

L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale

a cura di

Federico Saviotti e Giuseppe Mascherpa



PaviaUniversityPress

L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale / a cura di Federico Saviotti e Giuseppe Mascherpa. – Pavia : Pavia University Press, 2016. – [VIII], 150 p. ; 24 cm. (Scientifica)

<http://purl.oclc.org/paviauniversitypress/9788869520471>

ISBN 9788869520464 (brossura)
ISBN 9788869520471 (e-book PDF)

© 2016 Pavia University Press – Pavia
ISBN: 978-88-6952-047-1

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale

UPI Opera sottoposta a peer review
secondo il protocollo UPI
UNIVERSITY Peer reviewed work in
PRESS ITALIANE compliance with UPI protocol

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: Pavia, Archivio Storico Diocesano, *Frammento di canzoniere provenzale*, c. 2v (particolare)

Prima edizione: dicembre 2016

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) Italia
<http://www.paviauniversitypress.it> – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Premessa

Federico Saviotti, Giuseppe Mascherpa VII

Introduzione

Per un'identità nel genere lirico medievale

Federico Saviotti 1

Identité et duplicité

La signature comme dissimulation

Michel Zink 11

Figurae nominis et sententiae

Identità dell'autore e del dedicatario nella lirica italiana del Due-Trecento

Maria Sofia Lannutti 25

Identità, spirito e affetti in Giacomo da Lentini

Valentina Atturo 49

La questione dell'io, dal romanzo antico-francese alla lirica italiana

Roberto Antonelli 69

L'identità italiana nella poesia dei trovatori

Marco Grimaldi 81

Le chant du poète, entre convention et singularité

Christelle Chaillou-Amadieu 101

Raccogliere liriche, inventare poeti

L'identità immaginaria dei primi trovieri

Davide Daolmi 115

Bibliografia

a cura di Giuseppe Mascherpa 127

Indice dei nomi

a cura di Giuseppe Mascherpa 141

Abstracts 147

Premessa

Federico Saviotti, Giuseppe Mascherpa

I contributi riuniti in questo volume hanno origine da un convegno internazionale dal titolo *L'espressione dell'identità nella lirica romanza, tra testo e musica*, da noi organizzato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Pavia il 19 e 20 maggio 2015.¹ Tale evento s'inserisce tra le attività del progetto FIR – Programma “Futuro in ricerca 2013” su “Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, *topoi*, campi metaforici”, a cui collaborano anche Giovanni Strinna, ricercatore in Filologia romanza all'Università di Sassari, e, presso Sapienza-Università di Roma, Annalisa Perrotta, ricercatrice in Letteratura italiana, e Lorenzo Mainini, assegnista di ricerca in Filologia romanza. Ognuna delle tre unità di ricerca (Pavia, Sassari, Roma) concentra il proprio lavoro su uno o più dei generi letterari che si è scelto di prendere in esame, coerentemente con le competenze degli studiosi coinvolti: Pavia si occupa di poesia lirica, Sassari della produzione omiletica e odeporica, Roma di epica e romanzo. Lo scopo comune è quello di giungere alla realizzazione di un repertorio liberamente consultabile *on-line* del lessico e delle immagini topiche e metaforiche che esprimono l'identità e l'alterità all'interno di testi selezionati. Lo strumento informatico così concepito permetterà di attraversare, su un arco diacronico di tre secoli circa (XII-XIV), generi e aree linguistiche differenti (lingua d'oc, lingua d'oïl e italiano, con riscontri mirati su testi mediolatini, soprattutto per quanto riguarda la ricca tradizione del *Devisement dou monde* di Marco Polo). Si avrà così l'opportunità di individuare e distinguere, a partire dallo studio di opere considerate significative (lo stesso *Devisement*, la *Chanson de Roland*, le liriche di Bernart de Ventadorn e Giacomo da Lentini, per non menzionare che alcuni dei principali testi facenti parte del *corpus*), quanto può essere considerato comune all'immaginario medievale nel suo complesso e quanto, invece, costituisca un tratto specifico di ciascun genere, area o autore. I risultati di tale spoglio potranno, auspicabilmente, contribuire al progresso degli studi medievali in ambiti diversi: dall'analisi lessicografica all'ermeneutica letteraria, dalla storia della letteratura a quella del pensiero. Riteniamo, inoltre, che da un simile repertorio sarà possibile trarre significative indicazioni rispetto all'emergere già nel Medioevo delle basi culturali e delle radici di un immaginario che permea il presente della civiltà occidentale, in un momento di sua complessiva crisi, quale quello che stiamo vivendo. Una crisi che, in termini culturali, è evidentemente descrivibile anche come una crisi di identità, individuale e collettiva, che si riflette – com'è inevitabile – in una sempre più inquietante incapacità relazionale nei confronti dell'Altro.

¹ Rispetto alle comunicazioni presentate in quella sede, non si sono potuti raccogliere nel volume due importanti interventi, concepiti dai loro autori come riflessioni in forma soltanto orale: *Trovatori e ironia redux: identità e voci di secondo grado nella lirica cortese* di Simon Gaunt (King's College London) e *Conclusioni* di Maria Luisa Meneghetti (Università di Milano).

Introduzione

Per un'identità nel genere lirico medievale

Federico Saviotti
Università degli Studi di Pavia

Il concetto filosofico di identità è, notoriamente, un'invenzione moderna. In particolare, le coordinate essenziali del discorso sull'identità sarebbero state tracciate dall'empirismo inglese tra Sei e Settecento, dapprima in termini positivi con Locke, che avrebbe posto in luce le basi teoriche per la discussione sull'identità personale, poi, con Hume, in termini negativi, aprendo la strada allo smantellamento dell'identità come permanenza, continuità, sostanza.¹ *In nuce*, troveremmo dunque in questi pensatori già molte delle tendenze che saranno in seguito ampiamente sviluppate dal pensiero moderno e post-moderno nella riflessione sull'identità: spesso all'interno dell'essenziale binomio con 'alterità', dove quest'ultima è di volta in volta la condizione dell'identità, il suo limite, la sua modalità di estrinsecazione, il suo stesso nucleo (e spesso tutte queste cose insieme e altre ancora), il termine 'identità' pare essere diventato una sorta di parola-chiave delle scienze umane. E non soltanto delle scienze umane: persino la biologia ha fatto largo uso del concetto di *Self*, eleggendo l'identità a carattere primordiale degli esseri viventi, quel carattere essenziale che permette «a ogni individuo di una specie di riconoscersi diverso da ogni altro della stessa specie»,² a partire dalla risposta del proprio sistema immunitario alle minacce provenienti dall'esterno.³ La definizione dell'identità, che ruota naturalmente sempre intorno alla definizione del sé in rapporto con il mondo, rimane però fluttuante e mai identica nei suoi tratti discreti, che finiscono per dipendere in maniera determinante dall'ambito in cui il concetto viene declinato: si concentrano maggiormente, com'è prevedibile, su quanto concerne la costruzione della personalità gli approcci di tipo psicanalitico e psico-linguistico; insistono piuttosto sul rapporto dialettico tra componente individuale e componente collettiva la sociologia e l'antropologia culturale. Non intendo, naturalmente, proporre un abbozzo di storia critica del concetto di identità, che esulerebbe tanto dalle mie competenze quanto dagli scopi di questa succinta introduzione. Piuttosto, considerata la diversità di accezioni, più o meno contigue e complementari, previste

¹ Cfr. ad es. Bauman Z., *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, in Hall S., P. du Gay (ed. by), *Questions of Cultural Identity*, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 1996, pp. 18-36.

² Monroy A., *Alle soglie della vita*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 217.

³ Tali aspetti vengono sviluppati in particolare da Franco Prattico, nel capitolo I di *L'io e l'altro*, numero monografico di «Sfera», 9, 1993, pp. 9-24. Si segnala, in un fascicolo globalmente assai interessante per l'originalità dell'approccio alla storia biologica dell'identità, l'utilissima *Bibliografia ragionata* sul tema, alle pp. 94-98.

da un termine dall'impiego tanto generalizzato, sarà opportuno dare conto al lettore di che cosa s'intenda per identità, e in che senso si parli di «espressione dell'identità», in questo libro e, più in generale, nel progetto di ricerca "Identità e Alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, *topoi*, campi metaforici" di cui i saggi che qui si trovano riuniti costituiscono un importante momento di riflessione. La risposta a tali questioni non può, credo, essere immediata, pena lo svilimento della vitale complessità del tema posto.

Procedendo per avvicinamenti successivi, proprio il riconoscimento preliminare della modernità del concetto di identità aiuta a mettere a fuoco un paio di aspetti che mi paiono imprescindibili per inquadrare nella maniera più appropriata tanto le riflessioni che propongono gli autori dei contributi raccolti in questo volume, quanto le ambizioni del progetto di cui sono il coordinatore. Il primo aspetto costituisce un punto apparentemente tutto a sfavore di una ricerca come la nostra: non sembra che il Medioevo disponesse nella sua strumentazione teorica di nulla di simile al concetto di identità, quale lo utilizziamo oggi. Ciò non significa naturalmente che nel mondo medievale per come ci è dato conoscerlo non si possano individuare e descrivere istanze identitarie secondo gli schemi attuali. Significa piuttosto che per tentare di farlo occorre mantenere un prudente equilibrio tra, da una parte, l'applicazione di quelle che vengono considerate come costanti antropologiche – la costruzione e la definizione dell'identità (o, come preferiscono alcuni studiosi, ponendo l'accento sulla dimensione dinamica e diacronica del fenomeno, il «processo di identificazione»)⁴ e il necessario rapporto con l'alterità – e, dall'altra, l'aderenza a un contesto sociale e culturale assai diverso da quello in cui e per cui tali categorie sono state concepite. Prima dell'alterità *nel* Medioevo, occorre dunque prendere in considerazione per quanto possibile l'alterità *del* Medioevo.⁵ Il corollario di quanto appena ricordato è che, avendo a che fare con dei testi letterari, ci attenderemo di ritrovarvi non soltanto dei contenuti coerenti con questa alterità ben nota della cultura medievale – contenuti che andranno opportunamente maneggiati, con gli strumenti filologici e le competenze storico-culturali appropriati, a scanso di interpretazioni distorte – ma anche degli elementi formali funzionali ad esprimerla: componenti lessicali, stilistiche, registrali non necessariamente trasparenti alla nostra esegesi. Simili constatazioni, di validità generale, rappresentano un monito tanto più ineludibile per chi aspiri a studiare la presenza dell'identità e dell'alterità nella letteratura del Medioevo proprio a partire dal concreto materiale espressivo utilizzato dagli autori: vocaboli, formule, stilemi, metafore, motivi topici... Come dire: difficilmente troveremo nei testi medievali formulazioni quali il celeberrimo «je est un autre», ma, se anche lo trovassimo, non lo potremmo certo considerare sovrapponibile o equivalente a quello di Rimbaud.⁶ A tale difficoltà, si deve aggiungere l'evidenza che, per quanto riguarda

⁴ Cfr. Hall S., *Introduction: Who Needs Identity?*, in Hall, du Gay, *Questions of Cultural Identity*, pp. 1-17: 2-3.

⁵ Per cui non si può non rimandare all'importante raccolta di saggi di Jauss H.R., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

⁶ Il passo a cui si fa riferimento è, nella sua interezza, il seguente: «Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous

la bibliografia sull'argomento, ci si muove su un terreno assai poco dissodato: infatti, non solo i contributi espressamente dedicati alla ricerca dell'identità nella cultura medievale sono ad oggi assai limitati, ma, più in generale, nella ricca bibliografia su identità e alterità nel mondo moderno e contemporaneo, pare sia finora mancato un approccio che ambisca, come il nostro progetto, a considerare insieme le due polarità nella lettura comparata di opere letterarie e dati testuali diversi (linguistici, retorici, narrativi).

La seconda puntualizzazione che l'assunto iniziale pare suggerire è invece in positivo. Non trattandosi di una categoria propria della cultura medievale alla quale ci si propone di applicarla, è il caso che l'identità – e, va da sé, anche l'alterità – sia accolta in tutta l'ampiezza e varietà di declinazioni che la riflessione dell'ultimo secolo e più le ha conferito. Fedeli ad un approccio filologico saldamente ancorato al dato testuale ma attenti a suggestioni culturali diverse, i miei colleghi ed io non abbiamo dunque ritenuto di dover circoscrivere preliminarmente il campo d'indagine. Parimenti, gli autori dei contributi qui raccolti, che hanno generosamente accolto l'invito a porre la loro competenza al servizio della nostra ricerca, dimostrano non solo di problematizzare la questione focalizzandola da punti di vista differenti, ma anche di non assumere una definizione statica o restrittiva di identità e alterità. In tal senso, tanto questo volume quanto il repertorio in costruzione si propongono di ampliare l'impostazione prevalente negli studi sull'alterità nella lettura medievale, secondo cui l'Altro è quasi sempre soltanto lo straniero, rispetto ad un Io identificato in termini principalmente etnico-culturali e religiosi.⁷ È evidente – e mi addentro finalmente nel tema dichiarato fin dal titolo di questa introduzione – che, se una simile impostazione può essere proficua, ad esempio, per lo studio della *chanson de geste* o, a maggior ragione, per la letteratura di viaggio, per la poesia lirica essa si rivelerebbe del tutto inadeguata.

I testi oggetto dello spoglio nell'ambito del nostro progetto appartengono a generi quantomai diversi tra loro, per impostazione ideologica, finalità culturali ed elementi formali distintivi: dalla poesia lirica a quella narrativa, dalla predicazione religiosa alla letteratura di viaggio. Va da sé che sono assai diverse, nelle opere analizzate, le modalità secondo le quali si trovano sviluppate discorsivamente la raffigurazione e la costruzione di un soggetto individuale o collettivo, nel confronto o in aperta opposizione con ciò che è 'altro'. Le peculiarità della lirica medievale, giustamente ma problematicamente riconosciuta come momento aurorale della moderna poesia dell'io,⁸ sono troppo note

n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs! (...) La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver». Rimbaud A., Lettera a Paul Demeny ("Lettre du Voyant"), Charleville, 15 maggio 1871.

⁷ Si veda, ad es., l'importante volume miscelaneo Cassarino M. (a c. di), *Lo sguardo sull'altro, lo sguardo dell'altro: l'alterità in testi medievali*, introduzione di A. Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

⁸ Già Henri-Pascal de Rochebude, tra i primi cultori moderni della poesia trobadorica, sottolineava il merito essenziale dei trovatori come "creatori del Parnaso moderno" (cfr. Frank I., *Il ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna*, in Formisano L. (a c. di), *La lirica*, Bologna, Il mulino, 1990, pp. 93-118: 94), nozione ribadita unanimemente anche dagli studiosi più recenti. Sulla 'scoperta

per dover spendere eccessive parole a rammentarle. Mi limito quindi a una breve rassegna di tratti rilevanti (e da sempre problematici per la critica), in quanto di per sé suscettibili di vedere implicata, esplicitamente o sotto traccia, l'espressione poetica di un'identità.

- *In primis*, la centralità di un "io" che ama e canta, fulcro grammaticale e retorico di un'ostentata ma sempre labile sintesi di autore, locutore e personaggio.
- Sul piano formale, l'istituzionalizzazione di un idioletto assai connotato e stereotipato, rispetto al quale gli spazi di libertà espressiva delle individualità autoriali paiono a tratti ridursi a delle mere variazioni sul tema.⁹
- Un legame sostanziale con la musica, della quale almeno nei primi tempi gli stessi poeti sono anche i compositori; ciò che fa di essa un elemento espressivo cruciale, ancorché assai difficile da decifrare nella sua concreta esecuzione e nel suo reale significato.
- La centralità dell'amore, principio fondante dell'universo cortese e della poesia che ne è l'espressione, ma al tempo stesso entità dai caratteri sfuggenti: idolo, ipostasi allegorica, entità quasi divina, *alter-ego* dell'amata, cifra espressiva di un discorso che ha la tendenza a ripiegarsi su se stesso (è la «circularità del canto», secondo l'icastica definizione di Paul Zumthor).¹⁰
- Il rapporto ambivalente con la tradizione, tra protestazioni di originalità o eccezionalità dei singoli autori e diffusa aderenza al canone delle *auctoritates* mediante la pratica di una più o meno raffinata intertestualità.
- La questione di un'ironia pervasiva o addirittura costitutiva, forse affiorante talvolta anche laddove il tono si fa ostentatamente più serio e grave.

E la rassegna potrebbe continuare. Da una parte, dunque, la lirica medievale, con la sua estrema formalizzazione, pare prestarsi magnificamente ad una ricerca che privilegia l'analisi degli elementi espressivi: dal momento della fondazione con le prime generazioni

dell'interiorità nella lirica italiana a partire da Giacomo da Lentini e, soprattutto, da Guido Cavalcanti, si vedano soprattutto gli interventi di Roberto Antonelli: Antonelli R., *Cavalcanti o dell'interiorità*, «Critica del testo», 4, 2001, pp. 1-22; Id., *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in Bruni F. (a c. di), *Vaghe stelle dell'Orsa...: l'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75; Id., *Giacomo da Lentini e l'«invenzione» della lirica italiana*, «Critica del testo», 12, 2009, pp. 1-24.

⁹ A questo *jeu formel* tendono a ridurre la lirica – a partire dal fondamentale saggio di Guiette R., *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, «Revue des sciences humaines», 54, 1949, pp. 61-68 – studiosi, soprattutto della poesia dei trovieri, come Roger Dragonetti e Paul Zumthor. Più equilibrata, in tal senso, la posizione di chi, come Maria Luisa Meneghetti, pur riconoscendo l'incontestabile rilievo delle costanti formali nella composizione lirica, ritiene più proficuo concentrarsi sul valore degli altrettanto evidenti rapporti intertestuali tra autori e componimenti (si vedano in particolare Meneghetti M.L., *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992², e Ead., *I confini del 'grand chant courtois'*, in Brugnolo F., F. Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, Padova, Unipress, 2009, pp. 295-312).

¹⁰ Zumthor P., *De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^e-XIII^e siècles)*, «Poétique», 2, 1970, pp. 129-140.

trobadoriche, il suo lessico, i suoi stilemi, il suo corredo iconico sembrano infatti trasferirsi con aggiustamenti quasi impercettibili ai poeti successivi, resistendo ai mutamenti della lingua (dal provenzale al francese, al galego e all'italiano) e dei tempi (dal XII secolo cortese e aristocratico, al XIII sempre più urbano e borghese). Dall'altra parte, però, ci si trova costretti a fare i conti con un'autentica deriva ermeneutica che, dagli studi sul primo trovatore fino a quelli su Dante, non cessa di ribadire la problematicità di questa poesia. Una poesia che, come solo la grande poesia sa fare, è capace di giocare con i livelli di senso – in pieno accordo, in questo, con il pensiero del suo tempo – e di parlare in modo diverso a chiunque si accosti ad essa. E ancora non è del tutto chiaro se ciò avvenga più per la sua congenita polisemia, che reclama fin dal tempo in cui fu composta un pubblico di *bos entendadors*, o per la distanza cronologica e culturale dal lettore odierno. In ogni caso, è indubbio che lo studio dell'identità nella lirica risulti, per tutte le ragioni appena evocate, sostanzialmente più complesso e problematico, ma anche, forse, più appassionante, che per gli altri generi del sistema letterario medievale, generi nei quali un'ispirazione ben riconoscibile e l'impiego di un apparato espressivo meno connotato e denso offrono innegabilmente maggiori appigli per un'indagine.

In particolare, una serie di domande si rivelano cruciali per la messa a punto di una descrizione complessiva dell'espressione poetica dell'identità nella lirica romanza medievale.

- Quale rapporto intercorre fra espressione dell'«identità» ed espressione della «soggettività», quale è stata finemente descritta dalle monografie di Michel Zink e di Sarah Kay?¹¹ Qual è la parte dei connotati identitari nella costruzione di un «io-lirico», concetto ormai acquisito per gli studi sulla lirica medievale, grazie soprattutto ai contributi di Roberto Antonelli?¹² Come si possono, insomma, collocare le nuove ricerche sull'identità nella lirica medievale rispetto alla ricca ed autorevole bibliografia pregressa sull'espressione, nel medesimo genere, di un'individualità e di una soggettività poetica?
- Come e in quale misura l'identità che si manifesta nella lirica può rinviare – come è la norma per altri generi letterari (su tutti l'epica) – a una dimensione collettiva (individuabile ad esempio su base sociale, culturale, religiosa, etc.)? È su questo piano che si gioca il fondamentale confronto tra soggetto e mondo, un confronto che non mi pare risolubile né uniformandosi a tesi troppo rigidamente sociologiche, né, al contrario, appiattendolo l'io-lirico a una mera espressione di se stesso o, addirittura, a un'esistenza soltanto formale nel discorso amoroso. L'impressione è che la lirica medievale sappia esprimere meglio di altri generi, pur semanticamente più trasparenti, la complessità dei rapporti in un mondo in grande evoluzione, solo che si voglia avere la pazienza di leggere i testi con attenzione alla lettera e al contesto, ed evitando ogni partito preso ideologico.

¹¹ Si vedano Zink M., *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, P.U.F., 1985, e Kay S., *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

¹² Cfr. p. 3, nota 8.

- A quale/quali ‘alterità’ si trova confrontata l’‘identità’ poetica così definita? Come il concetto di identità, così anche quello correlativo di alterità non sembra essere stato produttivamente applicato alla lirica medievale. Eppure, è evidente che una poesia tanto marcatamente egocentrica non possa che giovarsi di una precisa individuazione e definizione degli ‘altri’ che, di volta in volta, favoriscono, ostacolano, esaltano, irritano, opprimono o deprimono il soggetto, sempre condizionandone la personale espressione: la donna amata, i confratelli e rivali, i *lausengiers*, i mecenati, la stessa personificazione di Amore...
- Quali sono gli strumenti espressivi – grammaticali, retorici, stilistici, ritmici e melodici – impiegati dagli autori per inscrivere la propria identità nel discorso poetico? Quale rilevanza può assumere tale argomento nell’economia del testo e della musica? Quale la funzione, nel discorso identitario, di *senhal* e pseudonimi (due etichette che, come ho provato a dimostrare in un paio di contributi recenti, non indicherebbero affatto lo stesso espediente poetico nella produzione trobadorica)?¹³

Tali le questioni che si sono volute proporre all’approfondimento degli autori dei saggi raccolti in questo volume. Ma si tratta, com’è ovvio, di un elenco soltanto indicativo che i colleghi, tra i più competenti specialisti della materia, hanno sapientemente e opportunamente integrato secondo le proprie rispettive inclinazioni, ampliando l’orizzonte della riflessione ben al di là e degli spunti di partenza, e di quanto i titoli stessi dei contributi denuncino.

Privilegiando la dimensione individuale, con l’analisi in parallelo dei concetti di ‘identità’ e ‘duplicità’, ciascuno dei quali portatore a sua volta di una fondamentale ambivalenza – rispettivamente tra identificazione e identità, e tra raddoppiamento e dissimulazione –, Michel Zink (*Identité et duplicité. La signature comme dissimulation*) propone una chiave di lettura estremamente significativa della lirica medievale. Tra queste funzioni in apparenza antitetiche ma inscindibilmente interrelate, il trovatore può giocare a nascondino, fingere di svelare la propria identità servendosi degli strumenti linguistici e retorici che la tradizione o la fantasia gli suggeriscono, non diversamente dal poeta moderno. In tal senso, lo studio delle modalità di firma attestate dai componimenti lirici conforta la lettura della poesia del Medioevo come poesia *tout court*, al di là della già ricordata alterità contestuale: Zink lo dimostra attraverso una carrellata di esempi emblematici, che vanno dal semplice antroponimo al *senhal*, dall’eteronimo all’acrostico, tratti non soltanto dalla produzione dei secoli XII e XIII, ma anche da un autore quale François Villon, in cui un soggetto ancora per molti versi medievale si apre a nuove dimensioni espressive.

Gli acrostici, abbondanti in Villon, per il quale rappresentano una modalità privilegiata di ostentare il proprio nome, celandolo nelle pieghe del discorso poetico, rientrano in una più vasta categoria di espedienti formali, complessivamente definibili come «figure di

¹³ Saviotti F., *L’énigme du senhal*, «Medioevi», 1, 2015, pp. 101-121; Id., *Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut de Vaqueiras*, in Buchi É., J.-P. Chauveau et J.-M. Pierrel (éd. par), *Actes du XXVII^e Congrès international de Linguistique et de Philologie romane (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, 2 voll., Strasbourg, Société de linguistique romane/ÉLiPhi, 2016, vol. 2, pp. 1479-1488.

lettere», comprendenti anche mesostici e telestici, che caratterizzano, tra gli altri, la lirica medievale come gioco. Gioco di società per chi ne possiede la chiave, la poesia italiana del Due e del Trecento offre una serie cospicua di esempi di omaggio a un dedicatario il cui nome è smembrato e distribuito lettera per lettera tra i versi del componimento. Su questi casi si concentra il contributo di Maria Sofia Lannutti (*Figurae nominis et sententiae. Identità dell'autore e del dedicatario nella lirica italiana del Due-Trecento*), alla ricerca di un'identità declinata in senso rigorosamente formale e intesa come strategia di 'identificazione'; un'identità che tende in effetti a tradursi spesso («identità del dedicatario») nella rappresentazione di un'alterità, confermando così una volta di più come nel discorso lirico i due poli non siano mai effettivamente separabili.

Quest'ultimo assunto è richiamato esplicitamente da Valentina Atturo (*Identità, spirito e affetti in Giacomo da Lentini*), che ne fa la base per una ricerca condotta all'interno del corpus poetico del primo grande lirico in lingua di sì. L'alterità è qui prioritariamente quella femminile, plasticamente raffigurata nelle canzoni del Notaro, dove «l'io può parlare di sé solo alla presenza» di lei, presenza il cui eventuale venir meno determina «la cessazione del canto». Il discorso si trova ribaltato nei sonetti, invenzione lentiniana di cui si valorizza, come già notato dalla critica, l'intima corrispondenza di forma e contenuti. Qui l'amata tende fisicamente a sparire, e tale autentica rimozione di un corpo lascia campo libero all'ostentazione di un altro corpo: quello, sconvolto dalla passione, del soggetto lirico. A partire da questa sorta di scambio che rende evidente la crisi del *tópos* della richiesta d'amore su cui si fondava prioritariamente la lirica trobadorica, l'identità dell'amante può così manifestarsi nell'interiorizzazione del sentimento e trovare compiuta espressione poetica nel sonetto mediante le categorie e la terminologia della «fisiologia spiritale».

Per le stesse ragioni, l'esperienza di Giacomo da Lentini e l'invenzione del sonetto costituiscono una tappa fondamentale nel percorso di rappresentazione, o, per meglio dire, di costruzione poetica dell'identità personale tracciato da Roberto Antonelli (*La questione dell'io, dal romanzo antico-francese alla lirica italiana*), che attraversa in profondità la letteratura medievale dal romanzo del XII secolo, con i suoi eroi tipizzati, ancora non troppo diversi dai protagonisti della *chanson de geste* ma già aperti ad una *aventure* individuale, fino alla «nascita del soggetto» in senso moderno con Petrarca. La descrizione unitaria di un simile cammino dell'io, al di là delle evidenti barriere di genere, lingua e contesti socio-culturali, è giustificata dalla comunanza tematica delle opere prese in considerazione: Antonelli mostra infatti come, dalla «nuova società cortese» in avanti, l'amore, portando con sé il problema dei rapporti interpersonali, assurga a «fatto identitario» e tema letterario predominante. E se è con la produzione italiana, dal Notaro in poi, che il discorso lirico sull'identità si riduce precipuamente, se non esclusivamente, al discorso sull'identità del singolo individuo, giova ricordare che presso i trovatori – quelli delle prime generazioni soprattutto – la refrattarietà a fare della donna amata un'interlocutrice del discorso poetico (manca quasi del tutto, almeno fino a Bernart de Ventadorn, l'uso del pronome 'tu') va di pari passo con una tangibile apertura a dimensioni identitarie collettive, più o meno socialmente o culturalmente connotate (i *companhos* di Guglielmo IX, i *soudadiers* di Marcabru e così via).

L'espressione di un'identità personale e collettiva al tempo stesso, fondata sul sentimento di 'italianità', è quella che ricerca all'interno del *corpus* trobadorico Marco Grimaldi (*L'identità italiana nella poesia dei trovatori*), nell'ambito di un progetto di ricerca FIR – Programma “Futuro in Ricerca 2013” dal titolo “L'Italia dei trovatori: per un nuovo repertorio delle poesie occitane relative alla storia d'Italia (secc. XII-XIV)”. Anche in questo caso l'indagine, che coinvolge alcuni toponimi ed etnonimi sensibili – quali «Italia» e «Italiani», «Lombardia» e «Lombardi», «Latini» – muovendo da un preliminare tentativo di precisa definizione di termini la cui accezione, com'è noto, è spesso mutata proprio nel corso del Medioevo, dimostra di valorizzare, fin dalle riflessioni teoriche che aprono il saggio, il dialogo tra il polo dell'identità (laddove l'autore è un 'italiano') e quello dell'alterità (autore d'Oltralpe che parla dell'Italia e degli Italiani). Le conclusioni di Grimaldi quanto alla possibilità di individuare nella poesia trobadorica le tracce di una solida «identità italiana» quale quella che «sembra legata in primo luogo all'affermazione del volgare nel corso del XIII sec.», sono in gran parte negative: si riscontra, semmai, episodicamente, il ricorso ad una vaga categoria collettiva qualora (è il caso del famoso sirventese di Peire de la Caravana) si tratti di chiamare a raccolta il «volgo disperso» contro un nemico comune.

Si occupa di poesia trobadorica anche il contributo di Christelle Chaillou-Amadiou (*Le chant du poète, entre convention et singularité*), che prova a fornire una risposta alla domanda: «La musique des troubadours contient-elle une expression de l'identité?». Il punto di partenza è ben noto: i repertori melodici dei trovatori sono assai più omogenei di quelli testuali e maggiore è anche il loro tasso di formularità. Sembrerebbe, dunque, assai arduo poter riconoscere nella produzione di singoli autori dei tratti che rimandino alla loro precisa identità di compositori, quali una determinata maniera o addirittura delle formule riconoscibili dal pubblico in funzione di firma. Malgrado le premesse poco incoraggianti, l'esame approfondito dei *corpora* musicali di Gaucelm Faidit e Bernart de Ventadorn permette alla studiosa di far emergere degli elementi interpretabili in questa direzione, dei sigilli melodici che trovano peraltro la loro giustificazione nell'esigenza di far riconoscere l'arte dell'autore in un contesto di riproduzione e riuso incontrollato delle partiture da parte degli esecutori. In tal senso, si potrà parlare anche di una «identità della melodia» che contribuisce a garantire l'«identità della canzone» nell'estrema variabilità della tradizione.

L'importanza del fattore 'tradizione' nel conferimento di attributi identitari è questione centrale nel contributo di Davide Daolmi (*Raccogliere liriche, inventare poeti. L'identità immaginaria dei primi trovieri*), il quale pone in discussione, sulla base di numerosi argomenti di varia natura, l'identità biografica di due tra i principali trovieri delle prime generazioni: il Castellano di Coucy e Blondel de Nesle. La genericità onomastica – peraltro ambigualmente testimoniata dai canzonieri più antichi – di entrambi, che gli studiosi moderni hanno in effetti faticato non poco a far corrispondere a figure storicamente riconoscibili, e la loro parallela attestazione come personaggi romanzeschi, l'uno accanto alla dama di Fayel, l'altro al fianco di Riccardo Cuor di Leone (cui Daolmi è propenso a negare l'attività poetica che i manoscritti e la critica gli riconoscono): questi gli indizi principali a sostegno dell'ipotesi, interessante quanto provocatoria nei confronti del

presunto dogmatismo di taluni settori della medievistica, che l'identità dei due poeti sia stata creata ad arte. Responsabili dell'operazione sarebbero, a partire dalla metà del XIII secolo, i compilatori delle grandi antologie, che avrebbero voluto garantire il successo editoriale dei loro prodotti riconducendo una serie di componimenti anonimi omogenei per ideologia e contenuto al nome di personalità letterarie celeberrime ma fittizie.

Mi sono limitato a segnalare, per ognuno dei contributi raccolti, gli aspetti più significativi rispetto allo sviluppo del tema proposto, cercando di porre in luce i punti di reciproca tangenza, senza avere l'ambizione di riassumerne la ricchezza di argomenti e di aperture. Come si può giudicare da questa pur sintetica e limitata panoramica, le riflessioni teoriche di grandi maestri si accompagnano a nuove e originali ricerche di giovani studiosi in un volume che l'ampiezza di prospettive e la diversità dei soggetti affrontati concorrono a rendere, mi pare, un punto di riferimento importante in vista delle investigazioni future.

Figurae nominis et sententiae

Identità dell'autore e del dedicatario nella lirica italiana del Due-Trecento

Maria Sofia Lannutti
Università degli Studi di Pavia

1. Il Duecento: ser Pace, Dello da Signa, Dante da Maiano

Dispositivi enigmistici di vario genere fanno parte della tecnica poetica sin dall'epoca ellenistica. Ne fecero in seguito uso autori cristiani come Ausonio, Venanzio Fortunato, Rabano Mauro. Specifico della poesia romanza è invece il *senhal*, che cela allusivamente l'identità, reale o simbolica, dell'amata, del dedicatario, dell'autore. Alcuni poeti italiani, che appartengono alla «corrente ermetica di ascendenza tardo-romana e, poi ancora, altomedievale»,¹ incarnata soprattutto da Guittone d'Arezzo e dalla sua scuola, affiancano al *senhal* artifici più complessi, analoghi a quelli impiegati dagli autori mediolatini, da cui si ricavano autentici nomi propri.² Se ne occupa da ultimo Marco Berisso in un lavoro sulle crittografie in ser Pace e Dello da Signa, guittoniani attivi nella seconda metà del Duecento e partner in uno scambio di sonetti. Berisso riprende e sviluppa le analisi di Claudio Giunta, per Dello da Signa, e di Rossana Giorgi, per ser Pace.³ Giorgi tiene conto a sua volta del precedente studio di Deborah Contrada.⁴ Nel caso del sonetto *Certi elementi diraggio presente* di Dello da Signa, i nomi si ricavano dalla corrispondenza che è possibile stabilire tra i numeri menzionati nel testo e l'ordine delle consonanti e delle vocali nell'elenco alfabetico. Lo stesso artificio è adottato da ser Pace nel sonetto *In decima e terç'à lo cominciare*, che ha identica virtuosistica struttura metrica con rime interne.⁵

Ser Pace è autore anche di sonetti con giochi enigmistici di altra natura, che riguardano la veste grafica del testo e che possiamo definire figure di lettere. Si tratta di figure i cui elementi, sempre singole lettere, non si trovano in tutti i versi, ma sono comunque distribuiti in modo razionale, non casuale. È razionale ad esempio la distribuzione delle lettere che formano in acrostico il nome *NARDUCIO* nel sonetto *Nessum pianeta doveria parere*, a patto di apportare una piccola correzione, già suggerita da Deborah Contrada,

¹ *CLPIO*, p. 839.

² Berisso M., *Crittografie predantesche*, «L'immagine riflessa», 19, 2010 (= Lecco M. [a c. di], *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal medioevo all'età moderna*), pp. 157-175.

³ Giunta C., *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 40-45; Giorgi R., 2.4.5.3., in *CLPIO*, p. ccix.

⁴ Contrada D.L., *The Resolution of Ser Pace's «nome secreto»*, «Italica», 66, 1989, pp. 281-292.

⁵ Berisso, *Crittografie*, pp. 158-164.

che consiste nel sostituire l'articolo *Lo* al v. 12 con *Il*.⁶ I versi coinvolti sono così il primo e l'ultimo delle quartine e il primo e l'ultimo delle terzine.

Nessum pianeta doveria parere,
 poic'anno im me perduta lor vertude.
 Venus, c'amor congiunge di piacere,
 Ad amaror per força mi conchiude.
 Ralegrami Mercurio in vedere
 e subito in gran pene mi 'nfude.
 Mars mi conbacte e feremi a podere,
 Di gravi colpi m'à dati e ferude.
 Volge Saturno, e non pare, nel'altura
 per no mostrare sua gran benignitade;
 Con lui contasta ciascuno elemento.
 Il Sol perde splendore e la calura.
 Tucti sono per me in diversitade,
 Oi lasso!, sol per mio distrugimento.

Come annuncia l'incipit, nel sonetto *In vista oculo ciò ke dentro pare*, sempre di ser Pace, il nome del dedicatario è rivelato da un mesostico. Contrada e Giorgi ricavano la forma *NARDUCO* dai versi dispari.⁷

IN vista oculo ciò ke dentro pare
 per no mostrare ke sente lo core;
 tAl ò temença ke, se li dispare,
 ver' me obliare poria suo valore.
 OR con' firagio? S'io degio durare,
 più sormontare mi vegio il dolore.
 ADonqua è meglo, s'io posso campare,
 a lei contare degia lo mio ardore.
 AVerà forse pietança del mio male
 la naturale natura benigna,
 e Ciò è degna per corso di sole.
 Neente a sua simigla cresce e sale,
 cOtanto e tale di lei pare insegna;
 poi li soveгна di merçé, se vole.

Per Berisso, che presuppone un'originaria *mise en texte* per distici e per distici più un verso isolato, la lettera conclusiva sarebbe invece la seconda dell'ultimo verso.⁸

IN vista oculo ciò ke dentro pare
 tAl ò temença ke, se li dispare,

per no mostrare ke sente lo core;
 ver' me obliare poria suo valore.

⁶ Contrada, *The resolution*, p. 284 e nota 7 a p. 292.

⁷ Ivi, p. 286; Giorgi, *CLPIO*, p. ccix.

⁸ Berisso, *Crittografie*, pp. 167-168.

OR con' firagio? S'io degio durare,
 ADonqua è meglio, s'io posso campare,
 AVerà forse pietança del mio male
 e Ciò è degna per corso di sole.
 Neente a sua simigla cresce e sale,
 pOi li sovegna di merçé, se vole.

più sormontare mi vegio il dolore.
 a lei contare degia lo mio ardore.
 la naturale natura benigna,
 cotanto e tale di lei pare insegna;

Appare tuttavia preferibile una terza soluzione, che presuppone la forma *niente* in luogo di *neente* in apertura del v. 12 e implica il coinvolgimento dei versi dispari delle quartine e parallelamente, come nell'altro sonetto, del primo e dell'ultimo verso di ogni terzina. Se ne ricava ancora la forma *NARDUCIO*, in luogo del meno plausibile *NARDUCO*, dove manca il digramma per il suono palatale.

IN vista oculto ciò ke dentro pare
 per no mostrare ke sente lo core;
 tAl ò temença ke, se li dispare,
 ver' me obliare poria suo valore.
 OR con' firagio? S'io degio durare,
 più sormontare mi vegio il dolore.
 ADonqua è meglio, s'io posso campare,
 a lei contare degia lo mio ardore.
 AVerà forse pietança del mio male
 la naturale natura benigna,
 e Ciò è degna per corso di sole.
 Nente a sua simigla cresce e sale,
 cotanto e tale di lei pare insegna;
 pOi li sovegna di merçé, se vole.

Un analogo gioco di lettere si trova nel sonetto *Di ciò ch'audivi dir primieramente* di Dante da Maiano. L'ultima terzina invita la dedicataria a cercare «per testa» il nome dell'autore, che si ricava in effetti componendo le lettere iniziali dei versi dispari fino al nono. Secondo Rosanna Bettarini, il nome sarebbe completato dalla *e* iniziale della seconda terzina, da intendersi come voce verbale (*DANTE È*).⁹ Ma anche in questo caso è possibile un'altra interpretazione, se si prendono in considerazione le prime sillabe degli altri due versi dispari dopo il nono, che formano la voce *SAPER*. La plausibilità della figura è assicurata dal ricorrere nel testo del concetto di sapienza/saggezza, principale attributo dell'amata e Leitmotiv dell'intero sonetto, come dimostrano le voci *saver*, *saggia*, *sovrasacente*, *sacciate*, *savere*.

Di ciò ch'audivi dir primieramente,
 gentil mia donna, di vostro laudore,
 Avea talento di *saver* lo core
 se fosse ver ciò ben compitamente.

⁹ Dante da Maiano, *Rime*, a c. di Bettarini R., Firenze, Le Monnier, 1969, p. 174.

Non come audivi il trovo certamente,
 ma per un cento di menzogna fore,
 Tanto v'assegna *saggia* lo sentore
 che move e vèn da voi, *sovrasacente*.
 E poi vi piace ch'eo vi parli, bella,
 s'el cor va da la penna svariando,
Sacciate mo ca ben son d'un volere.
 E se v'agenzia, el vostro gran *savere*
PER testa lo meo dir vada cercando,
 se di voler lo meo nome v'abbella.

2. Il Trecento: Fazio degli Uberti, Cecco Nuccoli, Petrarca

Il gusto per le figure di lettere è proprio anche di alcuni poeti della generazione successiva. Come indicato nel distico finale, nella canzone di Fazio degli Uberti *Grave m'è a dire come amaro torna*, le lettere iniziali di ogni stanza producono l'acrostico *GIDDA*, rivelatore del nome della donna amata da Fazio, Ghidda Malaspina, evocata anche dal *senhal SPINETTA*, figura situata all'interno di un solo verso, nello specifico il terzultimo della prima stanza, e *interpretatio nominis*: «...quella spinetta / crudele e aspra nata tra que' pruni...». Spinetta è anche il nome del padre di Ghidda, signore della Lunigiana.¹⁰

Grave m'è a dire come amaro torna
 quel dolce che d'amor si sente in prima,
 ma pur quanto si stima
 nel cuor penso trattar con vera prova.
 Dico ch'Amore in vista tanto adorna
 dello intelletto mio prese la cima,
 ch'a figurarlo rima
 si degna alcuna el mio pensier non trova:
 perché con ciò che giova
 vedere altrui o che sentir diletta,
 con tutto Amore ne l'anima giunse;
 ma, lasso, poi la punse,
 si trasformato in quella *spinetta*
 crudele e aspra nata tra que' pruni,
 che sparti son sopra i monti di Luni.

In cotal modo il dolce mi vien agro
 [...]

Di me, lasso, non veggio alcuno scampo
 [...]

¹⁰ Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a c. di Lorenzi C., Pisa, ETS, 2013, pp. 404-411.

Dice un pensier fra me quand'io la miro
[...]

Ad Orbino, canzon, vo' che tu passi
ché là è 'l nostro amore e 'l nostro dio;
là è quella per ch'io
sanza cuor vado per lo mondo vivo.
E, giunta inanzi a lei, ferma tuo' passi
con ogni riverenza e atto pio;
alfin dira'le in privo:
«Chi m'ha creata a star con voi mi manda».
E s'ella ti domanda:
«Che fè di ciò mi dai?»,
con un sospir dirai:
«Gentil madonna, le letter ch'io mostro
per capitane qui del nome vostro».

All'incirca contemporaneo di Fazio degli Uberti è il perugino Cecco Nuccoli, autore di un sonetto omoerotico, probabilmente parodico, in cui sono compresenti ben cinque figure, quattro acrostici e un *senhal* compreso nel verso finale. I primi due acrostici rivelano il nome e il cognome del dedicatario, *TREBALDINO MANFREDINO*, che si ricavano dall'inizio rispettivamente dei versi dispari e dei versi pari delle quartine. Il terzo rivela il nome dell'autore, *SER CECO*, che si ricava dall'inizio dei versi dispari delle terzine. Il quarto rivela il nome *RABELUCCIA*, che si ricava dall'inizio dei versi pari delle terzine e che secondo Franco Mancini appartenerrebbe alla madre dell'autore.¹¹ Nell'ultimo verso, il bisillabo *LUCCIA*, diminutivo di Rabeluccia e allotropo di *lucciola*, costituisce una figura a sé stante, analoga a *SPINETTA* nella canzone di Fazio e forse anch'essa *interpretatio nominis*, se si considera la possibilità che il diffuso motivo della luminosità dell'amata sia qui parodiato, forse anche con riferimento al dantesco *lucciola*, lemma raro nella lingua antica e immagine delle «tante fiamme» di cui «risplendea l'ottava bolgia», dove scontano le loro pene i consiglieri fraudolenti.

TRE anni e più fa mo ch'Amor mi prese,
MA 'N ben so' certo che mai non mi lassa.
BALlenò uno splendor c'ogn'altro passa:
*FRE*dd'era il tempo, di callor m'acese.
DI morte in vita mia alma sospese:
*DI*telme, dunque, Amor se mai s'abassa.
NOn vede tu ch'io sto co' pesce i-nassa?
NO po' fuggir da lui né far defesa.
SERvir ce puoi, Amore, e toglier doglie!
*RA*mo fiorito, che stai in sul Monte,

¹¹ Cfr. Mancini F., L.M. Reale (a c. di), *Poeti perugini del Trecento*, 2 voll., Perugia, Guerra, 1996, vol. 1, p. 165; Berisso, *Crittografie*, pp. 165-166.

CELLatamente fa che tu ne coglie.
 BEn puoi saper qual nome io porto in fronte:
 COLui che già dinanze fe' menzione,
 LUC CIA, ferito, al figliuol pon cagione.

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
 nel tempo che colui che 'l mondo schiara
 la faccia sua a noi tien meno ascosa,
 come la mosca cede a la zanzara,
 vede *luciole* giù per la vallea,
 forse colà dov'e' vendemmia e ara:
 di tante fiamme tutta risplendea
 l'ottava bolgia, si com'io m'accorsi
 tosto che fui là 've 'l fondo para.

(*Inf.* XXVI, vv. 25-33)

I due tipi di figure di lettere, in un verso e su più versi, sono descritti in alcuni capitoli della *Summa artis ritmici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, che risale al 1332. Nei capitoli LXXIV e LXXV Antonio descrive il primo tipo, che può coincidere con un'intera parola, come nel caso di *spinetta* nella canzone di Fazio degli Uberti e di *luciole* nel sonetto di Cecco, ma può anche doversi desumere dalla combinazione di più parole. Nell'esempio proposto da Antonio, il nome *Catarina* è parte del nesso «acatar in amor».¹²

LXXIV *De compositione nominis in una dictione*

Aliquando dicitur compositio alio modo, videlicet quia in rithimo, et maxime in ballatis, apponitur nomen unius dominae. Et hoc potest fieri pluribus modis, quod patebit inferius in exemplis quae significata sunt de rubro. Nam potest uno modo poni nomen integrum, idest in una dictione integra; et hoc procedit ex proprietate nominis, quod erit valde generale vel equivocum; ut in hoc nomine *Fiore*, quod potest poni in repilogatione sive represa unius ballatuzae; ut in hoc exemplo:

Perché la *fiore* el verde fa parere,
 non è più bella cosa da vedere.

Et sic de caeteris similibus complendo ballatuzam. Quod etiam nomen posset poni in quacunque parte rithimi, regula servata.

LXXV *De compositione divisa per sillabas plurium dictionum*

Hoc fit propter prolixitatem nominis, et ne forte omnes intelligant voluntatem eius qui rithimaverit, vel ad cuius instantiam rithimatum erit. Ut hoc nomine *Catarina*, quod nomen non posset in una dictione poni, quin statim intelligeretur; sed bene potest dividi per sillabas aliarum dictionum consecutive, et habilius apponitur in bisillabis quam in polysyllabis. Et potest poni in verbis cuiuslibet vulgaris rithimi; sed magis convenit verbis unius repesae sive repilogationis ballatuzae cuiusdam; ut in hoc exemplo:

¹² Antonio Da Tempo, *Summa artis ritmici vulgaris dictaminis*, a c. di Andrews R., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 96-97.

Convienmi d'acatar in amor luoco,
ove possa fuzir da grave fuoco.

Secondo Antonio da Tempo, l'altro tipo di figura, distribuita su più versi, può essere costituita da lettere o da sillabe («aut per literas aut per sillabas»), può essere in latino («Quae potest fieri etiam literaliter, licet alia verba sint vulgaria»), le lettere o le sillabe che la costituiscono possono trovarsi anche al mezzo del verso e in qualsiasi parte del componimento («et posset fieri etiam in medio versuum sicut in principio et in qualibet parte rithimi»). Oltre ai nomi femminili, queste figure possono rivelare nomi maschili («posset componi nomen hominis quemadmodum et mulieris»), o anche *alia sententia*, parole di diverso significato («Et etiam alia sententia posset componi»). In retorica la *sententia* definisce la categoria delle figure di pensiero (*figurae sententiae*), tra le quali è compreso anche l'enigma inteso come allegoria in regime di *obscuritas*, e in rapporto alla *littera* e al *sensus* può indicare il significato nascosto di un testo poetico.¹³

LXXVI *De compositione nominis in capiversibus*

Potest etiam fieri alia compositio, ut ponere nomen vel sententiam in capiversibus, aut per litteras aut per sillabas. Quae potest fieri etiam literaliter, licet alia verba sint vulgaria; et posset fieri etiam in medio versuum sicut in principio et in qualibet parte rithimi. Nec subiciam nisi exemplum de capiversibus in sillabis literaliter, quia quilibet sani capitis ex hoc satis alias poterit colligi compositiones. Hanc autem compositionem, secundum quod de precedentibus dixi ex rubro significavi (...). Nota quod in praedictis nominum compositionibus sic posset componi nomen hominis quemadmodum et mulieris; licet de mulieribus magis exemplificaverim, gratia amoris veneri, qui multotiens dat rithimatorum materia rithimandi. Et etiam alia sententia possit componi per modum supraproxime scriptum, componendo in principio et medio vel pluribus locis, ut comprehenditur per supra significata.

Antonio da Tempo non offre esempi di quest'accezione più libera delle figure di lettere su più versi, confidando nelle capacità deduttive e immaginative dei lettori («quilibet sani capitis ex hoc satis alias poterit colligi compositiones»). Se ne trova però uno eccellente nel Canzoniere di Petrarca. Si tratta del sonetto 5, incentrato sul nome dell'amata e parte del cosiddetto *prologo allargato*.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.

¹³ Lausberg H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 234-236; Eco U., *La metafora nel medioevo latino*, «Doctor virtualis», 3, 2004, pp. 35-75: 54: «Tutti gli autori insistono sulla necessità primaria di esaminare la lettera, per esporre il significato delle parole difficili, giustificare le forme grammaticali e sintattiche, indicare le figure e i tropi. Dopodiché si passa alla *sensus* inteso dall'autore, così come la lettera lo suggerisce. Quindi alla *sententia*, e cioè al senso nascosto per cui *aliud dicitur et aliud demonstratur*».

Vostro stato *REal*, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma: *TAc*i, grida il fin, ché farle honore
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Così *LAU*dare et *RE*verire insegna
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni *RE*verenza et d'onor degna:

se non che forse *Apollo* si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presumptüosa vegna.

(*Rvf*5)

Come si vede, le figure sono due, una nelle quartine, l'altra nelle terzine. Secondo Rosanna Bettarini, la prima sarebbe compiuta (3 *LAU*dando, 5 *REal*, 7 *TAc*i), la seconda sarebbe invece incompiuta (9 *LAU*dare et *RE*verire, con eco in 11 *RE*verenza), in obbedienza al divieto imposto dal *Taci* del v. 7.¹⁴ Diversamente Santagata ritiene che la seconda figura sia completata dall'iniziale di *Apollo* al v. 12.¹⁵ A sostegno dell'interpretazione di Bettarini, si può notare che la supposta figura doppia *LAURETA LAURE... RE...* è distribuita sui versi dispari con esclusione del primo e dell'ultimo, e che le sillabe coinvolte occupano una sempre differente posizione nel verso: v. 3: prima; v. 5: quinta; v. 7: seconda; v. 9: terza e sesta; v. 11: quarta. La parola *Apollo* sarebbe invece l'unica situata in un verso pari e la sua sillaba iniziale, considerando la sinalefe, ripeterebbe la quinta posizione già di *REal*.

È possibile interpretare la posizione delle sillabe nel verso alla luce della numerologia di matrice platonico-agostiniana, che tanta parte ha nell'economia del Canzoniere. Non mi soffermo sulle posizioni prima e terza di *LAU*dando e *LAU*dare ai vv. 3 e 9 (Dio e Trinità). A *TAc*i nel v. 7 corrisponde la seconda posizione. Per Agostino il due è simbolo della conseguenza del peccato sull'uomo, che provoca la duplice morte dell'anima e del corpo ed è annullata dall'unica morte di Cristo. Rappresenta pertanto l'uomo nel suo rapporto con Dio, che è un rapporto di semplice a doppio.¹⁶ Non a caso, nel sonetto, il *tacere* è

¹⁴ Petrarca F., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Bettarini R., 2 voll., Torino, Einaudi, 2005, vol. 1, pp. 22-23: 23: «La prima terzina rilancia infatti il fonetismo significante di *LAU*dando e di *REal* (vv. 3 e 5), sciolto nelle due azioni dei verbi *LAU*dare e *RE*verire (v. 9), ulteriormente raddoppiate dalla parola-chiave *reveren*za, nonché da quel duplicato semantico di *laus* che è *onor* (v. 11) dentro un gioco sottile a chiasmo; dopodiché l'invocazione s'interrompe, perché il poeta, pur duplicando la tensione (v. 6), parlando della sua donna dantesca non crede «sua laude finire» (*Donne ch'avete*, 3) né raggiungere a parole l'oggetto desiderato» (p. 23).

¹⁵ Petrarca F., *Canzoniere*, a c. di Santagata M., Milano, Mondadori, 2004², pp. 26-27.

¹⁶ *De Trinitate Dei*, libro IV, cap. 3.5, intitolato *Simplum Iesu Christi duplo nostro concinit ad salutem*: «Verum quod instat in praesentia quantum donat Deus edisserendum est, quemadmodum simplum Domini et Salvatoris nostri Iesu Christi duplo nostro congruat et quodam modo concinat ad salutem. Nos certe, quod nemo Christianus ambigit, et anima et corpore mortui sumus, anima propter peccatum, corpore propter poenam peccati, ac per hoc et corpore propter peccatum. Utrique autem rei nostrae, id est et animae et corpori, medicina et resurrectione opus erat ut in melius renovaretur quod erat in deterius

associato al *gridare* per evocare l'inadeguatezza della parola umana («lingua mortal» al v. 14) a esprimere la lode dell'amata, chiarendo la ragione dell'incompiutezza del nome. La posizione di *REverire*, che accompagna *LAUdare* al v. 9, corrisponde al numero sei, che per Agostino è il primo dei numeri perfetti ed è il numero da cui dipende il rapporto di semplice a doppio.¹⁷ L'aggettivo *REal*, che qualifica lo *stato* dell'amata, chiama in causa il numero cinque, che corrisponde alla posizione del sonetto nel macrotesto ed è numero mariano per eccellenza. Si pensi alla sua importanza nell'architettura della canzone alla Vergine, «del ciel regina» ... «già coronata nel superno regno» ... «donna del Re» (*Rvf*366, vv. 13, 39, 49).

Non è escluso che nelle relazioni numeriche entri in gioco anche la posizione dei versi. Si consideri il raddoppiamento della quinta posizione nel caso di *REal*, o il fatto che la seconda posizione di *TAcì* è associata al sette, numero mistico legato innanzitutto alla creazione. Per Agostino il sette è simbolo dell'uomo, la cui natura corporea, rappresentata dal numero quattro, è in simbiosi con la natura incorporea che partecipa del divino, rappresentata dal numero tre.¹⁸ O ancora che il numero undici, in rapporto con la ripetizione della sillaba *RE*, sulla quale s'interrompe la seconda formulazione del nome, è per Agostino simbolo dell'eccesso e del peccato.¹⁹ Mentre i versi terzo e nono accolgono

commutatam»; trad.: «Per il momento urge spiegare, per quanto Dio lo concede, come tra noi e Gesù Cristo, Signore e Salvatore nostro, esista il rapporto di due a uno e come esso contribuisca alla nostra salvezza. Noi certamente, e nessun cristiano ne dubita, siamo morti nell'anima e nel corpo: nell'anima per il peccato, nel corpo per il castigo del peccato e perciò anche nel corpo a causa del peccato. Queste nostre due realtà, l'anima e il corpo, necessitavano di una medicina e di una risurrezione per rinnovare in meglio ciò che era stato mutato in peggio» (Sant'Agostino, *La Trinità*, introduzione di Trapè A. e M. F. Sciacca, trad. di Beschin G., Roma, Città Nuova, 1987, pp. 180-183).

¹⁷ *De trinitate Dei*, libro IV, cap. 4.7, intitolato *Ratio simpli ad duplum ex perfectione senarii numeri*: «Haec autem ratio simpli ad duplum oritur quidem a ternario numero; unum quippe ad duo tria sunt. Sed hoc totum quod dixi ad senarium pervenit; unum enim et duo et tria sex fiunt. Qui numerus propterea perfectus dicitur quia partibus suis completur»; trad.: «Questo rapporto del semplice al doppio ha la sua origine nel numero tre. Uno più due fanno tre e la somma dei numeri di cui ho parlato dà come totale sei: infatti uno più due, più tre, fanno sei. Il numero sei si chiama perfetto perché si compone delle sue parti» (ivi, pp. 186-187).

¹⁸ Si può vedere ad esempio un passo delle *Quaestionum Evangeliorum libri duo*, libro II, *Quaestiones in Evangelium secundum Lucam*, cap. 6.2: «Ternario enim numero incorporea pars hominis significatur, unde est quod ex toto corde et ex tota anima et ex tota mente diligere iubemur Deum, quaternario vero corpus; multis enim modis quadripartita invenitur natura corporis. Ex his ergo coniunctis homo constans non absurde septenario numero significatur»; trad.: «Col numero tre infatti si rappresenta la sua parte incorporea di cui è detto che, nell'amare Dio, dobbiamo farlo con tutto il cuore, con tutta l'anima e con tutta la mente. Col numero quattro invece si designa il corpo, e molti sono i modi secondo i quali riscontriamo che la natura del corpo si può ripartire in quattro componenti. Risultando dunque l'uomo composto dei due elementi, corporeo e incorporeo, non è assurdo che lo si designi col numero sette» (Sant'Agostino, *Opere esegetiche*, introduzione di Caruana S., B. Fenati e M. Mendoza, trad. di Gentili D. e V. Tarulli, 2 voll., Roma, Città Nuova, 1997, vol. I: *Discorso del Signore sulla montagna; Questioni sui vangeli; Diaciasette questioni sul Vangelo di Matteo; Alcune questioni sulla Lettera ai romani; Esposizione della Lettera ai galati; Inizio dell'Esposizione della Lettera ai romani*, pp. 346-347).

¹⁹ *Sermo* 83, cap. 6. 7: «Videte ergo, fratres: quisque incipit a Baptismo, liber exit, dimissa sunt illi decem millia talentorum; et cum exierit, invenire habet conservum suum debitorem. Observet ergo ipsum peccatum: quia

le posizioni prima, terza e sesta di *LAUdando*, *LAUdare* e *REVerire*, rafforzando la serie dei numeri proprio della divinità.

Anche la doppia figura di lettere del sonetto 5 dei *Rvf* comporta un'interpretatio *nominis*, soprattutto se si prende per buona l'ipotesi di Guglielmo Gorni, ripresa da Fredi Chiappelli, che *LAURETA* sia plurale del latino *lauretum*.²⁰ Questa ipotesi ci permette infatti di presumere che il plurale *laureta* evochi le numerose rappresentazioni del luogo edenico abitato da «l'aura», definito proprio dall'*hapax* «laureto» nel congedo della canzone 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*.²¹

Canzone, oltre quell'alpe,
là dove il ciel è più sereno et lieto,
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,
ove l'aura si sente
d'un fresco et odorifero laureto.
Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;
qui veder pòl l'immagine mia sola.

Sia come sia, questo sonetto non è l'unico del Canzoniere che riveli dispositivi enigmistici. Ce n'è almeno un altro, segnalato *in primis* da Claudio Giunta,²² il cui gioco è assimilabile, se ho visto bene, alla categoria delle *sententiae* non nominali o *figurae sententiae* descritta da Antonio da Tempo. Commentando il sonetto 25 nella trascrizione per coppie di versi dell'idiografo, Furio Brugnolo ha fatto notare la disposizione simmetrica delle lettere iniziali dei versi dispari nelle quartine.²³ Una disposizione speciale hanno però anche le lettere iniziali dei versi dispari delle terzine.

numerus undenarius transgressio legis est. Lex enim denarius, peccatum undenarium. Lex enim per decem, peccatum per undecim. Quare peccatum per undecim? Quia transgressio denarii est, ut eas ad undenarium. In lege autem modus fixus est: transgressio autem peccatum est. Iam ubi transgrederis denarium, ad undenarium venis»; trad.: «Vedete dunque, fratelli: ogni uomo che ha ricevuto il battesimo ne esce esente dal peccato; gli sono stati rimessi diecimila talenti, e quando ne esce incontrerà il compagno suo debitore; consideri allora lo stesso peccato poiché il numero undici significa la trasgressione della legge. Il numero dieci infatti rappresenta la legge, mentre il numero undici il peccato; poiché la legge è costituita da dieci comandamenti, il peccato invece si commette a causa dell'undici. Perché si commette a causa dell'undici? Perché è la trasgressione del dieci per arrivare all'undici. Nella legge invece la misura è fissa, mentre la trasgressione è il peccato. Allorché dunque tu oltrepassi il numero dieci, arrivi al numero undici» (Sant'Agostino, *Discorsi 2, 1 [51-85] sul Nuovo Testamento*, a c. di Carrozzi L., Roma, Città Nuova, 1982, pp. 640-641).

²⁰ Gorni G., recensione alle *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a c. dell'Ufficio lessicografico dell'Opera del Vocabolario, Firenze, Accademia della Crusca, 1971, «Metrica», 1, 1978, pp. 284-285: 285; Chiappelli F., *L'esegesi petrarchesca e l'elezione del «sermo laurano» per il linguaggio dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Studi petrarcheschi», 4, 1987, pp. 47-85: 65-67, con la nota 21.

²¹ Cfr. Lannutti M.S., *Laureta novata. L'alieniloquium nei madrigali dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 192, 2015, pp. 172-208 e 321-360: 175-180.

²² Giunta C., *Codici. Saggi sulla poesia del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 13.

²³ Brugnolo F., *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in Belloni G., F. Brugnolo, H. W. Storey e S. Zamponi (a c. di), «Rerum vulgarium fragmenta». *Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 105-129: 105-107.

AMOR piangeva, et io con lui talvolta,
*MIR*ando per gli effecti acerbi et strani
OR ch'al dritto camin l'à Dio rivolta,
*R*ingratio lui che ' giusti preghi humani

dal qual miei passi non fur mai lontani,
 l'anima vostra de' suoi nodi sciolta.
 col cor levando al cielo ambe le mani,
 benignamente, sua mercede, ascolta.

ET se tornando a l'amorosa vita,
 Trovaste per la via fossati o poggi,
ET quanto alpestra et dura la salita,

per farvi al bel desio volger le spalle,
 fu per mostrar quanto è spinoso calle,
 onde al vero valor conven ch'uom poggi.

Nel caso della figura delle quartine, siamo di fronte, in termini matematici, a una matrice quadrata triangolare, affine al cosiddetto quadrato latino, il cui esempio più celebre è costituito dall'iscrizione latina palindroma *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*. Mentre la figura delle terzine sembra data dalla combinazione di due matrici binarie triangolari, speculari e sovrapposte per un elemento (la *T* centrale). Se si combinano le lettere senza salti, all'interno delle due figure è possibile ricavare per quattro volte e specularmente le parole *AMOR* e *MIROR*, la congiunzione *ET* e il pronome *TE*. *MIROR* riprende il «mirando» del v. 3, il pronome *TE* traduce in seconda persona il «lui» riferito ad Amore nel v. 7 «Ringratio lui che ' giusti preghi humani», e può essere considerato oggetto di *MIROR*, quindi *AMOR* potrebbe essere vocativo. La congiunzione *ET* va vista in rapporto ai vv. 3-4, dove l'oggetto del verbo *mirare* è «l'anima» del dedicatario del sonetto: «mirando per gli effecti acerbi et strani / l'anima vostra de' suoi nodi sciolta». Ne ricaviamo la frase *AMOR, MIROR ET TE*, che ci permette di precisare il senso del verbo *mirare*, non semplicemente 'guardare', ma per latinismo semantico 'guardare con meraviglia' un fenomeno doloroso e straordinario: oggetto di meraviglia sono sia l'anima del dedicatario trasformata dagli *effecti* di Amore sia Amore stesso. Viene in mente il *topos* dei *mirabilia Dei*, che si rivela pertinente anche alla luce del commento di Agostino al sesto versetto del salmo 39. In esso la vita terrena è paragonata a un viaggio in un mare di amarezze, tribolazioni e tentazioni, equivalente allo «spinoso calle» e alla salita «alpestra et dura» del sonetto, e il cristiano è spronato a diventare lui stesso *spectaculum* secondo l'insegnamento paolino.²⁴

Ambula et tu non in illis aquis, ubi Petrus aliquid significans ambulavit, sed in aliis; quia hoc saeculum mare est. Habet amaritudinem noxiam, habet fluctus tribulationum, tempestates tentationum; habet homines velut pisces de suo malo gaudentes, et tamquam se invicem devorantes; hic ambula, hoc calca. Spectare vis, esto spectaculum. Ne deficias, vide praecedentem et dicentem: *Spectaculum facti sumus huic mundo, et Angelis, et hominibus*.

Cammina anche tu, non su quelle acque su cui, per simboleggiare un'altra cosa, camminò Pietro, ma su altre acque, poiché questo secolo è un mare: un mare che ha la sua nociva amarezza, ha l'ondeggiare delle tribolazioni, le tempeste delle tentazioni; ha nel suo seno uomini che, come i pesci, godono del male altrui e a vicenda si divorano; qui cammina, calca questo mare. Vuoi guardare, sii tu lo spettacolo. Non venir meno, guarda colui che ti precede e dice: *Siamo divenuti spettacolo per questo mondo, per gli angeli e per gli uomini*.

²⁴ Lannutti, *Laureta novata*, pp. 195-203.

Un'altra figura di lettere, doppia come nel sonetto 5, s'individua poi nel madrigale *Nova angeletta sovra l'ale accorta*, numero 106 dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Si tratta di un telestico da leggersi in senso ascendente, che forma la voce latina *NOVATA*. La possibilità di una lettura ascendente della figura non è prevista da Antonio da Tempo, ma la sua attendibilità mi sembra dimostrata dal fatto che *NOVATA* riprende la prima parola del testo, come nel caso dell'acrostico *AMOR* del sonetto 25.²⁵

Nova angeletta sovra l'ale accorTA
 scese dal cielo in su la fresca riVA,
 là 'nd'io passava sol per mio destiNO.
 Poi che senza compagna et senza scorTA
 mi vide, un laccio che di seta ordiVA
 tese fra l'erba ond'è verde il camiNO.
 Allor fui preso, et non mi spiacque poi,
 sì dolce lume uscia degli occhi suoi!

(Rvf106)

Tra i componimenti estravaganti di Petrarca, infine, la canzone *Quel ch'a nostra natura in sé più degno* (E 21), dedicata ad Azzo da Correggio, presenta l'*interpretatio nominis COR REGIO*, che compare al v. 49: «COR REGIO fu, sì come suona il nome, / quel che venne sicuro a l'alta impresa...».²⁶

3. Il Trecento: due madrigali intonati

Il madrigale semileterato *Lo lume vostro, dolce mio signore*, musicato da Jacopo da Bologna e dedicato a Luchino Visconti e a sua moglie Isabella Fieschi, contiene tutt'e due i tipi di figura di lettere, quello in un solo verso e quello su più versi, come nella canzone di Fazio degli Uberti e nel sonetto di Cecco Nuccoli. Che il madrigale sia dedicato a Luchino Visconti è indicato dall'acrostico *LUCHINUS*, mentre la frase «è sì bella» in rima al primo verso del ritornello non è altro che un'*interpretatio* in funzione elogiativa del nome Isabella.²⁷

Lo lume vostro, dolce mio signore,
Virtute sic perfecte est ornatum,
 Ch'a' rei non luce, a' boni sempr'è chiaro.
Hoc est notum et satis [est] probatum
 In quegli c'han sentito il gusto amaro

²⁵ Ivi, pp. 203-208.

²⁶ Cfr. Petrarca F., *Frammenti e rime estravaganti*, a c. di Paolino L., in Petrarca F., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di Pacca V. e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 739-754.

²⁷ Un'analisi del madrigale, in relazione ad altri tre componimenti dedicati a Luchino Visconti, tra cui il mottetto *Laudibus digni*, anch'esso con l'acrostico *LUCHINUS*, si trova ora in Abramov-van Rijk E., *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, «Studi Musicali», n.s., 3, 2012, pp. 7-62: 9-13.

Nascosamente per comporre errore.
 Una donna vi regge, ch'È SÍ BELLA:
 Sul ciel no è posta più lucente stella.

Nella seconda terzina e nel ritornello sono insiti alcuni riferimenti alla *Commedia*. Il testo ci dice che può riconoscere il valore del «lume» solo chi ha riconosciuto le proprie colpe nel proprio intimo («nascosamente») per poterle cancellare grazie al pentimento («per comporre errore»). Il «gusto amaro» che prova chi si trova di fronte alle proprie colpe è lo stesso *sapor d'amaro* che prova Dante al culmine del suo percorso di espiazione, quando la «pietade acerba» di Beatrice lo induce a specchiarsi nel proprio errore, essersi abbandonato alle passioni terrene, aver amato le creature più del creatore.

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
 ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
 tanta vergogna mi gravò la fronte.
 Così la madre al figlio par superba,
 com'ella parve a me; perché d'amaro
 sente il *sapor* de la pietade acerba.

(*Purg.* XXX, vv. 76-81)

«Lo lume» del *dolce signore* è reso ancora più splendente dalla «lucente stella» che è sua regina, proprio come Beatrice rende «più lucente» con la sua presenza e con il suo riso il cielo di Mercurio che Dante ha appena fulmineamente raggiunto nella sua incredibile salita celeste attraverso i sette pianeti.

Quivi la donna mia vid'io sì lieta,
 come nel *lume* di quel *ciel* si mise,
 che più *lucente* se ne fè 'l pianeta.
 E se la *stella* si cambiò e rise,
 qual mi fec'io che pur da mia natura
 trasmutabile son per tutte guise!

(*Par.* V, vv. 94-99)

Luchino muore nel 1349, sicuro *terminus ante quem* per il madrigale, trådito esclusivamente da manoscritti musicali, che riportano l'attribuzione per la sola intonazione, composta da Jacopo da Bologna, noto anche per aver musicato il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, num. 52 dei *Rerum vulgarium fragmenta*. L'autore del testo è dunque sconosciuto, ma mi pare che le figure di lettere e i riferimenti danteschi possano chiamare in causa Fazio degli Uberti, che fu al servizio di Luchino Visconti almeno dalla metà degli anni Quaranta, e con Luchino ebbe uno scambio di sonetti.²⁸ Fazio è per di più autore di un sonetto semiletterato con ritornello. Nella seconda quartina del sonetto troviamo il motivo dello sguardo luminoso perché *honestus* dell'amata,

²⁸ Cfr. Fazio degli Uberti, *Rime*, pp. 8-9.

accostabile all'immagine della luminosità del *dolce signore* e della sua «lucente stella» nel madrigale.²⁹

Stanca m'apparve a l'onde ben tranquille
 quella, che può di me far più ch'i' stesso;
 stanca m'apparve quella, in cui ò messo
 già tempo vano e di ben più di mille.
Honestus erat tantum visus ille,
 che chi mirar potuto avesse in esso
 sarebbe morto per le luci apresso,
 pel gran folgor che spargien le pupille.
O spes dilecta et vita cordis mei,
 vedi a che porto sono in questa barca:
tu sola potes dare vitam ei
 che per gran pena d'esto mondo varca.
O cara soror; miserere mei,
 levando il peso il quale Amor mi carca,
 pregando Citerea che d'aspri artigli
 mi tragga e poi con dolci mi ripigli.

Nell'insieme dei testi trecenteschi intonati dai polifonisti, spicca il madrigale trilingue *La fiera testa che d'uman si ciba*, in italiano, latino e francese, che possiamo collegare a *Lo lume vostro* perché è in buona parte incentrato sulla descrizione dell'insegna araldica personale di Bernabò Visconti, a cui nel 1355, dopo la morte di Luchino, andò la signoria di Milano, in un primo periodo condivisa con i fratelli Matteo e Galeazzo. Troviamo l'insegna di Bernabò Visconti in un manoscritto che gli è appartenuto e che è confluito nella biblioteca viscontea fondata a Pavia dal fratello Galeazzo. Si tratta del manoscritto Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 7323, che contiene il *Liber judiciorum et consiliorum* di Alfodhol de Merengi, trattato di geomanzia.³⁰

Nella simbologia araldica il leopardo non è altro che un leone più aggressivo e malvagio. Lo stesso animale si dice leone quando è di profilo, leopardo quando ha la testa di fronte. Il leone è poi ritto sulla zampa posteriore sinistra mentre il leopardo è appoggiato su tre zampe. L'animale della nostra insegna è quindi un leone per la posizione della testa, che è il tratto determinante, e un leopardo per la posizione delle zampe. Con linguaggio tecnico si dice leone illeopardito. Questo leone è munito di elmo con cimiero sormontato da un biscione con penne dorate, e tiene un nastro su cui è riportato un motto bilingue in francese e in tedesco «Souffrir m'estuet in gotrisach». La prima parte del motto è incastonata nell'ultimo verso del madrigale.³¹

²⁹ Ivi, pp. 365-366.

³⁰ Molto ricca la bibliografia sul madrigale, soprattutto di carattere musicologico, per la quale rimando a Lannutti M.S., *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in Calvia A., M.S. Lannutti (a c. di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 45-92, da cui riprendo anche l'analisi complessiva del madrigale.

³¹ L'edizione del testo è quella contenuta in Nicolò del Preposto, *Opera completa. Edizione critica*

La fiera testa che d'uman si ciba
pennis auratis volutum perquiri:
 sovr'ogn'italian questa preliba.
Alba sub ventre palla decoratur;
 perché del mondo signoria richiede,
velut eius aspectu demonstratur.
 Cist fier cymiers et la flamma che m'art!
 Sofrir m'estoyt, che son fier leopart.

La feroce testa che si ciba di un uomo, ci dice il nostro testo, con le ali dorate cerca (di soddisfare) la sua voglia: pregusta (il suo pasto incombendo) al di sopra di ogni italiano. È adornata da una veste bianca che nasconde il ventre (lett. 'È adornata da un ventre sotto una veste bianca'), perché rivendica di dominare il mondo, come dimostra il suo aspetto. Questo feroce cimiero e la fiamma che mi consuma! È necessario che io sopporti, perché appartengono a un feroce leopardo.

Il madrigale è stato musicato due volte, da Bartolino da Padova e dal fiorentino Nicolò del Preposto.³² Si può ritenere che per il trilinguismo il modello sia costituito dalla canzone trilingue di Dante *Ai faus ris*, il cui esordio è incentrato sull'idea dell'inganno, del tradimento:

Ai faus ris, pour quoi traï aves
 oculos meos? et quid tibi feci,
 che fatta m'hai si dispietata fraude?

Rispetto al madrigale per Luchino, un altro elemento di continuità è rappresentato dai rimandi alla *Commedia* di Dante. Qui però la tecnica allusiva è molto più complessa e suggestiva e i versi di Dante non sono chiamati a celebrare il titolare dell'insegna, ma a farne uno spietato ritratto, il ritratto di un uomo superbo, avido e ipocrita. Vediamo come.

A connotare «la fiera testa» in senso degenerare è innanzitutto la memoria dei potenti e celeberrimi versi che introducono il canto XXXIII dell'*Inferno* con l'immagine del conte Ugolino che solleva la bocca dalla testa dell'arcivescovo Ruggieri. Nel primo verso del madrigale è implicito il raffronto tra la serpe che si ciba di un uomo, figura comune a tutte le insegne dei Visconti, e il pasto di Ugolino, cui la critica ha attribuito un valore dissacrante rispetto alla cena di Cristo, supremo atto di amore.

commentata dei testi intonati e delle musiche, a c. di Calvia A., Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 95-98, da me riproposta nell'*Appendice* del volume *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 289-291. Per l'interpretazione del motto, cfr. ora Parenti A., «*Sofrir m'estoit in Gotrisach*», «*Studi medievali*», 53, 2012, pp. 771-782.

³² Sulle due intonazioni, si veda da ultimo il saggio di Caraci Vela M., *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 93-141. Nell'*Appendice* dello stesso volume si trova anche l'edizione delle intonazioni, a c. di Caraci Vela M. e A. Calvia, pp. 291-306.

La bocca sollevò dal *fiero pasto*
 quel peccator, forbendola a' capelli
 del capo ch'elli avea di retro guasto.

(*Inf.* XXXIII, vv. 1-3)

E proprio la «cena» degli eletti è chiamata in causa dalla memoria precisa, determinante per la struttura del testo, dell'attacco del canto XXIV del *Paradiso*, dove Beatrice si rivolge ai beati sazi del «benedetto Agnello» per chiedere che lo sconfinato desiderio di Dante possa essere appagato almeno un poco dalle briciole del loro cibo abbondante.

«O sodalizio eletto a la gran cena
 del benedetto Agnello, il qual vi *ciba*
 sì, che la vostra *voglia* è sempre piena,
 se per grazia di Dio *questi preliba*
 di quel che cade de la vostra mensa,
 prima che morte tempo li prescriba,
 ponete mente a l'affezione immensa
 e roratelo alquanto: voi bevete
 sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa».

(*Par.* XXIV, vv. 1-9)

I due testi condividono la rarissima rima *ciba : preliba*. A «questi», cioè Dante, corrisponde «questa», la «fiera testa». La collocazione nell'endecasillabo di «volitum» e di «voglia» e di «questa preliba» / «questi preliba» è identica. Possiamo anche notare che la posizione di chi consuma il pasto nei tre luoghi, *Inferno*, *Paradiso* e madrigale, è la stessa. Ugolino sovrasta l'arcivescovo Ruggieri, i beati lasciano cadere dall'alto una parte del loro cibo, «la fiera testa» incombe «sovr'ogni italian». Mentre è evidente la contrapposizione tra la *voglia sempre piena* dei beati e il «volitum» inappagato della «fiera testa».

Ma la caratteristica fondamentale della «fiera testa» è la sua attitudine alla frode, il peggiore dei peccati secondo l'etica di Aristotele, attitudine rivelata dall'immagine delle *penne aurate* 'ali dorate' nel v. 2 e dall'immagine dell'*alba palla* 'veste bianca' nel v. 4. Le *penne aurate* sono proprie dell'aquila imperiale, e possiamo pensare che alludano al vicariato imperiale ottenuto dai Visconti nel 1354. Di questo vicariato la «fiera testa» si serve per soddisfare il suo «volitum», la sua smodata voglia, e ne è quindi indegna. L'atteggiamento della «fiera testa» è all'origine del dolore del soggetto del madrigale, che nel ritornello si dice costretto a soffrire, consumato dal fuoco dell'insegna. La situazione è analoga a quella descritta in un passo cruciale della *Commedia*. Arrivato alle soglie del purgatorio vero e proprio, Dante si addormenta e trascorre la sua prima notte nel secondo regno. Poco prima dell'alba sogna di essere trasportato da un'aquila con «penne d'oro» al di là dell'atmosfera, in un ambiente infuocato, che prefigura l'imminente percorso di espiazione e dove arde come il soggetto del madrigale.

Ne l'ora che comincia i tristi lai
 la rondinella presso a la mattina,
 forse a memoria de' suo' primi guai,

e che la mente nostra, peregrina
 più da la carne e men da' pensier presa,
 a le sue vision quasi è divina,
 in sogno mi pareva veder sospesa
 un'aguglia nel ciel *con penne d'oro*,
 con l'*ali aperte e a calare intesa*.

Poi mi pareva che, poi rotata un poco,
 terribil come folgor discendesse,
 e me rapisse suso infino al *foco*.

Ivi pareva che ella e io *ardesse*;
 e si lo 'ncendio imaginato cosse,
 che convenne che 'l sonno si rompesse.

(*Purg.* IX, vv. 13-33)

Segno evidente della speciale ricercatezza del nostro madrigale è il verso 4 «alba sub ventre palla decoratur» 'è adornato dal ventre nascosto sotto una veste bianca ovvero da una veste bianca che nasconde il ventre'. Il nesso *alba palla* si trova diviso in modo da incorniciare *sub ventre*, secondo la figura retorica dell'iperbato a cornice, tipica della poesia latina classica. L'*alba palla* evoca poi una simbologia sacrale di matrice biblica, il *vestitus albus* del Cristo trasfigurato, la *stola alba* dell'*Apocalisse*. Evoca anche le «bianche stole» del paradiso dantesco. È simbolo della purezza e della fede, ma nel madrigale il suo valore è rovesciato, tanto da diventare strumento di dissimulazione delle più basse funzioni corporee e della famelicità dell'uomo, che sono rappresentate dal «ventre». Lo conferma l'affinità con l'inizio del canto XIX del *Purgatorio*, che mette in scena il secondo dei tre sogni di Dante, imperniato sulla figura della sirena, simbolo dell'attrattiva esercitata sull'uomo dai beni terreni. Il sogno è ambientato nelle ore che precedono la parte del viaggio di Dante attraverso la zona del purgatorio in cui si trovano i dannati per peccati di concupiscenza. Dante ha trascorso la sua seconda notte nel purgatorio, è ancora addormentato, vede una donna guercia, distorta, monca, che tuttavia, come in un incantesimo, attrae il suo sguardo, incapace di vedere quelle deformità. Nel madrigale il ventre della «fiera testa» è nascosto dalla veste bianca, nel sogno di Dante il «ventre» della sirena è coperto da una veste drappeggiata che Virgilio strappa via senza distogliere lo sguardo da Lucia, figura della grazia divina. Rivela così la vera natura della sirena, mentre dal «ventre» si sprigiona un fetore tale da svegliare Dante dal suo profondo sonno.

«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»,
 fieramente dicea; ed el venia
 con li occhi fitti pur in quella onesta.

L'altra prentea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami 'l *ventre*;
 quel mi svegliò col puzzo che n'uscia.

(*Purg.* XIX, vv. 28-33)

La fiera testa è attribuito a Petrarca in un manoscritto del primo Quattrocento conservato a Parma, presso la Biblioteca Palatina, con segnatura 1081, prevalentemente

dedicato ai *Rerum vulgarium fragmenta* e riconducibile all'ambiente del primo umanesimo fiorentino. Al di là dei rimandi alla *Commedia* di Dante, alcuni precisi riscontri testuali sono interpretabili come manifestazioni della tecnica autoallusiva tipicamente petrarchesca e ci inducono a prendere seriamente in considerazione l'attribuzione del manoscritto.³³

Il sonetto 193 del Canzoniere dipende dal discorso di Beatrice nel canto XXIV del *Paradiso*, principale intertesto de *La fiera testa*, come abbiamo visto. Le parole in rima nelle quartine del sonetto sono molto vicine alle parole in rima nel passo dantesco. Si tratta di evidenti latinismi, anzi di vere e proprie voci verbali del latino. Petrarca le converte dalla terza alla prima persona, sostituendo in due casi il prefisso *pre-* con il prefisso *de-*. In un caso il volgare «bevete» del testo di Dante diventa il latino «bibo». L'incipit «Pasco la mente» è parafrasi di «ei pensa», che conclude il discorso di Beatrice, sempre con passaggio dalla terza alla prima persona, come in una *capfnidad* a distanza.³⁴

«O sodalizio eletto a la gran cena
del benedetto Agnello, il qual vi *ciba*
sì, che la vostra voglia è sempre piena,
se per grazia di Dio questi *preliba*
di quel che cade de la vostra mensa,
prima che morte tempo li *prescriba*,
ponete mente a l'affezione immensa
e roratelo alquanto: voi *bevete*
sempre del fonte onde vien quel ch' *ei pensa*».

(*Par.* XXIV, vv. 1-9)

Pasco la mente d'un sì nobil *cibo*,
ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove,
ché, sol mirando, oblio ne l'alma piove
d'ogni altro dolce, et Lethe al fondo *bibo*.
Talor ch'odo dir cose, e 'n cor *describo*
perché da sospirar sempre ritrove,
rapto per man d'Amor, né so ben dove,
doppia dolcezza in un volto *delibo*.

(*Rvf* 193)

Parte integrante del sistema simbolico del Canzoniere sono le figure animalesche. Alcune di esse sono immagine della donna amata, che nel Canzoniere è motivo di dolore ma è anche fonte di benessere e guida verso la redenzione. L'ambiguità dell'amata è

³³ Sul grado di attendibilità delle attribuzioni del Parmense 1081 e sulla sua ambientazione culturale verte il recente contributo di Checchi D., *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'Ars nova italiana*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 19-43.

³⁴ Il sonetto 193 è stato messo invece in relazione con l'immagine del *cibo* dell'*anima* nel XXXI canto del *Purgatorio* (vv. 128-129 «l'anima mia gustava di quel cibo / che, saziando di sé, di sé asseta»). Cfr. De Robertis D., *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, «Studi di filologia italiana», 43, 1985, pp. 45-66: 53; Santagata, *Canzoniere*, p. 843; Bettarini, *Canzoniere*, p. 892; Petrarca F., *Canzoniere*, a c. di Stroppa S., Torino, Einaudi, 2011, p. 193.

propriamente rappresentata dalla figura della fenice, animale mitico che rinasce dalle proprie ceneri e che possiamo ritenere imparentato all'aquila del sogno di Dante perché «prima radice» della sofferenza dell'amante e simbolo della capacità dell'uomo di autorigenerarsi nel divino. Sulla figura della fenice sono incentrati due sonetti, legati al nostro madrigale da puntuali riscontri testuali.

Nel primo sonetto, l'emistichio «de l'aurata piuma» conclude il primo verso, l'emistichio «foco che m'arde» apre il verso che chiude la prima parte del sonetto. Vediamo che c'è una simmetria speculare rispetto al madrigale.

Questa fenice *de l'aurata piuma*
 al suo bel collo, candido, gentile,
 forma senz'arte un sì caro monile,
 ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma:
 forma un diadema natural ch'alluma
 l'aere d'intorno; e 'l tacito focile
 d'Amor tragge indi un liquido sottile
foco che m'arde a la più algente bruma.

(Rvf185)

Nell'altro sonetto, il secondo verso propone il nesso «aurate [...] penne», che non ha altre attestazioni nella lirica italiana del due-trecento e che traduce «pennis auratis» nel secondo verso del madrigale. Va detto però che rispetto alla fenice la «fiera testa» ha una connotazione del tutto negativa.

È *questo* 'l nido in che la mia fenice
 mise l'aurate et le purpuree penne,
 che sotto le sue ali il mio cor tenne,
 et parole et sospiri ancho ne elice?
 O del dolce mio mal prima radice,
 ov'è il bel viso onde quel lume venne
 che vivo et lieto *ardendo* mi mantenne?
 Sol'eri in terra; or se' nel ciel felice.

(Rvf321)

In altri due sonetti troviamo invece il leone, anzi il *leo rugiens* che nella Bibbia è simbolo ambiguo, di Cristo come del demonio, e che pertanto è animale adatto a rendere l'ambiguità dell'amata del Canzoniere. Nel primo sonetto la citazione del *leo rugiens* è preceduta dall'immagine della fiamma che «incende et strugge», la stessa immagine insita nel ritornello del madrigale; nel secondo sonetto, dall'aggettivo «fiero», che nel madrigale ricorre tre volte, l'ultima proprio nel nesso «fier leopart» del ritornello. Come *aurate penne*, anche *fiero leone* non è attestato altrove nella lirica italiana del due-trecento. Se consideriamo che nel linguaggio araldico il leopardo è versione peggiorativa del leone, possiamo allora dire che nel «fier leopart» del madrigale si risolve l'ambiguità del *fiero leone*, che il «fier leopart» non è altro che una variante degenerare del *fiero leone*.

D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio
 move la fiamma che m'incende et strugge,
 et sì le vene e 'l cor m'asciuga et sugge
 che 'nvisibilmente i' mi disfaccio.
 Morte, già per ferire alzato 'l braccio,
 come irato ciel tona o *leon rugge*,
 va perseguendo mia vita che fugge;
 et io, pien di paura, tremo et taccio.

(Rvf202)

Far potess'io vendetta di colei
 che guardando et parlando mi distrugge,
 et per più doglia poi s'asconde et fugge,
 celando li occhi a me sì dolci et rei.
 Così li afflitti et stanchi spirti mei
 a poco a poco consumando sugge,
 e 'n sul cor quasi *fiero leon rugge*
 la notte allor quand'io posar devrei.

(Rvf256)

Ma se davvero Petrarca fosse l'autore di questo raffinatissimo testo, quando potrebbe averlo composto? Come sappiamo, Bernabò Visconti era il maggior antagonista del papato in Italia. I rapporti degenerarono a tal punto che nel 1363 Urbano V, appena eletto, lo scomunicò. Dal 1353 fino all'anno della scomunica di Bernabò, Petrarca aveva soggiornato a Milano, presso i Visconti, mettendo a disposizione il suo prestigio personale anche per delicate missioni diplomatiche. Nei suoi scritti rivolti agli amici fiorentini, avversi ai Visconti, Petrarca rivendica la sua indipendenza intellettuale, ma di fatto in quegli anni svolse per i signori di Milano anche compiti che non dovettero essergli graditi.³⁵ Nel 1357 scrisse ad esempio due lettere a nome di Bernabò al re di Napoli Luigi di Taranto e ad Aldobrandino d'Este, signore di Ferrara e Modena, per mettere in cattiva luce Pandolfo Malatesta, che era favorevole al fratello di Bernabò, Galeazzo, e per questo era perseguitato da Bernabò.³⁶ Pandolfo Malatesta era in realtà amico intimo di Petrarca e a lui Petrarca rimase legato fino all'ultimo, tanto da inviargli una delle ultime forme del Canzoniere. Le cose cambiano proprio dal 1363, quando Petrarca, in settembre, si trasferisce a Venezia. Da quel momento non tornerà più stabilmente a Milano. Se ammettiamo che Petrarca sia davvero l'autore de *La fiera testa*, è ragionevole immaginare che abbia composto il madrigale dopo il 1363. Insomma Petrarca potrebbe averlo scritto durante la terza fase

³⁵ Sulle ragioni e i presupposti del trasferimento di Petrarca a Milano si è recentemente soffermato Fenzi E., *Petrarca a Milano: tempi e modi di una scelta meditata*, in Frasso G., G. Velli e M. Vitale (a c. di), *Atti del Convegno di Studi «Petrarca e la Lombardia» (Milano, 22-23 maggio 2003)*, Roma-Padova, Antenore, 2006, pp. 221-263; Id., *Ancora sulla scelta filo-viscontea di Petrarca e su alcune sue strategie testuali nelle Familiars*, «Studi petrarcheschi», 17, 2004, pp. 61-80.

³⁶ Cfr. Petrarca F., *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a c. di Pancheri A., Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1994, pp. 87-88.

della sua vita, quella che lo vede risiedere in Veneto e legarsi sempre più alla signoria dei Carraresi e alla città di Padova. E a Padova e ai Carraresi è legata anche la figura di uno dei due polifonisti che hanno intonato *La fiera testa*, Bartolino da Padova.

Viene da chiedersi, a questo punto, perché e per chi Petrarca, se è lui l'autore, avrebbe composto *La fiera testa*. Questo testo prezioso e pieno di sorprese ci offre una possibile risposta in un complesso gioco di lettere, dal quale si ricava il nome del dedicatario.

LA fiera testa che d'uman si ciba
 Pennis auratis Volitum perquiri:
 Sovr'ogni italian questa preliba.
 ALba Sub Ventre PALla decoratur,
 Perché del mondo signoria richiede,
 Velut eius aspectu demonstratur.
 Cist fier cymiers et la flamma che m'art!
 Sofrir m'estoyt, che son fier leopart.

Non si tratta di un semplice acrostico come nel caso del madrigale per Luchino, ma di figure più complesse, del resto previste da Antonio da Tempo, come si è visto. Queste figure delineano per tre volte il nome *Lapus*. La posizione delle sillabe e lettere coinvolte è studiata. Si trovano o a inizio di verso o a inizio di emistichio. Fa eccezione il v. 4, di speciale densità enigmistica, che richiede una lettura a ritroso e dove fanno parte della figura di lettere anche le iniziali della seconda e della terza parola. Osservo che nel v. 4, le figure di lettere e l'iperbato a cornice sono le due facce di un unico, ricercato e virtuosistico gioco che è al contempo retorico ed enigmistico. Lo dimostra il fatto che le sillabe che delimitano l'iperbato a cornice corrispondono alle lettere iniziali di *Lapus* poste a specchio e incorniciano le altre tre lettere coinvolte nella figura del nome: «ALba Sub Ventre PalLA».

Ma c'è di più. Il terzo acrostico è discontinuo perché l'iniziale del penultimo verso ne è esclusa. L'imperfezione non è però casuale, perché dipende dal più celebre e antico acrostico della cristianità, che si ricava dalle lettere iniziali di verso del Canto della Sibilla, riportate da sant'Agostino nel *De civitate Dei* come esempio di poesia precristiana che prefigura la venuta di Cristo (libro XVIII, cap. 23). L'acrostico corrisponde, com'è noto, alle parole greche *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός σωτήρ* 'Gesù Cristo figlio di Dio salvatore' e da queste parole si ricava l'acronimo *ἰχθύς* 'pesce'. Nella versione latina, l'acrostico è discontinuo in più punti. Per spiegare le discontinuità, Agostino precisa che nel tradurre l'originale greco non è stato possibile trovare parole adatte quando la lettera iniziale di verso era una *Y*, perché la *Y* non è vocale latina, ma greca. La soluzione adottata dal traduttore è di eliminare la lettera *Y* dai dittonghi che la contengono. Così il dittongo che contiene la *Y* nel nome greco di Gesù viene sostituito da una semplice *U*. Ne consegue che la *S* finale di *IESVS* è di fatto divisa dal resto del nome da una lettera *C*, come la *S* finale del terzo *LAPVS* nel nostro madrigale.³⁷

³⁷ Sant'Agostino, *La città di Dio*, introduzione di Trapè A., R. Russell e S. Cotta, trad. di Gentili D., 3 voll., Roma, Città nuova, 1978-1991, vol. 2, p. 688.

*Iudicii signum tellus sudore madescet.
 E caelo rex adveniet per saecula futurus,
 Scilicet ut carnem praesens, ut iudicet orbem.
 Vnde Deum cernent incredulus atque fidelis
 Celsum cum sanctis aevi iam termino in ipso.
 Sic animae cum carne aderunt, quas iudicat ipse,*

*ALba sub ventre palla decoratur,
 Perché del mondo signoria richiede,
 Velut eius aspectu demonstratur.
 Cyst fiers cymiers! et la flamma che m'art!
 Soffrir m'estoyt, che son fier leopart.*

L'analogia tra i due acrostici è evidente. Non credo si possa dubitare del fatto che l'autore del madrigale intendesse richiamare il passo di Agostino, dando ulteriore prova di virtuosismo e indicando nello stesso tempo il modello dei suoi dispositivi enigmistici.

Chi era questo *Lapus*? È possibile che si tratti di Lapo da Castiglionchio il Vecchio, esponente di spicco dell'aristocrazia fiorentina di parte guelfa. Per la repubblica fiorentina, Lapo ricoprì importanti cariche politiche e fu più volte incaricato di condurre delicate missioni diplomatiche. Oratore e avvocato canonista di fama, fu docente di diritto canonico a Firenze fino al tumulto dei Ciompi, quando fu costretto a fuggire dalla città, trovando rifugio a Padova. Tutto considerato, non stupisce che il dedicatario di un madrigale antisconteo possa essere un fiorentino politicamente impegnato in un periodo storico che vedeva contrapposte Milano e Firenze.

Lapo da Castiglionchio è però noto anche per la sua amicizia con Petrarca, che prese in prestito alcuni codici dalla sua ricca biblioteca e gli inviò quattro lettere tra il 1351 e il 1355.³⁸ Pur in assenza di documentazione, nulla toglie che le relazioni tra Lapo e Petrarca possano essersi protratte anche negli anni Sessanta, quando Lapo, nel pieno della sua carriera politica, si fece promotore di una strategia che avrebbe conseguito un risultato a cui Petrarca attribuiva la massima importanza.

Per tutta la vita Petrarca aveva desiderato il ritorno a Roma della sede papale. Aveva esortato, con suppliche scritte, prima Benedetto XII (*Epystole metrice* I 2 e 5), poi Clemente VI (*Epystole metrice* II 5). La delusione per il mancato esaudimento delle sue richieste e l'avversione per la degenerazione della curia avignonese furono tali da indurlo a un'esplicita condanna. Le cose cambiarono con l'elezione di Urbano V nel 1363. Nel nuovo papa Petrarca riponeva grandi speranze. Tre anni dopo, nel giugno del 1366, Petrarca gli inviò una nuova impegnata e accorata supplica, che finì per occupare l'intero settimo libro delle sue lettere Senili.

Anche Lapo da Castiglionchio perseguiva in quegli anni lo stesso obiettivo, come alto

³⁸ Si tratta di una lettera tra le disperse del 6 gennaio 1351 e di tre lettere nelle *Familiaries*, del 1 aprile 1351 (VII 16), del 25 marzo o del 6 aprile 1352 (XII 8) e del 1355 (XVIII 12). Cfr. Petrarca, *Lettere disperse*, pp. 102-105; Petrarca F., *Le Familiari*, a c. di Dotti U., 5 voll., Milano, Arago, 2004-2009, vol. 2, pp. 1012-1019; vol. 3, pp. 1700-1709; vol. 4, pp. 2558-2565.

rappresentante politico della repubblica fiorentina. Lo troviamo a capo della delegazione che si recò ad Avignone per offrire a Urbano V cinque galee nell'intento di convincerlo a intraprendere il viaggio per l'Italia.³⁹ Siamo nell'ottobre del 1366, a pochi mesi dalla supplica di Petrarca. Urbano V accettò le galee e s'imbarcò a Marsiglia nel maggio dell'anno successivo. All'origine del nostro madrigale potrebbe allora esserci l'impegno comune, di Petrarca e di Lapo, per lo stesso fondamentale obiettivo. Potremmo essere di fronte a un testo che celebra quell'impegno comune, attraverso la condanna condivisa del principale antagonista del papa in Italia, avverso al suo ritorno, e tenendo sullo sfondo la *Commedia* di Dante.

Un documento d'archivio annovera Lapo da Castiglionchio tra gli ospiti dell'abate del monastero di Santa Trinita a Firenze il 5 agosto 1361.⁴⁰ Gli ospiti erano riuniti a cena, e con Lapo da Castiglionchio c'erano alcuni tra i più importanti polifonisti fiorentini, Gherardello, Francesco Landini e Nicolò del Preposto,⁴¹ l'autore della seconda intonazione de *La fiera testa*, di speciale e inusuale complessità, adeguata alla preziosità e allo spessore del testo.⁴²

³⁹ Il testo dei tre discorsi pronunciati da Lapo da Castiglionchio al cospetto del papa è stato pubblicato da Davidsohn R., *Tre Orazioni di Lapo da Castiglionchio ambasciatore fiorentino a papa Urbano V e alla Curia in Avignone*, «Archivio Storico Italiano», 20, 1897, pp. 225-246: 234-246; a p. 232: «Lapo era il capo intellettuale dell'ambasciata, dicendo i priori che sopra i fatti della lega "vos oratores, et maxime vos domine Lape, sitis plenarie informati et pro tanto non expedit specialiter de singulis mentionem fieri"».

⁴⁰ Si tratta del ms. Firenze, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse n. 89, Santa Trinita di Firenze, vol. 45, un volume di resoconti delle spese del monastero di Santa Trinita relative agli anni 1360-1363, c. 58r. Sul documento, già segnalato da D'Accone F.A., *Music and Musicians at the Florentin Monastery of Santa Trinita, 1360-1363*, «Quadrivium», 12, 1971, pp. 131-151, in partic. le pp. 145-146, si veda ora Zazzeri R. (a c. di), *Ci desinò l'abate. Ospiti e cucina nel monastero di Santa Trinita. Firenze 1360-1363*, presentazione di Sznura F., Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

⁴¹ Ivi, p. 117.

⁴² L'eccezionale struttura canonica e *durchkomponiert* dell'intonazione de *La fiera testa*, non isolata nell'opera di Nicolò del Preposto, si iscrive nella sua tendenza allo sperimentalismo, su cui si sofferma Calvia A., *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 143-188.