

Il *Serventese del Dio d'Amore* e il suo contesto letterario e editoriale

Margherita LECCO

Università di Genova
Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo
Margherita.Lecco@lettere.unige.it

RIASSUNTO

L'articolo ricostruisce la storia di un testo italiano del XIII secolo, il *Serventese del Dio d'Amore*, nelle vicissitudini editoriali, nell'analisi delle fonti, nella nuova strutturazione. Derivato da una celebre pagina di André le Chapelain, il testo, composto forse a Bologna, si trova oggi affidato a due importanti testimoni, lo *Zibaldone da Canal* (Venezia, 1311) e le *Rime dei Memoriali Bolognesi* (1309).

Parole-chiave: Serventese, fonti narrative, Cruel Beauties, tecniche narrative, *Zibaldone da Canal*.

The *Serventese del Dio d'Amore* A Study of Sources, Context and Setting

ABSTRACT

Subjects discussed includes material manuscripts and intertextual patterns of a short thirteenth-century work fragmentary preserved in the *Zibaldone da Canal* (Venice, 1311) and in the *Rime dei Memoriali Bolognesi* (Bologna, 1309). A folk-motif (the 'Purgatory of Cruel Beauties') is seen as model that both set a pattern for individual successors in verse and provided the groundwork for the interlace and amplification (the Novel of *Nastagio degli Onesti*, Decameron, VIII, 5).

Key-Words: Serventese, Sources, Cruel Beauties, Narrative techniques, *Zibaldone da Canal*.

Sommario: 0. Introduzione – 1. Manoscritto, datazione, «Gattungsgeschichte» – 2. Il travisamento del «Lai du Trot» – 3. Volgarizzamenti e volgarizzazione.

0. INTRODUZIONE

Nel 1946, nel dare conto dell'edizione critica condotta da Vittore Branca all'*Amorosa Visione* di Boccaccio, in cerca dei possibili intertesti, Gianfranco Contini rendeva nota quella che si sarebbe potuta definire una sua personale scoperta: un breve testo di tematica amorosa e cortese, che l'illustre filologo decise, in base alla versificazione ed all'argomento, di intitolare *Serventese del Dio d'Amore* (1946: 69-99). Noto da tempo agli studiosi, il poemetto era stato pubblicato una prima volta da

Giosué Carducci (1876: 145), e successivamente da Adriana Caboni, secondo la lezione dell'unico esemplare conosciuto, riportato nelle *Rime dei Memoriali Bolognesi*, che lo avevano tramandato in forma parziale, limitata alle prime nove strofi (1941: 83-85). Per un caso fortunato, Contini era invece venuto a conoscenza di una copia recante un maggior numero di versi, benché sempre mutila, numero forse «non di molto» lontano da quello che si sarebbe potuto ipotizzare per la lezione archetipica (1946: 93)¹. Il ritrovamento, avvenuto grazie alla biblioteca luganese dell'amico Giuseppe Martini, che aveva descritto il manoscritto nel *Catalogo* di servizio alla medesima, contribuì a riportare alla luce il testimone di una valente tradizione, da tempo dimenticata. Il testo, tuttavia, rimase per poco tempo all'attenzione che gli era stata restituita, per ricadere presto nell'oblio. Al quale fu invece sottratto, forse in modo definitivo, diversi anni più tardi, nel 1967, quando venne pubblicato, insieme con il contiguo *Serventese dello Schiavo di Bari*, da Alfredo Stussi, in quanto parte del manoscritto noto come *Zibaldone da Canal*, oggi appartenente alla Yale University (Ms 327), di cui occupa i ff. 65r-67r (Stussi 1967: 112-117). Il testo appare, per più ragioni, degno di interesse, a causa anche di una rinnovata speculazione sui suoi tramiti tematici. Su di esso si vorrebbero quindi avanzare alcune considerazioni, volte a tracciarne, sia pure in breve sintesi, la vicenda testuale.

1. MANOSCRITTO, DATAZIONE, «GATTUNGSGESCHICHTE»

Come è noto dall'importante edizione Stussi, nello *Zibaldone da Canal*, manoscritto di area veneta databile intorno alla prima metà del XIV secolo (1311), sono raccolte in prevalenza composizioni di carattere pratico: vi sono contenute prose di carattere mercantile (computi, transazioni commerciali), medico (ricette, pozioni farmaceutiche), scientifico (note di astronomia e astrologia), e sono presenti anche proverbi, formule di scongiuro, una corta *Cronica* su fatti della storia veneziana fino al 1257, e qualche opera (anche frammentaria) di letteratura: i due *Serventesi*, l'inizio di un romanzo di materia tristaniana e qualche verso del sonetto *Tempo vene*, scritto a Bologna da re Enzo².

Nella forma in cui è contenuta nello *Zibaldone*, la stesura del *Serventese* (d'ora in poi citato come *SDA*) non si pone quindi oltre gli inizi del XIV secolo, né, sotto il rispetto linguistico, risulta esterna all'area veneta. Come sembra probabile (in base alle indicazioni continiane), l'archetipo da cui *SDA* discende dovrebbe risalire alla seconda metà del secolo precedente, e provenire da una zona non eccessivamente distante. A suggerire la datazione e la (probabile) localizzazione contribuiscono i

¹ Nella recensione di Contini, *SDA* era detto «contenuto in un manoscritto della sua [di Martini] splendida collezione in Lugano» (1946: 69). L'illustre filologo ne ricostruì parzialmente la vicenda, iniziando da un'antica appartenenza veneziana, sino all'ultima stazione allora conosciuta, presso Sotheby's di Londra, che, nel 1903, lo aveva venduto a due antiquari viennesi, dai quali Giuseppe Martini lo aveva comprato nel 1921.

² Il *Serventese del Dio d'Amore* è inserito a seguito di una serie di proverbi, che hanno come tema *saggezza e follia* (cc. 64-65): in particolare, segue il proverbio che dice: «Lloda lo matto e fallo sallire».

dati della versione 'breve' (cioè frammentaria) del *Serventese*, il testimone contenuto tra le *Rime dei Memoriali Bolognesi*, che ne rappresenta forse la forma seriore (Caboni 1941: 83)³. Questa, che per indicazione del manoscritto non risale a data anteriore al 1309, trova indicatori di definizione nel contributo dell'esame linguistico, che rimanda ad una localizzazione in area emiliana, ad un volgare da riconoscerne come settentrionale di nord-est, e in alcuni elementi inerenti al genere stesso del serventese, diffuso sul territorio italiano a partire dal XIII secolo. Elementi che si rinvergono, anzitutto, nel metro usato: trattandosi di quello che (per dirla ancora con Contini 1960: 846, ed accanto a lui, più di recente, con Ciociola 1979) «il più antico metricista italiano, Antonio da Tempo, chiamerà *sermontesius caudatus*»⁴: verso scandito dalla misura di tre endecasillabi seguiti da un versetto di 4/5 sillabe in rima con la strofe successiva: tipologia che appare caratteristica del serventese italiano, genere popolare, o semi-popolare, inteso a ricalcare modelli d'Oltralpe, il cui più antico esemplare sembra essere proprio il *Serventese dello Schiavo di Bari*, e che ebbe fra XIII-XIV secolo una piccola, ma ben rappresentata, campionatura.

A tale compagine appartiene il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei (SLG)*, composto a Bologna dopo il 1274, per narrare, con voce giullaresca, le faide tra Guelfi e Ghibellini della città (Contini 1960: 844-897). Questo testo si rivela anch'esso importante per isolare il contesto da cui proviene *SDA*: l'*incipit*

Altissimo Dio padre [re] de gloria,
Priegote che me di' senno e memoria
Che possa contare una bella istoria
De recordança

suona pressoché identico in entrambi i testi⁵, ma lasciando *SLG* come forma derivativa e di scrittura più popolare, tanto da far supporre l'esistenza di *SDA* come modello e forma di riferimento⁶. Questo fatto può indurre a ritenere che il capostipite di *SDA* provenisse dalla stessa area geografica emiliana (e forse bolognese) da cui venne poi

³ *SDA* si ferma al v. 36, strofe 9. La versione dei *Memoriali* (datati 1309) appare diverse volte lacunosa, e almeno in un caso, forse mancante di una parola, v. 35: «per soa gran[de] et de bon core», dove la lacuna colmata dalla Caboni (la sillaba inserita tra parentesi quadra) potrebbe rivelare la presenza di un termine compiuto. Ma solo un esame diretto sul manoscritto consentirebbe una revisione adeguata.

⁴ Questa definizione si legge a riguardo del *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, vol. II, t. I: 846. L'articolo di Ciociola (1979) interviene sulla questione del genere, del suo metro e dei suoi testimoni con indicazioni complementari, molto esperte, sulle affermazioni continiane: si veda specialmente quanto riportato alle pp. 46-48 e ss. Per una storia del *Serventese* nella lirica provenzale, ed alcune interferenze con la storia del genere italiano, vedi anche Rieger (1976).

⁵ Per *SDA* vedi sotto. Si tratta di un *incipit* comune a molti *Serventesi*, e che verrà ripreso dai Cantari, di origine tipicamente performativa; Ciociola (1979: 47-48, n.3).

⁶ Contini (1946: 95): «L'identità quasi perfetta [della versione *SDA* dei *Memoriali*] dell'inizio con i primi tre versi del *Serventese dei Lambertazzi* è senz'altro intenzionale: in quale direzione? Già a priori sarebbe più verisimile che il verseggiatore politico intonasse la sua storia su un modello del repertorio corrente; ma la congettura riesce confermata dal fatto che, se il nostro testo [*SDA*] può dirsi rimato, l'altro offre spesso assonanze molto generiche – e usiamo ancora un eufemismo; perciò non si scenderà oltre il 1280, data di quei casi in Romagna». Vedi ancora Ciociola (1979: 48), prosiegua della n. 3.

SLG, fatto che parrebbe suffragabile anche attraverso alcune forme linguistiche⁷, e che l'autore dovesse appartenere alla stessa schiera di scrittori professionisti del verso, benché con migliore, più compiuta, capacità di elaborazione.

In effetti, la qualità popolare si rileva in *SLG* più nettamente di quanto non accada per *SDA*. Contini dedusse anche da questo 'tono' minore la filiazione di *SLG* da *SDA*, la ragione che lo convinse a situare la composizione di *SDA* anteriormente alla presumibile data di composizione di *SLG*. Tale datazione si precisa allora meglio come riferibile al 1280 circa, qualche anno dopo lo svolgimento di quegli avvenimenti della politica bolognese (Contini 1960: 82). Certamente, la natura cortese di *SDA* ha un peso non indifferente nel postularne la nascita in un luogo letterariamente più sorvegliato di quello che dovette dare la luce a *SLG*. Lo stesso tipo di argomentazione dice però che, se la formula incipitaria di *SDA* si modella su quella tipica di un genere di facili compromissioni stilistiche, la posizione di *SDA* sia da situare in rapporto ad un utilizzo di 'fonti' forse non di primissimo livello. Il problema, appunto, delle connessioni testuali di *SDA*, delle sue fonti, insomma, è l'oggetto su cui soprattutto ci si vorrebbe qui soffermare.

SDA consta di 192 versi, distribuiti in 48 strofe, ciascuna composta di tre endecasillabi, più un verso di cinque sillabe, non immuni da incertezze di misura, né dalla presenza di assonanze, per quanto la lezione dello *Zibaldone* sembri (come per altre cose) più corretta di quella fornita dai *Memoriali Bolognesi*. Sotto questo rispetto, *SDA* (e forse il suo archetipo) si conforma con qualche riserva alla fattura della maggior parte dei Serventesi italiani, per lo più assegnati da Contini alla poesia «popolare e giullaresca». Ma è così anche per la materia che informa il testo?

Rammentiamo l'argomento per sommi capi. *SDA* è narrazione dell'incontro che il Poeta, che se ne va *sollo sença compagnia* (v. 14), fa di uno straordinario corteo: aperto da una *schiera di belle donçelle* (v. 21), che cantano una ballata sulla nobiltà dell'*alto dio d'amore* (v. 34), infoltito da altre schiere, di *belli donçelli* (v. 41), di *done maritate* (v. 45), di *duchese* (v. 46), *raine e contesse* e *de grande principate* (v. 48), ed ancora di *belli chavallieri* (v. 56); tutti insieme, essi aprono il corteo del Dio, signore potente (v. 70) ed abbigliato con sfarzo. Segue ancora una *maxenata* (v. 87) di donne malvestite e in gran tormento, dalle quali si stacca una fanciulla, che si rivela come la donna amata dal Poeta (*Ma çerto la dona mia quella era*, v. 109), pentita per non avere acconsentito alle sue richieste amorose. La compagnia si raduna in un *bel prado* (v. 158), dove il Dio si assiede su un *bello sedio* (v. 170), ed ognuno dei convenuti si ferma in *so logo ordenato* (v. 173): solo le povere infelici d'amore sono fatte vestire *d'erbe ponçente* (v. 182), poste a sedere *sovra un canfin de carbone ardente* (v. 183), ed escluse dal ricco banchetto che si prepara per gli amanti felici.

⁷ Contini (1946: 95): «Il luogo di composizione sia, anche qui, l'Emilia, più probabilmente Bologna stessa, sembra risultare dalle rime». Contini si riferisce qui all'analogia tra versione *SDA* dei *Memoriali* e *SLG*. L'area linguistica della versione Martini, poi *Zibaldone*, viene invece da lui caratterizzata con elementi indubbiamente riportabili ad area veneta: per es. *z* lunga come *ç*. Per altre osservazioni linguistiche vedi Stussi (1967: XXVIII e quanto osservato per la lingua del *Serventese dello Schiavo di Bari*, p. XXIV).

La tematica di *SDA* immette dunque, senza dubbio, in piena tradizione cortese. Essa rientra in quel complesso narrativo che si conviene di intitolare, con felice intuizione dell'ormai lontano John L. Neilson, al «Purgatorio delle Belle Crudeli» (Neilson 1900; Sinicropi 1989; Watanabe 1999)⁸. E' Contini stesso a citare il saggio di Neilson, nel 1946 vecchio di soli 46 anni, per ripercorrerne le principali attestazioni, da considerare come premessa e sfondo all'*Amorosa Visione*: rassegna estesa a comprendere, fra XII e XIV secolo, il *De Amore* di André le Chapelain, gli oitanici *Lai du Trot* e *Conseil d'amour* di Richart de Fournival (XII-XIII sec.), un *Salut d'Amor* catalano (XIII sec.) e la *Confessio Amantis* di John Gower (XIV sec.), più qualche altra testimonianza, d'ambito romanzo e germanico. Neilson terminava il suo regesto con la versione, molto modificata rispetto alle precedenti, della novella decameroniana di *Nastagio degli Onesti*. A fronte dell'*Amorosa Visione*, la novella sarà da tenere ovviamente distinta. Per *SDA*, per la definizione dei suoi tramiti costitutivi, la rassegna dei modelli e delle interferenze deve essere ancora più ristretta. Espunti per ragioni cronologiche e territoriali, *Salut* e *Confessio* (e quasi di sicuro Richart de Fournival, testo di circolazione per lo più francese), restano come possibili antecedenti ed ispiratori *De Amore* e *Trot*: a prima vista, si direbbe anzi che alcune scelte strutturali di *SDA* siano state desunte sia dall'uno che dall'altro testo.

2. IL TRAVISAMENTO DEL «LAI DU TROT»

Sia consentito fare, su questo punto, una breve digressione, per rammentare alcuni indispensabili dati di riferimento. Il tema del *Purgatory of Cruel Beauties* è versione cortese di un tema, o meglio motivo, di *longue durée* e molteplici narrazioni del territorio europeo, il motivo del *Wild Hunt* o *Exercitus Mortuorum* (noto anche come *Caccia Selvaggia*, *Mesnie Hellequin*, e con altra denominazione ancora). Su di esso sono stati scritti, negli ultimi venti anni, molti saggi, che ripercorrono, con aggiornamenti e rinnovati appoggi testuali, itinerari di ricerca impostati, con accuratezza e sapienza deduttiva, dalla critica positivista del XIX secolo⁹. Dai saggi recenti, sono stati evidenziati specialmente i tramiti di collegamento con matrici appartenenti al mito, e l'attualizzazione compiuta, a partire dall'XI secolo ad opera della cultura clericale con valore di *exemplum*, in relazione all'omiletica ed ai precetti penitenziali: sorta di 'Inferno in terra' per servire come paurosa esortazione e convertire i meno virtuosi.

⁸ Il saggio di Neilson (1900) costituisce una forma tra le più remote su questo argomento, che tuttavia aveva avuto qualche trattazione già nel XIX secolo. Il lavoro di Sinicropi (1989), benché impostato in maniera non particolarmente innovativa, si qualifica come ampliamento del tema ed incremento di nuova bibliografia. Con diversa prospettiva, e minore originalità, anche Watanabe (1999) merita di essere letto.

⁹ La già notevole, e sfruttata, bibliografia sull'argomento si è venuta arricchendo in questi ultimi anni di indagini metodologicamente innovative: cfr. Ginzburg (1989); Schmitt (1994); Walter (1998); Lecouteux (1999); Walter (1999). Mi permetto di rinviare anche ai miei: Lecco (2000) e (2003).

La quasi totalità di questi studi tuttavia, proponendosi nel campo dell'analisi storica e/o folclorica, ha pressoché ignorato (forse doverosamente, visto il suo raggio d'azione) altre specificazioni dell'immenso patrimonio narrativo sull'argomento. Una prospettiva in chiave di ricostruzione narrativa e filologica si trova invece di fronte a varianti di grande importanza dal punto di vista della mitopoiesi e della tipologia letteraria. Tra queste, ne esiste una a sfondo amoroso. La notevole duttilità narrativa del tema ha, vale a dire, operato in modo che, alla metà del XII secolo, una *branche* del materiale narrativo relativo all'*Exercitus* venisse de-contestualizzata dall'ambito clericale, e ri-contestualizzata in chiave cortese: la prevalente componente maschile dei partecipanti viene sostituita con una componente femminile, e posta sotto l'imperio di un Signore che, un tempo Guida dei Morti, si trova a governare la prassi del sentire amoroso, a farsi Signore e Personificazione di Amore. Nella nuova figura si confondono con evidenza lascito folclorico 'barbarico' e memoria classica di una divinità d'Amore, la cui natura si dimostra comunque prescrittiva e prevaricante, perché intenta al castigo di coloro che peccano: questa volta non contro la castità, ma contro l'etica d'amore, che mette al bando chi rifiuti di concedersi all'amore, anche come attiva pratica fisica¹⁰.

Tra le più antiche testimonianze dell'introduzione di questa nuova figura nella letteratura medievale si trovano appunto il passo del XV capitolo del I Libro del *De Amore* di André le Chapelain ed il *Lai du Trot*¹¹. I due testi sono all'incirca contemporanei, risalenti alla fine del XII secolo. Tanto che questa contemporaneità ha insinuato l'ipotesi di una nascita parallela, quando non l'attribuzione di una priorità al *Lai*. Eppure, tra i due testi, i rapporti di posizione, di reciproca relazione, sono impostati in modo più che evidente.

La trasmutazione della posta in gioco, infatti, quanto dire il passaggio da una ragione religiosa ad una laica (nella nuova versione, il peccato è di chi non ama carnalmente), e la trasformazione dei codici culturali e semantici, sono state pensate e condotte a fine sotto l'impulso di una posizione intellettuale altamente evoluta ed attenta alle convenzioni culturali e letterarie cortesi. Va da sé, poi, che un'operazione di tale rilievo e novità non avrebbe potuto mancare di essere adeguatamente registrata e fissata attraverso la scrittura, *medium* indispensabile dell'espressione cortese. Né, ancora, si può pensare che l'onere di questa transizione culturale così impegnativa non necessitasse dell'intervento di una personalità provvista d'intelletto, erudizione, e perfetta conoscenza e *maîtrise* delle regole cortesi.

È dunque probabile che la responsabilità dell'operazione di trasferimento del motivo dell'*Exercitus Mortuorum* dall'ambito clericale a quello cortese sia da attri-

¹⁰ Sulla figura del Dio d'Amore come personificazione, trasmessa alla letteratura medievale dall'epitalmio latino tardo, trasformata con la sovrapposizione di elementi cortesi, cfr. Lewis (1969: 73 ss.), Jauss (1971), Jung (1971), Ruhe (1974), Strubel (1989: 104-108).

¹¹ Il *De Amore* o *De Arte honeste amandi*, è edito con l'intitolazione: *Andreae Capellani Regii Francorum De Amore libri tres* da Trojel (1972). E anche l'ed. a cura di Battaglia (1947), nonché l'ed. a cura di Ruffini (1980). Per il *Lai du Trot* vedi le edizioni di Grimes (1935), e di Tobin (1976).

buire a colui presso il quale si trova la formulazione sistematica ed elaborata della dottrina d'Amore in chiave cortese, appunto l'ignoto André le Chapelain, che con il *De Amore* scrive una delle opere più dotte, profonde, e irridenti di tutta la precettistica cortese: André che, per il passo che descrive il Dio d'Amore come Signore di questo nuovo *Exercitus Mortuorum*, si è servito della citazione da una delle pagine più severe della *parenese* medievale, estratta dalla *Visione* del *presbiter Walchelinus* contenuta nell'*Historia Ecclesiastica* dell'anglo-normanno Orderic Vital (primo XII sec.): di questa, laddove è descritto il passo sulle donne dannate per *carnalitas*, mantiene la forma letterale, ma per volgerne la sostanza in parodia sottile¹².

Il *Lai du Trot* opera invece in altra maniera. Sulle donne dannate, esso mostra un'evidente incongruenza testuale: perché riduce a due (le donne felici e le infelici) le schiere che il *De Amore*, sull'esempio delle tassonomie dei Penitenziali, aveva triplicato (donne felici, e doppia tipologia di donne infelici, per eccesso e per difetto), reinserendo però, successivamente, una terza schiera; la quale risulta, con evidenza, superflua, e pare inserita quasi a conseguenza di un segreto senso di colpa nei riguardi di un modello (quello di André le Chapelain) sentito come cogente, ma ormai inutile nella categorizzazione definitiva (Lecco 2003).

Il *Lai du Trot* richiede dunque la prioritaria conoscenza della lettura cortese del motivo, e non può venire se non *dopo* il *De Amore*, così come accade ad un insieme di testi, che prendono vita toccati dal fascino del trattato di André: i testi raccolti da Neilson e da Contini, che si dimostrano versioni di discendenza diretta da André nella proposizione di coerenti spunti di una teoria d'Amore, come se fossero varianti adiafore di un'unica lezione dettata dalla Cortesia. Così accade anche per altri testi meno titolati dal punto di vista di una teoria d'Amore, i quali, all'apparenza, si accontentano di rifarsi all'*exemplum* a causa dell'elemento pauroso, e tornano così, per via traversa, a ricollegarsi al primitivo mito di morte. Si veda, a conferma, il *Lay* medio-inglese di *Sir Orfeo*, che riprende alla lettera la narrazione del *De Amore*, per applicarla di nuovo al regno degli Inferi in cui precipita la regina Euridice¹³. E in effetti anche *Trot* fraintende e confonde il dettato del *De Amore*, dal momento che, attirato dalle potenzialità, tipicamente medievali, del *contrasto*, finisce per ridurre la portata teorica del messaggio di André, dandone, con la soluzione binaria (donne felici e infelici), una lettura semplificata.

C'è tuttavia un'altra precisazione da fare. Nell'ampio processo di ricezione dell'episodio del Dio d'Amore, andranno anche computate le versioni che si trovano in volgarizzamenti e adattamenti del *De Amore*. Tra questi vanno ricordati quelli che furono condotti in Italia, fra XIII e XIV secolo, cinque dei quali sono attualmente conservati, appartenenti ad un'originaria area toscana, indicativi di una buona dif-

¹² Il passo è contenuto nell'*Historiae Ecclesiasticae Libri Tres* di Orderic Vital, storico e cronista, § VIII: 17 (Chibnall 1979: IV, 236-50). Per un commento al passo cfr. Schmitt (1994: 114-22).

¹³ Sull'origine celtica del tema, si veda in particolare il bel saggio di Brouland (1996), alla cui bibliografia rimando. Sul *Sir Orfeo*, che ha suscitato un alto numero di studi, oltre alle *Introduzioni* alle rispettive edizioni, in Bliss (1994) e Sisam (1970), si vedano Kittredge (1886), Burke Severs (1961), e Lecco (2004a).

fusione del testo dell'autore francese e molto produttivi di ulteriori riletture e ibridismi¹⁴. Il *De Amore*, che in Italia influenza profondamente la Scuola Siciliana e il Dolce Stil Novo, non manca di lasciare tracce anche sulla letteratura di più umili natali: come il padovano *Frammento Papafava*, nel conformarvi gli spunti di una morale cortese; o come, più tardi, il *Cantare di Bruto di Bretagna* di Antonio Pucci¹⁵. Caso singolare quello di Pucci, e molto istruttivo per *SDA*, perché l'autore vi riprende un ulteriore racconto fantastico tratto dal *De Amore*, il secondo dei due (il primo essendo quello appena esposto) nei quali le Regole teoriche sull'amore vengono espresse con il viatico di una narrazione fantastica, intitolata ad un Re d'Amore, che, in questa seconda occasione, viene fatto coincidere con il re Artù dei romanzi cavallereschi¹⁶.

3. VOLGARIZZAMENTI E VOLGARIZZAZIONE

Che cosa si vuole dire con questo *excursus*? Che, intorno alla metà del XIII secolo, esistevano diversi testi che avrebbero potuto essere avvicinati al tema di *SDA*. Che se, dell'intero patrimonio successivo alla diffusione del *De Amore*, alcune versioni sono forse di difficile accesso e rimangono allo stato di pure ipotesi, come visto da Contini, o come antecedenti della sola *Amorosa Visione*, dove si sono contaminate, per Boccaccio, con presenze ulteriori (*Roman de la Rose*); ve ne sono però altre, forse minori, che potrebbero avere influenzato *SDA*. Da presenze presumibili, ed assenze quasi certe, si può tentare di tirare qualche conclusione, sia pure non definitiva per la definizione dello *status* narrativo di *SDA*.

All'apparenza, come si è detto, *SDA* presenta almeno un elemento simile a *Trot*: confonde il numero delle schiere che fanno parte del corteo, riducendole da tre, le donne che hanno amato in giusta misura, quelle che hanno ceduto a troppi amanti, quelle che non hanno ceduto a nessuno, a... A quante, di preciso? In *Trot*, sono due le schiere delle donne coinvolte: le *felici*, vale a dire, coloro che non hanno peccato contro Amore (perché si sono concesse agli amanti), e le *infelici*, coloro che hanno peccato contro il Dio (perché hanno serbato la castità); a queste due categorie, *Trot* aggiunge però, maldestramente, una schiera a seguito della prima (cfr. a partire dal v. 140), che presenta le medesime caratteristiche positive, lasciando comprendere che l'incongruo complemento (in pratica una reduplicazione della prima schiera) è frutto di una cattiva lettura del *De Amore*. Analogamente, in area italiana, anche *SDA* fraintende la tripartizione di André: esso fa (come sembra) degli intervenuti al cor-

¹⁴ Si veda per questo argomento Battaglia (1947), e specialmente le *Note e Tesi* di Insana e Avalle, aggiunte alla traduzione italiana del *De Amore* (1996: 183-200).

¹⁵ Sull'episodio 'arturiano' (contenuto nel Libro II, 8) e l'utilizzo da parte del poeta Antonio Pucci, si veda Lecco (2004b): il testo dei *Cantari* (per cui vedi Benucci, Manetti, Zabagli (2002: I, 107-127) dipende direttamente da una delle versioni toscane. Il *Frammento Papafava*, poemetto d'ambiente «genericamente padovano», si può leggere in Contini (1960: 41-47).

¹⁶ Mi permetto di rimandare a Lecco (2006).

teo un unico corteo, riunendo insieme le donne (e gli uomini che, nel *De Amore*, le seguono) del primo e del secondo gruppo, congiunto senza distinzione gerarchica né di sesso: l'aggettivo *oltra* che, al v. 37, inserisce accanto al primo un secondo gruppo appare infatti aggiunta più labile (come se fosse la parte di un tutto) rispetto alla netta compagine delle «.III.XX. dames tot alsi» - *ancora ottanta dame*, di cui parla *Trot*, v. 141.

Si tratta, per *Trot* come per il *Serventese* italiano, dell'effetto di una tendenza semplificatrice, che si osserva anche in altri casi: ad esempio nel citato *Lay* medio-inglese di *Sir Orfeo*: travisamento che si produce o per mancata comprensione del testo di partenza, o per voluta azione riduttiva, o che, anche, viene effettuato dagli autori stessi per ragioni di maggiore comprensibilità; ripartire drasticamente la scelta tra *fedeli al Dio d'Amore e infedeli*, sul principio generale che oppone *buoni vs cattivi*, significa scegliere una soluzione più immediata e semplice. Scelta che non investe, significativamente, un autore che conosce bene la teoria d'amore, e che possiede intelletto sofisticato, come Richard de Fournival, il quale, nel suo *Consaus d'Amour*, rispetta adeguatamente (ed anzi incrementa, nella descrizione dei tormenti) la tripartizione del *De Amore*.

Dietro *SDA* si deve pensare attiva una riflessione in qualche modo analogamente semplificante, per intenzione voluta o per non totale intendimento. La riduzione non ha avuto esiti troppo cattivi. Sotto questo aspetto, *SDA* con le sue modeste risorse retoriche figura, forse incidentalmente, meglio di *Trot*, poiché la *reductio ad unum* maschera con maggiore efficacia la confusione delle schiere: perché le mischia insieme e perché immette una presenza maschile che, motivata in André, nel testo italiano sembra dettata da puri effetti di convenienza cortese, come se istituisse un ruolo di cavalieri serventi, invece che di obbligati complici nel castigo.

Vorrei dire con questo, che personalmente escluderei la possibilità del ricorso, per *SDA*, ad un testo come il *Trot*, postulando per il testo italiano la sola conoscenza del *De Amore*. La copia unica che ha tramandato *Trot* non informa, naturalmente, circa la diffusione antica del testo, e lascia intendere che il manoscritto che la ritiene, il ms. fr. 3516 della *Bibliothèque de l'Arsenal* di Parigi, anche come testimone di una più larga diffusione non dovesse oltrepassare un raggio d'azione che si estendesse oltre i confini della lingua *d'oïl*¹⁷. Nel contempo, andrà considerato il problema della conoscenza dei *Lais* sul territorio italiano, che lascia ancora molte zone d'ombra, e, al momento, pare concludersi sul versante negativo. Non si può, ad esempio, accettare senza alcuna riserva che il *Lai de Lanval*, uno dei più compiuti di Marie de France, sia stato fonte diretta del Cantare di *Ponzela Gaia*, se si pensa che una trattazione della stessa serie di motivi (*l'amore della fata*) si poteva riscontrare nel *Partonopeus de Blois*, testo che si sa invece ben noto ai letterati italiani (Bendinelli Predelli 1984). Considerazioni simili andranno fatte anche per il *Lai de Píramus et Tisbé* inteso come

¹⁷ Il ms. Arsenal fr. 3516 (*Bibliothèque de l'Arsenal* di Parigi), che contiene in copia unica il *Trot*, venne redatto intorno al 1267-68, con molta cura ed un'antologizzazione cospicua di testi narrativi e religiosi (biblici), e non sembra aver mai lasciato la zona del Nord-est francese in cui venne redatto; vedi Tobin (1976: 13-15).

fonte diretta per il Cantare omonimo¹⁸. In questi due casi, però, ci si trova pur sempre di fronte a due *Lais* di ampia e provata notorietà, ricordati da molte testimonianze, ed utilizzati anche in via secondaria, da autori che ne fruivano per fama anche indiretta. È quasi sicuro invece che non si possa fare la medesima affermazione per *Trot*, la cui notorietà rimane sovrastata dalla versione fornita prioritariamente dal *De Amore*. Ragioni di probabilità, più che di possibilità, inducono ad ipotizzare che il *Serventese* derivi esclusivamente dal trattato di André, anche in ragione del buon numero e della notevole diffusione dei testimoni italiani dello stesso.

Una prova potrebbe essere offerta dal fatto che, per la restante parte del proprio dettato, *SDA* dimostra maggiori timori e meno osa, rispetto a *Trot*: il quale, focalizzando l'attenzione sulle dame, tagliava via gran parte della suggestiva cornice ambientale che era offerta del *De Amore*, limitandosi a riferire il momento della cavalcata, situata sullo sfondo di un paesaggio di iconografia gotico-cortese (il *pré* accanto alla *riviere*, disseminato di *flors a grant plente blanches e vermeilles e bloies*, vv. 65-67). *SDA*, invece, si attiene, nel complesso, alla compagine del *De Amore*, con la conseguenza di aderirvi anche sotto altro rispetto. Riferisce così della presenza del Dio e di quella del suo giardino *faé*, di cui però non intende (a giudicare da quello che resta) la motivazione né la funzione. La scenografia del giardino del Dio, anch'essa, nel *De Amore*, triplicata in corrispondenza alle diversità comportamentali delle dame (Trannoy 1999), pare ridursi in *SDA* alla topica del *locus amoenus*, lasciando se mai trasparire il riferimento al *verziere* della poesia cortese.

Dello scenario del *De Amore*, dame a parte, sono rimaste intatte in *SDA* la presenza del Dio e del giardino. La presentazione del Dio d'Amore resta prossima a quella della pagina d'origine, benché limitatamente ai dati esteriori: il Dio-re (la regalità feudale del *De Amore* si conforma meglio alla compagine ideale del testo) compare nell'atto di guidare il corteo dei sudditi d'amore (vv. 63-66 ss.); è poi visto nel momento in cui viene a insediarsi sul trono posto all'interno del giardino e a signoreggiarvi (vv. 169-172). Ma se tale duplice indicazione è rispettata, s'individuano anche elementi di variazione operanti in profondità rispetto al testo di André. Nell'evocazione del giardino, è andata perduta la ragione di essere che costituiva la novità radicale nel *De Amore*: la tripartizione degli spazi del giardino del Dio, alla quale corrispondeva una precisa valutazione dei comportamenti amorosi; in seguito alla quale si perde anche la necessità di dare un *centro* al giardino, che era in André *focus* dell'universo amoroso, luogo di ricompensa, dove si insediavano gli amanti perfetti, coloro che avevano saputo mantenere la giusta misura del concedere, dando di sé *non troppo né troppo poco*.

All'intorno, i cerchi concentrici che chiudevano la zona centrale, erano delegati, in André, alla punizione, ma anche al rispecchiamento visivo e materiale delle mancan-

¹⁸ Il Cantare di *Piramo e Tisbe* si può leggere egualmente nella recente ediz. Benucci, Manetti, Zabagli (2002: I, 165-192) l'edizione è a cura di R. Manetti. Il *Lai de Piramus et Tisbé* si può leggere nell'edizione Branciforti (1959), che riferisce con ampio commento la storia dei rifacimenti latino-medievali e romanzzi, ed anche nella recente traduzione commentata di Noacco (2005).

ze operate contro Amore: l'*umiditas* degli eccessi amorosi, che connotava il primo cerchio quasi come sotto l'effetto di un'inondazione sentimentale-sessuale; la *siccitas*, che, nel secondo cerchio, puniva con l'aridità del terreno l'arida ritrosia delle dame inutilmente virtuose. In *SDA* anche i cerchi esterni del giardino vengono a mancare. In tal modo, la sofisticata divisione descritta da André le Chapelain, che risponde, a voler seguire la puntualizzazione del più accorto esegeta del *De Amore*, Alfred Karnein, all'applicazione di una *Sündentheorie*, di una meditata classificazione dei peccati desunta da un qualche ideale *Penitenziale* corretto in senso cortese (1972 e 1985: 84-85), viene sostituita dalla bellezza di un luogo indistinto, uniformato ad una sola dimensione, dove vige l'applicazione dei medesimi piacevoli privilegi. La pena, quando esiste, è confinata alla privata situazione delle dame, che vengono punite *ad personam*, con il sedile ardente e la cattiva qualità del cibo (*e sopra un canfin de carbon ardente/è poste a sedere*, vv.183-184). Il Dio stesso, in *SDA*, scomparsa ogni altra attitudine, appare simile ad un qualunque nobile signore medievale che sia guida e padrone di una compagnia cortese di giovani allegri e belle dame.

In sostanza, in *SDA* il motivato *décor* del *De Amore* lascia il posto, molto più che nel *Trot*, agli esiti di una scena cortese, vicina se mai alla pratica tematica e formale del *plazer*, con le scelte, che sono proprie a questo genere minore, di un'ambientazione con elementi di pregio, che si riscontra puntualmente nella bellezza scenografica, nella profusione di gemme, nell'eleganza degli abiti e dei gioielli, persino nella materiale qualità dei cibi (vv. 190-192): un'affinità, con questo genere, di rappresentazione 'tardo-cortese' alla quale, ad esempio, nelle *Rime dei Memoriali Bolognesi*, rimandava un testo che fu forse, per *SDA*, materialmente disponibile, il sonetto *Dugento scudelline di diamanti* (Caboni 1941: 65).

La chiusa del *Serventese*, come parve probabile a Contini (cfr. sopra), non doveva trovarsi molto oltre. Le ipotesi restano circoscritte: si può ritenere che vi fosse enunciata un'ulteriore deplorazione della donna-locutrice (che *SDA*, in questo rivelando un tratto originale, aveva tradotto in amante del personaggio locutore, a differenza di *Trot*), forse seguita da un giudizio, più o meno esteso, espresso dal Dio, e dall'incremento di qualche considerazione moralistica, impostata naturalmente in senso cortese, sull'opportunità di rispettare appieno gli insegnamenti di Amore nella consequenzialità dei dettami ad essi inerenti. *SDA* ripercorre le modalità di comportamento degli epigoni della pagina del *De Amore* nei casi in cui questa venisse ripresa da autori in senso lato 'popolari': dove l'attributo copre il processo di divulgazione pratica di una precettistica amorosa, con l'intento di trasferire la narrazione in racconto di sollecitazione più o meno fantastica, invece che in ragionata e prescrittiva didattica del comportamento amoroso.

L'impressione, insomma, è che *SDA* debba, in qualche modo, essere riportato ad una nuova considerazione, intendendo con questo una ripresa dello studio sui suoi vari elementi testuali (la veste linguistica, ad esempio, che situando il testo nell'area veneta, lascia tuttavia trasparire in qualche tratto una volontà di arrivare ad un linguaggio connotato meno localmente, vedi la sporadica alternanza di forme con [t] intervocalica non sonorizzata, non appartenenti agli esiti settentrionali), ma an-

che una valutazione delle sue componenti. Si potrebbero così comprendere meglio le dinamiche di alcuni fattori. Come a proposito della diffusione del *De Amore*, fino ad ora esaminata quasi solo negli effetti di una ricezione elevata, dai poeti siciliani al Cavalcanti. O della consistenza del *corpus* dei Serventesi italiani, in qualche caso almeno da connettere più da vicino ai modelli francesi, e sottrarre invece, in parte, alla definizione, che suona a volte quasi come una condanna, di «genere popolare e giullaresco», quando taluni casi (ivi compreso il *Serventese dello Schiavo di Bari*, almeno per argomento e fonti) presuppongono legami più complessi. O per la stessa definizione del terreno di diffusione dei temi cortesi e della trattatistica d'Amore, anche quando, in ogni senso, volgarizzati. Perché è, in fondo, da qui, da questo sostrato fertile di scambi fra livelli letterari di grande dottrina e di accoglienza semi-dotta, che germina, più che dall'*Amorosa Visione*, testo di indubbia e forse unidimensionale collocazione, la bella invenzione della novella decameroniana di Nastagio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AVALLE, D'A. S., INSANA, J. (eds.) (1996): Andrea Cappellano, *De Amore*, Milano, SE Editore.
- BATTAGLIA, S. (ed.) (1947): *Trattato d'amore. Andreae Capellani Regii Francorum "De Amore"* (Con due traduzioni toscane del sec. XIV), Roma, Perrella.
- BENDINELLI PREDELLI, M. (1984): «Fonti e struttura. Il caso del "Cantare fiabesco" italiano», in PICONE, M.A. e BENDINELLI PREDELLI, M. (eds.): *I Cantari. Struttura e tradizione*, (Atti del Convegno Intern. di Montréal 19-20 marzo 1981), Firenze, Olschki, pp. 127-41.
- BENUCCI, E., MANETTI, R., ZABAGLI, F. (eds.) (2002): *Cantari Novellistici dal Tre al Cinquecento*, Roma, Salerno Edit., voll. I-II.
- BLISS, A. J. (ed.) (1954): *Sir Orfeo*, Oxford, Clarendon Press.
- BRANCIFORTI, F. (ed.) (1959): *Lai de Pirus et Tisbé*, Firenze, Olschki.
- BROULAND, M.-Th. (1996): *Le substrat celtique du Lai breton anglais "Sir Orfeo"*, Paris, Didier Erudition.
- BURKE SEVERS, J. (1961): «The Antecedents of *Sir Orfeo*», in Leach, Mc. E. (ed.): *Studies of Medieval Literature in Honour of A. C. Baugh*, Philadelphia, University Press, pp.187-202.
- CABONI, A. (1941): *Antiche Rime italiane tratte dai Memoriali Bolognesi*, Modena, Società Tipografica Modenese.
- CARDUCCI, G. (1876): *Opere complete*, Bologna, Commissione Nazionale dei Testi, 21 voll. (SDA si legge nel vol. XVIII, p. 145).
- CHIBNALL, M. (ed.) (1979): Orderic Vital, *Historiae Ecclesiasticae Libri Tres*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- CIOCIOLA, C. (1979): «Un'antica Lauda bergamasca (per la storia del Serventese)», *Studi di Filologia Italiana*, XXXVII, pp. 33-87.

- CONTINI, G. (1946): «Recensione all'ed. crit. dell'*Amorosa Visione* di G. Boccaccio a c. di V. Branca (Firenze 1944)», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 123, 367-68, pp. 69-99.
- CONTINI, G. (1960): *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- GINZBURG, C. (1989): *Storia Notturna. Una decifrazione del Sabba*, Torino, Einaudi.
- GRIMES, M. (ed.) (1935): «Lai du Trot», *Romanic Review*, 26, pp. 313-21.
- JAUSS, H. R. (1989): «Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos», in *Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe*, München, Fink (trad. ital. di Saibene, M. G.: «Allegoresi, riattivazione del mito, nuovo mito», in *Alterità e modernità della letteratura medievale* (Konstanz 1977), Torino, Bollati Boringhieri, pp. 175-200.
- JUNG, M. R. (1971): *Etude sur le poème allégorique en France au Moyen Age*, Berne, Francke.
- KARNEIN, A. (1972): «The Mythological Origin of the *Lai du Trot* and its Arthurian superstructure», *Bulletin bibliographique de la Société Arthurienne*, 24, pp. 199-200.
- KARNEIN, A. (1985): *De Amore in volksprächlicher Literatur. Untersuchungen zur Andreas Capellanus-Rezeption in Mittelalter und Renaissance*, Heidelberg, K. Winter.
- KITTREDGE, G. L. (ed.) (1886): «Sir Orfeo», *American Journal of Philology*, 7, pp. 176-202
- LECCO, M. (2000): *Il Motivo della Mesnie Hellequin nella Letteratura medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- LECCO, M. (2002): *Le dame che cavalcano al trotto. La tradizione della "Mesnie Hellequin" e l'amor cortese*, in *Il racconto nel Medioevo Romano*, a cura di L. Formisano e A. Fassò, *Atti del Seminario di Filologia Romanza dell'Università di Bologna*, (23-24 ottobre 2000), Bologna, Patron, pp. 117-45.
- LECCO, M. (2003): *Composizione e cronologia relativa nel "Lai du Trot"*, in Ead.: *Saggi sul Romanzo del XIII secolo (Jaufré, Merveilles de Rigomer, Joufroi de Poitiers, Wistasse le Moine, Sir Orfeo, Lai du Trot)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 115-22.
- LECCO, M. (2004a): «Sir Orfeo, il King of Fairy e Andrea Cappellano. Quellenforschung e intertestualità nel *Lay d'Orpheus*», *Medievalia. An Interdisciplinary Journal of Medieval Studies Worldwide*, 25, pp. 67-84.
- LECCO, M. (2004b): «*Bruto di Brettagna* e Andrea Cappellano. Analisi delle fonti e considerazioni comparative su un Cantare del XIV secolo», *Forum Italicum*, 2, pp. 1-17.
- LECCO, M. (2006): «I racconti che precedono le *Regulae Amoris*. (*De Amore*, Libro I, 15 e Libro II, 8)», *L'Immagine Riflessa*, (numero speciale: *Studi sul «De Amore» di Andrea Cappellano e sulla sua posterità volgare*), XV, 2, pp. 95-115.
- LECOUTEUX, CL. (1999): *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Age*, Paris, Imago.
- LEWIS, C. S. (1936): *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1936 [Trad. ital. di S. Perosa, *L'Allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Torino, Einaudi 1969].

- NEILSON, J. (1900): «The Purgatory of Cruel Beauties. A Note on the Sources of the 8th Novel of the 5th Day of the Decameron», *Romania*, 29, pp. 85-93.
- NOACCO, C. (2005), *Piramo e Tisbe*, Roma, Carocci.
- RIEGER, D. (1976): *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altfranz. Sirventes*, Tübingen, Niemeyer.
- RUFFINI, G. (ed.) (1980): *Andrea Capellano, De Amore*, Milano, Guanda.
- RUHE, D. (1974): *Le Dieu d'Amours en son Paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter*, München, Fink.
- SCHMITT, J. C. (1994): *Les Revenants. Les Vivants et les Morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard.
- SINICROPI, G. (1989): «La cagna, la mula, la menade e Nastagio degli Onesti», *Comunità*, 189-190, pp. 380-429.
- SISAM, K. (ed.) (1970): *Sir Orfeo*, in *Fourteenth-Century Verse and Prose*, (1921), Oxford, Clarendon Press.
- STRUBEL, A. (1989): *Le Rose, Renart et le Graal. La Littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Champion.
- STUSSI, A. (ed.) (1967): *Zibaldone da Canal. Manoscritto mercantile del Sec. XIV*, ed. crit. a cura di A. Stussi, con alcuni saggi a cura di Th. E. Marston, F. C. Lane, O. Ore, Venezia, Comitato per la Pubblicazione delle Fonti relative alla Storia di Venezia.
- TOBIN, P. M. O'H. (ed.) (1976): *Les Lays anonymes des XIII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, pp. 335-46.
- TRANNOY, P. (1990): «Le jardin d'amour dans le *De Amore* d'Andre le Chapelain», in *Vergers et jardins dans l'Univers médiéval, Senefiance* 28, Aix-en-Provence, Publications du CUER.MA, pp. 375-88.
- TROJEL, E. (ed.) (1972): *Andreae Capellani Regii Francorum De Amore libri tres* (1892), München, W. Fink.
- WALTER, PH. (1998): *Le Mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, études réunies et présentées par Ph. Walter, avec la collab. de Cl. Perrus, Fr. Delpech et Cl. Lecouteux, Paris, Champion.
- WALTER, PH. (ed.) (1999): *Outre-Monde. Europe et Japon*. n° spéc. de IRIS, Grenoble, Centre de Recherche sur l'Imaginaire.
- WATANABE, K. (1999): «Le défilé des femmes mortes dans le *Lai du Trot* ed.), pp. 73-83.