

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME V-1978

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

RILETTURE DI TESTI ANTICHI

1. NERI DE' VISDOMINI - 2. BONAGIUNTA E DANTE

1. Si sa che, quando non coincide con una stanza intera, il 'commiato' della canzone italiana dei primi secoli riproduce di regola, per quanto attiene alla disposizione delle rime e al sillabismo, la parte finale della formula strofica, per lo più la 'sirma' (o le due 'volte'); sul piano formale vi è dunque perdita di rigore rispetto al modello occitanico, in quanto i trovatori erano soliti ripetere nella *tornada* anche le ultime omofonie.

La canzone *Crudele affanno e perta*, di un Neri che secondo me è certamente il Visdomini, ha un commiato di struttura inattesa: le strofe, *singulars*, hanno lo schema *abbC*, *addC*; *ceeF*, *cggF* (nelle 'volte' della quinta e ultima le due rime *c* sono sostituite da *a*, con conseguente perdita della *concatenatio*); il congedo è invece una sequela di rime bacciate: *aabbccddeea*. Ciò spiega perché alcuni filologi lo abbiano ritenuto apocrifo. L'infondatezza di tale sospetto è però provata sia dai rilievi d'ordine generale che aprono il paragrafo seguente, sia dalle considerazioni che ho avuto occasione di esporre recentemente nel corso di una breve indagine su alcuni testi siculo-toscani, dove rinviavo ad analoghi esperimenti di Meo Abbracciavacca e Panuccio. In quella sede riportavo, attenendomi alla lezione delle *Antiche rime volgari*, gli undici versi in questione, che l'edizione Panvini estromette indebitamente perfino dall'apparato¹. Della strofetta, che non mi era affatto chiara, ho avuto poi occasione di discutere con due miei allievi, Sandro Ricciardi e Flavio Catenazzi, le cui osservazioni

¹ *Contributi ecdotici alla conoscenza dei Siculo-toscani*, in « Studi e problemi di critica testuale », 2, 1971, pp. 39-71, in particolare 56-60; *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, pubblicate per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti [insieme con le *Annotazioni critiche* di T. Casini nel V vol.], Bologna, 1875-88, vol. III, p. 317; B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, vol. I, Firenze, 1962, pp. 448-50.

mi hanno indotto a ripropormi il problema. Il Gaspary² aveva visto giusto; il commiato va letto così:

Ch'io non vaglio neiente
 senza voi, avenente;
 ma vita dolorosa,
 sì che già mai non posa,
 sostegno, e pene tante, 85
 credo s'u·leofante,
 c'odo ch'è pur d'un osso,
 se l'avesse adosso,
 si frangereb(b)e tutto:
 a tal son io condotto 90
 per amor solamente.

La sintassi è doppiamente ellittica attorno a *credo* del v. 86, il quale da un lato dipende, con omissione del *che* consecutivo, da *tante* e dall'altro regge, per semplice giustapposizione *si frangereb(b)e*³; *l(e)* di 88 si riferisce a *pene*: « sostengo tante pene da aver motivo di credere che perfino un elefante — di cui sento dire che ha lo scheletro tutto d'un pezzo —, se ne fosse carico, si spezzerebbe tutto ». Come si vede la strofetta è centrata su un'immagine di bestiario, nel gusto della tradizione illustrata fra i siciliani specialmente da Stefano Protonotaro in quella canzone, *Pir meu cori alligrari*, a cui Santorre Debenedetti dedicò nel 1932 un memorabile studio⁴. Sarebbe inopportuno in questa sede ritracciare la storia della tematica animalesca nella letteratura medio-latina e volgare, dalle prime utilizzazioni paraliturgiche alle trasposizioni profane della lirica d'amore: basti segnalare, anche perché rischia di restare immeritadamente occultato in una rivista

² A. Gaspary, *Zu dem III. Bande der « Antiche rime [...] »*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », IX, 1885, pp. 571-89, a p. 587. Il Catenazzi ha recentemente pubblicato presso la Morcelliana, Brescia, 1977, il suo « mémoire » su *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana* e la sua tesi di dottorato, *Poeti fiorentini del Duecento. Edizione critica con introduzione e commento*.

³ Sull'ellissi della congiunzione *che* si veda C. Segre, *La sintassi del periodo [...]*, ora in *Lingua, stile e società*, Milano, 1974², pp. 148-49 e 142-43.

⁴ *Le canzoni di Stefano Protonotaro. Parte prima [unica uscita]: La canzone siciliana*, in « Studj romanzi », XXII, 1932, pp. 5-68.

che ha scarsa circolazione in Italia, l'erudito e insieme elegante scorcio che ne ha di recente offerto Charles Roth⁵. L'immagine del v. 87 — che si riallaccia a quelle, contenute nelle tre strofe precedenti, della fenice che si arde per rinascere dalle proprie ceneri, del leone che non infierisce sui deboli⁶ e del cervo

⁵ *Du Bestiaire divin au Bestiaire d'amour*, in « Études de Lettres. Bulletin de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne [...] », série III, tome 2, 1969, pp. 197-216.

⁶ Che la quarta strofa alluda al leone è mia congettura, cfr. i *Contributi* citati alla n. 1, pp. 58-59. La « natura », piuttosto insolita nei bestiari, estende al re degli animali, prendendo spunto da un'immagine di Plinio, il *tópos* del « rex iustus et pius », esplicitabile col precetto virgiliano « Parcere subiectis et debellare superbos » e con l'evangelico « Deus superbis resistit, humilibus autem dat gratiam », cfr. P. Cherchi, « *Signoria di leone* »: « *Mare amoroso* » (v. 175) e *Bertran de Born*, in « *Cultura neolatina* », XXXII, 1972, pp. 9-21. Si può aggiungere che nella lirica, con rovesciamento del *tópos*, Amore è spesso presentato come incarnazione del principio opposto; da signore « iniustus et impius » egli è infatti solito infierire su chi invoca la sua pietà, mentre è estremamente remissivo nei confronti di chi si oppone al suo potere: « Nului ne' tient a ami S'il n'est et faus et trechiere; Celui fait porter baniere, Le loial mal endurer », constata indignato Jean de Grieviler (ad esempi più illustri, specialmente Bernart de Ventadorn, rinvia A. Roncaglia, *Carestia*, in « *Cultura neolatina* », XVIII, 1958, pp. 121-37, n. 17 di p. 125).

Apro una breve digressione per rilevare che la nota 37 del Cherchi arricchisce l'introduzione alla mia edizione di Chiaro di considerazioni che non vi figurano: a p. LIII vi si farebbe « cenno ai versi di Bertran de Born come di una 'storia' di cui non si son rinvenute fin'ora fonti precise »; il Cherchi obietta che però « non si tratta di una 'storia' o leggenda, bensì di un *tópos* nato dalla contaminazione di due formule ». Tengo a segnalare che della questione delle fonti di Bertran io non ho fatto motto; che comunque ho debitamente rinviato a Plinio (e a Solino), non per merito mio, del resto, ma sulla scorta dei benemeriti Goldstaub e Wendriner; e che continuerò a ritenere il *tópos* una « storia » e una « leggenda » finché non vedrò un leone vero risparmiare la sua vittima perché questa gli si prosterna. Ma dev'essere il mio « Bestiario » a dar le traveggole, perché anche F. Zambon, recensendo su « *Lettere italiane* », XXVI, 1974, la versione pisana del *Bestiaire d'Amours* edita dal Crespo, mi fa dire, p. 108, che Chiaro ha desunto l'immagine della cicala che muore cantando dal *Diretano bando*: lo invito a rileggere l'ultimo periodo del n. 27, p. LX, tenendo però conto questa volta anche delle parentesi. Quanto al suo secondo rilievo, che concerne il pellicano, faccio notare, intanto, che nel 1965, data di pubblicazione del Chiaro, la versione pisana era ovviamente ancora inedita; poi, che essa è verosimilmente posteriore al poeta fiorentino; infine, ed è il punto metodologicamente più importante, che proprio l'estrema frequenza, in bestiari e altrove,

che, ferito a morte, corre incontro ai cacciatori — è il risultato di una sorta di sineddoche che estende bizzarramente a tutto lo scheletro quella mancanza di articolazioni che il *Physiologus* e i suoi derivati assegnavano alle sole zampe dell'elefante: « Lo leofante si è una grandissima bestia, la maggiore che homo sappia, e ae molte nature belle, et è sì potente che non è homo che male li potesse fare se non fusse che l'omo lo piglia e cotal volta l'ucide per grande ingegno, ch'elli non ae giunta nessuna in delle gambe; e quando elli vole dormire sì ss'appoggia a uno arbore, perciò che se elli se ponesse in terra mai per sé non si rilieva, e cussì si posa e dorme d'ogni tempo ». Del resto anche il Pulci disloca in altra sede la rigidità dell'animale: « Il liofante pareo molto grande, Calloso e nero e *dinanzi d'un pezzo* »⁷.

2. Di commiati 'aberranti' dal punto di vista della struttura metrica ve ne sono non pochi nella lirica italiana del Duecento; fra gli altri anche quello, in forma di due 'piedi', che sigilla la canzone di Bonagiunta *Similmente onore*: che non è né una strofe mutila, come parve al Wiese, né tanto meno un congedo-sirma sfigurato, come azzardò il Casini. A parte il fatto che nulla induce a sospettare una decurtazione e che la strofetta, in forma di apostrofe, ha il tipico andamento logico-sintattico di una conclusione, già il Biadene aveva segnalato che questo caso di congedo rispecchiante ordine delle rime e sillabismo dei due 'piedi' non è unico: anche la canzone di Noffo d'Oltrarno *In un gioioso stato mi ritrovo* presenta infatti la medesima particolarità

delle stesse formule deve invitarci alla più grande cautela quando si tratti di indicare la fonte precisa di un dato rimatore: tanto intendevo dire quando affermavo, p. LVIII, di non esser riuscito « a reperire nessun testo, lirico o di diversa natura, che potesse essere indicato con un minimo di probabilità come fonte »: di materia affine ce n'è tanta, anzi troppa, ma raramente è *signata*.

⁷ *Morgante*, XIV, 73, vv. 1-2 (Ageno). Il brano sul « leofante » riportato sopra è estratto dal *Bestiario toscano*, edito da M. S. Garver e K. McKenzie in « Studj romanzi », VIII, 1910, pp. 1-100, a p. 62. Su questa e altre « nature » dell'elefante in enciclopedie, bestiari e testi letterari si veda specialmente il *Tosco-venezianischer Bestiarius* edito e illustrato da M. Goldstaub e R. Wendriner, Halle a. S., 1892, pp. 413-20, nonché Chiaro Davanzati, *Rime*, Bologna, 1965, p. LII.

metrica⁸; eppure anch'essa non porta nessun segno concettuale o stilistico di amputazione.

Del resto, benché la *tornada* trovadorica non presenti, come si è detto, uno statuto formale esattamente identico al congedo della canzone italiana, nel senso che essa comporta, in più, la ripetizione delle rime dell'ultima strofe, non è escluso che una giustificazione e magari un incentivo a siffatte licenze venisse ai siculotoscani proprio dall'Occitania: anche presso i trovatori maggiori non manca infatti qualche specimene di *tornada* equivalente, per riprendere la rubrica del Biadene, « alla prima parte della stanza o a parte della prima parte ». Un caso affine al tipo di Bonagiunta e Noffo è offerto dagli ultimi versi di una canzone « à refrain » incerta nei codici fra Folquet de Marselha e Falquet de Romans, l'alba religiosa *Vers Dieus, e'l vostre nom*; questi versi hanno la stessa forma metrica e le stesse rime di quella che, per semplifi-

⁸ L. Biadene, *La forma metrica del commiato nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di N. Caix e U. A. Canello*, Firenze, 1886, pp. 357-72, a p. 363. La canzone di Noffo (Chig. L VIII 305, n. 141, e deriv.) è uno strabiliante concentrato di rime irrelate: quattro strofe *ABCcD, EFGgH; IKkL*; il congedo ha lo schema dei due 'piedi'. Vicinissimi a questi sono i casi di commiato uguale alla 'fronte' indivisibile (un esempio in Biadene) o ad uno solo dei 'piedi' (quattro esempi). Naturalmente la possibilità della decurtazione accidentale, di per sé tutt'altro che inammissibile in simili circostanze, va verificata caso per caso: così per esempio l'effetto sospensivo che producono i quattro versi accodati alle due sole strofe del canto di crociata *Nostre senher somonis el meteis* di Bertran de Born e riflettenti schema e rime dei due 'piedi', orienta verso l'ipotesi che si tratti di una stanza monca piuttosto che di una *tornada* (come pure suppose in un primo momento lo Stengel nella « grosse Ausgabe » del 1879, pp. 102 e 184-85, ritenendo la canzone un esempio del sottogenere del « mezzo serventese »). D'altro canto bisognerà però tener conto del fatto che Bertrando non sembra disposto, v. *infra*, a rispettare sempre la definizione metrica tradizionale della *tornada*. La canzone (Frank 287:1) si può vedere per esempio nell'edizione Appel, Halle, 1932², pp. 75-77. Dubbio può essere prudenzialmente ritenuto anche il caso del serventese anonimo *Vai, Hugonet, ses bistensa*, la cui unica *tornada* rispecchia, su rime peraltro completamente nuove, la struttura della 'fronte' (strofe *abbaa baaba*, *tornada abba*, Frank 472:2): l'ipotesi del Topsfield, sostenuta con argomenti puramente metrici dal Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, 1975, pp. 102-4, che si tratti di una strofe mutila non appare, alla luce degli altri casi abnormi qui segnalati, molto solida; per l'andamento logico-stilistico i quattro versi potrebbero ben costituire una *tornada*.

care, chiamerò la ' fronte ' più una sola delle ' volte '. È vero che il Crescini è dubbioso sull'integrità del testo e che alla fine si risolve per l'ipotesi della strofe mutila; ma credo che la ragione stia dalla parte dello Zenker, dello Stroński e del Riquer, i quali non esitano a riconoscere in tale strofa una vera e propria *tornada*⁹.

Ancora più simile ai due esempi italiani è la *tornada* di una canzone d'amore di Bertran de Born, *Chazutz sui de mal en pena*, che riproduce lo schema dei primi cinque anziché degli ultimi versi della strofe¹⁰; nessuno degli editori ha potuto ragionevolmente avanzare dubbi circa l'autenticità di tale *envoi*, benché esso compaia solo in una parte della tradizione. Del resto anche il serventese *Rassa, mes si son premier*, di schema *ababbab*, ha una strofetta conclusiva, *abab*, che mi pare macchinoso ricondurre, come fa il *Répertoire* (301:6), ad una doppia *tornada*, con duplice ripetizione della coppia finale; più facilmente, alla luce del caso precedente e della loro compattezza logica, nei quattro versi sarà da riconoscere, con gli editori, una sola *tornada* modellata sul tetrastico iniziale¹¹.

Un altro esempio « *eiusdem enormitatis* » — per dirla col Kalischer¹² —, forse meno significativo in quanto indotto mecca-

⁹ Non sono sicuro, anche a causa delle frequenti discordanze fra pause logiche e ritmiche, che sia lecito estendere a ritroso a questa canzone la terminologia del *De vulg. eloq.* La costituzione della formula metrica è nondimeno chiarissima: a un tristico monorimo di alessandrini seguono due tetrastici esassillabici *bbba* (la cui struttura è echeggiata nel « refrain »); il congedo comprende il tristico e un solo tetrastico (Frank 70:1). Il testo è in Riquer, op. cit., pp. 1221-24, con rimandi alle edizioni precedenti; la nota 67 contiene un'osservazione che mi pare risolutiva — alla luce di quanto afferma il *Répertoire*, p. xxxiv, § 67 — per interpretare correttamente il caso.

¹⁰ Schema *aabbaabbaaba*; cinque strofe di eptassillabi eccetto il primo, il terzo e l'ultimo *b*, trisillababili; la *tornada* ripete, con le rime delle strofe III-V, lo schema dei primi cinque versi (Frank 135:2). Testo di Appel, cit., pp. 20-22 (del quale sono anche da vedere, specie per il problema dell'ordine strofico, i *Beiträge zur Textkritik der Lieder Bertrams von Born*, in « Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen », Phil.-hist. Klasse, 1930, pp. 33-64, a p. 49).

¹¹ Appel, edizione cit., pp. 45-47. I quattro versi sono stampati insieme, non divisi in due distici, anche dallo Stengel e dal Thomas.

¹² Ancora utile la tesi di A. Kalischer, *Observationes in poesim Romanensem*

nicamente dall'applicazione della *retrogradatio*, è fornito dalla canzone *Bel m'es oïmais qu'eu retraja* di Guilhem de Saint-Didier: rime *estramps* e grammaticali s'intrecciano in sei *coblas* elaboratissime, 'alternate' e *retrogradadas*; a queste seguono due *tornadas*, di cui la prima è regolare, mentre la seconda ripete struttura e rime della prima metà dell'ultima strofe¹³.

È lecito aggiungere alla serie, data la pertinenza del fattore omofonico presso i trovatori, anche il caso della canzone di Folchetto *A! quan gen vens*, le cui strofe sono simmetricamente costruite su una coppia di tetrastici d'identico schema: *abba, cddc*; in tali condizioni la *tornada* non potrebbe non avere uno schema a rime abbracciate; ma è significativo e abnorme che Folchetto ripeta quelle del primo tetrastico dell'ultima strofe (*abba*)¹⁴.

È chiaro che questi casi aberranti, del resto incrementabili con deviazioni anche d'altro tipo, non inficiano la validità della definizione tradizionale della *tornada*; tuttavia essi non possono essere ignorati e devono servire alla corretta valutazione di tutti quegli altri casi, apparentemente teratologici, che un malinteso « esprit de système » potrebbe indurre a considerare inautentici. D'altronde, sarebbe stato sorprendente che l'officina trobadorica, nel suo indefettibile sperimentalismo combinatorio¹⁵, avesse per

Provincialibus in primis respectis, Berlino, 1866, pp. 65-72; mentre il *Répertoire*, nonostante l'assicurazione liminare che « toute structure ou rime aberrante [delle *tornadas*] est expressément indiquée » (p. xxxv) è di fatto quasi inutile.

¹³ Schema *abcdefgh* con rime, nell'ordine, *aja, ana, enda, ina, ura, oïgna, aïgna, eïgna* nelle strofe dispari e, a rovescio e rese maschili, *eing, aing, oing, ur, i, en, a, ai* nelle pari; la prima *tornada* ha le rime *ura, oïgna, aïgna, eïgna*, mentre la seconda, formalmente aberrante ma rispondente alla legge della *retrogradatio* rispetto alla precedente, ha *eing, aing, oing* e *ur* (Frank 879:10). Edizione A. Sakari, in « Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki », XIX, 1956, pp. 82-86. Anche le *Leys d'Amors* lasciano in simili casi qualche libertà nella costruzione della *tornada*: « Encaras devetz saber que en los dictatz retrogradatz per bordos o per acordansas hom pot penre la tornada vas lo mieg de la cobla final e procezir tro la fi o la pot hom penre en la fi e procezir tro vas lo mieg » (Gatien-Arnoult, I, p. 340).

¹⁴ Edizione Stroński, Cracovie, 1910, pp. 48-51 (Frank 624:4). È una canzone a strofe *unissonans* ma *redondas*, nel senso che « la dernière rime d'une strophe devient toujours la première de la strophe suivante (*abcd*, puis *dabc*, puis *cdab*, et ainsi de suite) » (p. 86*).

¹⁵ Interessanti osservazioni in tal senso riunisce J. Roubaud, *La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel*, in « Change 2. La destruction », Paris, 1969, pp. 9-38.

chissà quale privilegio preservato proprio questa porzione del « grand chant »: così, quando si consideri il fatto che Riccardo Cuor di Leone non si perita di estromettere dalla versione occitanica del suo più famoso serventese l'ultima coppia di strofe, lasciando dunque irrelata la sola rima variabile della *tornada*¹⁶, o che Falchetto di Romans accoglie una rima completamente nuova nella strofetta che chiude la canzone *Ieu no mudaria*¹⁷, risulta chiaro che presso alcuni trovatori, e non nei soli serventesi, anche la ripresa delle ultime omofonie poteva essere considerata non indispensabile al corretto funzionamento metrico del testo. Analogamente, l'esistenza di 'code' del genere di quella che conclude la preghiera *Dieus, vera vida* di Peire d'Alvernha e che è in realtà una tirata sulla rima chiave¹⁸, o come quella del noto *plazer* del Monaco di Montaudon, che consta di quattro versi tronchi, in contrasto con la natura piana di tutte le rime delle strofe¹⁹, sta a comprovare che era lecito anche a trovatori di primo piano rompere, in via eccezionale, lo stretto rigore di certe 'leggi' metriche.

Non starò ora a percorrere la poesia dei trovieri alla ricerca

¹⁶ *Ja nuls hom pres (coblas doblas*; Frank 17:1); seguo l'interpretazione che dei fatti dà il Riquer, *op. cit.*, pp. 752-54, secondo cui le due strofe mancanti alla versione occitanica, che avrebbero fornito (oltre al « mot-refrain » *pres*) la loro rima alla *tornada*, furono lasciate cadere — poco importa se dall'autore o dai copisti — in quanto indirizzate « a los barones de Anjou, de Turena, de Caen y de Perche, ambiente que nada podía interesar a los vasallos de lengua provenzal ». Il testo francese si può vedere, a cura di J.K. Archibald, nei « Cahiers d'études médiévales », I, *Épopées, légendes et miracles*, Montréal-Paris, 1974, pp. 249-58.

¹⁷ Edizione Zenker, Halle a. S., 1896, pp. 43-44 (Frank 267:2): « die Tornada [abbb] übernimmt von der letzten Strophe nur den Reim b, für a tritt ein neuer Reim ein, welcher also ohne Bindung bleibt » (p. 80).

¹⁸ Testo in Zenker, « Romanische Forschungen », XII, 1900, pp. 782-87, o in Del Monte, Torino, 1955, pp. 179-87. La rima finale di tutte le strofe (-ens, chiave) produce una *tornada* speciale di tre (o più nella lezione del ms. C) versi, aventi appunto tale uscita. Di nuovo macchinosa l'interpretazione del *Répertoire* (124:4), dove la strofetta è classificata come « 3-1 », cioè tre *tornadas* di un verso. Analogo il caso dei due versi che concludono *Un sirventes vuelh far* di Peire Cardenal (edizione Lavaud, Toulouse, 1957, pp. 228-31; Frank 624:26) e che ripetono la rima dell'ultimo verso dell'ultima strofe.

¹⁹ *Molt mi platz deportz e gaieza*, edizione Riquer, *op. cit.*, pp. 1034-35 (Frank 3:13).

di deviazioni analoghe a quelle fin qui descritte: per tale settore basterà riferirsi alle indicazioni relative agli « Envois irréguliers » nel *Répertoire* del Mölk, dove i casi di commiati riproductivi schemi e rime della prima parte della formula strofica e pertanto prossimi al procedimento di Bonagiunta e Noffo sono espressamente segnalati²⁰. Piuttosto osserverò, per concludere su questo punto, che i più antichi trattatisti italiani, Antonio da Tempo e Gidino, si guardano bene dall'imporre al congedo l'omologia strutturale con la formula strofica; Dante dal canto suo rileva espressamente di aver « rade volte » costruito le sue « tornate » « con l'ordine de la canzone, quanto è a lo numero che a la nota è necessario »; nella pratica poi — e il fatto mi sembra significativo — i suoi numerosi commiati aberranti sono formalmente in linea, almeno per quanto concerne la preferenza vistosamente accordata alle sequenze di rime bacciate, con l'esperienza dei suoi predecessori e contemporanei²¹.

Ma più che per la forma anomala del suo commiato la « canzone dell'onore » di Bonagiunta s'impone all'attenzione in virtù specialmente del motivo svolto nell'ultima strofe. Dopo aver affermato che l'onore è indissociabile dal « piacere », nel senso che il primo è generato dal secondo (« piacere » designa qui l'insieme delle qualità che — per usare un'espressione dantesca — rendono gli uomini « splendenti e amati »), Bonagiunta costruisce una di quelle sue tipiche genealogie di virtù che rammentano, più che i modi propriamente lirici, i procedimenti della poesia didascalica e della trattatistica morale: il « piacere » è figlio di disciplina e pazienza, a loro volta prodotte da saggezza (« canoscenza »), che è manifestazione di « senno intero ». Di lì discende la schiera delle virtù cortesi, in primo luogo « larghezza »; e lì è anche la radice di ogni successo mondano, perché è « senno intero » che dispensa « tutte cose nove Di stato altero », « ricchezza » e « grandessa ».

²⁰ Mediante la formula « début strophe »; U. Mölk-F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, 1972.

²¹ *Conv.* II xi 3. Basta percorrere gli spogli del Biadene per constatare quanto siano abbondanti le rime bacciate nei congedi italiani con formula nuova, cioè completamente diversa da quella strofica.

surdo e malvagio uso che è invalso di dar peso a un po' di danaro più che alla probità e al pregio individuale ».

In questo modo Bonagiunta tocca, dalla sua angolazione borghese e comunale, il tema diffusissimo e variamente dibattuto della liberalità. Indubbiamente egli eredita dalla poesia d'*oc* e d'*oil* d'ambito propriamente « cortese » sia la maniera d'impostare il problema inserendolo in una piccola *summa* morale, sia il ricorso a talune precise idee e formulazioni.

Se i suoi versi assumono nella seconda 'volta' il tono di un'esplicita condanna nei confronti dei costumi corrotti dei concittadini, egli non si lascia tuttavia andare a illazioni catastrofiche circa l'inarrestabile disfacimento della società, come invece spesso avviene specie presso i trovatori tardivi. Il fatto è che Bonagiunta ha una visione serena, fiduciosa del mondo e aderisce perfettamente agli ideali ottimistici di un sistema in espansione. La sua concezione è quella secondo cui « il valore conduce immancabilmente alla ricchezza e al potere »: concezione piuttosto infrequente presso i trovatori meno arcaici, ma ancora rispecchiata per esempio da Arnaut de Mareuil nel suo *Ensenhamen*: « Qu'ieu conosc ben e sai Que ancse fo et er Que totz pros honz conquer Ab sen et ab saber Et ab bon cor poder »²³. Biblico e già marcabruniano è il motivo, toccato nella seconda 'volta', che le ricchezze sono di solito stolidamente apprezzate più delle qualità interiori; né è difficile reperire in testi d'Oltralpe l'associazione di « ragione » (v. 58) e liberalità come proprietà essenziali al conseguimento dell'onore: « . . . homs qui est proz et cortois Puet conquerre *honor* et proëce Des qu'il a et *sens* et *largesce* », afferma per esempio l'autore della seconda versione di *Floire et Blancheflor*. Anche il concetto secondo cui la liberalità è il coronamento indispensabile di ogni virtù è tradizionale: basti citare Raoul de Houdenc: « . . . beauté, sens ne proece Ne valent noient se largece I faut; car largece enlumine Proece; largece est mecine Par quoi proece

²³ Vv. 208-12, edizione Eusebi in « Romania », XC, 1969, pp. 14-30. La citazione precedente è tratta dall'acutissimo saggio di E. Köhler (1952) che ora si può vedere, col titolo « Ricchezza e liberalità nella poesia trobadorica », nel volume *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, 1976, pp. 39-79, a p. 65 (e n. 53).

monte en haut. Nus ne puet, se largece i faut, Conquerre pris (« conquistar l'onor », v. 67) par son escu »²⁴.

Ma Bonagiunta non dice — forse sottintende — che anche la liberalità ha una sua misura, un limite invalicabile oltre il quale diventa spreco immotivato; né d'altro canto dai versi di questo portavoce della borghesia benestante traspare il benché minimo disdegno nei confronti della ricchezza: anzi, per quanto ovviamente riconosca che essa non deve essere anteposta all'acquisizione del vero pregio, il notaio lucchese fa di essa una delle condizioni necessarie al conseguimento della stima dei propri simili: il che è in linea col suo pensiero perché, come si è detto, per lui valore e successo vanno di pari passo.

Si può agevolmente immaginare quanto un simile pacifico conformismo, una così semplicistica impostazione del rapporto fra ricchezza e liberalità potessero trovar consenziente colui che, in connessione anche con la nuova definizione di nobiltà, non solo sosteneva « le divizie essere vili e lontane da nobilitade » per « lo indiscreto loro avvenimento », il « pericoloso loro accrescimento » e « la dannosa loro possessione », ma anzi, allegando il Vangelo, invitava a scrollarsele di dosso con atti, appunto, di liberalità, « che sono generatori d'amici » e consentono di « acquistare cose perfette, sì come li cuori de' valenti uomini »²⁵. La definizione stessa della liberalità, per quanto limpida, non è per Dante un dato manualistico, formulato una volta per tutte, bensì l'oggetto di una riflessione inquieta, fatta di ritorni e di precisazioni successive: essa è « vertude ne la quale è perfetto bene », ma non s'identifica con la cortesia, di cui è una « speciale » manifestazione; essa richiede da un lato moderazione, dall'altro oppor-

²⁴ Rispettivamente, edizioni di M. M. Pelan, Paris, 1975, vv. 12-14, e di M. Friedwagner, Halle a. S., 1897, vv. 4025-31.

²⁵ *Conv.* IV xi. Al conseguimento della stima « de' valenti uomini » in una dimensione ideale e sopratemporale corrisponde presso Bonagiunta l'accenno, più immediatamente utilitaristico, alla « lontana contansa » (v. 64: più o meno, la fama). Si noterà che siamo in presenza di un altro *tópos* trobadorico, invocato per esempio nel corso del *partimen* che oppone Guiraut Riquier a Guilhem de Mur: quest'ultimo arriva a sostenere che il signore generoso con gli estranei è superiore a colui che fa oggetto di munificenza il suo seguito immediato « car sel es mais de bon pretz envejós Que plus luenh fai auzir son bon ressos » (ediz. Pfaff in Mahn, *Werke*, IV 250).

tunità di luogo e di tempo: non per nulla è qualità appropriata alla prudenza della vecchiaia; né può naturalmente esser gabelato per liberalità il comportamento fraudolento dei « malestrui e malnati » che disertano i deboli per poi profondersi in generose donazioni.

Già prima, nella « canzone della leggiadria », Dante aveva avuto occasione di chiarire i limiti che la misura impone alla liberalità perché questa non degeneri in prodigalità inconsulta: non ci si illuda — ammoniva — che lo sperperar danaro in orge ed orpelli spalanchi le porte dell'ideale consesso degli uomini valenti, di coloro cioè di cui i saggi serberanno memoria imperitura; meglio che i prodighi si astengano dalle loro follie: eviteranno così la perdita materiale e lo scacco di aver fatto un calcolo sbagliato.

Sono che per gittar via loro avere 20
 credon potere
 capere là dove li boni stanno,
 che dopo morte fanno
 riparo ne la mente
 a quei cotanti c'hanno canoscenza. 25

Ma lor messione a' bon' non pò piacere,
 perché tenere
 savere fora, e fuggiriano il danno,
 che si aggiugne a lo 'nganno
 di loro e de la gente 30
 c'hanno falso iudicio in lor sentenza . . .

È chiaro che in questo passo Dante ha di mira non, genericamente, ogni sorta di dissipatori dei propri beni, bensì solo coloro che, facendo « messioni », sperano di ottenere per questa via pregio ed eterna rinomanza: dunque quegli sciocchi che, se le loro supputazioni fossero esatte, finirebbero, nella memoria dei savî (e perfino, aggiungerà il *Convivio*, in quella dei meschini che a nessun patto vorrebbero dare essi stessi simili prove di liberalità), accanto ad Alessandro, al re di Castiglia, al Saladino e agli altri « buoni »²⁶.

²⁶ *Poscia ch'Amor*, Rime LXXXIII, edizione Contini, Torino, 1965, pp. 98-

Ora a me pare certo che Dante, in questa canzone ancora « tecnicamente stretta allo stilnuovo », prenda in controcanto i versi sopra citati di quello stilnovista *ante litteram* che fu a sprazzi Bonagiunta²⁷: un Bonagiunta che doveva, in sede generale, irritarlo non poco con la sua bonomia superficiale, con la sua sostanziale assenza di problematica, con la sua acquiescenza ideologica nei confronti dei luoghi comuni e dei modelli ideali della borghesia ricca; e che in più, nella fattispecie, si era reso colpevole di propugnare con leggerezza una liberalità non rigorosamente definita e che sembrava essere l'unica garante della fortuna materiale e mondana; la quale a sua volta rischiava di assurgere, nel contesto della canzone del lucchese, alla dignità di un valore quasi equivalente al pregio vero. Come è tipico della poesia medievale — anche se in genere il procedimento si esplica in Dante in forme più discrete —, il rinvio ad un testo altrui è segnalato dal ricorso alla tecnica allusiva: così tutta l'espressione « potere Capere — là dove li boni stanno » (vv. 21-22) ricalca *ad unguem*, fin nell'*enjambement*, il « potere Tra i bon' capere » di Bonagiunta (vv. 65-66; « li bon' » già in 8), anche se poi questi buoni danno l'impressione d'incarnarsi in qualche onorato cittadino benpensante piuttosto che alludere, come in Dante, agli esponenti di un'eterna, universale, carismatica società di perfetti; così « messione » (v. 26) — termine, si badi, molto raro sia in Dante sia nella poesia del primo secolo — fa eco in cesura, ma con connotazione polemicamente negativa, all'identico occitanismo in rima del lucchese (v. 62). Si aggiunga che « canoscenza » di 25 e « sentenza » di 31 rimano fra loro già nella « canzone dell'onore » (vv. 36 e 31, in Dante alla fine dei 'piedi', in Bonagiunta delle 'volte'), mentre « piacere » (26) vi compare anch'esso in rima due volte (vv. 2 e 19, ma come sostantivo), analogamente a quanto avviene per « sapere » (28 e rispettivamente 7 e 23; in 23 compare come qui nell'espressione, neanch'essa comunissima, « esser sapere », essere cosa saggia: « e non è alcun sapere Da più saglire Senza 'l sufrire »). Un'ultima punta è forse poi ravvisabile nei

105; in particolare si veda presso Barbi-Pernicone, Firenze, 1969, pp. 437-58, la nota 20.

²⁷ G. Contini, rispettivamente nell'edizione delle *Rime*, p. 98, e nei *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, 1960, I 258-59.

versi conclusivi, là dove Dante caratterizza l'uomo fornito di legiadria come colui che « *per nessuna grandezza* [s'intende, temporale] *Monta in orgoglio* » (vv. 129-30); Bonagiunta è al contrario sollecitato costantemente dall'esigenza della buona riuscita sul piano mondano, che egli reputa consequenziale al raggiungimento della perfezione etica e intellettuale: orbene, i termini con cui trascrive l'idea del successo — « chi non è sofferente Non [...] può *montare In grande affare* » (vv. 32-35) e « quel corpo là u' [senno intero] si cria Giammai non falleria Né per ricchezza Né *per grandessa* » (vv. 50-53) — sembrano significativamente confluire per una sorta di 'parodia' combinatoria nei due versi di Dante.

Insomma, se l'accostamento non è illusorio — e mi pare francamente difficile che possa esserlo — vorrà dire che Dante conosceva bene la canzone di Bonagiunta, che la ritenne degna di un esame attento e che intese formulare, nella seconda strofe del suo serventese, chiare riserve su quanto sostenuto con « falso iudicio » dal più anziano e rinomato poeta. Un'altra scheda va così ad aggiungersi all'esiguo ma importantissimo incartamento che concerne i rapporti fra Bonagiunta e Dante e che coinvolge, com'è ben noto, le origini stesse dello Stilnuovo.

ALDO MENICHETTI
Université de Fribourg