

MEDIOEVO
LETTERARIO
D'ITALIA

Direzione e coordinamento scientifico / *Advisory Editor*

SANDRO ORLANDO

Comitato di redazione / *Editorial Board*

FURIO BRUGNOLO (Università di Padova)

ROSARIO COLUCCIA (Università di Lecce)

PÄR LARSON (CNR · Opera del Vocabolario Italiano)

SANDRO ORLANDO (Torino)

H. WAYNE STOREY (Indiana University)

Segretario di redazione / *Editorial assistant*

FABIO SANGIOVANNI (Padova)

★

«Medioevo letterario d'Italia» is an International Peer-Reviewed Journal.

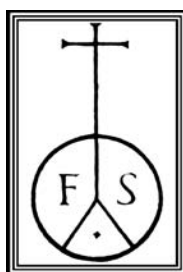
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

MEDIOEVO LETTERARIO D'ITALIA

RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOLOGIA,
LINGUISTICA E LETTERATURA

AN INTERNATIONAL JOURNAL OF PHILOLOGY,
LINGUISTICS AND LITERATURE

7 · 2010



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXI

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 18 del 15-IX-2004
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o
per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica,
il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta
dalla *Fabrizio Serra editore*®, Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

www.libraweb.net

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1724-9090
ISSN ELETTRONICO 1825-389X

SOMMARIO

KAZUAKI URA, <i>La tenzone del “duol d’amore”. La linea Notaio – Dante da Maiano – Boccaccio</i>	9
ANTONIO MONTINARO, <i>Per la tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo (con un elenco dei testimoni manoscritti)</i>	29
LUCA MORLINO, <i>Contributi al lessico franco-italiano</i>	65
MARCO MAGGIORE, <i>Lo Scripto sopra Theseu re: un commento al Teseida di provenienza salentina (II metà del XV secolo)</i>	87
CONCETTO DEL POPOLO, <i>Tra errori ed emendationes in un Laudario Giustiniano</i>	123
<i>Abstracts</i>	139
<i>Indice dei nomi</i>	143
<i>Indice dei manoscritti</i>	151
<i>Indice degli incipit</i>	155

LA TENZONE DEL “DUOL D’AMORE”.
LA LINEA NOTAIO – DANTE DA MAIANO
– BOCCACCIO¹

KAZUAKI URA

PER inquadrare la tenzone che la critica dantesca chiama normalmente del “duol d’amore”, secondo la dizione proposta da Flaminio Pellegrini² nel 1917, basterebbero poche parole: essa è composta di cinque sonetti scambiati fra Dante da Maiano e Dante Alighieri intorno ad una questione, quale sia cioè il maggior dolore che l’amore può suscitare. Nel primo sonetto della tenzone infatti, il proponente domanda all’interlocutore (o agli interlocutori):

E chero a voi col meo canto più saggio
che mi deggiate il dol maggio d’Amore
qual è, per vostra scienza, nominare.³

La tenzone, che si potrebbe ribattezzare più semplicemente, basandosi sui versi citati, del «dol maggio d’Amore» (anziché trarre il nome, alquanto artificiosamente, dal v. 10 del terzo componimento che si vedrà più avanti), a tutt’oggi non è completamente sciolta da alcune difficoltà. La prima riguarda l’attribuzione dei cinque componimenti ai due Danti. La tenzone è tradata solo dalla raccolta Giuntina di rime antiche (*Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte* [ma in realtà in undici libri], Firenze, Eredi di F. Giunta, 1527),⁴ che attribuisce, dei cinque sonetti, il primo e l’ultimo a Dante da Maiano e gli altri tre a Dante Alighieri. La sequenza è perfetta ed ineccepibile dal punto di vista del coerente svolgimento del contenuto. Michele Barbi e Francesco Maggini commentano infatti: «L’ordine è giusto per il senso e non si può mutare».⁵ Ma se la tenzone generalmente si svolge secondo la logica della reciproca ed alternativa comunicazione (cioè l’uno domanda e l’altro risponde), l’at-

¹ Il presente articolo è basato sulla conferenza da me tenuta al Circolo Filologico Linguistico Padovano il 23 marzo 2011 e ripetuta con alcune modifiche presso il Dipartimento di Filologia Moderna dell’Università di Milano l’8 giugno 2011. Il mio sincero ringraziamento va rivolto innanzitutto al prof. Furio Brugnolo che mi ha offerto l’occasione di parlare al Circolo Filologico Linguistico Padovano e ai proff. Maria Luisa Meneghetti e Cesare Segre che mi hanno reso possibile approfondire in alcuni punti il discorso tenuto al Padova. Ringrazio vivamente il dott. Fabio Sangiovanni di aver migliorato il mio italiano e di aver corretto alcuni errori di trascrizione e di informazione.

² FLAMINIO PELLEGRINI, *La tenzone del «Duol d’amore» fra Dante Alighieri e Dante da Maiano*, «BSDI», n.s. xxiv, 1917, pp. 160-168, a p. 164.

³ DANTE ALIGHIERI, *Per pruova di saper*, vv. 9-11, in IDEM, *Rime*, Edizione Nazionale a cura di Domenico De Robertis, 3 voll. in 5 tt., Firenze, Società Dantesca Italiana-Le Lettere, 2002, v, p. 442. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, SISMEL-Ed. del Galluzzo, 2005, p. 438.

⁴ Cfr. *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, a cura di Domenico De Robertis, 2 voll., Firenze, Le lettere, 1977, II, cc. 137 v.-139 r.

⁵ DANTE ALIGHIERI, *Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza*, a cura di Michele Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956, p. 159.

tribuzione della Giuntina è ovviamente inconsistente. Barbi risolve l'inconsistenza capovolgendo la paternità del terzo sonetto, ristabilendo così il ruolo di proponente al Maianese e all'altro Dante quello di risponditore.¹ La soluzione di Barbi è stata accettata da Gianfranco Contini,² Rosanna Bettarini,³ Domenico De Robertis,⁴ Teodolinda Barolini⁵ e recentemente da Claudio Giunta.⁶ D'altra parte, Salvatore Santangelo⁷ ha proposto di assegnare i dispari all'Alighieri ed i pari al Maianese: la proposta è stata seguita da Fausto Montanari,⁸ Kenelm Foster e Patrick Boyde,⁹ e André Pézard.¹⁰ Senza entrare nel merito della questione, solo per comodità, seguo qui nel mio ragionamento la proposta di Barbi.

¹ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Michele Barbi, in *Le opere di Dante: testo critico della Società Dantesca Italiana*, a cura di M. Barbi et al., Firenze, Bemporad, 1921, pp. 55-144, alle pp. 67-69. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime della «Vita Nuova»*, cit., pp. 159-161. La correzione dell'attribuzione della Giuntina era già stata proposta, prima di Barbi, da PELLEGRINI, *La tenzone*, cit., p. 160: «Comincia [...] Dante da Maiano col sonetto *Per pruova di saper com' vale o quanto*. Risponde Dante Alighieri col sonetto *Qual che voi siate, amico, vostro manto*. Segue il sonetto *Lo vostro fermo dir, fino ed orrato*, in logica correlazione con quello che precede; se non che, mentre il contestato dice chiaro che qui abbiamo la controrisposta del Maianese, esso porta per titolo: "Risposta di Dante Alighieri a D. da Maiano". Dopo questa stortura, da correggere senza esitazioni, segue il sonetto *Non canoscendo, amico, vostro nomo*, questa volta ragionevolmente ascritto all'Alighieri; e il dibattito è concluso, o meglio resta in tronco, con un'ultima battuta del Maianese: *Lasso, lo dól che piú mi dôle e serra*».

² DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, in IDEM, *Opere minori*, t. 1, p. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, pp. 249-552, alle pp. 300-308. Il commento di Contini, non occorre dirlo, risale al 1939 (Torino, Einaudi).

³ DANTE DA MAIANO, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 152-163.

⁴ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., V, pp. 441-446; IDEM, *Rime*, edizione commentata a cura di De Robertis, cit., pp. 435-446.

⁵ DANTE ALIGHIERI, *Rime giovanili e della Vita Nuova*, a cura di Teodolinda Barolini, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 56-72.

⁶ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in IDEM, *Opere*, vol. 1, ed. diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-744, alle pp. 92-114.

⁷ SALVATORE SANTANGELO, *Dante Alighieri e Dante da Maiano*, «BSDI», n.s. xxvii, 1920, pp. 61-75.

⁸ FAUSTO MONTANARI, *L'esperienza poetica di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1968², pp. 2-3.

⁹ *Dante's Lyric Poetry*, a cura di Kenelm Foster e Patrick Boyde, 2 voll., London ecc., Oxford University Press, 1967, I, pp. 4-11; II, pp. 6-19. Per l'opzione di Foster-Boyde, H. WAYNE STOREY, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York e London, Garland, 1993, p. 145, si mostra favorevole e scrive: «Boyde's reassignments of the sonnets, reversing Barbi's conservative – and now canonical – attributions, certainly restore a more reasonable sequence to the exchange. [...] The *Giuntina's* erroneous sequence of attributions undermines the heretofore favored status of even the most conservative philological reconstructions attempted in this case, methodologically necessitating the abandonment of the *Giuntina's* designations for Boyde's assignments of authorship based on the poems' contents». Per riassumere semplificando, dal punto di vista di quello che Storey chiama «cultural politics of transmission» (ivi, p. 144, ma altrove chiama anche «literary politics of editorial transmission» [ivi, p. 132], «cultural orientations of transcription» [ivi, p. 134], «editorial interpretation» [ivi, p. 144], ecc.), egli ritiene che ogni trascrizione rappresenti un diverso avvenimento testuale distinto essenzialmente a seconda dell'ambiente a cui il copista appartiene e in cui vive con vari motivi e propositi (cfr. ivi, p. xxvi); e che ogni componimento poetico trascritto sia «situation-specific performance» (ivi, p. xxvi). Nell'ottica molto interessante dello studioso americano, il curatore-compositore della Giuntina avrebbe goduto di una grande libertà nei confronti della propria fonte (cioè del codice oggi disperso) da cui dipendeva traendone i materiali per la silloge che si allestiva. Allora il problema sarebbe di precisare in quale maniera, fino a quale punto e per quale scopo il curatore-compositore avesse adoperato la propria libertà nell'atto editoriale di interpretazione. Non mi risulta però che Storey abbia affrontato concretamente il problema: fatto che indebolisce alquanto il suo favore per Foster-Boyde, perché la loro opzione, secondo la logica dello studioso americano, andrebbe valutata alla luce della «politica culturale di trasmissione» del curatore-compositore della Giuntina, dal momento che il contenuto della nostra tenzone è in realtà perfettamente coerente anche se si adotta l'attribuzione di Barbi.

¹⁰ DANTE ALIGHIERI, *Cœuvres complètes*, a cura di André Pézard, Paris, Gallimard (Pléiade), 1997, pp. 111-120 [l'edizione originale risale al 1965].

	(I) <i>Per pruova di saper</i>	(II) <i>Qual che voi siate</i>	(III) <i>Lo vostro fermo dir fino</i>	(IV) <i>Non canoscendo, amico</i>	(V) <i>Lasso, lo dol che più mi dole</i>
Giuntina	Maianese	Alighieri	A.	A.	M.
Barbi et al.	M.	A.	M.	A.	M.
Santangelo et al.	A.	M.	A.	M.	A.

La seconda difficoltà risiede nel comprendere il senso letterale dei particolari di ogni sonetto. La scorrevolezza del testo si riduce di molto in qualche zona a causa del gusto guittoniano per la rima complicata (cioè identica, equivoca, composita, ecc.), per il lessico raro e per la sintassi contorta. Per esempio, già Pellegrini vedeva negli ultimi due sonetti le maggiori difficoltà «per via delle rime equivoche da interpretare secondo il senso diverso attribuito di volta in volta allo stesso vocabolo, o da risolvere negli elementi costitutivi»¹ (dalle scomposizioni negli «elementi costitutivi» le rime equivoche risulteranno rime composte). Anche Piero Cudini, che ha corredato ogni componimento di una parafrasi per facilitare la comprensione del testo, si arrende alla seconda quartina del quinto sonetto *Lasso, lo dol che più mi dole*: «Di questi versi riesce – almeno al curatore – assai arduo tentare una parafrasi e una spiegazione».² Il passo è in realtà molto oscuro anche a causa dell’interpunzione poco sicura. Per fortuna, però, la sostanza della tenzone è sufficientemente chiara: il Maianese domanda quale sia il maggior dolore d’amore e l’Alighieri risponde che risulta maggiore il dolore di «chi non è amato, s’elli è amadore» (*Qual che voi siate*, v. 13).³ In altre parole, a parere di Dante Alighieri, l’amore non ricambiato è «il dol maggio». Non soddisfatto da questa risposta, Dante da Maiano nel terzo sonetto *Lo vostro fermo dir* (vv. 9-11) si esprime dicendo: «Dite ch’amare e non essere amato / ène lo dol che più d’Amore dole, / e manti dicon che più v’ha dol maggio».⁴ Qual è allora dolore più aspro dell’amore unilaterale non corrisposto? Proprio qui, per l’appunto, si trova la terza difficoltà a cui sarà dedicata la maggior parte di questo mio contributo. I commentatori di solito non sentono nemmeno il bisogno di spendere qualche parola per spiegare quale sia il dolore a cui il Maianese si riferisce. Se veramente «manti» (consueto provenzalismo per “molti”) dicono che esiste un dolore che superi quello di «amare e non essere amato», più giustamente i commentatori si dovrebbero assumere il compito di chiarificare quale sia in concreto questo dolore. Ma chi sono questi «manti» in realtà? Secondo Giunta, che mi ha gentilmente anticipato il commento alle *Rime* di Dante, poi uscito all’inizio del 2011, ma senza sostanziali cambiamenti per quanto riguarda la nostra questione, «manti» è espediente retorico adottato per «le buone maniere» che «consigliano di attribuire una diversa opinione non a se stessi ma a molti innominati».⁵ Ma Giunta non spiega quale concreto dolore d’amore il Maianese tentasse di attribuire all’opinione di questi «molti innominati» perché pensa che l’espediente serva «al solo scopo di far proseguire la tenzone».⁶ In altre parole il

¹ PELLEGRINI, *La tenzone*, cit., p. 164.

² DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Piero Cudini, Milano, Garzanti, 1979, p. 22.

³ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., v, p. 443. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. comm. a cura di De Robertis, cit., p. 440.

⁴ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., v, p. 444. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. comm. a cura di De Robertis, cit., p. 441.

⁵ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di C. Giunta, cit., pp. 102-103.

⁶ Ivi, p. 104 (commento al v. 11). Altrettanto categorico è MARIO PAZZAGLIA, *Lo vostro fermo dir fino ed orra-to*, in *Enciclopedia dantesca*, diretta da Umberto Bosco, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984

Maianese attribuirebbe a molti altri l'opinione per cui «esiste in realtà un dolore più grave»,¹ senza aver alcuna idea determinata in merito a questo «dolore» e senza che fosse neppure necessario averne alcuna perché il riferimento a «manti» sarebbe mero pretesto per rilanciare la tenzone. Barbi e Maggini pure suggeriscono che i «manti» siano «un po' inventati per voglia di giustificare la replica»,² senza dimenticare di aggiungere: «ma effettivamente si facevano dai trattatisti di casistica amorosa quistioni di tal genere. Basti citare il *De amore* di Andrea Cappellano». Nel commento Barbi-Maggini l'indeterminatezza dei «manti» sembra dunque attenuarsi, ma il dolore che il Maianese prova a suggerire rimane ugualmente imprecisato perché nessuna questione d'amore che sia simile alla nostra tenzone è citata dai «trattatisti». Silenzio assoluto a questo riguardo negli altri commentatori principali succitati.

Anticipando la mia conclusione direi che il dolore che Dante da Maiano aveva in mente è di tipo «tristaniano»: in altri termini il dolore che colpisce gli amanti dopo il felice compimento amoroso. È il dolore simmetricamente opposto a quello dell'amore non ricambiato poiché quest'ultimo fa soffrire gli amanti prima del compimento desiderato. Ma prima di scendere nei dettagli, ed argomentare la mia conclusione, conviene fare una piccola riflessione metodologica.

Tutti gli «addetti ai lavori» sottoscrivono quello che Roberto Antonelli sostiene: «un indizio può costituire un caso, due indizi un sospetto, tre indizi una probabilità; più di tre indizi una ragionevole certezza o comunque un possibile sistema di cui dobbiamo render conto in sede critica».³ Una particolare applicazione di questo principio si troverebbe nell'articolo di Maurice Delbouille, *Les "senhals" littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*.⁴ Qui Delbouille, a proposito dei tre pseudonimi («Joglar», «Linhaura» e «Tristan») indicanti Raimbaut d'Aurenga, ricostruisce come lo stesso Raimbaut per sua iniziativa avesse proposto agli interlocutori di adottare i tre *senhals* e come essi avessero accettato la proposta. Raimbaut propone e l'interlocutore

(2ª ed. riveduta), III, p. 695: «La tematica è sempre quella della casistica cortese, e così pure il tono generale del discorso, in cui il nuovo svolgimento meditativo appare mero pretesto a raffinate variazioni stilistiche e all'ostentazione del proprio tecnicismo».

¹ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a. c. di C. Giunta, cit., p. 104 (commento al v. 11).

² DANTE ALIGHIERI, *Rime della «Vita Nuova»*, cit., p. 166 (commento al v. 11).

³ ROBERTO ANTONELLI, *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in «*Vaghe stelle dell'Orsa ...*». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Fondazione Giorgio Cini – Marsilio, 2005, pp. 41-75, a p. 64. DARIO DEL PUPO E H. WAYNE STOREY, *Wilkins nella formazione del canzoniere di Petrarca*, «*Italica*», LXXX, 2003, pp. 295-312, a p. 298, appoggiandosi su L. Jonathan Cohen, definiscono la «prova» come «qualcosa che può dipendere da ciò che probabilmente si deduce dai fatti 'accertati', ma non può dipendere da ciò che si deduce certamente dai fatti 'probabili'». Da questo punto di vista, affinché l'osservazione di Antonelli funzioni bene come principio metodologico, bisognerebbe precisare ulteriormente il concetto di «indizio». Ovviamente solo i fatti 'accertati' simili fra di loro si dovrebbero accettare come indizi validi (nel nostro caso gli indizi validi non sono altro che l'esistenza 'accertata' e reiterata, negli autori passati qui in rassegna, del contrasto fra il dolore prima del compimento e quello dopo il compimento d'amore). Ma i fatti nella critica letteraria, per esser ritenuti 'accertati', quali condizioni devono soddisfare? Non mi pare che i due studiosi abbiano formulato chiaramente la definizione del fatto 'accertato'. Non credo che essi si arrichino a peccare di semplicismo, riducendo drasticamente i fatti 'accertati' ai documenti, perché questi contengono spesso vari errori. Poi, ciò che non è testualmente scritto è spesso molto importante nella critica letteraria ed infatti nel nostro caso la 'premessa' sottintesa di Dante da Maiano condiziona in modo decisivo l'interpretazione della tenzone del «dol maggio». Comunque, la definizione del fatto 'accertato' è problema più delicato di quanto si pensi. Perciò per il momento sarebbe più prudente non scostarsi troppo dalla prassi che sta funzionando empiricamente bene nella critica letteraria, benché sia valido il dubbio espresso dal Del Puppo e Storey nei confronti di Wilkins e del suo modo di ragionare.

⁴ «*CN*», XVII, 1957, pp. 49-73.

accetta: tre volte lo stesso *pattern* si ripete. In conclusione Delbouille dice che «Chacune de ces hypothèses trouve d'ailleurs un appui dans la vraisemblance des deux autres, la concordance des trois cas étant pour le moins singulière».¹ Una coincidenza di tre casi è veramente rara nel campo degli studi umanistici. Sarà ora chiaro perché questo saggio abbia posto a titolo il trinomio Notaio – Dante – Boccaccio. Se si riesce a dimostrare in modo convincente che in questi tre autori si trovino l'accoppiamento e il contrasto fra il dolore prima del compimento e quello dopo il compimento d'amore, l'ipotesi che viene proposta in questa sede su Dante da Maiano risulterà almeno probabile.

Ma prima del Notaio, seguendo le orme di Barbi e Maggini, conviene tornare ad Andrea Cappellano.² Molto probabilmente i due studiosi avranno compulsato il capitolo VII (*De variis iudiciis amoris*) del secondo libro del *De amore*, dove si raccoglie e si discute una serie di questioni d'amore, purtroppo senza trovare alcuna questione che getti luce sulla nostra tenzone. Donde la genericità del loro commento a «manti» del v. 11 di *Lo vostro fermo dir*. Non vi si trova infatti alcun riscontro interessante. Ma se si ha la pazienza di rileggere dall'inizio il primo libro, inaspettatamente «non dopo molte carte» (anzi alla stessa pagina) Andrea Cappellano rende possibile la risoluzione del problema con una certa facilità.

All'inizio del trattato cappellaniano, si legge la famosa definizione: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus» (L'amore è una passione che nasce dentro meditando eccessivamente sulla bellezza dell'altro sesso percepita con il senso della vista).³ Ma subito dopo si trova il brano seguente che aiuta a capire la tenzone del «dol maggio d'Amore»:

Quod amor sit passio, facile est videre. Nam, antequam amor sit ex utraque parte libratus, nulla est angustia maior, quia semper timet amans, ne amor optatum capere non possit effectum, nec in vanum suos labores emittat. Vulgi quoque timet rumores et omne quod aliquo posset modo nocere; res enim imperfectae modica turbatione deficiunt. Sed et, si pauper ipse sit, timet, ne eius mulier vilipendat inopiam; si turpis est, timet, ne eius contemnatur infirmitas vel pulchrioris se mulier annectat amori; si dives est, praeteritam forte tenacitatem sibi timet obesse. Et, ut vera loquamur, nullus est, qui possit singularis amantis enarrare timores. Est igitur amor ille passio, qui ex altera tantum est parte libratus, qui potest singularis amor vocari.

Postquam etiam amor utriusque perficitur, non minus timores insurgunt; uterque namque timet amantium, ne, quod est multis laboribus acquisitum, per alterius labores amittat, quod valde magis onerosum constat hominibus, quam si spe frustrati nullum sibi suos fructum senti-

¹ Ivi, p. 72. Dal punto di vista di Del Puppo-Storey (cfr. qui p. 12, n. 3), Delbouille non potrebbe essere un esempio di applicazione del principio antonelliano, perché quello che il filologo belga ha presentato a proposito dei tre *senhals* non consiste che in tre ipotesi e le ipotesi non sono fatti 'accertati'. Ciononostante l'opinione di Delbouille mostra chiaramente quale valore abbiano i tre 'indizi validi' (nel senso precisato qui sopra p. 12, n. 3) nella critica letteraria e lo studioso non avrebbe scritto le parole citate senza essere convinto della validità indiziaria delle sue tre ipotesi riguardo gli pseudonimi indicanti Raimbaut d'Aurenga. Poi sarebbe più opportuno chiedersi, per esempio, se sia veramente impossibile costruire un'interpretazione (che è sempre ipotesi) basandosi su un'edizione critica (che è anch'essa sempre un'ipotesi). Se fosse impossibile, la conseguenza sarebbe troppo grave per non poca parte della critica letteraria. Sarebbe quindi più cauto non spingere troppo avanti il ragionamento dei due studiosi americani (o piuttosto del Cohen da essi citato).

² Per l'argomento che riguarda la linea Notaio – Dante da Maiano – Boccaccio, riprendo qui, aggiornando e approfondendo, quello che ho già scritto nel mio articolo in italiano: *Tre fonti di Giacomo da Lentini: Andreas Capellanus, Jaufre Rudel e leggenda tristaniana*, «Lingua e letteratura italiana» (Università di Tokyo, Facoltà di Lettere), iv, 2008, pp. 29-46. Il maggior approfondimento è da attribuire principalmente all'uscita del commento di Roberto Antonelli (cfr. qui p. 14, n. 4) che allora era ancora impossibile consultare e alla scoperta del 'sonetto' tristaniano nella *Tavola ritonda* (cfr. qui p. 19, n. 1).

³ ANDREAS CAPELLANUS, *De amore*, I, I (ANDREA CAPELLANO, *Trattato d'amore*, a cura di Salvatore Battaglia, Roma, Perella, 1947, p. 4).

ant afferre labores. Gravius est enim carere quaesitis quam sperato lucro privari. Timet etiam, ne in aliquo offendat amantem; tot enim timet, quod nimium esset narrare difficile.¹

In Giappone un proverbio dice che «il faro non illumina la propria base», ovvero che quando c'è qualcosa che attiri particolarmente l'attenzione, altre cose d'intorno cadono nel disinteresse, poiché i marinai vedono solo la cima illuminata del faro. Qualcosa di simile sembra essere capitato al brano in discussione, per essere troppo famosa la definizione cappellaniana dell'amore. Recita così il volgarizzamento del Vaticano-Barberiniano (XLVI- 28, ff. 51-86), che cito con qualche taglio, ricostruendo dall'apparato critico approntato da Salvatore Battaglia:

Che amore sia passione, a vedere è lieve: imperciò che anzi che l'amore tocchi ambedue le parti, non è maggiore angoscia, imperciò che sempre l'uno delli amanti teme che l'amore suo non venga a compimento, e ch'e' non lavori invano. Anco teme romore di gente, e ogni cosa teme che nuocere li potesse per alcun modo, imperciò che cose non compiute si guastano per poco turbamento. [...]

Poi che l'amore si compie per ambedue le parti, non minori nascono le paure: teme ciascuno delli amanti non quello che ha accattato per molte fatiche, per lavoro altrui si perda; la qual cosa più pare grieva che s'elli avesse avuta speranza ed ella non li avesse portato niuno frutto, perciò ch'è maggiore dolore perdere le cose ch'egli ha, che quelle in cui ha avuta speranza. [...]²

Per il nostro assunto merita attenzione l'ultima frase, che corrisponde al testo originale in latino: «Gravius est enim carere quaesitis quam sperato lucro privari». I paragrafi appena citati tuttavia contengono solo in modo 'virtuale' una tenzone fra l'amore incompiuto e quello compiuto. Allora chi avrebbe tradotto 'in atto' la tenzone 'in potenza'? Chi avrebbe esplicitato ciò che rimaneva latente? A questo proposito servirebbe da buon indizio la tenzone fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna ed il Notaio; e non dovrebbe essere arduo immaginare che Giacomo con i colleghi rimatori della corte federiciana avesse messo sulla bilancia i dolori che l'amore suscita anteriormente e posteriormente al compimento. Ciò che mi preme di suggerire è che il Notaio abbia sistematicamente utilizzato le prime pagine del trattato cappellaniano, contrapponendo sempre l'autorità di Andrea a quella di Jaufre Rudel; e che la presa di posizione che Giacomo mostra nei confronti di Jaufre sia intenzionalmente critica.

Torniamo alla tenzone a tre appena ricordata a cui il Notaio partecipa con il sonetto *Amor è uno disio*, che è purtroppo alquanto oscuro e probabilmente guasto nelle terzine.³ Basti leggere solo le quartine, badando soprattutto ai versi 5 e 6 che alludono al trovatore:

Amor è uno disio che ven da core
per abbondanza di gran piacimento,
e li occhi imprima generan l'amore
e lo core li dà nutrimento.
Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi à nascimento.⁴

¹ Ivi, pp. 4-7.

² *Ibidem*.

³ Cfr. MICHELANGELO PICONE, *La tenzone de amore fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 13-31, alle pp. 26-27 (n. 35).

⁴ *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, *Giacomo da Lentini*, a cura di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008, p. 404.

In questo passo il Notaio, appoggiandosi sulla definizione cappellaniana dell'amore, pone gerarchicamente il caso rudelliano in seconda linea. La stessa valutazione di Andrea e di Jaufre si profila anche nella canzone *S'io doglio no è meraviglia*, tramandata dal cod. Redi 9 della Biblioteca Laurenziana di Firenze. Si constaterà che la pista che l'immaginazione lentiniana traccia è sempre uguale: il Notaio sceglie costantemente casi che suscitino una maggior 'passione' (passione nel senso di 'dolore e tormento', che il Notaio esprime con e traduce in «furore» nel passo ora citato). Vale a dire che Giacomo sempre approva e si allinea al giudizio di Andrea, teorico dell'amore cortese.

S'io doglio no è meraviglia
e s'io sospiro e lamento:
amor lontano mi piglia
dogliosa pena ch'eo sento,
membrando ch'eo sia diviso
di vedere lo bel viso
per cui peno e sto 'n tormento.

Allegranza lo vedere
mi donava proximano,
lo contrario deggio avere
ch'eo ne son fatto lontano:
s'eo veggendo avea allegranza,
or no la veggio ò pesanza
mi distringe e tene mano.

Lo meo core eo l'aio lassato
a la dolze donna mia:
dogliomi ch'eo so' allungiato
da sì dolze compagnia;
co·madonna sta lo core,
che de lo meo petto è fore,
e dimora in sua bailia.

Dogliomi e adiro sovente
de lo core che dimora
con madonna mia avenente,
in sì gran bona-ventura:
odio e invidio tale affare,
che con lei non posso stare
né veder la sua figura.

Sovente mi doglio e adiro,
fuggir mi fanno allegrezze;
tuttavia raguardo e miro
le suee adornate fattezze,
lo bel viso e l'ornamento
e lo dolze parlamento,
*occhi, ahi, vaghi e bronde trezze.*¹

¹ Ivi, pp. 301-302. Non sarebbe inopportuno osservare qui di passaggio che i vv. 12-21 della canzone lentiniana («s'eo veggendo avea *allegranza*, / or no la veggio ò *pesanza* / mi distringe e tene mano. / Lo meo core eo l'aio lassato / a la dolze donna mia: / dogliomi ch'eo so' allungiato / da sì dolze compagnia; / co·madonna sta lo core, / che de lo meo petto è fore, / e dimora in sua bailia») alludono quasi in filigrana a Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor ple de joya*, vv. 29-36: «et ai ne a ma deviza / tan de *benanansa*, / que ja'l jorn que l'aurai viza, / non aurai *pezansa*. / Mo cor ai pres d'Amor, / que l'esperitz lai cor, / mas lo cors es sai, alhor, / lonh de leis, en Fransa». Giacomo deriva da Bernart non solo gli spunti tematici ('cuore separato

Prima di tutto converrebbe osservare che nel sintagma «amor lontano» del terzo verso (nostro il grassetto) è facile vedere un'allusione a Jaufre, il cantore dell'«amor de lonh». Ma lette attentamente le prime tre stanze, si nota che, benché Giacomo adoperi il sintagma tipicamente rudelliano, fra il siciliano ed il trovatore intercorre una differenza radicale: in Jaufre Rudel si tratta dell'amore per una donna mai vista, mentre in Giacomo da Lentini dell'amore per una donna vista ma che il poeta ha dovuto abbandonare e dunque lontana. In altri termini Jaufre e Giacomo rappresentano due varianti diametralmente opposte del tema della 'lontananza': da una parte la vista mai avuta e dall'altra, la vista avuta ma perduta della donna amata.¹ Giacomo dice infatti nella seconda stanza: «Allegranza lo vedere / mi donava proximano, / lo contrario deggio avere / ch'eo ne son fatto lontano». Se si assume un punto di vista più generale e più comprensivo, il contrasto fra i nostri due poeti si tradurrebbe pacificamente in quello fra l'amore non ancora ricambiato e quindi incompiuto e l'amore già ricambiato e compiuto. Tale riformulazione del rapporto siculo-occitano viene facilitata dal fatto che in *Lanquan li jorn son lonc en mai*, in cui si ripete il sintagma «amor de lonh» in sei delle sette stanze, Jaufre si lamenta del proprio destino, dicendo: «qu'enaissim fadet mos pairis / qu'ieu ames e non fos amatz» (il mio padrino mi ha dato in sorte che io amassi e non fossi amato).² Non si dovrebbe dimenticare poi quello che Antonelli ha giustamente osservato a proposito dello schema metrico: la canzone rudelliana (8 ab, ab; ccd) costituisce il modello della canzone lentiniana (8 ab, ab; ccb).³ Si potrebbe affermare che il Notaio, forte dell'opinione di Andrea espressa nella tenzone 'virtuale', avesse criticamente riscritto il mito rudelliano dell'amore lontano. Con altissima probabilità Giacomo, che conosceva bene la definizione cappellaniana dell'amore, avrebbe letto anche il succitato brano di Andrea, attiguo alla famosa definizione.

dal corpo', 'lontananza dalla donna amata') ma anche il rimante «pesanza». Mentre nel Notaio «pesanza» rima con «allegranza», in Bernart «pezansa» con «benanansa», cambiamento che sarà forse frutto di una sottile dialettica che il poeta siciliano ha intrapreso con il trovatore (l'«allegranza» è infatti solo una forma specifica, un risultato concreto della «benanansa»), perché Giacomo apporta leggere modifiche anche al verbo 'avere' spostandolo dal futuro in negativo al presente in affermativo (mentre Giacomo si lamenta della vista ora perduta dell'amata, Bernart si augura il futuro recupero della sua vista). Da questo punto di vista, la canzone di Giacomo avrebbe prelevato da Bernart (v. 6: «l'avventura») anche il rimante «bona-ventura» (v. 25). ANIELLO FRATTA, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana. I postillati del Torracca e altri contributi*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 46, non fornisce il riscontro qui proposto. Roberto Antonelli, per l'incipit, pur mettendo giustamente a confronto la canzone di Giacomo e Bernart de Ventadorn *No es meravilha s'eu chan*, per i versi qui in discussione non cita affatto la canzone *Tant ai mo cor ple joya* (cfr. *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 300 sgg.). Per il testo citato di Bernart, *Tant ai mo cor*, cfr. CARL APPEL, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., Niemeyer, 1915, p. 261. Per il significato del v. 33, d'accordo con Appel (cfr. ivi, p. 268), interpreto: 'ho il mio cuore vicino all'Amore' cioè 'il mio cuore sta vicino alla mia amata'. D'altra parte, JOHN L. DEISTER, *Bernart de Ventadour's Reference to the Tristan Story*, «MPH», XIX, 1921-22, pp. 287-296 (a p. 292), interpreta «pres» come participio passato (del verbo *prendre*) nel senso di «épris de». La critica poi tende a ritenere che Bernart, rimasto in Francia, abbia scritto *Tant ai mo cor* subito dopo la partenza di Eleonora d'Aquitania per l'Inghilterra nel 1154, per lamentarsi della separazione. Sia o non sia accettata questa interpretazione, importante è che il tema svolto nella canzone del trovatore sia sempre 'la vista perduta dell'amata'.

¹ Cfr. MARIA LUISA MENEGHETTI, *Una vida pericolosa. La 'mediazione' biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel*, «CN», XL (1980), pp. 145-63. Ribadiamo che Giacomo da Lentini ha letto la canzone rudelliana *S'io doglio no è meraviglia* nella prospettiva data dalla *vida* e dal biografo.

² *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, a cura di Giorgio Chiarini, L'Aquila, Japadre, 1985, p. 92.

³ Cfr. ROBERTO ANTONELLI, *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, 4 voll., Modena, Mucchi, 1989, I, pp. 35-75, a p. 60; *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., pp. 299-301.

Ora, se si presta attenzione all’ultimo verso di *S’io doglio*, si potrebbe aggiungere un’altra osservazione. Giacomo scrive: «occhi, ahi, vaghi e bronde trezze». ¹ L’amata del Notaio è una bionda, che lascia spesso le sue impronte nel *corpus* lentiniano. Per esempio, anche nel famoso sonetto *Io m’aggio posto in core*, l’amata del poeta è ugualmente bionda:

Io m’aggio posto in core a Dio servire,
com’io potesse gire in paradiso,
al santo loco ch’aggio audito dire,
o’ si mantien sollazzo, gioco e riso.
Sanza mia donna non vi voria gire,
quella ch’à blonda testa e claro viso,
che sanza lei non poteria gaudere,
estando da la mia donna diviso.
Ma no lo dico a tale intendimento,
perch’io peccato ci vellese fare;
se non veder *lo suo bel portamento*
e lo bel viso e ’l morbido sguardare:
che ’l mi teria in gran consolamento,
veggendo la mia donna in ghiora stare. ²

I due componimenti lentiniani, la canzone *S’io doglio* e il sonetto *Io m’aggio posto*, sono legati anche dai rimanti «viso» e «diviso», condividono il sintagma «bel viso» e tutti e due enumerano i tratti fisionomici della donna amata (punti comuni, questi, che ho evidenziato con la sottolineatura e con il corsivo). Tali somiglianze lasciano supporre che, nell’ideale cronologia del *corpus* lentiniano, *S’io doglio* e *Io m’aggio posto* si collochino probabilmente vicini l’uno all’altro. ³

In *Io m’aggio posto* il Notaio, anche se mostra qualche riguardo per la Chiesa, dice in sostanza: “Proprio qui – s’intende: ‘questa mia donna amata’ – è il mio paradiso e non ho bisogno d’altro”, “La mia amata è per me pseudo-paradiso, ma ben superiore a quello vero e proprio” (appunto perché la separazione dall’amata, a dirla con le parole di Antonelli, «è addirittura ragione di un possibile rifiuto del paradiso»⁴). Ciò è, in sé e per sé, soltanto un luogo comune ribadito da ogni poeta d’amore, di ogni epoca e luogo. ⁵

¹ Anche le «bronde trezze» si potrebbero ipotizzare ispirate da Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor*, vv. 45-48: «plus trac pena d’amor / de Tristan l’amador, / que’n sofrì manhta dolor / per Izeut la blonda» (per il testo, cfr. APPEL, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, cit., p. 262). Se questa interpretazione fosse corretta, si potrebbe asserire che nel riscrivere criticamente il mito rudelliano dell’amore lontano Giacomo poteva trovare appoggio e autorità, oltre che in Andrea Cappellano, in Bernart. Comunque, a quanto si è osservato qui sopra a p. 15, n. 1, pare indubbia la presenza di Bernart nella canzone lentiniana *S’io doglio no è meraviglia*.

² *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 464.

³ MARCO SANTAGATA, *Poeti italiani del Duecento*, in IDEM, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 95-156, alle pp. 102-103, rintraccia le impronte che i due componimenti lentiniani in questione hanno lasciato nella memoria del cantore di Laura.

⁴ *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 300.

⁵ Cfr. CLIVE STAPLES LEWIS, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, London ecc., Oxford University Press, 1981, p. 12 e pp. 18 sgg. [la prima edizione risale nel 1936]. Per gli esempi trobadorici ed italiani (fino a Marino) rinvio al mio articolo in giapponese: *Note al Canzoniere di Petrarca (73, 67-72 ed altri luoghi)*, «Lingua e letteratura italiana» (Università di Tokyo, Facoltà di Lettere), III, 2006, pp. 71-154 (alle pp. 71-121); per altre aree ed epoche mi limito qui a citare il seguente brano di *Mademoiselle de Maupin* (cap. XII), in cui la protagonista omonima del romanzo travestita da Théodore si descrive dal punto da vista di Rosette che lo ama ardentemente senza sapere la sua vera identità: «ma prunelle est un ciel, ma bouche est un paradis plus souhaité que le véritable». Cfr. THÉOPHILE GAUTIER, *Œuvres complètes*, vol. 5, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 295.

Tuttavia, se per suggerimento della testa bionda dell'amata si mettesse in relazione il sonetto con il *Roman de Tristan en prose*, si aprirebbe una nuova prospettiva: il Notaio sta parlando in veste di Tristano, perché il *Roman*, per esprimere lo stato d'animo dei due amanti nei rari momenti felici, dice che «Il clamassent bien a Dieu quite tout son paradis por mener tout adés tel vie» (essi [cioè Tristano e Isotta] ben avrebbero rinunciato a tutto il paradiso di Dio per continuare per sempre tale vita).¹ Il sonetto lentiniano abbinato alla «blonda testa» il «claro viso», che ha tutta l'aria di un *cliché* formulare ma che può benissimo attagliarsi altresì ad Isotta, dato che in Bérout (v. 2605) si legge «Yseut o le cler vis» (Isotta dal chiaro viso).² Poi sembra molto interessante il 'sonetto' che Tristano manda a Isotta nella *Tavola ritonda* (1320-40 circa). Il testo che si cita qui sotto è metricamente molto imperfetto, ma sembra derivare dal sonetto lentiniano *Io m'aggio posto* sia per le somiglianze sottolineate (tre rimanti «viso» – «riso» – «paradiso»; due sintagmi – «bel viso» e «sollazzo, gioco e riso» – presi di peso dai vv. 4 e 12 del sonetto di Giacomo) che per il luogo comune summenzionato: si ha l'impressione che l'autore della *Tavola ritonda* avesse letto il testo del Notaio nella chiave della leggenda tristaniana.³

E Tristano, in quello dolore e per quello patire, sie fece uno sonetto, e Isotta ne fece un altro; e quello di Tristano dice in tale maniera:

Gentile reina, la mia dipartenza è tanto dolorosa,
E sì la mi convien fare incontro al mio talento:
Ma io sofferisco tanto tormento,
Che 'n verità la vita m'è noiosa;

Le pagine del mio suddetto articolo che riguardano il luogo comune in oggetto sono per la maggior parte tratte dalla mia relazione in italiano, fatta in occasione del Convegno Internazionale sul Rinascimento (16 – 18 novembre 2001, Tokyo University of Foreign Studies): *Su un luogo comune della lirica italiana: viso – riso – Paradiso*. Il testo italiano riveduto, intitolato: *Una tradizione: viso – riso – Paradiso*, è apparso in «Lingua e letteratura italiana» (Università di Tokyo, Facoltà di Lettere), iv, 2008, pp. 1-27.

¹ *Le Roman de Tristan en prose* (version du ms. fr. 757 de la BN de Paris), t. 1, a cura di Joël Blanchard e Michel Quéreuil, Paris, Champion (CFMA), 1997, p. 387. Il fr. (756-757) è manoscritto trecentesco eseguito per la famiglia Carafa di Napoli. A questo proposito, cfr. i due contributi di DANIELA DELCORNO BRANCA, *Per la storia del "Roman de Tristan" in Italia*, «CN», XL, 1980, pp. 211-229, a p. 216; e *Il Roman de Tristan: storia italiana di un testo francese*, in EADEM, *Tristano e Lancilotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 49-76, alle pp. 55 e 66. Anche se il manoscritto è trecentesco, ciò non esclude la diffusione della leggenda tristaniana ai tempi di Giacomo da Lentini. Nell'arte figurativa, l'introduzione della *matière de Bretagne* risale al sec. XII. LORENZO RENZI, *Il francese come lingua letteraria e il franco lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, vol. 1, *Dalle origini al Trecento*, pp. 563-589, alle pp. 566-567, si riferisce al rilievo dell'arco del Duomo di Modena (del 1120-40) con Artù e i suoi cavalieri. Vi aggiunge il mosaico del Duomo di Otranto (del 1163-65) MICHEL STANESCO, *Le destin européen de la littérature arturienne*, in *Modi e forme di fruizione della "materia arturiana" nell'Italia del sec. XIII-XV* (Milano, 4-5 febbraio 2005), Milano, Istituto lombardo di scienze e lettere, 2006, pp. 7-32, a p. 10. I casi di Modena e Otranto sono rari esempi italiani in cui «qualche manufatto tematicamente riferibile alla narrativa cortese è ancora ospitato in edifici sacri», secondo MARIA LUISA MENEGHETTI, *Temi cavallereschi e temi cortesi nell'immaginario figurativo dell'Italia medievale*, in *La letteratura cavalleresca dalle chansons de geste alla Gerusalemme liberata*. Atti del II convegno internazionale di studi. Certaldo Alto 21-23 giugno 2007, a cura di Michelangelo Picone, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2008, pp. 173-190, a p. 182. In Italia i reperti figurativi derivati dai grandi romanzi cortesi, a quanto osserva Meneghetti (ivi, p. 183), successivamente vengono ospitati solo nelle dimore degli aristocratici.

² BÉROUL, *Le Roman de Tristan*, a cura di Ernest Muret, ed. riveduta da L.M. Defourques, Paris, Champion (CFMA), 1957⁴, p. 80.

³ Un'altra traccia del sonetto lentiniano si troverebbe in *Placente vixto adorno angelicato*, nei *Memoriali Bolognesi* 119 (1309, sem. II). Il componimento, oltre che contenere i rimanti «vixto» (vv. 24 e 27) – «Paradixo» (v. 25) [- «conquiso» (v. 26)], fa riferimento a Tristano e Isotta nella seconda stanza (vv. 5-8): «Per ti patisco doloroso afano / plu che non fé per Ysota Tristano, / immaginando, quando m'è lontano / lo to vedere», dove il poeta svolge anche il tema della lontananza. Cfr. *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di Sandro Orlando, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005, pp. 100-101.

Imperò ch'io mi parto da voi, vermiglia rosa,
 Da cu'io ò ricevuta vita e nutrimento.
 Adunque, io non sarò giammai contento,
 Istando lontano a sì nobil cosa:
 Che s'io sono stato pur un'ora che io non vi vedessi vostro bel viso,
 Io perdeva sollazzo, giuoco e riso,
 E però tosto morrà il mio cor dolente,
 Partendomi, e non istare presente
 A voi che m'assembrate un paradiso.¹

Altre tracce della donna isottea nel *corpus* di Giacomo si trovano nei brani seguenti (il corsivo è mio):

Madonna mia, a voi mando, vv. 41-48:

In gran diletanz'era,
 madonna, in quello giorno
 quando ti formai in cera
 le bellezze d'intorno:
più bella mi parete
ca Isolda la bronda,
 amorosa gioconda
 che sovr'ogn'altra sete.²

Meravigliosa-mente, vv. 55-63:

Canzonetta novella,
 và canta nova cosa;
 lèvati da maitino
 davanti a la più bella,
 fiore d'ogn'amorosa,
bionda più c'auro fino:
 «Lo vostro amor, ch'è caro,
 donatelo al Notaro
 ch'è nato da Lentino».³

Dolce coninzamento, vv. 21-24:

Ed io basciando stava
 in gran diletamento
 con quella che m'amava,
bionda, viso d'argento.⁴

Dal core mi vene, vv. 27-42:

Or potess'eo,
 o amore meo,
 come romeo
 venire ascoso,

¹ *Tavola ritonda*, a cura di Emanuele Trevi, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 387-388. Ai vv. 5-6 e 11-12 del 'sonetto' di Tristano, mi pare che si contenga anche una vaga reminiscenza tematica del sonetto lentiniano, *Lo giglio quand'è colto*, vv. 1-4: «Lo giglio quand'è colto tost'è passo, / da poi la sua natura lui no è giunta, / ed io dacunche son partuto un passo / da voi, mia donna, dolemi ogni giunta» (*I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 416). In questo sonetto di Giacomo, al v. 10, la donna amata del poeta è chiamata «chiù gente» (cioè 'Più-Gente').

² *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 287. Nel brano citato non è detto esplicitamente che la donna amata del poeta è bionda. Ma, perché il paragone fra l'amata e Isotta la Bionda venga meglio focalizzato e quindi funzioni efficacemente, anche essa dovrebbe essere bionda.

³ Ivi, p. 49.

⁴ Ivi, p. 340.

e disioso
 con voi mi vedesse,
 non mi partisse
 dal vostro dolzore.
 Dal vostro lato
 [...] allungato,
 be'll'ò provato
 mal che non salda:
Tristano Isalda
non amau si forte;
 ben mi par morte
 non vedervi fiore.¹

Per poter parlare del dolore che l'amore causa dopo il compimento, prima si deve indispensabilmente raggiungere la felicità stessa del compimento. Questo assioma lascia intravedere una rete macro-testuale narrativa fra i componimenti lentiniani e contemporaneamente offre uno spunto per la collocazione dei tasselli nel quadro d'assieme: se si trattasse sempre di una ed identica donna bionda, i brani citati da *Madonna mia, a voi mando* e da *Meravigliosa-mente* con ogni probabilità verrebbero collocati prima del compimento, mentre il brano da *Dolce coninzamento*, proprio nel momento del felice compimento e il brano da *Dal core mi vene*, come anche *S'io doglio no è meraviglia* (già citato sopra), dopo il compimento. Per *Meravigliosa-mente* è ovvio che si collochi prima del compimento (basta leggere gli ultimi versi del brano citato: «Lo vostro amor, ch'è caro, / donatelo al Notaro / ch'è nato da Lentino» e, se non sono sufficienti questi versi, si potrebbero aggiungere i seguenti [vv. 14-18]: «non so se vi savete, / com' v'amo di bon core, / ca son si vergognoso / ca pur vi guardo ascoso, / e non vi mostro amore»²), mentre per *Madonna mia, a voi mando* bisognerebbe leggere la prima stanza: «Madonna mia, a voi mando / in gioi li mei sospiri, / ca lungiamente amando / non vi porea mai dire / com'era vostro amante / e lealmente amava, / e però ch'eo dottava / non vo facea sembrante».³ Così è ovvio che si collochi prima del compimento anche *Madonna mia, a voi mando*, canzone che, sulla scorta dei vv. 43-44 «quando ti formai in cera / le bellezze d'intorno» (il cui senso sarà: «quando plasmai di cera le bellezze che ti circondano, cioè ti ornano»), come osserva acutamente Emanuele Trevi,⁴ contiene un'allusione all'episodio della «*salle aux images*» nel *Roman de Tristan* di Thomas,⁵ salvo che nel poeta fran-

¹ Ivi, pp. 113-114. Anche in questo brano il poeta non dice esplicitamente che la sua donna amata è bionda. A questo proposito, cfr. qui p. 19, n. 2.

² Ivi, p. 47.

³ Ivi, p. 285. Almeno a chi scrive qui pare che nel comporre le due 'canzonette' isottee prima del 'compimento', *Meravigliosa-mente* (v. 18: «non vi mostro amore») e *Madonna mia, a voi mando* (v. 8: «non vo facea sembrante»), Giacomo avesse in mente una vaga memoria di Jaufré Rudel, *Qui non sap esser chantaire*, vv. 10-12: «Non aus semblan ni vejaire / faire / qu'eu l'am» (per il testo, cfr. *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, cit., p. 122).

⁴ TREVI, *Introduzione alla Tavola rotonda*, cit., pp. 7-85, alle pp. 39-40. Ma il riferimento all'episodio «*salle aux images*» era già ipotizzato da GIULIO BERTONI, *Una lettera amorosa di Pier della Vigna*, «GSLI», LVII, 1911, pp. 33-46, a p. 42 e da EDMUND GARRATT GARDNER, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, Dent-Dutton, 1930, pp. 24-25 [cfr. ROBERTA CAPELLI, *Presenze arturiane nella lirica italiana delle origini (2ª parte)*, «Quaderni di lingue e letterature», XXXIII (2007), pp. 17-27, a p. 18 (n. 6)]. Anche MICHELANGELO PICONE, *Temi tristaniani nella lirica dei siciliani*, in *Le forme del narrare poetico*, a cura di Raffaella Castagnola e Georgia Fioroni, Firenze, Cesati, 2007, pp. 21-33, a p. 22, segue l'interpretazione di Bertoni e di Gardner.

⁵ THOMAS, *Les Fragments du Roman de Tristan*, a cura di Bartina H. Wind, Paris-Genève, Minard-Droz (TLF), 1960, pp. 69-79 (fragment de Turin¹). Cfr. *Le Roman de Tristan par Thomas*, a cura di Félix Lecocq, Paris, Champion (CFMA), 1991, pp. 49-59. Per l'interpretazione dell'episodio della «*salle aux images*», stimolante è AURELIO RONCAGLIA, *La statua d'Isotta*, «CN», XXXI, 1971, pp. 43-67.

cese l’episodio è collocato dopo il matrimonio di Tristano con Isotta dalle Bianche Mani (probabilmente il Notaio, sovrapponendo alla «cera» il senso metaforico di ‘memoria’,¹ avrebbe innovativamente spostato prima del compimento amoroso la materia offerta da Thomas). *Dolce coninzamento* merita particolare attenzione per lo schema metrico (7 ab, ab; ccb, ccb [solo per la str. II]) molto simile a quello di *S’io doglio no è meraviglia* (8 ab, ab; ccb): i due componimenti sono vicini sia per la forma metrica che per l’elemento isotteo. Il discordo *Dal core mi vene*, parzialmente avvicicabile, nei temi, al genere del *salut d’amor* della lirica trobadorica, è una specie di epistola d’amore che il poeta, lontano, invia alla donna amata, richiedendo un suo riscontro.² Nei versi del discordo lentiniano notiamo per inciso la fusione di tre fonti: leggenda tristaniana, Jaufre Rudel e la sestina di Arnaut Daniel. Per Tristano travestito da pellegrino («romeo»), Gianfranco Contini³ rimanda ad un episodio della *Tavola rotonda* (al cap. LXIV⁴), ma dal mio punto di vista non sarebbe da escludere la trasposizione della memoria di *Lanquan li jorn son lonc en mai* (Jaufre), vv. 33-35: «Ai! car me fos lai pelegris, / si que mos fustz e mos tapis / fos pels sieus belhs huelhs remiratz» (Ah! potessi essere laggiù pellegrino, così che il mio bordone e la mia cappa fossero contemplati dai suoi begli occhi).⁵ Ma Jaufre e Tristano costituiscono gli opposti: come si spiega dunque la loro coincidenza nel passo lentiniano? L’intrecciarsi di Jaufre con Tristano si sarebbe verificato proprio perché il Notaio avrebbe trasferito con intenzione critica i materiali verbali offerti dal trovatore, come aveva già fatto nella canzone *S’io doglio no è meraviglia* di cui si è già parlato. Se la

¹ Per la ‘cera’ come metafora della ‘memoria’, basti pensare ad ARISTOTELE, *De anima*, II, 12, 424a 19. La *tabula rasa*, di cui parla il filosofo greco, ivi, III, 4, 430a 1, presuppone la stessa metafora perché nelle antiche tecniche di scrittura, com’è noto, si usavano le tavolette cerate e per cancellare i segni precedenti bisognava raschiarle. Per la *tabula rasa*, cfr. anche TOMMASO D’AQUINO, *Summa theologiae*, I, q. 79, art. 2. Il senso metaforico di ‘memoria’ sovrapposto alla ‘cera’ avrebbe reso possibile interiorizzare il tema della «*salle aux images*»: il Notaio infatti parla della pittura mentale della amata isottea in *Meravigliosa-mente*, vv. 4-12; 19-27: «Com’omo che ten mente / in altro exemplo pinge / la simile pintura, / così, bella, facc’eo, / che n’fra lo core meo / porto la tua figura. / In cor par ch’eo vi porti / pinta como parete, / e non pare di fore; / ... / Avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo n’ quella figura / e par ch’eo v’aggia avante: / si com’om che si crede / salvare per sua fede, / ancor non via davante» (*I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., pp. 47-48). Di questa interiorizzazione parlano RONCAGLIA, *La statua d’Isotta*, cit., pp. 65-66 e TREVÌ, *Introduzione alla Tavola rotonda*, cit., pp. 40-41. L’interiorizzazione è indispensabile anche ad una coerente interpretazione delle ultime due stanze della canzone *S’io doglio no è meraviglia*. Le due stanze sono in apparenza contraddittorie perché nella quarta il poeta dice «con lei non posso stare / né veder la sua figura» (vv. 27-28), mentre nella quinta «tuttavia rguardo e miro / le suee adornate fattezze» (vv. 31-32). Per interpretarle coerentemente, converrebbe ritenere che la «figura» significhi la *res* della donna amata (cioè la forma esterna reale che essa possiede), mentre le «fattezze» l’*imago* (cioè pittura) che il poeta guarda nella propria mente. E molto probabilmente non si dovrebbe attribuire ad una mera coincidenza il fatto che le due stanze in discussione comincino con le frasi quasi simmetriche: «Dogliomi e adiro sovente» (v. 22) vs «Sovente mi doglio e adiro» (v. 29). Si riterrebbe anzi che Giacomo avesse intenzione di dare un’enfasi alla distinzione (*res* / *imago*), con le due stanze che si specchiano vicendevolmente e con l’io che vi è caricato dei segni opposti (‘non vedere’ / ‘vedere’). La distinzione fra *res* e *imago*, strettamente legata all’interiorizzazione, costituisce anche il tema del sonetto oscuro ma molto espressivo *Eo viso – e son diviso*, unito per i rimanti con il già menzionato *Io m’aggio posto in core*.

² FURIO BRUGNOLO, *Saggio di una nuova edizione commentata delle Opere di Dante*. 1. Rime, I (12), La dispietata mente, «RSD», X, 2010, pp. 3-23, a p. 9, dice che nel discordo Giacomo da Lentini ha «fuso il tema del “saluto”, inviato e richiesto, con quello della lontananza».

³ *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 69. Per Tristano travestito da pellegrino, cfr. anche Maria di Francia, *Chievrefoil*, vv. 49 sgg., dove il protagonista incide sul «bastun» (bastone) squadrato il proprio nome per farsi riconoscere da Isotta. Cfr. *Les lais de Marie de France*, a cura di Jean Rychner, Paris, Champion (CFMA), 1971, p. 152 sgg.

⁴ Cfr. *Tavola rotonda*, cit., pp. 357-62, alle pp. 360-61.

⁵ *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, cit., pp. 90-91.

canzone rudelliana costituiva un 'serbatoio' di materiali da utilizzare criticamente a più riprese, sarà più economica come ipotesi la derivazione del «romeo» da Jaufre.¹ D'altra parte il comportamento circospetto («venire ascoso») indispensabile all'amore illecito si armonizza bene con la sestina di Arnaut, v. 14: «e consentis m'a selat dinz sa chambra!» (e mi ammettesse di nascosto nella sua camera!),² anche perché, secondo l'interpretazione di A. Roncaglia,³ il protagonista che dice "io" nella sestina è proprio Tristano.

Poiché Valeria Bertolucci Pizzorusso si è recentemente lamentata dell'"inflazione" (cioè dell'ambiguità e dell'imprecisione) incorsa per il termine 'canzoniere',⁴ sarebbe più prudente fare ricorso al termine 'corona'. Si chiami 'canzoniere' o si preferisca 'corona', come si è cercato di mostrare fin qui, nel *corpus* del Notaio si individua assai chiaramente un gruppo di componimenti isottei. A questo gruppo ritengo che appartenga anche la canzone *Uno disio d'amore sovente*, in cui il poeta parla della imminente separazione dei due amanti (vv. 44-46: «che vo pensando / e convenmi partire, / in altra parte gire»⁵). Vista la canzone in quest'ottica, si capirebbe bene pure perché essa si riferisce in maniera molto trasparente ad Andrea Cappellano. Ma ho già avuto modo di dimostrare in altra sede l'appartenenza della detta canzone al gruppo isotteo:⁶ senza scendere nei dettagli, mi limito ad accennare al fatto che in questa canzone la donna amata è chiamata con lo pseudonimo «Più-Gente». In altri termini secondo la mia ricostruzione del gruppo isotteo la donna bionda e «Più-Gente» sono la stessa persona. Furio Brugnolo scrive che «i poeti della *Magna Curia* non usano mai i coloriti *senhals* di tradizione occitanica».⁷ Parla dell'«assenza del *senhal*» anche Francesco Bruni.⁸ Pure Lino Leonardi scrive che «mancano esempi certi di *senhal* in tutta la produzione sici-

¹ Prima di chi scrive, RAMIRO ORTIZ, *Intorno a Jaufré Rudel*, «ZFP», xxxv, 1911, pp. 543-54 (a p. 543), aveva già ipotizzato la derivazione del «romeo» lentiniiano dalla canzone rudelliana *Lanquan li jorn* (vv. 33-35), ma Ortiz non scorse alcuna traccia di Jaufre nella canzone *S'io doglio* del Notaio. L'argomento di Ortiz parte da una premessa differente dalla mia ma, comunque, è condiviso da VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1943, p.152; e cfr. FRATTA, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana*, cit., p. 33; e Antonelli ne *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 124.

² *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 tt., a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, II, p. 630. Ma se il Notaio conosceva veramente la canzone *Qui non sap esser chantaire* di Jaufre Rudel (cfr. qui p. 20, n. 3) e l'ha criticamente utilizzata, non sarà troppo arduo leggere in «venire ascoso» anche un'allusione ai vv. 28-30 della detta canzone rudelliana: «Lai m'irai el sieu repaire / laire / em peril» (per il testo, cfr. *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, cit., p. 123).

³ AURELIO RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, «Metrica», II, 1981, pp. 3-41, alle pp. 37-39. Per un'altra presenza di Arnaut Daniel in Giacomo da Lentini, d'accordo con FURIO BRUGNOLO, *I siciliani e l'arte dell'imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci 'traduttori' dal provenzale*, «La Parola del Testo», III, 1999, pp. 45-74, a p. 53, allego il seguente esempio: Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 73 sgg. (cfr. *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 14): «Vorria c'or avvenisse / che lo meo core 'scisse / come 'ncarnato tutto, / e non facesse motto – a voi, sdegnosa». Arnaut Daniel, *Sols sui qui sai*, vv. 23 sgg. (cfr. IDEM, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, p. 107): «de lieis cui prec q' o vuoilla devinar, / o ja per mi non o sabra estiers / si'l cors ses dich no's presenta defors» (... da lei che prego di indovinarlo, oppure altrimenti non lo saprà mai, a meno che il cuore non si presenti fuori senza parlare).

⁴ VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Rime, non Canzoniere, ovvero l'autorità del progetto*, in EADEM, *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 173-180.

⁵ *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 241.

⁶ A questo proposito rimando al mio articolo giapponese: *Il macrotesto in Giacomo da Lentini*, «Lingua e letteratura italiana» (Università di Tokyo, Facoltà di Lettere), IV, 2008, pp. 47-159.

⁷ FURIO BRUGNOLO, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. 1, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 265-337, a p. 299.

⁸ FRANCESCO BRUNI, *La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, vol. 1, *Dalle origini al Trecento*, Torino, UTET, 1990, pp. 211-273, a p. 238.

liana».¹ Anche Gianfranco Folena² si dimostrava scettico sull'uso dei *senhals* da parte dei poeti siciliani e metteva in dubbio addirittura il caso di «Più-Gente» nel Notaio. La loro affermazione si dovrebbe tuttavia attenuare alquanto, almeno per quanto riguarda Giacomo da Lentini, perché, come si evince dalla lista seguente, che però non pretende alcuna esaustività dell'indagine, l'aggettivo "gente" è spesso applicato a Isotta. Converrebbe quindi approvare la decisione di d'A.S. Avalle che, ammettendo l'uso del *senhal* da parte del Notaio, opta per «Più-Gente» con le P e G maiuscole e unisce le due parole con un trattino,³ anche se «Più-Gente» in quanto *senhal*, come dice Brugnolo, non è molto pittoresco (soprattutto paragonato con «Bel Vezer», «Bon Vezi», «Aziman» ed altri *senhals* trobadorici).⁴

Béroul: vv. 1651 «Grant poor a Yseut la **gente**»; 2221 «Roine **gente**»; 2261 «Yseut, franche, **gente** façon»; 2633 «Yseut la **gente**»; 2851 «Yseut, la **gente**».⁵

Thomas: Sneyd 1, v. 609 «**Gente** la sout, bele la set» (ma qui sembra che il pronome «la» si riferisca a Isotta dalle Bianche Mani che è però donna che ha il nome e la bellezza di Isotta la Bionda).⁶

Raimbaut d'Aurenga, *Non chant per auzel ni per flor*, vv. 29-30: «Yseus **gen** / e bela».⁷

Passiamo ora al *Filocolo* del Boccaccio. La seconda delle questioni raccolte nel quarto libro di questo romanzo mette a confronto una donna che perde il suo amante in meno di un mese dopo il compimento amoroso ed un'altra che non riesce ad unirsi carnalmente al suo amante. Per la prima non c'è modo di seguire e raggiungere l'amante esiliato, per l'altra sono falliti tutti gli espedienti escogitati in vista dell'unione carnale. Fra queste due donne quale soffre di più? La sentenza di Fiammetta recita: «noi terremo che quella che 'l suo amante ha perduto senta maggior dolore e sia più dalla fortuna offesa. ... E manifesta cosa è che se dolci cose mai non si fossero gustate, ancora sarebbero a conoscere l'amare» (iv, 24, 1-2). *Mutatis mutandis*, pare di palmare evidenza che l'una rappresenti il dolore, per così dire, 'lentino-tristaniano' e l'altra quello 'rudelliano'. Ma stranamente Pio Rajna, nell'articolo recentemente ristampato: *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio*,⁸ pur rilevando l'analogia con le tenzoni fra Jean Bretel (1210 ca.-1272) e Adam de la Halle (1245 ca.-1287 ca.) e fra Adam de Givenci (1220 ca.-1270 ca.) e Guillaume le Vinier (attivo nella seconda metà del sec. 13^o), non menziona né Giacomo né Jaufre né il

¹ LINO LEONARDI, *Tradizione e ironia nel primo Guittone: il confronto con i Siciliani*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 125-164, a p. 136.

² GIANFRANCO FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. 1, *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 271-347, a p. 288 (n. 2).

³ *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, p. cxlv e pp. 251 (P 061) e 461 (V 333).

⁴ A quanto risulta dall'indagine compiuta da ROBERTA CAPELLI, *Caratteri e funzioni dell'elemento cavalleresco-cortese nella lirica italiana del Due e Trecento*, in *La letteratura cavalleresca dalle chansons de geste*, cit., pp. 91-122, a p. 120, le combinazioni epitetive che 'Isotta' mostra nei poeti italiani attivi fra la seconda metà del sec. XIII e la prima metà del sec. XIV sono poche e cristallizzate: 'bionda' e 'bella'. 'Bionda' ricorre in Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, v. 46; Re Giovanni, *Donna, audite como*, v. 60; Ruggieri Apugliese, *Tant'aggio ardire e canoscenza*, v. 223; *L'Intelligenza*, str. 287, 6, mentre 'bella' in *L'Intelligenza*, str. 72, 7 e 75, 4.

⁵ L'edizione di riferimento è sempre BÉROUL, *Le Roman de Tristan*, a cura di Muret, cit.

⁶ L'edizione di riferimento è sempre THOMAS, *Les Fragments du Roman de Tristan*, a cura di Wind, cit.

⁷ WALTER T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952, p. 162.

⁸ Cfr. PIO RAJNA, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, 3 voll., a cura di Guido Lucchini, Roma, Salerno, 1998, II, pp. 671-727, alle pp. 680-681. L'articolo di Rajna è apparso prima in «Romania», XXXI, 1902, pp. 28-81.

brano citato sopra dove il Cappellano parla della 'passione' che tormenta gli innamorati nelle due fasi dell'amore. Una rapida rassegna non esauriente dei commenti al romanzo boccacciano mostra che il problema delle 'fonti' è generalmente ignorato, a parte A. E. Quaglio che ripete il breve cenno di Rajna.¹ La sua erudizione è sinceramente ammirevole, ma sembra che in questo caso Rajna non ne avesse tratto buon esito. La fonte del Boccaccio si trovava forse più vicina alle sue mani,² anche se dovremmo lasciare qualche margine di probabilità alla presenza di rimatori francesi e soprattutto di Adam de la Halle nella biblioteca della corte angioina (dove il Boccaccio passò la sua gioventù) perché Adam «venne in Italia nel 1283 al seguito di Roberto II d'Artois (accorso in aiuto di Carlo I, suo zio, dopo i Vespri) e quasi certamente passò al servizio ufficiale dell'Angioino di Napoli, restandovi fino alla morte».³ Jean Bretel domanda ad Adam de la Halle «se un innamorato abbia a temer più di esser respinto, quando preghi la donna del suo cuore, o di riprenderla avendone avuto il possesso»,⁴ mentre Adam de Givenci tenzona con Guillaume le Vinier, quale sia meglio, «Ou joie avoir qui tost doie failir, / Ou haut espoir adès sans plus joir» (o avere gioia che deve tosto fallire / o aspettare sempre nobilmente senza più godere).⁵ Rajna pensa che la seconda tenzone sia più calzante alla nostra questione nel *Filocolo*, ma di fatto non spiega da dove derivi la giustificazione della sentenza di Fiammetta – «E manifesta cosa è che se dolci cose mai non si fossero gustate, ancora sarebbero a conoscere l'amare» – che sembra una libera traduzione del passo cappellano: «Gravius est enim carere quaesitis quam sperato lucro privati».

Tornando alla tenzone del «dol maggio d'Amore» fra Dante da Maiano e Dante Alighieri, che cosa possiamo concludere? Prima di tutto, mi dichiaro completamente contrario alla spiegazione di Barbi-Maggini e di Giunta: la parola «manti» non contiene alcun elemento retorico. Nella mente del Maianese il «dol maggio» non è ombra senza sostanza. L'ipotesi più economica che renda più percorribile la selva oscura della letteratura italiana del Due-Trecento sarebbe di supporre che il Maianese si riferisca al dolore 'tristaniano' e di postulare una tradizione del contrasto fra 'pro-rudelliani' e 'pro-tristaniani'. Essa risale almeno ad Andrea Cappellano ed arriva passando per il Notaio, i nostri due Danti, sino al giovane Boccaccio. Il trinomio Andrea – Notaio – Boccaccio rende già probabile l'esistenza di tale tradizione. Se vi appartenesse il Maianese, essa acquisterebbe, come dice Antonelli, «una ragionevole certezza» con lineamenti più distinti. Ma se si prendono in considerazione anche le tenzoni messe in luce da Rajna i casi sono già più di quattro: ciò con cui abbiamo a che fare è un *topos*. Ognuno conosce bene per la propria esperienza quanto la 'passione' amorosa prima del compimento sia angosciosa e straziante e perciò sembra che sia pienamente soddisfacente la risposta dell'Alighieri data alla domanda del Maianese. Anche Andrea ammette infatti nel suo trattato (si veda il brano succitato) che tale 'passione' non è poca né esigua: «[...] antequam amor sit ex utraque parte libratus, nulla est angustia maior. [...] Et, ut vera loqua-

¹ Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967, p. 45 sgg., alle pp. 856-857.

² Dal punto di vista assunto in questo articolo, è estremamente interessante l'ipotesi formulata da Beatrice Barbiellini Amidei a proposito della paternità boccacciana del volgarizzamento del *De amore* cappellano raccolto nel ms. riccardiano 2317. Cfr. i due contributi seguenti della studiosa: *Un nuovo codice attribuibile a Boccaccio? Un manoscritto d'"autore"*, «MR», XXIX (2005), pp. 279-313; e *Alcuni nuovi testi attribuibili a Boccaccio (manoscritti riccardiani 2317 e 2318). Dall'"Ars amandi" ovidiana al "Libro d'amor" di Cappellano*, «Rendiconti dell'Istituto lombardo – Accademia di scienze e lettere» (classe di lettere e scienze morali e storiche), CLXII (2008), pp. 3-40.

³ FRANCESCO SABATINI, *Napoli angioina: cultura e società*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1975, p. 37.

⁴ RAJNA, *L'episodio delle questioni d'amore*, cit., p. 681.

⁵ *Ibidem*.

mur, nullus est, qui possit singularis amantis enarrare timores» ([...] prima che l'amore tocchi ambedue le parti, non c'è maggior angoscia. [...] E, a dire il vero, non c'è nessuno che possa raccontare i timori dell'amante non riamato). Di conseguenza si inclina ad interpretare come mera retorica l'obiezione del Maianese, «e manti dicono che più v'ha dol maggio», ma nella civiltà letteraria del Due- e del Trecento la situazione era diversa: il contrasto fra 'pro-rudelliani' e 'pro-tristaniani' poteva essere già *topos* convenzionale, ma esistevano realmente molti che ritenevano che la grande 'passione' tristaniana, permessa già allora solo a pochi privilegiati, rappresentasse il maggior dolore amoroso.

Una volta esclusa la retorica da «manti», quale caratterizzazione si potrebbe dare allo scambio dei cinque sonetti? Penso che esso cominci come *tenso(n)* nel senso tecnico di 'dibattito in cui ciascun partecipante sostiene liberamente la propria opinione'. Ciò che vorrei evidenziare è che dopo la risposta dell'Alighieri che ritiene maggiore il dolore dell'amante non ricambiato il Maianese tenti di trasformare lo scontro iniziato come *tenso(n)* in *partimen* (cioè 'dibattito con due o più proposte contrarie da scegliere e da difendere').¹ Ma il tentativo del Maianese fallisce proprio perché l'Alighieri, ribadendo la propria tesi, si rifiuta di ascoltare² le parole del corrispondente e così caccia nel limbo la tesi che il Maianese prova ad avanzare. Nella tenzone del «dol maggio d'Amore» il dolore 'tristaniano' rimane dunque nel regno delle ombre, impercettibile agli occhi dei commentatori. Così la tenzone del «dol maggio d'Amore» è rimasta finora anello di passaggio mancante della tradizione (o del *topos*) che qui si è tentato di ricostruire. Ma se la nostra tenzone si restituisse alla tradizione a cui originariamente apparteneva, si comprenderebbe più facilmente perché il Maianese, sostenuto nientemeno da Andrea Cappellano, la materia tristaniana e Giacomo da Lentini (e quindi pressoché fiducioso – ma celatamente dietro il tono ossequioso³ – della propria vittoria), nelle terzine dell'ultimo sonetto *Lasso, lo dol che più mi dole* richiede all'interlocutore di mostrare le *auctoritates* che sostengono la sua tesi con prove e testimonianze. Per di più, se l'Alighieri di proposito avesse abbandonato la tenzone, rispondendo con il silenzio all'ultimo sonetto del suo interlocutore (purché non ci fosse un ulteriore sonetto disperso composto in risposta al Maianese), la causa dell'interruzione di corrispondenza sarebbe da cercare non solo (come reputa Pellegrini⁴) nella crescente oscurità di scrittura che, costringendolo a scrivere nella stessa maniera, avrebbe infastidito l'Alighieri, ma anche e soprattutto nella mancanza di *auctoritates* che avrebbero potuto controbilanciare quelle che l'interlocutore, contrariamente all'interpretazione di Barbi-Maggini e di Giunta, aveva in mente

¹ Per la definizione della 'tenso(n)' e del 'partimen', cfr. *Las Flors del Gay Saber*, a cura di Joseph Anglade, Barcelona, Institut d'estudis catalans (Secció filologica, Memories, vol. 1 – fasc. 2), 1926, p. 71 [*De tenso* (vv. 3197-3219) e *De partimen* (vv. 3222-3241)] e *Las Leys d'amors*, in CARL APPEL, *Provenzalische Chrestomathie*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [ristampa dell'edizione di Leipzig, 1895], p. 199 (No. 124). Cfr. anche *Las Leys d'amors*, a cura di Joseph Anglade, 4 tt., Toulouse, Privat, 1919 [New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1971], II, pp. 182-183.

² A proposito della caparbia ostinazione dell'Alighieri, VINCENZO CRESCINI, *I sonetti del «Duol d'amore»*, «BSDI», n.s. XXV, 1918, pp. 78-85, a p. 82, dice: «Costui [= l'Alighieri] non fece se non ripetere, in forma risoluta, il suo pensiero, invocando per sé la personale esperienza, anzi che porre di fronte le due opinioni e procedere ad argomentazioni decisive, per via dialettica, a modo scolastico». Ma stranamente Crescini non spiega quale altra opinione l'Alighieri doveva mettere a confronto con la propria. Comunque, coerente a questa osservazione, Crescini (ivi, p. 78) scrive che nei cinque sonetti della tenzone «il dibattito fu svolto o, piuttosto, impreso a svolgere».

³ Nell'umiltà adulatrice che il Maianese mostra nell'ultimo sonetto, CRESCINI, *I sonetti del «Duol d'amore»*, cit., p. 85, sospetta «un tantino di ironia» e dice che il Maianese «pur affettando sempre, fino all'ultimo, ossequio servile, conclude con l'infliggere una lezione, poiché gl'insegna come avrebb'egli dovuto rispondere, dimostrando, piuttosto che affermando; svolgendo la questione, piuttosto che troncadola».

⁴ PELLEGRINI, *La tenzone del «Duol d'amore»*, cit., p. 164.

e poteva allegare. A sostegno della sua tesi, l'Alighieri, oltre che la propria esperienza a cui si è già appellato nel quarto sonetto (*Non canoscendo, amico*, vv. 9-11) della tenzone: «Amico (certo sonde, a ciò ch'amato / per amor aggio), sacci ben, chi ama, / se non è amato, lo maggior dol porta»,¹ poteva aggiungere, al massimo, solo Jaufre Rudel.

★

Prima di entrare definitivamente in porto, sempre guardando non solo la cima ma anche la base del faro, aggiungerei qualche parola in merito alla proposta di Santangelo riguardo l'attribuzione dei cinque sonetti della tenzone del «dol maggio». Ammetto volentieri che la soluzione del Barbi è più economica ed anche che i suoi sostenitori hanno ragione nel dire che la presunta anzianità del Maianese rispetto all'Alighieri non è documentata. Nonostante ciò, confesso che continuo a sentire un forte fascino per la proposta di Santangelo, perché essa rende possibile ricostruire un 'capitolo francese' della formazione culturale del giovane Alighieri, collegando la nostra tenzone al sonetto *Guido, i' vorrei che tu* in cui si trova un riferimento al «vasello» magico che naviga inondizionato dai fenomeni atmosferici. Tale nave, anche se Contini la rimanda al *Mare amoroso* (vv. 212-16, 220-21, 226-29),² potrebbe mettersi in rapporto, come ben vide Rajna³ questa volta, con la «nef de joie et de deport» del *Roman de Tristan en prose* (versione del manoscritto fr. 757).⁴ Ma prima di pronunciarmi assumendo una precisa posizione a questo proposito, la prudenza consiglia di accertare almeno se la leggenda tristaniana non potesse essere altrettanto familiare al Maianese, rileggendo attentamente le sue rime.⁵ D'altra parte, se si accetta la proposta di Barbi, possiamo forse interpretare che la camicia che il poeta riceve da una donna nel sonetto *Provedi, saggio, ad esta visione* contenga un'allusione alla leggenda tristaniana? Rileggiamo le quartine del sonetto:

Provedi, saggio, ad esta visione,
e per mercé ne trai vera sentenza.
Dico: una donna di bella fazzone,
di cui el meo cor gradir molto s'agenzia,
mi fé d'una ghirlanda donagione,
verde, fronzuta, con bella accoglienza;
appresso mi trovai per vestigione
camiscia di suo dosso, a mia parvenza.⁶

¹ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., V, p. 445. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. comm. a cura di De Robertis, cit., p. 444.

² Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Contini, cit., p. 324.

³ PIO RAJNA, *Dante e i romanzi della Tavola Rotonda*, «NA», LV, 1° giugno 1920, pp. 223-471, alle pp. 241-43.

⁴ Infatti nel *Roman de Tristan en prose*, t. 2, a cura di Noële Laborderie e Thierry Delcourt, Paris, Champion (CFMA), 1999, p. 297 (162 [84 c]), si legge: «Ainssi s'en vont li dui amant parmi la mer, liéz et joianz, a grant joie et a grant solaz. Il ne demandent plus el mondo; il ne quierent autre compaignie. Quant li jeux et li deduit et li parlors lor ennuie de riens, Tristans prent la harpe et la sonne et fait chanssonnetez et laiz et les sonne et esbat sa dame et solace au plus que il peut. Aissi s'en vont parmi la mer, une heure avant et l'autre arriere, un grant tens, que il oncquez ne venoient a terre ce trop petit non» (cfr. RAJNA, *Dante e i romanzi della Tavola Rotonda*, cit., p. 243).

⁵ Cfr. Dante da Maiano, *O rosa e giglio e fiore aloroso*, vv. 13-14: «nulla bellezza in voi è mancata: / Isotta ne passate e Blanzif[lore]» (cfr. DANTE DA MAIANO, *Rime*, a cura di Bettarini, cit., p. 22). Ringrazio Roberta Capelli di avermi ricordato questo passo del Maianese con il suo articolo in corso di stampa: *The Arthurian Presence in Early Italian Poetry*, che apparirà in un volume miscelaneo intitolato: *The Arthurs of the Italians*. Cfr. anche EADEM, *Presenze arturiane nella lirica italiana delle origini (1)*, «Quaderni di lingue e letterature», XXXI, 2006, pp. 43-56, alle pp. 54-55.

⁶ Dante da Maiano, *Provedi, saggio*, vv. 1-8 (in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, cit., pp. 451-52). Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Edizione Nazionale a cura di D. De Robertis, cit., v, p. 447-48.

Luciano Rossi ha rintracciato la diffusione del tema della camicia di Isotta in trovatori e trovieri,¹ ma nel sonetto del Maianese l'allusione pare che sia troppo vaga e generica per poter identificare con Isotta la «donna di bella fazzone» che regala la propria camicia al poeta (se il poeta avesse menzionato i capelli biondi della donna, l'interpretazione sarebbe già molto diversa²). Ciononostante, la camicia di Isotta, simbolo della sua verginità, servirebbe almeno a decodificare la «visione» del Maianese, guidando l'interpretazione del lettore verso la semantica erotica (infatti nelle terzine la «visione» si svolge in direzione manifestamente erotica, ma un malizioso silenzio viene a troncarsi il finale della scena amorosa: «Allora di tanto, amico, mi francai / che dolcemente presila abbracciare: / non si contese, ma ridea la bella. / Così, ridendo, molto la basciai: / del più non dico, ché mi fé giurare»³).

L'attribuzione proposta da Santangelo poi ha un altro merito perché, a mio avviso, 'aggiusta' i rapporti fra Andrea Cappellano ed il giovane Alighieri, non visti dal Rajna, che nell'articolo recentemente ristampato, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano*, pur allegando i diretti riferimenti ad Andrea in Gianni Alfani, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia,⁴ non seppe rintracciare alcuna impronta cappellaniana in Dante Alighieri.⁵ Con l'attribuzione di Santangelo almeno una traccia, benché alquanto nascosta, si troverebbe nel giovane Alighieri della nostra tenzone. Anche accettando l'attribuzione di Barbi, certo è che il giovane Dante avesse partecipato ad una questione d'amore tipicamente cappellaniana attraverso la tenzone del «dol maggio d'Amore» con il Maianese.

Infine, ciò che invece della proposta di Santangelo non mi convince assolutamente è l'interpretazione del sonetto del Maianese: *Null'omo pò saver*. Santangelo tenta di collocare il sonetto a monte dei cinque componimenti del «dol maggio d'Amore», forse incoraggiato dalla propria tesi⁶ per cui, ricordiamo, nel Duecento è sufficiente la sola convergenza di una o due rime per legare i componimenti in tenzone (infatti *Null'omo pò saver* ha in comune solo una rima '-ore' con i primi due sonetti della nostra tenzone). Secondo la sua attribuzione tuttavia, è proprio il Maianese a sostenere testardamente

¹ LUCIANO ROSSI, *La "chemise" d'Iseut et l'amour tristanien chez les troubadours et les trouvères*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. Actes du IIIème congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990), éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Centre d'Etudes Occitanes de l'Université de Montpellier et la S.F.A.I.E.O., 1992, pp. 1119-1132.

² Non si è certi se il poeta avesse evitato apposta il riferimento ai capelli biondi per rendere difficile l'interpretazione della «visione». Se il silenzio fosse stato intenzionale, la persona che dice 'io' del sonetto potrebbe essere anche Tristano. La presenza della madre morta insieme alla donna 'isottea' (l'ultimo verso del sonetto è scritto: «E morta, ch'è mia madre, era con ella») significherebbe allora il preannuncio della tragica fine dei due amanti. Questa interpretazione rafforzerebbe ulteriormente il carattere di gioco letterario del componimento nel senso che la tenzone, che è già in sé e per sé gioco letterario, si sarebbe ispirata alla leggenda tristaniana, materia letteraria per eccellenza. Vista la «visione» in questa ottica, la sua risoluzione dipende non solo da come interpretare la presenza della madre morta dell'«io» ma anche e soprattutto da chi sia la donna e da chi sia «io».

³ Dante da Maiano, *Provedi, saggio*, vv. 9-13 (in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. comm. a cura di De Robertis, cit., p. 452). Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., v, p. 448.

⁴ Cfr. Gianni Alfani, *Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altrieri*, vv. 7-8 (in *Poeti del Duecento*, cit., II, p. 614); Guido Cavalcanti, *Gianni, quel Guido salute*, vv. 11-12 (in *Poeti del Duecento*, cit., II, p. 551); Cino da Pistoia, *Perché voi state forse ancor pensivo*, vv. 9-14 (in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 827).

⁵ PIO RAJNA, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, cit., III, pp. 1403-79, alle pp. 1424-28. L'articolo di Rajna è originariamente apparso in «Studi di filologia romanza», v, 1891, pp. 193-265.

⁶ Cfr. SALVATORE SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche della letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki, 1928.

che il maggior dolore sia l'amore non corrisposto. Non si capisce veramente come mai lo stesso Maianese avesse potuto scrivere nella stessa tenzone, come si legge nelle terzine del detto sonetto: «La fina gioi ch'eo di voi presi amando / mi fu lo ben gradito e savoroso / più di nessun ch'ancora aggia provato; / or che m'avete da tal gioi privato, / sento dolor più forte o doloroso / che nullo che già mai gisse penando»,¹ dov'è chiaro il riferimento al dolore dopo il compimento. Tale interpretazione non può conciliarsi con l'attribuzione dei cinque componimenti della nostra tenzone proposta dal Santangelo: i due elementi non possono dunque coesistere «per la contradizion che nol consente». E qui la proposta di Santangelo, diversamente dai due meriti summenzionati, non lascia intravedere affatto l'ambiente culturale dei primi anni Ottanta del Duecento cui il giovane Dante Alighieri apparteneva insieme a Dante da Maiano, condividendo forse un comune patrimonio letterario (di cui il trattato cappellaniano e la leggenda tristaniana, oltre che ovviamente il tecnicismo di marca guittoniana, facevano parte): un ambiente la cui memoria, a distanza di molti anni, è stata trasposta ed intrecciata nei versi del canto di Paolo e Francesca (*Inf.* v 121-123): «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore», dove Francesca non soltanto adopera il sintagma «maggior dolore» analogo a «dol maggio», ma anche parla della «miseria» che è seguita al felice compimento d'amore.²

¹ Dante da Maiano, *Null'omo pò saver*, vv. 9-14, in SANTANGELO, *Dante Alighieri e Dante da Maiano*, cit., p. 66. Cfr. DANTE DA MAIANO, *Rime*, a cura di Bettarini, cit., p. 104. Nel testo edito dalla Bettarini, al v. 13 si legge: «... più forte e doloroso». La differenza di lezione però non condiziona in alcun modo il mio argomento.

² Ringrazio i proff. Furio Brugnolo e Alfonso D'Agostino che hanno gentilmente seguito il mio ragionamento sulla tenzone del «dol maggio d'Amore». Entrambi, il prof. Brugnolo il 23 marzo 2011 a Padova e il prof. D'Agostino l'8 giugno dello stesso anno a Milano, mi hanno suggerito di prendere in considerazione il rapporto fra la nostra tenzone e il canto V dell'*Inferno*, vv. 121-123. Quando l'Alighieri si occupava della tenzone del «dol maggio» certamente non aveva ancora in mente Francesca, mentre quando scriveva il canto V dell'*Inferno* ricordava sicuramente la nostra tenzone a cui da giovane aveva partecipato. In questo senso, la 'citazione' della frase «dol maggio» nelle parole di Francesca («maggior dolore») è un tipico fenomeno dell'intertestualità 'retroattiva' (per l'intertestualità 'retroattiva', cfr. MARIA CORTI, *La felicità mentale*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 70-71). Lo stesso si potrebbe dire anche al proposito della «mirabile visione» della *Vita Nuova*, perché Dante, quando scriveva l'ultimo capitolo del 'prosimetro', probabilmente non aveva ancora un'idea ben chiara della *Commedia*. Quando la scriveva, però, si ricordava sicuramente della «mirabile visione». Si dovrebbe chiedere in quale maniera l'effetto 'retroattivo' dell'intertestualità avesse trasformato il significato del «dol maggio», in altri termini, se il ricordo della nostra tenzone nel momento della stesura del canto V dell'*Inferno*, per Dante, fosse una semplice rievocazione ('autocitazione') dell'esperienza poetica giovanile (secondo l'attribuzione di Santangelo) oppure una specie di palinodia (secondo l'attribuzione di Barbi) oppure una trasposizione ('*Aufhebung*') del «dol maggio» in una dimensione più ampia e più profonda che riguarda tutta la vita umana (in questo ultimo caso il «dol maggio» sarebbe una 'figura' auerbachiana che rivela il suo pieno significato solo nella forma perfezionata di «maggior dolore» dell'*Inferno* v). In ogni modo sarebbe una domanda la cui risposta esula dallo scopo principale del mio contributo (cioè come interpretare la parola "manti" e ciò che segue).

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Giugno 2011

(CZ 2 · FG 13)

