2007, 301-08; per la fortuna e la circolazione di esso, cfr. LENDINARA 2003b, 363-66.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

erat); anch'egli sapeva usare, insieme, le armi da guerra e le sottigliezze dell'ingegno (str. 5, *5 potens in armis, subtilis ingenio*); anch'egli aveva sgominato e sottomesso popolazioni barbariche (str. 6, 1 *Barbaras gentes domuit sevissimas*); e anche per lui, alla fine del carme, il poeta invoca la grazia di Dio e l'assunzione nel regno dei cieli (str. 14, 3-5 *Herico tuo servulo melliflua / concede, quaeso, paradisi gaudia / et nunc et ultra per immensa secula*).

Alla str. 5a – per tornare alla disamina di CC 9 – il poeta invoca la Vergine Maria, che possa intercedere per la beatitudine di cui Enrico II è certamente degno (str. 5a, 1-2 *Hoc eterna virgo Maria / fine mundi poscit beari*); la str. 5b – alla quale si è precedentemente accennato – nell'esortazione a tutti i fedeli, che debbono invocare ad alta voce il nome del re dei re per chiedere che egli accolga l'anima santa dell'imperatore nel suo regno celeste, fornisce una spia – anzi qualcosa di più, un indizio, se non una prova – del fatto che il componimento sia stato verosimilmente eseguito in forma corale, durante i funerali di Enrico II (str. 5b, 1-2 *Dicant omnes, precor, fideles / regem regum nunc deprecantes*).

L'invocazione a Dio conclude il componimento. Alla str. 6, si chiede al Signore di prestare ascolto al canto dell'anima, in modo che tutte le voci dell'armonia umana possano lodarlo (str. 6, 1-4 *Audi mentis melos, / ut rogamus, athanathos! / Sic te vocis nostre / conlaudabunt simphoniae*).⁷⁹ Una conclusione, questa, che ancora una volta ci riporta a quella dimensione “melodica”, “armonica” e “musicale” (*mentis melos; vocis nostre [...] simphoniae*) che rappresenta una componente ineliminabile dei CC.

3.2.3. Inno per la morte di Enrico II (CC 17 *Lamentemur nostra, socii, peccata*)

Se il componimento or ora esaminato rappresenta la sequenza composta per la morte di Enrico II di Sassonia e probabilmente eseguita nel corso della cerimonia funebre per l'imperatore, CC 17 (*La-*

⁷⁹ La *iunctura* allitterante *mentis melos*, al v. 4, è già stata richiamata per analogia al *mentis plectrum* di CC 7, str. 1a, 5 (vd. *supra*, § 3.2.1).

mentemur nostra, socii, peccata)⁸⁰ costituisce, per converso, la variante “innologica” del carne precedente. È anzi oltremodo probabile che la composizione di questo inno (fortemente venato delle caratteristiche tipiche del *planctus*) abbia avuto luogo nel medesimo turno di tempo in cui fu redatto CC 9 (e quindi a strettissimo ridosso dalla scomparsa di Enrico II, avvenuta, come si è detto, il 13 luglio 1024), e, verosimilmente, che la sua esecuzione possa aver coinciso con quella della sequenza. In ogni modo, è abbastanza agevole circoscrivere la data di redazione di questo componimento. Prendendo come *terminus post quem*, ovviamente, il 13 luglio 1024, non ci si può infatti spostare, nell’individuazione del *terminus ante quem*, oltre il 24 settembre 1024, giorno dell’incoronazione di Corrado II il Salico, successore di Enrico II. E ciò emerge con tutta evidenza dal carne stesso, laddove alla str. 7 l’anonimo versificatore insiste sul tema relativo all’assenza di un successore sul trono imperiale, in un passo fortemente caratterizzato da una dimensione di attesa e di speranza (str. 7, 1-4 *Ploret hunc Europa, iam decapitata. / Advocatum Roma ploret, Christum exoret, / ut sibi fidelem prestat senioem; / recognoscat grave dampnum ecclesiarum*)⁸¹.

Dubbiosamente attribuito, in passato, a Vipone⁸² – assegnazione, questa, cui oggi più nessuno presta fede⁸³ – il componimento si legge, privo di notazione neumatica, soltanto in Ca, f. 436vAB. Esso consta di otto strofe tetrastiche, ciascuna formata, alternativamente, da dodecasillabi parossitoni (cioè doppi senari) per i versi dispari (1 e 3 di ogni strofa) e da trisdecasillabi parossitoni (ottonario + quinario) per i versi pari (2 e 4 di ogni strofa). Ciascun verso esibisce una rima “leonina” fra i due emistichi. Nella stragrande maggioranza di casi ci troviamo di fronte a rime assai semplici, puramente monosillabiche (come, per es., alle str. 1, 1 *nostra ~ peccata*; 3, 3 *Suevis ~ cunctis*; 4, 1

⁸⁰ Testo e trad. ital. in Lo MONACO 2010, 168-71 (comm. a 44-45). Altre edizioni: GRIMM - SCHMELLER 1838, 333-35; DU MÉRIL 1843, 285-86; BREUL 1915, 50; STRECKER 1926, 49-50; BULST 1950, 39-41; ZIOLKOWSKI 1994, 74-77.

⁸¹ Vd. Lo MONACO 2010, 44.

⁸² Cfr., per es., quanto scriveva BREUL 1915, 76 (anche in merito a CC 9): «This poem and the next [...], both of which have been preserved only in the Cambridge Manuscript, refer to the same event and may have been composed by Wipo».

⁸³ Cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 224: «Although the attribution of the poem to Wipo [...] is tempting, it cannot be accepted with any confidence since it rests solely upon a single, possibly coincidental resemblance in wording».

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

mirari ~ tali; 4, 3 *sermone ~ opere*, etc.); in taluni casi, però, il sistema rimico esperito dall'autore è più raffinato e complesso, con rime che interessano le ultime due o, addirittura, le ultime tre sillabe (come, per es., alle str. 1, 3 *iniquitate ~ late*; 2, 1 *digni ~ insigni*; 3, 1 *pignus ~ dignus*; 4, 2 *laicatus ~ litteratus*; 8, 1 *Heinrico ~ amico*, e così via). Alla fine di ciascuna strofa, a mo' di ritornello – ripetuto, quindi, otto volte – è inserito un verso isolato, un esametro leonino (*Heinrico requiem, rex Christe, dona perhennem*)⁸⁴, cosicché tutto il componimento viene ad articolarsi secondo lo schema metrico-strofico 4#12s.61 13s.5 R *hex*; schema delle rime *aa* (12s.6) *bb* (13s.5)⁸⁵.

Il componimento riprende, nell'articolazione, nella proposizione degli argomenti, talora nei medesimi particolari, quanto si è già letto in CC 9 – con l'evidente differenza dovuta alla relativamente diversa tipologia compositiva. Anche in tal caso, infatti, il poeta esordisce manifestando il proprio dolore per la perdita di un sovrano così illustre, aggiungendo – e questo è uno dei pochi elementi nuovi che egli introduce – che se si è stati puniti in tal maniera, ciò è stato dovuto ai peccati commessi dall'umanità, che Dio ha fatto e fa scontare agli uomini privandoli della presenza di Enrico: e per tal motivo è necessario lamentarsi ad alta voce, piangendo e battendosi il petto (appunto come in ogni *planctus* che si rispetti: str. 1, 1-4 *Lamentemur nostra, socii, peccata; / lamentemur <et ploreumus>! Quare tacemus? / Pro iniquitate corruimus late; / scimus celi hinc offensum regem immensum*)⁸⁶. Seguono i temi consueti – e già noti a chi conosce CC 9 – ossia la precoce e fanciullesca predispo-

⁸⁴ Definizioni ed esemplificazioni di *versus leonini* forniscono i trattatisti e gli autori di *artes poeticae* e *versificatoriae*: Eber. Alem., *Labor*. 705-10: *Sunt inventoris de nomine dicta Leonis / carmina, quae tali sunt modulanda modo: / "Pestis avaritiae durumque nefas simoniae / regnat in Ecclesia liberiore via. / Permutant mores homines, cum dantur honores: / corde stat inflato pauper honore dato"* (FARAL 2024b, 362); Paul. Camald. *Introductiones de notitia versificandi* 4, 10: *Leonini dicuntur ad similitudinem leonis, qui totam fortitudinem et pulchritudinem specialiter in pectore et in cauda videtur habere* (Sivo 1982, 147; e, assai più recente, Sivo 2024, 402-04, in cui, fra l'altro, viene avanzata l'ipotesi che, per l'individuazione e lo studio dell'esametro leonino, Paolo Camaldolese si sia servito dell'insegnamento di Maestro Bernardo, *dictator* di recente riportato all'attenzione dai molteplici e fondamentali interventi di Elisabetta Bartoli: cfr. almeno BARTOLI 2019 e 2023).

⁸⁵ Cfr. D'ANGELO 2003.

⁸⁶ Si osservi l'anafora incipitaria di *lamentemur* (vv. 1-2). *<Et ploreumus>*, al v. 2, è integrazione di Grimm (in genere accolta dagli editori).

sizione alle virtù palesata dal giovane Enrico (str. 2, 3 *qui ex iuventute magne fuit vite*); il fatto che egli, assolutamente degno del trono, sia stato insieme imperatore dei Romani, reggitore dei Franchi, comandando altresì sugli Svevi e sui Sassoni, e riuscendo a riportare la pace fra i truci Slavi e i Bavari (str. 3, 1-4 *Orbis erat pignus, regno fuit dignus; / imperator Romanorum, rector Francorum, / imperabat Suevis, Saxonibus cunctis, / Bauvaro truces Sclavos fecit pacatos*)⁸⁷; che egli fosse anche letterato, saggio nella parola, provvido nell'azione e – particolare, questo, che si lega strettamente a quanto espresso nel carne precedente – buon tutore delle vedove e pietoso nei confronti degli orfani (str. 4, 2-4 [...] *fit litteratus, / prudens in sermone, providus opere, / viduarum tutor bonus, orphanis pius*)⁸⁸. Fra gli altri contrassegni della sua personalità – tutti atti all'esaltazione del personaggio – vengono ricordati il suo impegno nel conservare i confini cristiani, nello scacciare i pagani dal territorio dell'impero, nel prostrare gli avversari che si opponevano alla pace e, soprattutto, la morigeratezza dei costumi, che lo fece vivere nella sobrietà e lontano da ogni forma di piacere (str. 5, 1-4 *Henricus secundus [...] / fines servans christianos pellit paganos; / stravit adversantes pacem persequentes; / voluptati contradixit, sobrie vixit*).

Ma è l'attività di apostolato e di fondazione di Enrico II quella che maggiormente interessa al poeta: il quale si sofferma – né poteva essere altrimenti, in un testo di questo genere – sulla sua prodigalità nei confronti dei poveri, sull'arricchimento di chiese e di luoghi santi, soprattutto sul prestigio che egli seppe conferire alla diocesi di Bamberg (qui non espressamente menzionata come in CC 9, str. 4c, ma soltanto allusa attraverso una perifrasi: str. 6, 1-4 *Quis cesar tam largus fuit pauperibus? / Quis tam loca sublimavit atque ditavit / atria sanctorum ubere bonorum? / Ex propriis fecit magnum episcopatum*).⁸⁹ Della str. 7 si è già detto all'inizio di questo paragrafo, laddove si è sottolineato – anche ai fini della determinazione cronologica della composizione

⁸⁷ I *Franci*, al v. 2, sono nuovamente i Germani (vd. *supra*, nota 70 e relativo contesto). Sui complessi rapporti di Enrico II con gli ancora pagani Slavi, cfr. Thietm. Mers. *Chron.* VI 23-25.

⁸⁸ Tale insistenza sulla *pietas* dimostrata dai sovrani nei confronti di vedove e fanciulli è presente anche in CC 3 (*Voces laudis humane*, per l'incoronazione di Corrado II), str. 7b, 1-6 *Gaudent omnes / circumquaque gentes / gratias Christo dantes / qui viduarum / atque pupillorum / audit voces suorum*.

⁸⁹ Si rilevi l'anafora di *quis ... tam* (vv. 1-2).

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

– come il versificatore insista sul tema relativo all'assenza di un successore sul trono imperiale, in un passo fortemente contrassegnato da una dimensione di speranza, di sospensione e di attesa (str. 7, 1-4 *Ploret hunc Europa, iam decapitata. / Advocatum Roma ploret, Christum exoret, / ut sibi fidelem prestet seniore; / recognoscat grave dampnum ecclesiarum*). E in conclusione – in maniera perfettamente sovrapponibile a quanto esplicitato in CC 9 – si supplica che egli, amico del Signore, possa riposare in pace; e tutto il clero implori che egli riposi nella pace di Cristo e ne possa conoscere la gioia (str. 8, 1-4 *Dicamus Heinrico, Domini amico, / ut quiescat post obitum semper in evum. / Dicat omnis clerus anime illius: / «Pace Christi quiescat, gaudia noscat»*).

Pur nella sua innegabile struttura innologica – con tutto ciò che essa comporta, in termini di movenze compositive, moduli e *tópoi* diffusi e ricorrenti – CC 17 si configura senz'altro come un *carmen* dalla tipologia spiccatamente “commemorativa”, come un vero e proprio *planctus*. A ciò contribuisce, fra l'altro, la celebrazione di un modello insigne di regalità – quella palesata e veicolata da Enrico II durante la sua vita – che si sostanzia dell'implicito riferimento al re David (il sovrano biblico per antonomasia)⁹⁰ nella formula *magne fuit vite* (str. 2, 3), da Ziolkowski⁹¹ giustamente accostata all'identica *iunctura* che si legge all'inizio di CC 82 (*David, vates Dei, filius Isaï*, il componimento su David, Saul e Gionata), str. 1a, 1-2 *David, vates Dei, filius Isaï / Bethlemitis, magnus fuit vite*⁹². Ma, oltre a questo, il componimento esibisce altri *loci communes* caratteristici del *planctus* mediolatino e volgare⁹³: il motivo dell'alta forza dominatrice, espresso attraverso tutti gli attributi di Enrico, che aveva governato sui Romani e i Germani, sugli Svevi e i Sassoni, e così via (str. 3, 1-4 *Orbis erat pignus, regno fuit dignus; / imperator Romanorum, rector Francorum, / imperabat Suevis, Saxonibus cunctis, / Bauvaro truces Sclavos fecit pacatos*); quello – già più

⁹⁰ E non si dimentichi che proprio David era lo pseudonimo che Carlo Magno si era attribuito, all'interno della cerchia dei dotti e dei letterati facenti parte della cosiddetta *Schola Palatina*.

⁹¹ ZIOLKOWSKI 1994, 224: «The phrase *magne fuit vite* (which could be translated more literally as “led a great life”) recurs in CC 82.1a.2, one of the poems about David. An explicit comparison between Conrad II and David is drawn in CC 3.4a.6).

⁹² Il componimento è stato analizzato *supra*, cap. 2, § 2.1.4.

⁹³ Riprendo qui, moderatamente sviluppandole, alcune osservazioni di Lo MONACO 2010, 45.

volte rilevato – della custodia della fede, della chiesa e dei poveri (str. 6, 1-4 *Quis cesar tam largus fuit pauperibus? / Quis tam loca sublimavit atque ditavit / atria sanctorum ubere bonorum? / Ex propriis fecit magnum episcopatum*); quello, infine, del pianto della terra per la scomparsa di un così egregio personaggio e della richiesta a Cristo di un degno successore che, come lui, sia devoto e *fidelis senior* (str. 7, 3 *ut sibi fidelem prestat seniore*).

3.2.4. Planctus per la morte di Corrado II (CC 33 *Qui habet vocem serenam, hanc proferat cantilenam*)

CC 3 (*Voces laudis humane*), composto per l'incoronazione imperiale di Corrado II il Salico, che ebbe luogo a Roma, nella basilica di San Pietro, la domenica di Pasqua (26 marzo) del 1027, è stato ampiamente analizzato nel capitolo precedente di questo libro, laddove si è altresì aggiunto come, riguardo alla paternità del componimento, vi siano stati e vi siano ancora alcuni studiosi che propendono per attribuirlo a Vipone⁹⁴.

Se sulla problematica attributiva di CC 3 è difficile pronunciarsi con certezza, diversa è la situazione per quanto attiene a CC 33 (*Qui habet vocem serenam, hanc proferat cantilenam*)⁹⁵, senza alcun dubbio uscito dalla "penna" dell'importante scrittore mediolatino. Tràdito in Ca, f. 440rA, e anche in altri mss. (Bruxelles, Bibliothèque Royale "Albert 1^{er}", 5540, del secolo XI – *siglum* Bs –, f. 1r; Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 136 – *siglum* Sl, – f. I'), privo di notazione neumatica e dalla struttura metrico-ritmica difficilmente individuabile⁹⁶, esso riproduce le prime quattro strofe (ognuna composta di quattro versi con rima "leonina" fra i due emistichi, seguiti dal ritornello *Rex Deus, vivos tue-*

⁹⁴ Vd. *supra*, cap. 2, § 2.2.2.

⁹⁵ Esso si legge (con trad. ital. a fronte) ivi, 218-21 (comm. a 57: Lo Monaco pubblica, traduce e commenta solo le prime quattro strofe attestate in Ca, come d'altra parte farò io stesso in questo paragrafo). Altre edizioni: DU MÉRIL 1843, cit., 290-92 (tutte le strofe); BREUL 1915, 53 (solo le quattro strofe trasmesse da Ca); STRECKER 1926, 84-86 (tutte le strofe); BULST 1950, 59-61 (tutte le strofe); ZIOLKOWSKI 1994, 338-40 (tutte le strofe, con trad. ingl.).

⁹⁶ Cfr. STRECKER 1926, 86-87; ZIOLKOWSKI 1994, 276-77.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

re et defunctis miserere) di un componimento più ampio (nove strofe) redatto, appunto, da Vipone per commemorare la morte di Corrado II, avvenuta – come si è detto – a Utrecht il 4 giugno del 1039: una *cantilena lamentationum* che si può leggere, nella sua interezza, al termine dei *Gesta Chuonradi II imperatoris* di Vipone stesso. Qui, al cap. 39, lo scrittore afferma chiaramente: *pro quo quidam de nostro cantilenam lamentationum fecerat, quam postea filio suo Heinricho regi in Constantia civitate praesentavit; quas lamentationes hic, quoniam eiusdem operis sunt, inserere non incongruum putavimus*⁹⁷.

Analizzando con attenzione – almeno per la sezione in comune – le due redazioni, quella presente nei *Gesta* e quella dei CC (e, lateralmente, anche quella trasmessa nel cod. Bs), Walther Bulst nel 1964 ipotizzò una possibile trasmissione orale della poesia⁹⁸: ipotesi, questa proposta dallo studioso tedesco, che è stata generalmente accettata⁹⁹.

Procedendo, in questa sede, a una veloce disamina delle prime quattro strofe del componimento – le sole attestate nel codice cantabrigiense – si rileva subito come, in questo e in moltissimi altri casi, l'esordio sia marcato da un insistito rinvio a una modalità di esecuzione del testo che preveda il canto e la musica (si pensi a termini e a espressioni quali *voce[m] serenam* e *cantilenam*, entrambi in *incipit* di composizione). Il poeta, infatti, esorta tutti coloro che abbiano voce chiara a offrire questo canto, volto all'espressione del dolore universale – e vi compare, come sempre, il riferimento al popolo costernato e afflitto, sia durante la veglia sia durante il sonno – per la scomparsa di un così grande sovrano (str. 1, 1-4 *Qui habet voce[m] serenam, hanc proferat cantilenam / de anno lamentabili et damno ineffabili, / pro quo dolet omnis homo forinsecus et in domo. / Suspirat populus domnum vigilando et per somnum*). Alla str. 2 viene esplicitamente indicato l'anno della morte di Corrado, nel corso del quale la nobiltà rovinò dovunque, l'imperatore scomparve e, con lui (che era amante della legge, *legis amator*), scomparvero anche molti illustri personaggi (str. 2, 1-4 *Anno quoque millesimo non atque tricessimo / de Christi nativitate nobilitas ruit late: / ruit cesar caput mundi et cum illo plures summi, / occubuit imperator*

⁹⁷ Wipon. *Gesta Chuonr.* § 39 (p. 60 Bresslau). Su questa importante testimonianza vd. STRECKER 1926, 84; e ZIOLKOWSKI, 275.

⁹⁸ BULST 1964, 444-45.

⁹⁹ Vd. LO MONACO 2010, 57.

Kuonradus, legis amator): laddove, oltre alla *repetitio* di *ruit* (vv. 2-3), che sta a denotare una sciagura rovinosa, senza speranza e senza appello, e alla qualifica di *caput mundi* (v. 3) utilizzata non per una città – in genere Roma – ma per un uomo, si può notare, con lo Strecker, come l'espressione *nobilitas ruit late* (in clausola al v. 2) possa in qualche modo riecheggiare – e nella forma e nella sostanza – l'analoga frase *pro iniquitate corruimus late* che abbiamo già letto in CC 17, str. 1, 3¹⁰⁰.

La stanza successiva, legandosi a quanto accennato precedentemente riguardo al fatto che, nello stesso periodo, fossero deceduti parecchi personaggi illustri legati all'imperatore, chiarisce di chi si tratti. Essi sono la regina Gunilde, figlia di re Canuto il Grande di Danimarca, Inghilterra e Norvegia e di Emma di Normandia, nuora di Corrado II in quanto sposa del figlio Enrico III, morta di malaria in Italia a soli 18 anni, il 18 luglio 1038; ed Ermanno IV, duca di Svevia, figliastro dell'imperatore poiché figlio di primo letto della moglie, l'imperatrice Gisella – e quindi fratellastro del suo successore, Enrico III – anch'egli deceduto in giovanissima età (circa 23 anni), di peste a Napoli il 28 luglio 1038 (e quindi seppellito nel duomo di Trento)¹⁰¹. Personaggi, questi, che hanno di poco preceduto nella tomba l'imperatore, qui definito – secondo uno stilema che altre volte abbiamo rilevato – comandante dei Franchi (cioè dei Germani: str. 3, 1-4 *Eodem vero tempore occasus fuit glorie: / ruit stella matutina Chunelinda regina. / Heu quam crudelis annus! Corruerat Herimannus, filius imperatricis, dux timendus inimicis, / ruit Kuono, dux Francorum, et magna pars seniorum*).

In riferimento alle str. 2-3 che si sono or ora passate in rassegna, può essere utile rileggere un passo tratto dai *Gesta Chuonradi imperatoris* dello stesso Vipone, nel quale lo scrittore descrive la pestilenza che decimò l'esercito germanico sceso in Italia nel luglio 1038 (il medesimo periodo al quale le strofe in oggetto si riferiscono, con le successive dipartite di Gunilde, di Ermanno e di Corrado):

Eo tempore propter nimium calorem nimia contagio pestilentiae exercitum invasit, neque aetatibus neque personis pepercit. Ibi regina Chunechildis, coniux Heinrici regis, 15. Kalendas Augusti quasi in limine vitae, ingressu mortis occubuit, relinquens tantummodo solam

¹⁰⁰ Cfr. STRECKER 1926, 84.

¹⁰¹ Wipon. *Gesta Chuonr.* § 37 (p. 57 Bresslau): *Filius imperatricis Herimannus dux Alamannorum* (ma vd. *infra* tutto il passo interessato).

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

filioam de rege, quam postea pater Christo desponsans, in abbatisam consecrari fecit. Filius imperatricis Herimannus dux Alamannorum, iuvenis bonae indolis et in rebus bellicis strenuus, eadem peste gravatus inter manus peritissimorum medicorum 5. Kalendas Augusti non sine magno detrimento imperii obiit. Eodem mense atque sequenti maxima multitudo exercitus morbo contacta periit. Corpus reginae tenerum et delicatum, aromatibus conditum cum rege et imperatrice ductum ad Germaniam, in praepositura Lintburg sepultum est. De duce sututum fuerat, ut in Constantiam civitatem Alamanniae duceretur; sed calore nimio obstante, in Tridento sepelitur¹⁰².

La str. 4 – l'ultima di quelle che si leggono in Ca – è quindi tesa all'esaltazione della gloria dell'imperatore, che deve rimanere ben viva e indelebile nella memoria dei contemporanei: egli fu, infatti, un uomo di buona indole (str. 4, 2 *vir indolis bone, iunctura* di ascendenza biblica che si è già vista in CC 7, str. 3, 2¹⁰³ e che, stavolta riferita a Ermanno di Svevia, abbiamo appena letto nel passo dei *Gesta Chuonradi* qui sopra riportato), un probo dominatore il cui ricordo deve essere rinnovato dal frequente canto, atto a perpetuarne in eterno l'inclita fama, anche dopo la morte (str. 4, 1-4 *Imperatoris gloria sit nobis in memoria, / et frequenti mentione vivat vir indolis bone; / vivat dominator probus frequenti carmine novus, / preclara fama post mortem vite prestet hunc consortem*)¹⁰⁴.

¹⁰² Wipon. *Gesta Chuonr.* § 37 (pp. 57-58 Bresslau). Il passo in questione è riportato anche nel commento di BREUL 1915, 78.

¹⁰³ Vd. *supra*, § 3.2.1.

¹⁰⁴ In questa strofa, si osservino le *repetitiones* di *vivat* (vv. 2-3, nella prima occorrenza complicata dalla allitterazione col successivo *vir*) e di *frequenti mentione* [...] / *frequenti carmine* (vv. 2-3); nonché la voluta opposizione – ulteriormente marcata dal fatto che i due termini siano posti l'uno prima, l'altro dopo la cesura – fra *mortem* e *vite* (v. 4). Nel suo commento – ancor oggi abbastanza utile, a oltre un secolo di distanza – Breul ci informava che il *planctus* di Vipone per la morte di Corrado II era stato oggetto di due traduzioni in tedesco: la prima, dovuta ad Anselm Schubiger nel 1858 (questa la versione della str. 1: «War laut vermag zu singen, der singe dieses Lied / vom jammervollen Jahre, das Schmerz und Weh beschied. / Es klagt das Volk im Freien, es klagt in jedem Haus, / spricht wachend durch die Nächte zu Gott den Seufzer aus: / Herr, wer da lebt, bewahre; der Toten dich erbarme!»); la seconda, a W. Pflüger, traduttore degli interi *Gesta Chuonradi imperatoris* di Vipone, nel 1888 (questa la trad. tedesca della str. 1: «Wen ziert der Stimme Klang, der singe diesen Sang / vom Jahr, da klaget manche Brust, vom unaussprechlichen Verlust, / und den ein jeder wird verzehrt im Schmerze draußen wie am Herd. /

Concludendo questo paragrafo, non è inutile o superfluo mettere in evidenza, sempre e comunque, la concezione secondo la quale il canto, la melodia, la musica, insomma la poesia in tutte le sue forme di composizione e di esecuzione, ricoprono la funzione altissima di eternare, nell'encomio e nella lode, la memoria di coloro che sono degni di essere ricordati per il loro valore, per le proprie gesta, per la propria santità di costumi e di comportamento¹⁰⁵. Concezione, questa, che si è dipanata attraverso tutti e quattro i *planctus* che abbiamo fin qui passato in rassegna e analizzato e che innerva anche l'ultimo dei componimenti commemorativi accolti nei CC, ossia CC 43, il *carmen* dedicato al misterioso "Guglielmo".

3.2.5. *Planctus per la morte di "Guglielmo" (CC 43 Cordas tange, melos pange cum lira sonabile)*

CC 43 (*Cordas tange, melos pange cum lira sonabile*) si legge, privo di notazione neumatica, in Ca, f. 441vA¹⁰⁶. Formato da tredici decapentasilabi che esibiscono una cesura dopo l'ottava sillaba (8 + 7, schema

Das Volk um seinen Herren klagt zur Nachtzeit, wie wann's wieder tagt. / Schütze, die leben, o Herre Gott! Habe Erbarmen mit denen, die tot!»: BREUL 1915, 78). Quanto alle altre cinque strofe del *planctus* – che non si leggono in Ca – ritengo utile per il lettore e lo studioso trascriverle qui di seguito (secondo l'ediz. di STRECKER 1926, 85-86): str. 5. *Regum sanguine genitus omnes precellit penitus, / gloriosus in persona, pulcher sua sub corona; / sceptrum, regnum, imperium nulli erat plus congruum, / rem publicam honestavit, huius causa laboravit*; str. 6. *Postquam replevit Franciam per pacis abundantiam, / mitigavit Alemannos et omnes regni tyrannos, / Saxonibus et Noricis imposuit frena legis; / vidit sua magnalia probabilis Italia*; str. 7. *Roma subiecit se primum a summo usque ad inum, / experti sunt Ravennates in bello suos primates, / sentiebant Veronenses invicti cesaris enses, / Hesperia se prostravit, imperanti supplicavit*; str. 8. *Reversus Alamanniam invenerat calumniam, / quam sic dissipavit cesar, ut ventus pulveris instar, / omnes simul perierunt, qui predatores fuerunt, / et cives prestantissimi idcirco sunt exulati*; str. 9. *Nil moratus imperator, pacis ubicumque dator, / bellum intulit paganis, ne nocerent Christianis, / non defendit eos palus, nulla fuit aquis salus, / bene coercebat Sclavos barbaros et omnes pravos*.

¹⁰⁵ Su tale tematica vd. il fondamentale intervento di IVERSEN 2002 (del quale si è detto *supra*, cap. 2, § 2.2.2).

¹⁰⁶ Esso si legge (con trad. ital. a fronte) in LO MONACO 2010, 236-39 (comm. a 63-64). Altre edizioni: BREUL 1915, 56; STRECKER 1926, 101-02; BULST 1950, 68; ZIOLKOWSKI 1994, 120-21.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

metrico-ritmico 15i.7), con un sistema di rime non definito e pressoché casuale (se non per il fatto, sicuramente voluto, che tutti i versi del carme sono assonanzati sulla vocale finale *-e*: v. 1 *sonabile*; v. 2 *dulciter*; v. 3 *erige*; v. 4 *mistiche*, e così via), il componimento celebra la dolorosa scomparsa di un Guglielmo (esplicitamente nominato e invocato al v. 5 *O Vvillelme*) la cui precisa individuazione storica – come si è accennato a più riprese nelle pagine precedenti – sfugge quasi completamente a noi, lettori del XXI secolo (ma certamente i contemporanei e il pubblico dell’epoca comprendevano benissimo – e, in ogni modo, meglio di noi – a chi fosse stato dedicato questo *planctus*).

Il problema principale che grava sul componimento (che, per il resto, non si distingue dalla miriade di testi encomiastici e celebrativi, commemorativi e “deplorativi” che il Medioevo ci ha trasmesso) riguarda, infatti, la questione concernente l’individuazione – anzi, meglio, il tentativo di individuazione – del Guglielmo alla cui morte esso è dedicato. In tal direzione, non sono mancate le ipotesi più varie e contrastanti. Già Philipp Jaffé, nella sua vetusta edizione del 1869, aveva per primo proposto la candidatura di Guglielmo (nato nel 929, morto il 2 marzo 968), figlio naturale di Ottone I e vescovo di Magonza dal 7 dicembre 954 fino alla morte¹⁰⁷; ipotesi, questa, successivamente sottoscritta e corroborata da Karl Breul, il quale ne ricavò la giusta considerazione che, se il carme fosse veramente dedicato a Guglielmo di Magonza, allora esso sarebbe, se non il più antico, almeno certamente uno dei più antichi fra i CC. Così scriveva, infatti, lo studioso nell’ormai lontano 1915:

«it seems very probable that this poem refers to the great Archbishop of Mayence (954-968), the highly-gifted natural son of the Emperor Otto I, who during his father’s reign played a very important part in the spiritual and political life of Germany. He was elected Archbishop on Dec. 17, 954, and died on March 2, 968 [...]. There is no other Willem to whom this poem can be taken to refer with equal probability. If it does refer to him it is one of the oldest, if not the oldest, of the historical poems included in the Goliard’s Song book»¹⁰⁸.

¹⁰⁷ JAFFÉ 1869, 466.

¹⁰⁸ BREUL 1915, 81.

Ma, con buona pace di Breul, non era assolutamente vero che non vi fossero altri personaggi denominati Guglielmo che potessero aspirare al ruolo di destinatari di CC 43. Tanto che già nel 1900 Paul von Winterfeld aveva pensato al conte Guglielmo I di Aquitania, morto nel 918 e sepolto a Brioude (nell’Auvergne), nel chiostro della cattedrale dedicata – guarda caso – proprio a quel san Giuliano del quale, alla fine del carme in oggetto, si invoca l’intercessione per l’anima del defunto Guglielmo (v. 13 *magne martir Iuliane, pro illo intercede!*)¹⁰⁹. Inoltre, secondo l’ipotesi dell’illustre studioso tedesco, la composizione avrebbe avuto luogo proprio a Brioude, immediatamente dopo la scomparsa del nobile signore (e quindi nello stesso 918 o, tutt’al più, l’anno successivo). La posizione del von Winterfeld venne seguita, nel 1926, da Karl Strecker, che nella sua imprescindibile edizione riservò alla questione una sintetica ma, come sempre, informatissima annotazione¹¹⁰. Vi è stata poi una terza ipotesi o, meglio, una terza maniera di affrontare il problema identificativo (maniera che, tutto sommato, è quella per la quale io, almeno in parte, propenderei). Hans Spanke, infatti, nel 1942 cercò di svincolare CC 43 da specifici contesti di elaborazione, proponendo piuttosto di leggere e interpretare il carme alla stregua di un adeguamento *ad hoc* di un “componimento tipo”, valido ad essere adattato, di volta in volta, a diverse situazioni e a differenti contesti da parte degli esecutori; inoltre, e ciò in aperto contrasto coi suoi predecessori, che avevano lasciato il componimento nel più completo anonimato, lo studioso propose la sua attribuzione al già ricordato Gudino di Luxeuil (fatto, questo, che spingerebbe molto in avanti, durante il primo quarto del secolo XI, la composizione del *planctus*)¹¹¹. Ma devo onestamente affermare che, se la prima parte del ragionamento e dell’interpretazione di Spanke – quella, cioè, concernente la lettura della poesia come una sorta di “canovaccio” destinato a essere variato e rielaborato a seconda dei casi – mi convince abbastanza, la seconda parte di essa, con la proposta attributiva a Gudino di Luxeuil, mi sembra molto forzata e, in buona sostanza, assolutamente gratuita.

¹⁰⁹ VON WINTERFELD 1900, 405.

¹¹⁰ STRECKER 1926, 101.

¹¹¹ SPANKE 1942, 125, 140-41. Su tutta la questione, vd. inoltre ZIOLKOWSKI 1994, 297; e LO MONACO 2010, 64.

3. Componenti commemorativi (*planctus*)

In ogni modo, credo sia sufficiente aver fornito un quadro abbastanza esauriente delle diverse e contrastanti opinioni avanzate, nel corso di oltre un secolo, dagli studiosi e dagli editori riguardo alla problematica identificazione del Guglielmo del quale, in CC 43, si deplora il doloroso trapasso. Chiunque l'abbia scritto e per chiunque sia stato scritto, esso è certamente il meno interessante fra i cinque *carmina* commemorativi che ho cercato di presentare e analizzare in questo capitolo, configurandosi, più che come un componimento completo e definito, quasi come una sorta di "scheletro", di "schema", come dicevo poc'anzi di "canovaccio" di una composizione volta al *planctus* per un determinato personaggio illustre che ha lasciato questa terra, suscettibile di modifiche, integrazioni, ampliamenti e riduzioni, insomma rielaborazioni e riscritture (giusta l'interpretazione di Spanke, almeno per quell'aspetto della sua ipotesi che mi trova perfettamente d'accordo).

Il carme, come tanti altri della raccolta (si pensi, per es., a CC 6, quello su Lantfrido e Cobbone)¹¹², presenta una sorta di prologo di carattere performativo-musicale (vv. 1-4)¹¹³. Nell'iniziale esortazione a un maestro (*magister*, cioè un esecutore, uno strumentista) che deve pizzicare le corde della sua lira, diffondendone il sonoro canto (vv. 1-2 *Cordas tange, melos pange cum lira sonabile. / Tu, magister, tuam liram fac sonare dulciter*)¹¹⁴ e a un cantore che deve spingere in alto la sua voce, affinché entrambi, uniti in armonia e in consonanza, possano eseguire una canzone spirituale (vv. 3-4 *et tu, cantor, in sublime vocem tuam erige, / ambo simul adunati cantilene mystice*), il poeta ci

¹¹² Vd. *supra*, cap. 1, § 1.2.1.

¹¹³ Altri CC che mostrano, in tutto o in parte, tale dimensione performativo-musicale sono CC 2 (*Melos cuncti concinnantes gratiarum*), 10 (*Aurea personet lira clara modulamina*), 21 (*Diapente et diatessaron*), 30 (*Caute cane, cantor care*), 45 (*Rota modos arte personemus musica*).

¹¹⁴ Oltre all'insistenza su termini ed espressioni prettamente attinte al lessico musicale (*cordas, melos, lira sonabile, sonare dulciter*), si noti l'utilizzo del verbo *pangere*, tributario del *Pange, lingua* di Venanzio Fortunato (per cui vd. *supra*, cap. 2, § 2.1.1) e di una lunghissima teoria di composizioni innologiche mediolatine (fino al *Pange, lingua, gloriosi* di Tommaso d'Aquino: cfr. WALSH - HUSCH 2012, 362-64).

fornisce anche un indizio circa la *performance* e la destinazione del componimento¹¹⁵.

La seconda sezione, che comprende gli altri nove versi (vv. 5-13, sempre che il carme ci sia giunto completo e non presenti lacune, come invece hanno supposto alcuni editori)¹¹⁶, comprende il vero e proprio *planctus*, aperto dall'esortazione diretta al destinatario, nominato espressamente in apertura di v. 5 (*O Vvillelme*). Di lui vengono magnificate, via via, tutte le doti e le virtù, che si estendono dalle caratteristiche fisiche (v. 5 *decus pulchrum aspectu ornabile*) all'importanza che egli ha ricoperto per i suoi seguaci (v. 6 *qui tam clarus permansisti cum tuis assidue*), tanto da renderlo assimilabile, per potenza e onore, non solo ai vescovi ma, addirittura, agli stessi sovrani (vv. 7-9 *o quis poterit iam esse tam potens in opere / preter reges, quos unxerunt antistites chrismate, / presules aut plures miro antistitum culmine!*)¹¹⁷. Ancora, si evidenzia come il potere di Guglielmo fosse talmente forte che uomini e donne desideravano spontaneamente sottomettersi a lui (vv. 10-11 *Utriusque sexus namque viri atque femine / tam nobili creature se cupibant flectere*). E, in chiusura – secondo un modulo già rilevato molte, troppe volte – si chiede agli angeli del cielo di scacciare il demonio e, a san Giuliano, di intercedere per l'anima del defunto (vv. 12-13 *Omnis chorus angelorum, zabulon subtrahite; / magne martir Iulianus pro illo intercede!*)¹¹⁸.

¹¹⁵ Cfr. MCKITTERICK 1989, 229-30: la studiosa ha cercato di confrontare CC 43 con altri *planctus* secondo lei destinati a un pubblico laico, quali i lamenti del sec. IX secolo sulla morte di Carlo Magno, in particolare quelli composti da Adalardo di Parigi, da Erico del Friuli e da Ugo di Saint-Quentin.

¹¹⁶ Sia Jaffé che Breul hanno ipotizzato una lacuna di uno o più versi dopo il v. 8. Ma nelle edizioni più autorevoli (STRECKER 1926, BULST 1950, ZIOLKOWSKI 1994, LO MONACO 2010) non vi è traccia di ciò.

¹¹⁷ Si noti la *repetitio* di *antistites* (vv. 8-9) che potrebbe forse avvalorare l'ipotesi che ci si riferisca a un vescovo.

¹¹⁸ *Zabulon*, al v. 12, è grafia tipicamente "medievale" per *diabolum* (vd. quanto annotava, a tal proposito, BREUL 1915, 81). Al v. 13, si notino le allitterazioni *magne martir* e *illo intercede*.

Capitolo 4

Un carme mediolatino per la guarigione di una regina (CC 41 *Gaudet polus, ridet tellus, iocundantur omnia*)

*Quare posco, quo te crebra conservet per secula
Deus, qui non nulla semper scandit super sidera.*
(CC 41, 20-21)

Fra i CC di stampo politico-encomiastico, alla luce della ripartizione dei contenuti e delle tipologie compositive della raccolta poetica mediolatina effettuata dagli studiosi che si sono espressamente occupati della questione e, fra gli ultimi, secondo quanto opinato da Francesco Lo Monaco, viene in genere annoverato – come si è detto in precedenza¹ – CC 41 (*inc. Gaudet polus, ridet tellus, iocundantur omnia*): un breve componimento di 21 decapentasillabi rimati che, ove si prescindia dagli accenni a esso riscontrabili nelle edizioni principali e in alcuni contributi generali sui CC, non ha finora suscitato particolare interesse e, almeno per quel che mi consta, non è stato fatto oggetto di letture e interpretazioni specificamente dedicate a esso. Onde, in questa sede, mi riprometto appunto di proporre, nelle poche pagine che qui seguiranno, una disamina complessiva del carme, unitamente ad alcune riflessioni – che verranno avanzate nella sezione finale di questo capitolo – sulla sua tipologia e la sua generica classificazione.

CC 41 risulta attestato – privo di notazione neumatica² – unicamente nel manoscritto Ca, al f. 441rAB. Esso consiste in un canto di

¹ Vd. *supra*, cap. 2, § 2.2.

² Sugli aspetti musicali dei CC – oltre a ciò che si può trovare nelle edizioni principali di essi –, cfr. almeno IVERSEN 2002, ZIOLKOWSKI 2000b, 2006b e 2007, DRONKE 2007b e, fra gli ultimi, GUIDO 2015-2016 e BUCKLEY 2018.

lode per la guarigione di una regina, finalmente ristabilitasi e uscita sana e salva da una lunga e perigliosa malattia. È un componimento che pone innumerevoli problemi di interpretazione, dal momento che risulta assai difficoltoso – se non del tutto impossibile – individuarne la datazione, l'ambiente di origine e quello di destinazione.

Eccone, qui di seguito, il testo, al quale si farà costante riferimento nelle pagine successive:

Gaudet polus, ridet tellus, iocundantur omnia, Angelorum sacra canunt in excelsis agmina, Quorum psallit imitatrix in terris ecclesia, Mundus plaudit et resultat letus de te, regina. Ac haut minus gratulatur pulchra vernarum turma,	5
Que, sub tuis alis fulta, digna tali domina, Incolomis gubernatrix quod tu, morbo soluta Et virtutum flore compta, restauraris in aula. Ne mireris; Deus iussit solvi morbi vincula Nexus mortis et ligari, ne fuisset dampnosa	10
Tue vite optate, que nobis opus servata. Te reginam nostram maris esse favet factura, Astra celi, flores humi, te cuncta creatura, Cuncti boni larga culminis es que tam aperta Mater dulcis, et que cunctis secli huius in scena	15
Blandimentis, non terrore sistis permitissima. Monachorum ensis extas, clericorum domina, Consolamen viduarum, virginum constantia, Laicorum blandimenta, clipeus et galea. Quare posco, quo te crebra conservet per secula Deus, qui non nulla semper scandit super sidera ³ .	20

³ Testo lat. e trad. ital. in LO MONACO 2010, 232-35 (comm. a 62): qui – come nei passi poetici in intratesto citati nei capitoli precedenti – ho soltanto fatto una piccola modifica, ricorrendo alla maiuscola all'inizio di ogni verso, secondo un sistema di rappresentazione metrica che mi sembra assai più corretto, trattandosi di un componimento medievale; in merito a ciò, MARTELLI 1991, 183 – peraltro a proposito di un poeta seriore quale Lorenzo de' Medici, e quindi ciò vale a maggior ragione per i CC – giustamente rilevava che «l'uso delle minuscole, inaudito fino agli inizi del Novecento, è brutta pratica dei nostri tempi, introdottavi da un'estetica che esclude dalla vera "poesia" i suoi aspetti tecnici e, quindi, anche quello metrico». Altre edizioni consultate: BREUL 1915, 54; STRECKER 1926, 96-97; BULST 1950, 66; ZIOLKOWSKI 1994, 118-19 (comm. a 290-92). Nella lettura del componimento, che

4. Un carme mediolatino per la guarigione di una regina

I 21 versi che compongono CC 41, come si è detto, sono decapentasilabi ritmici con cesura dopo l'ottava sillaba (e, in più, col primo emistichio a sua volta suddiviso in due *cola* di quattro sillabe ciascuno: schema 8 [4 + 4] + 7, secondo i sistemi di rappresentazione metrica elaborati da Dag Norberg e poi fatti propri da Paul Klopsch)⁴; laddove, alla luce del sistema di classificazione metrico-ritmica proposto alcuni anni or sono da Edoardo D'Angelo⁵, essi possono essere rappresentati secondo lo schema 15/i.7. Occorre osservare, inoltre, che tutti i versi terminano con la vocale -a (si tratterebbe, quindi, di una forma, per quanto embrionale, di *versus unisoni*)⁶, non diversamente – per rimanere all'interno della raccolta mediolatina – da CC 45 (*Rota modos arte personemus musica*)⁷ e 47 (*Pulsat astra planctu magno Rachel plorans pignora*)⁸, il lamento di Rachele per la morte dei suoi figli – composto, peraltro, anch'esso da decapentasilabi, secondo il medesimo schema metrico di CC 41).

Il contenuto può essere agevolmente suddiviso in cinque brevissime sezioni. Nella prima, che si estende dal v. 1 al v. 4, è descritto il sentimento di gioia che investe cielo e terra, angeli e uomini alla notizia della guarigione della regina (vv. 1-4 *Gaudet polus, ridet tellus, iocundantur omnia, / angelorum sacra canunt in excelsis agmina, / quorum psallit imitatrix in terris ecclesia, / mundus plaudit et resultat letus de te regina*)⁹; dalla seconda sezione, che interessa i vv. 5-8, si apprende come la regina sia pronta a tornare a corte per la gioia di una *pulchra vernarum turma* (v. 5), una bella schiera di servitori a lei fedeli e devoti (vv. 5-8 *Ac haut minus gratulatur pulchra vernarum turma, / que, sub tuis*

qui di seguito verrà condotta, terrò in particolare considerazione le osservazioni di Strecker, Ziolkowski e Lo Monaco, oltreché di Vitale 2014.

⁴ Cfr. NORBERG 1958 e KLOPSCH 1972 e 1980. A proposito dello schema metrico-ritmico della poesia, BREUL 1915, 79, proponeva un riferimento al *Pervigilium Veneris* e al carme *Amnis ibat inter arva valle fusus frigida* di Tiberiano (cfr. CARENA 1988, 38-39; e MATTIACCI 1990, 55-56).

⁵ D'ANGELO 2003.

⁶ Cfr. CREMASCHI 1959, 134 (che si riferisce, però, soltanto alla poesia esametrica).

⁷ Testo lat. e trad. ital. in LO MONACO 2010, 238-39.

⁸ Testo lat. e trad. ital. ivi, 242-43.

⁹ STRECKER 1926, 96, nota 4, ricordava, a proposito dei vv. 1-4 di CC 41, un passo dal *De sancto Lamberto* di Fulberto di Chartres: *Magna vox laude sonora te decet per omnia, quo poli chorea gaudet aucta tali compare, terra plaudit et resultat digna tanto praesule* (PL, t. 141, 344).

*alis fulta, digna tali domina, / incolomis gubernatrix quod tu, morbo soluta / et virtutum flore compta, restauraris in aula*¹⁰; nella terza sezione, che comprende i vv. 9-13, entra in scena la figurazione allegorica della divina Provvidenza, che ha salvato la regina dal pericolo di morte (vv. 9-13 *Ne mireris: Deus iussit solvi morbi vincula / nexus mortis et ligari, ne fuisset dampnosa / tue vite optate, que nobis opus servata. / Te reginam nostram maris esse favet factura, / astra celi, flores humi, te cuncta creatura*); i vv. 14-19 contengono quindi un caldo e vibrante elogio della sovrana che è *mater dulcis* (v. 15) e, insieme (v. 17), *monachorum ensis* e *clericorum domina* (vv. 14-19 *Cuncti boni larga culminis es que tam aperta / mater dulcis, et que cunctis secli huius in scena / blandimentis, non terrore sitis permitissima. / Monachorum ensis extas, clericorum domina, / consolamen viduarum, virginum constantia, / laicorum blandimenta, clipeus et galea*)¹¹; i vv. 20-21, infine, con la preghiera conclusiva, affidano la regina alle cure di Dio (vv. 20-21 *Quare posco, quo te crebro conservet per secula / Deus, qui non nulla semper scandit super sidera*).

Su CC 41, come ha opportunamente messo in evidenza Ziolkowski¹², è difficile pronunciarsi con assoluta sicurezza. L'unico dato certo che si evince inequivocabilmente dalla lettura della poesia è l'occasione del canto di lode, appunto la guarigione di una non meglio individuata regina dopo una altrettanto non meglio identificata malattia che, a quanto pare, l'ha condotta assai vicina all'estremo trapasso. Tutti gli studiosi, inoltre, sono stati concordi nel ritenere che il *carmen* sia stato composto per essere intonato da donne¹³. Nulla, tuttavia, viene specificato sull'identità di questi soggetti femminili: poteva infatti trattarsi di fanciulle di corte o di monache che avevano

¹⁰ Per il *sub tuis alis fulta* (v. 6) ancora STRECKER 1926, p. 97, nota 6, proponeva un confronto – non saprei fino a qual punto condivisibile e perspicuo – con *Mt 23, 37 gallina congregat pullos suos sub alas*.

¹¹ Per l'espressione *et que cunctis secli huius in scena / blandimentis* (vv. 15-16), ZIOLKOWSKI 1994, 292, rinvia al motivo di "tutto il mondo è un palcoscenico" (per cui vd. almeno CURTIUS 1948, 138-41; e WOOLF 1972, 30-31). Ma si tratta, a mio avviso, di una super-interpretazione: non penso, infatti, che qui possa essere individuato il celebre tema immortalato, soprattutto, da Shakespeare nel monologo di Jacques in *As You Like It*, atto II, sc. 7, vv. 139-40: «All the world's a stage, / and all the men and women merely players» (LOMBARDO 2002, 74).

¹² ZIOLKOWSKI 1994, 290-91.

¹³ Cfr. *ivi*, 290: «The only certainty about this poem is that it was written to celebrate the restored health of a queen and that it is presented as being sung by women».

4. Un carme mediolatino per la guarigione di una regina

particolarmente apprezzato la protezione della regina. Questo dato, comunque, non emerge dalla semplice lettura del *carmen* e non ci è concesso conoscerlo (e, quindi, io non sarei del tutto propenso ad accogliere l'ipotesi in oggetto, se non a mero beneficio d'inventario)¹⁴.

Il componimento, in ogni caso, si distingue per un fascino e una grazia raffinata che lo hanno giustamente fatto apprezzare – pur se sempre in maniera cursoria e talvolta superficiale – dai primi studiosi che si sono occupati dei CC. Non a caso J.J.A.A. Frantzen – con una definizione che Ziolkowski, senza mezzi termini e giustamente, ha liquidato come “iperbolica” – giudicava il testo «the first praise poem to a noble lady that we can consider as a precursor of the *canzone* in honor of a *domna*»¹⁵. A giudicare dal metro e dal carattere inusuale del linguaggio, invece, Wilhelm Meyer¹⁶ e Karl Breul¹⁷ hanno ritenuto che il *carmen* fosse stato composto da una giovane donna della corte imperiale con ambizioni letterarie. Tale congettura è stata successivamente respinta da Hennig Brinkmann¹⁸ e da Karl Strecker¹⁹. È stata altresì rifiutata la vetusta ipotesi di Carl von Winterfeld²⁰, secondo la quale la poesia sarebbe stata scritta per la regina Gerberga (913-969), sorella di Ottone I di Sassonia e moglie di Luigi IV re di Francia. Come ha specificato ancora Ziolkowski, il suo legame di parentela con la dinastia degli Ottoni spiegherebbe la presenza di questo componimento in una raccolta, i CC per l'appunto, nella quale la maggior parte dei componimenti di un certo valore sono di origine tedesca; il suo intimo legame con la Francia, invece, in qualità di vedova del duca Gilberto di Lotaringia e quindi, come si è detto, consorte di Luigi IV, potrebbe giustificare lo schema ritmico tipicamente “francese” di CC 41²¹. Sempre secondo Ziolkowski, però, l'unico dato che fareb-

¹⁴ Si legga anche quanto scrive Lo MONACO 2010, 62.

¹⁵ FRANTZEN 1919, 368.

¹⁶ MEYER 1905, 208.

¹⁷ BREUL 1915, 79.

¹⁸ BRINKMANN 1925, 221.

¹⁹ STRECKER 1926, 96.

²⁰ VON WINTERFELD 1850, 406.

²¹ ZIOLKOWSKI 1994, 291: «Her close ties to the Ottonians, as daughter of Henry I and sister of Otto I the Great, would explain the inclusion of the poem in a collection in which most of the topical poems are German, whereas her equally intimate connections to France, as widow of Duke Giselbert (Gilbert) of Lotharingia (died October 939) and wife of the West Frankish king Louis IV d'Outremer (936-954),

be propendere a favore dell'ipotesi di von Winterfeld potrebbe essere il fatto che Gerberga abbia incoraggiato la composizione della celebre *Epistula ad Gerbergam reginam de ortu et interitu Antichristi* di Adson di Luxeuil, poi di Montier-en-Der (Adso Dervensis, morto nel 992)²². Karl Strecker, infine, concordava con gli altri studiosi nel ritenere come l'unico elemento incontrovertibile fosse costituito dal fatto che il carne fosse stato composto in omaggio alla guarigione di una regina; rispetto agli altri editori e interpreti, però, egli aggiungeva che, considerata l'assenza nel testo di riferimenti alla giovinezza o alla bellezza della donna, era plausibile pensare che la sovrana in questione fosse un po' avanti con gli anni (anche se forse non proprio anziana o, addirittura, vecchia). Lo studioso, quindi, redigeva una breve lista di regine madri che potrebbero essere le dedicatee del carne, fra le quali Emma moglie di Lotario e Adelheid vedova di Ugo Capeto (ma, in tutti i casi, si tratta di ipotesi assolutamente non verificabili)²³.

Il *carmen* si apre col verbo *gaudere* (v. 1 *gaudet*) che sovente si ritrova negli *incipit* degli inni sacri e profani²⁴, a indicare la gioia che tutto pervade, esseri animati e inanimati, e che si estende sia in senso verticale sia in senso orizzontale, interessando sia il cielo (v. 1 *polus*) sia la terra (v. 1 *tellus*), che – per l'appunto – gioiscono per la ripresa fisica della regina, sia gli angeli nell'alto dei cieli (v. 2 *in excelsis*) sia gli uomini giù in terra (v. 4 *mundus*), che applaudono ed esultano per la salute finalmente recuperata e ritrovata dall'illustre destinataria. Anche la schiera dei servitori (v. 5 *vernarum turma*) si augura che al più presto la propria signora possa ritornare a corte nel pieno delle sue forze. Dio è stato l'artefice della guarigione, colui che ha concesso che la regina potesse nuovamente esser pronta a prodigare il suo

would account for the typically French rhyme pattern». Si vd. anche quanto osserva LO MONACO 2010, 62.

²² ZIOLKOWSKI 1994, 291. Il testo dell'epistola si legge, fra l'altro, in SACKUR 1898, 60-96 (edizione disponibile, *online*, sul sito della Bibliotheca Augustana); e in VERHELST 1976 (cfr. inoltre VERHELST 1973 e 1977).

²³ STRECKER 1926, 96; vd. anche SZÖVERFFY 1970, 72. In merito a queste ipotesi, ZIOLKOWSKI 1994, 291, osserva: «To Strecker the one given was that the poem was written to proclaim the recovery of a queen. From the absence of any comment upon her youth or beauty he inferred that she was not young, and he provided a short list of various queen mothers who could be at issue».

²⁴ Cfr., per es., *Virgo dei Maria*, str. 4a *Gaudet tellus atque polus* (vd. *Anal. Hymn.* VII 105).

4. Un carme mediolatino per la guarigione di una regina

amore verso il mondo. Con una preghiera a Dio si chiude quindi il componimento, affinché custodisca colei che rappresenta una forza e un porto sicuro per tutti nei secoli dei secoli (v. 20 *conservet per secula*).

Si è detto come CC 41 sia stato generalmente inserito all'interno della sezione "politico-encomiastica" della raccolta. Essa comprenderebbe, oltre al componimento del quale qui ci stiamo occupando, altri sette carmi (facendo quindi assurgere il totale a otto poesie, lo stesso numero, quindi dei CC di stampo narrativo)²⁵, quelli, cioè, dei quali si è detto nel secondo capitolo di questo libro (CC 3, 11, 16, 19, 25, 26, 38)²⁶.

In ogni modo, devo subito affermare di non essere assolutamente convinto dell'inserimento, operato da Lo Monaco, di questo carme fra quelli politici (o, tutt'al più "politico-encomiastici"), laddove, forse, si potrebbe optare, per esso, alla qualifica di componimento esclusivamente "encomiastico" (o, tutt'al più, "occasionale"). A ciò si aggiunga un'ulteriore considerazione. I cinque CC indiscutibilmente "politici" (e cioè, in buona sostanza, CC 3, 11, 16, 19 e 25) sono tutti riferentisi a fatti e a personaggi storicamente ben individuabili – e tutti esplicitamente menzionati – quali Corrado II il Salico in CC 3, i tre imperatori della dinastia degli Ottoni di Sassonia in CC 11, l'imperatore Enrico III "il Nero" in CC 16, Enrico e Ottone nel plurilingue CC 19, e ancora il vescovo Poppone di Treviri in CC 25. A questi cinque componimenti politici si sono voluti aggiungere, per tipologie che, in larga parte, risulterebbero analoghe o sovrapponibili a essi, anche CC 26, 38 e 41 (in modo da portare, così, il numero complessivo di questa sezione a otto *carmina*)²⁷. Quanto a CC 26, dedicato a santa Cecilia, sicuramente il contesto di composizione di esso è da porre in relazione con la città di Colonia e con la fondazione dell'importante comunità di santa Cecilia, avvenuta, a quanto sembra, attorno al X-XI secolo e, per questo motivo, una componente encomiastica non può essere esclusa; ciò nonostante, sarei più propenso a inserire CC 26 nel novero dei *carmina* musicali – o, forse meglio ancora, in quello dei *carmina* religiosi – per le sue caratteristiche tipologiche, sia di forma

²⁵ Su di essi si vd. *supra*, cap. 1.

²⁶ Cfr. *supra*, cap. 2, § 2.2.

²⁷ Su quest'argomento vd. ancora *supra*, cap. 2, § 2.2.

e struttura, sia di contenuto e significato²⁸. Riguardo, infine, a CC 38, siamo in presenza di un brevissimo testo (solo sei versi)²⁹ dal significato oscuro e misterioso, dalla difficile tipologia – e, ritengo, comunque non catalogabile come carme di stampo politico ma, tutt'al più, di carattere encomiastico, se non come una poesia d'occasione (giusta l'interpretazione di Karl Strecker)³⁰.

Ciò che si è or ora affermato in merito a CC 26 e 38, deve essere ribadito, a mio avviso, anche riguardo a CC 41, che, pur contraddistinto da un'innegabile componente encomiastica, non palesa, però, alcuna dimensione propriamente "politica", ma, tutt'al più (come si è detto), presenta una configurazione di tipo occasionale. Il fatto che esso sia dedicato a una regina, infatti, non basta certo per qualificarlo alla stregua dei *carmina* dedicati a Corrado II, agli Ottoni, a Enrico III e così via: fra l'altro, si tratta di una sovrana della quale – come si è detto – sfugge completamente qualsiasi connotazione che possa giovare a un sia pur ipotetico riconoscimento, onde la funzione e la destinazione della lode si perdono completamente – o, almeno, completamente si perdono per noi moderni, privi di quei necessari punti di riferimento storico-biografici che forse i lettori contemporanei alla composizione del carme riuscivano a cogliere; e sempre ammesso e non concesso che non possa trattarsi di un puro *divertissement* retorico-letterario, completamente avulso dalla realtà storica e politica del tempo, onde la regina della quale nel carme vengono magnificate le doti e le lodi potrebbe anche essere un mero personaggio di fantasia e, come tale, assolutamente sprovvista di connotazioni atte alla sua identificazione: non diversamente – per rimanere sempre all'interno della silloge mediolatina – da CC 43 (*Cordas tange, melos pange cum lira sonabile*)³¹, il già analizzato *planctus* per la morte di un non meglio identificato "Guglielmo" (anch'esso composto in decapentasilabi, se-

²⁸ Ho dedicato alcune brevi osservazioni a CC 26 in BISANTI 2025c, 72. Conto comunque di ritornare sulla questione, con uno studio specifico sul componimento e sulla devozione medievale nei confronti di santa Cecilia.

²⁹ Per comodità del lettore, riporto qui tutto il testo di CC 38: *Salve, vite norma preclare, flos sinagoge, / ave pie, diu optate tue olive. / Nisibus omnigenis gratulor modulando camenis. / Chere, forma poli serena, sol atque luna, / vale, hora certe iocunda reddens cristalla. / Presulis eximii valeas virtute sepulchri* (Lo MONACO 2010, 228).

³⁰ STRECKER 1926, 93.

³¹ Lo MONACO 2010, 236-39.

4. Un carme mediolatino per la guarigione di una regina

condo il medesimo schema metrico-ritmico di CC 41) che già Hans Spanke, nel 1942, aveva cercato di svincolare da specifici contesti di elaborazione, proponendo piuttosto di leggerlo e interpretarlo alla stregua di un adeguamento *ad hoc* di un “componimento tipo”, valido ad essere adattato, di volta in volta, a diverse situazioni e a differenti contesti da parte degli esecutori³².

Fermo restando, quindi, che non sono affatto d'accordo sul fatto che CC 41 possa essere considerato un *carmen* politico, procederò, comunque, con un sintetico tentativo di individuazione, attraverso i pochi versi di cui esso consta, del modello di regalità “al femminile” che l'ignoto autore ha voluto proporre e veicolare³³.

La regina dedicataria del componimento passa da una condizione di estrema debolezza, dovuta a una malattia che stava per condurla alla morte, a una di massima forza in cui, grazie all'aiuto di Dio, ella è *incolomis gubernatrix* (v. 7). Ella riveste il ruolo specifico di *mater* (v. 15)³⁴, di lei si loda l'essere *larga* [...], *aperta* [...], *dulcis* [...], *permississima* (vv. 14-16, con una significativa quadripartizione dei suoi attributi peculiari) e affabile con tutti, usando *blandimenta* e non incutendo alcun terrore (vv. 15-16 *et que cunctis secli huius in scena / blandimentis, non terrore sistis permississima*). Le lodi della regina rivelano vistosi e ineludibili punti di contatto con l'innografia mariana, soprattutto nelle qualificazioni della destinataria: oltre agli ovvii *regina* (vv. 4 e 12), e *domina* (vv. 6 e 17), è significativo l'appellativo di *mater dulcis* (v. 15: e si veda a tal proposito la sequenza *Virgo Dei Maria*, in *Analect. Hymn. VII 105*, opportunamente ricordata da Strecker)³⁵ e con il linguaggio vetero- e neotestamentario (per es., v. 6 *sub tuis alis fulva* ~ Mt 23, 37 *gallina congregat pullos suos sub alas*; v. 19 *clipeus et galea* ~ Ez 23, 24 *lorica et clipeo et galea*, e 1 Thess. 5, 8 *induti lorica fidei et caritatis et galeam*

³² SPANKE 1942, 125, 140-41. Su tutta la questione, vd. la disamina del componimento svolta *supra*, cap. 3, § 3.2.5.

³³ Su questa tematica, vd. ISABELLA 2006-2007, 149-57, 194-99.

³⁴ «Quali sono le qualità necessarie per fare di una donna una regina? La rappresentazione della regina nelle nostre fonti mostra la descrizione di due ruoli distinti: la moglie e la madre. Due ruoli diversi, quindi, che solo raramente si intrecciano. La definizione e la rappresentazione del ruolo di moglie del re, a fianco a lui nella gestione del potere regio, coincidono in modo pieno con l'attribuzione alla donna della qualifica di *consors regni*» (ISABELLA 2006-2007, 194).

³⁵ STRECKER 1926, 96.

spem salutis)³⁶. Compito della regina è anche quello di occuparsi della difesa della fede ed essere una guida sia per il clero che per tutto il mondo laico (vv. 17-19 *Monachorum ensis extas, clericorum domina, / consolamen viduarum, virginum constantia, / laicorum blandimenta, / clipeus et galea*, laddove sembra di poter ravisare l'eco delle litanie della Vergine Maria: *Salus infirmorum / Refugium peccatorum / Consolatrix afflictorum / Auxilium christianorum*, etc.).

Qualche cenno, in conclusione, merita il grado di elaborazione stilistica del carme. La ricorrenza della rima in *-a* – come si è detto – potrebbe collocare l'elaborazione del testo in un ambito francese dove la si riscontra come tratto peculiare della poesia mediolatina³⁷. Dal punto di vista dell'*ornatus* – sempre, comunque, del tipo *facilis* – molte sono, qui come altrove nei CC, le figure retoriche che impreziosiscono il testo. Oltre all'abbondante quantità di allitterazioni (per es., ai vv. 12 *favet factura*; 13 *cuncta creatura*; 17 *ensis extas*; 18 *consolare viduarum virginum constantia*, a schema *abba*; 20 *crebro conservet*; 21 *semper scandit super sidera*, quadrimembre a chiusura di componimento)³⁸, troviamo anche la litote (v. 5 *haut minus*), il chiasmo (v. 18 *consolamen viduarum, virginum constantia*), il poliptoto (vv. 13-15 *cuncta [...] / cuncti [...] / cunctis*), l'*enjambement* (vv. 10-11 *ne fuisset dampnosa / tue vite optate*); al v. 21 *Deus*, posto in posizione incipitaria e in *enjambement*, crea, anche visivamente, uno zeugma, essendo il soggetto sia della proposizione finale del v. 20, *quo te crebro conservet per secula*, sia della relativa successiva, *qui non nulla semper scandit super sidera* (v. 21).

³⁶ Cfr. ZIOLKOWSKI 1994, 292.

³⁷ Cfr. *ivi*, 291; e LO MONACO 2010, 62.

³⁸ Per l'allitterazione *super sidera* (v. 21), cfr. Iuvenc. *Evang.* I 679 *Ite per angustam, iusti, super sidera portam*; Ven Fort. *carm. spur.* 8, 22 *excelsa super sidera*.

Bibliografia

AVVERTENZA – Compilata secondo il comodo e ormai ampiamente diffuso sistema “all'americana”, questa bibliografia comprende tutti i titoli reperibili nelle note di questo libro, ai quali – per completezza di documentazione – sono state aggiunte molte altre indicazioni bibliografiche, sia di carattere generale, sia, in particolare, relative a quei CC che, qui, non sono stati oggetto di specifica disamina o ai quali si è appena accennato nel corso della trattazione (per es., CC 19, il componimento plurilingue dedicato a Ottone ed Enrico; o CC 40, *Levis exsurgit Zephirus*; o ancora CC 48, il celebre *O admirabile Veneris idolum*). Per quanto riguarda le raccolte antologiche di poesia mediolatina e gli studi generalmente o specificamente dedicati a uno o a più CC, al termine della relativa indicazione bibliografica viene inserita, fra parentesi, la segnalazione del/dei CC del/dei quale/i si discorre.

AARNE - THOMPSON 1961

A. Aarne - St. Thompson, *The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography*, Helsinki 1961.

ADLER 1968

A. Adler, *Das Klagelied*, I, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VI, 1, Heidelberg 1968, 288-90.

ADLER 1970

A. Adler, *Das Klagelied*, II, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VI, 2, Heidelberg 1970, 354-62.

ALBINI 2003

Nigello di Longchamps, *Speculum stultorum*, a cura di Fr. Albin, testo latino a fronte, Genova 2003.

Bibliografia

ALESSIO 2004

Cronache di San Gallo, a cura di G.C. Alessio, introd. di P. Erhart, note alle illustrazioni e apparato iconografico di F. Crivello, testi latini a fronte, Torino 2004.

ALLEN 1908

Ph.S. Allen, *Mediaeval Latin Lyrics. Part I*, «Modern Philology» 5.3 (1908), 423-76 (CC 40).

ALLEN 1928

Ph.S. Allen, *The Romanesque Lyric. From Petronius to the «Cambridge Songs» (50-1050)*, Chapel Hill [North Carol.] 1928.

ALMANSI 1974

G. Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Torino 1974.

ALTHOFF 2005

G. Althoff, *Die Ottonen: Königsherrschaft ohne Staat*, Stuttgart 2005.

ALTMANN 2020

K. Altmann, *Das Heinrichslied «De Heinrico» aus den «Carmina Cantabrigiensia»*. Interpretation sowie historische Verortung, München 2020 (CC 19).

AMORY 1970

Fr. Amory, *The Satires of Sextus Amarcus*, «Medium Aevum» 39.2 (1970), 108-17.

ANGELI 2018

Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. Angeli, testo francese a fronte, Roma 2018.

ARNDT 1861

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

ASTON 1969

S.C. Aston, *The Provençal Planh. The Lament for a Lady*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l'Université de Liège*, vol. I, Gembloux 1969, 57-65.

ASTON 1971

S.C. Aston, *The Provençal Planh. The Lament for a Prince*, in I.M. Cluzel - Fr. Pirot (edd.), *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, vol. I, Liège 1971, 23-30.

AVESANI 1965

R. Avesani, *Il primo ritmo per la morte del grammatico Ambrogio e il cosiddetto «Liber Catonianus»*, «Studi Medievali» n.s., 6.2 (1965), 455-88.

BALACHOV 1984

N. Balachov, *Le développement des structures narratives: du fabliau à la nouvelle*, in G. Bianciotto - M. Salvat (edd.), *Épopée animale, Fable, Fabliau. Actes du IV Colloque de la Société Internationale Renardienne (Evreux, 7-11 septembre 1981 = «Cahiers d'Études Médiévales» 2-3 [1984])*, Paris 1984, 29-37.

BALDINI 1934

M. Baldini, *La genesi del «Saul»*, Firenze 1934.

BARBERO 2013

A. Barbero (a cura di), *La voglia dei cazzi [sic!] e altri "fabliaux" medievali*, Alpignano [TO] 2013.

BARLOW 1999

The «Carmen de Hastinae proelio» of Guy Bishop of Amiens, ed. and transl. by Fr. Barlow, Oxford 1999.

BARONI 2003-2004

Fr. Baroni, *Le «Cantique des Cantiques» et la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles*. Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes rédigé sous la direction de M. J. Cerquiglini-Toulet, Paris 2003-2004.

BARTOLI 2019

Maestro Bernardo, *Introductiones prosaici dictaminis*, ediz. critica e comm. a cura di E. Bartoli, Firenze 2019.

BARTOLI 2023

Maestro Bernardo, *Rationes dictandi*, ediz. critica a cura di E. Bartoli, Firenze 2023.

Bibliografia

BATTAGLIA 1960

S. Battaglia, *Dall'esempio alla novella*, «Filologia Romanza» 7 (1960), 21-84.

BATTAGLIA 1965

S. Battaglia, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli 1965.

BAYLESS 1996

M. Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor [Mich.] 1996.

BAYLESS 2005

M. Bayless, *Simulation and Dissimulation in the Snow Child Sequence («Modus Liebinc»)*, «Mittellateinisches Jahrbuch» 40 (2005), 75-83 (CC 14).

BECKER 1931

Ph.A. Becker, *De Heinrico*, «Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft» 51 (1931), 339-40 (CC 19).

BECKER 1967

Ph.A. Becker, *Zur romanischen Literaturgeschichte. Ausgewählte Studien und Aufsätze*, Bern 1967.

BÉDIER 1893

J. Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris 1893.

BEHRENDTS 1976

F. Behrendts (ed. and transl.), *The Letters and Poems of Fulbert of Chartres*, Oxford 1976.

BELLETTI 1982

G.C. Belletti (a cura di), *Fabliaux. Racconti comici medievali, testi francesi a fronte*, Ivrea [TO] 1982.

BERNDT 1983

G. Bernt, *Cambridger Lieder, sub voc.*, in *Lexikon des Mittelalters*, vol. II, München 1983, 1517-18.

BERNHARD 1989

M. Bernhard, *Parallelüberlieferungen zu vier Cambridger Liedern*, in G. Bernt - F. Rädle - G. Silagi (hrsgg.), *Tradition und Wertung. Festschrift für Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag*, Sigmaringen 1989, 141-45.

BERNHARD 1990

M. Bernhard, *Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter*, in *Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. Fr. Zaminer, vol. III. *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, hrsg. von M. Bernhard [et alii], Darmstadt 1990, 37-161.

BERSCHIN 2001

Hrotsvit, *Opera omnia*, ed. W. Berschin, Monachii et Lipsiae 2001.

BERTINI 1979

F. Bertini, *Il "teatro" di Rosvita. Con un saggio di traduzione del «Callimaco»*, Genova 1979.

BERTINI 1993

F. Bertini, *Orazio nel Medioevo: l'«Ecbasis captivi»*, in «Non omnis moriar». *La lezione di Orazio a duemila anni dalla scomparsa. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Potenza, 16-18 ottobre 1992)*, Galatina [LE] 1993, 243-52.

BERTINI 1995

F. Bertini, *I «Versus Eporedienses»: un carme dell'XI secolo letto in prospettiva federiciana*, in *Il Paese di Cortesia. Omaggio a Federico II nell'VIII centenario della nascita*, a cura di P.A. Rossi [et alii], Genova 1995, 62-69.

BERTINI 1998a

F. Bertini, *Interpreti medievali di Fedro*, Napoli 1998.

BERTINI 1998b

Guglielmo di Blois, *Alda*, a cura di F. Bertini, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Genova 1998, 11-109.

Bibliografia

BERTO 2013

Erchemperto, *Piccola Storia dei Longobardi di Benevento (Historiola Langobardorum Beneventum degentium)*, introd., ediz. critica, trad. ital., note e commento a cura di L.A. Berto, Napoli 2013.

BEUMANN 1950

H. Beumann, *Widukind von Korvei. Untersuchungen zur Geschichtsschreibung und Ideengeschichte des 10. Jahrhunderts*, Weimar 1950.

BEYER 1969

J. Beyer, *Schwank und Moral. Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg 1969.

BIANCHINI 2003

E. Bianchini (a cura di), *Carmina Burana*, vol. I. *Canti morali e satirici*, testo latino a fronte, Milano 2003.

BIBLIOTHECA CASINENSIS 1877

Bibliotheca Casinensis, seu Codicum manuscriptorum qui in tabulario Casinensi asservoantur series per paginas, vol. III, Montecassino [FR] 1877.

BISANTI 1989

A. Bisanti, *Il carme «De sponsa et marito absente». Un episodio della fortuna della favola del fanciullo di neve nella letteratura mediolatina*, «Pan» 9 (1989), 77-107 (CC 14).

BISANTI 1990a

A. Bisanti, *“Fabliaux” antico-francesi e “commedie” latine: alcuni sondaggi esemplificativi*, «Schede Medievali» 18 (1990), 5-22 (CC 14).

BISANTI 1990b

A. Bisanti, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois: storia degli studi e proposte interpretative*, Palermo 1990.

BISANTI 1991

A. Bisanti, *Dalla favola mediolatina al “fabliau” antico-francese*, «Quaderni Medievali» 31-32 (1991), 59-105 (CC 14).

BISANTI 1993

A. Bisanti, *Note ed appunti sulla commedia latina medievale e umanistica*, «Bollettino di Studi Latini» 23.2 (1993), 365-400.

BISANTI 1994

A. Bisanti, *Catullo nel XII secolo? Il «Geta», il «Babio» ed il «Novus Avianus Astensis»*, «Aufidus» 23 (1994), 67-78.

BISANTI 1995

A. Bisanti, *Elementi scenici nel «De mercatore» (con una postilla sulla sua fortuna)*, «Bollettino di Studi Latini» 25.1 (1995), 114-28 (CC 14).

BISANTI 1996

A. Bisanti, *La «Fabula de Cefalo et Procris» e la «Orphei tragoedia»: note di lettura*, «Schede Umanistiche», n.s., 2 (1996), 55-79.

BISANTI 2001

A. Bisanti, *Note e appunti di lettura su testi mediolatini*, «Filologia Mediolatina» 8 (2001), 111-22.

BISANTI 2002

A. Bisanti, *Un carme mediolatino sulla battaglia di Brunanburh*, «Mittelateinisches Jahrbuch» 37.2 (2002), 195-207.

BISANTI 2004

A. Bisanti, *Metafore, tòpoi, procedimenti retorici e motivi novellistici in alcune «commedie» mediolatine*, «Studi Medievali», n.s., 45.1 (2004), 1-78.

BISANTI 2005a

A. Bisanti, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto [PG] 2005.

BISANTI 2005b

A. Bisanti, *Su alcuni «carmina minora» di Ildeberto di Lavardin*, «Filologia Mediolatina» 12 (2005), 41-101.

BISANTI 2009a

A. Bisanti, *L'«interpretatio nominis» nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto [PG] 2009.

Bibliografia

BISANTI 2009b

A. Bisanti, *Composizione, stile e tendenze dei «Gesta Roberti Wiscardi» di Guglielmo il Pugliese*, «ArNo-S. Archivio Normanno-Svevo. Testi e studi sul mondo euromediterraneo dei secoli XI-XIII del Centro Europeo di Studi Normanni» 1 (2009), 87-132.

BISANTI 2010a

A. Bisanti, *L'epica latina altomedievale e il «Waltharius»*, Palermo 2010.

BISANTI 2010b

A. Bisanti, *La leggenda di Walthario e i distici «Vualtarius fortis» nel «Chronicon Novaliciense»*, «Bollettino di Studi Latini» 40.1 (2010), 76-85.

BISANTI 2010c

A. Bisanti, *Leone di Vercelli, scrittore e politico dell'XI secolo: status quaestionis*, «Bollettino di Studi Latini» 40.1 (2010), 86-97.

BISANTI 2010d

A. Bisanti, *Sul carme 35 (Ad Mathildem reginam) di Ildeberto di Lavaradin*, in A. Bisanti - A. Casamento (a cura di), «*Res perinde sunt ut agas*». *Scritti per Gianna Petrone*, Palermo 2010, 85-114.

BISANTI 2011a

A. Bisanti, *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli 2011.

BISANTI 2011b

A. Bisanti, recens. a D'ANGELO 2009b e LEONE 2010, «Studi Medievali» n.s., 52.1 (2011), 420-26.

BISANTI 2011c

A. Bisanti, *Quattro studi sulla poesia d'amore mediolatina*, Spoleto [PG] 2011.

BISANTI 2011d

A. Bisanti, «*Huc usque, me miseram!*»: una "chanson de femme" mediolatina, «Bollettino di Studi Latini» 41.1 (2011), 132-44.

BISANTI 2011e

A. Bisanti, *Innologia e agiografia nel ritmo «Veni, dator omnis boni» di Ilario d'Orléans*, «Paideia» 66 (2011), 161-95.

BISANTI 2013a

A. Bisanti, *Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari nei «Carmina Cantabrigiensia»*, «Bollettino di Studi Latini» 43.1 (2013), 191-235 (CC 6, 14, 15, 20, 24, 30A, 35, 42).

BISANTI 2013b

A. Bisanti, recens. a LO MONACO 2010, «Studi Medievali», n.s., 54.2 (2013), pp. 995-1000.

BISANTI 2014a

A. Bisanti, recens. a MARCELLI 2010, «Studi Medievali», n.s., 55.1 (2014), 417-25.

BISANTI 2014b

A. Bisanti, *L'«Arabs», "poemetto" mediolatino del XIII secolo*, in A. Musco - G. Musotto (a cura di), *Coexistence and Cooperation in the Middle Ages. IV European Congress of Medieval Studies F.I.D.E.M. (Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales) 23-27 june 2009, Palermo (Italy)*, Palermo 2014, 257-66.

BISANTI 2015a

A. Bisanti, *Spunti di racconto in alcuni «Carmina Cantabrigiensia»*, «Bollettino di Studi Latini» 45.2 (2015), 512-48 (CC 4, 5, 11, 77, 82).

BISANTI 2015b

A. Bisanti, *Due «Carmina Cantabrigiensia» storico-politici*, «Spolia. Journal of Medieval Studies» 11 (2015), 168-86 (CC 3, 16).

BISANTI 2017

A. Bisanti, *Modalità e tipologie dell'epica normanna tra Francia, Inghilterra e Italia meridionale*, «ArNo-S. Archivio Normanno-Svevo. Testi e studi sul mondo euromediterraneo dei secoli XI-XIII del Centro Europeo di Studi Normanni» 5 (2017), 4-55.

Bibliografia

BISANTI 2018a

A. Bisanti, *Fortuna dell'«Alda» di Guglielmo di Blois fra il XII e il XIII secolo: commedie elegiache, "fabliaux" e romanzi cortesi*, «Mediaeval Sophia» 20 (2018), 1-61 (online).

BISANTI 2018b

A. Bisanti, *Tematiche e suggestioni catulliane in «Carmina Burana» 119 e 120*, «Paideia» 73.2-3 (2018 = *Miscellanea di studi in onore di G.G. Biondi*), 1487-523.

BISANTI 2018c

A. Bisanti, *Questioni cronologico-attributive e tecnica compositiva del «Carmen de Hastingae proelio» di Guy d'Amiens*, «Bollettino di Studi Latini» 48.1 (2018), 105-43.

BISANTI 2019a

A. Bisanti, «*Res utrique placuit*» (CB 72, str. 5a, 1). *Il desiderio d'amore e la sua realizzazione nei «Carmina Burana»*, Palermo 2019.

BISANTI 2019b

A. Bisanti, *Fonti, suggestioni e intersezioni classiche, tardoantiche e medievali nell'«Alda» di Guglielmo di Blois*, «Bollettino di Studi Latini» 49.1 (2019), 61-139.

BISANTI 2019c

A. Bisanti, *Patto col diavolo e conversione nel «Theophilus» e nel «Basilus» di Rosvita di Gandersheim*, «*Vetera Christianorum*» 56 (2019), 57-78 (CC 30A).

BISANTI 2020a

A. Bisanti, *I «Carmina Cantabrigiensia» commemorativi (planctus)*, in «*Schede Medievali*» 58 (2020), 117-52 (CC 7, 9, 17, 33, 43).

BISANTI 2020b

A. Bisanti, *Sichelgaita di Salerno, principessa longobarda*, nei «*Gesta Roberti Wiscardii*» di Guglielmo il Pugliese, «*Spolia. Journal of Medieval Studies*» 16 (2020), pp. 66-86.

BISANTI 2021

A. Bisanti, *Potere, consenso e dissenso nell'«Ystoriola Langobardorum Beneventum degentium» di Erchemperto*, in *Potere, governo, opposizione politica e rivendicazioni socio-economiche nel Mediterraneo medievale*, a cura di M.P. Alberzoni - P. Sardina, Palermo 2021, 19-36.

BISANTI 2023a

A. Bisanti, *Un carme mediolatino per la guarigione di una regina* (CC 41), «Listy filologické» - «Philological Folia» 146.3-4 (2023), 47-61 (CC 41).

BISANTI 2023b

A. Bisanti, *Sulla nuova edizione critica dei «Carmina Ratisponensia», «Schede Medievali»* 61 (2023), 241-54.

BISANTI 2025a

A. Bisanti, *Cibo, vino e sesso nei «Carmina Burana» e in altri testi poetici mediolatini*, in A. Casamento - Fr. Giorgianni - G. Marrone (a cura di), *Cuochi sulla scena. Da Archestrato a René Redzepi*, Palermo 2025, 187-227 (CC 27).

BISANTI 2025b

A. Bisanti, *Anna e Gioacchino, genitori della Vergine, nel poemetto «Maria» di Rosvita di Gandersheim*, in V. Secco - E. Valeriani (a cura di), «*Dramatis personae*». *Temi, figure e testi delle tradizioni bibliche e paraboliche*, Bari 2025, 103-20.

BISANTI 2025c

A. Bisanti, *La figura della monaca Emma nelle epistole poetiche di Balderico di Bourgueil*, in E. Bartoli (ed.), *Medieval Women in Letters: Letters by Women, to Women, and about Women in Medieval Literatures*, Turnhout 2025, 55-87.

BJÖRKVALL - HAUG 1996

G. Björkvall - A. Haug, *Form und Vortrag des «Carmen Cantabrigiense»* 27, «*Filologia Mediolatina*» 3 (1996), 169-206 (CC 27).

Bibliografia

BJÖRKVALL - HAUG 1998

G. Björkvall - A. Haug, *Sequence and Versus. On the History of Rhythmic Poetry in the Eleventh Century*, in M.W. Herren - C.J. McDonough - R.G. Arthur (edd.), *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12 1998)*, vol. I, Turnhout 2002, 57-82.

BLIESE 1995

J.R.E. Bliese, *Fighting Spirit and Literary Genre: a Comparison of Battle Exhortations in the «Song of Roland» and in Chronicles of the Central Middle Ages*, «Neuphilologische Mitteilungen» 96.4 (1995), 417-36.

BLUMENBERG 1985

H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. ital., Bologna 1985.

BOLDRINI 2001

S. Boldrini, *Il trattato sui metri boeziani di Niccolò Perotti: una questione di metodo*, «Studi Umanistici Piceni» 21 (2001), 27-35.

BONAFIN 1982

M. Bonafin, *La parodia e il briccone divino. Modelli letterari e modelli antropologici del «Trubert» di Douin de Lavesne*, «L'immagine Riflessa» 5 (1982), 237-72.

BONAFIN 1990

M. Bonafin, *Parodia e modelli di cultura. Studi di teoria letteraria e critica antropologica*, Milano 1990.

BONAVERO 2009

M.-M. Bonavero, *L'amitié dans l'épopée: des liens entre les hommes, des liens entre leurs œuvres*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 1 (2009), 186-223.

BOSCARO 1994

A. Boscaro (a cura di), *Storia di un tagliabambù*, Venezia 1994.

BOTTIGLIERI 2008

C. Bottiglieri, *Hucbaldus Elnonensis mon.*, in P. Chiesa - L. Castaldi (a cura di), *TE.TRA. La trasmissione dei testi latini del Medioevo. Mediaeval Latin Texts and their Transmission*, vol. III, Firenze 2008, 333-59.

BOURGAIN 1989

P. Bourgain, *Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age?*, «Bibliothèque de l'École des Chartes» 147 (1989), 231-82.

BOURGAIN 1996

P. Bourgain, *Célébration poétiques des empereurs: «Modus Ottinc» (la chanson d'Otton)*, in O. Guyotjeannin - E. Poulle (edd.), *Autour de Gerbert d'Aurillac, le pape de l'an mil. Album de documents commentés, réunis*, Paris 1996, 98-105 (CC 11).

BOURGAIN 2000

P. Bourgain (ed.), *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*, Paris 2000 (CC 14, 27, 40, 42, 48).

BOURGAIN 2009

P. Bourgain, recens. a ZIOLKOWSKI - BALINT 2007, «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 67 (2009), 333-34.

BOUTÉMY 1946

A. Boutémy, *Le poème «Pergama flere volo» et ses imitateurs du XII^e siècle*, «Latomus» 5 (1946), 139-60.

BOUTÉMY 1952

A. Boutémy, recens. a INDESTEGE 1950, «Latomus» 11.1 (1952), 81-82.

BOWLUS 2006

C.R. Bowlus, *The Battle of Lechfeld and its Aftermath. August 955: the End of the Age of Migrations in the Latin West*, Aldershot 2006.

BRADLEY 1984

D.R. Bradley, «*Iam dulcis amica venito*», «Mittellateinisches Jahrbuch» 19 (1984), 104-15 (CC 27).

Bibliografia

BRADLEY 1985

D.R. Bradley, *Carmina Cantabrigiensia* 23: «*Vestiunt silve tenera ramorum*», «*Medium Aevum*» 54 (1985), 259-65 (CC 23).

BRADLEY 1989

D.R. Bradley, *Variations on Some Cambridge Songs*, «*Medium Aevum*» 59 (1989), 260-75 (CC 14, 20, 24, 25, 26, 30, 30A).

BRADLEY 1996

D.R. Bradley, *Thrice Blessed Virgin*, «*Mittellateinisches Jahrbuch*» 31 (1996), 81-95 (CC 83).

BRADLEY 2001

D.R. Bradley, *The Structure of Carmen Cantabrigiense* 6 («*De Lantfrido et Cobbone*»), «*Mittellateinisches Jahrbuch*» 36.2 (2001), 235-48 (CC 6).

BRANCA 1980a

G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1980.

BRANCA 1980b

V. Alfieri, *Saul. Filippo*, a cura di V. Branca, Milano 1980.

BRESSLAU 1879-1884

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

BRESSLAU 1882

H. Bresslau, *Konrad der Rothe*, «*Allgemeine deutsche Biographie*» 16 (1882), 588-90.

BRESSLAU 1915

H. Bresslau (ed.), *Wiponis opera*, Hannover-Leipzig 1915.

BREUL 1898

K. Breul, *De Heinrico*, v. 7, «*Anzeiger für deutsches Altertum*» 24 (1898), 59 (CC 19).

BREUL 1915

K. Breul, *The Cambridge Songs. A Goliard's Song Book of the XIth Century*, Cambridge 1915.

BRINKMANN 1924

H. Brinkmann, *Anfänge Lateinischer Liebesdichtung im Mittelalter*, «Neophilologus» 9 (1924), 49-60, 203-21.

BRINKMANN 1925

H. Brinkmann, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, Halle 1925.

BROCKINGTON 2008

M. Brockington, *The Motif of Separating Sword in World Art and Literature. A Study of its Origins and Development*, Levingston-Queenston-Lampeter [UK] 2008.

BROWN 1976

V. Brown, *Lupus of Ferrières on the Metres of Boethius*, in J.J. O' Meara - B. Naumann (edd.), *Latin Script and Letters A.D. 400-900. Festschrift Presented to Ludwig Bieler on the Occasion of his 70th Birthday*, Leiden 1976, pp. 63-79.

BRUCKMANN - COUCHMAN 1977

J. Bruckmann - J. Couchman, *Du «Cantique des Cantiques» aux «Carmina Burana»: amour sacré et amour érotique*, in Br. Roy (ed.), *L'érotisme au Moyen Age. Études présentées au Troisième Colloque de l'Institut d'Études Médiévales*, Montréal 1977, 37-50.

BRUSEGAN 1980

R. Brusegan (a cura di), *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, testo francese a fronte, Torino 1980.

BUCKLEY 2018

A. Buckley, *The «Cambridge Songs» as Anthology of Musical Knowledge*, in *Aspects of Knowledge. Preserving and Reinventing Traditions of Learning in the Middle Ages*, edd. M. Cesario - H. Magennis, Manchester [UK] 2018, 79-94.

BUGIANI 2020

Thietmaro di Merseburgo, *Chronicon. L'anno Mille e l'impero degli Ottoni*, saggio introd., testo lat. con trad. ital. a cura di P. Bugiani, Viterbo 2020.

Bibliografia

BULST 1932

W. Bulst, *Zur Vorgeschichte der Cambridger und anderer Sammlungen*, «Historische Vierteljahrsschrift» 27 (1932), 827-831.

BULST 1950

W. Bulst (ed.), *Carmina Cantabrigiensia*, Heidelberg 1950.

BULST 1964

W. Bulst, *Zu Wipo's «Versus pro obitu Cuonradi imperatoris»*, in P. Classen - P. Scheibert (hrsgg.), *Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem 70. Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet*, vol. I, Wiesbaden 1964, 433-45 (CC 33).

BULST 1975

W. Bulst (ed.), *Carmina Leodensia*, Heidelberg 1975.

BULST - BULST-THIELE 1989

Hilarii Aurelianensis *Versus et Ludi. Epistolae. Ludus Danielis Belouacensis*, hrsg. von W. Bulst - M.L. Bulst-Thiele, Leiden-New York-København-Köln 1989.

BURON - GOEURY 2020

E. Buron - J. Goeury (edd.), *Théâtre tragique du XVI^e siècle. Jodelle, Des Masures, La Taille*, Garnier, Paris 2020.

BUSDRAGHI 1979

P. Busdraghi, *La fortuna della favola medievale del fanciullo di neve nella novellistica italiana*, «Sandalion» 2 (1979), 303-10 (CC 14).

BUSDRAGHI 1980

P. Busdraghi (a cura di), *De mercatore*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Genova 1980, 305-45 (CC 14).

BUSDRAGHI 1993

P. Busdraghi, *Temi giullareschi in Goffredo di Vinsauf*, in S. Feraboli (a cura di), *Mosaico. Studi in onore di Umberto Albin*, Genova 1993, 49-53.

CALVINO 1956

I. Calvino (a cura di), *Fiabe italiane, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte dai vari dialetti*, 2 voll., Torino 1956 (rist., ivi 1971).

CALVO FERNÁNDEZ 1995

V. Calvo Fernández, *Una hipótesis para la distribución des estrofas en la «Sequencia de Lanfrido y Cobón»* (CC VI), in M. Pérez González (ed.), *Actas del I Congreso Nacional de Latin Medieval (León, 1-4 de diciembre de 1993)*, León 1995, 87-96 (CC 6).

CARENA 1988

C. Carena (a cura di), *Poeti latini della decadenza*, Torino 1988.

CASTRO 1998

E. Castro, *La tipología verbal en las secuencias litúrgicas y profanas*, in M.W. Herren - C.J. Mc-Donough - R.G. Arthur (edd.), *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12 1998)*, vol. I, Turnhout 2002, 109-34 (CC 3, 14).

CAVALLI - DEL CORNO 1985

A. von Arnim - Cl. Brentano, *Il corno magico del fanciullo*, antologia a cura di M. Cavalli - D. Del Corno, testo tedesco a fronte, Milano 1985.

CHARLET 1996

J.-L. Charlet, *Damase et David: à propos de l'épigramme 60 Ferrua, «Habis»* 27 (1996), 263-73.

CHATELAIN 1925

É. Chatelain, *Les vers latins rythmiques sur Lanfrid et Cobbon*, in *Mélanges d'histoire du Moyen Age offerts à Ferdinand Lot par ses amis et ses élèves*, Paris 1925, 127-35 (CC 6).

CHÂTILLON 1955

Fr. Châtillon, *Sur le thème Alpha-Omega. Variations complémentaires ou supplémentaires. Le conte de l'enfant de neige: «Advertite omnes»*, «Revue du Moyen Age Latin» 11 (1955), 341-45 (CC 14).

CHIESA 2015

Liutprando, *Antapodosis*, a cura di P. Chiesa, con una introd. di G. Arnaldi, testo latino a fronte, Milano 2015.

Bibliografia

CHRISTENSEN 1978

H. Christensen, *Das Althochdeutsche Gedicht «De Heinrico»*, «Kopenhagener Beiträge zur germanistischen Linguistik» 10 (1978), 18-23 (CC 19).

CIAVOLELLA 1976

M. Ciavolella, *La "malattia d'amore" dall'antichità al Medioevo*, Roma 1976.

COHEN 1958

C. Cohen, *Les éléments constitutifs de quelques "planctus" du X^e et XI^e siècles*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 1 (1958), 83-86 (CC 17, 33).

COLKER 1956

M. Colker, *Heinrici Augustensis «Planctus Evae»*, «Traditio» 12 (1956), 149-230.

COLONNA 1996

E. Colonna, *Le poesie di Liutprando di Cremona. Commento tra testo e contesto*, Bari 1996.

COMBEFIS 1644

F. Combefis, *Sanctorum Patrum Amphiloicii Iconiensis, Methodii Patrensis et Andreae Cretensis Opera omnia*, Parisiis 1644.

CORBELLARI 2015

A. Corbellari, *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Age*, Genève 2015.

CORONA 2006

G. Corona, *Aelfric's Life of Saint Basil the Great. Background and Context*, Cambridge 2006.

COURCELLE 1967

P. Courcelle, *La «Consolation de la Philosophie» dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité*, Paris 1967.

DE COUSSEMAKER 1852

E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*, Paris 1852.

CREMASCHI 1955

G. Cremaschi, "*Planctus Mariae*". *Nuovi testi inediti*, «Aevum» 29 (1955), 393-468.

CREMASCHI 1959

G. Cremaschi, *Guida allo studio del latino medievale*, Padova 1959.

CREMASCOLI 1993

G. Cremascoli, *Il sacro nella poesia mediolatina*, in G. Cavallo - Cl. Leonardi - E. Menestò (dir. da), *Lo Spazio Letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, vol. I. *La produzione del testo*, t. 2. *Vecchi e nuovi generi letterari*, Roma 1993, 11-56.

CREMASCOLI 2010

G. Cremascoli, *La poesia mariologica nei primi secoli del secondo millennio*, «Studi Medievali», n.s., 51.1 (2010), 263-78.

CURTIVS 1948

E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

D'AGOSTINO 2000a

A. D'Agostino, *Theophiliانا*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, vol. I, Milano 2000, 199-219.

D'AGOSTINO 2000b

Rutebeuf, *Il miracolo di Teofilo*, a cura di A. D'Agostino, testo francese a fronte, Alessandria 2000.

D'AGOSTINO 2004

A. D'Agostino, *Il patto col diavolo nelle letterature medievali. Elementi per un'analisi narrativa*, «Studi Medievali», n.s., 45.2 (2004), 699-752.

D'AGOSTINO - LUNARDI 2013

A. D'Agostino - S. Lunardi, *Il "fabliau" della vedova consolata (NRCE, 20)*, pref. di O. Collet, Milano 2013.

Bibliografia

D'ANGELO 2003

E. D'Angelo, *Sistema tassonomico metricologico - Ritmi Latini. Terminologia, tassonomia, classificazioni della versificazione ritmica medio-latina*, in E. D'Angelo - Fr. Stella (edd.), *Poetry of the Early Medieval Europe: Manuscripts, Language and Music of Rhythmical Latin Texts. III Euroconference for Digital Edition of the «Corpus of Latin Rhythmical Texts 4th-9th Century»*, Firenze 2003, 75-104.

D'ANGELO 2009a

E. D'Angelo, *La letteratura latina medievale. Una storia per generi*, Roma 2009.

D'ANGELO 2009b

Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis*, a cura di E. D'Angelo, testo latino a fronte, Pisa 2009.

DAOLMI 2024

D. Daolmi, «*Carmina Burana*», una doppia rivoluzione. *L'invenzione medievale e la riscoperta novecentesca*, Roma 2024.

DARBORD 1998-1999

B. Darbord, *Variations autour du thème de l'amitié*, «*Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*» 22 (1998-1999), 119-29.

DEL POZZO 1746

G. Del Pozzo, *Dilucidazioni critico-istoriche sulle relazioni degli antichi e moderni scrittori della vita di san Basilio Magno*, Roma 1746.

DEL ZOZZO 2013

C. Del Zozzo, *Dall'«Ereignislied» alla «Ächtermäre»*. *Figure della dinastia ottoniana nella poesia del Medioevo tedesco*, in G. Garuti Simone - A. Zironi (a cura di), *Imperatori, re e principi fra storia e mitopoiesi germanica. Atti del XXXVII Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica*, Bologna 2013, 49-67 (CC 19).

DE MARCO 1955

M. De Marco, *Un «planctus» sulla morte di Ettore*, «*Aevum*» 29 (1955), 119-22.

DEYERMOND 1989

A. Deyermond, *Traditional Images and Motifs in the Medieval Latin Lyric*, «Romance Philology» 43.1 (1989), 5-28 (CC 14, 40).

DÍAZ Y DÍAZ 1976

M.C. Díaz y Díaz, *Sobre las series de voces de animals*, in J.J. O'Meara - B. Naumann (edd.), *Latin Script and Letters A.D. 400-900. Festschrift Presented to Ludwig Bieler on the Occasion of his 70th Birthday*, Leiden 1976, 148-55.

DIETERICH 1904

J.R. Dieterich, *De Heinrico*, «Zeitschrift für deutsches Altertum» 47 (1904), 431-36 (CC 19).

DI GIROLAMO 1994

C. Di Girolamo (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, Bologna 1994.

DINTER 1976

Ruperti Tuitensis *Vita Heriberti*, hrsg. von P. Dinter, Bonn 1976.

DINZELBACHER 1989

P. Dinzeltbacher, *Der Kampf der Heiligen mit den Dämonen*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo occidentale (secc. V-XI). XXXVI Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 17-13 aprile 1988)*, vol. II, Spoleto [PG] 1989, 647-95.

DITTRICH 1953

M.-L. Dittrich, *De Heinrico*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsches Literatur» 84 (1953), 274-308 (CC 19).

D'OLWER 1923

L.N. D'Olwer, *L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans» 6 (1923), 3-84.

DONÀ 1993

Douin de Lavesne, *Trubert*, a cura di C. Donà, testo francese a fronte, Parma 1993.

Bibliografia

DONI 1552

A.Fr. Doni, *La Moral Filosofia*, Venezia 1552.

DOSDAT 1987

M. Dosdat, *Le deuil du roi Guillaume. Étude critique et étude du grand "planctus" sur la mort de Guillaume le Conquérant*, «Annales de Normandie» 37.3 (1987), 196-223.

DOSSENA 1984

G.C. Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo. Le piacevoli e ridicolose simplicità di Bertoldino e*, in appendice, A. Banchieri, *Novella di Cacasenno figlio del semplice Bertoldino*, a cura di G. Dossena, Milano 1984.

DRONKE 1965

P. Dronke, *The Beginning of the Sequence*, «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» 87 (1965), 43-73.

DRONKE 1968

P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. I. *Problems and Interpretations*; vol. II. *Medieval Latin Love-Poetry*, Oxford 1968 (CC 27).

DRONKE 1973

P. Dronke, *The Rise of the Medieval Fabliau: Latin and Vernacular Evidence*, «Romanische Forschungen» 85 (1973), 275-97 (CC 6, 14, 15, 20, 24, 35, 42).

DRONKE 1979

P. Dronke, *The «Song of Songs» and Medieval Love-Lyric*, in W. Lourdaux - D. Verhelst (edd.), *The Bible and Medieval Culture*, Leuven 1979, pp. 236-62 (CC 27).

DRONKE 1982

P. Dronke, *Profane Elements in Twelfth-Century Literature*, in R.L. Benson - G. Constable (edd.), *Renaissance and Renewal in Twelfth Century*, Cambridge [Mass.] 1982, 569-92.

DRONKE 1984

P. Dronke, *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984.

DRONKE 1986

P. Dronke, *Dido's Lament: from Medieval Latin Lyrics to Chaucer*, in U.J. Stache - W. Maaz - Fr. Wagner (hrsgg.), *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 1986, 364-90.

DRONKE 1988a

P. Dronke, *Laments of the Maries: from the Beginnings to the Mystery Plays*, in G.W. Weber (hrsg.), *Idee, Gestalt, Geschichte. Festschrift für Klaus von See*, Odense 1988, 89-116.

DRONKE 1988b

P. Dronke, *Hector in Eleventh-Century Latin Lyrics*, in S. Krämer - M. Bernhard (hrsgg.), *Scire litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*, München 1988, 137-48.

DRONKE 1992

P. Dronke, *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*, Roma 1992.

DRONKE 1997

P. Dronke, *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400-1500*, Roma 1997.

DRONKE 1998

P. Dronke, *Gli dèi pagani nella poesia latina medievale*, in Cl. Leonardi (a cura di), *Gli Umanesimi medievali. Atti del II Congresso dell' "Internationales Mittellateinerkomitee" (Firenze, Certosa del Galluzzo, 11-15 settembre 1993)*, Firenze 1998, 97-110 (CC 48).

DRONKE 2000

P. Dronke, *Generi letterari della poesia ritmica altomedievale*, in Fr. Stella (a cura di), *Poesia dell'Alto Medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini. Atti delle euroconferenze per il «Corpus dei ritmi latini (IV-IX sec.)» (Arezzo, 6-7 novembre 1998; Ravello, 9-12 settembre 1999)*, Firenze 2000, 171-85.

Bibliografia

DRONKE 2007a

P. Dronke, *Forms and Imaginings. From Antiquity to the XVth Century*, Roma 2007.

DRONKE 2007b

P. Dronke, *La persistenza dei miti musicali greci attraverso la letteratura mediolatina*, in DRONKE 2007a, 87-112 (CC 12).

DRONKE - ALEXIOU 1971

P. Dronke - M. Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter: Themes, Traditions, Originality*, «Studi Medievali», n.s., 12.2 (1971), 819-63.

DRONKE - LAPIDGE - STOTZ 1982

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

EARNSHAW 1988

D. Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, Bern-Frankfurt am Main-New York 1988.

EBBESEN 1966

St. Ebbesen, *Zum Carmen Cantabrigiense VI*, «Mittellateinisches Jahrbuch» 3 (1966), 254-56 (CC 6).

EHRISMANN 1904

G. Ehrismann, *Zu althochdeutsches Literatur. 2. De Heinrico*, «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» 29 (1904), 118-26 (CC 19).

ERMINI 1938

F. Ermini, *Il pianto di Iotsaldo per la morte di Odilone*, in Id., *Medioevo latino. Studi e ricerche*, Modena 1938, 200-13.

FARAL 1924a

E. Faral, *Le fabliau latin au Moyen Age*, «Romania» 50 (1924), 321-85.

FARAL 1924b

E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire au Moyen Age*, Paris 1924.

FORMISANO 1994

L. Formisano, *La lirica*, in DI GIROLAMO 1994, 63-125.

FOSSATI 2023

Cl. Fossati, *Un "vero" amico? Dalla «Disciplina clericalis» all'intercennale «Amores»: un percorso letterario*, in J.-L. Charlet (a cura di), *Ad posteritatem. In onore di Luisa Rotondi Secchi Tarugi per il suo 80° compleanno*, Firenze 2023, 197-216.

FOX 1939

M.M. Fox, *Life and Times of Saint Basil as revealed in his Works*, Washington 1939.

FRANCESCHINI 1952

E. Franceschini, *Note al testo dei «Planctus» di Abelardo*, «Aevum» 26.3 (1952), 274-75.

FRANTZEN 1919

J.J.A.A. Frantzen, *Über den Einfluss der mittellateinischen Literatur auf die französische und deutsche Poesie des Mittelalters*, «Neophilologus» 4 (1919), 358-71.

FRIED 1998

J. Fried, *Mündlichkeit, Erinnerung und Herrschaft. Zugleich zum Modus «De Heinricho»*, in J. Canning - O.G. Oexle (hrsgg.), *Political Thought and the Realities of Power in the Middle Ages. Politisches Denken und die Wirklichkeit der Macht im Mittelalter*, Göttingen 1998, 9-32 (CC 19).

GALLI 1997

A. Galli, *La fortuna di un traduttore sconosciuto: la versione della «Vita Basilii» ad opera di Eufemio e le leggende dello schiavo di Proterio e della morte di Giuliano l'Apostata*, «Filologia Mediolatina» 4 (1997), 69-97 (CC 30A).

GALLICO 1977

Cl. Gallico, *Scena nel «Saul»*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino 1977, 539-44.

Bibliografia

GAMBERINI 2006

R. Gamberini, *“Allearsi cantando”*. Nuove ricerche sui «Versus de Otone et Heinrico» di Leone di Vercelli. Con una revisione critica del testo, in M. Giovini - C. Mordeglia (a cura di), *“Tenuis scientiae guttula”*. Studi in onore di Ferruccio Bertini in occasione del suo 65° compleanno, Genova 2006 [= «FuturAntico» 3 (2006)], 11-55.

GARBINI 2022

Bonvesin da la Riva, *Vita scolastica*, a cura di P. Garbini, testo latino a fronte, Roma 2022.

GARDENAL 1993

G. Gardenal (a cura di), *Poesia latina medievale*, testi latini a fronte, Milano 1993 (CC 27, 48).

GATTI 2007

P. Gatti (a cura di), *Arabs*, testo latino a fronte, Trento 2007.

GELSOMINO 1958

R. Gelsomino, *San Bernardo di Chiaravalle e il «De amicitia» di Cicerone*, «Studia Anselmiana» 43 (1958), 180-86.

GEORGI 1969

A. Georgi, *Das lateinische und deutsche Preisgedicht des Mittelalters in der Nachfolge des ‘genus demonstrativum’*, Berlin 1969.

GERRITSEN - VAN MELLE 2006

W.P. Gerritsen - A.G. van Melle, *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, trad. ital., Milano 2006.

GETTO 1972

G. Getto, *Struttura del «Saul»*, «Lettere Italiane» 24.4 (1972), 448-98.

GHIDONI 2013

A. Ghidoni (a cura di), *Gormund e Isembart*, testo francese a fronte, Alessandria 2013.

GHIDONI 2024

A. Ghidoni, *Piangere la memoria. Lamento funebre e culture medievali*, pref. di C. Bologna, Roma 2024.

GHIVIZZANI 1866

G. Ghivizzani (a cura di), *Il volgarizzamento delle favole di Galfredo dette di Esopo*, Bologna 1866 (rist. anast., ivi, 1968).

GIANOLA 2011

G.M. Gianola, «*Procul a Fame palpebris*»: la fama come male da Virgilio a Boccaccio, in I. Lori Sanfilippo - A. Rigon (a cura di), *Fama e "publica vox" nel Medioevo. Atti del Convegno di Studio svoltosi in occasione della XXI edizione del Premio Internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 3-5 dicembre 2009)*, Roma 2011, 149-71.

GIBSON - LAPIDGE - PAGE 1983

M.T. Gibson - M. Lapidge - C. Page, *Neumed Boethian metra from Canterbury: A Newly Recovered Leaf of Cambridge, University Library, Gg. 5.35 (the «Cambridge Songs» Manuscript)*, «Anglo-Saxon England» 12 (1983), 141-52.

GIOVINI 1996

M. Giovini, «*Quod decet ore teri*». *Giovenale e il mito delle Eliadi nei «Versus Eporedienses» (XI sec.)*, «Maia», n.s., 48.1 (1996), 39-50.

GIOVINI 2001

M. Giovini, *Indagini sui "Poemetti agiografici" di Rosvita di Gandersheim*, Genova 2001.

GOULLET - DESCHAMPS 1996

M. Goulet - A.-M. Deschamps, «*Planctum describere*»: les deux lamentations funèbres de Jotsaud en l'honneur d'Odilon de Cluny, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 39 (1996), 187-210.

GRAY 2013

E. Gray, *Come Be My Love: The «Song of Songs», «Paradise Lost», and the Tradition of the Invitation Poem*, «Publications of the Modern Language Association of America» 128.2 (2013), 370-85 (CC 27).

VON GRIENBERGER 1921

Th. von Grienberger, *Althochdeutsche Texterklärungen. 4. De Heinricho*, «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» 45 (1921), 226-30 (CC 19).

Bibliografia

GRIMM 1834

J. Grimm, *Reinhart Fuchs*, Berlin 1834.

GRIMM - SCHMELLER 1838

J. Grimm - A. Schmeller, *Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrhunderts*, Göttingen 1838 (CC 17).

GUASTELLA 2011

G. Guastella, *La Fama degli antichi e le sue trasformazioni tra Medioevo e Rinascimento*, in S. Audano - G. Cipriani (a cura di), *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea. Atti della Settima Giornata di Studi (Sestri Levante, 19 marzo 2010)*, Campobasso-Foggia 2011, 35-74.

GUASTELLA 2012

G. Guastella, *La personificazione della Fama: da Virgilio ai «Trionfi» di Petrarca*, in G. Moretti - A. Bonandini (a cura di), *«Persona ficta». La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento 2012, 249-82.

GUIDO 2015-2016

N. Guido, *Image-based Edition of Notated Manuscripts Belonging to the «Carmina Cantabrigiensia» Tradition*, Final Thesis Master's Degree Programme, Second Cycle (D.M. 270 / 2004) in Language Sciences, Venezia, anno acc. 2015-2016 (*online*).

GUY 1962

J.-C. Guy, *Recherches sur la tradition grecque des «Apophthegmata Patrum»*, Bruxelles 1962.

HAEFELE 1993

H.F. Haefele, *Die Pythagoras-Sequenz*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters» 49 (1993), 479-99 (CC 12).

HAGEN 1877

H. Hagen, *Carmina Medii Aevi maximam partem inedita, ex bibliothecis Helveticis collecta*, Bern 1877.

HAMPE 1912

K. Hampe, *Deutsche Kaisergeschichte im Zeitalter der Salier und Stau-
fen*, Leipzig 1912.

HANSEL 1937

H. Hansel, *Die Maria-Magdalena-Legende*, Greifswald 1937.

HARMS 1970

W. Harms, *Homo viator in bivio. Studien zu Bildlichkeit des Weges*,
München 1970.

HARRINGTON - PUCCI 1997

Medieval Latin, ed. by K.P. Harrington, revised by J. Pucci, Chica-
go-London 1997 (CC 10, 11, 15, 17, 23, 24, 35, 42).

HAUG - VOLLMANN 1991

W. Haug - B.K. Vollmann (hrsgg.), *Frühe deutsche Literatur und latei-
nische Literatur in Deutschland 800-1150*, Frankfurt am Main 1991
(CC 19).

HAUPT 1834

M. Haupt, *Exempla poesis Latinae Medii Aevi*, Vindobonae 1834 (CC 27).

HAUPT - HOFFMANN 1836

M. Haupt - H. Hoffmann, *Altdeutsche Blätter*, Berlin 1836 (CC 20, 24).

HAVET 1884

L. Havet, *Adelmannus Leodensis, Poème rithmique sur plusieurs sa-
vants du XI^e siècle*, «Notices et Documents pour la Société de
l'Histoire de France» 4 (1884), 71-90.

HERDE 1967

R. Herde, *Das «Hohelied» in der lateinischen Literatur des Mittelal-
ters bis zum 12. Jahrhundert*, «Studi Medievali», n.s., 8.2 (1967),
957-1073.

HEYEN 2002

F.-J. Heyen, *Das Stift St. Simeon in Trier. Die Bistümer der Kirchenpro-
vinz Trier. Das Erzbistum Trier*, Berlin-New York 2002.

Bibliografia

HILKA - SCHUMANN - BISCHOFF 1930-1970

A. Hilka - O. Schumann, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers. Bd. I.: *Text, 1: Die moralisch-satirischen Dichtungen*, mit 5 Farbentafeln, Heidelberg 1930; A. Hilka - O. Schumann, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers. Bd. II.: *Kommentar, 1: Einleitung (Die Handschrift der «Carmina Burana»)*, *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Heidelberg 1930; A. Hilka - O. Schumann, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers. Bd. I.: *Text, 2: Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941; O. Schumann - B. Bischoff, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers. Bd. I.: *Text, 3: Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*, Heidelberg 1970.

HIRSCH - LOHMANN 1935

Widukindi monachi Corbeiensis *Rerum Gestarum Saxonicarum libri tres*, hrsg. von P. Hirsch - H.E. Lohmann, Hannover 1935.

HOLTZMANN 1935

Thietmari Merseburgensis *Chronicon*, hrsg. von R. Holtzmann, Berlin 1935.

HOSTE 1967

A. Hoste, *Aelred of Rievaulx and the Monastic Planctus*, «Cîteaux» 18 (1967), 385-98.

HUGLO 1982

M. Huglo, *La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 25 (1982), 197-203 (CC 27).

HUNT 1981

T. Hunt, *The «Song of Songs» and Courtly Literature*, in Gl.Sh. Burgess (ed.), *Court and Poet. Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool 1980)*, Liverpool 1981, 189-96.

INDESTEGE 1950

L. Indesteghe (ed.), «*Estuans intrinsecus*», *Middellatijnse gedichten uit «Carmina Cantabrigiensia» en «Carmina Burana»*, Louvain 1950 (CC 14, 27).

IRVINE 1994

M. Irvine, *The Making of Textual Culture: "Grammatica" and Literary Theory, 350-1100*, Cambridge 1994.

ISABELLA 2006

G. Isabella, *Modelli di regalità a confronto: l' "ordo coronationis" regio di Magonza e l'incoronazione regia di Ottone I in Widukindo di Corvey*, in G. Isabella (a cura di), *Forme di potere nel pieno Medioevo (secc. VIII-XII). Dinamiche e rappresentazioni*, Bologna 2006, 39-56.

ISABELLA 2006-2007

G. Isabella, *Modelli di regalità nell'età di Ottone I*, Tesi di Dottorato in Storia Medievale, Bologna 2006-2007 (*online*).

IVERSEN 2002

G. Iversen, "Verba canendi" in *Tropes and Sequences*, in M.W. Herren - C.J. Mc-Donough - R.G. Arthur (edd.), *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12 1998)*, vol. I, Turnhout 2002, 444-65.

JAEGER 2012

C.St. Jaeger, *Alcuin and the Music of Friendship*, «*Modern Language Notes*» 127.5 (2012 = *Comparative Literature Issue: De Theoria. Early Modern Essays in Memory of Eugene Vance*), 105-25.

JAFFÉ 1869

Ph. Jaffé (ed.), *Die «Cambridger Lieder»*, «*Zeitschrift für deutsches Altertum*» 14 (1869), 449-95.

JEANROY 1934

A. Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, vol. I. *Histoire externe. Diffusion à l'étranger, liste des troubadours classés par région, notices biobibliographiques*; vol. II. *Histoire interne. Les genres: leur évolution et leurs plus notables représentants*, Toulouse-Paris 1934.

Bibliografia

JUNGANDREAS 1968

W. Jungandreas, *De Heinrico*, «Leuvense Bijdragen» 57 (1968), 75-91 (CC 19).

KANTOROWICZ 1989

E.H. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad. ital., Torino 1989.

KELLER 1995

H. Keller, *Widukinds Bericht über die Aachener Wahl und Krönung Otto I.*, «Frühmittelalterliche Studien» 29 (1995), 390-453.

KLEIN 1990

Th. Klein, «*De Heinrico*» und die altsächsische Sentenz Leos von Vercelli. Altsächsisch in der späten Ottonenzeit, in U. Ernst - B. Sowiński (hrsgg.), *Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag*, Köln-Wien 1990, 45-66 (CC 19).

KLINCK 2003

A.L. Klinck, *Poetic Markers of Gender in Medieval "Woman's Song". Was Anonymous a Woman?*, «Neophilologus» 87 (2003), 339-59.

KLOPSCH 1972

P. Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt 1972.

KLOPSCH 1980

P. Klopsch, *Einführung in die Dichtungslehre des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt 1980.

KOMPATSCHER 2009

Tiere als Freunde im Mittelalter. Eine Anthologie, Eingeleitet, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von G. Kompatscher, zusammen mit A. Classen und P. Dinzelbacher, Badenweiler 2009 (CC 20).

KRANZ 1959

W. Kranz, *Pythagoras in den «Carmina Cantabrigiensia»*, «Rheinisches Museum» 102 (1959), 292-302 (CC 3, 12, 45).

KRANZ 1967

W. Kranz, *Studien zur antiken Literatur und ihrem Fortwirken*, hrsg. von E. Vogt, Heidelberg 1967.

KRETSCHMER 2020

M.Th. Kretschmer, *Latin Love Elegy and the Dawn of the Ovidian Age. A Study on the «Versus Eporedienses» and the Latin Classics*, Turnhout 2020 (CC 27).

KUSCH 1957

H. Kusch, *Einführung in das lateinische Mittelalter*, vol. I. *Dichtung*, Darmstadt 1957 (CC 11, 48, 15, 24, 40).

LACHMANN 1829

K. Lachmann, *Über die Leiche der deutschen Dichter des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*, «Rheinisches Museum» 3 (1829), 430-33 (CC 11).

LACHMANN 1876

K. Lachmann, *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hrsg. von K. Müllenhoff, 2 voll., Berlin 1876.

LAFFERTY 1995

M.K. Lafferty, recens. a ZIOLKOWSKI 1994, «Speculum» 70.4 (1995), 956-58.

LAHER 1928

G. Laher, *Die Briefe und Prolog des Bibliothekars Anastasius*, «Neues Archiv» 47 (1928), 418-21.

LANDOLFI 2000

L. Landolfi, «*Scribentis imago*». *Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2000.

LANGOSCH 1954

K. Langosch, *Vierzehn Lieder aus der Cambridger Sammlung*, in Id., *Hymnen und Vagantenlieder. Lateinische Lyrik des Mittelalters mit deutschen Versen*, Darmstadt 1954, pp. 91-145.

Bibliografia

LANGOSCH 1977-1978

K. Langosch, *Carmina Cantabrigiensia, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. I, Berlin-New York 1977-1978, 1186-92.

LAPIDGE 1983

M. Lapidge, *Ealdred of York and MS. Cotton Vitellius E.XII*, «The Yorkshire Archaeological Journal» 55 (1983), 11-25.

LAPIDGE 1993

M. Lapidge, *Anglo-Latin Literature, 900-1066*, London 1993.

LATELLA 1990

Walter Map, *Svaggi di corte*, a cura di F. Latella, 2 voll., testo latino a fronte, Parma 1990.

LATZKE 1974-1975

Th. Latzke, *Die «Carmina erotica» der Ripollsammlung*, «Mittelateinisches Jahrbuch» 10 (1974-1975), 138-201.

LATZKE 1981

Th. Latzke, *Zum «Iudicium de calumnia molendini Brisesarte» und den vier Nonnenepisteln des Hilarius*, «Mittelateinisches Jahrbuch» 16 (1981), 73-96.

LECOMPTE 1913

I.C. Lecompte, «*Richeut*», *Old French Poem of the Twelfth Century, with Introduction, Notes an Glossary*, «The Romanic Review» 4.3 (1913), 261-305.

LEE 1986

Ch. Lee (a cura di), *Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*, testo francese a fronte, Milano 1986.

LEE 1994

Ch. Lee (a cura di), *Auberée*, testo francese a fronte, Parma 1994.

LE GOFF 2008

J. Le Goff, *Il re nell'Occidente medievale*, trad. ital., Roma-Bari 2008.

LEGROS 2001

H. Legros, *L'amitié dans la chanson de geste à l'époque romane*, Aix-en-Provence 2001.

LENDINARA 1998

P. Lendinara, «*Vestiunt silve tenera ramorum*»: la versione veronese e la versione cantabrigiense, in G. Ruffino (a cura di), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Tübingen 1998, 251-63 (CC 23).

LENDINARA 2003a

P. Lendinara, *Un ritmo dei «Carmina Cantabrigiensia»*, in E. D'Angelo - Fr. Stella (a cura di), *Poetry of the Early Medieval Europe. Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts*, Firenze 2003, 63-73 (CC 23).

LENDINARA 2003b

P. Lendinara, *Presenza e collocazione dei componimenti poetici di Paolino d'Aquileia nei codici medievali*, in P. Chiesa (a cura di), *Paolino d'Aquileia e il contributo italiano all'Europa carolingia. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cividale del Friuli-Premariacco, 10-13 ottobre 2002)*, Udine 2003, 329-71.

LEONE 2010

Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis. Sapienza orientale e scuola delle novelle*, a cura di Cr. Leone, testo latino a fronte, Roma 2010.

LEONE 2011

Cr. Leone (a cura di), *Alphunsus de Arabicis eventibus. Studio ed edizione critica*, Roma 2011.

LEOTTA 1995

R. Leotta, *La tecnica versificatoria di Rosvita*, «*Filologia Mediolatina*» 2 (1995), 193-232.

LEYSER 1965

K. Leyser, *The Battle at the Lech, 955. A Study in Tenth-Century Warfare*, «*History*» 50 (1965), 1-25.

Bibliografia

LIMBECK 2001

Sv. Limbeck, *Welches Geschlecht has das Ich? Zu «O admirabile Veneris idolum»*, in B. Körkel - T. Licht - J. Wiendlocha (hrsgg.), *«Mentis amore ligati». Lateinische Freundschaftsdichtung und Dichterfreundschaft im Mittelalter und Neuzeit. Festgabe für Reinhard Dütching zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2001, 253-74 (CC 48).

LIMENTANI 1976

A. Limentani (a cura di), *Prospettive sui "fabliaux". Contesto, sistema, realizzazioni*, Padova 1976.

LIMENTANI 2007

Rutebeuf, *I Fabliaux*, introd. e trad. ital. a cura di A. Limentani, testo francese a fronte, Roma 2007.

LIMENTANI - INFURNA 1986

A. Limentani - M. Infurna (a cura di), *L'epica. Strumenti di filologia romanza*, Bologna 1986.

LLEWELLYN 2018

J. Llewellyn, *The Careful Cantor and the «Carmina Cantabrigiensia»*, in H. Deeming - E.E. Leach (edd.), *Manuscripts and Medieval Song. Inscription, Performance, Context*, Oxford 2018, 35-57.

LOMBARDO 2002

W. Shakespeare, *Come vi piace*, a cura di A. Lombardo, testo inglese a fronte, Roma 2002.

LOMBARDO 2013

L. Lombardo, *Boezio in Dante. La «Consolatio Philosophiae» nello scrittoio del poeta*, Venezia 2013.

LO MONACO 2010

Fr. Lo Monaco (ed., trad. ital. e comm.), *Carmina Cantabrigiensia. Il Canzoniere di Cambridge*, testo latino a fronte, Pisa 2010.

LORENZ 1971

L. Lorenz, *Tradition und Individualität in den Quellen zur Lechfeldschlacht 955*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters» 27 (1971), 291-331.

LUDWIG 1986

W. Ludwig, *Kannte Lovato Catull?*, «Rheinisches Museum für Philologie», n.s., 129.3-4 (1986), 329-56.

LUNARDI 2013

S. Lunardi (a cura di), *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83). Edizione critica*, testo francese a fronte, Milano 2013.

LUTZ 1979

C.E. Lutz, *The Symbol of the Y of Pythagoras in the Ninth Century*, in Ead., *The Oldest Library Motto and other Library Essays*, Hamden [Conn.] 1979, 38-46.

MAGGIONI 2007

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. di G. Agosti, C. Bottiglieri, M. Fucecchi, E. Gelli, L. Graverini, G.P. Maggioni, A. Rodighiero, E. Secci, Fr. Sivo, Fr. Stella, coordinati da Fr. Stella, con la revisione di G.P. Maggioni, premessa di Cl. Leonardi, 2 voll., Firenze-Milano 2007.

MAGGIONI 2013

Jean de Mailly, *Abbreuiatio in gestis et miraculis sanctorum. Supplementum hagiographicum, editio princeps* a cura di G.P. Maggioni, Firenze 2013.

MAJOR 1544

G. Major, *Vitae Patrum in usum ministrorum verbi repurgatae*, Wittenbergae 1544.

MALESPINI 1609.

C. Malespini, *Duecento novelle*, Venezia 1609.

MANCINI 1993

Fr. Mancini, *A proposito dell'allitterazione "dai denti morsi della morte"*, in A. Paoletta - V. Placella - G. Turco (a cura di), *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, vol. II, Napoli 1993, 479-82.

Bibliografia

MANITIUS 1888

Sexti Amarcii Galli Piosistrati *Sermonum libri IV*, hrsg. von M. Manitius, Leipzig 1888.

MANITIUS 1969

Sextus Amarcus, *Sermones*, hrsg. von K. Manitius, Weimar 1969.

MANN 1987

J. Mann (ed., transl., and comm.), *Ysengrimus*, Leiden-New York-København-Köln 1987.

MANN 2001

J. Mann, *Wife-Swapping in Medieval Literature*, «Viator» 32 (2001), 93-112 (CC 6).

MANN 2002

J. Mann, *Feminizing Chaucer*, Cambridge 2002.

MANZOLI 2012

Abbone di Saint-Germain, *L'assedio di Parigi*, a cura di D. Manzoli, testo latino a fronte, Pisa 2012.

MANZOLI 2017

D. Manzoli, *La processione delle parole: il verso onomastico in Venanzio Fortunato*, «Spolia» 13 (2017), 1-46.

MARCELLI 2003

N. Marcelli, *La «Novella di Seleuco e Antioco». Introduzione, testo e commento*, «Interpres» 22 (2003), 7-183.

MARCELLI 2010

N. Marcelli, *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino. Cinque studi tra poesia e novellistica*, Manziana [RM] 2010.

MARCHEGAY 1876

P. Marchegay, *Charte en vers de l'an 1121 composée par Hilaire, disciple d'Abailard et chanoine du Ronceray d'Angers*, «Bibliothèque de l'École des Chartes» 37 (1876), 245-52.

MARCHI 1968

G.P. Marchi, *Sacra Scrittura e tradizione classica negli scrittori latini del Medioevo veronese*, «Scriptorium» 22 (1968), 294-300 (CC 48).

MARINER BIGORRA 1975

S. Mariner Bigorra, *Prudencio y Venancio Fortunato: influencia de un metro*, «Helmántica» 26 (1975), 333-40.

MARINI 1983-1984

Q. Marini, *Il «Dialogo di Salomone e Marcolfo» fonte del «Bertoldo», «Sandalion» 6-7 (1983-1984), 249-85.*

MARINI 1987

Q. Marini, *La dissacrazione come strumento di affermazione ideologica. Una lettura del «Dialogo di Salomone e Marcolfo», «Studi Medievali», n.s., 27.2 (1987), 667-705.*

MARINI 1991

Q. Marini (a cura di), *Il dialogo di Salomone e Marcolfo*, testo latino a fronte, Roma 1991.

MARIOTTI 2010

Sc. Mariotti, *Strofe saffiche e pseudo-saffiche ritmico-quantitative*, in Id., *Scritti medievali e umanistici*, a cura di S. Rizzo, Roma 2010, 19-32.

MARTELLI 1991

M. Martelli, *72 restauri preliminari (+ 1) al testo del «Canzoniere» laurenziano*, «Interpres» 11 (1991), 182-294.

MARTELLI 2000

M. Martelli, *Il «Seleuco», attribuito a Leonardo Bruni*, in G. Albanese - L. Battaglia Ricci - R. Bessi (a cura di), *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica fra Medioevo e Rinascimento. Atti del Colloquio di Pisa [26-28 ottobre 1998]*, Roma 2000, 231-55.

MARTELLI 2007

M. Martelli, *Il fanciullo di neve*, in Id., *Zapping di varia letteratura. Verifica filologica. Definizione critica. Teoria estetica*, Prato 2007, 510-13 (CC 14).

Bibliografia

MARUCCI 1993

Iacopo da Varagine, *Legenda aurea*, a cura di V. Marucci, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di G. Varanini - G. Baldassarri, vol. I, Roma 1993, 27-686.

MASSA 1979

E. Massa (a cura di), *«Carmina Burana» e altri canti della goliardia medievale*, Roma 1979 (CC 27, 49).

MATHER 1990

E.A. Mather, *The Voice of my Beloved. The «Song of Songs» in Western Medieval Christianity*, Philadelphia (Penns.) 1990.

MATTALIANO 2010

Fr. Mattaliano, *La paretesi bellica nella storiografia greca: prassi allocutiva e procedure compositive*, «Hormos. Ricerche di Storia Antica», n.s., 2 (2010), 17-37 (anche *online*).

MATTIACCI 1990

S. Mattiacci (ed., trad. ital. e comm.), *I carmi e i frammenti di Tiberiano*, Firenze 1990.

MAZZALI 1971

V. Alfieri, *Saul*, a cura di E. Mazzali, Milano 1971.

MCDONOUGH 1984

Chr.J. McDonough (ed.), *The Oxford Book of Hugh Primas and the Arundel Lyrics*, Toronto 1984.

MCDONOUGH 2010

Chr.J. McDonough (ed. and transl.), *The Arundel Lyrics. The Poems of Hugh Primas*, Cambridge [Mass.]-London 2010.

McKEOWN 1994-1995

J.C. McKeown, «*Militat omnis amans*», «The Classical Journal» 90 (1994-1995), 295-304.

McKITTERICK 1989

R. McKitterick, *The Carolingians and the Written World*, Cambridge 1989.

McLINTOCK 1981

D.R. McIntock, *De Heinrico, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. III, Berlin-New York 1981, 928-31 (CC 19).

MEIER 1949

J. Meier, *Eine Stileigenart im Altdeutschen und ihr Auftreten im Heinrichsliede*, «Archiv für Literatur und Volksdichtung» 1 (1949), 104-13 (CC 19).

DU MÉRIL 1843

E. du Méril, *Poésies populaires latines antérieurs au XII^e siècle*, Paris 1843 (rist. anast., Bologna 1969 – CC 1, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 24, 33, 35, 48).

MERLINI 1894

D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano con appendice di documenti inediti*, Torino 1894.

MEYER 1890

W. Meyer, *Petri Abaelardi "planctus" I. II. IV. V. VI.*, «Romanische Forschungen» 5 (1890), 419-35.

MEYER 1897

H. Meyer, *De Heinrico*, «Jahrbuch des Vereins für Niederdeutsche Sprachforschung» 23 (1897), 70-93 (CC 19).

MEYER 1901

W. Meyer, *Fragmenta Burana*, Berlin 1901.

MEYER 1905

W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*, 2 voll., Berlin 1905.

MODESTO 1992

C. Modesto, *Studien zur «Cena Cypriani» und zu deren Rezeption*, Tübingen 1992.

MONELLA 2004

P. Monella, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2004.

Bibliografia

DE MONTAIGLON - RAYNAUD 1872-1890

A. De Montaignon - G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 6 voll., Paris 1872-1890 (rist. anast., Genève 1973).

MORALEJO 1986

J.L. Moralejo (ed.), *Cancionero amoroso de Ripoll. Amatoria Carmina Rivipullensia*, Barcelona 1986.

MORESCHINI 2008

Cl. Moreschini, *La figura di Maria nel mondo bizantino tra VI e VII secolo: da Corippo a Massimo il Confessore (alcune osservazioni)*, in A. Micolani (a cura di), *Maria e la vita storica di Gesù in Gregorio Magno e nei Padri dei secoli V-VII*, Firenze 2008, 63-77.

MORI 2013

R.Mori, *Sedulio: tra prosa e poesia. L'«Opus Paschale» e il «Carmen Paschale»*, Padova 2013.

MORIN 1942

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

MOROSINI 2010

R. Morosini, *Penelopi in viaggio “fuori rotta” nel «Decameron» e altrove. “Metamorfosi” e scambi nel Mediterraneo medievale*, «*Californian Italian Studies*» 1.1 (2010), 1-32.

MOSER 2004

Th.C. Moser, *A Cosmos of Desire. The Medieval Latin Erotic Lyric in English Manuscripts*, Ann Arbor [Mich.] 2004 (CC 27, 28, 39, 40, 48, 49).

MOSETTI CASARETTO 2008

Fr. Mosetti Casaretto, *Omoerotismo e letteratura latina altomedievale*, in P. Odorico - N. Pasero (a cura di), *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale*, Alessandria 2008, 65-106 (CC 48).

MÜLLENHOFF - SCHERER 1892

K. Müllenhoff - W. Scherer, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.-XII. Jahrhundert*, 2 voll., Berlin 1892 (CC 11).

MÜLLER 1977

H. Müller, *Heribert, Kanzler Ottos III. und Erzbischof von Köln*, Köln 1977 (CC 7).

MÜLLER 1980

H. Müller, *Heribert von Köln (um 970-1021)*, «Rheinische Lebensbilder» 8 (1980), 7-20 (CC 7).

MURDOCH 1995

B. Murdoch, *Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)*, in W. Hasty - J. Hardin (edd.), *German Writers and Works of the Early Middle Ages: 800-1170*, Detroit [Mich.] 1995, 164-68.

MURGATROYD 1975

P. Murgatroyd, «*Militia amoris*» and the Roman Elegists, «*Latomus*» 34 (1975), 59-79.

NAUMANN 1950

L.H. Naumann, *Der «Modus Ottinc» im Kreis seiner Verwandten*, «*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*» 24 (1950), 470-82 (CC 11).

NEWMAN 2012

J. Newman, recens. a PEPIN - ZIOLKOWSKI 2011, «*The Medieval Review*» 12.06.16 (2012), 1-3 (*online*).

NICOLINI 2023

La malattia di Perdicca (Aegritudo Perdicae), a cura di L. Nicolini, testo latino a fronte, Venezia 2023.

NØJGAARD 1964-1967

M. Nøjgaard, *La fable antique*, vol. I. *La fable grecque avant Phèdre*; vol. II. *Les grandes fabulistes*, Copenhagen 1964-1967.

NOOMEN - VAN DER BOGAARD 1983-1991

W. Noomen - N. van der Bogaard (edd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux*, 6 voll., Assen 1983-1991.

Bibliografía

NORBERG 1958

D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958.

VAN NUFFEL 1966

H. van Nuffel, *Le pacte avec le diable dans la littérature médiévale*, «Anciens Pays et Assemblées d'États» 39 (1966), 27-43.

NUSCH 2016

C.J. Nusch, *El encomio de la tierra y otros tópicos epigráficos antiguos en un himno temprano-medieval: «Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis» de Venancio Fortunato*, in *VII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales (Ensenada, Argentina, 7 al 9 de octubre de 2015)*, La Plata [Arg.] 2016, 1-9.

NYKROG 1957

P. Nykrog, *Les fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague 1957.

ÖBERG 1987

J. Öberg, *Two Millennia of Poetry in Latin. An Anthology of Works of Cultural and Historic Interest. Carmina, 1. The Late Classical Period and the Early Middle Ages*, London 1987 (CC 14, 27, 40).

OCHS 1941

E. Ochs, «*Ambo vos aequivoci*». *Zum Abfassungszeit des ahd. Heinrichsliedes*, «Zeitschrift für deutsche Philologie» 66 (1941), pp. 10-12 (CC 19).

OHLY 1958

Fr. Ohly, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedanslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958.

ORLANDI 1980

G. Orlandi (ed., trad. ital. e comm.), *Baucis et Traso*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Genova 1980, 245-303.

ORLANDI 2001

G. Orlandi, *On the Text and Interpretation of Abelardus "Planctus"*, in J. Marenbon (ed.), *Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke*, Leiden-Boston-Köln 2001, 327-42.

OROZ RETA - MARCOS CASQUERO 1995

J. Oroz Reta - M.A. Marcos Casquero (edd.), *Lírica Latina Medieval*.
I. *Poesía profana*, Madrid 1995 (CC 6, 10, 14, 15, 23, 27, 40, 48).

OTT 1958

Ruotgeri *Vita Brunonis archiepiscopi Coloniensis*, hrsg. von I. Ott,
Köln 1958.

PAGANI 2013

I. Pagani, *Tra narrazione biblica e performatività liturgica: il «Planctus virginum Israel super filia Iepte Galadite» di Abelardo*, «Testi e Linguaggi» 7 (2013), 23-62.

PAGANUZZI 1978-1979

E. Paganuzzi, «*O admirabile Veneris idolum*»: *puer-non puer*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona» 155 (1978-1979), 279-92 (CC 48).

PANVINI 1990

Br. Panvini (a cura di), *Gormond e Isembart*, testo francese a fronte,
Parma 1990.

PAOLI 2001

Bartolomeo da Trento, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, ediz. critica a cura di E. Paoli, Firenze 2001.

PAOLI 2008

E. Paoli, *Maria madre di Gesù nell'agiografia latina dei secoli VI-VII tra orientamenti patristici e letteratura apocrifa*, in A. Micolani (a cura di), *Maria e la vita storica di Gesù in Gregorio Magno e nei Padri dei secoli V-VII*, Firenze 2008, 107-28.

PAQUETTE 1984

J.-M. Paquette, *Les lamentations de Charlemagne*, in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982)*, Modena 1984, 977-85.

Bibliografia

PAQUETTE 2014

J.-M. Paquette, *La «Chanson de Roland». Métamorphose du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions*, Orléans 2014.

PARAVICINI 1979

A. Paravicini (ed.), *Carmina Ratisponensia*, Heidelberg 1979.

PARIS 1888

G. Paris, *Lantfrid et Cobbon*, «Le Moyen Âge» 1 (1888), 179-84 (CC 6).

PÀROLI 1995

T. Pàroli, *Il Lamento di Maria tra lauda e dramma*, in S. Graciotti - C. Vasoli (a cura di), *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del Basso Medioevo*, Firenze 1995, pp. 231-93.

PASCAL 1909

C. Pascal, *Letteratura latina medievale. Nuovi saggi e note critiche*, Catania 1909 (CC 12).

PASTORE STOCCHI 1978

M. Pastore Stocchi, *Su una saffica "barbara" mediolatina*, «Metrica» 1 (1978), 173-86.

PATZIG 1891

H. Patzig, *Lantfrid und Cobbo*, «Romanische Forschungen» 6 (1891), 424-26 (CC 6).

PATZIG 1929

H. Patzig, *Zu Lantfrid und Cobbo*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 49 (1929), 549-53 (CC 6).

PAVONI 2022

M. Pavoni (ed., trad. ital. e comm.), *Carmina Ratisponensia. Una raccolta di scambi poetici fra un maestro e le sue allieve agli albori del XII secolo*, testo latino a fronte, Firenze 2022.

PEARCY 2007

R.J. Percy, *Logic and Humour in the Fabliaux. An Essay in Applied Narratology*, Cambridge 2007.

PEPIN - ZIOLKOWSKI 2011

Sextus Amarcus, *Satires*, ed., transl., and comm. by R.E. Pepin - *Eupolemius*, ed., transl., and comm. by J.M. Ziolkowski, Cambridge [Mass.]-London 2011.

PETOLETTI 2009

M. Petoletti, *I «Carmina» di Lovato Lovati*, «Italia Medioevale e Umanistica» 50 (2009), 1-50.

PIANEZZOLA 1990

E. Pianezzola, «*Militat omnis amans*» (Ovidio, *Amores* I 9). *La struttura retorica e una scelta testuale*, «Paideia» 45 (1990 = G. Scarpata [a cura di], *Scritti in onore di Alberto Grilli*, Brescia 1990), 337-44.

PIANEZZOLA 1999

E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.

PICONE 1994

M. Picone, *Il racconto*, in DI GIROLAMO 1994, 193-247.

PIONCHON 2014

P. Pionchon, *Style, matière et morale tragiques dans un diptyque de nouvelles attribué à Leonardo Bruni (1370-1444)*, «Cahiers d'Études Italiennes» 19 (2014), 29-43.

PIPER 1898

P. Piper, *Nachträge zur älteren deutschen Literatur von Kürschners deutscher Nationalliteratur*, Stuttgart 1898.

PITTALUGA 1989

St. Pittaluga, *Il «Cantico dei Cantici» fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in A. Ceresa Gastaldo (a cura di), *Realtà e allegoria nell'interpretazione del «Cantico dei Cantici»*, Genova 1989, 63-83 (CC 25, 27).

PITTALUGA 1994

St. Pittaluga, *Concerti in giardino e cataloghi ornitologici*, «Maia», n.s., 46.3 (1994), 337-47.

Bibliografia

PITTALUGA 2013

St. Pittaluga, *Una lettera d'amore della cattedrale di Treviri al suo vescovo*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Significato e funzione della cattedrale, del Giubileo e della ripresa della patristica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del XXIII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-21 luglio 2011)*, Firenze 2013, 93-98 (CC 25).

PITTALUGA 2015

St. Pittaluga (a cura di), *Natura ed etologia dall'Antichità al Rinascimento*, Genova 2015.

PITTALUGA 2017

St. Pittaluga, *Anima e corpo nei «Carmina Cantabrigiensia»*, in Fr. Mozzetti Casaretto (a cura di, con la collaborazione di A. Grisafi), *«Homo interior». Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo. Atti delle V Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 Febbraio 2015)*, Alessandria 2017, 147-59 (CC 23, 40, 48).

PIZZOLATO 1993

L.Fr. Pizzolato, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Torino 1993.

POIRION 1988

D. Poirion, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, trad. ital., Torino 1988.

POLARA 1987

G. Polara, *Letteratura latina tardoantica e altomedievale*, Roma 1987.

POLLMANN 1962

L. Pollmann, *«Iam dulcis amica venito» und die Hohelied-Tradition*, «Romanische Forschungen» 74 (1962), 265-80 (CC 27).

PÖRNBACHER 1993

M. Pörnbacher, *«Vite dator, omnifactor»*. Eine neue Edition von Carmen 12 der Cambridger Liedersammlung, «Mittelateinisches Jahrbuch» 28.2 (1993), 1-15 (CC 12).

PÖRNBACHER 2002

M. Pörnbacher, *Weitere Überlegungen zu Carmen Cantabrigiense 48*, in M.W. Herren - C.J. Mc-Donough - R.G. Arthur (edd.), *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies*, vol. II, Turnhout 2002, 316-27 (CC 48).

POUCHET 1992

R. Pouchet, *Basile le Grand et son univers d'amis d'après sa correspondance*, Roma 1992.

PRIEBSCH 1894

R. Priebisch, *De Heinrico*, v. 7, «Anzeiger für deutsches Altertum» 20 (1894), 207 (CC 19).

PROPP 1966

VI. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. ital., Torino 1966.

PUGLIARELLO 1973

M. Pugliarello, *Le origini della favolistica classica*, Brescia 1973.

QUETGLAS - RAVENTOS 2009

Cançoner de Ripoll, introd. de P.J. Quetglas, trad. de J. Raventos, Martorell 2009.

RABY 1934

Fr.J.E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 voll., Oxford 1934 (CC 6, 11, 14, 23, 24, 27, 40).

RABY 1959

Fr.J.E. Raby (ed.), *The Oxford Book of Medieval Latin Poetry*, Oxford 1959 (CC 6, 14, 23, 24, 27, 40).

RABY 1965

Fr.J.E. Raby, «Amor» and «Amicitia»: a Mediaeval Poem, «Speculum» 40.4 (1965), 599-610.

RADERMACHER 1927

L. Radermacher, *Griechische Quellen zur Faustsage: der Zauberer Cyprianus, die Erzählung des Helladius, Theophilus*, «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien» 206 (1927), 41-70, 117-49.

Bibliografia

RADIF 2010

L. Radif, *L'“alfabèeto” [sic!] del lupo, dal lupo monaco al monaco lupo*, «Bollettino di Studi Latini» 40.2 (2010), 574-84.

RADIF 2012

L. Radif, *Dal lupo monaco al lupo leone di Ariosto*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *“Feritas”, “Humanitas” e “Divinitas” come aspetti del vivere nel Rinascimento. Atti del XXII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 19-22 luglio 2010)*, Firenze 2012, 417-29.

RÄDLE 1983

F. Rädle, *Kleriker und Nonne, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. IV, Berlin-New York 1983, 1213-15 (CC 28).

RAGNI 1971

Angnolo Firenzuola, *Le Novelle*, a cura di E. Ragni, Roma 1971.

REYDELLET 1994

Venance Fortunat, *Poèmes*, t. I (livres I-IV), texte établi et traduit par M. Reydellet, Paris 1994.

RICHTER 1979

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

RICHTER 1987

L. Richter, *Die beiden ältesten Liederbücher des lateinischen Mittelalters*, «Beiträge zur Musikwissenschaft» 29 (1987), 1-12.

RIGG - WIELAND 1975

A.G. Rigg - G.R. Wieland, *A Canterbury Classbook of the mid-eleventh Century: the «Cambridge Songs» Manuscript*, «Anglo-Saxon England» 4 (1975), 113-30.

ROBERTINI - GIOVINI 2004

Rosvita di Gandersheim, *Poemetti agiografici e storici*, a cura di L. Robertini - M. Giovini, testo latino a fronte, Alessandria 2004.

RODRÍGUEZ GIJÓN 2001

M. Rodríguez Gijón, *Los personajes Otón y Enrique en el poema misto-latino-alemán «De Heinrich»*, «Philologia Hispalensis» 15.1 (2001), 167-87 (CC 19).

RODRÍGUEZ GIJÓN 2006

M. Rodríguez Gijón, *La figura del emperador alemán en tres textos alemanes: «De Heinrich», «Modus Ottinc» y «Cantilena in Chuonradum II factum Imperatorem»*, «Estudios Filológicos Alemanes» 12 (2006), 223-232 (CC 3, 11, 19).

ROHLFS 1925

G. Rohlfs (hrsg.), *Sechs altfranzösische Fablels nach der Berliner Fablelhandschrift*, Halle 1925.

ROSATI 1989

G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, in Ovidio, *Lettere di eroine*, a cura di G. Rosati, testo latino a fronte, Milano 1989, 5-46.

ROSS 1977

W. Ross, *Die Liebesgedichte im Cambridger Liederbuch* (CC). *Das Problem des „Frauenliedes“ im Mittelalter*, «Der altsprachliche Unterricht» 20.2 (1977), 40-62 (CC 27, 40).

ROSSI 1974

G. Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, 3 voll., Roma 1974.

ROSSI 1989

P. Rossi (a cura di), *Carmina Burana*, testo latino a fronte, Milano 1989.

DE RUDDER 1982

O. de Rudder, *Edition de texte: «De l'enfant qui fu remis au soleil»*, «Médiévales» 1 (1982), 104-10.

RUSSELL 1987

J.B. Russell, *Il diavolo nel Medioevo*, Roma-Bari 1987.

SACKUR 1898

E. Sackur (hrsg.), *Sibyllinische Texte und Forschungen. Pseudomethodius, Adso und die tiburtinische Sibylle*, Halle 1898.

Bibliografia

SANDERS 1969

W. Sanders, «*Imperator ore iucundo saxonizans*». *Die altsächsischen Begrüßungsworte des Kaisers Otto in «De Heinrico»*, «*Zeitschrift für deutsches Altertum*» 98 (1969), 13-28 (CC 19).

SANNELLI 2002

Pietro Abelardo, *Planctus*, a cura di M. Sannelli, Trento 2002.

SANSOVINO 1610

A. Sansovino, *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare*, Venezia 1610.

SANTORO 1995

V. Santoro, *Il «De Heinrico» e gli inizi del plurilinguismo nella poesia tedesca medievale*, «*Medioevo e Rinascimento*», n.s., 6 (1995), 17-50 (CC 19).

SAXER 1959

V. Saxer, *Le culte de Marie-Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Age*, Auxerre-Paris 1959.

SCHALLER - KÖNSGEN 1977

D. Schaller - E. Könsgen, *Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antiquiorum. Bibliographisches Repertorium für die lateinische Dichtung der Antike und des früheren Mittelalters*, Göttingen 1977.

SCHIEL 1969

H. Schiel, *Ein zeitgenössisches Gedicht auf Erzbischof Poppo, seine Entstehungszeit und seine Deutung*, «*Kurtrierisches Jahrbuch*» 9 (1969), 32-44 (CC 25).

SCHNEIDER 2002

J. Schneider, *Heinrich und Otto. Eine Begegnung an der Jahrhundertwende*, «*Archiv für Kulturgeschichte*» 84 (2002), 1-40 (CC 11, 16).

SCHNEIDER 2003

J. Schneider, *Latein und Althochdeutsch in der Cambridger Liedersammlung: «De Heinrico», «Clericus et Nonna»*, in R. Bergmann (hrsg.), *Volkssprachig-lateinische Mischtexte und Textensembles in der althochdeutschen, altsächsischen und altenglischen Überlieferung*, Heidelberg 2003, 297-314 (CC 19, 28).

SCHULZE-BUSACKER 1979

É.Chr. Schulze-Busacker, *La complainte des morts dans la littérature occitane*, in Cl. Sutto (ed.), *Le sentiment de la mort au Moyen Âge. Études présentées au 5^e Colloque de l'Institut d'Études Médiévales de l'Université de Montréal*, Montréal 1979, 221-48.

SCHUPP 1968

V. Schupp, *Der Dichter des «Modus Liebinc»*, «Mittellateinisches Jahrbuch» 5 (1968), 29-41 (CC 14).

SCHUPP 1987a

V. Schupp, *Modus Florum, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. VI, Berlin-New York 1987, 630 (CC 15).

SCHUPP 1987b

V. Schupp, *Modus Liebinc, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. VI, Berlin-New York 1987, 630-32 (CC 14).

SCHUPP 1987c

V. Schupp, *Modus Ottinc, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. VI, Berlin-New York 1987, 632-34 (CC 11).

SCHUPP 1987d

V. Schupp, *Modus qui et Carelmanninc, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. VI, Berlin-New York 1987, 634-36 (CC 5).

SCOTTI 1980

C.P. Scotti, *Marbodo di Rennes e la fortuna del «Laelius»*, «Acme» 33 (1980), 313-29.

SEELMANN 1886

W. Seelmann, «*De Heinrico*». *Ein lateinisch-altsächsisches Gedicht vom Jahre 952*, «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung» 12 (1886), 75-89 (CC 19).

SEELMANN 1897

W. Seelmann, «*De Heinrico*», «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung» 23 (1897), 94-103 (CC 19).

Bibliografia

SEEMÜLLER 1898

J. Seemüller, *Studien zu den Ursprüngen der altdeutschen Historiographie*, in *Abhandlungen zur Germanischen Philologie. Festgabe für Richard Heinzel*, Halle 1898, 278-352 (CC 19).

SEGRE 1971

C. Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 6 (1971), 81-108.

SEGRE 1974

C. Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino 1974.

SERONI 1971

Agnolo Firenzuola, *Opere*, a cura di A. Seroni, Firenze 1971.

SINICROPI 1972

G. Sercambi, *Novelle*, a cura di G. Sinicropi, 2 voll., Roma-Bari 1972.

SIVO 1979

V. Sivo, *Il «Planctus Evandri de morte Pallantis»*, «Studi Medievali», n.s., 20.1 (1979), 303-12.

SIVO 1982

V. Sivo, *Le «Introductiones de notitia versificandi» di Paolo Camaldolese (testo inedito del secolo XII ex.)*, «Studi e Ricerche dell'Istituto di Latino – Facoltà di Magistero – Università degli Studi di Genova» 3 (1982), 119-49.

SIVO 2003

Fr. Sivo, *Valerio Massimo e Rodolfo Tortario*, «Invigliata Lucernis» 25 (2003), 251-78.

SIVO 2013

Fr. Sivo, *Nani e giganti nel Mezzogiorno normanno*, Campobasso-Foggia 2013.

SIVO 2013-2014

Fr. Sivo, *Sul testo del «De memorabilibus» di Rodolfo Tortario*, «Invigliata Lucernis» 35-36 (2013-2014), 309-48.

SIVO 2015

Fr. Sivo, *Alcione e le alcioni. Aspetti e momenti di un mito dall'Antichità al Medioevo*, in G. Cipriani - T. Ragno (a cura di), «*Mare omnium*». *Atti della "Summer School" (Vieste [FG], 8-12 settembre 2014)*, Foggia-Campobasso 2015, 285-344.

SIVO 2024

V. Sivo, *Le «Introductiones de notitia versificandi» di Paolo Camaldolese. Qualche osservazione*, in Cl. Fossati - D. Losappio (a cura di), *Percorsi medievali e umanistici. Per Gian Carlo Alessio*, Genova 2024, 381-410.

SLITT 2008

R. Slitt, *Aristocratic Male Friendship in the Anglo-Norman World (1066-1300)*, Ann Arbor [Mich.] 2008 (CC 6).

SMOLAK 2014

K. Smolak, "*Auctoritas*" in lateinischen Verssatiren des Mittelalters, in E. D'Angelo - J. Ziolkowski (edd.), *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)*, Firenze 2014, 1035-1051.

SORIERI 1937

L. Sorieri, *Boccaccio' Story of Tito and Gisippo in European Literature*, New York 1937.

SPANKE 1932

H. Spanke, *Zur Geschichte der lateinischen nicht-liturgischen Sequenz*, «*Speculum*» 7.3 (1932), 367-82.

SPANKE 1934

H. Spanke, *Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz*, «*Zeitschrift für deutsches Altertum*» 71 (1934), 1-39.

SPANKE 1942

H. Spanke, *Ein lateinisches Liederbuch des 11. Jahrhunderts*, «*Studi Medievali*», s. II, 15.1 (1942), 111-42.

Bibliografia

SPRINGER 1895

H. Springer, *Das Altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Literaturen*, Berlin 1895.

STALZER 1912

J. Stalzer, *Stücke der «Disciplina clericalis» des Petrus Alfonsi in lateinischen Versen der Berliner Handschrift Diez. B 28, «Dritter Jahresbericht des k. k. Staats-Realgymnasium in Graz. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1911-1912»* (1912), 3-36.

STEINDORFF 1874-1881

E. Steindorff, *Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Heinrich III.*, 2 voll., Leipzig 1874-1881.

VON DEN STEINEN 1933

W. von den Steinen, *Invitatio amicae*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 70.4 (1933), 281-87 (CC 27).

VON DEN STEINEN 1974

W. von den Steinen, *Ein Dichterbuch des Mittelalters*, hrsg. von P. von Moos, Bern-München 1974 (CC 40, 44, 49).

STELLA 1998

Fr. Stella, *Amarcio (Sextus Amarcus Gallus Piosistratus), sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma 1998, 92-93.

STELLA 2001

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

STELLA 2006

Fr. Stella, *I Canzonieri d'amore della poesia mediolatina: cicli narrativi non lineari, contesti epistolari, dimensione scolastica*, in *"Liber", "fragmenta", "libellus" prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario Internazionale di Studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003)*, a cura di Fr. Lo Monaco - L.C. Rossi - N. Scaffai, Firenze 2006, 35-53.

STELLA 2007

Fr. Stella (dir. by), *Corpus Rhythmorum Musicum saec. IV-IX. I. Songs in Non-Liturgical Sources - Canti di tradizione non liturgica. 1. Lyrics / Canzoni*, Textual Editions by M.P. Bachmann, C. Bottiglieri, P. Bourgain, E. D'Angelo, M.C. Ferrari, J. Hernández Lobato, Fr. Lo Monaco, R. Miguel Franco, Fr. Stella, D. Vitale, Musical Edition by S. Barrett, Introduction to the Manuscripts by P. Stoppacci, Firenze 2007.

STELLA 2009

Nivardo di Gand, *Le avventure di Rinaldo e Isengrimo*, Libro I, a cura di Fr. Stella, testo latino a fronte, Pisa 2009.

STEVENSON 2005

J. Stevenson, *Women Latin Poets. Language, Gender, and Authority, from Antiquity to the Eighteenth Century*, Oxford 2005.

STICCA 1966

S. Sticca, *The Literary Genesis of the "Planctus Mariae"*, «Classica & Mediaevalia» 27 (1966), 296-309.

STICCA 1984

S. Sticca, *Il "Planctus Mariae" nella tradizione drammatica del Medio Evo*, Sulmona [AQ] 1984.

STOTZ 1982

P. Stotz, *Sonderformen der sapphischen Dichtung. Ein Beitrag zur Erforschung der sapphische Dichtung des lateinischen Mittelalters*, München 1982.

STOTZ 2008

P. Stotz, *Das Hohelied in der lateinischen Dichtung des Mittelalters: ein Annäherungsversuch*, in R.E. Guglielmetti (a cura di), *Il «Cantico dei Cantici» nel Medioevo*, Firenze 2008, 397-424.

STRECKER 1920

K. Strecker, *Der Leich «De littera Pythagorae»*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 58 (1920), 154-57 (CC 12).

STRECKER 1924

K. Strecker, *Zum «Planctus Lotharii»*, «Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde» 3 (1924), 360-62.

Bibliografia

STRECKER 1925

K. Strecker, *Zu den «Cambridger Liedern»*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 62.4 (1925), 209-20 (CC 10, 27).

STRECKER 1926

K. Strecker (hrsg.), *Die Cambridger Lieder (Carmina Cantabrigiensia)*, Hannover 1926 (rist., München 1978).

STRECKER 1935

Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam, hrsg. von K. Strecker, in *MGH, Script. Rer. Germ.* XXIV, Hannover 1935.

SUCHOMSKI 1975

J. Suchomski, *“Delectatio” und “Utilitas”. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterliche komischer Literatur*, Bern-München 1975.

SURIUS 1570

L. Surius, *De probatis sanctorum historiis, partim ex tomis Aloysii Lipo- mani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codi- cibus, quarum permultae antehac numquam in lucem prodeire*, vol. I, Coloniae Agrippinae 1570.

SZÖVERFFY 1970

J. Szöverffy, *Weltliche Dichtungen des lateinische Mittelalters. Ein Handbuch*, vol. I. *Von den Anfängen bis zum Ende der Karolingerzeit*, Berlin 1970.

SZÖVERFFY 1987

J. Szöverffy, *L'abbé Jean et la politique ecclésiastique en France vers l'an Mil*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 30, fasc. 119 (1987), 263-65 (CC 42).

TADDEI 2018

Thietmar di Merseburg, *Cronaca*, a cura di M. Taddei, Pisa 2018.

TATEO 1995

Fr. Tateo, *Le allocuzioni al potere pubblico*, in G. Musca - V. Sivo (a cura di), *Strumenti, tempi e luoghi di comunicazione nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle Undecime Giornate Normanno-Sveve (Bari, 26-29 ottobre 1993)*, Bari 1995, 153-65.

THIRY 1974

Cl. Thiry, *La composition de la «Lamentatio de morte Karoli comitis Flandriae»*, in J. de Caluwé (ed.), *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, vol. II, Liège 1974, 1129-42.

THIRY 1978

Cl. Thiry, *La plainte funèbre*, Turnhout 1978.

THIRY 1983

Cl. Thiry, *De la mort marâtre à la mort vaincue: attitudes devant la mort dans la déploration funèbre française*, in H. Braet - W. Verbeke (edd.), *Death in the Middle Ages*, Leuven 1983, 239-57.

THOMPSON 1967

St. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, trad. ital., Milano 1967.

THOMPSON 1975

St. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington [Ind.]-London 1975.

TILLIETTE 2002

Baldricus Burgulianus / Baudri de Bourgueil, *Carmina / Poèmes*, texte établi, traduit et commenté par J.-Y. Tilliette, vol. II, Paris 2002.

TOLAN 1993

J. Tolan, *Petrus Alfonsi and his Medieval Readers*, Gainesville [Flor.] 1993.

TRAILL 2018

D. Traill (ed. and transl.), *Carmina Burana*, 2 voll., Cambridge [Mass.]-London 2018.

TRAUBE 1891

L. Traube, «O Roma nobilis». *Philologische Untersuchungen aus dem Mittelalter*, «Abhandlungen des philosophisch-philologische Classe der königlichen Bayerischen Akademie der Wissenschaften» 19 (1891), 299-395 (CC 48).

Bibliografia

TRONCARELLI 1981

F. Troncarelli, *Tradizioni perdute. La «Consolatio Philosophiae» nell'Alto Medioevo*, Padova 1981.

TROST 1987

P. Trost, *Zwei lateinisch-althochdeutsche Mischgedichte*, in *Althochdeutsch. Wörter und Namen. Forschungsgeschichte*, hrsg. von R. Bergmann [et alii], vol. I, Heidelberg 1987, 807-08 (CC 19, 28).

TUBACH 1969

J. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1969.

TURCAN-VERKERK 2014

A.-M. Turcan-Verkerk, recens. a QUETGLAS - RAVENTOS 2009, «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 72 (2014), 418-19.

TUZZO 2009

S. Tuzzo, *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, 253-75.

TUZZO 2015

S. Tuzzo, *La poesia dei "clerici vagantes". Studi sui «Carmina Burana»*, Cesena [FC] 2015.

TUZZO 2016

S. Tuzzo, *Tradition and Innovation in Matthew of Vendome's Tale of Pyramus and Thisbe*, «Schede Medievali» 54 (2016), 187-204.

TYLER 2001

E.M. Tyler, *Crossing Conquests. Polyglot Royal Women and Literary Culture in Eleventh-Century England*, in E.M. Tyler (ed.), *Conceptualizing Multilingualism in Medieval England, c. 800 - c. 1250*, Turnhout 2011, 171-96.

TYLER 2016

E.M. Tyler, *German Imperial Bishops and Anglo-Saxon Literary Culture on the Eve of the Conquest. The «Cambridge Songs» and Leofric's Exeter Book*, in R. Stephenson - E.V. Thornbury (edd.), *Latinity and Identity in Anglo-Saxon Literature*, Toronto 2016, 177-201.

TYLER 2017

E.M. Tyler, *England in Europe. English Royal Women and Literary Patronage, c. 1000-c. 1150*, Toronto-Buffalo-London 2017.

UHLAND 1865

L. Uhland, *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, vol. I, Stuttgart 1865.

UHLRITZ 1952

M. Uhlirz, *Der Modus «De Heinrico» in sein geschichtlicher Inhalt*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 26 (1952), 153-61 (CC 19).

UNWERTH 1916

W. von Unwerth, *Der Dialekt des Liedes «De Heinrico»*, «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» 41 (1916), 312-31 (CC 19).

VÀRVARO 1985

A. Vårvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna 1985 (CC 40).

VÀRVARO 1994

A. Vårvaro, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo. Walter Map*, Bologna 1994.

VECCHI 1951

G. Vecchi, *I "planctus" di Abelardo*, Modena 1951.

VECCHI 1958

G. Vecchi (a cura di), *Poesia latina medievale. Introduzione, testi, traduzione, note, trascrizioni musicali*, Parma 1958 (CC 10, 42, 14, 15, 23, 27, 40, 48).

Bibliografia

VECCHI 1967

G. Vecchi, *Il "planctus" di Gudino di Luxeuil: un ambiente scolastico, un ritmo, una melodia*, in Id., *Due studi sui ritmi latini del Medio Evo*, Bologna 1967, 7-30.

VELLI 1967

G. Velli, *Sull'«Elegia di Costanza»*, «Studi sul Boccaccio» 4 (1967), 241-54.

VELLI 1995

G. Velli, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione memoria scrittura*, Padova 1995.

VERHELST 1973

D. Verhelst, *La préhistoire des conceptions d'Adson concernant l'Antéchrist*, in «Recherches Théologiques Anciennes et Médiévales» 40 (1973), 52-103.

VERHELST 1976

D. Verhelst (ed.), *Adso Dervensis, De ortu et tempore Antichristi: necnon et tractatus qui ab eo dependunt*, Turnhout 1976.

VERHELST 1977

D. Verhelst, *Adso van Montier-en-Der en de angst voor het jaar Duizend*, in «Tijdschrift voor Geschiedenis» 90 (1977), 1-10.

VICELIUS 1544

G. Vicelius, *Hagiologium seu de sanctis Ecclesiae historiae*, Moguntiae 1541.

VINAY 1952

G. Vinay, *La commedia latina del secolo XII. Discussioni e interpretazioni*, «Studi Medievali», s. II, 18.1 (1952), 209-71.

VINAY 1989

G. Vinay, *Peccato che non leggessero Lucrezio*, a cura di Cl. Leonardi, Spoleto [PG] 1989.

VISCARDI - VIDOSSÌ 1977

A. Viscardi - G. Vidossì (a cura di), *Scritture e scrittori dei secoli VI-I-X*, Torino 1977 (CC 48).

VITALE 2014

C. Vitale, *I «Carmina Cantabrigiensia» di argomento politico*. Tesi di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità (rel. A. Bisanti), Università degli Studi di Palermo, Palermo 2014 (non pubblicata: CC 3, 11, 16, 19, 25, 26, 38, 41).

VOGEL 2001

Lamberti Tuitensis *Vita Heriberti. Miracula Heriberti. Gedichte. Liturgische Texte*, hrsg. von B. Vogel, Hannover 2001.

VOLLMANN 1985

B.K. Vollmann, *Lantfrid und Cobbo, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. V, Berlin-New York 1985, 608-11 (CC 6).

VOLLMANN 1987

B.K. VOLLMANN, *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*, Frankfurt am Main 1987.

VOLLMANN 1988

B.K. Vollmann, «*O admirabile Veneris idolum*» («*Carmina Cantabrigiensia*» 48) - *ein Mädchenlied?*, in U. Kindermann (hrsg.), *Festschrift für Paul Klopsch*, Göttingen 1988, 523-34 (CC 48).

VOLLMANN 1991

Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam. Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. von B.K. Vollmann, in HAUG - VOLLMANN 1991, 300-87.

VUOLO 1950

E. Vuolo, «*Iam dulcis amica venito*», «*Cultura Neolatina*» 10 (1950), 5-25 (CC 27).

WACKERNAGEL 1830

W. Wackernagel, *De Heinrico*, in H. Hoffmann (hrsg.), *Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur*, vol. I, Breslau 1830, 340-45 (CC 19).

WADDELL 1948

H. Waddell, *Mediaeval Latin Lyrics*, New York 1948 (CC 23, 24, 27, 40).

Bibliografia

WADDELL 1949

H. Waddell, *The Wandering Scholars*, London 1949.

WALSH - HUSCH 2012

P.G. Walsh - Chr. Husch (ed., transl., and comm.), *One Hundred Latin Hymns. Ambrose to Aquinas*, Cambridge [Mass.]-London 2012.

WARD 1975

B. Ward, *The Sayings of the Desert Fathers. The Alphabetic Collection*, London-Oxford 1975.

WATTENBACH 1893

W. Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts*, vol. I, Berlin 1893.

WEIDNER 2023

K. Weidner, «*Levis exsurgit zephirus*» («*Carmina Cantabrigiensia*» 40): eine geistliche Relektüre, in «*Mîn sang sol wesen dîn*». *Deutsche Lyrik des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Interpretationen*, hrsg. von T. Bulang- H. Runow - J. Zimmermann, Wiesbaden 2023, 9-28 (CC 40).

WEIDNER 2024

K. Weidner, *Das Leid der Schneemutter: Der «Modus Liebinc» [C] und ein Fragment, das keines ist*, in *Fragmente und Fragmentierungen*, hrsg. von C. Herberichs - R. Schöller, Berlin 2024, 177-203 (CC 14).

WEIDNER 2026

K. Weidner, *The Material Poetics of the «Cambridge Songs»*, Turnhout 2026.

WIELAND 1996

G. Wieland, recens. a Ziolkowski 1994, «*The Journal of Medieval Latin*» 6 (1996), 238-41.

WILHELM 1965

J.J. Wilhelm, *The Cruellest Month. Spring, Nature, and Love in Classical and Medieval Lyrics*, New Haven [Conn.] 1965 (CC 40).

VON WINTERFELD 1850

C. von Winterfeld, *Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen*, Leipzig 1850.

VON WINTERFELD 1900

P. von Winterfeld, *Zur Geschichte der rhythmischen Dichtung*, «Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde» 25 (1900), 379-408 (CC 43).

VON WINTERFELD 1902

Hrotsvithae *Opera*, hrsg. von P. von Winterfeld, Berlin 1902.

VON WINTERFELD 1913

P. von Winterfeld, *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen*, hrsg. von H. Reich, München 1913 (CC 42).

WOLFRAM 2000

H. Wolfram, *Konrad II. 990-1039. Kaiser dreier Reiche*, München 2000.

WOOD 1914-1915

F. Wood, *Notes on Old High German Texts. 3. De Heinrico*, «Modern Philology» 12 (1914-1915), 178 (CC 19).

WOOLF 1972

R. Woolf, *The English Mystery Plays*, Berkeley-Los Angeles 1972.

YATES 1984

D.N. Yates, «*Carmina Runensia*»: *Twelfth-Century Verses from the Cistercian Monastery of Rein*, «*Traditio*» 40 (1984), 318-28.

YEARLEY 1983

J. Yearley, *The Medieval Latin "Planctus" as a Genre*, 3 voll., York 1983.

ZAKARIAN 2009

D. Zakarian, *The "Vagantendichtung". The Secular Latin Poetry of the Wandering Scholars of the Middle Ages*, Thessaloniki [GR] 2009 (CC 14).

Bibliografia

ZAPF 2013

V. Zapf, *Modus Ottinc, Modus Liebinc, Modus Florum, sub voc.*, in *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. 5. Epik (Vers - Strophe - Prosa) und Kleinformen*, hrsg. von W. Achnitz, Berlin-Boston 2013, 20-28 (CC 11, 14, 15).

ZIOLKOWSKI 1993

J.M. Ziolkowski, *La poesia d'amore*, in G. Cavallo - Cl. Leonardi - E. Menestò (dir. da), *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, vol. I. *La produzione del testo*, t. 2. *Vecchi e nuovi generi letterari*, Roma 1993, 43-71 (CC 27, 40, 48).

ZIOLKOWSKI 1994

J.M. Ziolkowski (ed., transl., and comm.), *The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)*, New York - London 1994 (rist. Tempe [Arizona] 1998; Cambridge [Mass.] 2021).

ZIOLKOWSKI 1995

J.M. Ziolkowski, *Twelfth-Century Understandings and Adaptations of Ancient Friendship*, in A. Welkenhuysen - H. Braet - W. Verbeke (edd.), *Medieval Antiquity*, Leuven 1995, 59-82 (CC 6).

ZIOLKOWSKI 2000a

J.M. Ziolkowski, *Cambridge Songs, sub voc.*, in *Dictionary of the Middle Ages*, vol. III, New York 2000, 57-58.

ZIOLKOWSKI 2000b

J.M. Ziolkowski, «Nota Bene»: *Why the Classics Were Neumed in the Middle Ages*, «The Journal of Medieval Latin» 10 (2000), 74-114.

ZIOLKOWSKI 2005

J.M. Ziolkowski, *Folkstales in Medieval Latin Poetry (1000-1300)*, in M.C. Díaz y Díaz - J.M. Díaz de Bustamante (edd.), *Poesía latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del "Internationales Mittellateinerkomitee" (Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002)*, Firenze 2005, 75-91.

ZIOLKOWSKI 2006a

J.M. Ziolkowski, *Fairy Tales from / before Fairy Tales. The Medieval Latin past of Wonderful Lies*, Ann Arbor [Mich.] 2006 (CC 6, 14, 15, 24, 35, 42).

ZIOLKOWSKI 2006b

J.M. Ziolkowski, *Il libro e la nota: il ruolo della musica nei manoscritti medievali (secc. IX-XII) dell' "Orazio lirico", in "Liber", "fragmenta", "libellus" prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario Internazionale di Studi, Bergamo (23-25 ottobre 2003)*, a cura di Fr. Lo Monaco, L.C. Rossi, N. Scaffai, Firenze 2006, 55-68.

ZIOLKOWSKI 2007

J.M. Ziolkowski, «Nota bene». *Reading Classics and Writing Melodies in the Early Middle Ages*, Turnhout 2007.

ZIOLKOWSKI - BALINT 2007

A Garland of Satire, Wisdom, and History. Latin Verse from Twelfth-Century France (Carmina Houghtoniensia), edd. J.M. Ziolkowski - Br.K. Balint, Cambridge [Mass.] 2007.

ZUMTHOR 1959

P. Zumthor, *Etude typologique sur des "planctus" contenus dans la «Chanson de Roland»*, in Id., *La technique littéraire des "chansons de geste"*, Paris 1959, 219-35.

ZUMTHOR 1963

P. Zumthor, *Les "planctus" épiques*, «Romania» 84 (1963), 61-69.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Giugno 2026

Presso la ditta Photograph s.r.l - Palermo
Editing e typesetting: Michela D'Alessandro per conto di NDF
Progetto grafico copertina: Michela D'Alessandro