



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISSIMA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Lettere Moderne

Prova finale

**“LA POESIA D’AMORE MEDIOLATINA.
MARBODO DI RENNES: STILI E MODELLI”**

Relatore: *Clara Fossati*

Correlatore: *Claudio Bevegni*

Candidato: *Alma Spina*

Anno accademico 2019/2020

INDICE

Introduzione	4
1 LA POESIA LIRICA AMOROSA NEL MEDIOEVO LATINO	6
1.1 Caratteri generali e inquadramento storico	6
1.2 Il pubblico dei poeti d'amore medievali	10
1.3 I poeti amorosi	12
1.3.1 Venanzio Fortunato (530-600)	13
1.3.2 Ilario d'Orléans (1075-1140).....	16
1.4 Le raccolte poetiche	20
1.4.1 I <i>Carmina Cantabrigiensia</i>	20
1.4.2 I <i>Carmina Burana</i>	22
1.4.3 I <i>Carmina Rivipullensia</i>	24
1.4.4 I <i>Carmina Arundelliana</i>	26
2 STILI E MODELLI DELLA POESIA AMOROSA MEDIOLATINA	27
2.1 <i>Aetas Ovidiana</i>	29
2.2 Le Sacre Scritture.....	33
2.3 La poesia d'amore in volgare.....	38
2.4 Metrica	43
2.5 Generi, stili e forme	46
2.5.1 La canzone.....	47
2.5.2 L'alba.....	48
2.5.3 La pastorella	48
3 LA SCUOLA DI ANGERS	51
3.1 « <i>Suscipe, virgo decens, nostrum, Constantia, carmen</i> »	52
3.1.1 Adele di Blois	54
3.1.2 Cecilia di Normandia.....	55

3.1.3	Matilde delle Fiandre.....	56
3.1.4	Muriel e le altre monache ed educande	57
3.2	«Eppure porterebbe armi, se il costume non glielo impedisse»: l'ideale femminile nella poesia amorosa della scuola di Angers.....	60
3.3	Le regole del genere epistolare	63
4	MARBODO DI RENNES.....	67
4.1	I <i>Carmina varia</i> e il <i>Liber decem capitulorum</i>	68
4.2	I <i>Carmina Leodiensia</i>	74
4.3	Analisi e commento delle liriche amorose.....	75
4.3.1	M. episcopus E. comitissae (PL CLXXI 1659-60 n. XXIII).....	75
4.3.2	Ad Reginam Anglorum (PL CLXXI 1660 D n. XXIV).....	76
4.3.3	<i>Ad amicam repatriare parantem</i> (24 Bulst)	78
4.3.4	<i>Puella ad amicum munera promittentem</i> (27 Bulst)	79
4.3.5	<i>Rescriptum ad amicam</i> (36 Bulst)	80
4.3.6	<i>Rescriptum rescripto eiusdem</i> (37 Bulst)	82
4.3.7	<i>Ad puellam adamatam rescriptum</i> (38 Bulst)	83
4.3.8	<i>Ad puellam iniuste accusantem</i> (39 Bulst)	84
4.3.9	<i>Ad eandem resipiscentem</i> (40 Bulst)	84
4.3.10	<i>Ad amicam zelantem</i> (41 Bulst).....	85
4.3.11	<i>Ad amicam gementem</i> (42 Bulst).....	86
	Conclusioni.....	88
	Appendice 1.....	90
	Appendice II.....	103
	Bibliografia.....	115
	Ringraziamenti	120

Introduzione

La poesia lirica di carattere amoroso di Marbodo di Rennes si inserisce in un quadro molto ampio che è quello della poesia amorosa mediolatina. Per tutto il Medioevo la poesia d'amore ha lungamente proliferato, prendendo spunto dai più disparati modelli, arrivando a mettere le basi per delle vere e proprie novità di questo genere. Merito della poesia amorosa fu quello di introdurre caratteristiche nuove, divenendo in qualche modo il ponte per la nuova poesia d'amore che si andrà sviluppando dall'Umanesimo in avanti, e fungendo da modello¹ per la fortunata poesia trobadorica. Il mio interesse nei confronti della poesia amorosa mediolatina, con riferimento particolare ai tre chierici sui quali ci si soffermerà maggiormente nel corso di questa dissertazione, prende le mosse da una precedente passione nei confronti della poesia d'amore classica e dall'interesse che deriva dalla contaminazione tra cultura pagana e cultura cristiana.

Si può affermare che la nascita di Cristo e il conseguente aumento di influenza e poi di predominio della Chiesa sia stata la più grande crisi che l'Occidente abbia mai affrontato fino ad oggi. Una crisi che ha messo in discussione tutti i valori: religiosi, morali, civili, ma anche aspetti di natura storica, geografica, gerarchica. La venuta di Cristo va a plasmare un universo di credenze radicate nella mentalità occidentale e ribalta nell'arco di un brevissimo lasso di tempo ogni aspetto della vita degli uomini. I mutamenti che prenderanno forma dalla nascita del Cristianesimo in avanti andranno ad intaccare ogni aspetto, non solo quello religioso. Questa premessa ci serve per introdurre un'importante sezione di questa trattazione: quella dei modelli, analizzata in modo sistematico nel secondo capitolo. Il modello principale della poesia amorosa, infatti, come vedremo, risiede nella poesia d'amore classica, principalmente latina, nella sua contaminazione continua con le sacre scritture, nondimeno dimostrando l'importante influsso della poesia erotica in volgare. Mediante l'utilizzo dell'allegoria, gli scrittori cristiani cercarono di far convivere la letteratura antica con la presente cultura cristiana: questo avvenne principalmente mediante l'allegoria, che risultò un

¹ A tal proposito si vedano gli studi di R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, vol. II, t.2, Champion, Paris 1960.

potente mezzo di contaminazione tra la cultura pagana e cristiana e che permise ai suddetti scrittori di prendere a modello un'epoca in cui il *pantheon* religioso era totalmente diverso da quello attuale. Come sarà sottolineato più avanti, le *Metamorfosi* di Ovidio saranno, nel Medioevo, oggetto di importantissime riscritture in chiave cristiana, spesso accompagnate in appendice da un elenco di allegorie ormai divenute canoniche.

In questa analisi si procederà dal generale al particolare, cercando di fornire dapprima tutti gli elementi quali stili, modelli e fortuna della poesia amorosa mediolatina, per giungere, attraverso la disamina degli elementi comuni ai tre poeti della Valle della Loira tra il XI e il XII secolo, a concentrarsi sulle liriche di Marbodo di Rennes, dallo studio delle quali sono emersi caratteri singolari del poeta-vescovo, i quali ci consentiranno, da un lato, di accomunarlo ai suoi contemporanei e conterranei, dall'altro a renderlo un caso molto particolare.

1 LA POESIA LIRICA AMOROSA NEL MEDIOEVO LATINO

1.1 Caratteri generali e inquadramento storico

Il *corpus* di poesia lirica amorosa latina appartenente all'epoca medievale a noi pervenuto è molto vasto, vario e diversificato. Per questa ragione è un procedimento complesso quello di ricondurre a criteri unitari semplici questa enorme quantità di materiale, per il quale bisogna dunque mettere in moto una serie di processi classificatori che non si baseranno, ad esempio, su criteri genealogici ma piuttosto sulla comunanza dei modelli o sui luoghi nevralgici di provenienza dei poeti (intendiamo quelli non anonimi: i componimenti poetici senza il nome dell'autore sono, infatti, la maggioranza). La difficoltà nel catalogare meticolosamente questo vastissimo *corpus* risiede anche nel fatto che lo studio sistematico operato in materia di ricerca dei modelli ai quali i poeti amorosi in questione si sono ispirati è piuttosto recente, soprattutto se lo paragoniamo a quello svolto in merito alla poesia d'amore classica greca ma anche latina. In primo luogo, quest'ultima vanta un *corpus* decisamente più unitario e ridotto se confrontato con quello della poesia d'amore mediolatina. Inoltre, come si diceva in precedenza, gli studi sono recenti e vanno a ricoprire un periodo storico di quasi otto secoli (indicativamente dal VI al XIII secolo) e provenienze geografiche molto diversificate.

Per tentare di costruire un metodo di classificazione che ci consenta di muoverci all'interno della vastità della produzione della poesia d'amore mediolatina, possiamo seguire da vicino la trattazione di uno studioso della portata di Ziolkowski², che nel saggio *La poesia d'amore* ci fornisce alcune traiettorie d'analisi. Una delle modalità di classificazione evidenziate da Ziolkowski è quella di tracciare gli orizzonti letterari all'interno dei quali i poeti formarono le loro concezioni poetiche e di conseguenza l'individuazione dei modelli a cui essi si ispirarono. È poi certamente fondamentale esaminare le dinamiche sociali esistenti tra i poeti (ma anche gli esecutori, i mecenati, i protettori degli artisti, i goliardi) ed il loro pubblico: questo è un criterio fondamentale

² J.M. Ziolkowski, *La poesia d'amore*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino*, diretto da G. Cavallo - C. Leonardi - E. Menestò, vol. I. *La produzione del testo*, t. II, Roma, Salerno editrice, 1993, pp. 43-71.

di classificazione, poiché ci permette di suddividere il *corpus*, più che per genere, per finalità di intenti; le domande che lo studioso si porrà servendosi di questo approccio saranno: “Perché/per chi è stato scritto questo componimento?” oppure “Da chi è stato commissionato?”. Un altro metodo è quello dell’identificazione dei principali generi e sottogeneri in cui può essere suddivisa la poesia d’amore mediolatina, non lasciando da parte l’individuazione degli elementi di retorica e ideologia che stanno alla base di ogni genere. Infine, uno spunto di riflessione in merito alla fortuna dell’intero *corpus*: come, ma soprattutto perché, queste opere letterarie siano giunte fino all’età presente, quali siano state le revisioni e le mutilazioni subite nel tempo e per quale ragione diano modo ancora oggi di fornire spunti, modelli ed esempi alla letteratura europea e alle letterature ad essa collegate.

Riassumendo, la metodologia utilizzata per relazionarsi al *corpus* si orienta su quattro direttive:

- a. Possedere una mappatura dell’orizzonte letterario entro cui avvenne la formazione del poeta;
- b. Esaminare le dinamiche sociali presenti tra il poeta ed il mondo che lo circondava, ovvero tra il poeta e gli altri letterati dell’epoca, il pubblico, i mecenati, il potere, la Chiesa;
- c. Identificare i principali generi e sottogeneri in cui può essere suddivisa la poesia d’amore mediolatina;
- d. Comprendere per quale ragione e in quale modo quel determinato componimento sia giunto fino ai giorni nostri.

Un primo elemento su cui occorre soffermarsi prima di intraprendere la trattazione sistematica dei poeti amorosi e dei canzonieri d’amore medievali è l’organizzazione della società e la struttura della gerarchia cui appartenevano i poeti e letterati. Al gradino più alto di tale gerarchia sociale degli autori troviamo i membri dell’alta nobiltà (più spesso uomini, piuttosto raramente donne) che volentieri si cimentavano nella produzione poetica in forma orale, spesso accompagnata dalla musica, e scritta (nella maggior parte dei casi, la lingua utilizzata era il volgare). Fra questi si ricordano Guglielmo IX duca d’Aquitania (1071-1126), considerato il

primo trovatore; l'imperatore Enrico VI di Germania (1165-1197) e re Enzo di Sardegna (1224-1272), rispettivamente padre e figlio dell'imperatore Federico II di Svevia (1194-1250), la cui importanza per la diffusione della poesia in volgare è ampiamente conosciuta grazie all'operato della Scuola poetica siciliana. Anche nella Francia del Nord, dove la tradizione poetica era meno ricca rispetto alla Provenza, si ricordano alcune figure di poeti appartenenti alla nobiltà, quali Conon de Béthune (seconda metà del XII – inizio del XIII sec.), Guido di Coucy († 1203) e Gace Brulé (attivo fra il 1185 e il 1210).

Scendendo di qualche gradino nella scala sociale si trovavano i chierici e i nobili di rango inferiore, che producevano, in genere, liriche e romanzi d'amore (i «versi d'amore e prose di romanzi» di cui parla Dante³) per i patroni dell'alta nobiltà. Fra i nobili di rango inferiore si ricordano, in particolare, coloro che composero la maggior parte dei romanzi del ciclo "classico" e del ciclo "arturiano" (o "bretone"), come Benoit de Sainte-Maure (attivo fra il 1160 e il 1170), autore del *Roman de Troie*; gli anonimi autori del *Roman de Thèbes* e dell'*Eneas* (rielaborazioni, rispettivamente, della *Tebaide* di Stazio e dell'*Eneide* di Virgilio); Wace († 1175 circa.), autore del *Roman de Brut*, il più antico fra i romanzi "arturiani" di cui abbiamo testimonianza; infine, Chrétien de Troyes; e, in Germania, Gottfried von Strassburg (attivo agli inizi del XIII sec.), autore di un *Tristan*. A questo stesso gruppo possono ascrivere cavalieri quali Hartmann von Aue (attivo fra il 1180 e il 1203) e il cosiddetto Archipoeta di Colonia (nato intorno al 1130), che è l'unico (o, almeno, uno dei pochissimi) fra questi scrittori che abbia utilizzato il latino (e non il volgare) per le proprie composizioni poetiche.

Di rango equivalente alla piccola nobiltà, pur vivendo in un ambiente completamente differente e separato, erano i chierici, i quali, poiché vicini ai centri scolastici ed amministrativi, prediligevano comporre in latino. Fra questi si ricordano Serlone di Wilton († 1181), Ugo d'Orléans (o Primate) e Gualtiero di Châtillon, tutti e tre maestri che risiedevano nella città nella quale insegnavano. Scendendo un gradino più in giù, incontriamo i nobili di rango inferiore privi di possedimenti terrieri, i cosiddetti *ministeriales*, che dipendevano dalla protezione dei patroni (cioè dei nobili di livello più elevato di loro), guadagnandosi da vivere col loro mestiere di poeti, scrittori ed esecutori, attraverso canzoni e altre forme di intrattenimento. Molto labile era il confine

³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Purgatorio, XXVI, v. 118.

che separava i *ministeriales* dai *menestralles* (cioè i “menestrelli”), veri e propri intrattenitori che spesso si producevano in mimi, lazzi, giochi di prestigio, scherzi buffoneschi anche triviali e di dubbio gusto.

Un gruppo separato dai nobili e dai chierici era costituito, poi, dai monaci e, più tardi, dai frati. In genere, si pensa che monaci e frati non dovessero scrivere poesie d’amore, ma, nella realtà, le cose erano molto diverse; le rigide schematizzazioni moderne mal si adattano alla poesia medievale, alla sua consistenza e ai ceti sociali che la produssero. In primo luogo, monaci e frati, prima di diventare tali, vivevano una vita mondana talvolta sregolata e peccaminosa (l’esempio più celebre è quello di Francesco d’Assisi). In secondo luogo, l’influsso e l’importanza che il *Cantico dei Cantici* e l’innologia liturgica ebbero sulla formazione della poesia amorosa medievale, di cui si discuterà nel capitolo successivo⁴, non può essere dimenticato, soprattutto a proposito di monaci e frati che, più di ogni altra classe sociale, erano letteralmente imbevuti di letture della Bibbia e della liturgia. In terzo luogo, infine, venivano aiutati finanziariamente dai nobili nelle loro attività e, in cambio di questi aiuti, non solo pregavano e compivano atti caritatevoli nei confronti dei loro benefattori, ma mettevano anche al loro servizio le tecniche letterarie, scrittorie, compositive e, in certi casi, anche musicali di cui erano in possesso.

Infine, occorre menzionare alcune monache e scrittrici medievali (in genere appartenenti alle classi più elevate) dotate di notevole cultura, tanto da comporre in latino opere complesse e raffinate. Tra queste ricordiamo la canonichessa Rosvita di Gandersheim⁵ (sec. X), autrice di otto poemetti agiografici, sei dialoghi drammatici e due poemi epico-encomiastici; Ildegarda di Bingen⁶ (sec. XII), mistica e visionaria di notevole potenza immaginifica; Eloisa⁷ (sec. XII), amica, amante e corrispondente di Pietro Abelardo; Trotula de Ruggero (sec. XII), medico ginecologo della Scuola Medica

⁴ Cfr. Cap. II.

⁵ Per approfondimenti su Rosvita di Gandersheim si vedano i seguenti studi: K. Bodarwé, *Hrotsvit zwischen Vorbild und Phantom*, in «Gandersheim und Essen – Vergleichende Untersuchungen zu sächsischen Frauenstiften», a cura di M. Boernes e H. Röckelein, Essen 2006; E. Cescutti, *Hrotsvit und die Männer. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Umfeld der Ottonen*, München 1998; Carla Del Zotto, *Rosvita. La poetessa degli imperatori sassoni*, Jaca Book, Milano 2009.

⁶ Per approfondimenti su Ildegarda si vedano i seguenti studi: M. Schrader, A. Fuhrkötter, *Die Echtheit des Schriftum der heiligen Hildegard von Bingen*, Köln-Graz, 1956; W. Lauter, *Hildegard-Bibliographie 1*, Alzey 1970 e Alzey 1984; Peter Dronke, *Donne e cultura nel Medioevo*, Milano, Il saggiatore, 1986.

⁷ Per approfondimenti su Eloisa: Joseph T. Muckle, *The Personal Letters Between Abélard and Héloïse: Introduction, Authenticity and Text*, in *Mediaeval Studies*, 15, 1953, pp. 47-93; Abelardo ed Eloisa, *Lettere*, a cura di Nadia Cappelletti Truci, Torino, Einaudi, 1979.

Salernitana, autrice del *De passionibus mulierum*; e ancora alcuni personaggi che vengono comunemente definiti “minori” come la monaca Muriel⁸, vissuta fra l’XI e il XII secolo, magnificata per la propria cultura in alcune poesie di Ildeberto di Lavardin e di Balderico di Bourgueil. Un po’ diverso è, invece, il caso di innumerevoli poesie, giunteci anonime, in cui è una donna a parlare (si pensi al famoso “lamento della donna incinta”, *Carm. Bur.* 126 o a molte delle cosiddette *chansons de toile* o *chansons de femme*), poiché non è sicuro che esse siano state composte da un autore di sesso femminile. È infatti oltremodo probabile, nella stragrande maggioranza dei casi, che questi testi siano stati composti da un poeta maschio che ha cercato di immedesimarsi (di volta in volta con esiti poeticamente alterni) nella psicologia femminile.

1.2 Il pubblico dei poeti d’amore medievali

Possiamo affermare che il pubblico dei poeti d’amore medievali non fosse poi così vasto. Quello raggiunto dalle liriche amorose (sia quelle in volgare, sia soprattutto quelle in latino) non era composto né da lettori solitari, né da grandi assemblee, bensì da ristretti gruppi di ascoltatori. In particolare, il pubblico della lirica d’amore latina fu costituito, per quasi tutto il Medioevo, da gruppi di religiosi; ma la presenza importante di composizioni letterarie aventi come lingua una combinazione di latino e altre lingue aumenta la possibilità che in certe occasioni fossero presenti anche laici e laiche, che magari non conoscevano il latino bene come gli uomini di Chiesa. Nel caso delle poesie erotiche in volgare, era più normale che il pubblico comprendesse uomini e donne digiuni di latino.

A giudicare dalle apparenze, il monopolio quasi totale della Chiesa sulla produzione letteraria in latino avrebbe dovuto contrastare (in linea di principio e secondo la *communis opinio*) la composizione, la copia, la lettura privata o la declamazione ad alta voce (magari con intonazione ed accompagnamento musicale) di poesie d’amore nei monasteri e nelle corti ecclesiastiche. Invece molti monaci e molti cortigiani vescovili riponevano fede nelle procedure dell’interpretazione allegorica che li autorizzava a trovare significati più profondi non solo nel *Cantico dei Cantici*, ma anche in espressioni d’amore non strettamente legate alla Sacra Scrittura. Insomma, quasi tutta la

⁸ Cfr. Cap. III, 1.4.

letteratura scritta del XII secolo che ci è giunta (ed è un patrimonio quantitativamente enorme) era rivolta ad un pubblico selezionato e raffinato: vescovi, monaci e chierici nel caso del latino; re, regine cavalieri e ancora chierici nel caso del volgare. Nell'atto del comporre, il poeta medievale pensava quindi ad una raffinatezza e ad un gusto letterario che apparteneva ad una minoranza ristretta e privilegiata, e che a volte passava di generazione in generazione quasi come un bene di famiglia. Un caso molto significativo, in tal direzione (anche se riguarda più la produzione in volgare che quella in latino) è rappresentato da Guglielmo IX d'Aquitania e dai suoi discendenti.

Guglielmo IX d'Aquitania è comunemente considerato il primo trovatore (anche se potremmo dire che il primo di essi – o precursore – fu in effetti Venanzio Fortunato). Il figlio, Guglielmo X d'Aquitania, protesse l'illustre trovatore Marcabruno. Eleonora d'Aquitania, nipote di Guglielmo IX e figlia di Guglielmo X, è la più grande patrona di poeti che la famiglia ricordi⁹. I figli di Eleonora d'Aquitania continuarono l'opera intrapresa dalla madre. Enrico II Plantageneto (†1183), Riccardo I Cuor di Leone (1157-1199), autore di poesie in prima persona, e la contessa Maria di Champagne (†1198); furono entrambi molto attivi come mecenati di poeti ed artisti (quest'ultima, in particolare, fu la protettrice di Chrétien de Troyes). Il mecenatismo letterario, naturalmente, non riguardò una sola famiglia. I re, gli imperatori e gli alti funzionari che esercitavano con loro il potere avevano molte ragioni per essere generosi con i poeti e gli altri intrattenitori. Ormai da molto tempo si riconosce un ruolo fondamentale ai vescovi nel patrocinio e nella diffusione dell'attività letteraria. Non va dimenticato che i monasteri, anche se per certi aspetti in fase di declino e più legati ad un tradizionalismo che sta per essere superato, fornirono certamente un pubblico fedele e vasto per gli autori.

Scrivere per delle piccole corti aveva grandi vantaggi. Innanzitutto, era una forma di garanzia quella di avere un pubblico raffinato e capace di comprendere a fondo il significato dei componimenti poetici presentati, grazie ad una comune cultura e ad un

⁹ Fra i molti testi poetici prodotti presso la sua corte possiamo ricordare il *Roman de Brut* (1155) di Wace, che è il primo volgarizzamento dell'*Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth (1100 ca. – 1154), la *Chronique des ducs de Normandie* dello stesso Wace, il *Roman de Troie* di Benoit de Sainte-Maure, la "chanson de geste" di *Girart de Roussillon* e il *Bestiaire* di Philippe de Thaon (attivo fra il 1113 e il 1139).

sapere condiviso. I poeti d'amore medievali attinsero a questa esperienza comune nel creare il linguaggio e le immagini con cui esprimere le passioni assunte ad oggetto dei loro versi. Mentre nell'antica Roma la poesia d'amore si serviva spesso di una terminologia comune attinta dal linguaggio militare e civile (*militia amoris*, *servitium amoris*), nel Medioevo lo stesso effetto veniva raggiunto utilizzando spesso il linguaggio dell'amor sacro e traducendo le normali relazioni in base alle gerarchie sociali dell'epoca, presentando, cioè, il *servitium amoris* come devozione feudale dell'uomo verso la donna da lui amata.

Il fatto di attingere da un bagaglio culturale comune al proprio pubblico fu da sempre uno dei punti di forza del modello principale della poesia amorosa mediolatina, ovvero Ovidio. Gran parte del successo del poeta di Sulmona prendeva le mosse proprio da questo "*mare nostrum*" di miti, leggende, amori, saperi; ad esempio, quando Ovidio scrive di Narciso ed Eco – nel libro IV delle *Metamorfosi* – sa benissimo che quell'utilizzo della metrica (il quale richiama il suono prodotto dall'eco ed è molto suggestivo) e del lessico (ricordiamo il gioco di parole fornito dal verbo *coemus*, in quel frangente sapientemente usato) sarà pienamente colto dal suo pubblico e che è proprio questo che gli fornirà il successo desiderato. Ovidio è figlio del proprio tempo; allo stesso modo anche i poeti amorosi attingono dal patrimonio letterario comune con cui si trovano a rapportarsi ed è proprio da questo punto di contatto che si crea il legame con il pubblico.

1.3 I poeti amorosi

Come si è già detto, l'età d'oro per la poesia d'amore medievale fu il XII secolo. Prima di quest'epoca, della poesia d'amore profana altomedievale rimane ben poco, e quello che ci rimane è dovuto alle trascrizioni delle pubbliche condanne che riceveva. Invece, dal XII secolo assistiamo ad un vasto proliferare di componimenti poetici in latino ed in volgare¹⁰ da rendere molto complessa una ricostruzione sistematica.

Di fronte ad un *corpus* tanto vasto, si è deciso in questa sede di limitarsi alla presentazione di alcuni casi fondamentali della poesia d'amore mediolatina,

¹⁰ Sul bilinguismo, cfr. J.M. Ziolkowski, *Cultural Diglossia and the nature of medieval latin literature*, in *The Ballad and Oral Literature*, a cura di J. Harris, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1991, pp. 192-193.

individuando nelle figure di alcuni poeti (Venanzio Fortunato e Ilario d'Orléans che vengono presi in esame in questo capitolo; i poeti della Valle della Loira a cui invece vengono dedicati il terzo e il quarto capitolo) e di alcune raccolte poetiche¹¹ (*Carmina Cantabrigiensia*, *Carmina Burana*, *Carmina Arundelliana* e *Carmina Rivipullensia*) gli spunti per fornire un quadro il più possibile esaustivo in merito alla poesia amorosa medievale in lingua latina.

1.3.1 Venanzio Fortunato (530-600)

Il primo poeta di cui possiamo parlare è Venanzio Fortunato, sia in ordine di tempo sia in quanto poi modello per tutti i poeti successivi. Venanzio nasce nel 530 a Duplavis, oggi Valdobbiadene, nei pressi di Treviso e muore intorno al 600. L'opera di Venanzio Fortunato è vastissima e rivela una vena facile, scorrevole ed attraente. Tra le opere più importanti ricordiamo la *Vita Martini*¹² del 576, 2443 esametri divisi in quattro libri, scritta in onore del suo protettore. L'opera è preceduta da un'epistola a Gregorio di Tours e da una dedica in distici elegiaci indirizzata a Radegonda e Agnese¹³, due figure alle quali Venanzio dedicherà diversi componimenti che suscitano il nostro interesse in collegamento all'argomento qui trattato. Infatti, fra i componimenti poetici contenuti nei *Miscellanea*, un particolare spicco assumono quelli dedicati a Radegonda e ad Agnese: «in essi – ha scritto Giovanni Polara – Venanzio dà una rappresentazione della vita di

¹¹¹ Che in questa sede analizzeremo in ordine cronologico.

¹² La bibliografia su quest'opera è notevole. Per una comoda trad. ital., si può far ricorso a Venanzio Fortunato, *Vita di san Martino di Tours*, trad. ital., introd. e note a cura di G. Palermo, Roma, Città Nuova, 1985.

¹³ Fra le altre opere ricordiamo almeno le seguenti: il *De excidio Thoringiae*, poemetto storico in 86 distici elegiaci scritto in ricordo della fine dell'ultimo re di Turingia, padre di Radegonda; svariate vite in prosa di personaggi storici e di santi, di Ilario, Radegonda, di Flavio di Poitiers, di Marcello e di Germano di Parigi, di Severino di Bordeaux, di Paterno di Avranches, di Albino di Angers, di Medardo di Noyon; i *Miscellanea (Carmina)*, in undici libri, comprendenti circa 300 composizioni poetiche di vario genere, di soggetto religioso e profano, panegirici, epitalami (famoso quello per Sigeberto e Brunehilde), epitafi (fra i quali ricordiamo quello per Vilituta, donna di nobile famiglia germanica morta di parto in giovane età), epigrammi, inni, caratterizzati da una grande varietà di metri (soprattutto distici elegiaci, ma anche settenari trocaici, dimetri giambici e strofe saffiche), fra cui spiccano le innumerevoli composizioni dedicate a Radegonda e ad Agnese (ma anche quelle rivolte a re Cariberto e a Chilperico, il potente signore di Neustria sposo di Fredegonda, nonché a Brunehilde e alla sorella Galasvinta), scritti fra il 566 e il 585 circa (gli ultimi due libri furono pubblicati postumi a cura degli amici del poeta, insieme ai carmi che costituiscono l'*Appendix*); il *De navigio suo*, poemetto di 41 distici elegiaci composto ad imitazione della *Mosella* di Ausonio, in cui viene descritto il viaggio compiuto nel 588 dal poeta sulla Mosella in compagnia del re d'Austrasia Childeberto II; il *De virginitate*, una sorta di "epitalamio mistico"; e infine due inni famosi, il *Vexilla regis prodeunt* ed il *Pange lingua gloriosi*, composti sullo schema tipico degli inni ambrosiani (quartine di dimetri giambici).

convento che non abbiamo motivo di ritenere falsificata, con le raffinate eleganze che consistevano nell'ornare di ghirlande le pareti e di petali di rose le tavole, ma anche con i piccoli pettegolezzi e le malignità che senza dubbio circolavano a proposito del suo rapporto con la regina e la badessa»¹⁴.

Questo dell'amicizia fra Venanzio e le due potenti signore è un tema che è stato molto studiato ed indagato e che ha fatto molto discutere, suscitando opposte conclusioni (da una parte c'è chi vede nel poeta una sorta di giullare che vende la propria sapienza compositiva in cambio di vitto e alloggio, caratterizzato da un casto epicureismo; dall'altra c'è chi vede invece uno scrittore dalle grandi capacità tecniche e versificatorie, nonché l'iniziatore della poesia medievale sull'amore e sull'amicizia "spirituali" e, insieme, una sorta di "precursore" dei poeti del XII secolo della Scuola di Angers e dei trovatori provenzali). Esiste poi un filone di pensiero che vede nella *Vita Martini* un pretesto per scrivere una sorta di agiografia di Radegonda; se, infatti, si va a vedere la vicenda biografica della regina e monaca, non è poi così distante da quella di Martino: anche Radegonda si spoglia dei suoi abiti, anche lei subisce violenza fisica nonché morale (divenendo moglie di Clotario, entrando a far parte della famiglia che aveva distrutto la sua stirpe); Radegonda, che è una sorta di vescovo al femminile, ha come modello la figura di Martino, e così il poeta le dedica questa opera: Venanzio scrive di Radegonda e di Martino, delineando un unico ideale di umanità.

È certo, comunque, che la lettura di alcune composizioni poetiche indirizzate a Radegonda o ad Agnese può creare, anche nel lettore moderno qualche perplessità, anche per la commistione, effettuata dal poeta di Valdobbiadene, di linguaggio elegiaco (in particolare e come sempre ovidiano) e di linguaggio spirituale. Si tratta, infatti, di un gioco piuttosto pericoloso, quello giocato dal poeta con le sue due potenti ed influenti amiche, un gioco in cui Venanzio rischiava di cadere in comportamenti assolutamente non consoni con l'ambiente conventuale e con l'abito indossato sia da lui sia dalle due donne. Egli, pur mantenendo sempre (ed è questa una delle precipue caratteristiche della sua poesia) un tono sentimentale casto e puro, utilizza però sovente espressioni che la

¹⁴ G. Polara, *Letteratura latina tardoantica e altomedievale*, Jouvence, Roma 1987, p. 115.

poesia d'amore latina aveva consacrato per il rapporto fra l'uomo e la donna, fra l'amante e la *puella* (da Catullo a Ovidio), espressioni quali *lux mea, vita mea, deliciae meae*. Si pensi, ad esempio, al *carm. XI, 2* dei *Miscellanea*, dedicato a Radegonda che, in quel momento, è lontana dal poeta, cui egli si rivolge con le espressioni che utilizzerebbe un innamorato per la donna da lui lontana: *Quo sine me mea lux oculis [se] errantibus abdit / nec patitur visu se reserare meo? / Omnia conspicio simul: aethera flumina terram; / cum te non video, sunt mihi cuncta parum / ... / Consultum nobis sanctisque sororibus hoc sit, / ut vultu releves quos in amore tenes*. O, ancora, al *carm. XI, 6* dei *Miscellanea*, dedicato, questa volta, ad Agnese, in cui Venanzio equipara la badessa alla propria sorella Tiziana, e si dice figlio di Radegonda al pari della stessa Agnese (*ac si uno partu mater Radegundis utrosque / visceribus castis progenuisset, eram, / et tamquam pariter nos ubera cara beatae / pavissent uno lacte fluente duos*), respingendo le maligne insinuazioni di coloro che non riescono ad intendere il sublime, casto, puro e disinteressato livello che unisce insieme, in un vincolo indissolubile, Radegonda, Agnese e lo stesso Venanzio (*Heu! Mea damna gemo, tenui ne forte susurro / impediunt sensum noxia verba meum. / Sed tamen est animus simili me vivere voto, / si vos me dulci vultis amore coli*).

È poi interessante citare un brano dal *De excidio Thoringiae*¹⁵, un racconto dell'infanzia della regina, scritto da Venanzio in forma di lettera che Radegonda stessa avrebbe indirizzato al cugino Amalafredo, sul modello delle *Heroides* di Ovidio; evoca tutte le seduzioni, le ansie, le tenerezze innocenti degli amori infantili:

vel memor esto, tuis primevis qualis ab annis, / Hamalafrede, tibi tunc Radegundis eram, / quantum me quondam dulcis dilexeris infans/ et de fratre patris nate, benigne parens. / Quod pater extinctus poterat, quod mater haberi, /quod soror aut frater tu mihi solus eras. /prensa piis manibus heu blanda per oscula pendens / mulcebar placido fame parva tuo. / vix erat in spatium, quo te minus hora referret; / saecula nunc fugiunt, nec tua verba fero. /olvebam rabidas inliso in pectore curas, /... .. cum festinabas iam mihi tardus eras. / sors erat indicium, quia te cito, care, carere/ inportunus amor nescit habere diu. /anxia vexabar, si non domus una tegebat¹⁶.

¹⁵ Venanzio Fortunato, *De excidio Thoringiae*, ed. F. Leo, MGH, Auct. Ant., IV, p. 272, vv. 47-63.

¹⁶ Trad.: «Almeno ricordati quello che, dai tuoi primi anni, Amalfredo, allora io Radegonda ero per te, quanto un tempo, nella tua dolce infanzia, tu mi abbia amato, nato dal fratello del padre, affettuoso

In ultimo, con le sue immagini di mani femminili a contatto con la materia dei corpi sporchi e malati, il poeta crea l'archetipo della santa regina al servizio dei poveri, ma raggiunge, talvolta, risultati di grande raffinatezza e suggestione sottilmente erotica, come quando Venanzio coglie la traccia delle dita dell'amica sulla superficie del latte appena scremato, contenuto nella brocca che ha ricevuto in dono:

Aspexi digitos per lactea munera fixos et stat picta manus hic ubi crama rapis. Dic, rogo, quis teneros sic sculpere compulit unguis?¹⁷

Riportiamo, infine, alcuni ragionamenti elaborati da Pittaluga¹⁸ nel suo studio in merito all'influsso del *Cantico dei Cantici* sulla poesia d'amore medievale (di cui avremo modo di discutere più ampiamente al punto 2.2 di questa tesi). Emerge in queste righe la conferma che l'importanza di Venanzio sta, come abbiamo detto, nell'«adozione di formule della poesia erotica al fine di esprimere amore spirituale, con la conseguente impressione di un'inquietante, ma inconscia ambiguità, che emerge da alcuni carmi indirizzati alle sue protettrici Radegonda e Agnese».

1.3.2 Ilario d'Orléans (1075-1140)

Vissuto fra il 1075 ed il 1140, allievo in Francia di Pietro Abelardo, è autore di un importante *corpus* di poesie e di *ludi* drammatici (oltre che di una dozzina di epistole in prosa): una produzione varia e diversificata, che spazia su differenti generi e registri, dall'inno religioso («*Veni, dator omnis boni, veni, Sancte Spiritus*»¹⁹) all'aspra invettiva

genitore. Ciò che un padre defunto, una madre avrebbe potuto essere, una sorella o un fratello, per me c'eri soltanto tu. Sollevata da tenere mani, restavo attaccata a te nei carezzevoli baci, incantata, io piccola, dal tuo sereno parlare. Non passava ora che da me non ti portasse, ora corrono i secoli, e non ricevo da te nemmeno una parola. Tumultuosi affanni rivolgevo nel cuore trafitto... Se ti affrettavi, per me eri sempre lento. Dava segno la sorte che di te, o caro, avrei presto sentito la mancanza, amore che non sia propizio non può avere durata. L'ansia mi tormentava, se una sola dimora non ci accoglieva». La traduzione è mia.

¹⁷ Venanzio Fortunato, *Carmina*, XI, 14, ed. Leo, MGH, Auct. Ant., IV, p. 264.

¹⁸ S. Pittaluga, *Il "Cantico dei Cantici" fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale in Realtà e allegoria nell'interpretazione del Cantico dei Cantici*, Genova, Atti dei seminari di letteratura cristiana antica, 1989; pp. 67-68.

¹⁹ Cito da Hilarii Aurelianensis, *Versus et ludi. Epistolae. Ludus Danielis Belouacensis*, hrsg. von W. Bulst - M.L. Bulst-Thiele, Leiden. Brill, 1989. Qui I, 1; p.21.

al magister Abelardo («*Lingua servi, lingua perfidie*»²⁰), dalle *laudationes* di pueri («*Puer pulcher et puer unice*»²¹, «*Ave, puer speciose, qui non queris pretium*»²², «*Puer decens, decor floris*»²³, «*Certe, puer, hoc est iscicia*»²⁴) ai due famosi componimenti d'amore e di scherno passati poi nei *Carmina Burana* («*Cur suspectum me tenet domina?*»²⁵, «*Lingua mendax et dolosa*»²⁶), per non parlare delle sue opere più ampie e significative (anche e soprattutto per la storia del teatro latino medievale), come la *Suscitatio Lazari*²⁷, il *Ludus super iconia Sancti Nicolai*²⁸ e la *Historia de Daniel representanda*²⁹.

L'importanza di questo poeta è spesso collegata, tra le altre cose, ad un verso in volgare che compare alla fine di ogni strofa latina di un componimento poetico, il già citato «*Lingua servi, lingua perfidie*», poesia composta da dieci strofe; alla fine di ognuna di esse, come una litania, il verso in volgare che recita: «*Tort a vers nos li mestre*».

Ci soffermiamo qui brevemente sul *Ludus super iconia Sancti Nicolai* di Ilario, il quale si inserisce autorevolmente, per la sua efficacia rappresentativa, nel ciclo di uffici drammatici afferenti al tema del miracolo di san Nicola, vescovo di Mira vissuto nel IV secolo d.C., incarcerato da Diocleziano e liberato da Costantino, la cui fama in Occidente si può far datare a partire dalla traduzione latina, compiuta nel IX secolo da Giovanni Diacono, della vita redatta da Metodio. Nel 1087, poi, le sue reliquie furono traslate a Bari da marinai normanni, ed il santo, oltre a divenire (come è noto) il patrono della città adriatica, diventò gradualmente il protettore dei chierici, degli studenti, dei mercanti, dei marinai, con la prerogativa di far ritrovare gli oggetti smarriti o rubati. Di qui si diparte tutta una lunga serie di *ludi drammatici* ispirati alla vita e alle vicende (spesso sottoposte a modifiche e a riscritture d'impostazione "leggendaria") del santo di Mira, dai quattro *miracula* sceneggiati dai monaci dell'abbazia di St. Fleury-sur-Loire, a Fleury (*Le tre ragazze, I tre studenti, Il figlio di Getrone* e una *Iconia Sancti Nicolai*, da non confondere con quella di Ilario) alla *Vie de saint Nicolas* scritta in lingua d'oïl da

²⁰ Ilario d'Orléans, *Versus et ludi*, cit., VI, 1 *Ad Petrum Abelardum*; p. 30.

²¹ Ivi, VII, 1 *Ad puerum Andegauensem*; p. 31.

²² Ivi, IX, 1 *Ad Puerum Anglicum*; p. 33.

²³ Ivi, XIII, 1 *Ad Puerum Anglicum*; p. 46.

²⁴ Ivi, VII, 8 *Ad Puerum Andegauensem*; p. 32.

²⁵ Ivi, XVI, *Carmen Buranum n.95*; p. 59.

²⁶ Ivi, XVII, *Carmen Buranum n. 117*; p.60.

²⁷ Ivi, XI; p. 36.

²⁸ Ivi, XII; p. 43.

²⁹ Ivi, XV; p. 48.

Wace allo splendido e drammaticamente compiuto *Jeu de saint Nicholas* del troviero artesiano Jean Bodel, rappresentato all'inizio del XIII secolo nella ricca ed operosa città di Arras. Anche se non raggiunge certo la modernità e l'efficacia teatrale del testo di Jean Bodel (che però al suo predecessore mediolatino si è evidentemente ispirato per il suo *jeu*), il *Ludus super iconia Sancti Nicolai* di Ilario d'Orléans rappresenta comunque una tappa importante nella evoluzione del teatro latino medievale, per il realismo che lo caratterizza, per le brevi scene in cui «la situazione comica si risolve in un gioco mimico, che resta nella memoria»³⁰, per l'abilità e la varietà della versificazione, per il ricorso, sporadico ma comunque significativo, al volgare, ricorso che costituisce uno spartiacque, un punto di passaggio graduale dal teatro sacro latino a quello profano in volgare. Più ampio e scenicamente più complesso, il *Ludus Danielis* mostra, rispetto al *Ludus super iconia Sancti Nicolai*, più marcate e distintive tracce di modernità: «Anche in questo dramma – scriveva Luigi Alfonsi – c'è un riflesso politico ben chiaro nella rappresentazione degli invidiosi che insinuano la posizione del giusto presso il re: sembra un richiamo alla vita delle “inique corti”. Dal punto di vista artistico, oltre la novità dei soldati, che nel loro canto commentano l'azione come i cori del dramma classico, e l'elogio della regina, che risente assai di civiltà cavalleresca, è notevole che la seconda parte si svolga sulla stessa scena della prima, con una rapidissima mutazione per cui gli avvenimenti, che nel tempo e nel luogo (o nei luoghi) sono differenziati, appaiono saldamente uniti e quasi sincroni»³¹.

Ciò che in questa sede suscita il nostro interesse sono due *laudationes* di monache (secondo un modulo abbastanza diffuso nella poesia latina del XII secolo, come vedremo nell'opera dei poeti della Valle della Loira) chiamate rispettivamente *Bona*³² (II, *Ad sanctimoniam nomine Bonam*) e *Superba*³³ (III, *Ad sanctimoniam nomine Superbam*), i cui «nomina, evidentemente, altro non sono che degli *omina* con i quali giocare retoricamente ricorrendo alla *frequentatio* e alla *annominatio*»³⁴. In particolare,

³⁰ F. Doglio, *Storia del teatro drammatico. I. Dall'Impero Romano all'Umanesimo*, Milano, Garzanti, 1982, p. 137.

³¹ L. Alfonsi, *La letteratura latina medievale*, Sansoni-Accademia, 1972, p. 204.

³² Ilario d'Orléans, *Versus et ludi*, cit., II, 1; p. 25.

³³ Ivi, III, 1; p. 26.

³⁴ A. Bisanti, *La poesia d'amore mediolatina*, https://www.academia.edu/9265264/BISANTI_La_poesia_damore_mediolatina.

la prima di queste *laudationes*, quella dedicata alla monaca *Bona*³⁵, presenta a più riprese tali procedimenti retorici: il poeta esorta, infatti, la propria destinataria a far sì che il suo *nomen* non rimanga un puro “nome”, ma diventi un simbolo di *bonitas*; nelle prime due strofe

Ave, Bona, bona quidem et bonarum optima
nomen bonum, fama bona, sed res multo maxima;
bonam satis te produxit benigna nativitas,
sed innata dies tuos iam precessit bonitas.

Sanctus illis sicut credo predicavit Spiritus,
quisquis fuit, qui te Bonam appellavit primitus;
nomen tibi frustra ne foret impositum,
vite bone, Bona, grave cepisti propositum

ma anche nel prosieguo della composizione (str. 4,1 *Bonum nomen semper opus comitetur celebre*) e nella conclusione (str. 9,1-2 *Vale, Bona, vale, precor, et in bonum profice, / et ne nomen vincat mores, quod cepisti perfice*).

Nella seconda composizione, quella dedicata alla monaca *Superba*³⁶, il procedimento è invece assai più limitato, e si riduce, in pratica, soltanto alla apertura della poesia (str. 1,1 <O> *Superba, nec superba nisi solo nomine*), in compenso entrano in gioco dei nuovi valori come la *probitas* e la *nobilitas*.

Un altro componimento di Ilario d'Orleans è poi dedicato *Ad Roseam*³⁷ (il V: «*Ave, sidus occidentis, sidus lucis unice*»), e anche in esso compare il procedimento dell'*interpretatio nominis*, nella assimilazione (largamente canonica) della rosa alla verginità (si veda, in particolare, str. 4,4 *nomen tuum signat rosam et ecce virginitas*).

³⁵ La poesia consta di nove strofe tetrastiche di versi decapentasilabi (8 + 7) a rima trisillabica.

³⁶ Il componimento consta di 14 strofe distiche di decapentasilabi (8 + 7) con rima al mezzo bisillabica e rima finale trisillabica.

³⁷ Ilario d'Orléans, *Versus et ludi*, V,1; p. 29.

1.4 Le raccolte poetiche

In questo paragrafo, come annunciato in precedenza, ci si soffermerà su quattro raccolte poetiche basso medievali scritte tra l'XI e il XIII secolo, che comprendono testi lirici di vario genere e vari argomenti, tra i quali quello amoroso. Queste raccolte sono, in ordine cronologico, i *Carmina Cantabrigiensia*, i *Carmina Burana*, i *Carmina Rivipullensia*, e i *Carmina Arundelliana*.

1.4.1 I *Carmina Cantabrigiensia*

Iam, dulcis amica, venito / quam sicut cor meum diligo:
intra in cubiculum meum / ornamentis cunctis onustum (...)
Non me iuvat tantum convivium / quantum post dulce colloquium
nec rerum tantum ubertas / ut dilecta familiaritas.³⁸

Il manoscritto Gg. 5.35 della University Library di Cambridge³⁹, vergato a Canterbury intorno alla metà dell'XI secolo, presenta, ai ff. 432r-443v, una silloge poetica, nota col titolo di *Carmina Cantabrigiensia*. Il compilatore di questa raccolta mostra di aver avuto accesso ad un vasto repertorio che comprendeva testi di diverso genere e di varie età, di origine sia continentale (in particolare germanica) sia insulare. Secondo A.G. Rigg e G.R. Wieland, che hanno studiato ed accuratamente descritto il codice⁴⁰, la raccolta sembra essere stata copiata da un'antologia composta nella zona del basso Reno, probabilmente a Colonia. Nel periodo in cui il manoscritto venne redatto⁴¹, esisteva, infatti, una fitta rete di rapporti fra l'Inghilterra e Colonia e la visita del

³⁸ CC 27, *Iam, dulcis amica, venito*.

³⁹ Ad oggi i *Carmina Cantabrigiensia* sono custoditi ancora qui.

⁴⁰ A.G. Rigg - G.R. Wieland, *A Canterbury Classbook of the mid-eleventh Century: the «Cambridge Songs» Manuscript*, in «Anglo-Saxon England» 4 [1975], pp. 113-130 (a p. 128). Sui *Carmina Cantabrigiensia* si vedano: J. Ziolkowski, *The Cambridge songs (Carmina Cantabrigiensia)*. Garland Library of Medieval Literature, Series A vol. 66 New York: Garland Pub., 1994; K. Strecker, *Die Cambridger Lieder*. MGH Scriptores rerum Germanicarum 40 Berlin, 1926; K. Breul, *The Cambridge Songs: A Goliard's Songbook of the Eleventh Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1915. Cfr. anche *Carmina Cantabrigiensia. Il Canzoniere di Cambridge*, a cura di Francesco Lo Monaco, Pacini Editore, Pisa 2010, pp. VIII-320 (Scrittori Latini dell'Europa Medievale, 9).

⁴¹ L'ultimo canto datato è del 1039. Il viaggio sarebbe avvenuto poco dopo.

vescovo Ealdredo di Worcester nella città renana potrebbe aver rappresentato l'occasione in cui buona parte della silloge venne raccolta e portata a Canterbury, per essere copiata, insieme ad altro materiale locale, nello *scriptorium* di St. Augustine.

Per quanto riguarda il contenuto, siamo ben distanti dall'ordine dei *Carmina Burana*, nei quali la struttura è parte integrante dell'opera e i *carmina* appaiono in ordine a seconda dell'argomento trattato. Nei *Cantabrigiensia*, inoltre, prevale la sfera religiosa su quella amorosa. Infatti, su 52 brani, ben 17 composizioni sono di contenuto religioso (nn. 1, 2, 4, 5, 8, 13, 26, 36, 44, 47, 77, 78, 79, 80, 81, 82 e 83) e altri 13 riguardano argomenti non secolari; dei 22 testi "profani" che la raccolta presenta, una parte è di argomento politico-storico, mentre altri componimenti sono di tipo novellistico e/o umoristico e solo per pochissimi brani dei *Carmina Cantabrigiensia* si può parlare di poesia d'amore.

Un primo spunto di riflessione è offerto dal carme *Sponso sponsa karissimo*:

Sponso sponsa karissimo se ipsam in coniugio
Ambosque diu uiuere, post celi culmen capere.
Ne spernas, quod sim fragilis, sum tamen <...> habilis,
rugasam si me uideas ut puellam me teneas.
Veni ueni, karissime, quod fusca sum, non despice
Dilapsa uel lateribus assurgam tuis uiribus. (...)⁴²

Le allusioni al *Cantico dei Cantici* sono negli appellativi *sponsus* e *sponsa* e nelle strofe 2 e 3 (*Cant.* 1,5: *nolite me considerare quod fusca sim*; 4,8: *veni de Libano sponsa veni de Libano veni coronaberis*)⁴³. Il carme presenta un lessico che si potrebbe definire amoroso, in quanto richiama la figura dello sposo e della sposa, come accade nel *Cantico*. In questo caso, però, secondo gli studiosi⁴⁴, il significato del carme è univoco: la sposa viene identificata con «la città di Treviri (o la sua cattedrale) che, ridotta *fragilis* e *fusca* dalle devastazioni compiute nel 1008 dall'imperatore Enrico II, indirizza

⁴² *Carm. Cantabr.* 25: cito dall'edizione di W. Bulst, Heidelberg 1950; cfr. anche l'edizione di K. Strecker, Berolini 1955.

⁴³ S. Pittaluga, *Il "Cantico dei Cantici"*, cit., p. 69.

⁴⁴ *Ibid.*

un'epistola amatoria al suo *sponsus*, il nuovo vescovo di Poppo: lo *sponsus* invocato saprà proteggerla e ridarle lo splendore e il vigore di un tempo»⁴⁵.

Un altro carme che presenta un lessico amoroso è *Iam, dulcis amica, venito*⁴⁶. Anche in questo caso, il componimento presenta dei tratti in comune con il dialogo amoroso del *Cantico dei Cantici*. Il *puer* inizia il suo discorso (*Iam, dulcis amica, venito*) al quale segue la risposta della *puella* (*Non me iuvat tantum convivium*); il carme procede alternando degli scambi di battute tra i due e si conclude con il *puer* che afferma: «*fac cito quod eris factura, / in me non est aliqua mora*», con una tematica particolarmente cara a quello che è il fuoco d'amore, ovvero la *festinatio*. Questo carme, al contrario del precedente, «rivela (...) il riaffiorare di quella sottile ambiguità fra eros e agape che connotava la poesia di Venanzio Fortunato»⁴⁷.

1.4.2 I *Carmina Burana*

Amor cuncta superat / amor dura terebrat⁴⁸.

I *Carmina Burana*⁴⁹ costituiscono un *corpus* di testi poetici composti in forma anonima prevalentemente in latino, tramandati in un unico manoscritto, il cod. CLM 4660 della Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, 122 fogli in pergamena più 7 fogli del CLM 4660a (il cosiddetto *Fragmentum Buranum*), scoperti solo nel 1901. Il codice fu esemplato probabilmente intorno al 1230 e comprende composizioni redatte fra la seconda metà del XII sec. e il primo quarto del XIII sec., prevalentemente in area inglese e franco-germanica. Esso fu scoperto nel 1801 nell'abbazia benedettina di Benediktbeuren (l'antica *Bura Sancti Benedicti*), fondata da Bonifacio fra il 730 e il 740. Nel 1803 il manoscritto fu trasferito nella Biblioteca di Monaco, dove tuttora si trova.

⁴⁵ S. Pittaluga, *Il "Cantico dei Cantici"*, cit., p. 69.

⁴⁶ *Carm. Cantabr.* 27. Su questo carme si veda P. Dronke, *Medieval Latin*, cit., pp. 271-273; *The Song of Songs*, cit., pp. 221-224; cfr. anche D. R. Bradley, *Iam dulcis amica venito*, "Mittellat. Jahrb." 19 (1984), pp. 104-115.

⁴⁷ S. Pittaluga, *Il "Cantico dei Cantici"*, cit., p. 72.

⁴⁸ *Carm. Bur.* 56.

⁴⁹ Per i *Carmina Burana* cito dall'edizione di A. Hilka-O. Schumann-B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970.

Il codice è illustrato. Esso contiene infatti otto miniature, la più famosa delle quali è quella della Ruota della Fortuna cui sono appesi due sovrani (probabilmente Federico II ed Enrico VII). Altre miniature illustrano le poesie d'amore, e fra queste ve ne sono due con la storia di Enea e di Didone. Altre ancora sono dedicate ai temi del gioco e del vino, con scene di bevute e di partite a scacchi e a dadi. Molti componimenti sono stati musicati: è presente la notazione neumatica. La trascrizione del manoscritto è stata effettuata, comunque, in momenti diversi. Una parte del codice è andata irrimediabilmente perduta. Infatti, al momento della prima rilegatura (ancora in età medievale), l'inizio della raccolta era già scomparsa. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che l'inizio della raccolta comprendesse poesie di carattere religioso, fatto, questo, che avrebbe dato alla silloge una struttura ed una configurazione ben diversa da quella che essa ci mostra oggi.

I *Carmina Burana* comprendono complessivamente ben 315 testi poetici, in latino e in medio-alto tedesco. Il nucleo originario della raccolta (così come noi l'abbiamo) comprende i *carmina* 1-228, ed è stato il primo ad essere trascritto.

Questi carmi sono chiaramente suddivisi in tre sezioni, a seconda del loro contenuto:

- 1) *Carmina moralia*, CB 1-55: testi di carattere satirico e morale;
- 2) *Carmina veris et amoris*, CB 56-186: testi di carattere amoroso. All'interno di questa seconda sezione è inoltre possibile individuare due gruppi:
 - a) CB 56-121: composizioni in latino;
 - b) CB 122-186: composizioni in latino e in volgare;
- 3) *Carmina lusorum et potatorum*, CB 187-228: testi nei quali vengono esaltati i piaceri della vita, del vino, del gioco e dell'amore.

Nel secondo nucleo della raccolta (questi componimenti vengono anche definiti *Carmina divina*, ovvero i *Carm. Bur.* 229-315) predominano invece i testi a carattere moralistico e sacrale.

Autori di questi componimenti, oltre ad alcuni poeti riconosciuti di cui si parlerà in seguito, sono i cosiddetti goliardi, ovvero gli studenti universitari. «La figura del goliardo medievale» scrive Bisanti «è, in fondo, una figura paradossale. Anche se egli sembra voler cambiare la società che lo circonda, avvalendosi dell'unico mezzo a lui

noto e congeniale, ossia l'arte della penna, in effetti però, alla resa dei conti, non tende a diventare altro che uno di coloro che egli stesso ha criticato, ad essere nuovamente beneficiario di quella società cittadina, di quell'ordine sociale all'interno del quale egli stesso si è formato e sopravvive. Ecco che così il goliardo, singolare figura di protestatario, è capace al contempo di comportarsi in maniera antitetica, unendo la più violenta composizione satirica e ridanciana alla più smaccata e adulatoria lode del potente». ⁵⁰ Il goliardo è una figura paradossale poiché critica il clero, ma è un chierico esso stesso (ricordiamoci il nome con cui vengono definiti, ovvero *clerici vagantes*), il goliardo si scaglia contro i nobili, ma trascorre gran parte della sua vita a cercare (e ottenere) appoggio della stessa nobiltà. Etimologicamente, il nome "goliardo" non ha una derivazione univoca; le parole più vicine sono certamente *Golia* ma anche *gula*. Nel Medioevo, *Golia* era la rappresentazione del demonio; e la derivazione da *gula* riporterebbe alla voracità e la sete inestinguibile dei goliardi.

Tutti i componimenti poetici contenuti nei *Carmina Burana* sono anonimi. Tuttavia, è stato possibile individuare gli autori di alcuni testi poiché riportati da altri codici, i quali, in quel caso, recavano anche il nome dell'autore. Tra i più importanti ricordiamo Ugo d'Orleans (detto Primate) (CB 194), Gualtiero di Chatillon (CB 3, 8, 19, 41, 42, 123), l'Archipoeta di Colonia (CB 191, 220), Pierre di Blois (CB 29, 31, 33, 63, 67, 72, 83, 84, 108).

1.4.3 I *Carmina Rhipullensia*

Sidus clarum / puellarum, / flos et decus omnium, / rosa veris, /
quae videris / clarior quam liliū. / Tui forma / me de norma /
regulari proicit: / tuus visus / atque risus / Veneri me subicit.⁵¹

Col titolo di *Carmina Rhipullensia* si indica una raccolta di componimenti poetici che traggono la loro denominazione dal monastero benedettino di Santa Maria a Ripoll (in

⁵⁰ A. Bisanti, *La poesia d'amore mediolatina*,
https://www.academia.edu/9265264/BISANTI_La_poesia_damore_mediolatina.

⁵¹ CR 22, *Sidus clarum*.

Spagna), fondato intorno all'880, nella cui biblioteca si conserva il manoscritto che contiene questa silloge mediolatina, caratterizzata da composizioni di argomento in prevalenza amoroso.

Fu R. Beer che, all'inizio del secolo scorso, pubblicò per primo i testi poetici contenuti nel codice rivipullense. Nel 1923, poi, Nicolaus d'Olwer⁵², ripubblicando la raccolta, individuò, al suo interno, venti testi appartenenti, a suo dire, ad un solo poeta, che egli chiamò l'«innamorato di Ripoll», un autore non meglio identificato che sarebbe vissuto verso la fine del XII secolo. Più recentemente, edizioni critiche dei *Carmina Rivipullensia* sono state fornite da Therese Latzke⁵³ e da J.L. Moralejo⁵⁴.

Si tratta di *carmina erotica* (o, se si preferisce, *amatoria*), composti in alcuni casi in metrica quantitativa, in altri casi in metrica ritmica e accentuativa, molto curati dal punto di vista formale e contraddistinti, per quanto concerne gli argomenti, da alcuni temi ricorrenti. La raccolta è molto importante soprattutto perché costituisce l'unico apporto che la letteratura in terra di Spagna ha fornito alla produzione poetica amorosa mediolatina. Come sempre, nei componimenti che ne fanno parte è possibile riscontrare presenze ovidiane, virgiliane, echi della Bibbia. Ma i *Carmina Rivipullensia* presentano anche indubbi legami con le composizioni poetiche di Marbodo di Rennes, di Ildeberto di Lavardin, di Balderico di Bourgueil e coi *Carmina Burana*. In sintesi, l'opera poetica dell'«innamorato di Ripoll» si mostra imparentata sia con la tradizione classica latina sia con la rinascita di poesia amorosa (in latino e in volgare) che caratterizza la letteratura del XII secolo.

Molte sono le composizioni poetiche meritevoli di essere qui ricordate. Fra le più giustamente celebri, per la loro raffinatezza e la sensibilità mostrata dall'anonimo autore, si segnalano *Maio mense, dum per pratum*⁵⁵, *Sidus clarum*⁵⁶, *Dulcis amica mei*⁵⁷ e *Redit estas cunctis grata*⁵⁸: tutti questi componimenti sono dedicati alla lode della

⁵² L. N. D'Olwer, *L'escuela poética de Ripoll en els segles X-XIII*, in «Anuari de l'Institut s'Estudis Catalans» 6 (1923), pp. 3-84.

⁵³ T. Latzke, *Die «Carmina erotica» der Ripollsammlung*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 10 (1974-1975), pp. 138-201.

⁵⁴ *Cancionero amoroso de Ripoll. Amatoria Carmina Rivipullensia*, ed. J.L. Moralejo, Barcelona 1986.

⁵⁵ *Carm. Riv.* 2.

⁵⁶ *Carm. Riv.* 22.

⁵⁷ *Carm. Riv.* 23.

⁵⁸ *Carm. Riv.* 35.

donna amata e alla sua *descriptio pulchritudinis*, secondo una modalità molto diffusa e ben attestata nella poesia amorosa del Medioevo latino.

1.4.4 I *Carmina Arundelliana*

Dionei sideris / favor elucescit / et amantum teneris / votis allubescit.
Dum assistit non remota / sibi stacione, / celsiore fulget rota / filius Latone,
cuius aura graciam / spondet non minorem.⁵⁹

Meno studiati, almeno nel nostro paese, i *Carmina Arundelliana* sono una silloge di poesie ritmiche latine del sec. XII, attestate in un manoscritto del sec. XIV. Si tratta di un ciclo d'amore profano, sogni primaverili, dissidio interiore e disperazione privata; molte immagini sono ispirate ai *Flores rethorici* dello stesso autore. La raccolta contiene infatti ben diciassette liriche d'amore (nn. 1-16 e 28). Le canzoni d'amore sono notevoli non solo per l'alta originalità formale che le contraddistingue, ma anche per il tratto classicheggiante che le caratterizza, dovuto principalmente all'uso massiccio di riferimenti mitologici. Vi sono poi componimenti di argomento religioso.

In conclusione, possiamo ricordare l'intervento che tenne d'Arco Silvio Avalle al convegno di Lecce nel 1985⁶⁰, durante in quale tentava di costruire una piccola preistoria della forma 'canzoniere' nella poesia mediolatina, segnando un sentiero che andava dal perduto *libellus* di Abelardo, alla raccolta di Ilario d'Orleans, ai casi duecenteschi dell'Archipoeta, di Gualtiero di Chatillon e di Ugo Primate e rinviando in conclusione alle antologie cosiddette goliardiche studiate da Rigg.

⁵⁹ J. Ziolkowski, *The Arundel Lyric. The poems of Hugh Primas*,
https://www.academia.edu/3050249/The_Arundel_Lyrics_The_Poems_of_Hugh_Primas.

⁶⁰ D'A. S. Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno, 1985, pp. 363-82, ora in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, SISMEL. Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 155-73.

2 STILI E MODELLI DELLA POESIA AMOROSA MEDIOLATINA

Dopo aver passato in rassegna i casi principali di poesia amorosa mediolatina, in questo capitolo verrà presentato un quadro generale il più possibile esaustivo di quelli che furono i modelli presi ad esempio dai compositori delle poesie d'amore medievali latine. Bisogna innanzitutto precisare che la poesia latina, fin dalle sue origini, è stata fortemente allusiva, ovvero fondata su una rete di ipertestualità molto fitta, densa e raffinata. I poeti latini, e certamente non solo i poeti d'amore, basavano la loro tecnica di scrittura sul concetto di *imitatio* di poeti e scrittori a loro precedenti. Questa operazione non è da valutare come un mero atto di copiatura, ma piuttosto come una *imitazione-ricreazione* da parte dell'autore che, molto spesso consapevolmente, vuole entrare in contatto (ma anche in conflitto) con il modello utilizzato. D'altronde, in tutte le arti si può assistere alla medesima operazione di *sguardo al passato*, anche solo per un desiderio di dimostrare l'originalità della propria opera; la dialettica di continuità e di contrasto con i modelli precedenti denota certamente una grande cultura. Ovidio, per prendere un autore classico, in questo era un maestro. Le opere di Ovidio, in particolare le *Metamorfosi*, sono ricchissime di richiami e rimandi che vogliono consapevolmente andare a cercare, da un lato, una continuità con il passato, dall'altro, una connessione con il pubblico. Basterebbe pensare, ad esempio, alla poesia italiana contemporanea e al mondo dell'editoria: la citazione, più o meno velata, di un autore del passato da parte dello scrittore diventerà fonte d'interessamento per la critica; una citazione di questo tipo può sottolineare, talvolta in modo autoreferenziale, la cultura dello scrittore stesso, mettendo le basi per un futuro spunto di dialogo con il pubblico. Questo, infatti, a sua volta conoscerà il modello (sarà presente un *background* culturale comune): sarà come parlare la stessa lingua.

Allo stesso modo dovevano agire gli scrittori classici, i quali, permettendo il riconoscimento delle loro *prese in prestito* più o meno dissimulate, consentivano un dialogo e una comprensione tra loro e gli ascoltatori o anche tra gli ascoltatori stessi. È quella che Giovanni Nencioni ha definito «l'agnizione di lettura»⁶¹, ovvero la capacità di cogliere i riferimenti mitologici, di collocare un personaggio nella storia, di

⁶¹ Cfr. G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici» 2 (1967), pp. 191 ss.

condividere un'idea comune in merito a un personaggio particolare. Nel Medioevo tale ricorso all'allusività procede immutato; a cambiare, invece, sono i modelli. Gli studi sulla tecnica allusiva nella poesia classica sono stati a lungo approfonditi e consolidati secondo le direttive di Gian Biagio Conte⁶². Per quanto riguarda, invece, i modelli della poesia amorosa mediolatina, ci troviamo in un ambito di studio in crescente sviluppo ma non ancora totalmente espletato. L'operazione che più ci interessa mettere in luce è quell'assorbimento dei *topoi*, dei personaggi e dei temi della letteratura latina classica che subiscono un processo di simbolizzazione nel corso del Medioevo, con l'obiettivo di creare un clima di accettazione contaminando i suddetti temi e *topoi* con i personaggi e i valori propri della cultura e della letteratura cristiana (operazione non sempre semplice da identificare, contestualizzare e classificare in maniera sistematica). A tale proposito si riportano le parole di Bisanti:

(...) Alcibiade diviene il simbolo del perfetto chierico, grazie alla propria cultura ed alla propria raffinatezza, Cicerone è il modello di ogni perfetta eloquenza, Crasso il simbolo della irrefrenabile avidità di denaro e della smodata ricchezza, Didone quello della fedeltà in amore, Elena il modello della suprema bellezza, Ippolito il simbolo della castità, Nerone quello della perversione della crudeltà, le bibliche Lia e Rachele rispettivamente le figurazioni della vita attiva e della vita contemplativa, Paride – in ciò contrapposto ad Alcibiade – diventa il modello dell'amante ideale e del perfetto cavaliere, Pompeo simboleggia il diffusissimo *topos* della mutevolezza della sorte e della varietà della fortuna, Taide è il nome canonico di ogni cortigiana, esperta nelle lusinghe e nelle arti femminili, il ciceroniano Verre diventa simbolo dell'avidità di guadagni illeciti e della corruzione politico-economica, Virgilio quello della perfetta poesia, e così via (...).⁶³

Fatte queste premesse, appare ora doveroso addentrarsi nell'analisi sistematica dei modelli. I poeti d'amore del Medioevo latino ebbero, almeno, tre grandi fonti d'ispirazione, che ricoprono grossomodo tutto l'arco d'influenza della poesia amorosa del tempo, ovvero dal VI al XIII secolo:

- 1) La poesia d'amore latina
- 2) Le Sacre Scritture e la liturgia cristiana

⁶² G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi, 1974.

⁶³ A. Bisanti, *La poesia d'amore mediolatina*,
https://www.academia.edu/9265264/BISANTI_La_poesia_damore_mediolatina.

3) La poesia amorosa ed erotica in volgare

2.1 *Aetas Ovidiana*

Per quanto riguarda la prima componente, ovvero la poesia d'amore classica specificatamente latina, occorre sottolineare il fatto che i poeti che si occuparono di poesia d'amore nel Medioevo non potevano materialmente attingere al *corpus* che è oggi in nostro possesso. Innanzi tutto, il *corpus* che vogliamo andare a identificare non corrisponde, da un punto di vista più specificatamente stilistico, a quella che noi intendiamo come elegia; questo per diverse ragioni: la prima è che la poesia d'amore medievale non è necessariamente composta utilizzando il metro del distico elegiaco, che invece contraddistingue, appunto, l'elegia latina classica. In secondo luogo, perché intorno all'anno 1000, l'elegia era principalmente associata alla sua tradizionale origine ovvero quella della canzone del lamento amoroso.

Gli studi che si sono occupati di questo argomento hanno messo in luce quali siano i testi latini ritenuti canonici, ovvero imprescindibili per qualsiasi persona di cultura⁶⁴. Nello studio del trivio occorre distinguere due tipi di testi: i manuali tecnici sulla grammatica, la retorica e la dialettica, e le opere letterarie in senso proprio. Questi «*appendicia artium*», come li chiama Ugo di San Vittore nel *Didascalicon*⁶⁵, servivano ad imparare la buona lingua, il buono stile e, se erano in versi, la prosodia corretta, ma anche e soprattutto un insegnamento morale. I testi erano opere classiche, poemi cristiani oppure poemi medievali. Gli *auctores* venivano suddivisi in *maiores* e *minores*; questi variano a seconda del secolo di riferimento.

Per quanto riguarda i *maiores*, indirizzando lo sguardo all'XI secolo, troviamo che

⁶⁴ In particolare, quelli di B. Munk Olsen, di cui si veda *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, CISAM, 1991, del quale in questo paragrafo si segue da vicino la trattazione.

⁶⁵ C. H. Buttmer, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon De studio legendi. A critical Text*, Washington 1939, p. 54; «Duo sunt genera scripturarum. Primum genus est earum quae propriae artes appellantur. Secundum est earum quae sunt appendicia artium (...) Appendentia artium sunt quae tantum ad philosophiam spectant, id est, quae in aliqua extra philosophiam materia versantur. Aliquando tamen quaedam ad artibus discerpta sparsim et confuse attingunt, vel si simplex narratio est, viam ad philosophiam praeparant. Huiusmodi sunt omnia poetarum carmina, ut sunt tragoediae, comoediae, santirae, heroica quoque et lyrica, et iambica, et didascalica quaedam, fabulae quoque et historiae, illorum etiam scripta quos nunc philosophos appellare solemus (...)».

Orazio conquista definitivamente la prima posizione (41-50), sorpassando perfino Virgilio, che tuttavia si difende bene (27-46). Terenzio (38), Lucano (30) e Stazio (*Tebaide*: 21) sono tuttora ben rappresentati, mentre Giovenale (40) e specie Persio (34) raggiungono il loro apogeo prima di conoscere apparentemente un periodo più oscuro nel secolo successivo. Per di più, c'è un'affermazione netta di Sallustio (31-39), le cui opere raggiungono quasi le altezze dei poemi più noti, mentre la diffusione e l'utilizzazione scolastica dei trattati morali di Cicerone restano a livelli modesti (*De amicitia*: 9; *De senectute*: 7; *De officiis*: 5). Si osservano anche timidi tentativi di introdurre Ovidio nel canone, ma i codici dei poemi più diffusi del poeta di Sulmona, le *Metamorfosi* (11) e i *Fasti* (4), non costituiscono neppure un quarto e un decimo, rispettivamente, di quelli di autori come Orazio e Giovenale.⁶⁶

Nel XII secolo si assiste ad un progressivo aumento dei codici ovidiani, che per quanto riguarda le *Metamorfosi* salgono da 11 a 34, e i *Fasti* da 4 a 17; le *Epistole dal Ponto* da 0 a 13 e le *Heroides* da 3 a 6. Anche i *Remedia Amoris* salgono da 2 a 6. Oltre ai codici riportanti le opere, assumono via via sempre più importanza glosse e commenti. Le glosse inerenti a Ovidio del XII secolo sono

Metamorfosi. « glose »: Sant'Andrea di Burges, Christ Church di Canterbury, Engelberg, Piacenza, Rolduc, Seckau o Vorau (Goppoldus), Abele. – *Ars amatoria*. « glose »: Sant'Andrea di Bruges (« De amore et glosas »), Piacenza – *Tristia*. « glose »: biblioteca tedesca (Klagenfurt). *Epistole dal Ponto*. « cum glosis »: Abele. – Ibis. « et glose »: Rolduc.⁶⁷

mentre i commenti si presentano così

Metamorfosi. Arnolfo d'Orleans (2 cod.), 11 commenti anonimi. – *Epistole dal Ponto*: Arnolfo (1 cod.), 2 commenti anonimi. – *Eroidi*: 3 commenti anonimi. – *Fasti*: Arnolfo (2 cod. e 1 frammento) – *Arte amatoria*: Fulcone d'Orleans? (2 cod.), 1 commento anonimo. *Rimedi d'amore*: Fulcone? (2 cod.), Arnolfo (1 cod.). *Amori*: Arnolfo (1 cod.), 1 commento anonimo.⁶⁸

Un secolo fa Ludwig Traube, il primo studioso ad ottenere una cattedra di Letteratura Medievale in Germania, coniò i termini *Aetas Virgiliana* (VIII e IX sec.), *Aetas Horatiana* (X e XI sec.) e *Aetas Ovidiana* (XII e XIII sec.), per descrivere i principali modelli classici latini a cui si ispirarono i poeti nelle varie fasi del Medioevo.

⁶⁶ B. Munk Olsen, *I classici nel canone*, cit., p. 32.

⁶⁷ Ivi, p. 41.

⁶⁸ Ivi, p. 46.

A sostegno di questa tesi, riporto la tabella⁶⁹ posta in conclusione del volume di Munk Olsen, dove lo studioso mette in luce il numero di codici in riferimento ai tre autori:

	Sec. IX	X	XI	XII	Totale
VIRGILIO					
Eneide	30	23	46	80	179
Georgiche	26	16	30	48	120
Bucoliche	23	15	27	46	111

	Sec. IX	X	XI	XII	Totale
ORAZIO					
Satire	4	14	45	82	145
Epistole	4	15	42	82	143
Odi	5	17	50	70	142
Arte poetica	4	14	45	78	141
Epodi	5	14	47	59	125
Carne secolare	5	13	41	54	113

	Sec. IX	X	XI	XII	Totale
OVIDIO					
Metamorfosi	1	2	11	34	48
Fasti	0	0	4	17	21
Epistole dal	1	0	0	13	14
P. Heroides	1	0	3	6	10
Tristia	0	1	2	7	10
Remedia A.	1	0	2	6	9
Ars amatoria	2	0	3	3	8
Amores	2	0	2	3	7
Ibis	0	0	0	2	2
Medicamina	0	0	1	0	1

Le opere di Ovidio furono continuamente studiate, accuratamente copiate ed imitate durante il XII e XIII secolo, mentre possiamo affermare con una certa sicurezza che le opere di Tibullo e Propertio, e ancor più quelle di Cornelio Gallo, furono pressoché sconosciute agli uomini di lettere di quel periodo (troviamo le *Elegie* di Propertio in un

⁶⁹ B. Munk Olsen, *I classici*, cit., pp. 117 e segg.

codice risalente al XII secolo, mentre Tibullo è completamente assente). In ogni caso, questa attività di zelo svolta nei confronti delle opere ovidiane si iscrive principalmente in un determinato raggio geografico d'azione: fu un fenomeno locale, concentrato nelle zone nord e centrali della Francia e specialmente nella Valle della Loira a partire dal XII secolo. La scuola della cattedrale d'Orleans fu il centro più importante per quanto concerne il recupero di Ovidio (e la lenta ma importante operazione di moralizzazione che venne attuata nei confronti delle *Metamorfosi*) e degli altri classici latini. Si vedano a questo proposito i numerosissimi commenti scritti da Arnolfo d'Orleans, poi seguito da altri studiosi: Giovanni di Garlandia (ca. 1195 – 1272), il quale scrisse gli *Integumenta super Ovidii Metamorphosin*, Giovanni di Virgilio con i suoi due commenti alle *Metamorfosi*, ovvero le *Allegorie* e le *Esposizioni*, Giovanni di Bonsignori, il quale compone un volgarizzamento e allegorizzazione delle *Metamorfosi* ovidiane meglio conosciuto come *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* che ebbero larga diffusione nel XV e XVI secolo, e Pierre Bursuire (1290 – 1362), autore di un *Ovidius Moralizatus* (da non confondere con *Ovide Moralisé* scritto nel 1340) ovvero una trasformazione in senso cristiano delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Bisogna poi tenere presente che Balderico definisce i suoi carmi col termine *nugae*, che, da Catullo in avanti, significa poesia breve di argomento amoroso o giocoso.

Fatte queste premesse, possiamo affermare che il poeta classico latino a cui si ispirarono i poeti d'amore altomedievali per comporre le loro opere fu senz'altro Ovidio⁷⁰. Vero e proprio modello, e pressoché esclusivo; ma non solo l'Ovidio elegiaco (e quindi più specificatamente amoroso) degli *Amores*, delle *Heroides*, dell'*Ars amatoria*, dei *Remedia amoris* e dei *Medicamina faciei femineae* (dei quali per altro registriamo un unico codice fino al XII secolo) ma anche e soprattutto l'Ovidio epico-mitologico delle *Metamorfosi* (basti pensare alle celebri storie d'amore e morte di Orfeo ed Euridice, di Narciso, di Piramo e Tisbe; quest'ultima fu un grande modello, nella letteratura del Medioevo latino e volgare, di vicenda amorosa "esemplare").

⁷⁰ Sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo vi è una bibliografia amplissima. Tra i titoli più significativi si ricordano: E. K. Rand, *Ovid and his Influence*, Marshall Jones Company, Boston-Massachusetts 1925; L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge University Press, Cambridge 1955, pp. 366-398; A. Monteverdi, *Ovidio nel Medioevo*, in «Rendiconti delle Adunanze Solenni dell'Accademia Nazionale dei Lincei» 5 (1958), pp. 707-724; V. Ussani, *Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo*, in *Atti del convegno internazionale ovidiano* (Sulmona, maggio 1958), II, Roma 1959, pp. 159-180.

La fortuna di Ovidio nel XII e XIII è molto vasta. Difficile operare una rassegna esaustiva delle contaminazioni, delle imitazioni e dei rifacimenti presenti pressoché in ogni genere letterario dell'epoca; basti qui ricordare l'influsso ovidiano nella cosiddetta "commedia elegiaca" del XII e XIII secolo⁷¹, sviluppatasi dapprima in Francia ma se ne trovano echi importanti anche in area inglese⁷² e tedesca, nei confronti della quale ci limiteremo qui a citare alcuni dei titoli più importanti, come il *De nuntio sagaci* (chiamato infatti anche *Ovidius puellarum*)⁷³, il *Pamphilus*⁷⁴, il *De tribus puellis*⁷⁵, il *Geta* di Vitale di Blois⁷⁶.

2.2 Le Sacre Scritture

Il secondo modello a cui liberamente attinsero in maniera cospicua i poeti d'amore, che erano tutti uomini di chiesa, è costituito dalla liturgia cristiana e dalle Sacre Scritture. Il testo che essi possedevano era la *Vulgata* di Girolamo, che dal IV secolo diviene la principale traduzione della Bibbia conosciuta in gran parte del mondo occidentale. Tra i testi di argomento amoroso contenuti nella *Vulgata* spicca il *Cantico dei Cantici*⁷⁷, un sublime canto nunziale o prenunziale semitico, il quale, oltre a distinguersi per la sua

⁷¹ A tal proposito si veda: F. Bertini, *La commedia elegiaca*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, diretto da G. Cavallo - Cl. Leonardi - E. Menestò, vol. I, La produzione del testo, t. II, Roma, Salerno editrice, 1993, pp. 217-230;

⁷² Per Peter Dronke, il *Pamphilus* è un prodotto dell'Inghilterra di Enrico II, databile intorno al 1150. Si veda a tal proposito Peter Dronke, *A note on «Pamphilus»*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 42, London, Warburg Institute, 1979, pp. 225-230.

⁷³ Ne ricordiamo due edizioni in particolare, che sono quella a cura di G. Rossetti, *De nuntio sagaci*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, II, Genova, 1980, pp. 11-125; e di Gr. Lieberz, *Ovidius puellarum (De nuntio sagaci)*, Frankfurt am Main 1980; ricordiamo anche lo studio critico di Rossetti in *A proposito del «De nuntio sagaci»*, in «Sandalion» 4 (1980), pp. 201-211.

⁷⁴ *Pamphilus*, a cura di S. Pittaluga, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, III, Genova 1980, pp. 11-137.

⁷⁵ Edizione a cura di S. Pittaluga, *De tribus puellis*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, I, Genova 1976, pp. 304-333.

⁷⁶ Vitale di Blois, *Geta*, a cura di F. Bertini, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, 1980 (Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medioevale dell'Università degli Studi di Genova, 68), pp. 159-242.

⁷⁷ A tal proposito si vedano: P. Dronke, *The Song of Songs and Medieval Love Lyric*, in *The Medieval Poet and His World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 209-36; S. Pittaluga, *Il «Cantico dei Cantici» fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nella interpretazione del «Cantico dei Cantici»*, Genova, Atti dei seminari di letteratura cristiana antica, 1989, pp. 63-83; F. Stella, *Il Cantico dei Cantici negli epistolari d'amore del XII secolo*, in "Atti del Convegno Il Cantico dei Cantici nel Medioevo", Gargnano sul Garda, 22-24 maggio 2006, a cura di R. Guglielmetti, Firenze, SISMEL.

lunghezza, ad una prima lettura si differenzia dal resto del *corpus* biblico, in particolare per la tematica trattata, spiccatamente amorosa. Il *Cantico* fu motivo di lunghe polemiche in merito alla canonizzazione, le quali occuparono gran parte del I secolo d.C.; il *Cantico* raggiunse la canonizzazione solo nel II secolo e fu uno degli ultimi testi ad essere accolto all'interno della Bibbia. Le ragioni di questo ritardo risiedono nel contenuto dell'opera, che ad una prima lettura riporta ad un canto d'amore tra un amato e un'amata. Il testo viene accolto nel canone poiché viene messa in evidenza la sua spiccata essenza allegorica: l'amore di cui si parla, infatti, sarebbe un amore divino e tutto l'amebeo andrebbe letto come un canto d'amore verso Dio, in figura di amato o sposo, che la Chiesa o l'anima del singolo cristiano pronuncia in figura di amata o sposa.

E fu proprio la sua canonizzazione a rendere il *Cantico* uno dei luoghi più ricercati dai poeti d'amore, che lo presero a modello da un lato per quanto riguarda l'uso del lessico bucolico, dall'altro per l'io che parla ad un 'tu' che risponde, quello che viene definito canto amebeo.

Accanto al *Cantico dei Cantici* vi erano poi gli inni lirici e liturgici, che esprimevano amore e devozione nei confronti di Gesù e della Vergine Maria. I teologi e i mistici cristiani (soprattutto nella seconda metà del Medioevo) furono molto intenti a calibrare le relazioni fra questi due amori. A sua volta, la terminologia creata dai teologi e dai mistici cristiani contribuì non poco al lessico degli autori medievali di poesie d'amore profano, i quali spesso rappresentano le persone da loro amate come angeli, santi, addirittura dèi. L'interazione fra il linguaggio dell'amore sacro e quello dell'amore profano è tanto stretta e tanto forte che risulta molto difficile discernere fra poesie originali e parodie, addirittura fra poesie mondane e poesie religiose. Fra l'altro, moltissimi sono i casi di scrittori ecclesiastici che composero poesie d'amore (basti pensare a Marbodo di Rennes, Ildeberto di Lavardin e Balderico di Bourgueil) e, per converso, di poeti profani che composero anche inni liturgici e religiosi. Uno degli esempi più celebri, in tal direzione, è quello di Francesco d'Assisi, di cui sappiamo che durante la propria gioventù aveva composto canti d'amore in volgare mentre, dopo la conversione, scrisse inni in lode del Signore. Ma non sempre si trattava di due attività separate e, per così dire, in contrasto, da un lato la poesia profana, dall'altro quella

sacra, ch  spesso, invece, le due attivit , quella di poeta profano e quella di poeta sacro, procedevano di pari passo, nello stesso torno di tempo, nello stesso ambiente.

Francesco Stella ha puntualmente indagato l'attestazione del *Cantico* nell'epistolografia medievale del XII secolo ed   emerso che «il *corpus* della epistolografia d'amore comprende nel XII secolo le lettere contenute come esempi nelle *Artes dictandi* di Bernard de Meung, in gran parte inedite e in piccola parte mal edite; le lettere – anch'esse inedite, ma in serie pi  esigue – analogamente contenute nelle *artes* di Bernardo di Bologna, Pietro Boattieri e Guido d'Arezzo, su cui abbiamo avviato da poco una ricerca; le 10 lettere d'amore contenute nella raccolta di Tegernsee tramandata dal codice monacense 19411 e compilate fra 1160 e 11865; le tre lettere d'amore in distici elegiaci incluse nel secondo libro di epistole di Matteo di Vendôme; il ciclo di bigliettini d'amore fra Marbodo di Rennes e sue amiche-allieve, che Bulst recuper  nel 1950 dall'*editio princeps*, dove Beaugendre aveva fatto finta di non vederle impedendone per 200 anni la conoscenza; le lettere fra Balderico di Bourgueil e la monaca Costanza, che siano scritte da due persone o da una sola; le 21 fra lettere e biglietti inseriti come esempi nella Rota Veneris di Boncompagno da Signa, un'opera notoriamente a met  fra *ars amandi* e *ars epistolandi*; tre epistole di Ilario d'Orléans e soprattutto le lettere presumibilmente autentiche di Abelardo ed Eloisa, che curiosamente non vengono considerate in nessuna delle due raccolte di Wolff e Ruhe. A queste si aggiungono le ormai celebri ma sempre misteriose 113 *Epistolae duorum amantium* che K nsgen pubblic  per la prima volta nel 1975 attribuendole con formula dubitativa ai medesimi Abelardo ed Eloisa»⁷⁸ e, in conclusione, avendo indagato i seguenti testi, emerge da questo studio come il *Cantico* sia pi  attestato nella poesia d'amore del XII secolo rispetto all'epistolografia; in ogni caso, viene utilizzato nella sua forma di 'canto sacro' o 'canto divino' e quasi mai preso a modello per la poesia erotica. Basteranno pochi decenni a sviluppare, nei cisterciensi e in Pietro di Blois, una simbologia dell'amore cristiano che trover  nel *Cantico* un repertorio efficace e potente, e solo allora – per un breve momento - l'ideologia cortese vi attinger  per la formazione del proprio immaginario poetico.

⁷⁸ F. Stella, *Il Cantico dei Cantici*, cit., p.2.

Infatti, la presenza del *Cantico* nel carteggio tra Abelardo ed Eloisa compare in maniera più consistente (oltre, ovviamente, alle *Epistulae duorum amantium*)⁷⁹ in quelle lettere in cui Abelardo istruisce Eloisa in merito alla sua nuova condizione monastica. Si veda in particolare la lettera quinta del carteggio (la terza di Abelardo) indirizzata alla ‘sposa di Cristo’: dedica tutta la sua prima parte all’esegesi esplicita della figura della donna del Cantico, interpretata ora come figura dell’anima contemplativa – così che il letto d’amore diviene simbolo della vita di preghiera, il colore scuro è allusione polisemica all’abito monastico, alle avversità da affrontare.

EPISTULAE DUORUM AMANTIUM⁸⁰ (= EDA, ed. Könsgen 1974) 53 M: De favo sapiencie si michi stillaret guttula scibilitatis (*Cant.* 4, 11 favus distillans labia tua, sponsa)

EDA 17 V: Signaculo suo, mentis interioribus artius impresso, ille qui eiusdem signaculi expressa similitudo est: eo tenaciorem affectionem quo in unius nostrum salute res communis indifferenter agitur. (*Cant.* 8,6: pone me ut signaculum super cor tuum ut signaculum super brachium tuum)

ABELARDO VIII 1 (Regula) “Habes in studio Scripturarum et in sanctimonia mentis et corporis Marcellam et Asellam; quarum altera te per prata virentia et arios divinatorum voluminum flores ducat ad eum, qui dicit in Cantico: ‘Ego flos campi, et liliu[m] convallium’ (*Cant.* 2, 1). Altera ipsa flos Domini tecum mereatur audire: ‘Ut liliu[m] in medio spinarum, sic proxima mea in medio filiarum’ (*Cant.* 2, 2)“ [...] 18 Haec revera de contemplationis suae lectulo surgere dedignata vel verita, pulsanti ad ostium amico parata erat dicere: “Lavi pedes meos, quomodo inquinabo illos?” (*Cant.* 5, 3)

Pietro di Blois rivela una vera e propria passione per il *Cantico*, citato spessissimo nei Sermoni come nei trattati – specie quello sull’amicizia cristiana – e nelle lettere: un

⁷⁹ Non affronteremo in questa sede il lungo dibattito in merito all’attribuzione delle EDA ad Abelardo ed Eloisa. Possiamo limitarci ad accettare l’attribuzione e quindi a parlare dell’opera nel medesimo contesto che vede protagoniste le lettere di Abelardo. Ad ogni modo, i riferimenti al Cantico nelle EDA sono moltissimi e per approfondimenti si rimanda alla trattazione qui presa in esame di Stella (2006).

⁸⁰ Cfr. Appendice di testi in F. Stella, *Il Cantico dei Cantici*, cit., pp. 12-13.

esempio lo troviamo in una delle epistole alle monache dove il *Cantico* è adibito nella sua accezione più comune di allegoria del matrimonio dell'anima con Cristo.

PETRUS BLESENSIS Ep. 35 Ei florem adolescentiae illibatum inter castitatis lilia consecrasti; quem adolescentulae dilexerunt nimis, qui de se ipso dicit: Ego flos campi, et lilium convallium (*Cant.* 2, 1 Ego flos campi, et lilium convallium)

Notiamo, invece, che nelle lettere di Marbodo il *Cantico* non lascia molti eco, mentre Balderico se ne ricorda due volte

BALDRICUS 142, 33 Ed. Tilliette 2002 (Constantia) Fusca quod existo mirare desinitote, / Ardor enim solis me facit esse nigram. / Me facit esse nigram cor contritum, caro trita, / veri solis amor me facit esse nigram. / Fusca quidem mundo, caelestibus albico rebus, / turpis et atra solo, pulchra nitensque polo; 201, 13 tandem fessa dedi nocturno membra sopori, / sed nescit noctem sollicitatus amor [...] Insomnis, insomnis eram, (*Cant.* 5, 2 ego dormio, et cor meum vigilat).

BALDRICUS 192, 16 ad quos vix vester perflans accederet Auster (*Cant.* 4, 16 Surge, aquilo, et veni, auster)

Fondamentale, infine, il già citato studio svolto da Pittaluga⁸¹ in merito all'influsso del *Cantico* sulla poesia d'amore medievale. Nelle prime pagine della trattazione vengono riportati alcuni versi dal *De virginitate* di Venanzio Fortunato, dai quali emerge il recupero da parte del poeta delle *Heroides* ovidiane – a tematica dichiaratamente erotico-amorosa – nella struttura (e nel lessico) di una lettera che una vergine consacrata indirizza a Cristo, suo mistico sposo. L'attenzione si sposta poi sui *Carmina Cantabrigiensia*: vengono presi in esame in particolare due componimenti, ovvero il *Sponsum sponsa karissime*⁸² e il *Iam dulcis amica venito*⁸³. La chiave, a mio avviso, sta

⁸¹ S. Pittaluga, *Il "Cantico dei Cantici"*, cit. pp. 63-83.

⁸² *Carm. Cantabr.* 25.

⁸³ *Carm. Cantabr.* 27. Cfr. Cap. I.4.1.

in queste parole: «(...) l'utilizzazione del Cantico dei Cantici per esaltare l'amor carnalis non va considerata conseguenza di una posizione trasgressiva, ma vista piuttosto alla luce dell'atteggiamento dell'intellettuale che valuta un testo nel suo valore letterario e sceglie liberamente i propri modelli, ponendo sullo stesso piano Ovidio e la Bibbia»⁸⁴.

2.3 La poesia d'amore in volgare

La terza componente sulla quale si fonda la poesia d'amore mediolatina è la poesia in volgare. La complessità nell'analisi di tale modello risiede nel fatto che sia raro trovare uno studioso che si intenda allo stesso tempo sia di poesia mediolatina sia dell'evoluzione di tutta la vastissima produzione di letteratura in volgare riguardante i secoli che stiamo prendendo in esame.

Jan Ziolkowski, in merito a questo terzo ed ultimo modello, esordisce con il sottolineare che il volgare non fu mai completamente autonomo nei confronti della tradizione classica o cristiana⁸⁵. Questa affermazione entra in contrasto con la teoria dei mondi separati, secondo la quale da un lato vi erano i chierici nei monasteri, che comunicavano e scrivevano unicamente in latino, mentre dall'altra vi erano i laici, che invece utilizzavano per la comunicazione e la scrittura soltanto il linguaggio del popolo o volgare. Fra questi due mondi, secondo questa teoria, non vi era alcun contatto. L'affermazione di Ziolkowski ci porta, quindi, a superare questa teoria, e a credere piuttosto ad una coesistenza diffusa delle due lingue.

Nel bilinguismo dell'Occidente europeo medievale nessuna divisione assoluta separa, infatti, il latino dai più disparati volgari quali l'occitanico, il francese, l'italiano, il portoghese, lo spagnolo, il catalano, l'inglese, l'olandese, il tedesco. Il fatto che il volgare avesse ricevuto forma scritta più tardi non deve far pensare che il suo rapporto nei confronti del latino fosse unicamente di derivazione, ma ciò si deve piuttosto ad una circolazione della letteratura in volgare principalmente in forma orale prima che scritta. Inoltre, se per letteratura in volgare intendiamo una letteratura più specificatamente

⁸⁴ S. Pittaluga, *Il "Cantico dei Cantici"*, cit., p. 75.

⁸⁵ J. Ziolkowski, *La poesia d'amore*, cit.

*popolare*⁸⁶ e, dunque, che riguarda le persone comuni – ovvero coloro che non erano né nobili né chierici – allora l'unica letteratura veramente popolare è davvero quella in volgare. Nella maggior parte dei casi, come anticipato, si tratta di testi tramandati oralmente, che magari in qualche occasione vennero tradotti nella lingua dotta (il latino) o nei registri cortesi di quei volgari che avevano sviluppato la forma scritta.

In ogni caso, le convergenze fra corti laiche e nobiliari (soprattutto per quanto riguarda il Basso Medioevo), in cui si diffonde una produzione letteraria e poetica in volgare, e le corti ecclesiastiche o i monasteri, centri di cultura nei quali dominava il latino, sono innegabili. Spesso cortigiani, scrittori e poeti di un ambiente venivano in contatto con i medesimi di un altro ambiente. Si pensi, ad esempio, ad un caso emblematico come quello della corte di Poitiers, dalla quale nella prima metà del XII secolo si irradiarono molti dei generi poetici innovativi in lingua d'oc. Dati gli antichi e consolidati rapporti della corte con la cattedrale di Chartres da una parte e del monastero di Cluny dall'altra, date le testimonianze manoscritte di testi e musiche provenienti dal monastero di San Marziale di Limoges⁸⁷, non è impossibile postulare una serie di relazioni di testi, idee, tematiche poetiche e musicali fra questi vari centri di attività culturale, di immaginare un ambiente in cui le canzoni d'amore profano erano strettamente legate alla musica liturgica.

Poiché ci troviamo nell'ambito della letteratura erotica composta in una lingua diversa dal latino, è questa la sede in cui dobbiamo anche soffermarci sull'importanza ormai riconosciuta dell'influsso che esercitò la poesia d'amore araba⁸⁸ su quella mediolatina dell'epoca. Questa, infatti, filtrando nella latinità cristiana sia attraverso la Spagna e la Sicilia musulmane, sia attraverso le Crociate, contribuì alla nascita della poesia d'amore trobadorica nel sud della Francia e nelle regioni vicine. Un dato emblematico dell'attuale consapevolezza che un'influenza non va stimata più di un'altra è l'impossibilità di accettare l'etimologia tradizionale che fa derivare *trobador* da un latino non attestato **tropator*⁸⁹, ovvero “autore di tropi”⁹⁰ senza almeno tenere presente

⁸⁶ Possiamo ancora per poco fare questa affermazione, prima che il volgare venga elevato a lingua “nazionale” e quindi perda il suo ruolo di lingua del popolo; si vedano in merito, per quanto riguarda specificatamente il nostro paese, i primi dibattiti sulla questione della lingua.

⁸⁷ J. Chailley, *L'école musicale de Saint Martial de Limoges*, Paris, Les livres essentiels, 1960.

⁸⁸ M. R. Menocal, *The Arabic Role in Medieval Literary History: A Forgotten Heritage*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.

⁸⁹ Si tratta di un ipotetico tardo latino **tropare* che deriverebbe a sua volta da *tropus*, dal greco τροπος “cambiamento, maniera”. Un'altra possibile radice latina è *turbare* “capovolgere, rovesciare”. Il senso

del verbo arabo *tarab* “suonare, cantare”. Questa seconda teoria è sostenuta principalmente da Marià Rosa Menocal, che cerca le origini dei trovatori nelle pratiche musicali arabe andaluse. Secondo costoro, la parola araba *tarab*, “suonare, cantare” è la radice di *trobar*. Alcuni proponenti di questa teoria argomentano, per ragioni culturali, che entrambe le etimologie possano essere corrette, e che possa esserci stato un consapevole sfruttamento poetico della coincidenza fonologica tra *trobar* e la radice trilettera TRB, nel momento in cui le forme musicali sacre islamiche dei Sufi con il tema amoroso venivano per la prima volta esportate da al-Andalus verso la Francia meridionale.

Alcune di queste poesie arabe d’amore, se trasmesse oralmente, erano accessibili anche a chi non parlava arabo, perché contenevano espressioni tratte dalle lingue romanze locali. È il caso delle *muwashshahat*, poesie arabe ed ebraiche in strofe liriche che vennero scritte in Spagna fra l’XI ed il XII secolo, più di sessanta delle quali ci sono giunte con una sorta di “appendice” in una delle lingue romanze locali. Pare che la maggioranza di questi versi, detti *kharja*, derivino da canzoni d’amore di donne (spesso di donne abbandonate, del modello di quelle che poi saranno le *chansons de femme* o *chansons de toile* della tradizione letteraria soprattutto romanza e, in parte, anche mediolatina). Ziolkowski ha opportunamente osservato, a tal proposito, che le *muwashshahat* indicano la complessità delle relazioni letterarie nel Medioevo tra Europa e mondo arabo: essendo le prime poesie arabe divise in strofe, potrebbero riflettere l’influenza della poesia europea, ma essendo anche le prime attestazioni di una poesia romanza di argomento amoroso, potrebbero testimoniare l’impulso dato dalla poesia araba alla letteratura europea⁹¹.

generale, comunque, del termine *trobar* è quello che un latino avrebbe espresso con *invenio* o al massimo *reperio*. Non sorprende che l’ipotesi che vede greco → latino → occitano → francese → inglese è sostenuta da coloro che cercano le origini della poesia trobadorica unicamente nelle forme del latino classico o nelle liturgie latine medievali, come i già citati Dronke o Bezzola.

⁹⁰ Mentre in greco il termine *τρόπος* significa “cambio”, in latino all’interno della liturgia e specialmente nei secoli IX e X assume il significato di «composizione risultante dall’applicazione di parole al vocalizzo di un canto liturgico o anche dall’interpolazione, in canti liturgici, di nuovi testi con propria melodia». La definizione è tratta da Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/tropo/>.

⁹¹ J. Ziolkowski, *La poesia d’amore*, cit.; cfr. anche A. Varvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 146-152; L. Formisano, *La lirica*, ne *La letteratura romanza medievale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 63-125 (in particolare pp. 78-87).

Talama bi'l-jufuni qad fatakat / Wa-ma'ani'l-hawa qad-ishtarakat / Hina ghannat li-wahshati wa-bakat / KOMO SI FILYOLO ALYENO, / NON MASH ADORMESH A MEW SENO.⁹²

Un ultimo settore della letteratura strettamente legato alla poesia d'amore, sia quella in latino sia quella in volgare, è costituito dai romanzi del ciclo "bretone" o "arturiano", nei quali, come è noto (e a differenza delle *chansons de geste* del ciclo "carolingio"), l'elemento amoroso riveste una spiccata importanza. Si tratta dei romanzi nei quali, per la prima volta, viene espresso l'ideale del cosiddetto "amor cortese" (la *fin amor*, la devozione nei confronti della donna amata cantata dai trovatori occitanici). Il primo e certamente il più grande fra tutti i poeti medievali che hanno esaltato le gesta di Artù e Lancillotto, di Ivano e di Galvano (e poi anche di Perceval), gli amori di Ginevra e così via, tanto da essere giustamente considerato il più grande poeta del Medioevo prima di Dante, è Chrétien de Troyes, vissuto presso la corte di Champagne durante la seconda metà del XII secolo ed autore di cinque romanzi pervenutici (alcuni dei quali incompiuti), e cioè *Erec et Enide*, *Cligés*, *Lancelot*, *Ivain* e *Perceval*, nonché di altre opere, molte delle quali non giunte fino a noi. In tal direzione, è fondamentale quanto egli stesso scrive nel prologo del secondo dei suoi romanzi giunti fino a noi, il *Cligés* (vv. 1-10):

«Colui che scrisse di *Erec e di Enide*, tradusse i *Comandamenti* di Ovidio e l'*Arte dell'Amore*, compose *Il morso della spalla* e scrisse del *Re Marco e di Isotta la Bionda* e della metamorfosi dell'upupa, della rondine e dell'usignolo, comincia una nuova storia che tratta di un principe greco della stirpe di re Artù».⁹³

Questi versi sono stati molto studiati e profondamente analizzati, e sono per noi di notevole aiuto non solo per conoscere e comprendere adeguatamente l'apprendistato letterario di Chrétien de Troyes, ma anche per avere uno spaccato dei temi e delle forme principali della poesia del XII secolo (non solo quella in volgare ma anche quella in latino). Fra le opere citate da Chrétien nel prologo del *Cligés*, solo due sono giunte fino

⁹² F. Corriente, *Poesia dialectal drabey romance en Alandalus*, Gtedos (Biblioteca Romanica Hispanica) Madrid 1997, p. 288.

⁹³ Chrétien de Troyes, *Cligès* a cura di A. Micha, Honoré Champion, Paris 1975, p. I, vv.1-10: «Cil qui fist d'Erec et d'Enide / Et les comandemanz d'Ovide / Et l'art d'amors an romans mist / Et le mors de l'espaule fist / Del Roi Marc et d'Ysalt la blonde / Et de la hupe et de l'aronde / Et del rossignol la muance, / Un novel conte rancomance / D'un vaslet qui an Grece fu / Del linage le roi Artu»

a noi, ovvero il romanzo *Erec et Enide* e la *Philomena*, un testo in versi di media lunghezza⁹⁴ fondato sulla storia di Tereo, Progne e Filomela narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Ma la presenza di Ovidio (sia l'Ovidio erotico, sia quello del più ampio poema metamorfico) è fortissima in questa testimonianza ed avvalora ancora di più il perdurante influsso esercitato dal poeta latino sulla poesia medievale.

Quando Chrétien fa cenno alle sue traduzioni dei *Comandamenti* e dell'*Arte dell'Amore* di Ovidio, è evidente che si riferisca ai *Remedia amoris* e all'*Ars amatoria*, mentre *Il morso della spalla* (neanch'esso pervenutoci) era probabilmente un poemetto in cui si narrava la vicenda mitologica di Pelope figlio di Tantalo, attinta ancora una volta dalle *Metamorfosi*. Abbiamo (o, meglio, avremmo, perché tre su quattro non ci sono giunti) ben quattro testi di ispirazione ovidiana. Ovidio (moralizzato o meno) è e rimane il più noto, celebrato ed imitato poeta d'amore del Medioevo. La tradizione classico-scolastica e la tradizione volgare si coniugano e si uniscono, in Chrétien (ma non solo in lui) in maniera indissolubile, a testimonianza, ancora una volta, della fallacia della teoria dei mondi separati di cui si parlava in precedenza. Fra l'altro, come è stato osservato, la configurazione di Chrétien, il suo modo di narrare, la potenza immaginativa che emerge dalle sue composizioni lo avvicina, per certi versi, ad alcuni dei più grandi (e a lui perfettamente coevi) poeti del Medioevo latino: Alano di Lille e Gualtiero di Châtillon. Ma Chrétien, come si è visto, menziona un'altra sua opera, anch'essa non pervenutaci, e cioè il "romanzo" (tale, assai probabilmente, doveva essere) di *Re Marco e di Isotta la Bionda*, cioè una delle più antiche attestazioni letterarie della celebre vicenda d'amore e morte di Tristano e Isotta, che tanto successo avrà nelle letterature romanze (e, in genere, volgari) del Medioevo⁹⁵. Una storia "autonoma" dal ciclo di re Artù, quella di Tristano e Isotta, che però mostra indubbi rapporti con la "materia di Bretagna", soprattutto per gli ambienti e per l'atmosfera che vi si respira. Ed anche essa, come tante altre, una storia d'amore e di morte, nel solco (per certi versi) di quelle storie ovidiane di Orfeo ed Euridice, di Progne e Filomela, di Piramo e Tisbe che tanto affascinarono gli uomini del Basso Medioevo, sia quelli che scrivevano in volgare, sia quelli che scrivevano in latino.

⁹⁴ Conosciuto anche come *La muance de la hupe et de l'aronde er del rossignol*; di dubbia attribuzione.

⁹⁵ Cfr. A. Punzi, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.

2.4 Metrica

Nel Medioevo, chi si accingeva a comporre poesie in latino continuava ad utilizzare i principali metri quantitativi ereditati dalla tradizione classica e tardo-antica, i più usati dei quali erano a base dattilica (esametro e distico elegiaco). Inoltre, la prorompente *imitatio* ovidiana faceva sì che di Ovidio venissero recuperate anche le tendenze metriche (fino alla formazione, soprattutto durante il XII secolo, di un esametro e di un pentametro perfettamente ovidiani anche nella struttura esterna). Ancora, le soluzioni metriche classiche si moltiplicavano e variavano in maniera notevole grazie all'introduzione, sempre più massiccia col passare dei secoli (e preponderante nei secoli XII-XIII) della rima (come nella poesia in volgare), per cui si assiste per esempio, ad un certo punto, alla creazione dei cosiddetti esametri leonini o, nel caso dei distici elegiaci, distici leonini: esametri, cioè, in cui il primo emistichio rima col secondo creando una musicalità interna al verso. Il verso leonino⁹⁶ ha duplice derivazione per quanto riguarda il nome: da un lato, vi è un certo Leonio di San Vittore, un canonico vissuto a Parigi attorno al XII secolo; dall'altro questo Leonio viene talvolta identificato con *Magister Leoninus (Léonin)*, omonimo e coevo musicista della Scuola di Notre-Dame. La rima leonina si impone tra la fine dell'XI e il primo ventennio del XII secolo, nella sua struttura della corrispondenza bisillabica pura (sul modello di *datis/satis*). Certamente questa diffusa tendenza alla composizione poetica rimata si affievolisce già attorno alla

⁹⁶ Sull'origine, il significato e lo sviluppo del termine si confronti l'esemplare contributo di C. Erdmann, *Leonitas. Zur mittelalterlichen Lehre von Kursus, Rhythmus und Reim*, in *Corona Quernea* (Festgabe Karl Strecker zum 80. Geburtstag dargebracht), Stuttgart 1941 (Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde [MGH] 6), pp.15-28: Erdmann sostiene che il termine vada riferito originariamente al *cursus* della prosa della cancelleria papale e successivamente sia stato applicato alla poesia. Ancora nel 1030 Guido d'Arezzo (992 - morto dopo il 1033) nel suo *Micrologus* si riferiva agli esametri rimati con il termine *consoni versus*, ma un suo commentatore, non sappiamo di quanto successivo, precisa con le parole *leonini versus*. Sempre da Erdmann apprendiamo che riguardo all'origine del nome neppure tra i teorici antichi c'era accordo: probabilmente col termine *leoninus* si faceva riferimento al papa Leone I Magno (eletto al soglio papale nel 440 e morto nel 461), il quale, però, non fu poeta. Secondo l'interpretazione di Erdmann ci si potrebbe riferire al *cursus* della cancelleria papale oppure si può ipotizzare un legame col monaco cassinese Leone Marsicano, vissuto nell'XI secolo. Più fantasiose sono le testimonianze antiche come quella di Paolo Camaldolese (ultimo quarto del XII secolo), *Introductiones de notitia versificandi: Leonini (versus) dicuntur ad similitudinem leonis, qui totam fortitudinem et pulcritudinem specialiter in pectore et in causa videtur habere. Similiter isti in secundo vel tertio et in ultimo pede propter duarum vocalium armoniam in pectore et in cauda, id est in medio et in fine versus suam pulcritudinem notantur demonstrare*. Ancora un anonimo trattato del 1200 circa dal titolo *De cognitione metri*, così si esprime: *Dicuntur autem a leone rege ferarum, quoniam hoc genus animal precellit cetera; vel dicuntur leonini quasi lenini a leniendo, eo quod plus aliis leniant auditores; vel quod magis placet, a quodam ipsius manieriei inventore Leone nomine Leonini dicti sunt*.

metà del XII secolo, in concomitanza con il sorgere della corrente antichizzante, che vedeva in questi espedienti fonici un turbamento della purezza dell'esametro antico di ascendenza ovidiana. Significativa è la testimonianza del poeta Gilone di Parigi, il quale, proprio intorno alla metà del secolo XII, dopo avere composto i primi cinque libri della sua opera epica sacra dal titolo *Historia gestorum*, seguendo la struttura esametrica con rima leonina bisillabica pura, all'inizio del suo sesto libro, afferma di abbandonare questa tecnica e di proseguire con *humilis stylus et rude metrum*, vv. 5-10:

Quod tamen incoepi, sed non quo tramite coepi
Aggrediar, sensumque sequar, non uerba sonora,
Nec patiar fines sibi respondere uicissim,
Pruriet et nulli modulatio carminis auri,
Quodque coarctabant humilis stylus et rude metrum,
Lassis effundet prolixa relatio rerum⁹⁷

Gilone al v. 6 usa i termini *uerba sonora* per indicare i versi leonini; una simile espressione adotta Guarnerio nel *Synodus*, quando al v. 5 praef. dice di volere comporre la sua opera *non veteri more, sed eas scribendo canore*: è fuor di dubbio che il termine *canore* faccia riferimento ai versi leonini con rima bisillabica pura, mentre il vecchio modo di far poesia probabilmente richiama la tecnica della rima monosillabica o delle assonanze o consonanze tra le cesure maschili del verso.

Significative della decadenza della rima leonina son altre due testimonianze riportate sempre da Klopsch:

1) l'autore della *Vita Urbani IV* (1278) in versi inizia a comporre il prologo con rima leonina, ma subito esprime il proposito di abbandonare questa tecnica e seguire gli antichi:

Hic replicans clare res causas explico, quare
more leonino dicere metra sino:
Nasonis mores sequor hic fugiendo labores,
ut sis nostra brevis dictio, vera, levis.

2) Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria* II, 43:

⁹⁷ Cfr. Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt 1972, p. 44.

amplius, a praesentis doctrinae traditione excludantur versus inopes rerum nugaeque canorae, scilicet frivolae nugarum aggregationes, quae quasi jocularices vel gesticultrices auribus alludunt solo consonantiae blandimento, quae possunt cadaver exanimatum imitari, promptuarium sine (vino), manipulum sine grano, cibarium sine condimento, quae vesicae distentae possunt comparari, quae ventoso distenta sibilo sine venustate sonum distillans ex sola ventositate sui tumoris contrahit venustatem. Scilicet versus leonini, quorum venustas sicut ratio nominis ignoratur; in quibus quidam tibicines et imperiti in exercitio leonis morum maxime gloriantur.

Per fornire un immediato riscontro musicale e visivo, riportiamo un paio di distici leonini in apertura ad un carme di Marbodo di Rennes:

Filia Fulconis, decus Amorice regionis,
Pulchra pudica decens candida clara recens,
Si non passa fores thalamos partusque labores
Posses esse meo Cynthia iudicio.⁹⁸

Come possiamo notare, Marbodo non segue la forma bisillabica pure della rima leonina; abbiamo infatti un primo *Fulconis/regionis* trisillabico, segue un *decens/recens*, dopodiché ci addentriamo in una divergenza sillabica con *fores/labores* e soprattutto con *meo/iudicio*, in cui la rima leonina si perde del tutto.

Oltre all'utilizzo del verso leonino, possiamo ricordare che si conoscevano certamente altri metri, alcuni di derivazione catulliana (come l'endecasillabo falecio) e oraziana (come la strofa saffica, la strofa alcaica, i sistemi asclepiadei) e altri ancora presi in prestito dalle sezioni in versi dei prosimetri più noti e diffusi, in primo luogo il *De consolatione Philosophiae* di Boezio. Oltre ad aver incrementato, quantitativamente parlando, il catalogo delle forme metriche sperimentate e tramandate dall'antichità classica, i poeti medievali d'amore potevano impiegare, poi, non solo svariati tipi di versi accentuativi, ma anche più libere combinazioni di parole e musica (la maggior parte dei *Carmina Burana* ne sono vivida testimonianza).

Il periodo che va dalla fine dell'XI a tutto il XII secolo offre un terreno particolarmente fertile per un esame della poesia medievale d'amore in latino (e anche per quella in

⁹⁸ W. Bulst, *Studien zu Marbods Carmina varia*, pp. 196-7: PL CLXXI 1659-60 n.XXIII; *M. episcopus E. comitissae*.

volgare), poiché in questo periodo il verso latino si trasformò fino ad ammettere un utilizzo costante e sistematico della rima e ad accogliere misure ritmiche basate sulla ripetizione degli accenti di parola, soluzioni, queste, che presentano molte somiglianze con le rime e i ritmi delle lingue romanze.

2.5 Generi, stili e forme

La varietà formale della poesia amorosa in latino, soprattutto tra la fine dell'XI e gli inizi del XIII secolo, è accompagnata da una notevole diversità di tematiche. In tal direzione, spicca un gruppo particolarmente cospicuo di composizioni poetiche legate al tema dell'amicizia (più o meno "spirituale"). Benché l'amore-passione non abbia sempre avuto, nel Medioevo, un vocabolario specifico (come invece era avvenuto per il latino classico), la sua terminologia si sovrappose, in larga parte, a quello dell'amicizia. Nell'Alto Medioevo – da Venanzio Fortunato ai poeti carolingi ed oltre – la poesia sull'amicizia fu più diffusa della poesia d'amore propriamente detta. La relazione fra queste due forme d'espressione (la poesia sull'amore-passione e la poesia sull'amicizia) emerge chiaramente nei poeti che andremo ad analizzare più nello specifico nei prossimi due capitoli, ovvero i poeti della Valle della Loira: Marbodo, Balderico e Ildeberto. Questi poeti, infatti, scrissero poesie latine di elaborata fattura in lode di Matilde e Adele di Blois, rispettivamente moglie e sorella di re Enrico I d'Inghilterra. La moda di scrivere poesie d'amicizia in latino si diffuse in Inghilterra poco tempo dopo la conquista normanna ad opera di un poeta di nascita francese, Reginaldo di Canterbury (morto dopo il 1109, legato ad un altro grande poeta della Valle della Loira, Ildeberto di Lavardin, 1056-1133). Al modo dei poeti della Valle della Loira, Reginaldo di Canterbury riunì un circolo di amici molto affiatati che si scambiavano poesie e lettere amichevoli in latino. Come si accennava poc'anzi, notevole è la varietà delle forme poetiche impiegate nella poesia d'amore dei secoli XI-XIII. Nei paragrafi che seguono verranno analizzate, in particolare, tre forme metriche più significative: la canzone, l'alba e la pastorella⁹⁹.

⁹⁹ Nell'affrontare questo *excursus* tra le forme metriche della lirica medievale seguo da vicino le analisi contenute in L. Formisano, *La lirica romanza nel Medioevo*, ed. Il Mulino, Bologna 2012; F. Bertini, *Il "nuovo" nella letteratura in latino fra XI e XII secolo*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e*

2.5.1 La canzone

La canzone (*canço*, *chanson*) è una poesia lirica, generalmente destinata ad essere musicata e, ovviamente, “cantata”, suddivisa in strofe (chiamate *coblas* secondo la terminologia provenzale), in genere costituite da un minimo di sei a un massimo di dieci versi (anche se non mancano esempi di canzoni le cui strofe sono più lunghe, come sarà poi nella stragrande maggioranza delle canzoni di Dante e di Petrarca). La composizione si conclude spesso con una *tornada*, una sorta di dedica o di richiamo all’attenzione del destinatario (o della destinataria, nel caso delle canzoni d’amore), nella quale sono ripetute le rime e la melodia dell’ultima strofa. I versi della canzone possono essere di lunghezza variabile.

In base al sistema di rime che vengono esibite, possiamo trovarci di fronte ai seguenti, differenti tipi di canzone medievale:

- 1) Canzone a *coblas unissonans*, quella, cioè, le cui rime sono identiche strofa per strofa lungo tutta la tessitura del componimento;
- 2) Canzone a *coblas doblas*: quella, cioè, le cui rime cambiano alternativamente (per es., le strofe 1, 3 e 5 presentano rime uguali fra loro, così come le strofe 2, 4 e 6 presentano rime uguali fra loro ma, ovviamente, diverse da quelle delle strofe 1, 3 e 5);
- 3) Canzone a *coblas singulars* (che è forse il tipo più diffuso): quella, cioè, le cui rime sono differenti strofa per strofa.

Si tratta del componimento più illustre della tradizione lirica medievale, diffuso nella letteratura d’*oc* e d’*oil* e, poi, nella poesia italiana (basti pensare all’importanza che vi conferisce Dante nel secondo libro del *De vulgari eloquentia*), almeno fino ai primi del Novecento.

All’interno del genere della canzone, una tipologia particolare è quindi rappresentata dalla *chanson de toile* (chiamata anche *chanson d’histoire* o *chanson de femme*), un genere letterario tipico del Medioevo, così denominato poiché rappresentato da testi che, si immagina, vengano cantati dalle donne durante il loro lavoro all’arcolatoio. Si

tradizione: sviluppi di una cultura. X Settimana di studio (Mendola, 25-29 agosto 1986), Milano 1989, pp. 216- 238; P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1973, pp. 298-311.

tratta di un componimento che si situa a metà strada fra la lirica e la narrativa, in cui si può raccontare una vicenda o una semplice situazione amorosa. In genere è composta da strofe di versi brevi, con un ritornello.

2.5.2 L'alba

L'alba è una poesia lirica che ha per tema la separazione dei due amanti (che hanno trascorso la notte insieme) al primo apparire del giorno. Si tratta di un genere di componimento che, come altri durante il Medioevo, veniva sovente accompagnato dalla musica.

I temi principali sui quali essa si impernia sono, sostanzialmente, i tre seguenti:

- 1) Separazione degli amanti all'apparire delle prime luci dell'alba;
- 2) Canto degli uccelli e sorgere del sole;
- 3) Intervento di un guardiano che impedisce agli importuni di avvicinarsi e avvisa gli amanti che l'alba è ormai vicina.

2.5.3 La pastorella

La pastorella è, nell'ambito della lirica mediolatina e di quella romanza, uno di quei generi letterari minori che, però, forniscono una chiave di volta per interpretare la coscienza sociale e di classe del mondo aristocratico e borghese nei confronti del mondo contadino o, per l'appunto, pastorale, ed insieme la violenza mentale, oltre che fisica, delle classi egemoniche nei confronti delle classi subalterne.

All'interno di un modulo compositivo e strutturale sufficientemente omogeneo – che prevede il canto in prima persona del poeta-cavaliere; la descrizione del tempo, generalmente primaverile, e del paesaggio, sempre idillico e canonicamente improntato al *tópos* del *locus amoenus*, in cui si svolge l'incontro con la pastorella o con la contadina; la richiesta d'amore fatta dall'io narrante senza troppe esitazioni e senza particolari infingimenti, come qualcosa di scontato e di dovuto dalle convenzioni sociali e dai rapporti di forza all'interno delle classi; la risposta della pastorella o della contadina, che talvolta accetta, talaltra rifiuta, ma che generalmente si piega alle voglie del cavaliere – all'interno di tale modulo, dicevo, affiora infatti la realtà delle

differenziazioni sociali, ed insieme emerge una sorta di “rovesciamento” della tipica concezione dell’amor cortese, magari ammantata di falsa pudicizia nel glissare sull’atto d’amore e sull’amplesso dei due protagonisti, ma comunque evidente nella vantata autocelebrazione della conquista facilmente conseguita ed eminentemente sessuale che l’io narrante descrive nelle composizioni afferenti al genere della “pastorella”. Gli studi sul genere letterario della “pastorella” sono stati innumerevoli. Luciano Formisano, per esempio, ha rilevato giustamente che, nella Francia del nord, è possibile individuare due tipi principali di pastorella:

1) la pastorella cosiddetta “classica”: durante una sua cavalcata mattutina il poeta incontra una giovane pastora in aperta campagna; dopo un breve saluto, le propone senz’altro il suo amore, che la fanciulla di solito rifiuta; ha così inizio un dialogo o contrasto al termine del quale sono possibili due soluzioni: la fanciulla cede alle lusinghe (in alcuni casi alla violenza) del seduttore; questi desiste dal suo proposito, vinto dalla resistenza della ragazza (variante: il padre, i fratelli o il fidanzato della pastora, accorsi in aiuto, costringono il seduttore alla fuga);

2) la pastorella cosiddetta “oggettiva”: il poeta descrive una scena campestre fra pastori e pastore secondo il registro cortese della “bella vita”: giochi, canti, danze, contrasti d’amore. Talora il poeta si presenta come testimone oculare (e allora può intervenire nell’azione), oppure si comporta come un narratore onnisciente.

Il genere è ben attestato anche nella lirica mediolatina, e soprattutto nei *Carmina Burana*. Basti pensare a componimenti famosissimi, in tal direzione, quali *CB 79 (Estivali sub fervore)*, aperto da un’ampia descrizione del *locus amoenus* in cui si consumerà il rito della violenza; o *CB 157 (Lucis orto sidere)*, in cui l’io narrante riesce a godere delle grazie di una pastorella restituendole l’agnello a lei rapito da un lupo; o ancora *CB 158 (Vere dulci mediante)*, che riflette appieno i tratti più caratteristici del genere, compresa la paura della protagonista che i suoi parenti vengano a conoscenza del suo connubio col cavaliere; o infine, la pastorella di Gualtiero di Châtillon *Sole regente lora*; specie di vera e propria *summa* di tutti i temi e di tutti gli stilemi caratterizzanti il genere poetico. La violenza dei rapporti di classe che trapela dalle pastorelle provenzali e mediolatine è un dato che viene riflesso anche dalla trattatistica cortese, nella quale si sostiene, per esempio, che l’uomo di condizione più nobile può

senza alcuno scrupolo usare la forza sulle donne di più umile condizione, in particolare le villanelle e, appunto, le pastorelle.

Oltre a considerazioni di carattere temporale (non sono documentate infatti pastorelle in latino anteriori a quelle in volgare), questa tesi viene sostenuta dall'ideologia stessa della pastorella, che non è clericale ma laica e nobiliare. Essa è, infatti, troppo apertamente immorale per provenire dalla cultura dei chierici, legati all'etica religiosa e al tempo stesso espliciti nell'affermare la sensualità del desiderio erotico. Diversa è invece la condizione della cavalleria che vive una morbosa sublimazione dell'esperienza amorosa, negatrice all'interno del sistema cortese di ogni diritto dei sensi, ma pronta a manifestarlo anche brutalmente su chi appartiene alle classi subalterne. Nelle pastorelle infatti l'aristocrazia laica e guerriera manifesta la propria superiorità sul mondo contadino, espressa attraverso la giustificazione della violenza erotica. Lontano dall'atmosfera raffinata ed elegante delle corti e dal languido sospiro per la dama, il cavaliere proietta nella pastorella la brama sensuale allo stato puro; la fanciulla diventa così mero oggetto del desiderio, collocato in un mondo tanto fittizio e trasognato da manifestare chiaramente l'incapacità delle classi superiori di capirne la realtà complessa e spesso dolorosa.

3 LA SCUOLA DI ANGERS

Giungiamo, infine, con questo capitolo, ad occuparci dei poeti della cosiddetta scuola della Loira, cui si è già più volte accennato nei capitoli precedenti, al fine di addentrarsi con più specificità nell'indagine della situazione politica e sociale che ha dato vita alla loro produzione poetica.

Angers, cittadina francese oggi capoluogo del dipartimento del Maine e della Loira, è la capitale storica dell'Angiò. In questo luogo, a cavallo tra l'XI e il XII secolo, si andò sviluppando la cosiddetta *école de la Loire* o ancora *cercle d'Angers*: si tratta di un gruppo di prelati, letterati e poeti, uomini di grande cultura e raffinatezza stilistica, i quali, all'interno di una ristretta zona d'influenza e nel medesimo periodo storico, indagano per mezzo del verso poetico una tematica non del tutto comune per l'epoca in cui vanno scrivendo: l'amore.

In particolare, ciò si riscontra nelle tre grandi figure di Marbodo di Rennes, Ildeberto di Lavardin e Balderico di Bourgueil.

Le figure e le opere di questi tre singolari poeti ed intellettuali sono state ampiamente indagate e studiate. Per quanto riguarda Marbodo, si pensi alle recenti indagini di Rosario Leotta¹⁰⁰ e di Antonella Degl'Innocenti¹⁰¹; per Ildeberto, è fondamentale il contributo di Peter von Moos, oltre alle indagini di Giovanni Orlandi e di Armando Bisanti¹⁰²; per Balderico di Bourgueil, pensiamo agli studi di Jean-Yves Tilliette¹⁰³.

¹⁰⁰ Marbodi Redonensis, *Liber decem capitulorum*, a cura di R. Leotta, Roma, Herder, 1984; Marbodo di Rennes, *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*, a cura di R. Leotta, ediz. postuma a cura di C. Crimi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1998; R. Leotta, *Il «De ornamentis verborum» di Marbodo di Rennes*, in «Studi medievali», n.s., 29,1 (1988), pp. 103-127.

¹⁰¹ Antonella Degl'Innocenti, *L'opera agiografica di Marbodo di Rennes*, CISAM, Spoleto 1990; Marbodo di Rennes, *Vita beati Roberti*, a cura di A. Degl'Innocenti, Firenze, Giunti, 1995.

¹⁰² Sulla vita e le opere di Ildeberto di Lavardin: P. Von Moos, *Hildebert von Lavardin, 1056-1133. Humanitas an der Schwelle des höfischen Zeitalters*, Stuttgart 1965; G. Orlandi, *Ildeberto di Lavardin, sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 289-291; A. Bisanti, *Ildeberto di Lavardin. Vita, opere, problemi attributivi*, in «Quaderni Medievali» 59 (2005), pp. 310-328.

¹⁰³ J.-Y. Tilliette, *Culture classique et humanisme monastique. Les poèmes de Baudri de Bourgueil*, in *La littérature angevine médiévale*, Maulévrier 1981, pp. 77-88; ID., *Note sur le manuscrit des poèmes de Baudri de Bourgueil (Vatican, Reg. Lat. 1351)*, in «Scriptorium» 37 (1983), pp. 241-245.

I poeti della scuola di Angers sono uomini di Chiesa negli anni della riforma voluta da papa Gregorio VII¹⁰⁴, le cui linee generali sono il rafforzamento dell'autorità pontificia rispetto al potere dei feudatari, la netta separazione tra lo stato dei chierici e quello dei laici, la disciplina di entrambe le condizioni di vita. Oltre che nelle problematiche legate alla riforma gregoriana, lo *status* ecclesiastico di questi poeti li vede coinvolti in dispute politico-religiose (per Ildeberto, si pensi all'esilio lamentato nel componimento *Ad Muriel litteratam*¹⁰⁵: «*forsitan ignoras, sed ego dum tutor hunestum, dum sacri partes ordinis, exul agor. exilii curas et pondera dura laborum alleviare tuo carmine virgo potes.*»), che consentirà appellativi quali «novello Ovidio»¹⁰⁶) e li vede tutti e tre impegnati nella cura delle rispettive diocesi (Rennes, Levardin e Bourgueil). Ma ciò che più li accomuna va al di là dell'ambito pastorale, come individua puntualmente Claudia Cremonini¹⁰⁷: i tre poeti sono spinti dalla passione per i testi antichi, romani principalmente, come abbiamo già avuto modo di sottolineare nel primo capitolo di questa trattazione, e sono interessati in maniera piuttosto singolare alla composizione di liriche profane di carattere amoroso, secondo una linea che risale facilmente alla produzione di Venanzio Fortunato (il poeta, infatti, aveva dedicato i suoi componimenti a Radegonda di Poitiers e alla figlia adottiva Agnese, ma anche alle regine quali Brunehilde, moglie di re Sigisberto). Da qui possiamo indagare chi siano le principali destinatarie dei componimenti dei poeti della Loira e quali siano i caratteri che vengono alla luce dall'analisi dei testi, alcuni tra i quali rappresentano l'innovazione più lodevole di questi componimenti. Infine, saranno indagate le regole del componimento epistolare per poi passare, nel capitolo successivo, all'analisi dei componimenti di Marbodo di Rennes sulle quali si concentrerà questa indagine.

3.1 «*Suscipe, virgo decens, nostrum, Constantia, carmen*»

Come avremo modo di approfondire in questa sede, le dedicatorie dei componimenti che andremo a trattare si possono suddividere in due categorie: da una parte le nobildonne, in particolare regine e contesse, il cui centro è la corte; dall'altra, invece,

¹⁰⁴ A tal proposito si veda, tra gli altri, E. D'Angelo, *La letteratura latina medievale. Una storia per generi*, Viella, Roma 2009; p. 43 e segg.

¹⁰⁵ M. Sanson, *Lettere amorose e galanti*, cit., pp. 118-119.

¹⁰⁶ Ivi, p. 12.

¹⁰⁷ Ivi, p. 12-13.

troviamo le donne appartenenti alla sfera ecclesiastica, le monache e le badesse, il cui centro è il monastero (in particolare, come si vedrà, quello di Le Ronceray).

Per quanto riguarda il primo gruppo, si tratta di personaggi strettamente correlati alla nobiltà normanna dell'epoca, che gravitano intorno alla figura di Guglielmo il Conquistatore (1028 –1087): la regina Matilde è la sposa di Enrico I d'Inghilterra, figlio e successore di Guglielmo il Conquistatore; anche Adele contessa di Blois e Cecilia badessa di Caen sono figlie di re Guglielmo. E lo stesso re Guglielmo fu certamente figura di grande interesse letterario – figlio illegittimo di re Roberto e della sua concubina Herleva, divenuto re a soli sei anni di età, duca di Normandia a otto.

Il testo curato da M. Sanson reca il titolo *Lettere amoroze e galanti*; è possibile, partendo da questo titolo, suddividere le lettere dei poeti della valle della Loira in due tipologie: la prima vede come destinatarie le figure dell'alta nobiltà normanna, come abbiamo detto; sono lettere in cui i poeti compongono questi *carmina* senza grande trasporto personale, cercando più che altro di costruire un *carmen* ben fatto, da dedicare a personaggi molto importanti. Queste lettere sono quelle che possiamo definire *galanti* – poiché di amoroso propriamente detto e di personale non vi è molto. Vi sono, poi, i componimenti che possiamo far rientrare in una seconda cerchia, ovvero quelli più strettamente personali¹⁰⁸ – come, ad esempio, il 36 Bulst¹⁰⁹ di Marbodo, quando dice: «*A te missa michi gaudent, carissima, legi / namque tenetur ibi me placuisse tibi*»¹¹⁰ o, ancora, il 139 Tilliette¹¹¹ di Balderico in «*Ipse quidem veniam pro me legatus ad ipsam / non mediatricem quamlibet esse volo*». Questi componimenti sono quelli che definiremo *amorosi* – da un lato perché, al contrario di quelli galanti, contengono tra i versi non pochi riferimenti al corteggiamento e alla sessualità; dall'altro perché le destinatarie non sempre sono rese note: questo fa di questi componimenti delle vere e proprie lettere, scritte in seguito ad un sentimento o comunque un avvenimento importante. Con le parole di Dronke, «there is a courtoisie of love, but also a courtoisie

¹⁰⁸ A tal proposito si ricorda la riflessione di Bisanti per il quale non è chiaro se i fatti riportati da queste poesie corrispondano ad eventi realmente accaduti oppure se siano meri esercizi di stile.

¹⁰⁹ La prima edizione delle poesie di Marbodo è quella della PL del Migne, CLXXI 1647-86 e 1717-36; qui cito da W. Bulst, *Studien Zu Marbods*, cit.

¹¹⁰ M. Sanson, *Lettere amoroze e galanti*, cit., p. 100-101.

¹¹¹ Per le poesie di Balderico cito da J.-Y. Tilliette, *Baldricus Burgulianus. Poèmes*, 2 voll., Les Belles Lettres, Paris 1998-2002.

of commendation, and even one of friendship. We must distinguish between these, however hard it may be at times to draw boundaries»¹¹².

In ultima analisi, se dovessimo comparare le lettere indirizzate a Matilde o ad Agnese con quelle indirizzate a Muriel, ad Emma o ancor di più nelle lettere anonime di Marbodo, possiamo facilmente notare una netta trascuratezza della lingua nelle seconde rispetto alle prime. Lo vedremo in modo più specifico nel capitolo quarto dedicato a Marbodo, affezionato al distico leonino (anche se, spesso, non puro), il quale, nelle lettere che lo coinvolgono personalmente (36-42 Bulst), si lascia andare ad un ritmo e ad un lessico meno ricercato ma, certamente, più mosso dal sentimento.

3.1.1 Adele di Blois

«Because of her knowledge of Latin as well as her generous financial aid to the Church, Adela of Blois, the daughter of William the Conqueror, was an ideal subject for clerical panegyrics»¹¹³

Adele di Blois, figlia di Guglielmo il Conquistatore, duca di Normandia, sposò nel 1081 il conte Stefano Enrico di Blois-Chartres, da cui il titolo di contessa che Balderico le rivolge nel componimento intitolato, appunto, *Adelae comitissae*. Stefano partecipò alla prima crociata e fu comandante in capo ad Antiochia assediata, che i cristiani cercavano di occupare incontrando grandi difficoltà. La notizia dell'avvicinarsi di un'armata turca guidata dal governatore di Mosul, Karbuqa, indusse i crociati ad affrettare i tempi di conquista della città. Ma tutto pareva ormai perduto: il 2 giugno 1099 Stefano di Blois decise di abbandonare l'impresa e, rientrando in patria, fece sapere all'imperatore bizantino Alessio Comneno che la crociata era finita. È proprio la contessa Adele in questo frangente a convincere Stefano a non abbandonare la veste di crociato, e ad appoggiare un'intesa tra il figlio e il re di Francia Luigi VI¹¹⁴. Allora il conte riparte nel 1101 per la Terra Santa al fianco di Guglielmo d'Aquitania; Stefano viene poi catturato

¹¹² P. Dronke, *Medieval Latin*, cit., p. 192.

¹¹³ Ivi, p. 209-210.

¹¹⁴ Per un approfondimento sulla figura di Adele di Blois si veda K. Lo Prete, *Adela of Blois, Countess and Lord*, Four Courts Press, Dublin 2003.

a Ramba e morirà in prigionia.¹¹⁵ Da un punto di vista culturale, Adele è donna di energica costanza: fece di Blois un importante centro culturale e letterario. Si avvalse, come consigliere, di Ivo di Chartres, uno dei più colti prelati dell'epoca e intrattenne rapporti epistolari con i più grandi poeti del tempo, come gli stessi Ildeberto e Balderico.

Ad Adele di Blois sono dedicati i componimenti 134 e 135 Tilliette di Balderico; 10 e 15 Scott¹¹⁶ di Ildeberto.

3.1.2 Cecilia di Normandia

Analogo è il trattamento riservato a Cecilia, che è sorella di Adele e anch'essa figlia di Guglielmo il Conquistatore. Sulla vita di Cecilia non abbiamo molte notizie: molto giovane fu consacrata alla vita religiosa e trascorse la maggior parte della sua esistenza nell'abbazia della S. Trinità di Caen, della quale divenne badessa nel 1113 e vi morì nel 1127. Il monastero di Caen era stato fondato, insieme al suo corrispettivo maschile, dalla madre Matilde delle Fiandre, in cambio del consenso papale al matrimonio con Guglielmo. Le poesie che Ildeberto e Balderico indirizzano a Cecilia hanno struttura simile a quelle dedicate ad Adele e a Matilde d'Inghilterra: presentano un ampio elogio della verginità e dell'eccellenza personale (il 136 Tilliette di Balderico apre con «*Regia virgo, vale, vale, inquam, regia virgo*¹¹⁷»), della bellezza e della maestosità, non secondi all'elogio della stirpe: sempre nel 136 Tilliette Balderico si riferisce a Guglielmo chiamandolo «*pater augustus*»¹¹⁸, così come Adele è chiamata «*Augusti suboles*»¹¹⁹ da Ildeberto e di Matilde si dice che «*Augustis patribus augustior orta Mathildis*»¹²⁰; sempre Ildeberto paragona entrambe le sorelle a dee «*eris mihi prima dearum*»¹²¹, e a

¹¹⁵ Per la vicenda della prima crociata si veda, tra gli altri, F. Cardini, *La prima crociata, un pellegrinaggio armato*, in "Storia e Dossier", CI, 1996, pp. 71-96.

¹¹⁶ Per le poesie di Ildeberto di Lavardin, cito da A. B. Scott, *Hildeberti Cenomannensis Episcopi Carmina minora Editio altera*, Teubner, Leipzig 2001.

¹¹⁷ M. Sanson, *Lettere amorose e galanti*, cit., p. 46.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ivi*, p. 118 – 15 Scott Ildeberto.

¹²⁰ *Ivi*, p. 120 – 35 Scott Ildeberto.

¹²¹ *Ivi*, p. 118 – 15 Scott Ildeberto.

proposito di Cecilia afferma «*sum ratus esse deam*»¹²². La verginità di Cecilia diviene motivo di elogio: poiché non v'era uomo degno di tale moglie, Dio stesso l'ha sposata¹²³. Davanti alla maestà di una simile donna, Ildeberto rimane stordito; analogamente Balderico afferma che il proprio sguardo non ha potuto sostenere la bellezza di Adele e che ricorda di averla vista come in un sogno.

A Cecilia sono dedicati i *carmina* 136 Tillietto di Balderico e 46 Scott di Ildeberto.

3.1.3 Matilde delle Fiandre

Un'altra corte prestigiosa è quella della cognata di Agnese e Cecilia, ossia quella della regina Matilde d'Inghilterra. Dopo aver ricevuto un'educazione raffinata, la figlia del re di Scozia sposa Enrico I e si segnala nella corte normanna come donna molto religiosa e al tempo stesso liberale con i poeti e i musicisti. Dice di lei Guglielmo di Malmesbury nei *Gesta Regum Anglorum*: «Provava un piacere unico nell'ascoltare il servizio divino e per questo era estremamente generosa nei confronti dei chierici che cantavano bene; si rivolgeva a tutti con dolcezza, molto donava e più ancora prometteva. E così, diffusasi nel mondo la notizia della sua liberalità, si precipitavano qui frotte di celebri compositori di musiche e versi; e si riteneva felice chi riusciva a dilettere le orecchie della signora con la novità del canto»¹²⁴. Tra i poeti famosi che le rendono omaggio ci sono Ildeberto di Lavardin e Marbodo di Rennes. La lode si focalizza su due virtù di Matilde: la bellezza e la purezza, legandole tra loro. Come termine di paragone Ildeberto ricorre questa volta non alle dee pagane, ma fa riferimento al cristianesimo e cita Santa Sabina: «In vultu regina tuo est, redoletque Sabinam / non levis incessus, nec datus arte decor». Marbodo esorta la regina a non essere così pudica da vergognarsi della propria bellezza¹²⁵. Osserva Bezzola: «Dall'antichità in poi, non si erano più sentiti simili omaggi alla bellezza femminile, i quali, come in Fortunato e in Sedulio Scoto, si tingono di una venerazione tutta cristiana per la purezza virgineale della donna;

¹²² Ivi, p. 124 – 46 Scott Ildeberto.

¹²³ Ibid., vv. 19-20.

¹²⁴ Bezzola, *Les origines*, cit., p. 423.

¹²⁵ Se è lei la regina d'Inghilterra a cui è dedicato il carme *Ad reginam Anglorum* di Marbodo.

essi sono confrontabili con gli omaggi indirizzati dai trovatori alla dama oggetto del loro pensiero»¹²⁶ e prosegue: «Matilde doveva dare davvero questa doppia impressione di grande bellezza e piacevolezza da un lato, di purezza e religiosità dall'altro. Guglielmo di Malmesbury, che la presenta come protettrice dei poeti e dei musicisti, insiste molto sulla sua pietà esemplare. Aelredo, abate di Rievaulx, nella sua *Genealogia regum Angliae* parla anche della sua pietà e la mostra mentre fa l'elemosina ai poveri, come la sua santa madre, e visita coraggiosamente i lebbrosi. Educata dalle religiose, indossava anche lei prima del matrimonio l'abito monastico e sant'Anselmo diede il consenso alle nozze solo quando fu sicuro che non avesse pronunciato i voti»¹²⁷. Come nel caso di Adele e Cecilia, il genere è quello dell'omaggio poetico, a testimoniare dunque la posizione privilegiata che questa nobildonna sta acquistando nella vita di corte grazie al suo impegno in favore della cultura.

I componimenti dedicati a Matilde d'Inghilterra sono il PL CLXXI 1660 D n. XXIV di Marbodo e il 35 Scott di Ildeberto.

3.1.4 Muriel e le altre monache ed educande

La stima, l'ammirazione e a volte l'amore contraddistinguono le liriche appartenenti alla seconda categoria di destinatarie, ovvero le monache. Lo spazio dell'azione si sposta dalla corte al monastero. Nella veste di insegnanti o di vescovi, Marbodo Balderico e Ildeberto hanno contatti con abbazie femminili e intrattengono un rapporto epistolare con delle raffinate religiose. Tra queste troviamo Muriel, Costanza, Emma ed Agnese, insieme ad altre che rimangono anonime. Non possediamo su di loro la stessa mole di notizie che abbiamo per quanto riguarda Matilde, Cecilia o Adele, tuttavia possiamo dedurre delle informazioni direttamente dai componimenti poetici. Si evince grazie a Balderico che Costanza vive nello stesso convento di Emma¹²⁸, la quale è ritratta come maestra in una poesia che cita altre due consorelle¹²⁹, Godehilde e Orielde. Ora, i nomi

¹²⁶ Bezzola, *Les origines*, cit., p. 424.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ M. Sanson, *Lettere amorose e galanti*, cit., pp. 58-59, v. 51.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 52-53, v.1.

di *Constantia*, *Emma grammatica* o *magistra*, *Godehildis* e *Orieldis* sono attestati nel cartulario di Nostre-Dame-de-la-Charité a Le Ronceray tra la fine dell'XI secolo e i primi vent'anni del XII¹³⁰. Dronke si riferisce ad Emma chiamandola *Abbess Emma*¹³¹. La prossimità di Angers fa di questa abbazia un luogo privilegiato di ispirazione per i poeti della Loira: anche Ilario d'Orleans («il pupillo di Abelardo») attivo ad Angers intorno al 1125, scrive liriche in latino per le religiose di Le Ronceray¹³². Osserva a tal proposito Walther Bulst che «una storia della lettera d'amor profano in versi, come pure della poesia d'amore latina del Medioevo, dovrà dedicare un capitolo importante a Le Ronceray»¹³³.

A tal proposito, appare fondamentale operare una precisazione; come mette in luce Dronke, «at such a convent there were not only nuns, but girls receiving a literary education, intending to return later into the world (so that a strict monastic rule did not come in question for them)»¹³⁴. Pertanto, le destinatarie delle poesie amorose di Balderico, Marbodo e Ildeberto erano più probabilmente delle educande che trascorrevano a Le Ronceray un periodo di tempo limitato per poi tornare alle loro vite; Marbodo intitola, infatti, una delle sue poesie *Ad amicam repatriare parantem*. Dove, quindi, non sia testimoniato dai registri l'appartenenza di una monaca ad una determinata abbazia, possiamo presupporre che si tratti di un'educanda.

Quanto a Muriel, la sua appartenenza all'abbazia di Le Ronceray è controversa. In *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Peter Dronke sostiene la tesi secondo la quale Muriel apparteneva a questa abbazia¹³⁵. Secondo Armando Bisanti, invece, ella fu una monaca inglese, vissuta tra la seconda metà dell'XI e gli inizi del XII secolo presso la celebre abbazia benedettina femminile di Wilton, nell'Inghilterra del

¹³⁰ Cfr. D. Barthélemy, *Éléments d'anthroponymie féminine d'après le cartulaire du Ronceray d'Angers (1028-1184 environ)*, in M. Bourin, P. Chareille (éd.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, vol. II, t. 2, Publications de l'Université de Tours, Tours 1992, pp. 67-80.

¹³¹ P. Dronke, *Medieval Latin*, cit. 217.

¹³² Almeno tre dei suoi componimenti (II, III, IV) sono indirizzati alle monache di questo monastero, e uno, il più lungo, è dedicato all'anacoreta Eva (Dronke usa il termine *anchoress*), la quale visse anch'essa vicino ad Angers. C'è un componimento per una giovane nobile, Rosea, e ci sono quattro componimenti a bellissimi giovani (i vari *puer*).

¹³³ W. Bulst, *Liebesbriefgedichte*, cit., p. 301.

¹³⁴ P. Dronke, *Medieval Latin*, cit., p. 213. Lo stesso concetto è sostenuto in Bulst, *Liebesbriefgedichte*, cit., p.300.

¹³⁵ Ivi, p. 217; ribadito anche in *Donne e cultura nel medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, Il Saggiatore, Milano 1986, p. 121.

sud. A sostegno di questa tesi concorre il fatto che di lei scrisse, oltre ad Ildeberto e a Balderico, anche Serlone di Bayeux o di Wilton¹³⁶; esiste, inoltre, una Murier *in clyta versificatrix* sepolta nell'abbazia di Wilton accanto a Beda il Venerabile, secondo la testimonianza di alcuni pellegrini del 1133¹³⁷.

L'identificazione delle singole destinatarie di queste poesie è piuttosto incerta, anche se la ricorrenza dei nomi nei diversi poeti ci fa pensare che siano realmente esistite e che fossero, a tutti gli effetti, educande dei vari monasteri. Anche se di loro non sappiamo molto, possiamo invece delineare le coordinate della loro vita di donne consacrate. Innanzitutto, esse appartengono all'ordine benedettino, che, nato in Italia nel VI secolo dopo poche centinaia di anni diventa la forma di vita monastica prevalente nell'Europa occidentale, con centinaia di abbazie e migliaia di persone consacrate di entrambi i sessi. Agli inizi del IX secolo, per volere di Ludovico il Pio e in seguito al sinodo di Aquisgrana, la regola di San Benedetto diventa l'unico testo normativo per tutte le comunità monastiche dell'Impero. Nell'ambito della missione evangelizzatrice compiuta da Sant'Agostino di Canterbury, i benedettini arrivano in Inghilterra alla fine del VI secolo e da qui si espandono rapidamente. Sono di fondazione sassone sia il monastero di Wilton sia quello di Romsey. Notre-Dame di Le Ronceray viene istituita nel 1028 da Folco III Nerra conte d'Angiò; nel giro di alcuni decenni diventa una delle abbazie più influenti della Francia medievale, con molti territori e altri priorati sotto la propria giurisdizione.

Il fine della vita monastica è l'amore per Dio e per il prossimo; il mezzo privilegiato è la preghiera, sia personale sia comunitaria. La *lectio divina* occupa diverse parti della giornata delle persone consacrate, che dunque devono saper leggere: ecco perché è stato proprio il monachesimo il mezzo principale di trasmissione dei testi sacri latini ma anche pagani con le proprie scuole, biblioteche e *scriptoria*. Ai tempi di san Benedetto risale la tradizione di aprire le scuole monastiche a giovani di famiglia nobile che, finiti

¹³⁶ Il carme si intitola *Ad Muriem sanctimoniam*, in Th. Wright, *Anglo-Latin Satirical Poets*, II London, 1842, pp. 233-240.

¹³⁷ Cfr. A. B. Scott, *Hildeberti Cenomannensis Episcopi carmina minora Editio altera*, Teubner, Leipzig 2001, p. XXVIII.

gli studi, ritornano nel mondo; anche Matilde di Scozia fu educata nelle abbazie di Wilton e di Romsey.

3.2 «Eppure porterebbe armi, se il costume non glielo impedisse»: l'ideale femminile nella poesia amorosa della scuola di Angers

Per arrivare a comprendere pienamente l'ideale della donna che si va creando a partire dalle lettere amorose di questi poeti, dobbiamo innanzitutto tenere presente quale fosse la gerarchia feudale del XI e XII secolo. Prendendo in esame i testi ecclesiastici di età carolingia¹³⁸, emerge che la società è gerarchicamente suddivisa in tre ordini, che fino alla Rivoluzione francese rimangono grossomodo invariati e si possono identificare con il clero, la nobiltà e il terzo stato. La classificazione prende le mosse da un manoscritto di Adalberone di Laon, il quale denomina questi tre ordini rispettivamente con i nomi di *oratores*, *bellatores* e *laboratores* (dove gli *oratores* sono coloro che pregano, i *bellatores* sono coloro che combattono ed i *laboratores* sono coloro che lavorano). L'ordine dei *bellatores* assume via via più importanza negli anni che vedono Guglielmo il Conquistatore come rappresentante della nobiltà normanna¹³⁹, contemporaneamente ad uno sviluppo della tecnica militare e di fatto alla nascita di una nuova nobiltà. Come si può facilmente notare, i tre ordini riguardano solamente gli uomini: le donne facenti parte della nobiltà quali mogli, figlie e sorelle adempiono al ruolo di strumenti da utilizzare al meglio nella gestione del potere. Nonostante questo, riprendendo una linea compositiva che, come si è detto, ha le sue radici più prossime nelle liriche di Venanzio Fortunato, i nostri poeti dedicano fiorenti composizioni a queste donne che nella società dell'epoca ricoprono un ruolo pressoché unicamente strumentale, elogiandone la bellezza, la fama e la prodezza.

Infatti, grazie a questa crescente importanza dell'aspetto militare interno alla nobiltà, emerge in alcuni componimenti il desiderio di attribuire caratteristiche maschili alle suddette nobildonne; in particolare ci riferiamo ad alcuni componimenti di Balderico, nei quali si legge che la donna di cui si sta parlando non può indossare un'armatura e combattere (poiché non sarebbe in accordo con il *mos maiorum*), ma sarebbe certamente

¹³⁸ Adalberone di Laon, "*Carmen ad Robertum regem*", traduzione di M. L. Picascia.

¹³⁹ J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1977, pp. 46-47.

in grado di farlo (non ci è dato sapere se per prodezza, forza, astuzia o tutte e tre queste caratteristiche). La storia medievale ci fornisce esempi rari ma non assenti di donne che indossano l'armatura e scendono sul campo di battaglia. Per citarne solo alcuni, possiamo pensare a Isabella di Conches, nobildonna normanna che cavalcò armata come un cavaliere¹⁴⁰, o ancora Adelaide d'Angiò, per rimanere nei paraggi, la quale condusse un esercito poco prima dell'anno mille, per conto dei suoi figli¹⁴¹. La figura della donna-guerriera ha origini antichissime e la troviamo in quasi tutte le antiche religioni, da una parte all'altra del mondo: per fare solo alcuni esempi tra i più noti, si pensi ad Inanna, a Ishtar, ma anche ad Atalanta, Freya, alle Valchirie. Le donne che cantano i poeti di Angers non sono delle donne-guerriere, ma *potrebbero* esserlo, e questa appare come una caratteristica singolare, se pensiamo che spesso ci si rivolge alle medesime elencandone tutt'altro genere di qualità: la verginità, la capacità di comporre versi, la bellezza, la purezza. Scrive Balderico a proposito della contessa Adele di Blois, figlia di Guglielmo:

Non virtute minor successit filia patri,
Excepto quod non militis arma gerit.
Arma tamen gereret nisi mos opus hoc inhiberet.
Nec fas est ferro membra tenella premi.¹⁴²

E scrive a proposito di Cecilia, la badessa di Caen:

Quam pater augustus aequavit regibus anglis¹⁴³

Cosa significa che Cecilia possiede la medesima dignità dei re degli Angli? Una badessa elogiata per la sua castità e verginità viene paragonata, per dignità, a degli uomini e per di più uomini di guerra. Si potrebbe anche supporre che questo accostamento sia da

¹⁴⁰ Edgington, Susan e Sarah Lambert, *Gendering the Crusades*, Columbia University Press, 2002, pp. 53–54.

¹⁴¹ Jerome Kroll, Bernard S. Bachrach, Medieval Dynastic Decisions: Evolutionary Biology and Historical Explanation, *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 21, No. 1 (Summer, 1990), p. 9.

¹⁴² M. Sanson, *Lettere amoroze e galanti*, cit., p. 40-41; trad. «Al padre successe la figlia, di valore non minore, a parte il fatto che non porta le armi di un cavaliere. Eppure porterebbe armi, se il costume non glielo impedisse, d'altra parte non sarebbe lecito che le sue delicatissime membra fossero oppresse dall'armatura».

¹⁴³ Ivi, p. 46-47; trad. «un augusto padre ti ha elevato alla dignità dei re Angli».

intendersi nell'ottica di creare un asse "dignità virile-cultura"; Cecilia non è un cavaliere, ma suo padre è Guglielmo il Conquistatore e questo la eleva fino allo *status* di "uguale ai re degli Angli". Si noti che i richiami al tema della donna-guerriera sono presenti unicamente in liriche dedicate alle nobildonne: non una delle monache o educande è insignita di una tale caratteristica. Emma, Beatrice e Costanza sono lodate per la loro verginità e per il loro importante ruolo di destinatarie delle poesie; verrà, infatti, spesso, richiesto loro di correggere i componimenti, e anche con clemenza (fatto che potrebbe denotare da una parte un'ottima padronanza del genere da parte delle donne, dall'altra si potrebbe trattare del topos amoroso dell'attribuire all'amata una posizione più alta al solo fine di darle importanza). Tuttavia, risulta importante porre l'attenzione su un distico, appartenente sempre a Balderico:

«Carmina dum recitas, duro placitura parenti,
Dicta sonant hominem, uox muliebris erat»¹⁴⁴

In questo componimento Balderico si rivolge a Muriel, la monaca letterata dell'abbazia di Wilton in Inghilterra (destinataria di un altro componimento scritto da Ildeberto di Lavardin¹⁴⁵). Questo è l'unico caso in cui un poeta attribuisce caratteristiche maschili ad una monaca; questa volta non ci si riferisce alla prodezza del carattere, ma alla *forza virile* dei versi di Muriel, che la rende certamente un *unicum* in questo *corpus*. Insomma, queste donne sono elevate ad un gradino ancora più alto perché hanno in alcuni casi delle caratteristiche tipicamente maschili.

Le donne cantate dai poeti di Angers non sono le *donnette* di corte, tenute fuori dagli interessi politici e confinate a svolgere le faccende destinate alle donne. Bezzola indaga l'origine della letteratura cortese in Occidente, individuando proprio nei componimenti dei poeti della scuola di Angers uno dei principali modelli di riferimento. Emerge, infatti, un tratto di assoluta novità: nel lodare le signore, i poeti non si appellano più soltanto alla condizione elevata, alla bellezza, alla fede, com'erano soliti fare i poeti di corte di epoca carolingia, ma pongono l'accento sulla cortesia. Questa cortesia consiste soprattutto nel celebrare la cultura della dama. Numerosi sono gli esempi che si possono

¹⁴⁴ Ivi, pp. 48-49; trad.: «Quando recitavi i tuoi versi nell'intento di piacere a un padre severo, le tue parole rivelavano virilità, ma la voce era femminile».

¹⁴⁵ Ivi, pp. 118-119.

riportare nei quali i poeti sottolineano la grande cultura e la capacità di verseggiare di queste nobildonne; leggiamo Marbodo in riferimento alla contessa Ermengarda: «*Fama refert de te, quod non sit femina pre te Pollens eloquio, callida consilio*»¹⁴⁶. Aspetto degno di lode quando superiore a quella degli uomini, come possiamo leggere in Balderico: «*Vna tamen res est qua peaesit filia patri: Versibus applaudit scitque vacare libris*»¹⁴⁷.

3.3 Le regole del genere epistolare

Fra l'XI e il XII secolo si vanno strutturando le *artes dictamina* che fissano le regole del genere epistolare. Tali regole valgono sia per le lettere ufficiali, amministrative e commerciali (*epistulae negotiales*), sia per le lettere private (*epistulae familiares*) e prescrivono di articolare la struttura del testo secondo quest'ordine:

- *Salutatio*
- *Exordium o captatio benevolentiae*
- *Narratio*
- *Petitio*
- *Conclusio*

Spesso i manuali semplificano la teoria con testi appositamente costruiti. Per esempio, «ecco come si presenta la lettera di un uomo che cerca di sedurre una donna: formula di saluto appropriata (*salutatio*), elogio della dama e descrizione obbligatoria della sua bellezza (*captatio benevolentiae*), effetti del suo fascino sull'autore della lettera ed evocazione delle sofferenze di quest'ultimo (*narratio*), il quale chiede alla dama di accordargli in cambio i suoi favori o almeno il suo amore, cosa che lei può fare perché egli non è privo di meriti (*petitio*); egli spera fiducioso che lei avrà pietà di lui, ricorda che un dono accordato rapidamente ottiene una riconoscenza maggiore, sgombra il campo da eventuali obiezioni, aspetta in ogni caso una risposta, promette di amarla

¹⁴⁶ Ivi, pp. 94-95.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 40-41.

sempre anche se lei rifiuta, ecc. (*conclusio*)»¹⁴⁸. È semplice riscontrare lo stesso ordine nelle lettere che in questa sede prendiamo in esame. Dopo la *salutatio* non manca mai l'elogio della destinataria e le qualità che vengono evidenziate sono spesso le stesse sia per le dame di corte che per le monache: nobiltà, grazia, cultura e virtù. Anche per la descrizione della donna esiste uno schema topico nei trattati di scrittura, che prevede che la *descriptio* parta dal volto per poi passare al corpo e alle vesti. È l'ordine seguito da Marbodo in 37 (vv. 21-24) e 38 (vv. 11-14) Bulst per lodare la bellezza della fanciulla (che, come vedremo, probabilmente non è la stessa: i suoi capelli sono neri nel 37, *auricolor* nel 38) e da Balderico nel 200 Tilliette (vv.55-56).

L'esaltazione del fascino femminile, che è normale nei versi per un'amica o una dama di corte¹⁴⁹, può suonare insolita se rivolta ad una monaca o a una educanda presso un monastero. L'accento sulle loro qualità rivela dunque il vivo senso di *humanitas* dei poeti, che apprezzano nelle loro corrispondenti l'eleganza, la dolcezza e la cultura. Per il fatto di essere consacrate a Dio esse non devono rinunciare alla loro femminilità: l'esempio negativo è dato da Beatrice, che usa il velo per nascondersi e si sottrae agli inviti di Balderico¹⁵⁰.

Quali sono le richieste del poeta di Bourgueil alle suore di Le Ronceray? Alcune sono conformi alla tradizione dei Padri della Chiesa e della spiritualità benedettina. Nell'epistola ad Agnese l'importanza della verginità è rimarcata parafrasando la lettera di san Girolamo a Eustochio e l'invito a pregare e a leggere i testi sacri è un'eco della regola di san Benedetto¹⁵¹. Altre *petitiones* riflettono l'ideale di vita monastica del loro autore, per il quale il chiostro è il luogo più adatto per dedicarsi a Dio ma anche ai libri: «Esiste un genere di vita che possiamo amare onestamente? / Ne esiste uno che amo e che consiglio alle persone care: / mi piacciono la povertà nella sicurezza e un letto casto, / il disprezzo del mondo e la disciplina della volontà. / Ma c'è un altro elemento che mi

¹⁴⁸ E. Wolff (éd.), *La lettre d'amour au Moyen Age. Textes présentés, traduits du latin et commentés*, NiL éditions, Paris 1996, pp. 12-13.

¹⁴⁹ Cfr. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 203: «Per il panegirico in lode dei sovrani, fin dall'epoca ellenistica, l'*epideixis* era stata elaborata in schemi fissi: si elencano doti in serie, ad es. bellezza, nobile stirpe, valore (forma, genus, virtus). Un'altra formulazione più estesa associa quattro privilegi "naturali" (nobiltà, forza, bellezza, ricchezza) e quattro virtù».

¹⁵⁰ Balderico 140 Tilliette, vv. 7-9.

¹⁵¹ Tra i precetti da osservare troviamo nella Regola di san Benedetto, 4, 55-56: Ascoltare volentieri le sante letture, applicarsi frequentemente alla preghiera.

ha attirato: / desidero conoscere, insieme ai miei amici, i segreti dei libri»¹⁵². Così Balderico scrive a un chierico esortandolo ad entrare in convento perché solo qui è possibile dedicarsi agli studi in tutta tranquillità. Gli descrive quindi San Pietro di Bourgueil, dove il poeta è stato monaco e abate: «Io conosco un luogo fiorente che offre quiete, / libri, carte e tutto ciò che serve a chi studia»¹⁵³. Da dichiarazioni come questa appare una sensibilità che potremmo già definire umanistica: essa è oggetto del saggio di J.-Y. Tilliette, *Culture classique et humanisme monastique; les poèmes de baudri de Bourgueil*¹⁵⁴.

I toni di un'amicizia cordiale che trova alimento nella corrispondenza in versi impregnano anche le poesie di Balderico indirizzate alle donne, che, con l'unica eccezione della contessa Adele di Blois, vivono tutte in convento. Ciò che le accomuna a lui è la consacrazione religiosa, che nell'umanesimo monastico di Balderico significa anche passione letteraria: «da una parte la poesia, dall'altra il Padre comune»¹⁵⁵.

Un'assidua frequentazione dei libri è oggetto di calde raccomandazioni: «In nullis nobis desit doctrina legendi. / lectio sit nobis et liber omne quod est»¹⁵⁶. Se poi la monaca è poetessa o maestra come Muriel o Emma, tanto meglio: Balderico affida i propri scritti al suo giudizio, estendendo all'ambito estetico il precetto evangelico della correzione fraterna. In ogni caso, con la stessa sollecitudine di un direttore spirituale, egli segue l'educazione letteraria delle sue corrispondenti e vuole che anche loro gli mandino versi. Le Ronceray sembra diventare un laboratorio di poesia.

Se la *petitio* è incentrata sulle destinatarie, che l'autore vuole pure e letterate, nella *narratio* egli dà voce ai propri sentimenti per loro. A quanto pare, l'amicizia non è solo epistolare e gli scambi di versi accompagnano e prolungano il piacere degli incontri personali. Le allusioni a dolci colloqui, confidenze reciproche, scambi di segreti evocano una complicità che a volte usa le parole dell'amore. Che le lettere alludano ad un amore realmente esistito, oppure che siano solo la trasposizione scritta dell'*amicitia spiritualis*, non ci è dato sapere.

¹⁵² Balderico, 77 Tilliette, vv. 128-133.

¹⁵³ Ivi, vv. 158-159.

¹⁵⁴ J.-Y. Tilliette, *Culture classique et humanisme monastique; les poèmes de baudri de Bourgueil*, in *La littérature angevine médiévale. Actes du colloque du samedi 22 mars 1980*, Hérault, Maulévrier 1981, pp.77-88.

¹⁵⁵ Balderico, 142 Tilliette, v. 10.

¹⁵⁶ Balderico, 200 Tilliette, vv. 133-134.

Certo è che, per quanto siano presenti echi della tradizione biblica e patristica, è difficile non vedere l'ambiguità di alcune poesie, soprattutto nello scambio di versi tra Balderico e Costanza. Il modello delle *Heroides*, che codificano la varietà degli appelli femminili all'amato lontano, arricchisce ulteriormente di tinte un quadro che si configura come un gioco ambiguo tra sensualità e letterarietà – il gioco è ancora più forte se, come le voci femminili delle lettere ovidiane, anche la risposta di Costanza è di pugno di Balderico.

4 MARBODO DI RENNES

Marbodo di Rennes nasce ad Angers, nella provincia francese dell'Angiò, intorno al 1035¹⁵⁷. Compie i suoi studi nella scuola della cattedrale della città (allora diretta da Rainaldo, allievo di Fulberto di Chartres), la medesima scuola dove sarà maestro di retorica per incarico del vescovo, durante gli anni che vanno dal 1067 al 1081. Assumerà anche la carica di cancelliere e, qualche anno più tardi, di arcidiacono. L'incarico più importante, però, lo ottiene nel 1096, anno in cui viene nominato vescovo di Rennes, in Bretagna; sappiamo, principalmente dalle sue lettere, che adempì al ruolo in maniera zelante e devota. In quegli anni, Marbodo era già un autore famoso. Aveva già scritto probabilmente il *De ornamentis verborum*, il trattato-manuale di retorica per i suoi studenti, e il *Liber lapidum*, un lapidario medievale di grande rilevanza, alcuni testi agiografici e molte poesie. Dopo la nomina a vescovo, scriverà il *Liber decem capitulorum*, alcune lettere, altre poesie e alcune vite dei santi. Negli ultimi anni si ritirerà nell'abbazia benedettina di Saint-Aubin, nei pressi di Angers, dove morì, quasi novantenne, nel 1123.

Marbodo è stato, dunque, uno scrittore prolifico e versatile: ha scritto in prosa e in versi, si è cimentato con il genere retorico ed enciclopedico, ha composto poesie di argomento religioso e profano, ha riscritto, spesso su commissione, vite e passioni di santi.

Sono numerose le opere agiografiche, che scrisse in versi (*Passio sancti Mauriti*; *Passio sancti Laurentii*; *Vita sanctae Thaidis*; *Vita beati Maurilii*; *Passio ss. martyrum Felicis et Adaucti*) e in prosa (*Vita sancti Licinii episcopi*; *Vita sancti Magnobodi episcopi*; *Vita sancti Gualterii Stirpensis abbatis*; *Vita sancti Roberti abbatis*)¹⁵⁸. Non

¹⁵⁷ Non esiste una biografia moderna di Marbodo. Sarà tuttavia ancora utile consultare la voce *Marbode évêque de Rennes*, in *Histoire littéraire de la France*, X, Paris 1768, pp. 343-392 e gli studi di C. Ferry, *De Marbodi Rhedonensis episcopi vita et carminibus*, Neumasi 1877, e, in particolare, di L. Enault, *Marbode évêque de Rennes. Sa vie et ses œuvres (1035-1123)*, Rennes 1890 (estratto da: *Mémoires de la Société Archéologique d'Ille-et-Vilaine*, 20, 1889, pp. 1-261). Cfr. inoltre M. Manitus, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, München 1931 (ristampa 1964), pp. 719-730, e le voci di F.-J. Schmale, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, VI, coll. 1372-1373, di R. Grégoire, in *Dictionnaire de spiritualité*, X, coll. 241-244, e di R. Düchting, in *Lexikon des Mittelalters*, VI, I, coll. 217-218.

¹⁵⁸ In merito agli studi agiografici di Marbodo di Rennes cfr. i già citati A. Degl'Innocenti, *L'opera agiografica di Marbodo di Rennes*, Spoleto, CISAM, 1990 e Marbodo di Rennes, *Vita beati Roberti*, a cura di A. Degl'Innocenti, Firenze, Giunti, 1995.

mancano opere di carattere didascalico, come il *De ornamentis verborum*¹⁵⁹, un breve trattato sulle figure retoriche, impostate sulla falsa riga della *Rhetorica ad Herennium*, oppure moralistico-didascalico, come la sua opera più matura e certamente più meditata, il *Liber decem capitulorum*, una raccolta di dieci poesie in esametri, ricchi di erudizione classico-cristiana e di abilità tecnica e versificatoria. I titoli dei vari poemetti sono rispettivamente: *De apto genere scribendi*; *De tempore et aevo*; *De muliere mala*; *De muliere bona*; *De senectute*; *De fato et genesi*; *De voluptate*; *De vera et honesta amicitia*; *De bono mortis*; *De resurrectione carnis*. Comprendono una serie di riflessioni moralistiche su una serie di argomenti come vizi, virtù, amicizia, morte, destino, resurrezione; il volume è dedicato ad Ildeberto de Lavardin. Bisogna tuttavia sottolineare che il nome di Marbodo sopravvisse, per qualche secolo, legato principalmente al *Liber lapidum seu de gemmis*¹⁶⁰, un trattato di mineralogia medica, che, nella descrizione di sessanta pietre preziose e delle loro virtù naturali e sovranaturali, traduce alcuni interessi tipici della mentalità medievale con quel suo simbolico travisamento della realtà empirica. Tradotto subito in francese, come il *Lapidario* per eccellenza, e ripetutamente elaborato in versi e in prosa in tutta l'Europa occidentale, ebbe diffusione letteraria e didattica, tanto da assolvere al ruolo di testo scientifico nelle scuole di farmacia almeno fino al XVI secolo.

4.1 I *Carmina varia* e il *Liber decem capitulorum*

Alla poesia, in particolare, Marbodo si è dedicato per tutta la vita, lasciandoci un *corpus* di opere assai ampio. Una parte rilevante di questa produzione è rappresentata dai componimenti brevi, i cosiddetti *Carmina varia*: si tratta di una cinquantina di liriche¹⁶¹, per lo più poesie d'occasione, epigrammi, inni, preghiere, ma anche canti di solitudine,

¹⁵⁹ Cfr. R. Leotta, *Il «De ornamentis verborum» di Marbodo di Rennes*, in «Studi medievali», n.s., 29,1 (1988), pp. 103-127.

¹⁶⁰ Sul *Liber lapidum* si veda Marbodo di Rennes, *Lapidario*, a cura di Bruno Basile, Carocci, Roma 2006.

¹⁶¹ Per la produzione lirica di Marbodo, della quale in questa sede andremo ad occuparci più da vicino, riportiamo qui l'elenco degli studi già citati nel corso della trattazione di W. Bulst, *Studien zu Marbods «Carmina varia» und «Liber decem capitulorum»*, in «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», n.s., 2 (1939), pp. 173-241; e ID., *Liebesbriefgedichte Marbods*, in *Liber Floridus. Mélanges Paul Lehmann*, hrsg. von B. Bischoff, St. Ottilien 1950, pp. 278-301 (poi in ID., *Lateinisches Mittelalter. Gesammelte Beiträge*, hrsg. von W. Berschin, Heidelberg, Winter, 1984, pp. 182-196).

epistole ai discepoli e ai devoti: testi, dunque, di contenuto assai vario, in cui Marbodo di mostra abile verseggiatore, con una spiccata predilezione per la rima (vedremo più avanti il suo frequente utilizzo dell'esametro leonino) e per gli effetti retorici.

Fanno parte di questo gruppo di componimenti alcune epistole amorose, forse opera giovanile di Marbodo, che si pensa egli abbia scritto avendo come reali o immaginarie destinatarie le educande del monastero femminile di Le Ronceray, ad Angers. Si tratta in tutto di nove poesie, in cui Marbodo confessa i suoi timori, le sue speranze, i suoi turbamenti d'amore, come nell'epistola *Ad amicam repatriare parantem*, della quale si riportano i versi finali:

Supplico ne miserum perdas, pulcherrima rerum.
Perdis enim plane, si tam cito vis remeare.
Non precor ut patrias sede somnino relinquo –
Quamvis o utinam sortem michi det deus illam,
Sedibus ut patrie possim tibi carior esse –,
Sed precor ut reditus sit prolongabile tempus,
Ut redeas sero, magno pro munere quero.
Ad tempus remane, nisi me vis perdere plane.
Vive memor memoris, servans mihi pignus amoris.

La critica si è più volte chiesta se questi componimenti fossero esercizi di scuola o non piuttosto la trasfigurazione poetica di rapporti realmente esistiti. La risposta a questo interrogativo ci interessa, in questa sede, marginalmente; interessa, invece, sottolineare la disponibilità poetica di Marbodo verso un tema quale l'amore per la donna, che fino all'XI secolo non sembra aver avuto grande possibilità d'espressione all'interno della cultura clericale.

Ma nella poesia di Marbodo – e, come vedremo, non solo nella poesia – ci sono anche altre attenzioni: verso la natura, ad esempio, intesa orazianamente come modello della poesia stessa; nell'epilogo del *De ornamentis verborum* si leggono questi versi:

Interea, tamquam speculum formamque poetae,
Rerum naturam, qui scribere vultis, habete,
Cuius ad exemplar, velut qui pingere discit,
Aptet opus primum quisquis bene fingere gliscit.
Ars a natura, ratione ciente, profecta,

Principii formam proprii servare laborat.¹⁶²

Oltre alla bellezza della natura, in Marbodo è presente soprattutto la bellezza muliebre: non si intende solo la bellezza della donna amata, che egli descrive nei suoi versi d'amore, ma anche e soprattutto di quelle donne di alto rango di cui si è parlato nel cap.3, a cui Marbodo, come Balderico ed Ildeberto, rivolge i suoi omaggi poetici. Fra queste, possiamo citare la lirica dedicata alla regina Matilde:

Est operae pretium tentasse pericula Ponti,
Et dubiae sortis pertimuisse minas.
Regina vidisse juvat, quam nulla decore
Corporis ac vultus aequiparare queat.
Quem tamen occultans laxae velamine vestis
Sola pudore novo dissimulare cupit
Sed nequit abscondi propria quod luce coruscat¹⁶³

Al di sopra di ogni altra è tuttavia la bellezza della donna ideale, la *mulier bona*, quella *mulier* che Marbodo esalta nel *Liber decem capitulorum* come il bene più grande dato da Dio all'uomo:

In cunctis quae dante Deo concessa videntur
Usibus humanis, nil pulcrius esse putamus,
Nil Melius muliere bona, quae portio nostri
Corporis est sumus atque quae nos portio carnis.¹⁶⁴

Come puntualmente sottolinea Degl'Innocenti nell'introduzione al suo studio sulla *Vita beati Roberti* di Marbodo, «la bellezza della *mulier bona* è tutta interiore, e quindi diversa dalla bellezza che il poeta ammira nelle donne cui rivolge le sue attenzioni poetiche. Quella della *mulier bona* è la bellezza rassicurante della virtù, nella quale Marbodo di rifugia per esorcizzare la paura della *mulier mala*, da lui descritta a fosche tinte nel cap. III del *Liber decem capitulorum*¹⁶⁵. La *mulier mala*, questo mostro di perfidia, causa di tutti i mali, non è altro che la donna in quanto tale (la *femina*), che con

¹⁶² Cito da R. Leotta, *Liber decem capit.*, cit., p.122.

¹⁶³ Cito da M. Sanson, *Lettere amoroze e galanti*, cit., p. 96.

¹⁶⁴ R. Leotta, *Liber decem capit.*, cit., pp. 112-113 (IV, 1-4).

¹⁶⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 97-111.

la sua bellezza seduce l'uomo e lo trascina alla perdizione. Di fronte a tale pericolo, l'uomo può solo fuggire, inutile sarebbe ogni sua resistenza; ma se ascolterà gli insegnamenti della Chiesa e si terrà stretto alla Croce (*Dogmate legitimo conclusas muniat aures / Astricus ligno divini fune timoris*¹⁶⁶), vincerà la tentazione della carne e raggiungerà il paradiso.

Notiamo quindi che il Marbodo del *LDC* è un uomo cambiato (ricordiamo che venne scritto dopo che egli assunse la carica di vescovo). Non è più il poeta che scrive appassionati versi d'amore, talvolta struggenti e carichi di sentimento, ma il moralista, che da lontano paga il suo contributo alla tradizione misogina, dall'altro se ne allontana per riconoscere alla donna, quella *ideale*, la sua propria dignità¹⁶⁷.

Il moralismo di Marbodo non è circoscritto a questi versi; è una costante della sua poesia, anche se emerge come tratto caratteristico e tipico soprattutto nel *LDC*, che egli scrisse senza dubbio in età ormai avanzata. Nei componimenti brevi emergono, infatti, alcuni tra i temi centrali del pensiero monastico, come la rinuncia ai beni terreni, ovvero il *contemptus mundi*, che Marbodo esprime in questo modo nel carme I, 30:

Vos qui diligitis bona quae retinere nequitis,
Et non diligitis quae perpetua scitis,
Humanae vitae planctus audite; venite
Ut pernoscatis quam vile sit id quod amatis,
Et resipiscatis, ne cum Satana pereatis.
Forma puellarum, deceptio mentis earum,
Et juvenum vultus citra barbam, sed adultus,
Quos levitas morum laqueis innectit amorum,
Horae momento pereunt aequalia vento,
Fitque cadaver humus, petit impia tartara fumus¹⁶⁸.

Parlando del moralismo di Marbodo, è qui necessario operare un piccolo *excursus* che riguarda le edizioni¹⁶⁹ delle poesie del vescovo di Rennes. La nostra conoscenza delle

¹⁶⁶ R. Leotta, *Liber decem capit.*, cit., III, vv. 80 sgg; ibid. pp. 109-111.

¹⁶⁷ Questo il mio pensiero e quello di Antonella Degl'Innocenti, ai quali studi sono rimasta particolarmente affezionata. Diverse sono le idee di un altro studioso, Armando Bisanti, il quale nelle sue lezioni sottolinea il fatto che Marbodo si allontani nettamente dalla misoginia canonica medievale; questo pensiero è condivisibile se si guarda solo alla produzione poetica di Marbodo, ma non se si osserva la sua opera nel complesso, includendo in particolar modo il *LDC*.

¹⁶⁸ *Carmina varia*, ed. cit. I, 30. Al v.7 si adotta *citra* al posto di *circa* (Bourassé), poiché questo non dà senso.

sue liriche si basa sulla *editio princeps* del 1524 di Y. Mayeuc di Rennes, testo del quale esiste un unico esemplare conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Ré. P. Yc. 1533). Dom Antoine Beaugendre, che a Parigi nel 1708 curò un'edizione a stampa delle opere di Marbodo (*Venerabilis Hildeberti et Marbodi opuscola*), procedette con grande superficialità se si confrontano le poesie presenti nella sua edizione rispetto a quelle dell'*editio princeps*. Tra l'altro, Beaugendre omise alcune liriche presenti nell'*editio princeps* di Rennes, probabilmente per una forma di moralismo abbastanza consueto all'epoca: si trattava per lo più di poesie d'amore, ritenute poco adatte al venerabile vescovo di Rennes¹⁷⁰. Fu solo con il contributo di Walter Bulst nel 1950¹⁷¹ che vennero pubblicate alcune liriche fino ad allora rimaste sconosciute: 23, 24, 25, 27, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 81.

Ma Beaugendre non fu l'unico a ritenere di dubbio moralismo il fatto che un uomo di Chiesa scrivesse lettere d'amore: Marbodo stesso, infatti, ormai vecchio e vescovo di Rennes, rinnegò quegli stessi componimenti eccessivamente leggeri, nel cap. I del *LDC*, il *De apto genere scibribendi*. Anch'egli ha ceduto – se non altro in poesia – alla bellezza e all'amore. Il suo pentimento possiamo ritrovarlo in questi versi:

Strictus eram lois vesani nuper amoris,
 Captus eram visco, sed nunc pudet et resipisco,
 Deficit ille furor, et jam minus et minus uror,
 Mensque colorque redit, pallorque furorque recedit.
 O bone Salvator! Quam desipit omnis amator!
 Turpia pulchra putat, pro nigris candida mutat.¹⁷²

¹⁶⁹ Nell'analisi della storia riguardante le varie edizioni delle liriche amoroze di Marbodo, si segue qui da vicino la trattazione svolta da M. Sanson, *Lettere amoroze e galanti*, cit., pp. 92-93.

¹⁷⁰ Si tratta di 17 liriche che nell'*editio princeps* sono intitolate e numerate come segue: n.20 *Obiurgatio turpis amatoris puerorum*; n.21 *In puerum turpi amatori deditum*; n.22 *Inuectio in mordacem cinedum*; n.23 *Dissuasio intempestiui amoris sub assumpta persona*; n.24 *Ad amicum repatriare parantem*; n.25 *De molesta recreatione*; n.26 *De vase saphirino*; n.27 *Puella ad amicum munera promittentem*; n.36 *Rescriptum ad amicum*; n.37 *Rescriptum rescripto eiusdem*; n.38 *Ad puellam adamatam rescriptum*; n.39 *Ad puellam inuste accusantem*; n.40 *Ad eandem resipicentem*; n.41 *Ad amicum zelantem*; n.42 *Ad amicum gementem*; n.50 *Ad amicum sub custodia positam*; n.81 *De stupro .R. Decani quod ipse predicauit*. Sette di queste 17 poesie furono già stampate a partire dal 1708 sulla base di alcuni manoscritti. Le succitate poesie n. 20, 21, 22, 23, 50 furono edite solo da J. Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Sauerlander, Aarau 1905. J. J. Bourassè rivide l'edizione di Beaugendre per la PL (CLXXI 1659.60) mantenendone le omissioni, ad eccezione della n.26.

¹⁷¹ W. Bulst, *Liebesbriefgedichte Marbods*, in B. Bischoff (hrsg), *Liber Floridus. Mèlanges Paul Lehmann*, Eos, St. Ottilien 1950, pp. 287-301.

¹⁷² *Carmina varia*, ed. cit., I, 17.

E Marbodo parla ancora di pentimento nel *De apto genere scribendi*, questa volta di natura letteraria:

Quae iuvenis scripsi, senior dum plura retracto,
Paenitet et quaedam vel scripta vel edita nollem,
Tum quia materies inhonesta levisque videtur,
Tum quia dicendi potuit modus aptior esse¹⁷³

Marbodo ripudia, quindi, alcune delle poesie scritte da giovane per due ragioni: da un lato, per l'indecorosità e la leggerezza delle tematiche trattate (*materies inhonesta levisque*), dall'altro per l'inadeguatezza dello stile. In questo caso si capisce che Marbodo non si riferisca unicamente ai componimenti amorosi, ma vengono in mente anche quelli satirici¹⁷⁴, i *carmina* sui pederasti¹⁷⁵, alcune poesie d'occasione¹⁷⁶.

Tutti questi componimenti sono ora per Marbodo *ludicra* (LDC, I, 16), ovvero passatempi poetici che appartengono al suo passato, alla sua giovinezza. Quando era giovane, era ammissibile che egli volesse comporre *canoros versus* (vv. 29-30) e cantasse *iocosa* (v. 47); ma ora, fatto vecchio, non può più dedicarsi a questo genere di poesia. Conviene, invece, che si impegni a dare un contenuto morale ai suoi versi: di qui la scelta di affrontare argomenti seri (*scripturus seria*, v. 52), *tenendo modum mediocris ubique figurae* (v. 51).

È singolare che Marbodo scelga di aprire la sua opera maggiore con una riflessione sulla propria esperienza poetica del passato, che si traduce fin nei primi versi nell'annuncio di un cambiamento, morale e stilistico insieme. Il cambiamento è essenzialmente radicale: dalla scelta dei contenuti (moraleggianti e non più frivoli e sentimentali), alla riflessione sulla metrica (la sobrietà dell'esametro classico viene qui sostituita dall'artificiosità dell'esametro leonino, realizzato con più attenzione – anche se di certo già presente nelle liriche giovanili).

¹⁷³ R. Leotta, *Liber decem capit.*, cit., pp. 59-60.

¹⁷⁴ Si vedano i *Carmina varia*, ed. cit., II, 3; II, 4; II, 37.

¹⁷⁵ Visionabili nell'*editio princeps* ma omessi da Beaugendre e Bourassé.

¹⁷⁶ Leotta (cfr. Marbodi *Liber decem capitulorum*, cit., p. 59 nota al verso I,) ritiene che Marbodo alluda genericamente ad alcune satire e piccole poesie composte all'inizio della sua attività letteraria.

Importante è sottolineare come il cambiamento non riguardi l'aspetto religioso¹⁷⁷: il pentimento di Marbodo non riguarda mai, per esempio, l'essersi ispirato a modelli pagani o averli imitati. L'assenza di specifici riferimenti religiosi e la continuità nell'attingere agli autori pagani è ancora, infatti, molto presente nel *Liber decem capitulorum*, in particolare nel V poemetto, il *De Senectute*, sui dolori e le gioie della vecchiaia, il quale genera echi ciceroniani dal *Cato maior*, nel VII, il *De voluptate*, in cui l'autore confuta la dottrina epicurea secondo la quale la felicità consiste nel piacere; ma soprattutto nel VIII, il *De vera honesta amicitia*, in cui possiamo rileggere il *Lelius* sempre ciceroniano.

In questi componimenti, quindi, l'autore si muove principalmente su un piano non dottrinale, come dimostra l'ampio uso di un autore pagano come Cicerone. Le sue riflessioni sulla vecchiaia, sull'amicizia, sul piacere si ispirano ad un sistema di valori che non entra in contrasto con la dottrina cristiana, ma nemmeno la esalta o la rende protagonista della discussione. Tali valori sono, infatti, i principali della tradizione classica e pagana, e Marbodo qui li ripropone, privi di un influsso morale cristianeggiante. Appare evidente il contrasto con la tradizione pagana in un unico passaggio, contenuto nel VI capitolo del *Liber*, il *De fato et genesi*, in cui Marbodo dichiara assurda l'influenza degli astri sulla vita umana, entrando di fatto in opposizione con i trattati astrologici antichi, in particolar modo con il *Mathesis* di Firmico Materno; ma si tratta comunque di un'opposizione personale di carattere ideologico, e non tanto dottrinale.

4.2 I *Carmina Leodiensia*

Allo stesso Marbodo è invece dedicato un altro piccolo canzoniere di 8 testi erotici, i *Carmina Leodiensia*¹⁷⁸ perché tramandato da un codice di Liegi, BU 77 (470), del sec. XI-XII. Una sorta di congedo dedica il *liber*, per quanto piccolo e tascabile, al poeta di Angers¹⁷⁹. Si è pensato che l'unità del ciclo sia stata creata dal dedicante, ma non

¹⁷⁷ Degl'Innocenti, *Vita beati Roberti*, cit., p. XIV.

¹⁷⁸ *Carmina Leodiensia*, ed. W. Bulst, Heidelberg, Winter, 1975.

¹⁷⁹ *Ergo librum talem, modicum licet ac annualem, / distinctum flore per saecula multicolore, / Mellifluis sulcis miratur Francia dulcis. [...] Hoc opus insigne, Graecis memorabile digne, / Mittit Marbodo, finis hic esto modo* (*Carmina Leodiensia* cit.,

corrisponda a un'unità d'autore: i temi delle poesie comprendono infatti la descrizione di due amanti sorpresi e interrotti da un turbine di vento, una prima allocuzione al *pater* (Marbodo) da parte dell'amico fedele, una lirica su Orfeo, una poesia sulla primavera che annuncia e consente l'amore, una curiosa scenetta di corteo bacchico sulle rive del Danubio guidato da una donna che canta in modo seducente e ne subisce le conseguenze, un poemetto di Marbodo stesso presente anche nel ciclo di Bulst (il rimprovero di una donna all'amato per promesse mancate¹⁸⁰), e un carme misogino che potrebbe apparire incongruo e che invece costituisce una presenza ricorrente per chi frequenti queste raccolte¹⁸¹.

4.3 Analisi e commento delle liriche amorose

Nelle prossime pagine verranno, infine, studiate più da vicino le undici liriche amorose di Marbodo, un poeta giovane che è ancora lontano dall'influsso che eserciterà su di lui il pensiero morale tanto affermato nel *Liber decem capitulorum*. In alcuni casi l'insieme di queste liriche viene denominato "ciclo di Bulst"¹⁸².

I testi latini di Marbodo sono riportati nell'Appendice I; in Appendice II si trovano le traduzioni dei componimenti.

4.3.1 M. episcopus E. comitissae (PL CLXXI 1659-60 n. XXIII)

Questo componimento in distici elegiaci è indirizzato ad Ermengarda d'Angiò (1068-1146), la figlia di Folco IV Rechin, conte di Angiò, e poi sposa di Alano IV di Bretagna (v. 9: *sata principe, principis uxor*). L'identificazione venne avanzata già da

p. 18).

¹⁸⁰ Si tratta del 39 Bulst, cfr. Appendice I e il par. 4.3.8.

¹⁸¹ F. Stella, *I canzonieri d'amore della poesia mediolatina: cicli narrativi non lineari, contesti epistolari, dimensione scolastica*.

https://www.academia.edu/38192169/Canzonieri_d_amore_nella_lirica_mediolatina

¹⁸² Come ad esempio in F. Stella, *Canzonieri*, cit.,

https://www.academia.edu/38192169/Canzonieri_d_amore_nella_lirica_mediolatina

Beaugendre e confermata più tardi da Bulst¹⁸³. La vicenda di Ermengarda narra che ella fu in prime nozze sposa di Guglielmo IX d'Aquitania; il matrimonio risultò fallimentare per diverse ragioni: da un lato, la tendenza di Guglielmo ad accompagnarsi ad altre donne, dall'altro l'impossibilità dei due di avere figli; fu soprattutto per questa seconda ragione che Ermengarda venne ripudiata dal marito nel 1090 e fece ritorno alla casa paterna. Tre anni dopo il padre la diede in sposa ad Alano IV Fregant, conte di Bretagna, al fine di assicurarsi un'alleanza contro la Normandia. I due ebbero due figli: Conan III detto il Grosso ed Agnese. Nel 1096 il marito di Ermengarda partì per la Palestina per partecipare alla Prima Crociata, ed in sua assenza Ermengarda assunse il ruolo di reggente fino al suo ritorno nel 1101. Ermengarda, delusa dalle maniere brutali del marito, chiese di essere ammessa nel convento di Fontevrault (dove aveva già trascorso del tempo), ed infine la sua richiesta fu accolta.

Appare plausibile che il componimento poetico indirizzato a lei da Marbodo si riferisca a questo particolare momento della vita della contessa; tutto il carne (soprattutto la seconda parte) è incentrato sulla caducità dei beni terreni e della vanità. Solo l'amore per Cristo, a cui Ermengarda si sta consacrando, la renderà eterna (vv. 37-40: *At quod amas Christum, [...] Nec mors sec senium destruet hoc pretium*). Al v.4, *Cynthia* è epiteto per Artemide/Diana, in quanto nata sul monte Cinto, nell'isola di Delo. Lo scopo di tale accostamento appare evidente nel fatto che Artemide è l'incarnazione dei valori legati alla verginità, ai quali Ermengarda si sta consacrando prendendo i voti. L'ideale della *virginitas* assume qui ancora più importanza, perché Ermengarda, pur essendo madre e sposa, incarna ugualmente, per il poeta, questi valori. Ma Artemide è anche dea della caccia e archetipo della donna selvaggia e combattiva; emerge a tal proposito l'ideale della donna-guerriera o donna-reggente¹⁸⁴, sostenuto anche dal fatto che Ermengarda, si narra, mal sopportasse i frequenti tradimenti del primo marito, in seguito ai quali non restava impassibile ma si ritirava nelle sue stanze per diversi giorni – rendendo in questo modo palese il suo disappunto – per poi ripresentarsi a corte quando le acque si fossero calmate.

4.3.2 Ad Reginam Anglorum (PL CLXXI 1660 D n. XXIV)

¹⁸³ W. Bulst, *Liebesbriefgedichte Marbods*, cit. p. 198-199.

¹⁸⁴ Cfr. cap. 3.2.

La destinataria di questo componimento è identificata con Matilde di Scozia, moglie di Enrico I d'Inghilterra¹⁸⁵. Proveniente da una famiglia pia e istruita, Matilde fu educata nelle abbazie di Wilton e Romsey¹⁸⁶; qui, coltivò certamente un interesse per la letteratura che coniugò sempre con una grande devozione religiosa. In questa poesia Marbodo rende omaggio alla bellezza della regina, la quale per pudore cerca di occultarla ai vv. 5-6: «*Quem tamen occultans laxae velamine vestis / sola pudore novo dissimulare cupit*» proprio come la Beatrice di Balderico che «*velo oppanso se velut occultuit*». Ma la bellezza, specie se sostenuta da buoni costumi e pure intenzioni, non si può nascondere: *et vibrat radios nubila sol penetrans*. Con una similitudine che vede paragonata la bellezza della regina al sole, Marbodo riesce a vederla anche attraverso la veste con la quale la regina si nasconde. Ad accomunare Marbodo e Balderico in questo componimento è soprattutto l'uso delle immagini: infatti, qui troviamo «*egregios mores, ac melle fluentia verba*», così come in Balderico leggiamo: «*Quod nuper patuit michi carmina vestra legenti, / quae tu gratuito nectare condieras. Ad te concurrunt examina discipularum (...)*»¹⁸⁷. L'immagine del miele associata alla poesia ci rimanda, non troppo velatamente, ai famosissimi versi lucreziani, contenuti nel primo libro del *De Rerum Natura* ai vv. 935-947:

Sed veluti pueris absinthia tetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulci flavoque liquore, / ut puerorum aetas improvida ludificetur laborum tenus, interea perpotet amarum / absinthii laticem deceptaque non capiatur, / sed potius tali facto recreata valescat / sig ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur / testior esse quibus non est tractata, retroque / vulgus abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti / carmine Pierio rationem exponere nostram / et quasi musaeo dulci contingere melle (...).

Il miele diventa così metafora del fare poetico, miele che contorna i bordi del bicchiere contenente l'assenzio-filosofia; in questo modo, Lucrezio si allontana dalle ideologie epicuree, che vedevano la poesia come qualcosa di non necessario alla vita. La metafora ebbe così tanto successo da ripresentarsi nuovamente nella *Gerusalemme Liberata* di Tasso, il quale scrisse:

Sai che là corre il mondo, ove più versi / di sue dolcezze il lusinghier Parnaso, / e che 'l vero condito in molli versi, / i più schivi allettando ha persuaso. / Così a l'egro fanciul porgiamo

¹⁸⁵ Cfr. par. 3.1.3.

¹⁸⁶ Bezzola, *Les origines*, cit., pp. 422-23.

¹⁸⁷ Balderico, 139 Tilliette, vv. 13-15.

aspersi / di soavi licor gli orli del vaso: / succhi amari, ingannato, intanto ei beve, / e dall'inganno suo vita riceve¹⁸⁸.

In questo caso Marbodo non riprende testualmente la metafora lucreziana (che difficilmente poteva conoscere), come invece farà Tasso, ma dimostra una certa affinità con quella particolare immagine; per *melle fluentia verba* intende proprio parole poetiche: i versi.

Per la *descriptio*, Marbodo si attiene allo schema tipico dei trattati di *ars dictandi*¹⁸⁹, quando scrive «*purpureas niveo pingere lacte genas; / fucatosque trahit facies medicata colores, / (...) comprimit exstantes quarumdam fascia mammas, / et longum fingit vestis adacta latus*»: si parte dalle gote, per passare al trucco del volto; in seguito, il poeta parla della fascia che stringe il seno e, in ultimo, della veste.

Appare importante soffermarsi anche sull'ultimo distico del componimento: «*Vivet fama tui quantum mea carmina vivent / et te cantabit, qui mea scripta leget*». La fede nella letteratura si traduce nell'affermazione che i carmi espanderanno la fama delle dedicatorie nel tempo e nello spazio. Una grande letteratura sta dietro alla speranza riposta nella sopravvivenza dei propri versi, ed è certamente un *topos* poetico di non secondaria importanza. Il fatto che Marbodo scriva queste parole è segnale della fede nei suoi versi, e nella speranza che questi gli sopravvivano.

4.3.3 *Ad amicam repatriare parantem* (24 Bulst)

L'occasione della lirica è chiarita fin dal titolo: un'educanda del monastero (probabilmente di Le Ronceray) si sta preparando per ritornare a casa, nel suo mondo, dalla sua famiglia. La passione d'amore si scatena più forte al momento paventato dell'imminente distacco. La trama della poesia è intessuta del lessico dell'amore come sofferenza, *topos* risalente all'antichità classica: il poeta sente fuochi che bruciano, frecce che colpiscono, morsi crudeli, atroci ferite e addirittura il Vesuvio in eruzione.

¹⁸⁸ Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, I, 3.

¹⁸⁹ Sanson, *Lettere amorose e galanti*, cit., p. 23 e segg.

Saffo scriveva «ἀλλὰ κὰδ μὲν γλῶσσα ἔαγε»¹⁹⁰, Marbodo ribatte con «*lingua nequit fari*» - il topos amoroso dell'impossibilità di parlare è qui certamente mantenuto, rinforzato da «*mens nulla valet meditari*»; non solo il poeta non riesce ad esprimere i suoi sentimenti al pensiero che l'amata se ne vada, ma è talmente confuso che non è neanche in grado di pensarlo, di riflettere. E per lui è la prima volta: egli, infatti, finora è sempre stato al sicuro perché non si è mai veramente innamorato. La situazione di debolezza lo porta a credere ad ogni notizia negativa. Egli, comunque, avanza una richiesta all'amata, chiede un dono, che ella almeno differisca la sua partenza.

Il poeta innamorato si definisce spesso *miser, inferior*, bruciato (*uror, ardeo*) dalla *flamma* della passione, dolorante per la *vulnus* infertogli dalla *sagitta* di Cupido. È quasi un compendio offerto all'elegia latina, in cui tratti soprattutto ovidiani¹⁹¹ incontrano elementi di gusto tipicamente medievale, dal momento che sia i distici elegiaci sia gli esametri sono in versi leonini. Ai vv. 5-6 si legge «*Non quia nunc prima sit mens mea lesa sagitta, / Sed quia non tantam est mens mea passa sagittam*»: la musicalità conferita a questi versi dalle ripetizioni di *quia, mens mea, sagitta* sembra avere il suo modello in alcuni passaggi della liturgia e nella litania del canto sacro.

4.3.4 *Puella ad amicum munera promittentem* (27 Bulst)

Questo componimento è un *unicum* tra le liriche amorose di Marbodo: a scriverla, infatti, si immagina sia stata una *puella*, in risposta alle lettere di un *amicus* che le promette *munera* in cambio del suo amore. Il componimento si trova nel *corpus* marbodiano e per questo viene generalmente attribuita al poeta. Vi sono poi alcuni tratti fondamentali che accomunano questa lirica alle altre che stiamo analizzando: intanto, l'utilizzo della metrica (anche in questo caso, abbiamo degli esametri leonini – tutti tranne l'ultimo verso). Da un punto di vista linguistico, lo stile è quanto mai classico e non presenta alterazioni nella copia dovute alla diversa pronuncia del latino medievale (come spesso troviamo *michi*). Si noti nei primi versi l'elenco dei fiori scelti dal poeta: *viola floresque rosarum, / lilia candoris miri*. Ad un conoscitore di Ovidio (quale Marbodo certamente era) non tarderanno a venire in mente *Le Metamorfosi*:

¹⁹⁰ Saffo, fr. 31 Voigt.

¹⁹¹ Cfr. Dronke, *Medieval Latin*, cit., p.213 e segg.

ut, siquis violas rigoque papaver in horto / liliaque infringat fulvis horrentia linguis, / marcida demittant subito caput illa gravatum / nec se sustineant spectentque cacumine terram, / sic vultus moriens iacet, et defecta vigore / ipsa sibi est oneri cervix umeroque recumbit¹⁹².

Giacinto è appena stato colpito dal giavellotto rimbalzato per terra e, come quando i fiori troppo irrigati abbassano la corolla, china il capo morente. L'associazione di giglio, viola è rosa è spesso ricorrente in Ovidio, soprattutto nel contesto della passione amorosa, ma al di là di questo viola, rosa e giglio sono spesso associati non tanto per questioni di allegorie particolari né per rimandi a determinati momenti dell'anno (infatti, quando fioriscono le rose e i gigli, le viole sono già sfiorite), ma perché sono i fiori più comuni, i più utilizzati nelle corone e anche i più menzionati nella letteratura.

L'innamorato fa quindi balenare davanti agli occhi dell'amata doni deliziosi, ma poi non mantiene le promesse. La lirica si gioca sullo scherzo: i doni – fiori di varia natura, frutta gustosa, due colombe con la madre, vesti purpuree, gemme, oro e argento – sembrano costituire una sorta di *plazer* femminile del tempo, tutto ciò che una donna può desiderare. Ma nessuna delle promesse si realizza. E allora scatta il sillogismo: l'amante non ama, o è un fanfarone; oppure, se è veramente ricco, come lascia intendere, crede che la sua amata lo ami per le sue ricchezze.

4.3.5 *Rescriptum ad amicam* (36 Bulst)

Il poeta gioisce perché la sua amata gli ha scritto una lettera d'amore. Il tono del componimento è gioioso e colloquiale. Il campo semantico dominante è quello della gioia – della *joy* trobadorica?¹⁹³ – per l'amore corrisposto. Ma nella seconda parte della lirica – come di consueto nella coeva tradizione poetica occitanica – si fa strada il dubbio, l'incertezza ed il bisogno di rassicurazioni.

¹⁹² Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di G. Rosati, Rizzoli, Milano 2018, p. 588.

¹⁹³ M. Sanson, *Lettere amorose e galanti*, cit., p. 137.

Peter Dronke¹⁹⁴ sostiene la tesi secondo la quale sette delle nove¹⁹⁵ poesie amorose formano una serie nell'*editio princeps*. La storia che possiamo creare, se le mettiamo in sequenza, mostra una *story-line* di questo tipo:

- 36 Ho gioito nel ricevere la tua lettera, perché questo mi ha dimostrato che ci tieni a me. Puoi darmi la vita – oppure la morte.
- 37 Lascia che io sia importante per te. Per questo potresti sopportare i lamenti dei tuoi genitori. Tu sei per me il gioco, il sonno, il cibo, bevanda.
- 38 Adesso che so che mi ami, tutta la mia paura se ne è andata.
- 39 Sebbene io sia innocente, tu mi flagelli con le tue crudeli accuse. Cosa potresti fare più di questo se io fossi veramente colpevole? Come posso vivere così?
- 40 Adesso ti scusi per avermi ferito. Ti perdono. Non dire mai niente che non pensi e non fingere mai in amore.
- 41 Tutte le donne tormentano i loro amanti. Fingono gelosia per coprire le loro stesse colpe. Ciò per cui mi tormenti è ciò che tu fai.
- 42 Quando leggo che piangi, piango anche io. Provo quel che provi tu. Non dire che tu sola hai una ferita, perché tra noi due sono io quello che brucia più d'amore per l'altro.

Questi componimenti non sono un mero esercizio di stile o di imitazione. In essi troviamo il genuino svolgimento di una relazione amorosa, nella quale la licenza poetica permette una vasta gamma di espressioni che non sarebbero certo consentite in una normale circostanza.

Le regole del corteggiamento che saranno così importanti per la poesia del *fin'amor* sembrano qui porre le prime basi: l'amato è felice per la lettera ricevuta (*spasimante*), però ora vorrebbe di più: il suo desiderio è che l'amata esprima a voce il suo amore, si

¹⁹⁴ P. Dronke, *Medieval Latin*, cit., p. 214. In realtà ci sono alcuni tratti caratteristici che ci fanno dubitare della tesi di Dronke; nel 37 e 38 Bulst, Marbodo parla, verosimilmente, di due persone diverse. Possiamo intenderlo grazie alla descrizione del loro aspetto: parlando dei capelli della prima, scrive *crines et lumina sunt pix* mentre di quelli della seconda si dice che *crinis erat (...) auricolor*.

¹⁹⁵ Nove se si escludono le prime due poesie qui analizzate: la prima dedicata ad Agnese e la seconda a Matilde.

faccia, insomma, reale (*supplicante – amante accettato*); al verso successivo Marbodo parla anche di *doni* che chiama *munera*: un altro aspetto importantissimo del corteggiamento nell'amor cortese.

4.3.6 *Rescriptum rescripto eiusdem* (37 Bulst)

Il carme è idealmente iscritto in uno scambio epistolare tra il poeta e l'amata. Il motivo della giovane ragazza che viene rimproverata o benedetta dai genitori (specialmente la madre) a causa del suo amore è tipica della "pasteurelle", ma possiede anche una letteratura pregressa nelle elegie di Massimiano¹⁹⁶. La poesia è intrisa di ripetizioni lessicali (*pro quo/pro quo; ieiunes/ieiunes; vigiles/vigilas; vulnus/vulnere; lesorum/lesus; ludo/ludere*): il risultato è simile a quello del canto funebre, viene a crearsi un momento cerimonioso. Il ritmo è sostenuto dai leonini e rimarcato dalle ripetizioni: inoltre, le parole che il poeta sceglie di sottolineare sono, nella maggior parte dei casi, appartenenti al lessico della passione amorosa. Il canto per l'amata si sviluppa lungo una melodia che, è possibile, sarà stato più importante ancora delle parole scelte. Se prendiamo, ad esempio, il v. 5, ci sono buone probabilità che *pro me* e *Rome* avessero lo stesso accento ritmico (non voluto da ragioni metriche). Questo componimento, quindi, evidenzia chiaramente lo sviluppo del processo che condurrà la metrica qualitativa ad assumere un ruolo più importante rispetto a quella quantitativa.

I *topoi* amorosi sono presenti al v. 7 e segg.: la *flamma* brucia il poeta, forse più di quanto bruci l'amata; d'altronde, Cupido non è solito lanciare una sola *sagittam*: quando gioca, ne lancia due contemporaneamente. Ma solo uno dei due cuori è in grado di sopportare una ferita così profonda. Per questo il poeta si strugge più dell'amata¹⁹⁷. Un altro *topos* al v. 15: *Nam cibus et potus vix esse potest michi notus / Nec dormire queo ludere nec valeo*. Al v. 21 inizia la *descriptio puellae* che, in questo caso, si limita al volto ed è somigliante a quella di Balderico di Bourgueil del componimento 200 Tilliette:

¹⁹⁶ P. Dronke, *Medieval Latin*, cit., p. 214.

¹⁹⁷ Lo stesso *topos* lo ritroviamo al 42 Bulst, ai vv. 9-12.

Frons tua candida nix, crines et lumina sunt pix
Os tibi coccineum, dense bur egregium¹⁹⁸.

Non rutilat Veneris tam clara binomia stella
Quam rutilant ambo lumina clara tibi.
Crinibus inspectis, fuluum minus arbitror aurum;
Colla intent plusquam lilia nixue recens,
Dentes plus ebore, Pario plus marmore cadent,
Spirat et in labiis gratia uiua tuis;
Labra tument modicum, calor et color igneus illis,
Quae tamen ambo decens temperiet foueat;
Iure rosis malas praeponi dico tenellas,
Quas rubor et candor uestit et omne decus¹⁹⁹.

Fronte candida, labbra scarlatte e denti eburnei sono tratti comuni. Mentre la *puella* di Marbodo ha occhi e capelli neri, quella di Balderico ha i capelli più biondi dell'oro.

4.3.7 *Ad puellam adamatam rescriptum* (38 Bulst)

Sum felix apre la lirica: l'incertezza, il timore e il lamento per la sofferenza amorosa lasciano il posto alla gioia, sentimento predominante dell'intero componimento. Il poeta non ha più paura e finalmente può parlare liberamente all'amata. *Veneris* al posto di Cupido è voluto dalla rima con *videris*, come *faces* è voluto da *iaces*. Il lessico è simile a quello del componimento precedente, in particolare al v. 9: «*Nam tuus aspectus lesit michi vulnere pectus*» che riprende «*Ludere cum quaerit, pectora bina ferit. Sed grauius vulnus lesozum sustinet unus (...)*». Ai vv. 11-14 un'altra *descriptio puellae* che entra in contrasto con l'ipotesi formulata da Dronke²⁰⁰ sulla serie di epistole:

Crinis erat pexus nulloque ligamine flexus,
Longus et auricolor, candida frons vt olor,
Et decliue latus et venter continuatus
Quodque stat in primis, ilia stricta nimis.

¹⁹⁸ Marbodo di Rennes, 37 Bulst, vv. 21-22.

¹⁹⁹ Balderico di Bourgueil, 200 Tilliette, vv. 55-64.

²⁰⁰ Cfr. 4.4.6. e nota 193.

Nella *descriptio* sembrano formarsi dei tipi fissi, delle descrizioni spesso simili nei vari *carmina* – fatto, questo, che potrebbe legarsi alla difficoltà di far rimare il verso al suo interno e che, quindi, faccia virare il poeta verso le solite scelte lessicali. Come nel *libellus* catulliano, abbiamo una fase di felicità, caratterizzata dalla condivisione dell'amore tra i due amanti, ed una fase di tristezza, che troveremo nel carme seguente.

4.3.8 *Ad puellam iniuste accusantem* (39 Bulst)

Il componimento ha toni aspri sin dalla sua apertura: «*Si tam iusta foret de te michi causa querendi, / Quam iustam de te tu facis esse michi, / Obsecro, quid faceres, que tanta facis sine causa?*». Il lessico amoroso si è fatto da parte, per lasciare il posto ad un vocabolario strettamente legato al tema della giustizia e della colpa: *iusta / immeritum / debita / pena / reo / rebellem / ciminibus / falsis / insimulando*. L'amata è in qualche modo venuta meno al *foedus* amoroso, scatenando l'ira del poeta che la accusa di avergli detto cose ingiuste. Nonostante l'amata si sia comportata male con lui, non c'è modo di sfuggire al giogo dell'amore. Da un punto di vista metrico, per la prima volta il leonino scompare completamente dai versi, lasciando posto a un distico elegiaco senza rime interne.

Credo, morte luet, si quid peccabit amicus,
Quem non peccantem verberibus laceras.
Aut fortasse feret de te bona premia peccans,
Cum feriat iustum debita pena reo?²⁰¹

L'assenza del leonino conferisce al componimento un'andatura più naturale e colloquiale. Il risultato è quello di una poesia-lettera, nella quale il contenuto sembra avere più importanza della forma, come invece avveniva nei componimenti precedenti.

4.3.9 *Ad eandem resipiscentem* (40 Bulst)

Questa lirica si presenta, fin dal titolo, come la continuazione della precedente. Il verso leonino, abbandonato nella lirica precedente, torna con la sua ritmica – rendendo il

²⁰¹ Marbodo di Rennes, 39 Bulst vv. 5-8.

componimento 39 Bulst un *unicum* nel *corpus* amoroso marbodiano. Se il 38 Bulst apriva con *Sum felix*, qui abbiamo un cambio di situazione e le prime parole sono *Ploro, cum ploras*; il poeta fa riferimento ad una lettera precedentemente ricevuta da parte dell'amata:

Penitet, ut scribis, nec talia rursus inibis
Quod me tam subito leseris immerito.²⁰²

Nel prosieguito, Marbodo sembra riprendere alcune parole contenute in questa lettera, come a volerla citare: dal «*Ploro cum ploras*» al v. 1 fino al «*Ora rigas lacrimis, suspiria ducis ab imis / Pro danda venia voce rogando pia*». Il riferimento alla *vox* è singolare: coinvolge il senso dell'udito e sembra riferirsi ad una conversazione avuta di persona, piuttosto che per lettera. Il poeta procede dicendo che, di fronte ad una supplica, il suo cuore non sa essere superbo: sembra, questo, un secondo richiamo alla presenza della fanciulla, che ha rivolto a lui parole (*ad supplex verbum*) supplichevoli. Nei versi che seguono il poeta ottiene di dare all'amata la sua punizione: «*Do veniam fasse, satis est tibi pena rogasse*» e sottolinea che l'amore non ha bisogno di sotterfugi come quelli messi in atto dalla fanciulla; la esorta ad amarlo *totis dilige fibris* e non *ex libris* – la *puella* ha dimostrato di avere molta cultura nella sua richiesta di perdono; il poeta non sa negargliela, ma al tempo stesso è consapevole di aver subito un raggirio. La ragazza è accusata di usare la sua tecnica verbale per mascherare la realtà affettiva.

In alcuni versi di questo componimento sono frequenti le allitterazioni (soprattutto delle liquide); un esempio ne è il primo verso «*ploro, cum ploras, labor est michi, quando laboras*» o l'ultimo: «*Qua te mente colo, me cole, digna polo*».

4.3.10 *Ad amicam zelantem* (41 Bulst)

Questo componimento si apre con alcune considerazioni generali che si allontanano dalle vicende personali del poeta: si giunge al particolare (v. 14: «*In me namque iacis, quod magis ipsa facis*») partendo dall'universale (vv. 1-2):

Fraude puellarum perit omnis amator earum,
Quod sentire valet, quisquis amore calet.

²⁰² Marbodo di Rennes, 40 Bulst, vv. 5-6.

La lirica appare singolare tra le altre perché Marbodo sembra voler sottolineare il destinatario del componimento. Infatti, non è più la fanciulla che delude le aspettative amorose del poeta, ma bensì i *mares*: i maschi. I versi che colpiscono sono i seguenti:

O genus astutum per nostra pericula tutum
Nos non arte pares stultaque turba mares!²⁰³

Sulla presenza di elementi di misoginia nella poesia d'amore mediolatina abbiamo diverse testimonianze:

Siamo così giunti alla felice, prospera, nuova stagione dei raffinati poeti della cosiddetta "rinascenza del XII secolo", Goffredo di Reims, Balderico di Bourgueil, Marbodo di Rennes e, appunto, Ildeberto di Lavardin, nelle composizioni dei quali la lode della regina (o comunque della donna di alta condizione e di illustre posizione sociale, all'interno della vita laicale o di quella monastica) in certo modo si sottrae alle caratteristiche tipologiche del panegirico, dell'epitafio e della celebrazione propagandistica, ma si "secolarizza", si "ovidianizza", pur presentando, entro il gioco sempre più scopertamente erotico, palesi elementi di misoginia²⁰⁴.

La poesia antifemminista rappresenta a mio avviso un finale negativo della vicenda erotica analogo alla rinuncia all'amore per sopraggiunta senilità o per scelta religiosa, ed è seguita infatti solo dai versi dedicatori: la presenza di questi dimostra comunque che la pubblicazione di *libelli* con cicli poetici non solo non è una invenzione della poesia volgare, ma nemmeno del XII secolo, ed è all'origine della circolazione di estratti di un medesimo autore separati dal grosso della sua tradizione manoscritta, ciò che rende quasi sempre impossibile una ricostruzione perfettamente congruente dei *corpora* autoriali di questi poeti²⁰⁵.

L'immagine che il poeta ci presenta è quella dell'uomo sottomesso agli inganni e alle astuzie delle donne, *genus astutum*, che si inventano false accuse (ricordiamo *Ad puellam iniuste accusantem*), commettono misfatti usando come copertura quello che fanno gli uomini.

4.3.11 *Ad amicam gementem* (42 Bulst)

²⁰³ Ibid., vv. 11-12.

²⁰⁴ A. Bisanti, *La poesia d'amore mediolatina*,
https://www.academia.edu/9265264/BISANTI_La_poesia_damore_mediolatina.

²⁰⁵ F. Stella, *Canzonieri*, cit.
https://www.academia.edu/38192169/Canzonieri_damore_nella_lirica_mediolatina

Come nella lirica precedente, anche questa rimanda ad una lettera ricevuta dall'amata; Marbodo teme che i lamenti e le parole d'amore della fanciulla non siano autentici. Il poeta mostra di entrare in empatia con l'amata: quando lei gli scrive parole d'amore, lui si infiamma; quando lei versa lacrime, anche lui piange. Nei versi che seguono, l'affermazione della massima del «chi più ama, più soffre», di derivazione tipicamente ovidiana:

Per nimios questus intelligo pectoris estus,
os quod tanta dolet, vim michi cordis olet²⁰⁶.

La mancanza di narrazione è anche sostenuta dalla predominanza nell'uso del presente indicativo su tutti gli altri tempi: a parte qualche infinito e un congiuntivo, infatti, sono tutti presenti. Anche il lessico è molto semplice in questo componimento: il distacco dalle poesie galanti dedicate ad Ermengarda oppure Adele è molto sentito.

In finale di poesia, Marbodo ha un rapido mutamento di tono: mentre prima sentiva l'amore della fanciulla dalle sue parole, ora scrive «*ardeo plus te*» - afferma, quindi, di essere lui tra i due quello che ama, e dunque soffre, di più.

²⁰⁶ Marbodo di Rennes, 42 Bulst vv. 5-6. Il secondo verso, in particolare, ha una grande forza evocativa nella scelta del lessico.

Conclusioni

Giunti al termine di questo lavoro di tesi, si osserva che il macrocosmo della poesia d'amore mediolatina è davvero molto vasto e in gran parte ancora inesplorato.

In queste pagine si è voluto percorrere una strada che è partita dal generale (ovvero l'origine della poesia amorosa) per giungere al particolare: i componimenti amorosi di Marbodo, vescovo di Rennes.

Nel percorso di studio, un ruolo centrale è stato occupato dal lavoro di ricerca dei modelli – classici, Ovidio *in primis*, ma anche cristiani, con le liturgie e il *Cantico dei Cantici*, e in modo particolare la poesia erotica in volgare.

Una fra le tesi che sono state proposte per spiegare le origini della *fin' amor* cantata dai trovatori occitani è quella che la ricollega alle epistole amorose di Marbodo di Rennes e degli altri due poeti della Valle della Loira: Balderico di Bourgueil e Ildeberto di Lavardin. Secondo questa tesi – ampiamente illustrata nei primi anni Sessanta dal filologo svizzero Reto Bezzola e poi ripresa e discussa da Brinkmann, von Moos, Marrou e altri – uno dei principali modelli, se non proprio il solo²⁰⁷, della *fin' amor* sarebbe rappresentato da quel sentimento di *dilectio*, di affettuosa amicizia venata di galanteria e talvolta infiammata di un casto ardore, che, come abbiamo visto, è manifestata dai poeti della Valle della Loira nei loro componimenti.

Avvalendosi degli importanti studi di Reto Bezzola e Dronke in particolare, ma anche Ziolkowski, Pittaluga, Stella, Bisanti e altri²⁰⁸ – ho potuto constatare da vicino l'importanza del modello rappresentato dalla poesia amorosa mediolatina che si sviluppò in Francia nei sec. XI-XII per la poesia trobadorica, nata in quello stesso periodo e in quello stesso luogo.

Una possibilità di ampliamento del lavoro fin qui svolto sarebbe quella di continuare da dove ci si è qui fermati, ovvero partire dai componimenti amorosi di Marbodo di Rennes e degli altri poeti della Valle della Loira e andare a cercare nei versi della poesia

²⁰⁷ M. Sanson, *Lettere amorose e galanti*, cit., p.7.

²⁰⁸ Tutti i testi degli autori qui menzionati sono stati ampiamente citati nel corso del lavoro di ricerca e sono adeguatamente riportati in Bibliografia.

trobadorica dei riferimenti ipertestuali che inquadrino questi poeti come modelli non più supposti ma certificati.

Quando per esempio Ildeberto di Lavardin, dopo aver elogiato le alte qualità femminili di Cecilia, figlia di Guglielmo il Conquistatore, la chiama *mea domina*, «mia signora», o quando Balderico di Bourgueil loda la «grazia straordinaria», la «impareggiabile bellezza» e «l'amabile conversazione» di un'altra figlia di Guglielmo, Adele contessa di Blois, si direbbe di trovarsi già in quel clima cortese di adorazione e di vagheggiamento della signora che è tipico della poesia trobadorica. Così come quando Balderico dichiara alla giovane Costanza che il suo desiderio erotico non tende al piacere carnale ma alimenta un amore perfettamente puro: «*Nec caro titillat pro te neque uiscera nostra, / Attamen absque dolo te uehementer amo. / Te uehementer amo, te totam totus amabo, / Te solam nostris implico uisceribus. [...] Est spetialis amor, quem nec caro subcomitatur, / Nec desiderium sauciat illicitum. / Ipse tue semper sum uirginitatis amator, / Ipse tue carnis diligo mundiciam*»²⁰⁹.

Con questo non si vogliono dimenticare anche le sostanziali differenze che separano questi due mondi: diverse sono le lingue usate (latino e volgare), diversi i riferimenti letterari (la poesia d'amore mediolatina è intrisa di mitologia classica, mentre nella poesia trobadorica è pressoché assente) e diversi sono gli ambienti sociali (il clero e la corte). Nonostante queste differenze, si può almeno sostenere che i poeti della scuola di Angers abbiano aperto la via ai trovatori; come ha osservato Marrou, essi hanno mostrato che «in poesia era possibile fare qualcosa di diverso dalla cruda esibizione di brutali *exploits*, che si potevano esprimere con delicatezza sentimenti più raffinati; hanno certamente creato e affinato quell'elemento, forse secondario ma costitutivo, della cortesia che si chiama galanteria»²¹⁰.

²⁰⁹ Balderico di Bourgueil, 200 Tilliette, vv. 73 e segg.

²¹⁰ H.-I. Marrou, *Les troubadours*, Seuil, Paris 1971, p. 143.

Appendice 1

M. episcopus E. comitissae (PL CLXXI 1659-60 n. XXIII)

Filia Fulconis, decus Armorice regionis,
Pulchra pudica decens candida clara recens,
Si non passa fores thalamos partusque labores,
Posses esse meo Cynthia iudicio.
Sed quia iuncta mari caste nequit equiparari –
Est etiam potior virginitatis honor –
In grege nuptarum credi potes una dearum,
Prima vel in primis, o speciosa nimis.
Sed tuus iste decor, sata principe, principis uxor,
Transiet ut fumus et cito fiet humus,
Aut si dilato current tua tempora fato,
Heu dirum facinus, efficieris anus.
Vultus formosus laudatur et est pretiosus,
Sed mors vel senium destruet hoc pretium,
Luce micans acies, que vulnerate aspicientes,
Et flavus crinis fiet utrumque cinis.
Fama refert de te, quod non sit femina pre te
Pollens eloquio, callida consilio;
Hec quoque deficient et tantum fabula fient,
Narrat ut antiquos fabula doctiloquos.
Stragula blattarum vestis cibus ac tinearum
Et metuens fures aurea congeries
Omni prudenti sic sunt quasi flamina venti:
Flamina pretereunt, nec minus hec pereunt.
Mollities lecti quid confert murice tecti?
Delicias mense quasi vilia fercula cense:

Carum cum vili vertitur in nihili.
Servos ancillas, cum turribus oppida villas
Quisquis habet vivens, deseret et moriens.
Arminie pelles exornatusque satelles
Quem laudis titulum dant tibi post tumulum?
Quid maris et terre properem bona cuncta referre,
Que quasi te ditant et tibi suppeditant?
Divitie tales sunt nulli perpetuales,
Cum mundo vadunt cumque cadente cadunt.
At quod amas Christum, quod mundum despicias istum
Et quod pauperibus vestis es atque cibus,
Hoc te formosam facit et Domino pretiosam,
Nec mors sec senium destruet hoc pretium.

Ad reginam Anglorum (PL CLXXI 1660 D n. XXIV)

Est operae pretium tentasse pericula Ponti,
Et dubiae sortis pertimuisse minas.
Reginam vidisse juvat, quam nulla decore
Corporis ac vultus aequiparare queat.
Quem tamen occultans laxae velamine vestis.
Sola pudore novo dissimulare cupit
Sed nequit abscondi propria quod luce coruscat,
Et vibrat radios nubila sol penetrans.
Egregios mores, ac melle fluentia verba.
Plus reticere juvat, quam minus inde loqui.
Affectant aliae quod eis natura negavit,
Purpureas niveo pingere lacte genas;
Fucatosque trahit facies medicate colores,
Distinguendo notas artis adulterio.
Comprimit exstantes quarumdam fascias mammas,
Et longum fingit vestis adacta latus.
Hae partim retegunt laxosa fronte capillos,
Et calamistrato crine placere volunt.
Tu, regina, quos es, matuis formosa videri,
Quae coemunt aliae munera gratis habens.
Praestat habere palam quo te natura beavit,
Sis ingrata Deo si sua dona neges,
Accensam modio vis occultare lucernam,
Non tua, sed Domini munera dantis habes.
Virgo, pudica licet, tamen aptat pulchra videri,
Et castam mentem candida forma decet.
O regis conjunx proavis ex regibus orta!
Magna tegi nequeunt, parva latere solent.

Vivet fama tui quantum mea carmina vivent,
Et te cantabit, qui mea scripta leget.

Ad amicam repatriare parantem (24 Bulst)

Lingua nequit fari, mens nulla valet meditari,
Quantus mente furor mihi sit, quibus ignibus uror.
Confiteor verum tibi, dilectissima rerum,
Nescivi plane nunc usque, quis esset amare.
Non quia nunc prima sit mens mea lesa sagitta,
Sed quia non tantam est mens mea passa sagittam.
Dilexi paucas dilectus et ipse puellas,
Sed sic dilexi, quod quelibet audit “exi”,
Nec dolor oppressit me, si dilecta recessit,
Namque superbus eram, nec amans par esse volebam.
At nunc introrsus crudeles sencio morsus
Et vulnus seuum conflagrantemque Veseuum
Et quicquid diri credi valet aut reperiri.
Inferior tandem, quia flammam sencio grandem,
Supplico ne miserum perdas, pulcherrima rerum.
Perdis enim plane, si tam cito vis remeare.
Non precor ut patrias sede somnino relinquo –
Quamvis o utinam sortem michi det deus illam,
Sedibus ut patrie possim tibi carior esse –,
Sed precor ut reditus sit prolongabile tempus,
Ut redeas sero, magno pro munere quero.
Ad tempus remane, nisi me vis perdere plane.
Vive memor memoris, servans mihi pignus amoris.

Puella ad amicum munera promittentem (27)

Gaudia nimpharum, violas floresque rosarum,
Lilia candoris miri quoque poma saporis
Parque columbarum, quibus addita mater earum,
Vestes purpureas, quibus exornata Napeas
Vincere tam possim cultu quam transeo vultu,

Insuper argentum, gemmas promittis et aurum.
Omnia promittis, sed nulla tamen mihi mittis.
Si me diligeres et verba secuta fuissent.
Ergo vel est fictus nescisque cupidinis ictus

Vel verbis vanis et dives, rebus inanis.
Quod si multarum sis plenus diviciarum,
Rusticus es, qui me tua, non credit amare.

Rescriptum ad amicam (36)

A te missa michi gaudens, carissima, legi,
Namque tenetur ibi me placuisse tibi.
Si scirem verum quod ais, pulcherrima rerum,
Quam si rex fierem, letior inde forem.
Non facerem tanti thesauros Octaviani
Quam placuisse tibi, sicut habetur ibi.
Littera me vicit, que dulcem me tibi dicit,
Basia que recitat, cor michi sollicitat.
Felices tabule, felix grafiusque manusque
Et felix dextra littera facta tua.
Littera leticie michi nuncia, nuncia vite,
Si tamen hoc perhibes voce, quod intus habes.
In te namque sita mea mors est et mea vita,
Esse sub ambiguo tu facis ista duo.
Si das quod debes, michi vite munera prebes,
Si minus, immeritum trudas in interitum.
Vive memor memoris, preciosi gemma decoris,
Hisque nota ceris, qualia mente geris.

Rescriptum rescripto eiusdem (37)

Hec est votorum, carissima, summa meorum,
Dignus ut esse quem, qui tibi complaceam,
Pro quo verba patris toleres et iurga matris,
Pro quo ieiunes noctibus et vigils.
Plus amo, quod pro me vigilas, quam menia Rome,
Plus, quod ieiunas, quam varias epulas.
Nam cur decedam nostram tua pectora flammam
Urere, cum tua me concremet assidue?
Mittere non solam suevit puer ille sagittam,
Ludere cum querit, pectora bina ferit.
Sed gravius vulnus lesores sustinet unus,
Et magis inde perit, quem magis ille ferit.
Sic ego maioris sum vulnere lesus amoris,
Sic ego plus pereo, plus feriente deo.
Nam cibus et potus vix esse potest michi notus
Nec dormire queo ludere nec valeo.
Tu michi pro ludo, tu pro dulci michi somno,
Tu meus es potus, tu meus ipsa cibus.
Totos namque dies, totas te cogito noctes,
Versor in hoc solo, quod sine fine colo.
Frons tua candida nix, crines et lumina sunt pix,
Os tibi coccineum, dens ebur egregium.
Guttur vel collo cedit tibi pulcher Apollo,
Cetera pulchra tibi cunctaque grata michi.
Te michi da munus, quia si non, das mihi funus,
Dic igitur, quando, di cubi quove modo.

Ad puellam adamatam rescriptum (38)

Sum felix tandem, quia nunc scio quid tibi mandem,
Cum iam non timeam, ne tibi displiceam.
Quod spes suadebat, metus hactenus impediabat,
At modo sum letus, transit ille metus.
Per pharetram Veneris, qua tu quoque lesa videris,
Iuro per atque faces, sub quibus ipsa iaces:
Ex quo te novi, cunctas a corde removi
Protinus inque tui totus amore fui.
Nam tuus aspectus lesit michi vulnere pectus
Et retinens facies ut sine nube dies.
Crinis erat pexus nulloque ligamine flexus,
Longus et auricolor, candida frons ut olor,
Et declive latus et venter continuatus
Quodque stat in primis, ilia stricta nimis,
Hec et que restant, ex tunc michi vulnera prestant,
Que nisi contigero, vivere non potero.

Ad puellam iniuste accusantem (39)

Si tam iusta foret de te michi causa querendi,
Quam iustam de te tu facis esse michi,
Obsecro, quid faceres, que tanta facis sine causa?
Quid faceres merito, que premis immeritum?
Credo, morte luet, si quid peccabit amicus,
Quem non peccantem verberibus laceras.
Aut fortasse feret de te bona premia peccans,
Cum feriat iustum debita pena reo?
Expedit ergo magis michi forsitan esse rebellem,
Quam sic subiectum legibus esse tuis?
Sed michi ve misero, qui nec parendo placere
Nec duro possum colla negare iugo.
Quod quia non nescis, crucias crudelis amantem,
Criminibus falsis insimulando reum.

Ad eandem resipiscentem (40)

Ploro, cum ploras, labor est michi, quando laboras,
Nec tua teste deo vulnera ferre queo,
Dissimuletque licet vultus meus hoc tibi dicet,
Parent in facie nubila tristicie.
Penitet, ut scribis, nec talia rursus inibis,
Quod me tam subito leseris immerito.
Ora rigas lacrimis, suspiria ducis ad imis,
Pro danda venia voce rogando pia.
Ad supplex verbum michi cor nequit esse superbum,
Zelus et ira iacet, cum fera lingua tacet.
Do veniam fassus, satis est tibi pena rogasse,
Tantum me nolis fallere queso dolis.
Ars simulat verum mutatque vocabula rerum,
Quemque vocat carum, novit amare parum.
Presertim multas simulat res docta facultas,
Dum movet ingenium quodlibet ad stadium.
Quod rogo ne facias nequerethor in hoc michi fias,
Ostendes alias, quid simulare scias.
Me non ex libris, sed totis dilige fibris,
Qua te mente colo, me cole, digna polo.

Ad amicam zelantem (41)

Fraude puellarum peris omnis amator earum,

Quod sentire valet, quisquis amore calet.

Queque suum cruciat, ut ei gratissima fiat,

Ne quasi sit vilis, si fuerit facilis.

Ergo causatur premit arguit insidiatur,

Vitat colloquium, respuit obsequium,

Fingit rumores falsos, obiectat amores,

Ad proprium crimen tale parans tegimen,

Ut misero bene sit, si se defendere possit,

Ne securus eam seciat esse ream.

O genus astutum per nostra pericula tutum,

Nos non arte pares stultaque turba mares!

O nova calliditas, mea per mala que tua vitas!

In me namque iacis, quod magis ipsa facis.

Ad amicam gementem (42)

Ei michi si tantum gemitus imitaris amantum
Et si que loqueris, non ea mente geris.
Cum lego que dicis, verbis accendor amicis,
Cum te flere lego, do lacrimas et ego.
Per nimios questus intelligo pectoris estus,
Os quod tanta dolet, vim michi cordis olet.
Sencio quod sentis, o nostre portio mentis,
Cordi cara meo, quicquid habes, habeo.
Quod tibi sit soli vulus grave, dicere noli,
Sed dicas potius, quod michi sit gravius.
Ardeo non iuste, quia scilicet ardeo plus te,
Aut nec amor tuus est, aut gravior meus est.

Appendice II

PL CLXXI 1659-60 n. XXIII

Il vescovo Marbodo alla Contessa Ermengarda

Figlia di Folco, onore della Britannia,
bella, pudica, elegante, pura, luminosa, giovane
se tu non avessi provato le nozze e i dolori del parto
a mio giudizio, potresti essere Cinzia.

Ma poiché una sposa non può essere eguagliata ad una vergine,
l'onore della verginità è anche maggiore.

Nel gruppo delle spose, tu potresti essere ritenuta una tra le dee,
prima tra le prime, o bellissima tra le belle!

Ma questa tua bellezza, figlia di un principe, moglie di un principe,
passerà come fumo e presto diverrà terra.

Oppure se i tuoi giorni dureranno più a lungo per volere del destino
oh misfatto crudele! Diventerai vecchia.

Un bel volto viene lodato ed è prezioso,
ma la morte o la vecchiaia distruggeranno questo valore.

Gli occhi scintillanti di luce, che feriscono chi li guarda,
i biondi capelli, diverranno entrambi cenere.

Si dice che non ci sia una donna più forbita di te
nell'eloquio, più accorta nella saggezza.

Anche queste doti verranno meno e diventeranno solo leggenda.

Una favola narra che anche gli antichi si esprimevano correttamente.

Un drappo di una ricca veste (diverrà) cibo per blatte e tarme,
e il cumulo d'oro che spaventa i ladri
per ogni previdente non è che un soffio di vento:

i soffi passano, o peggio ancora scompaiono.
A che cosa giova un soffice letto coperto di porpora?
Senza dubbio nessuna gloria del letto allontana dalla morte.
Giudica le delizie del cibo come vili portate:
Ciò che è caro insieme a ciò che è vile si trasforma in nulla.
Chiunque abbia, da vivo, servi, ancelle,
città con le torri, ville, anche lui morendo li lascerà.
Le pelli di ermellino e una scorta con abiti pregiati,
quale titolo di lode ti conferiscono dopo la morte?
Perché affrettarmi a riportare tutti i beni della terra e del mare,
come se ti arricchissero e ti bastassero?
Tali ricchezze non sono eterne per nessuno,
se ne vanno con il sole, e con il sole che tramonta, tramontano.

Ma poiché tu ami Cristo, poiché disprezzi questo mondo,
e poiché sei veste e cibo ai poveri,
questo ti rende bella e a Dio preziosa,
e né la morte né la vecchiaia distruggeranno questo valore.

PL CLXXI 1660 D n. XXIV

Alla Regina d'Inghilterra

Vale la pena aver affrontato i pericoli del Ponto
e aver temuto le minacce di una sorte incerta.

Giova aver visto una regina che nessuno può
eguagliare nella bellezza del corpo e del volto.

Tuttavia lei sola desidera nascondere
a causa di un insolito pudore questo volto

occultandolo con il velo nell'ampia veste,
ma non si può nascondere ciò che brilla di luce propria,
e il sole vibra i suoi raggi attraversando le nuvole.

Egredi costumi, e parole che stillano miele.

Giova più tacere che parlare in modo inadeguato.

Le altre donne bramano ciò che la natura ha negato loro,
tingere le gote rosse di niveo latte;

il volto truccato richiede il colore del belletto,
esaltando i lineamenti con l'inganno dell'artificio.

24 Bulst

Ad un'amica che si prepara a ripartire

La lingua non riesce ad esprimere né l'anima ad immaginare
quanta passione io abbia in corpo, da quali fiamme io sia arso.
Te lo confesso sinceramente, o amatissima fra le creature:
non ho mai saputo cosa volesse dire amare.
non perché la mia anima sia stata colpita solo ora per la prima volta
[da quella freccia
ma perché non ha sopportato una freccia tanto grande.
Ho amato, riamato a mia volta, poche fanciulle
ma ho amato in modo tale che ciascuna ha sentito un: "Vattene!"
e il dolore non mi ha sopraffatto se l'amata se ne è andata:
ero superbo infatti, e non amandola, volevo essere sul suo stesso piano.
Ma adesso dentro di me sento morsi crudeli
e una grave ferita e il Vesuvio mentre erutta.
E posso credere o immaginare qualsiasi cosa.
Insomma, sono più debole perché sento una grande fiamma,
ti supplico di non distruggere un infelice, o bellissima tra le creature.
Infatti, mi distruggi del tutto, se vuoi andartene così presto.
Non ti chiedo di lasciare per sempre la tua casa –
anche se magari Dio mi concedesse quella fortuna,
di poter essere per te più caro della tua casa –
ma prego che si possa rimandare il tempo del ritorno;
chiedo come un gran regalo che tu possa tornare qui presto.
Rimani a lungo, se non vuoi distruggermi del tutto.
Vivi ricordandoti di me che ti ricordo, conservando per me un pegno del tuo amore.

27 Bulst

Una fanciulla ad un amico che le promette doni

Le gioie delle ninfe, le viole e le rose,
gigli di un mirabile candore, frutta gustosa,
un paio di colombe con la loro madre,
vesti purpuree, che se fossi ornata da queste
potrei vincere per eleganza le Napee
come le supero nell'aspetto,
e in più argento, gemme e oro mi prometti.
Tutto mi prometti e niente mi dai.
Se tu mi amassi e avessi ciò che prometti,
ci sarebbero stati i fatti a seguire le parole.
Dunque, o è tutto finto oppure tu non conosci
[l'impeto del desiderio
o sei ricco di parole vuote, incapace di agire.
Se invece sei pieno di così grandi ricchezze,
sei un villano, se credi che io ami le tue ricchezze
[e non te.

36 Bulst

Risposta ad un'amica

Ho letto con gioia, mia cara, la lettera che mi hai mandato:
infatti, vi si legge che ti sono piaciuto.

Se sapessi che è vero ciò che dici, bellissima fra le creature,
sarei più felice di un re.

Non riterrei i tesori di Ottaviano tanto grandi
quanto l'esserti piaciuto, come è scritto nella tua lettera.

Mi ha vinto la tua lettera, nel punto in cui dice

[che ti sono caro

in cui si parla dei nostri baci: ha agitato il mio cuore.

La lettera è per me un annuncio di felicità, di vita,
se tu mi dirai a voce quello che hai dentro.

Infatti, da te dipendono la mia vita e la mia morte:
sei tu a mantenere entrambe nell'incertezza.

Se tu mi dai ciò che mi devi, tu mi offri doni di vita,
in caso contrario, mi spingi verso una morte immeritata.

Vivi ricordandoti di me che ti ricordo, gemma di preziosa

[bellezza

e scrivi su queste pagine quello che hai in mente.

37 Bulst

Risposta ad una risposta

Il più grande dei miei desideri, carissima,
è quello di poter essere degno di piacerti,
per questo tu potresti sopportare le parole di tuo padre e i litigi con tua madre
per questo potresti rinunciare al cibo e restare sveglia la notte.
Amo più delle mura di Roma che tu per amor mio tu resti sveglia la notte,
amo più dei ricchi banchetti che tu per amor mio rinunci al cibo.
E perché non dovrei credere che la mia fiamma bruci il tuo cuore,
quando la tua mi brucia senza posa?
Quel bambino non è solito scagliare una sola freccia,
quando vuole giocare, colpisce due cuori per volta.
Ma solo uno dei colpiti sopporta una ferita così grave,
e poi soffre di più quello che egli più ferisce.
Così sono io quello colpito dalla ferita d'amore più grave,
così io più mi struggo, maggiormente ferito dal dio.
Infatti non mi curo di cibo e bevanda
e non riesco a dormire né a scherzare.
Tu per me sostituisci il gioco, il dolce sonno,
sei tu per me la bevanda, tu il cibo.
Ti penso tutti i giorni, tutte le notti,
mi perdo solo in questo sentimento, che coltivo senza fine.
La tua fronte è neve candida, neri sono i tuoi capelli e i tuoi occhi,
rosse sono le tue labbra e i denti di uno splendido avorio.
Davanti alla bellezza del tuo collo e della tua gola perde persino il bell' Apollo,
tutto il resto è bello e tutto mi piace.
Concedimi te come dono, perché se non lo fai mi dai la morte.
Dunque, dimmi quando, dimmi dove e in che modo.

38 Bulst

Risposta alla mia amata

Finalmente sono felice, perché adesso so cosa scriverti,
perché ormai non ho più paura di non piacerti.

La paura finora mi impediva di fare ciò che la speranza mi suggeriva,
ma ora sono sereno, quel timore se n'è andato.

Sulla faretra di Venere, dalla quale anche tu sembri ferita,
sulle sue fiaccole giuro, sotto le quali anche tu giaci:

da quando ti ho conosciuta ho rimosso dal mio cuore tutte le altre
e sono stato preso del tutto dall'amore per te.

Mi colpirono il cuore il tuo aspetto

e il tuo volto luminoso come un giorno senza nubi.

sciolti erano i tuoi capelli, liberi da lacci,

lungi e dorati, la fronte candida come un cigno,

e il corpo sinuoso e il ventre armonioso

e prima di tutto i tuoi fianchi straordinariamente stretti,

questo e il resto, da allora mi generano ferite,

e se non ti avrò non potrò vivere.

39 Bulst

A colei che mi accusa ingiustamente

Se tu ti lamentassi con me della tua situazione con un valido motivo,
e sei solo tu a vederla così
per pietà, cosa faresti, visto che ti affanni senza motivo?
Tu che te la prendi tanto con un innocente, cosa faresti a un colpevole?
Pagherà con la morte, io credo, un amante che sbaglierà,
dal momento che tu sferzi colpi a colui che non lo fa.
O forse conquisterà i tuoi preziosi favori chi si comporterà male,
mentre chi si comporta bene riceverà la pena dovuta a un colpevole?
Dunque, forse mi converrebbe di più ribellarmi,
piuttosto che essere soggetto alle tue leggi?
Ah me misero che, pur obbedendo, non posso né piacerti
né sottrarre il collo al duro giogo.
Perché tu lo sai, o crudele, che metti in croce chi ti ama,
accusandolo di colpe inesistenti.

40 Bulst

A te che ora te ne rendi conto

Piango quando piangi, soffro quando soffri,
e Dio mi sia testimone, non posso sopportare le tue ferite;
E per quanto io cerchi di nasconderti, il mio volto te lo dirà,
compaiono sul mio viso le nubi della tristezza.
Ti penti, come scrivi, e non ripeterai più l'errore
di colpirmi all'improvviso immeritatamente.
Righi di lacrime il tuo volto, sospiri dal profondo
pregando con voce carezzevole di essere perdonata.
Di fronte ad una supplica il mio cuore non sa essere superbo,
Rabbia e ira si placano quando tace la lingua feroce.
A te che l'hai ammesso concedo la venia,
è sufficiente come pena per te che tu l'abbia chiesto,
tu non vuoi soltanto che io ti inganni.
L'arte simula il vero e cambia il significato delle parole,
e non sa amare allo stesso modo colui che chiama caro.
E' specialmente mentre l'ingegno muove qualunque indole alla passione,
che la cultura simula molto.
Ti chiedo di non fare questo e di non diventarmi un retore,
mostrando un'altra volta che cosa sai fingere.
Amami non mostrandomi la tua cultura ma con tutte le tue fibre.
Amami con quello spirito con cui ti amo io, o degna del cielo.

41 Bulst

All'amica gelosa

Ogni amante si strugge per l'inganno di queste fanciulle,
e può sentirlo chiunque bruci d'amore.
Ogni fanciulla tormenta il suo amante per divenirgli preziosa,
per non essere considerata di poco conto, se è stata facile.
Quindi litiga, incalza, accusa, insidia,
evita il dialogo, rifiuta l'omaggio,
si inventa false dicerie, obietta altri amori,
preparando una copertura per il suo proprio misfatto,
tanto che è un bene per il misero amante se riesce a difendersi,
e non si accorge, tranquillo, che è lei ad essere la colpevole.
O perfida razza, sicura mentre noi siamo in pericolo,
noi impari nell'arte del dissimulare, noi maschi stolta schiera!
O grande astuzia, che eviti le tue colpe attraverso le mie!
Infatti tu mi rinfacci ciò che tu fai anche di più.

42 Bulst

All'amica che piange

Povero me, se imiti soltanto il pianto degli amanti,
e se ciò che dici non lo fai con il cuore.

Quando leggo quel che dici, mi accendo per le tue parole d'amore,
quando leggo che tu piangi, piango anch'io.

Dai tuoi strazianti lamenti io comprendo gli ardori del tuo animo,
un volto che tanto soffre, per me esprime l'intensità del sentimento.

Sento quello che tu senti, o tu che sei parte di me,
che sei cara al mio cuore, qualsiasi cosa tu abbia, ce l'ho anch'io.

Non dire che solo tu hai una ferita grave,
ma dì piuttosto che è più grave la mia.

Brucio troppo, perché certamente brucio più di te.

O il tuo non è amore, o il mio è più profondo.

Bibliografia

Alfonsi, L. *La letteratura latina medievale*, Sansoni-Accademia, 1972.

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

Barthélemy, D. *Eléments d'anthroponymie féminine d'après le cartulaire du Ronceray d'Angers (1028-1184 environ)*, in M. Bourin, P. Chareille (éd.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, vol. II, t. 2, Publications de l'Université de Tours, Tours 1992.

Basile, B. (a cura di) *Marbodo di Rennes. Lapidario*, Carocci, Roma 2006.

Bertini, F. *Il "nuovo" nella letteratura in latino fra XI e XII secolo*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*. X Settimana di studio (Mendola, 25-29 agosto 1986), Milano 1989.

Bertini, F. (a cura di), *Vitale di Blois. Geta*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, 1980 (Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medioevale dell'Università degli Studi di Genova, 68).

Bezzola, R. R. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, vol. II, t.2, Champion, Paris 1960.

Bisanti, A. *La poesia d'amore nei Carmina Burana*, Liguori, Napoli 2011.

Bisanti, A. *Ildeberto di Lavardin. Vita, opere, problemi attributivi*, in «Quaderni Medievali» 59 (2005).

Bodarwé, K. *Hrotswit zwischen Vorbild und Phantom*, in «Gandersheim und Essen – Vergleichende Untersuchungen zu sächsischen Frauenstiften», a cura di M. Boernes e H. Röckelein, Essen 2006.

Bradley, D. R. *Iam dulcis amica venito*, "Mittellat. Jahrb." 19 (1984).

Braswell, B. K. *Zu Hildebert von Lavardin "Carm. min." 36,14*, in «Latomus» 38 (1979).

Bulst, W. (a cura di) *Hilarii Aurelianensis, Versus et ludi. Epistolae. Ludus Danielis Belouacensis*, hrsg. von W. Bulst - M.L. Bulst-Thiele, Leiden. Brill, 1989.

Bulst, W. *Liebesbriefgedichte Marbods*, in B. Bischoff (hrsg), *Liber Floridus. Mèlanges Paul Lehmann*, Eos, St. Ottilien 1950.

Buttimer, C. H. *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon De studio legendi. A critical Text*, Washington 1939.

Cappelletti, N. (a cura di), *Abelardo ed Eloisa. Lettere*, Truci, Torino, Einaudi, 1979.

Carmina Burana, A. Hilka-O. Schumann-B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970.

Cescutti, E. *Hrotsvit und die Männer. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Umfeld der Ottonen*, München 1998.

Chailley, J. *L'école musicale de Saint Martial de Limoges*, Les livres essentiels, Parigi 1960.

Chiri, G. *Poesia cortese latina*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1945.

Conte, G. B. *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi, 1974.

Corriente, F. *Poesia dialectal drabey romance en Alandalus*, Gtedos (Biblioteca Romanica Hispanica) Madrid 1997.

Curtius, E. R. *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992.

D'Angelo, E. *La letteratura latina medievale. Una storia per generi*, Viella, Roma 2009.

Del Zotto, C. *Rosvita. La poetessa degli imperatori sassoni*, Jaca Book, Milano 2009.

Doglio, F. *Storia del teatro drammatico. I. Dall'Impero Romano all'Umanesimo*, Milano, Garzanti, 1982.

De Valous, G. *La poésie amoureuse en langue latine au Moyen Age*, in "Classica et Medievalia", 1952.

Degl'Innocenti, A. *L'opera agiografica di Marbodo di Rennes*, CISAM, Spoleto 1990.

Degl'Innocenti, A. *Marbodo di Rennes, Vita beati Roberti*, Firenze, Giunti, 1995.

Dronke, P. *A note on «Pamphilus»*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 42, London, Warburg Institute, 1979.

Dronke, P. *Il secolo XII*, in *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, a cura di C. Leonardi, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2002.

Dronke, P. *Donne e cultura nel Medioevo*, Il saggiatore, Milano 1986.

Dronke, P. *The Song of Songs and Medieval Love Lyric*, in *The Medieval Poet and His World*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984.

D'Olwer, L. N. *L'escuela poética de Ripoll en els segles X-XIII*, in «Anuari de l'Institut s'Estudis Catalans» 6 (1923).

Erdmann, C. *Leonitas. Zur mittelalterlichen Lehre von Kursus, Rhythmus und Reim*, in *Corona Quernea* (Festgabe Karl Strecker zum 80. Geburtstage dargebracht), Stuttgart 1941 (Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde [MGH] 6).

Florio, R. *Hildeberto de Lavardin y el Humanismo en sus Elegías sobre Roma*, in «Argos» 15-16 (1991-1992).

Formisano, L. *La lirica*, ne *La letteratura romanza medievale*, a cura di C. Di Girolamo, Il Mulino, Bologna 1994.

Klopsch, P. *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt 1972.

Latzke, T. *Die «Carmina erotica» der Ripollsammlung*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 10 (1974-1975).

Le Goff, J. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1977.

Leotta, R. (a cura di) *Marbodo di Rennes: De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologie e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*. SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 1998.

Leotta, R. (a cura di), *Marbodi Redonensis. Liber decem capitulorum*, Roma, Herder, 1984.

Leotta, R. *Il «De ornamentis verborum» di Marbodo di Rennes*, in «Studi medievali», n.s., 29,1 (1988).

Lewis, C. S. *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969 (ediz. originale, Oxford, Oxford University Press, 1936).

Lo Monaco, F. (a cura di) *Carmina Cantabrigiensia. Il Canzoniere di Cambridge*, Pacini Editore, Pisa 2010.

Menocal, M. R. *The Arabic Role in Medieval Literary History: A Forgotten Heritage*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.

Michel, A. *Rome chez Hildébert de Lavardin*, in *Jerusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Age*, cur. D. Poirion, Paris 1986.

Monteverdi, A. *Ovidio nel Medioevo*, in «Rendiconti delle Adunanze Solenni dell'Accademia Nazionale dei Lincei» 5 (1958).

Muckle, J. T. *The Personal Letters Between Abélard and Héloïse: Introduction, Authenticity and Text*, in *Mediaeval Studies*, 15, 1953.

Munk Olsen, B. *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, CISAM, 1991.

- Nencioni, G. *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici» 2 (1967), pp. 191 ss.
- Orlandi, G. *Ildeberto di Lavardin, sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.
- Pittaluga, S. *Il "Cantico dei Cantici" fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale in Realtà e allegoria nell'interpretazione del Cantico dei Cantici*, Genova, Atti dei seminari di letteratura cristiana antica, 1989.
- Pittaluga, S. *De tribus puellis*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, I, Genova 1976.
- Polara, G. *Letteratura latina tardoantica e altomedievale*, Jouvence, Roma 1987.
- Rand, E. K. *Ovid and his Influence*, Marshall Jones Company, Boston-Massachusetts 1925.
- Rigg, A. G. – Wieland, G. R., *A Canterbury Classbook of the mid-eleventh Century: the «Cambridge Songs» Manuscript*, in «Anglo-Saxon England» 4 [1975], pp. 113-130 (a p. 128).
- Rossetti, G. *De nuntio sagaci*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, II, Genova, 1980.
- Sanson, M. (a cura di) *Balderico di Bourgueil. Marbodo di Rennes. Ildeberto di Lavardin. Lettere amorose e galanti*, Carocci, Roma 2005.
- Schrader, M. Fuhrkotter, A. *Die Echtheit des Schriftum der heiligen Hildegard von Bingen*, Koln-Graz, 1956.
- Scivoletto, N. *Spiritualità medievale e tradizione scolastica nel secolo XII in Francia*, Armanni, Napoli 1954.
- Scott, A. B. *Hildeberti Cenomannensis Episcopi Carmina minora Editio altera*, Teubner, Leipzig 2001.
- Stella, F. *Il Cantico dei Cantici negli epistolari d'amore del XII secolo*, in «Atti del Convegno Il Cantico dei Cantici nel Medioevo», Gargnano sul Garda, 22-24 maggio 2006, a cura di R. Guglielmetti, Firenze, SISMEL.
- Tillette, J. Y. *Savants et poètes du Moyen Age face à Ovide: les débuts de l'«Aetas Ovidiana»*, in *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, a cura di M. Picone e B. Zimmermann, Stuttgart 1994.
- Tillette, J.-T. *Culture classique et humanisme monastique. Les poèmes de Baudri de Bourgueil*, in *La littérature angevine médiévale*, Maulévrier 1981.
- Tillette, J.-T. *Note sur le manuscrit des poèmes de Baudri de Bourgueil (Vatican, Reg. Lat. 1351)*, in «Scriptorium» 37 (1983).

Tilliette, J.-T. «*Tamquam lapides vivi...*». *Sur les «Elégies romaines» d'Hildebert de Lavardin (ca. 1100)*, in «*Alla Signorina*». *Mélanges offerts à Noëlle de la Blanchardière*, Roma 1995.

Tilliette, J.-T. *Baldricus Burgulianus. Poèmes*, 2 voll., Les Belles Lettres, Paris 1998-2002.

Ussani, V. *Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo*, in *Atti del convegno internazionale ovidiano* (Sulmona, maggio 1958), II, Roma 1959.

Varvaro, A. *Letterature romanze del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1985.

Venanzio Fortunato, *Vita di san Martino di Tours*, trad. ital., introd. e note a cura di G. Palermo, Roma, Città Nuova, 1985.

Von Moos, P. «*Par tibi, Roma, nihil*». *Eine Antwort*, in «*Mittellateinisches Jahrbuch*» 14 (1979).

Von Moos, P. *Hildebert von Lavardin, 1056-1133. Humanitas an der Schwelle des höfischen Zeitalters*, Stuttgart 1965.

Wilkinson, L. P. *Ovid Recalled*, Cambridge University Press, Cambridge 1955.

Wolff, E. *La lettre d'amour au Moyen Age. Textes présentés, traduits du latin et commentés*, NiL éditions, Paris 1996.

Ziolkowski, J. M. *Cultural Diglossia and the nature of medieval latin literature*, in *The Ballad and Oral Literature*, a cura di J. Harris, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1991.

Ziolkowski, J. M. *La poesia d'amore*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, dir. G. Cavallo - C. Leonardi - E. Menestò, vol. I. La produzione del testo, t. II, Roma, Salerno editrice, 1993.

Zwierlein, O. *Par tibi, Roma, nihil*, in «*Mittellateinisches Jahrbuch*» 11 (1976).

Ringraziamenti

Portare a termine un progetto di tesi ai tempi del Coronavirus non è stata un'impresa da poco: quando ho iniziato a cercare il materiale e leggere i primi testi, le biblioteche erano chiuse. Le università erano chiuse. Avevo a disposizione solo i testi che potevano essere reperiti in internet o che la mia relatrice mi consigliava di acquistare. Sono passati quattro mesi prima che io, come molti altri, potessi avere accesso alle biblioteche e dunque al materiale di cui necessitavo per la mia ricerca. Ci tengo, quindi, a ringraziare prima di tutto quei bibliotecari che, in seguito alla riapertura delle Università, sono stati comprensivi e dalla parte degli studenti, consentendoci di portare a casa libri che normalmente venivano dati solo in consultazione, impegnandosi con un sostegno pratico nei confronti dei tesisti.

Ringrazio la mia relatrice, Clara Fossati, per la sua disponibilità e per l'accuratezza delle sue osservazioni in merito al mio lavoro.

Ringrazio e dedico questo lavoro a mia nonna, luce dei miei giorni, che mi ha sempre sostenuta e ha creduto in me da quando sono venuta al mondo. Questo è il primo grande passo che compio senza averla al mio fianco, ma so che sarebbe fiera di me e farebbe anche finta di leggere la mia tesi, tenendola nel cassetto delle cose importanti.

Ringrazio Valentina, che mi ha sempre ascoltata, sostenuta e accolta da quando ho deciso di intraprendere questo corso di laurea e senza la quale questo progetto non sarebbe stato possibile.

Ringrazio tutta la mia famiglia per il supporto che mi è stato dato ogni giorno.

Ringrazio Veronica, amica e sorella, con la quale ho condiviso ogni genere di esperienza durante il corso della mia vita. Intraprendere questo corso di laurea insieme e sostenerci lungo tutta la durata del cammino è stata una grande fonte di forza per me.

Ringrazio tutti gli amici che mi sono stati accanto e che mi hanno aiutata a staccare la spina quando ce n'era bisogno, in particolar modo Vale Sole, Sara, Martina, Domenico, Davide, Chiara, Valeria, Vittoria, Margherita e Silvia.