

Armando Bisanti

*Cedit, hiems, tua durities* (CB 135):  
esordio primaverile e inno all'amore

*Nunc, Amor aureus, advenies,  
indomitos tibi subicies*  
(CB 135, str. 4, 1-2)

1. *Cedit, hiems, tua durities* (*Carm. Bur.* 135)<sup>1</sup> non è certamente né uno dei più celebri né uno dei più bei componimenti dei *Carmina Burana* (d'ora in poi, per brevità, *CB*), la celebre silloge poetica di Benediktbeuren, pur presentando più di un motivo d'interesse (non foss'altro, soprattutto, che quello d'ordine metrico-rimico, costituito dal fatto che tutto il carme è fondato su un'unica rima che si ripete costante per tutti i 20 versi che lo compongono). È per questo motivo che, in genere, esso è stato abbastanza trascurato dagli studiosi di poesia goliardica e di poesia d'amore mediolatina e dagli esegeti della raccolta (ove si evincano alcuni sparsi e sommari giudizi forniti dagli editori e dai commentatori sui quali si tornerà), studiosi ed esegeti che, del componimento, hanno messo principalmente in luce la scarsa originalità e/o la generica aderenza a moduli vieti e stereotipati.<sup>2</sup>

Ritengo perciò che sia opportuno, in questa sede, procedere a una rinnovata "lettura" del testo, non certo al fine di scovarvi nascoste bellezze e occulti tesori "poetici" (che, evidentemente, non vi sono presenti e riscontrabili), bensì allo scopo di

<sup>1</sup> Indico qui, una volta per tutte, le principali edizioni e traduzioni da me utilizzate per la stesura di questo studio: *Carmina Burana*, hrsg. von A. Hilka - O. Schumann - B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970; E. MASSA, «*Carmina Burana*» e altri canti della goliardia medievale, Roma 1979; *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, Milano 1989; *Love Lyrics from the «Carmina Burana»*, ed. by P. G. Walsh, Chapel Hill 1993. Il testo si legge, fra l'altro, in P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 160 (con trad. ital. a p. 161 e comm. a p. 290); e in P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 159-161 (con trad. inglese e comm.). A queste due antologie ho fatto più di sovente ricorso. Il carme non è, invece, antologizzato da E. MASSA, *Carmina Burana*, cit.

<sup>2</sup> Di alcuni di questi giudizi si darà conto *infra*.

proporre, di esso, una disamina il più possibile ampia e scevra di pregiudizi precostituiti, che tenga conto degli elementi testuali, filologici, metrici, retorici, compositivi e contenutistici che possono esservi individuati.

Poiché il carme è molto breve, trattandosi in tutto, come si è detto, di soli 20 versi, ne trascrivo qui di seguito il testo completo cui (a parte alcune scelte lezionarie delle quali si discorrerà fra breve) si farà continuo riferimento nella disamina che verrà successivamente istituita.

1.  
Cedit, hiems, tua durities,  
frigor abit, rigor et glacies  
brumalis et feritas, rabies,  
torpor et improba segnities,  
pallor et ira, dolor, macies.       5

2.  
Veris adest elegans acies,  
clara nitet sine nube dies,  
nocte micant Pliadum facies;  
grata dantur modo temperies,  
temporis omnia mollities.       5

3.  
Libera<sup>3</sup> mundi superficies,  
gramineae redolent species,<sup>4</sup>  
induitur foliis abies,  
picta canit volucrum series,  
prata virent, iuvenum requies.       5

4.  
Nunc, Amor aureus, advenies,  
indomitos tibi subicies.  
Tendo manus; michi quid facies?  
Quam dederas, rogo, concilies,  
et dabitur saliens aries.<sup>5</sup>       5

2. In primo luogo, occorre esaminare i problemi testuali che il carme presenta. Nel cod. CLM 4660 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, che ci ha trasmesso, come è noto, la silloge dei *CB*,<sup>6</sup> la str. 4 (inc. *Nunc, Amor aureus, a-*

<sup>3</sup> Su tale lezione, cfr. *infra*, par. 2.

<sup>4</sup> Anche di tale lezione si discuterà *infra*, par. 2.

<sup>5</sup> Trascrivo qui il testo edito da P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 160.

<sup>6</sup> Il ms. (München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 4660) fu esemplato probabilmente intorno al 1230 e comprende composizioni redatte, *grosso modo*, fra la seconda metà del XII sec. e il primo quarto del XIII sec., prevalentemente in area inglese e franco-germanica. Esso fu scoperto nel

*dvenies*) è trascritta prima della str. 3 (inc. *Libera mundi superficies*). Ma è opportuno, come già hanno fatto i primi editori, effettuare un'inversione delle due strofe in questione, poiché, mantenendo l'ordine col quale esse si presentano nel ms., ne deriverebbe una notevole incongruenza di dettato. Fra l'altro, l'allocuzione "ovidiana" all'*Amor aureus* con la quale si apre la str. 4 e la promessa del dono di un *saliens aries* con la quale, per converso, termina la medesima strofa, si configurano in maniera assai idonea per concludere il carme in modo logico e consequenziale e con un movimento "ascensionale" (se così può dirsi) che certo non si avrebbe se il componimento fosse invece siglato dal verso (str. 3,5) *prata virent, iuvenum requies*. Viceversa, l'inserimento della stessa str. 4 fra quelle che, nelle moderne edizioni, vengono stampate come str. 2 e 3, insomma la sua "anticipazione", creerebbe non solo tutta una lunga serie di aporie di carattere contenutistico ma, principalmente, interromperebbe la lunga serie descrittiva che le str. 1, 2 e 3 presentano in maniera pressoché continua. Il breve inno ad Amore perderebbe così gran parte del suo significato, né si giustificerebbe, dopo di esso, la "ripresa" della *descriptio loci e temporis* che costituisce il nucleo essenziale della prima, e più ampia, sezione del carme.<sup>7</sup>

Un secondo problema di ordine testuale e filologico è rappresentato poi dal fatto che, in corrispondenza del nostro componimento, il manoscritto monacense risulta gravemente compromesso, presentando una perdita di testo che riguarda l'inizio e la fine dei cinque versi della str. 3 (che si configura, in tal maniera, come la più difficile e complessa di tutto il carme). Sono infatti cadute alcune lettere nella prima e nell'ultima parola di ogni singolo verso, onde il frammento che ne rimane, scritto tut-

1801 nell'abbazia benedettina di Benediktbeuren (l'antica *Bura Sancti Benedicti*), fondata da Bonifacio fra il 730 e il 740. Nel 1803 il ms. fu trasferito nella Biblioteca di Monaco, dove è tuttora conservato. Il cod. è illustrato (cfr. P. und D. DIEMER, «*Qui pingit florem non pingit floris odorem*». *Die Illustrationen der «Carmina Burana»* (CLM 4660), in «*Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*» 3 [1987]). Esso contiene infatti otto miniature, la più famosa delle quali è quella della Ruota della Fortuna cui sono appesi due sovrani (probabilmente Federico II ed Enrico VII). Altre miniature illustrano le poesie d'amore, e fra queste spiccano due con la storia di Enea e di Didone. Altre ancora sono dedicate ai temi del gioco e del vino, con scene di bevute e di partite a scacchi, a dadi, a *trick-track*. Molti componimenti sono stati musicati (vi è anche la notazione: cfr. R. CLEMENCIC [et alii], «*Carmina Burana*». *Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, München 1979; G. BAROFFIO DAHNK, I «*Carmina Burana e la musica*». *L'origine di un mito*, in «*Amadeus*» 9,2 [1999: numero speciale dedicato ai CB], pp. 26-30; ID., *Tradizione musicale e fortuna dei «Carmina Burana»*, in appendice a *Carmina Burana*, vol. I, *Canti morali e satirici*, a cura di E. Bianchini, Milano 2003, pp. 1163-1186). La trascrizione del ms. è stata effettuata, comunque, in momenti diversi. Una parte è andata irrimediabilmente perduta. Infatti, al momento della prima rilegatura (effettuata ancora in età medievale), l'inizio della raccolta era già scomparsa. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che l'inizio della silloge comprendesse poesie di carattere religioso, fatto, questo, che avrebbe dato a essa una struttura e una configurazione ben diverse da quelle che ci mostra oggi. Per una descrizione del ms., cfr. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., pp. XXXIII-XXXVI; e soprattutto B. BISCHOFF, *Faksimile-Ausgabe der Handschrift der «Carmina Burana» und der «Fragmenta Burana»* (CLM 4550; CLM 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Brooklyn- München 1967.

<sup>7</sup> Anche Walsh, nel pubblicare il carme, effettua lo "spostamento" della quarta strofa e commenta: «*Stanza 3 appears after stanza 4 in the manuscript, but the latter provides a more apt close*» (*Love Lyrics*, cit., p. 160).

to di seguito, come se si trattasse di prosa, recita così: *ura mundi superfi [...] s. gramine redo [...] t. induitur foliis abi [...] picta canit volu [...] i series. Prata vi [...] it juvenum requies.*<sup>8</sup>

La ricostruzione degli ultimi tre versi non ha comportato eccessivi problemi (*induitur foliis abies, / picta canit volucrum series, / prata virent, iuvenum requies*) ed è stata pacificamente e tranquillamente accolta da tutti gli editori. Non così è avvenuto, invece, per i primi due versi della strofa interessata. La prima “parola” (ovviamente acefala) che si legge è *ura*. I tentativi di restituzione, a tal proposito, sono stati quanto mai vari e diversificati, da Otto Schumann il quale, riprendendo una proposta del Meyer, nella sua edizione del 1941 propose *libera* (promosso a testo anche, come si è visto, da Piervittorio Rossi) a Bernhard Bischoff che integrò (in modo certo più aderente al testo conservatoci) *est pura*, a Walsh che, più recentemente, ha proposto *soluta*. Gli editori, quindi, hanno letto il primo verso della str. 3 in questa maniera: *Libera mundi superficies* (Meyer, Schumann, Rossi); *Est pura mundi superficies* (Bischoff); *Soluta mundi superficies* (Walsh). Da parte mia, ritengo che, pur essendo abbastanza suggestive e sostanzialmente attendibili quanto al significato, le integrazioni *libera* e *soluta* (la prima salva la sillaba *-ra* di *ura* ma con la modifica della vocale iniziale, da *-u* a *-e*; la seconda mantiene entrambe le vocali, *-u* e *-a*, di *ura*, ma cambia la consonante intervocalica da *-r* a *-t*) cedano il passo alla restituzione del verso operata da Bischoff, che opta per l'espressione *est pura*, la quale, oltre a essere perfettamente adatta al contesto, risulta pienamente aderente a ciò che, del testo del carne, ci si è conservato, senza alcuna modifica, né per quanto attiene alle vocali, né per ciò che riguarda la consonante intervocalica. Aggiungo inoltre che una buona restituzione, che tiene conto anch'essa del frustulo di parola che ci si è conservato, potrebbe essere *pulchra* (e, meglio, con grafia medievale, *pulcra*): *pulcra mundi superficies*. Solo che, in tal maniera, il verso interessato verrebbe a essere privo di una sillaba, laddove, appunto, ci si aspetta un trisillabo (o monosillabo + bisillabo, come nel caso di *est pura*) in apertura.

Ma anche il v. 2 della str. 3 ha creato alcuni problemi, soprattutto in relazione alla *iunctura* frammentaria *gramine redo [...]*, che è stato integrata in *graminee redolent species* da Schumann (seguito, come sempre, da Rossi), con *gramine redolent planities* da Meyer (seguito da Walsh). Qui la scelta fra una congettura e l'altra è forse un po' più spinosa che nel caso precedente, anche perché è caduta una più cospicua parte del verso interessato. Intanto, mi corre l'obbligo di rilevare come Rossi, pur accogliendo a testo e stampando la lezione proposta da Schumann (e cioè, ripeto, *graminee redolent species*), traduca poi «i campi profumano di erba», che è, come ben si vede, l'esatta versione italiana di *gramine redolent planities* proposto da Meyer (e reso in inglese con «the plains diffuse the scent of plants» da Walsh, mentre *graminee redolent species* andrebbe tradotto con qualcosa del tipo «le specie erbacee [cioè le piante] profumano»). Scegliere fra un'integrazione e l'altra, in questo caso, invero non modifica sensibilmente il significato complessivo del passo (si tratta pur

<sup>8</sup> Trascrivo da P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 160.

sempre di una generica notazione sul profumo emesso dalle piante o dai prati), e quindi si tratterebbe, più che altro, di un'opzione dettata da una preferenza di tipo, diciamo così, personale. Nel complesso, mi sembra che il modo più attendibile per ricostruire i primi due versi della str. 3 consista nell'adozione, al v. 1, della congettura *est pura* proposta da Bischoff e nella restituzione, al v. 2, *gramine redolent planities*, proposta da Meyer e seguita da Walsh. In entrambi i casi, a farmi propendere per questa ricostruzione vale il fatto che sia *est pura*, sia *gramine redolent planities* (e soprattutto *gramine* rispetto a *graminee*) siano più aderenti e vicini a ciò che, del testo originale, ci trasmette il manoscritto burano. Leggerei quindi i primi due versi della str. 3 in questo modo: *Est pura mundi superficies, / gramine redolent planities*.

I giudizi forniti su questo carme sono stati in genere, come si è detto in apertura di questo studio, tendenzialmente improntati a una scarsa considerazione dei valori poetici e compositivi di cui fa mostra l'ignoto autore (valori poetici e compositivi che, comunque, non sono certo elevatissimi). Rossi, per esempio, ha messo in risalto la «genericità» di esso, che si configura come un «canto in lode della primavera che riporta la gioia dell'amore», istituendo un (questo sì, assolutamente generico, se non forse per l'*incipit*) raffronto col *Cantico dei Cantici* 2,11-13 (*Iam enim hiems transiit, imber abiit, et recessit. Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit: vox turturis audita est in terra nostra. Ficus protulit grossos suos: vineae florentes dederunt odorem suum. Surge, amica mea, speciosa mea et veni*).<sup>9</sup>

Walsh, d'altro canto, ha invece avanzato un giudizio un po' più articolato, rilevando, sì, la scarsa originalità della composizione («the originality in what seems scarcely more than an amusing piece»), ma aggiungendo, anche, che tale limitata *novitas* è forse più apparente che reale, riscontrandosi soltanto a una prima, superficiale lettura del carme («at first sight»). Successivamente, lo studioso ha osservato che il componimento segue i dettami canonici della poesia amorosa, che si sostanziano nella sezione iniziale, dedicata al tema (topico) della rinascita della natura alla fine dell'inverno, e nell'invocazione finale alla potenza d'Amore («the poem follows the conventional order of the love lyric, with greater emphasis on the transformation in nature, and the spokesman's appeal to Cupid in the final stanza is hardly anguished»), aggiungendo finemente, però, che la poesia presenta una sottigliezza maggiore di quanto non appaia, appunto, a una prima lettura, poiché le immagini naturalistiche dell'inverno e della primavera ben si sposano col tema dei rapporti fra gli amanti, stabilendo un'equazione della quale è traccia visibile nella *descriptio* che occupa la str. 1 («There is, however, a greater subtlety than at first appears; the imagery of winter and spring has an implicit application to love relationships; this is especially true of the nouns descriptive of winter in stanza 1»).<sup>10</sup> Un giudizio, questo proposto da Walsh, che costituisce un passo in avanti, ancorché timido (lo studioso avrebbe potuto infatti approfondire maggiormente l'argomento) verso una considerazione più libera e cordiale del carme in questione.

<sup>9</sup> P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 290.

<sup>10</sup> P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 160 (anche per le citazioni precedenti).

Vi è comunque, prima di intraprendere la disamina vera e propria di *Cedit, hiems, tua durities*, un elemento che è necessario porre in giusta luce, al quale si è accennato all'inizio di questo studio e cui fa riferimento anche Walsh. Tutti e 20 i versi di cui si compone questo canto d'amore, infatti, presentano un'unica rima, in *-ies* (*durities, glacies, rabies*, e così via), con un virtuosismo che costituisce, se non mi sbaglio, un *unicum* nel vasto *corpus* dei *CB*.<sup>11</sup> Rima in *-ies* che, invero, non risulta molto difficile (basta utilizzare sostantivi della quinta declinazione quali appunto *durities, glacies, rabies, segnitias, macies, dies, mollities, requies*, o della terza quali *abies, aries*, o ancora a forme verbali quali *advenies, subicies, facies*, e così via) e che ricorre altre volte nei *CB* (ma certo non in maniera così sistematica),<sup>12</sup> anche se 20 versi *unisoni* sono forse un po' troppi e ove si pensi, fra l'altro, che l'anonimo poeta fa ricorso, a distanza, a fenomeni di rima inclusiva,<sup>13</sup> come *glacies* (str. 1,2), *macies* (str. 1,5) e *facies* (str. 2,3) che "includono" *acies* (str. 2,1), o *rabies* (str. 1,3) che "include" *abies* (str. 3,3), o ancora a fenomeni di rima equivoca<sup>14</sup> (anch'essa comunque a distanza e non saprei dire fino a qual punto intenzionale), come *facies* (str. 2,3, nom. plur. – con grafia medievaleggiante – di *fax, facis*) e *facies* (str. 4,3, fut. sempl. di *facio*).

Lo schema, in effetti, è abbastanza raro nella tradizione poetica medievale, sia in latino sia in volgare. Si tratta di un componimento che, con terminologia attinta alla dottrina metricologica delle lingue romanze, potrebbe essere definito a rima continuata (o monorima),<sup>15</sup> i cui esempi più famosi, in ambito italiano e in un'età di poco posteriore alla presumibile epoca di composizione del carne mediolatino, sono la quartina monorima di alessandrini (doppi settenari) a schema  $A_{7+7} A_{7+7} A_{7+7} A_{7+7}$ , frequente nella poesia didascalica del Duecento (per esempio, nei *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* o nei poemetti *De Babilonia civitate infernali* e *De Iherusalem celesti* di Giacomino da Verona),<sup>16</sup> e la lassa monorima (o tutt'al più as-

<sup>11</sup> Walsh parla della «poet's virtuosity in assembly twenty rhyming words» (ivi, p. 160).

<sup>12</sup> Cfr., a mo' d'esempio (ma non ho fatto uno spoglio completo), *CB* 82 (*Frigus hinc est horridum*), str. 4,1-4 *ridet terre facies / colores per multiplices. / Nunc audite, virgines. / non amant recte milites*; 104 II (*Amor noster senuit*), str. 3,6-7 *milies / ac pluries*; 108 (*Vacillantibus trutine*), str. 2b,11-12 *que facies, / frons, naris aut cesaries*; 113 (*Transit nix et glacies*), str. 1,1-6 *Transit nix et glacies / spitante Favonio; / terre nitet facies / ortu florum vario; / et michi materies / amor est, quem sentio*; 117 (*Lingua mendax et dolosa*), str. 10,1-2 *Ergo dum nox erit dies, / et dum labor erit quies*; 138 (*Veris leta facies*), str. 1-1-4 *Veris leta facies / mundo propinatur; / hiemalis acies / victa iam fugatur*; 145 (*Musa venit carmine*), str. 4,1-2 *Pulchre cantant volucres, / terre nitet facies*.

<sup>13</sup> P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 185.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 178-180.

<sup>15</sup> Ivi, p. 51; cfr. anche G. LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, Roma 1996, pp. 82-83.

<sup>16</sup> P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., pp. 264-265. La quartina monorima, non di alessandrini ma di versi goliardici, è invece ben attestata nella tradizione poetica mediolatina e nei *CB* in generale: cfr., per es., *CB* 42 (*Utar contra vitia carmine rebelli*), 76 (*Dum caupona verterem vino debachatus*), 77 (*Si linguis angelicis loquar et humanis*, su cui cfr. ora S. TUZZO, *L'estasi di una visione d'amore (CB 77)*, in *Satura Rudina. Studi in onore di Pietro Luigi Leone*, a cura di G. Laudizi - O. Vox, Lecce 2009, pp. 253-275), 92 (*Anni parte florida, celo puriore*, la cosiddetta *Altercatio Phyllidis et Flore*, su cui cfr. da ultima ancora S. TUZZO, *Echi classici nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»*, in



sonanzata, sullo schema metrico-rimico delle più antiche *chansons de geste* oitani-che) tipica di altri prodotti della poesia didascalica duecentesca (come *Il libro* di Uguccione da Lodi).<sup>17</sup>

3. L'inverno sta finendo, la sua durezza dà pian piano posto a un clima più mite e temperato, il freddo va allontanandosi, e con esso vanno allontanandosi, del pari, la bruma e il ghiaccio, il torpore e la detestabile pigrizia, il pallore e l'ira, il dolore e la magrezza. La prima strofa del carne fornisce subito, fin dall'attacco, una serie di elementi caratterizzanti. Si tratta di un esordio primaverile (*tòpos*, questo, ben attestato nei *CB*, soprattutto nella seconda sezione della raccolta e, in genere, in molta poesia amorosa del XII e XIII secolo), che verrà vieppiù enfatizzato con la seconda strofa, e fin dalla prima *iunctura* di essa (v. 1 *veris adest elegans acies*). Quello che, per il momento, mi preme mettere in risalto concerne il fatto che, nella prima strofa, a fronte di due soli verbi reggenti (v. 1 *cedit*; v. 2 *abit*) si contano ben 13 sostantivi (*hiems, durities, frigor, rigor, glacies, feritas, rabies, torpor, segnitias, pallor, ira, dolor* e *macies*) e 3 aggettivi (*tua* – che però non è molto significativo – *brumalis* e *improba*), con una *cumulatio verborum* che, evidentemente, è spia di una volontà eminentemente descrittiva (più che narrativa) da parte dell'anonimo autore.

Ma è soprattutto con la seconda strofa che inizia la vera e propria *descriptio*. La prima strofa, in effetti, aveva suggerito tutto ciò che, pian piano, andava allontanandosi, veniva via via dileguandosi, andava cedendo a una nuova e più tiepida stagione (significativi, appunto, i due verbi *cedit* e *abit*); se la prima strofa era costruita per negazione, la seconda lo è per affermazione. Finite le brume invernali, ritorna la splendida e fulgida primavera (v. 1 *Veris adest elegans acies*: letteralmente

*Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli*. I. *Dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di M. Marangio [et alii], Galatina (LE) 2008, pp. 587-602), 142 (*Tempus adest floridum, surgum namque flores*), 191 (*Estuans intrinsecus, ira vehementi*: cfr. ancora S. TUZZO, *L'ideale di vita goliardica nella confessione dell'Archipoeta*, in «Bollettino di Studi Latini» 37,1 [2007], pp. 116-139), 226 (*Mundus est in varium sepe variatus*). Fra le innumerevoli altre composizioni mediolatine in strofe goliardiche ricordo, a mo' d'esempio, il *Ridmus de mercatore* (ediz. a cura di P. Busdraghi, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, III, Genova 1980, pp. 332-336), il *Rhythmus de Iudicio Paridis* (ediz. a cura di G. SILAGI, *Das Urteil des Paris: eine Revision*, in «Studi Medievali», n.s., 31 [1990], pp. 417-433; e cfr. G. ORLANDI, *A proposito del «Rhythmus de Iudicio Paridis»*, ivi, pp. 901-906), una versione poetica della *Navigatio Sancti Brendani*, opera, assai probabilmente, di Gualtiero di Châtillon (su cui cfr. ancora G. ORLANDI, *San Brendano, Gualtiero di Châtillon e Bernhard Bischoff*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo» 128 [1994], pp. 425-440), altre composizioni dello stesso Gualtiero di Châtillon (come *Ecce nectar roseum poculis irrorat*, composto per le "Feste dei Folli", su cui cfr. A.B.E. HOOD, *The Golden Rose of Besançon: Ecclesiastical Politics and the Feast of Fools in a Poem of Walter of Châtillon*, in «Studi Medievali», n.s., 35,1 [1994], pp. 195-216; o come *Eliconis rivulos modice respersus*, su cui cfr. P.G. SCHMIDT, *The Quotation in Goliardic Poetry: The Feast of Fools and the Goliardic Strophe "cum auctoritate"*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. by P. Godman - O. Murray, Oxford 1990, pp. 39-55), e così via.

<sup>17</sup> P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., pp. 258-260.

«l'elegante schiera della primavera»<sup>18</sup>, il giorno brilla chiaro senza nubi, di notte splendono le luci delle Pleiadi, l'aria è tiepida, gradevole, la stagione procura una *mollities* (nel senso, forse, di una sorta di "balsamo" benefico al fisico e allo spirito)<sup>19</sup> che non conosce uguali. Siamo, qui, nell'ambito di una vera e propria *descriptio* primaverile. L'*incipit* primaverile, come si anticipava poc'anzi, è una delle costanti della poesia amorosa medievale, sia in latino sia in volgare. Il festoso ritorno della primavera, dopo l'algido e cupo inverno, lo sciogliersi dei ghiacci per far posto a un clima più dolce e benevolo, il risveglio della natura con tutto il consueto corredo di fiori che iniziano a sbocciare, di prati che si tingono di verde, di ruscelli che sgorgano freschi e mormoranti, di animali che escono dalle loro tane e, dopo aver interrotto il lungo letargo, liberamente scorrazzano per i prati e per i boschi, di uccelli che cantano e cinguettano dolcemente e melodiosamente sui rami degli alberi: tutto ciò – e tanto altro ancora – si collega indissolubilmente al motivo amoroso (e, dal punto di vista descrittivo, al tema del *locus amoenus*).<sup>20</sup> Si tratta di un tema non nuovo, certo, risalente alla poesia ellenistica<sup>21</sup> e quindi filtrato attraverso la consueta mediazione degli *auctores* latini, ma che verrà notevolmente rivitalizzato e variato (con una serie di "variazioni sul tema" che, però, non perdono mai di vista l'omogeneità e la ricorsività degli elementi costitutivi il *cliché*) proprio nella poesia d'amore fra il XII e il XIII secolo e, in particolare, nei CB.<sup>22</sup>

Fra i molteplici modelli classici che è possibile individuare, forse i più operanti, in tal direzione, sono rappresentati da Orazio, *carm.* I 4,1-8 (*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni / trahuntque siccas machinae carinas, / ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni / nec prata canis albicant pruinis. / Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna / iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatunt pede, dum gravis Cyclopus / Volcanus ardens urit officinas*) e IV 7,1-4 (*Diffugere nives, redeunt iam gramina campis / arboribusque comae; / mutat terra vices et decrescentia ripas flumina praetereunt*), nonché dalle celeberrime *laudes veris* del libro II delle *Georgiche* (II 323-345),<sup>23</sup> *exemplum* ineludibile cui si ispireranno tutti i successivi poeti che tratteranno e svilupperanno l'argomento. In parti-

<sup>18</sup> Walsh traduce «Spring's tasteful array is at hand» (*Love Lyrics*, cit., p. 159).

<sup>19</sup> Mi pare colga nel segno, infatti, la versione di Walsh: «the unsurpassed balminess of the season» (ivi, p. 159). Più liberamente, ma in complesso correttamente anch'egli, rende il verso Rossi: «la dolcezza della stagione non conosce eguale» (*Carmina Burana*, cit., p. 161).

<sup>20</sup> Cfr. R. MUGELLES, *Paesaggi latini*, Firenze 1975, pp. 4-12 e *passim*; F. SERPA, *paesaggio, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma 1987, pp. 921-926.

<sup>21</sup> Cfr. *Anth. Pal.* IX 363 (Meleagro di Gadara); X 1 (Leonida di Taranto); 2 (Antipatro di Sidone); 4 (Marco Argentario); 5 (Tiilo); 6 (Satiro); 14 (Agazia Scolastico); 15 (Paolo Silenziario); 16 (Teeteto Scolastico).

<sup>22</sup> Cfr., fra gli altri, S. TUZZO, «Audaces fortuna iuvat» (CB 70,3,3), in «Filologia Antica e Moderna» 17 (2007), pp. 33-48 (alle pp. 34-35 e *passim*).

<sup>23</sup> La bibliografia su questo passo è, ovviamente, molto vasta. Mi limito qui a segnalare A. BARCHIESI, *Lettura del secondo libro delle «Georgiche»*, in *Lecturae Vergilianae*, a cura di M. Gigante. II. *Le Georgiche*, Napoli 1982, pp. 43-86; L. LANDOLFI, *Virgilio, Lucrezio e le «laudes veris»*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., 20,2 (1985), pp. 91-109; U. BOELLA, *primavera, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 270-271.



colare i due carmi oraziani or ora ricordati, con i rispettivi “attacchi” *Solvitur acris hiems* e *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis*, hanno certo fornito ben più di una suggestione agli innumerevoli esordi primaverili che è possibile registrare nell’ambito della poesia amorosa mediolatina e nei *CB* e anche al carne oggetto di questa disamina: si mettano a confronto, per esempio, l’incipitario *solvitur acris hiems* di Orazio, *carm.* I 4,1 e il *cedit, hiems, tua durities* di *CB* 135, str. 1,1; e ancora il *redeunt iam gramina campis* di Orazio, *carm.* IV 7,1 e il *gramineae redolent species* (o *gramineae redolent planities*) di *CB* 135, str. 3,2 (ma si è detto che siamo qui in presenza di un verso giuntoci corrotto).

Ancora, per il tema del ciclico ritorno della primavera, possono essere ricordati l’esordio del *De rerum natura* lucreziano (I 1-20), con l’inno a Venere (e la connessione fra *ver* e *Venus* che verrà poi maggiormente sviluppata da Ovidio, *fast.* IV 125-135; *trist.* III 12), o il *carm.* 46 di Catullo (*Iam ver egeidos refert tepores*). Si tratta però, in entrambi i casi e come è noto, di due poeti poco o per nulla conosciuti e utilizzati da parte degli scrittori medievali e, quindi, la loro influenza non può purtroppo essere tenuta in grande considerazione. Un altro modello, stavolta tardoantico e, questo sì, probabilmente noto agli scrittori medievali (per esempio a Walafrido Strabone, che ne ripropone alcune tessere nella sezione iniziale del suo *Hortulus*),<sup>24</sup> potrebbe essere costituito, invece, da un carne della *Anthologia latina*, il *De adventu veris* di Pentadio,<sup>25</sup> una breve elegia di 11 distici epanalettici (inc. *Sentio, fugit hiems, Zephyrisque animantibus orbem: Anth. Lat. 227* Shackleton Bailey = 235 Riese), per la cui analisi e per lo studio dei rapporti con la tradizione precedente posso qui rinviare senz’altro a un convincente – anche se qua e là un po’ troppo pletorico – saggio di Marco Giovini apparso qualche anno fa.<sup>26</sup>

Ma l’esordio primaverile, spesso in forme ben più complesse di quella, in fondo semplice e contratta, che si riscontra in *CB* 135, marca distintivamente numerosi e notevoli pezzi della raccolta mediolatina. Lungi dal voler effettuare un’analisi esaustiva di tali passi, si leggano, quali esempi significativi, gli *incipit* di *CB* 78 (*Anni novi rediit novitas*), str. 1,1-7 (*Anni novi rediit novitas, / hiemis cedit asperitas, / breves*

<sup>24</sup> WALAHFR. STRAB. *Hortulus* 19-35 (ediz. a cura di C. Roccaro, Palermo 1979, p. 112).

<sup>25</sup> Si tratta di un poeta tardoantico di cui non si sa praticamente nulla, probabilmente vissuto all’epoca di Lattanzio, sotto il cui nome l’*Anthologia Latina* ci ha trasmesso sei epigrammi: cfr., in generale, A. GUAGLIANONE, *Pentadio. Le sue elegie e i suoi epigrammi*, Padova 1984.

<sup>26</sup> M. GIOVINI, “Lo sento, l’inverno è fuggito”: *Pentadio e le simbologie primaverili dal mondo antico a Walafrido Strabone (con una postilla su Eliot)*, in *FuturAntico* 2, a cura di E. Zaffagno, Genova 2006, pp. 85-119. Il carne è pubblicato anche (con trad. ital. a fronte) in *Poeti latini della decadenza*, a cura di C. Carena, Torino 1988, pp. 20-21. Su di esso, oltre a M. GIOVINI, “Lo sento, l’inverno è fuggito”, cit., pp. 96-107, cfr. anche J.L. ARCAZ POZO, *En torno al «De adventu veris» de Pentadio*, in «Cuadernos de Filología Clásica» 23 (1989), pp. 157-169; V. CRISTÓBAL, *Los versos e-coicos de Pentadio y sus implicaciones métricas*, ivi, 19 (1985), pp. 157-167; G. POLARA, *I distici elegiaci dell’«Anthologia Latina»*, in *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno internazionale (Assisi, 22-24 aprile 1988)*, a cura di G. Catanzaro - F. Santucci, Assisi 1989, pp. 145-182 (poi in ID., *Ricerche sulla tarda antichità*, Napoli 2001, pp. 157-184, alle pp. 174-175); A. BISANTI, *A proposito di alcuni recenti studi sui carmi della «Anthologia Latina»*, in «Schede Medievali» 44 (2006), pp. 195-210 (alle pp. 206-210).

*dies prolongantur, / elementa temperantur / subintrante Ianuario. / mens estu languet vario / propter puellam, quam diligo*); 136 (*Omnia sol temperat*), str. 1,1-8 (*Omnia sol temperat / purus et subtilis, / novo mundo reserat / faciem Aprilis; / sed amorem properat / animus herilis, / et iocundus imperat / deus puerilis*); 137 (*Ver redit optatum*), str. 1-2 (*Ver redit optatum / cum gaudio, / flore decoratum / purpureo. / aves edunt cantus quam dulciter! / revirescit nemus, / campus et amenus / totaliter. // Iuvenes, ut flores, / accipiant / et se per odores / reficiant, / virgines assumant alacriter / et eant in prata / floribus ornata / communiter*); 142 (*Tempus adest floridum*), str. 1-2 (*Tempus adest floridum, surgunt namque flores / vernaes; mox in omnibus immutantur mores. / hoc, quod frigus leserat, reparant calores; / cerninus hoc fieri per multos colores. // Stant prata plena floribus, in quibus nos ludamus! / virgines cum clericis simul procedamus, / per amorem Veneris ludum faciamus, / ceteris virginibus ut hoc referamus!*); 143 (*Ecce gratum*), str. 1-2 (*Ecce gratum / et optatum / ver reducit gaudia; / purpuratum / floret pratum, / sol serenat omnia. / iam iam cedant tristia! / estas redit, / nunc recedit / hiemis sevitia. // Iam liquescit / et decrescit / grando, nix et cetera; / bruma fugit, / et iam sugit / veris tellus ubera. / illi mens est misera, / qui nec vivit / nec lascivit / sub estatis dextera!*); 144 (*Iam iam virent prata*), str. 1-2 (*Iam iam virent prata, iam iam virgines / iocundantur, terre ridet facies. / estas nunc apparuit, / ornatusque florum lete claruit. // Nemus revirescit, frondent frutices, / hiems seva cessit; leti, iuvenes, / congaudete floribus! / amor allicit vos iam virginibus*); 153 (*Tempus transit gelidum*), str. 1,1-14 (*Tempus transit gelidum, / mundus renovatur, / verque redit floridum, / forma rebus datur. / avis modulatur, / modulans letatur / ... / lucidior / et lenior / aer iam serenatur; / iam florea, / iam frondea / silva comis densatur*).<sup>27</sup>

Nelle sue note di commento ai carmi dei quali or ora sono stati trascritti gli *incipit*, marcati appunto dal tipico esordio primaverile, Piervittorio Rossi, in linea di massima, ha messo in evidenza come, in tutti i casi, ci si trovi in presenza di motivi vietati, triti e stereotipati. Per esempio, riguardo a CB 78 egli scrive che siamo di fronte a un «canto d'amore che unisce ancora una volta il sopraggiungere della primavera al riaccendersi del desiderio e del sentimento» e che in esso «ricorrono motivi già analizzati in altri canti»;<sup>28</sup> né diverso è il giudizio formulato in merito a CB 136 («il canto è costituito da un ampio esordio naturale che introduce il motivo della fedeltà nell'amore, richiamata dal poeta alla donna amata, ora che la primavera e la lontananza potrebbero suscitare nuovi desideri»),<sup>29</sup> a CB 137 («ancora una volta il ritorno

<sup>27</sup> Altri componimenti che potrebbero essere utilmente allegati, a tale oggetto (ma che qui non antologizzo per non appesantire ulteriormente questa già fin troppo lunga elencazione), sono CB 58 (*Iam ver oritur*), 59 (*Ecce, chorus virginum*), 68 (*Saturni sidus lividum*), 73 (*Clauso Cronos et serato*), 74 (*Letabundus rediit*), 80 (*Estivali gaudio*), 81 (*Solis iubar nituit*), 82 (*Frigus hinc est horridum*), 85 (*Veris dulcis in tempore*), 113 (*Transit nix et glacies*), 114 (*Tempus accedit floridum*), 138 (*Veris leta facies*), 139 (*Tempus transit horridum*), 148 (*Floret tellus floribus*), 151 (*Virent prata, hiemata*).

<sup>28</sup> P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 273.

<sup>29</sup> Ivi, p. 290.

della primavera è considerato foriero di gioia e di piaceri d'amore»),<sup>30</sup> a CB 143 («la gioia della primavera è colta anche in questo carne nel suo schiudersi festoso») <sup>31</sup> e anche a CB 153 («il sopraggiungere della primavera ridesta nell'animo il desiderio dell'amore»).<sup>32</sup> Una valutazione un po' più cordiale (e *pour cause*, trattandosi di un componimento certamente assai più interessante e meglio riuscito degli altri) riceve CB 142: infatti vien detto che esso «trova la sua originalità nell'inconsueta partitura, dal momento che le strofe iniziali, pur nella genericità dell'esordio naturale, si configurano come un'esortazione alle fanciulle a godere dei piaceri dell'amore». <sup>33</sup> Ancora più sintetici e non molto approfonditi sono, a proposito di alcuni di questi componimenti, i giudizi formulati da Eugenio Massa (che, fra l'altro, ne antologizza ben pochi).<sup>34</sup>

Un po' meglio, come al solito, vanno le cose se si prende in mano l'antologia curata da Walsh il quale, oltre a offrire una scelta ben più vasta (in pratica quasi tutti i CB della seconda sezione, a eccezione di quelli in antico e medio alto tedesco e di pochi altri),<sup>35</sup> presenta in genere, per ogni composizione, un "cappello" abbastanza perspicuo. Come si è già rilevato a proposito di CB 135, Walsh infatti, assai spesso, tende a mettere in risalto come la convenzionalità di questi carmi (e del motivo che qui si sta delibando) sia, invero, più apparente che reale. Così riguardo a CB 78, di cui lo studioso americano scrive: «At first sight this is a wholly conventional love lyric; the passing from winter into spring is paralleled by the increasing ardor of the lover», anche se non può onestamente notare che «it is clearly a scholastic exercise rather than an expression of emotion deeply felt»;<sup>36</sup> in merito a CB 136, per il quale si afferma trattarsi di un «example par excellence of the conventional love lyric, in which the two balancing elements of renewal in nature and the love relationship are accorded one and one-half stanzas each»;<sup>37</sup> mentre CB 143 è considerato, poi, una «attractive lyric», che «reveals the classic pattern of the medieval lyric at its simplest»,<sup>38</sup> e così via.

<sup>30</sup> Ivi, p. 291.

<sup>31</sup> Ivi, p. 291.

<sup>32</sup> Ivi, p. 292.

<sup>33</sup> Ivi, p. 291. CB 142 è citato, fra l'altro, come tipico esempio di esordio primaverile, da S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*», cit., p. 35, nota 4.

<sup>34</sup> Cfr. E. MASSA, *Carmina Burana*, cit., pp. 203-204: di quelli qui sopra citati, Massa edita solo CB 137 (pp. 76-77, col titolo *Nei prati*) e 142 (p. 78, col titolo *Elena e Paride*).

<sup>35</sup> Dei quali in questa sede non mi occupo: cfr. B. WACHINGER, *Deutsche und Lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der «Carmina Burana»*, in *From Symbol to Mimesis*, Göppingen 1984; V. SANTORO, *Plurilinguismo nei «Carmina Burana». L'elemento tedesco*, in «Medioevo e Rinascimento» 4 (1990), pp. 103-122; O. SAYCE, *Plurilinguism in the «Carmina Burana». A Study of the Linguistic and Literary Influences in the Codex Buranus*, Göppingen 1992; E. WOLFF, *Les «Carmina Burana». Plurilinguisme et poésie*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», n.s., 3 (1998), pp. 260-271.

<sup>36</sup> P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 74.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 161-162.

<sup>38</sup> Ivi, p. 167.

Tornando a CB 135, la connessione fra l'esordio primaverile e il sentimento amoroso (anzi, in questo caso, l'inno all'amore o, se si preferisce, ad Amore) viene comunque dilazionata di una strofa. Molti dei CB fondati su questi due temi e sulla loro intima interconnessione, in genere, sono sapientemente bilanciati anche nelle proporzioni e nel numero di versi (o di strofe) dedicati a ciascuno di tali motivi. Per cui, per esempio, se all'esordio primaverile sono state dedicate due strofe, altrettante, in linea di principio, dovrebbero esserne dedicate al motivo della rinascita dell'amore in concomitanza con la bella stagione. Anche in questo caso gli esempi da allegare potrebbero essere innumerevoli, ma mi limito a citare CB 82 (*Frigus hinc est horridum*), fondato sul celebre e ricorrente motivo del contrasto fra il chierico e il cavaliere,<sup>39</sup> nel quale, su un totale di sette strofe esastiche, esattamente tre e mezza sono incentrate sull'esordio primaverile, tre e mezza sul tema amoroso;<sup>40</sup> e CB 137 (*Ver redit optatum*), composto in tutto da due brevi strofe, ciascuna delle quali basata su uno dei due motivi in oggetto. È pur vero, d'altra parte, che vi sono anche numerosi CB che non obbediscono a tale rapporto proporzionale e strutturale, dedicando maggiore spazio alla *descriptio* iniziale del *locus amoenus* (CB 80 e 85, entrambi con un rapporto di 3 a 1; o CB 136 e 142, con un rapporto di 2 a 1) o, per converso, al motivo amoroso (CB 78 e 153, ambedue con un rapporto di 3 a 1).

Orbene, nella terza stanza di CB 135 (della cui problematica collocazione si è già discusso nella prima parte di questo capitolo) si prosegue la *descriptio loci* e *veris* iniziata nella strofa precedente e "anticipata" nella strofa iniziale del componimento. Il volto della terra sorride di nuovo, tornato puro dopo la parentesi invernale (se si vuole accogliere, come io ho proposto, la congettura di Bischoff *est pura*), i campi profumano d'erba, gli alberi si rivestono delle foglie che hanno perduto durante i passati freddi (penso infatti, d'accordo con la traduzione proposta da Rossi;<sup>41</sup> che *abies* al v. 3 vada interpretato genericamente come "albero" o "gli alberi", essendo l'abete, come è noto, un sempreverde),<sup>42</sup> cantano sui rami frotte d'uccelli variopinti, i prati verdeggiano e invitano i giovani a un dolce riposo. A questo punto, finalmente e a mo' di *sphragis* del componimento, fa la sua apparizione l'inno all'Amore, ovidianamente qualificato dal poeta medievale come *aureus* (str. 4,1 *Amor aureus*: cfr. Ovidio, *am.* II 18,36). L'ultima strofa della poesia, infatti, si configura come un vero e proprio, ancorché brevissimo, inno alla potenza del dio, che viene cleticamente invocato mediante il consueto appello al "tu", il *Du-Stil* di *advenies* (v. 1), *subicies* (v. 2), *facies* (v. 3), *dederas* e *concilies* (v. 4), insomma buona parte dei verbi che affollano questa strofa (a differenza della prima, letteralmente stipata di sostantivi). Il poeta

<sup>39</sup> Cfr. il mio *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92) fra tradizione e innovazione*, in «Pan» 24 (2008), pp. 197-222 (ivi anche la principale bibliografia sull'argomento).

<sup>40</sup> Walsh infatti mette in evidenza «the careful structural balance between the two themes (with three and one-half stanzas allotted to each)» (*Love Lyrics*, cit., p. 83).

<sup>41</sup> P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 161.

<sup>42</sup> Non voglio infatti supporre che il poeta mediolatino abbia "sbagliato", attribuendo all'abete la caratteristica di perdere le foglie. Dal dubbio, a quanto pare, non viene invece assolutamente sfiorato Walsh, che infatti traduce tranquillamente *abies* con "fir" ("abete": *Love Lyrics*, cit., p. 160).

supplica quindi il dio di giungere da lui, sottoponendo alla propria potenza quanti ancora tentano vanamente di resistergli – con un movimento simile a *CB* 88 (*Amor habet superos*), str. 2,1-4 *Amor [...] / rigidos et asperos / duro frangit flexu*.<sup>43</sup> Egli tende le mani verso di lui (v. 3 *tendo manus*), chiedendogli cosa abbia intenzione di fare di lui. In realtà – lo sappiamo solo adesso – il poeta ha bisogno dell'intervento salvifico del dio, che faccia tornare da lui la fanciulla che egli stesso aveva fatto sì che si innamorasse di lui e che, evidentemente, ora lo ha lasciato (v. 4 *quam dederas, rogo, concilies*),<sup>44</sup> promettendogli, in cambio, il dono di un ariete ruzzante e impaziente perché pronto alla stagione degli amori (v. 5 *et dabitur saliens aries*).

Quanto a quest'ultimo particolare, Rossi scrive che «la conclusione del canto si ispira alla pratica dei sacrifici pagani, testimoniati dagli autori latini»<sup>45</sup>; e più o meno le stesse osservazioni formula Walsh, il quale però, in aggiunta, rileva che il dono di un ariete costituisce «an apt sacrificial victim for Cupid», poiché «*salire* is often found in the agricultural writers to describe the copulation of animals»<sup>46</sup>. Notazioni entrambe tendenzialmente corrette. In linea con un mio precedente intervento,<sup>47</sup> a tal proposito io osserverei, però, che il motivo può essere connesso con Orazio, *carm.* III 13,3-4 (*cras donaberis haedo / cui frons turgida cornibus*); e, per il dono di un ovino, di prammatica nella poesia bucolica, aggiungerei altresì la menzione di Calpurnio Siculo, *buc.* 7,10 (*tenero donavimus haedo*) e 2,67 (*quam si caper imbuat aras*).

4. Il dettato poetico e compositivo del carme è abbastanza semplice e, in esso, ricorrono con notevole parsimonia figure retoriche e di suono. Da rilevare, tutt'al più, l'"inclusione", a str. 1,2, di *rigor* in *frigor* (*frigor abit, rigor*); il gioco fonico, a str. 2,2, *nitet sine nube*; la paronomasia, a str. 2,4-5, fra *temporis* e *temperies*; la triplice allitterazione, a str. 4,1, *Amor aureus, advenies*.

Frequenti e insistenti, per converso, sono invece le suggestioni e gli echi attinti agli *auctores* e/o ai poeti mediolatini (nonché ad altre composizioni degli stessi *CB*), quantunque, trattandosi sovente di *iuncturae* e frasi ricorrenti e stereotipate, non è possibile affermare con tutta sicurezza se il richiamo sia intenzionale o no, insomma se vi sia volutamente "allusione" o no, senza contare evidenti problemi di priorità cronologica, soprattutto in relazione ad altri *CB* o ad autori del sec. XIII.

Per la prima strofa, l'incipitario *cedit hiems* (v. 1) ricorre, oltre che in forma leggermente variata in altri *CB* (78, str. 1, 2 *hiemis cedit asperitas*; 156, str. 1, 13 *hiems saeva transiit*), anche in Goffredo di Vinsauf, *Poetria nova* 545 (*veri cedit*

<sup>43</sup> L'analogia è rilevata da P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 161.

<sup>44</sup> È forse superfluo sottolinearlo, ma sia *tendo manus* (*iunctura* della quale si dirà alla fine di questo studio), sia *rogo* sono espressioni tipiche delle invocazioni.

<sup>45</sup> P. ROSSI, *Carmina Burana*, cit., p. 290.

<sup>46</sup> P. G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., p. 161.

<sup>47</sup> Cfr. A. BISANTI, *Carmina Burana, sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, Roma 1998, pp. 156-159 (a p. 158).



hiems)<sup>48</sup>. Produttiva, nella poesia classica e in quella mediolatina, è la *iunctura* di *pallor*, *ira* e *macies* che il poeta utilizza al v. 5: fra gli *auctores*, si vedano Ovidio, *met.* XIV 578 (*et sonus et macies et pallor*) e Stazio, *Theb.* III 564 (*hinc pallor et irae*: ma in entrambi i casi i contesti sono ben diversi); fra i medievali, Goffredo di Winchester, *epigr.* 210,3 e 236, 11; Goffredo di Monmouth, *Gesta reg. Brit.* 10,304; e Gualtiero di Châtillon, *carm.* 25, str. 3,1.

Passando alla seconda strofa, *veris adest* (v. 1) è già in Balderico di Bourgueil, *carm.* 78,1 (*veris adest tempus, quod amat lasciva iuventus*),<sup>49</sup> *nocte micant* (v. 3) nella *Passio sanctae Catarinae* di Riccardo, v. 257 (*nocte micat*). Diffusissima è poi l'espressione *sine nube* (v. 2): in connessione con *dies*, come in questo caso, essa si registra, per esempio, in Properzio, *eleg.* III 10,5 (*transeat hic sine nube dies*); Prudenzio, *psych.* I 238; e, fra gli scrittori mediolatini, Ildeberto di Lavardin, *carm. miscell.* 1 (*De nativitate Christi*), v. 60. Per *grata ... temperies* (v. 4), cfr. poi Giovanni di Salisbury, *Enth.* 753.

Alla terza strofa, per il v. 4 (*picta canit volucrum series*), trattandosi di un'espressione alquanto generica e diffusa, basti il rimando alle *pictae volucres* di Virgilio, *georg.* III 243 e *Aen.* IV 425 (e, fra gli scrittori mediolatini, Sedulio Scoto, *carm.* II 49,3). Il *prata virent* del v. 5, invece, gode di ampia attestazione (anche nella forma "rovesciata" *virent prata*), da Prudenzio, *psych.* I 836 a Corippo, *in laudem Iustini* IV 149, da Venanzio Fortunato, *carm.* I 20,12 a *Ecloga Theoduli* v. 285, da Pier Damiani, *carm.* II 2, 6,1 a Gualtiero di Châtillon, *carm.* 31, str. 1,5, fino a CB 144, str. 1,1 *iam iam virent prata*. L'espressione in questione, poi, è frequente in Balderico di Bourgueil, *carm.* 77,165 (*prata virent iuxta, quibus est contermina silva*); 78,3 (*humida prata virent*); 153,37 (*nam prope prata virent*).<sup>50</sup>

Per quanto concerne, infine, la quarta strofa, di *Amor aureus* (v. 1) si è già detto come si tratti di una *iunctura* ovidiana (*am.* II 18,36). Più interessante è, invece, il *tendo manus* al v. 3, per il quale ci troviamo sì in presenza di un'espressione tipica delle invocazioni e degli inni, ma anche caratteristica e ricorrente nelle tragedie di Seneca, e qui pur sempre in formule di invocazione: *Herc. fur.* 1192 (Ercole ad Anfione: *miserere, genitor, supplices tendo manus*); *Oed.* 71 (Edipo in ginocchio davanti agli altari, all'inizio della tragedia: *adfusus aris supplices tendo manus*); *Herc. Oet.* 1316 (Ercole, piagato dalla camicia di Nesso, supplica Giunone che lo aiuti a morire: *supplices tendo manus / ad te, noverca*). Non è certo il caso di opinare che l'anonimo autore di CB 135 conoscesse direttamente le tragedie del Cordovese, non

<sup>48</sup> E. FARAL, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris 1924, p. 214.

<sup>49</sup> Il breve epigramma di Balderico (p. 84 Hilbert, in tutto solo tre distici) è interessante perché svolge una tematica analoga a quella affrontata in CB 135 (e negli altri CB che sono stati invocati a supporto della nostra analisi), mediante l'utilizzo di una terminologia largamente sovrapponibile: cfr. *temperies* al v. 2; e *prata virent* al v. 3 (per questa *iunctura*, vd. *infra*).

<sup>50</sup> Anche in questo caso il carme baldericiano, dedicato a Emma (pp. 203-204 Hilbert), presenta più di un motivo di contatto con CB 135. Si leggano soltanto i vv. 37-40: *Nam prope prata virent illimibus humida rivis / prataque gramineo flore fovent oculos. / Et virides herbas lucus vicinus amoenat, / quem concors avium garrulitas decorat.*

note, in genere, agli scrittori medievali prima della scoperta del cod. *Etruscus*, nella biblioteca dell'abbazia di Pomposa, da parte di Lovato Lovati<sup>51</sup> (anche se Eugenio Vulgario, già nel secolo X, mostrava di conoscerle e le utilizzava per i suoi scritti polemici).<sup>52</sup> La coincidenza, comunque, induce a riflettere.

<sup>51</sup> La bibliografia sul problema è molto ampia. Mi limito a segnalare: Gius. BILLANOVICH, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Freiburg 1953, pp. 18 ss., 40 ss. (poi in ID., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova 1996, pp. 116-141); Guido BILLANOVICH, *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, ne «La Bibliofilia» 35 (1983), pp. 149-169; A. MACGREGOR, *L'Abbazia di Pomposa, centro originario della tradizione «E» delle Tragedie di Seneca*, ivi, pp. 171-185; e due saggi di G. BRUGNOLI, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medievali*, in «Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei», ser. VIII, 8,3 (1959), pp. 201-287; ID., *La "lectura Senecae" dal Tardo-antico al XIII secolo*, in «Giornale Italiano di Filologia» 52 (2000), pp. 225-247.

<sup>52</sup> Cfr. S. PITTALUGA, *Seneca "tragicus" nel X secolo. Eugenio Vulgario e la ricezione provocatoria*, in *Lateinische Kultur in X. Jahrhundert. Akten des I. Internationalen Mittellateinkongresses, Heidelberg, 12.-15. IX. 1988*, hrsg. von W. Berschin, Stuttgart 1991 (= «Mittellateinisches Jahrbuch» 24-25 [1991]), pp. 383-391 (poi in ID., *La scena interdetta* cit., pp. 217-228).