

Claudio Giunta

Chi era il figlio di Aldobrandino? Una ricerca storico-filologica

Premessa

Nello studio del mio amico Massimo Rizzante all'università di Trento c'è un foglio appeso al muro che dice: «C'è qualcosa nella filologia che fa appello agli istinti peggiori degli esseri umani». La frase è di George Steiner: che di filologia, infatti, non si occupa. Ma anch'io, che come studioso di letteratura medievale me ne occupo, ho finito per comprendere, se non davvero per condividere, questo punto di vista. C'è qualcosa di immaturo, e anche di poco sano, nel modo in cui molti filologi trattano la letteratura. E anche nel modo in cui molti filologi trattano se stessi. Con tante cose da fare e da dire, che senso ha passare la vita a sfogliare manoscritti o stampe antiche, a ricostruire la tradizione di opere che il più delle volte non vale nemmeno la pena di leggere, a pubblicare edizioni che spesso richiedono anni e anni di lavoro e che altrettanto spesso non differiscono dalle edizioni precedenti se non per qualche dettaglio insignificante, e comunque non portano nessun reale contributo all'interpretazione di un'opera o di un autore? Di quale timidezza è segno un atteggiamento simile? O peggio, di quale viltà?

A queste ragionevoli critiche si può rispondere in diversi modi.

Un modo è dire che sono critiche giuste e basta, e passare ad altro come fanno, mettiamo, il mio collega e George Steiner. Di fatto, passare ad altro finisce per essere una tentazione anche per chi è del mestiere, specie se si pensa a quale strano feticcio è diventata oggi, spesso, quella che chiamiamo filologia: maniacali descrizioni dei materiali, tutti i materiali, che sono passati per le mani dell'editore, edizioni critiche dei più irrilevanti autori contemporanei, edizioni genetiche (o peggio, edizioni fotografiche) dei loro diari, appunti, scartafacci, che dovrebbero metterci in grado di 'entrare nel laboratorio dello scrittore' (e perché poi?). E ancora, sontuose edizioni degli indici (gli indici!) di antichi manoscritti, commenti di decine di illeggibili pagine a poesie di un pugno di versi, interminabili note erudite intorno a dettagli di nessuna importanza. Queste sono cose che finiscono per far nascere qualche dubbio anche nelle fedi più salde.

Una risposta opposta a questa – altrettanto radicale, e alla fine altrettanto ingiusta – potrebbe suonare così: sapere è sempre meglio che non sapere, e quante più cose sappiamo su come un’opera letteraria o storica o filosofica è stata creata, scritta, pubblicata, letta, copiata, tanto meglio siamo in grado di comprendere quell’opera, tanto più essa ci diventa familiare – e tutte queste cose ce le dice appunto la filologia. Ma si vede subito che questa risposta è sbagliata perché scambia la quantità per la qualità. In realtà, per capire un’opera d’arte è meglio avere poche informazioni fondamentali (per esempio sui tempi in cui vive l’autore, o sulle sue idee filosofiche, o sulle sue preferenze sessuali, o sul rapporto che aveva con sua madre) piuttosto che molte informazioni irrilevanti. E – direbbe George Steiner – sono proprio le tante informazioni irrilevanti, e non le poche essenziali, quelle che ci dà la filologia. Che importa (parla sempre Steiner) se Machiavelli ha scritto *Il Principe* nell’inverno del 1513 o qualche mese prima, o dopo? Perché sprecare pagine a trascrivere le varianti manoscritte di Ungaretti, che ha pubblicato e ripubblicato le sue poesie, per anni, in tutte le salse (se non, ahimè, perché a un laureando in filologia qualcosa bisogna pur far fare?).

Una variante un po’ più accettabile di questa risposta troppo radicale (perché, all’opposto della precedente, troppo fiduciosa nella buona indole della filologia) potrebbe essere la seguente. Gli studi filologici saranno anche oziosi, non porteranno molto lontano con l’immaginazione, non daranno la chiave di nessun nuovo mondo, ma se non altro dicono cose vere, assodate, è questo grigio, solido vero è comunque sempre meglio della marea di chiacchiere e di sciocchezze con cui la critica e la teoria letteraria ci hanno sommerso negli ultimi decenni. Non è forse vero che anche negli studi umanistici non filologici di quest’ultimo mezzo secolo c’è qualcosa che fa appello agli istinti peggiori degli esseri umani? Non è forse vero che Bisanzio ha lasciato la sua impronta anche su tanti terrificanti esercizi di lettura marxisti, formalisti, strutturalisti, decostruzionisti?

Ma difendersi dicendo che se anche non si fa niente di buono perlomeno non si fanno danni non è una buona strategia: anche perché lo spreco di tempo, denaro e intelligenza in ricerche insulse è un danno.

Una risposta migliore mi sembra questa. La filologia è una forma elementare di positivismo: accerta i dati (dati che possono essere la datazione di un manoscritto, la corretta lettura di un documento, la storia della tradizione di un testo), fissa i termini della

questione, apparecchia la tavola alla quale altri, se vorranno, potranno sedere. Non crede affatto di poter dire l'ultima parola su un problema. Ma crede di dover dire la prima.

Ora, questa prima parola, questo chiarimento preliminare, è bene che ci sia anche quando il discorso riguarda la letteratura o, in generale, l'arte moderna. È bene sapere quale redazione dei *Promessi sposi* si sta leggendo, ed è bene sapere perché. È bene sapere dove Verga pubblicò i suoi primi racconti veristi (in rivista non in volume, al nord non al sud), perché in questo modo vediamo più chiaramente quale fosse il suo pubblico e ci possiamo fare un'idea più precisa delle sue intenzioni e dalle risposte che si aspettava dai suoi lettori. Ma questo chiarimento preliminare è assolutamente necessario quando quelli che leggiamo o studiamo sono testi premoderni. Questo non soltanto per la ragione evidente che i testi premoderni ci giungono attraverso manoscritti o stampe antiche, e che per poterli interpretare dobbiamo essere prima di tutto in grado di leggere questi vecchi libri, e dunque dobbiamo conoscere la storia, la paleografia, la storia della lingua. Tutto questo è importante, ed è in effetti il nocciolo stesso della filologia. Ma quando parliamo di studi filologici, di approccio filologico a un'opera, non pensiamo soltanto a questo. Pensiamo a qualcosa di molto più ampio: all'edizione del testo e alla storia del testo stesso (versioni, stadi elaborativi, pubblicazioni parziali), ma anche alla ricostruzione del contesto in cui quell'opera è stata creata, ai lettori che ha avuto, alle altre opere che l'hanno influenzata o che ne sono state influenzate: insomma pensiamo che l'opera che abbiamo di fronte debba essere interamente storicizzata. Nel *Trattato teologico-filosofico*, Spinoza ha individuato con chiarezza questa serie di obiettivi. Chi studia le Sacre Scritture, ha scritto,

deve raccogliere le notizie relative a tutti i libri profetici di cui abbiamo memoria, e cioè la vita, i costumi e la cultura dell'autore di ciascun libro, chi egli sia stato, in che occasione, in che tempo, per chi e infine in che lingua abbia scritto. E poi [deve studiare] la fortuna di ciascun libro, cioè come sia stato accolto in principio, in quali mani sia caduto e quante siano state le sue varie lezioni, quale concilio ne abbia decretato l'ammissione tra i libri sacri, e infine come siano stati raccolti in un unico corpo tutti i libri già universalmente riconosciuti per sacri. Tutto questo, dico, la storia della Scrittura deve comprendere¹.

¹ B. Spinoza, *Trattato teologico-politico*, Torino, Einaudi 1981, p. 190 (VII 3).

Commentando questo passo, Pierre Bourdieu vi ha riconosciuto il fondamento «di un'autentica scienza delle opere culturali», diversa e migliore rispetto a quelle che lui chiama le letture liturgiche, destoricizzanti, che piacciono ai professori di filosofia². Ma «questo programma magnificamente sacrilego», come lo chiama Bourdieu, è precisamente il programma della filologia. La filologia isola, chiarisce, studia le tante variabili esterne che condizionano la nascita e la fortuna di un'opera. Ciò può portare a delle scoperte interessanti. Ma non è la scoperta in sé l'obiettivo di una ricerca filologica. Il suo metodo è estensivo piuttosto che intensivo: da un ampio spettro di dati, uno spettro di dati simile a quello descritto da Spinoza, ricava informazioni che ci permettono di vedere più chiaro in un problema che fino a quel momento non riuscivamo a mettere bene a fuoco, o che addirittura neppure vedevamo. C'è insomma un momento dell'accumulo: ed è a questo, a questa collezione di cose tutte uguali, che pensano quei critici i quali vedono all'opera, qui, «i peggiori istinti degli esseri umani». Ma, specie se gli oggetti che studiamo sono molto lontani nel tempo o nello spazio, l'accumulo è necessario, perché si tratta di ricreare attorno agli oggetti il mondo in cui sono nati: e la quantità dell'informazione diventa qualità.

Nelle pagine che seguono cercherò di fare proprio questo. Partirò da un problema preciso – l'identità di un poeta noto soltanto come «fi' Aldobrandino», cioè figlio di Aldobrandino – e tenterò di risolverlo. Dico *tenterò* perché la riuscita sarà solo parziale. La filologia è sì una forma elementare di positivismo, ma non è detto che i dati positivi sui quali aiuta a far luce siano sufficienti a dare tutte le risposte, risposte sicure: come tutte le scienze umane, anche la filologia non è una scienza esatta, e al di là delle poche regole che si trovano nei manuali si apre il campo delle ipotesi, cioè il campo dell'interpretazione. Un tentativo, dunque. Ma ciò che conta di più è che durante questo tentativo di mettere ordine tra le poesie del fi' Aldobrandino dovremo occuparci anche di testi e problemi che hanno una certa importanza per la definizione del panorama letterario italiano nel Medioevo. E non solo del panorama letterario. A parte l'essere un buon esempio dell'utilità della filologia, l'altra cosa che rende questa ricerca interessante è il fatto che essa mostra come la letteratura possa essere usata come fonte storica: e non per il suo significato nascosto, o per quello che dice senza avere l'aria di dirlo o per il suo

² P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Milano, Feltrinelli 1998, p. 55.

essere specchio di credenze o pregiudizi che il critico ha il compito di decostruire; molto più semplicemente, per ciò che essa dice in modo chiaro e netto sulle condizioni di vita degli uomini nel Medioevo.

Il problema di cui parleremo attraverso i testi letterari è la povertà. A partire dagli anni Sessanta, quello della povertà nel Medioevo e nell'età moderna è stato uno dei temi prediletti della storia sociale. Che cosa significava, allora, essere poveri? In che modo la società del tempo reagiva a questo problema? In che modo questa reazione era influenzata dalla visione cristiana, e in ispecie dalla visione francescana della vita? Si tratta di descrivere uno stato, una condizione materiale e spirituale, è già la cosa in sé è tutt'altro che facile. Ma la difficoltà in questo caso è anche maggiore perché la voce degli interessati è quasi impercettibile: i poveri non parlano. Se parlano, delle loro parole non resta comunque traccia nella documentazione: di loro sappiamo quello che altri (ecclesiastici, filosofi, legislatori) hanno detto, colle semplificazioni e coi travisamenti che una simile mediazione comporta. «Tutto il problema del povero – ha scritto Capitani – è il 'posto' che egli occupa o deve occupare, in un contesto in cui le testimonianze consapevoli [...] non provengono quasi mai da *milieux* di poveri involontari, di 'poveri congiunturali', di poveri che di una loro 'funzionalizzazione sociale' forse non sapevano che farsi»³.

Ebbene, senza la pretesa di arrivare a sentire la viva voce dei poveri, le poesie di cui parleremo nelle pagine seguenti sono qualcosa di molto vicino a delle testimonianze genuine: sfoghi, lamenti di poveri o di persone che sanno cosa vuol dire essere poveri, e

³ O. Capitani, *Introduzione* a M. Mollat, *I poveri nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza 2001, pp. VII-VIII. E s'intende che il problema dei poveri, della rappresentazione soltanto mediata che abbiamo dei poveri nel Medioevo, è lo stesso che ci si trova di fronte quando si fa storia di qualunque altra classe di marginali – le streghe e il loro ambiente, per esempio: «Sulla stregoneria (è un'ovvietà, ma non è male ripeterla) disponiamo unicamente di testimonianze ostili, provenienti o filtrate da demonologi, inquisitori, giudici. Le voci degli imputati ci giungono soffocate, alterate, distorte; in molti casi non ci sono giunte affatto. Di qui [...] l'importanza delle anomalie, delle crepe che si aprono talvolta (molto raramente) nella documentazione, incrinandone la compattezza» (C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi 1989, p. XXIV).

che della povertà danno una descrizione ben diversa rispetto a quella idealizzata e irrealistica dei predicatori.

Questa non è una ricerca nuova. Ho pubblicato un lungo articolo su questo argomento nel 1999⁴. Ma era un articolo scritto per i filologi, con un mucchio di particolari irrilevanti per il lettore non specialista – particolari che qui ho eliminato proprio perché è al lettore non specialista che mi rivolgo – e, invece, un mucchio di cose non dette o soltanto accennate che, mi è parso più tardi, valeva la pena di approfondire e di dire meglio. Inoltre, mentre lavoravo a questa ricerca, tra Pisa e Madrid, non sapevo che un altro studioso, Franco Mancini, stava per pubblicare l'edizione di uno dei testi che avrei pubblicato anch'io (il più importante, anzi, perché ci dice il nome di battesimo del fi' Aldobrandino): edizione che in un paio di punti è anche migliore della mia (mai fidarsi dei microfilm, e mai avere fretta!). Così ho cercato di fare tesoro delle sue osservazioni, e anche del lavoro di altri studiosi che in questo decennio si sono occupati delle questioni di cui tratto qui.

⁴ C. Giunta, *Chi era il fi' Aldobrandino*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», II 1 (1999), pp. 27-151.

Primo capitolo

Vieni alle nozze del fi' Aldobrandino! La poesia del Medioevo aveva più usi, serviva a più scopi a paragone di quella moderna, parlava di cose della vita quotidiana come si fa oggi nelle lettere o nelle e-mail. Così poteva succedere che qualcuno adoperasse i versi (quello che ho citato qui sopra è un endecasillabo, il penultimo della prima stanza della canzone *Giannotto, io aggio moglie inguadiata*) per invitare il lettore – in questo caso *un* lettore, il Giannotto citato all'inizio della poesia – alle proprie nozze.

Poteva addirittura succedere che l'autore firmasse la propria opera come se fosse un quadro: si capisce, andando avanti a leggere, che l'autore del testo e il fi' Aldobrandino sono la stessa persona, che chi scrive parla di sé. Cosa strana, perché firmarsi, autominarsi è per noi moderni il gesto più antilirico di tutti, la rottura di quella convenzione per cui la poesia è, con le parole di Wordsworth, «il libero traboccare di sentimenti potenti» e non qualcosa che, come un oggetto, *si fa*. Ma che razza di nozze sono queste? E che cosa significa, chi è quest'uomo che chiama se stesso soltanto col patronimico, «figlio (*fi'*, come si poteva e si può dire in certe zone d'Italia *me'* invece di *moglio*) di Aldobrandino»? Cominciamo dall'inizio.

1. La prima canzone del figlio di Aldobrandino

Nella biblioteca della Società Dantesca di Firenze è conservato un manoscritto proveniente dalla collezione di Piero Ginori Conti (1865-1939), senatore del Regno, scienziato insigne (fu sua l'idea di sfruttare la geotermia per la produzione di energia elettrica) e letterato dilettante. **Gc** è un codice sottile, di 52 carte soltanto, che si può dividere in quattro sezioni. Nella prima ci sono scritture sacre; nella seconda, un pezzo dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, un imitatore trecentesco di Dante; nella terza, un paio di sonetti di Petrarca; nella quarta, due distinte serie di poesie, una composta di sole canzoni e l'altra di soli sonetti.

L'ultima tra le canzoni è appunto quella da cui dobbiamo partire per la nostra ricerca sul fi' Aldobrandino. I manoscritti antichi non sono precisi come le stampe odierne, e il nostro codice non dice come si chiama l'autore. Leggiamo⁵:

Giannotto, io aggio moglie inguadiata,
della qual brevemente te diraggio
com'ha adorno 'l visaggio,
e 'l nome suo e 'l suo gran parentato;
la casa asiata ch'io trovata li aggio; 5
diròtte com'è forte innamorata;
la dote che m'ha data;
per lo suo amore quanto io sono amato,
infra la gente temuto e dottato.
E poi che sapera' come io ho fatto, 10
al mio grande convito
vera'ne tosto, però ch'io t'invito:
non dimorar, per Dio, ma vieni ratto,
viene a le nozze del fi' Aldobandino,
ch'oggi avea men che nessun suo vicino. 15

Giannotto, mi sono fidanzato (*inguadiare*), e ti descriverò in breve la mia futura sposa: il suo bel viso, il suo nome e il suo lignaggio, la bella casa in cui l'ho trovata; e ti dirò quanto mi ama, quanto è grande la sua

⁵ Cito la canzone secondo l'edizione a cura di G. Contini, *Poeti del Duecento*, 2 volumi, Roma-Napoli, Ricciardi 1960, II, pp. 435-40, con grafia un po' semplificata (e la stessa semplificazione vale per tutti i testi che citerò nelle pagine seguenti). Al v. 71 l'ed. Contini legge «Tamant'ha'la paura», ma l'apostrofo in *ha'* è probabilmente un errore di stampa. Al v. 100 la lezione del manoscritto «ladonque», che Contini corregge in «là do[vo]nque», è difendibile. *Ladunque* non si trova nei dizionari, ma si vedano questi esempi due-trecenteschi ricavati dal *corpus TLIO*: «perciò che là dunque si tratta e si dice o fassi menzioni de la verità, ivi si tratta de la fede» (Andrea da Grosseto); «ànnò dentro e di fuore da lloro ciò che vogliono, e là dunque vadano» (Chiose Selmiane); «Andiamo là dunque Dio e la dura fortuna mi chiama» (Guido da Pisa); «per tutto el reame fe' cercare là dunque avesse donzella gentile» (Neri Pagliaresi); «ordiniamo che 'l camarlengo sia tenuto di fare invenire ladunque si trovasse de' beni che fuoro de' fillioli d'Ugucione» (Statuti senesi). Direi che nei primi quattro esempi *là dunque* andrebbe scritto come nel quinto, *ladunque* (composto come *ovunque*, *quantunque*, *quantunque*, eccetera), nel senso di 'ovunque, in qualsiasi luogo in cui'.

madre ci sono i signori Miserabile, Addolorato, Trafitto, Percosso, le signore Tristezza, Malinconia, Sciagurata, Bisogno, Addolorata, Angoscia, Malanno: e tanti altri, ogni giorno di più.

Insieme con lei, ecco gli altri invitati alla festa, gli altri membri della famiglia, tutti con nomi parlanti: ser Tristo, signora Malinconia e via dicendo. Ed ecco adesso un ricordo del primo appuntamento:

La prima fiata ched io le 'ntra in casa,
trovai che li pioveva in ogni luogo;
de paglia facea il fuoco,
con diece figlie ognuna più fanciulla;
tutte dician: «Del pan dàmene un poco!». 50
Né arca, botte non ci avea né vasa:
tanto era monda e rasa,
che sedio non ci avea più ch'una culla.
Quand'io mirai, e non veddi più nulla,
astrinse l'orche; e ella era vestita 55
curta da chi a le natiche,
d'una gonella sola senza maniche
tutta quanta spezzata e deriscita.
Pensai con lei zanzar, beffar, riddare;
ma non trovai de potermi assettare. 60

La prima volta che sono entrato in casa della Povertà ho visto che ci pioveva dentro dappertutto. Il fuoco era fatto con la paglia e dieci sue figlie piccole ripetevano «Dacci un po' di pane!». Non c'era una madia (*arca*), né una botte, né vasi, ed era tanto miserabile da non avere neanche una sedia. Guardai, non vidi altro, e lei fece spallucce (*orche* 'spalle'). Indossava una camiciola corta, senza maniche, tutta strappata. Pensavo di sollazzarmi con lei, ma non c'era neanche un posto dove mettersi comodi.

La casa della Povertà non può che essere così: cadente, fredda, inospitale. E, colmo dei colmi, la promessa sposa ha già dieci figlie piccole che chiedono pane. Il poeta vorrebbe fare conversazione, corteggiarla un po' come si fa con la fidanzata, ma dove sedersi? E c'è di peggio: la donna non lo lascia in pace un attimo, gli è devota anima e corpo:

Or vo' che sappi ch'ella m'ama molto,
ché tutto giorno m'ha le braccia al collo,

sì che tutto mi mollo
 del pianto ch'ella fa per drudaria,
 dicendo: «Amore mio, tutta bollo, 65
 tal ho paura tu non mi si' tolto».
 Leccami tutto il volto
 E non mi lassa star notte né dia;
 tanto ell'ha preso di me gelosia
 ch'ella s'uccide s'un ricco m'appressa. 70
 Tamant'ha la paura
 non mi sia fatta malia né fattura,
 ch'ella mi dà mangiar pure ella stessa;
 e più, ch'ella mi veste e scalza e spoglie:
 così s'impazza di mi esta mia moglie. 75

Sappi che questa mia moglie mi ama molto, che mi sta sempre appiccicata, sempre me la trovo con le braccia al collo, e sono sempre inzuppato dalle lacrime che lei versa per amore. Mi dice: «Amore mio, sono tutta un bollore, tanta paura ho che tu mi venga sottratto!». Mi lecca la faccia, non mi lascia mai, ed è così gelosa di me che si ucciderebbe piuttosto di permettere che un ricco mi s'avvicini. Teme che qualcuno mi faccia una malia, mi avveleni, così mi dà sempre lei personalmente da mangiare: e anzi, lei stessa mi veste e mi spoglia, tanto è pazza di me!

Gli sta addosso, lo abbraccia, lo lecca, fedele come un cane, lo vuole tutto per sé. Lei sola gli dà da mangiare, lo veste, lo sveste: insomma, è pazza di lui. E poi c'è la dote:

La dote n'aggio grande e smisurata:
 pur li fideli ogni mese mi danno
 dece libre di danno,
 e nelle pasque rampogne e balieri.
 Io n'aggio un po' ch'ha nom Monte Malanno, 80
 che, senza seminarci mai derrata,
 ne raccolgo alla fiata
 trenta, quaranta e cinquanta rasieri;
 ma di che? De sospiri,
 ch'altro arbor non ci nasce mai néd erba. 85
 Grotta non ci ho né casa,
 e la neve alta ci ha più di doe brazza,
 e tutto l'anno lassù si conserba.

Molti ci van per traiercel di mano,
ma io non lo vendrei a cristiano.

90

Da lei mi viene una dote enorme. I fedeli ('sudditi', come parafrasa Contini? Il senso è semmai 'affittuari') mi danno mensilmente dieci libbre di danni, e nei giorni di festa insulti e sberleffi. Ho un terreno che si chiama Monte Malanno, dove senza neppure seminare raccolgo talvolta trenta, quaranta o cinquanta otri pieni. Ma di che cosa? Di sospiri, dato che lì non cresce nient'altro. Non ho né una casa né una grotta dove ripararmi, e sui campi ci sono due braccia di neve, che restano lì tutto l'anno. Molti vorrebbero quel possedimento, ma io non lo vendo a nessuno.

Ma è una dote curiosa: gli interessi sul capitale sono «dieci libbre di danno», e durante le feste si aggiungono rimproveri (*rampogne*) e sberleffi (*balieri*)⁶. E i suoi terreni sul Monte Malanno producono non verdure ma sospiri, e ci nevica sempre, e non ci sono ripari. Insomma, un disastro. E si sa, chi è povero perde anche gli amici:

Or saperai com'io som grazioso,
per mógliama quanto la gente m'amo;
ché mille volte chiamo,
'nanti che l'uom mi voglia pur rispondere.

Sì malamente a tutti sono in camo, 95
che fugge ogni uom da me più pauroso
che non dal cam rabbioso;

e là onde io passo veggio onne uom nascondere:
nessun m'aspetta, nessun mi vol giongere;

solo mi trovo ladonque io vada, 100
non fosser miei parenti

malinconosi, trafitti e dolenti,

che sempre piena ne trovo la strada,

de' qua' neun ce n'ha, quando me vede,

che per mi ratto non si levi in pede. 105

E capirai come sono simpatico e amato dalla gente, a causa di questa moglie! Mi tocca chiamare mille volte prima che qualcuno mi venga in aiuto. Nessuno mi sopporta (*in camo*: forse da avvicinare a *incamare* 'infastidire'), tutti fuggono da me come davanti a un cane rabbioso: io passo, e la gente si nasconde. Sono

⁶ Per *baliere* 'sberleffo' cfr. A. Parenti, *Baliere*, in c.d.s. in «Lingua nostra».

sempre solo, dovunque vada, eccezion fatta per i miei parenti tristi, desolati (*trafitti*), addolorati – di quelli trovo piena la strada, e appena mi vedono si alzano subito tutti in piedi.

Se ne vanno gli amici: restano i parenti, quei «malinconosi, trafitti e dolenti» che avevamo incontrato nella terza stanza, e che è meglio perdere che trovare.

2. Una canzone dell'età di Dante?

Di questa canzone esiste un'edizione fototipica e diplomatica a cura dell'antico possessore del manoscritto, Piero Ginori Conti: *Rime antiche secondo la lezione di un testo a penna del sec. XIV*, Firenze, 1940. Vent'anni più tardi, Gianfranco Contini l'ha inserita nella sua antologia dei *Poeti del Duecento*, uno dei capolavori della filologia italiana del ventesimo secolo. Presentando la canzone, Contini faceva due considerazioni. La prima sul luogo in cui essa presumibilmente è stata scritta:

Il patronimico dell'autore, ritrovandosi notoriamente nella famiglia dei conti di Santaflora ed essendo diffuso, per ciò che è dell'onomastica letteraria, a Siena e a Orvieto, fa pensare in prima istanza alla regione di Cecco e dei Tolomei. E tale impressione riceve piena conferma dagli elementi oggettivi del linguaggio.

Saremmo dunque, secondo Contini, nella zona di Siena. La seconda osservazione riguarda il periodo a cui presumibilmente la canzone risale: siamo «verisimilmente già oltre i confini del Duecento».

Tornerò più avanti sull'area di provenienza. Per ora restiamo alla data. Perché pensare al Duecento (l'antologia è pur sempre intitolata ai *Poeti del Duecento*) o al primo Trecento e non invece, per ipotesi, al Trecento avanzato o al Quattrocento? In base a quali elementi il fi' Aldobrandino dev'essere incluso tra i poeti pre-danteschi? In realtà, in base a un unico elemento, o a un'unica serie di elementi, e cioè al fatto

- (1) che la canzone *Giannotto, io aggio* sta nel codice **Gc**;
- (2) che il codice **Gc** è databile paleograficamente alla metà del Trecento;
- (3) e che *Giannotto, io aggio* sta in mezzo ad altri testi duecenteschi: è, con le parole di Contini, «solidale di rime duecentesche o del primo Trecento».

Ma ecco precisamente la sequenza delle canzoni:

Canzoni di Dante
Cavalcanti, *Donna me prega*
Francesco da Barberino, *Io non descrivo in altra guisa Amore*
Guinizelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*
Giovanni Bonandree, *Scende da monte mirabel altezza*
Cino, *Avvegna ched el m'aggia più per tempo*
Cino, *Quando potrò io dir: «Dolce mio Dio»*
Cino, *Oimè lasso, quelle trecce bionde*
Cino, *L'alta virtù che si ritrasse al cielo*
Lapo Gianni, *O morte, della vita privatrice*
Anonimo, *Giannotto, io aggio moglie inguadiata*

Come si vede, quella del fi' Aldobrandino è l'ultima canzone trascritta nel codice. Dopo, ci sono solo tredici sonetti di vari autori: Cino, Onesto, Tomaso da Faenza, Dinuccio, un anonimo. A rigore, il suo posto non è dunque *all'interno* bensì *alla fine* di questa serie tutta duecentesca. E d'altra parte *Giannotto, io aggio* si distingue nettamente dalle poesie che la precedono anche per il contenuto, perché il suo non è né il registro sublime di Cino e degli altri stilnovisti né quello tragico della canzone sulla morte di Lapo Gianni, e non si può escludere che chi ha copiato i testi nel manoscritto abbia avvertito questa eterogeneità e abbia voluto separare le cose serie (Dante, Cino e gli altri) da cose meno serie come queste nozze farsesche. Ma appunto: abbiamo di fronte testi eterogenei *soltanto* per il contenuto o *anche* per la data di composizione?

Innanzitutto bisogna osservare che mentre tutte le canzoni che la precedono sono attestate in altri manoscritti, *Giannotto, io aggio* è un *unicum*: **Gc** è l'unico che ce la conservi. E anzi, uno dei maggiori canzonieri italiani del Medioevo, il Barberiniano latino 3953, presenta i testi sopra elencati in una successione in più punti simile a quella di **Gc**: ma non ha, per l'appunto, proprio *Giannotto, io aggio*. È probabile dunque che la canzone del fi' Aldobrandino sia giunta al copista di **Gc** da una fonte diversa rispetto a quella da cui gli venivano i testi degli stilnovisti: una fonte che, a quanto ci risulta, i canzonieri toscani non conobbero. Ecco dunque un altro elemento, oltre al tema e allo stile, che allontana *Giannotto, io aggio* dalle canzoni che la precedono: il responsabile

della congiunzione tra gli stilnovisti Dante, Cavalcanti, Cino, Lapo da una parte e la canzone del fi' Aldobrandino dall'altra sembra essere **Gc** (o il manoscritto da cui **Gc** copia), non una più alta fonte duecentesca. L'argomento principe per la datazione di *Giannotto io aggio* all'età di Dante – l'essere la canzone, come scrive Contini, «solidale di rime duecentesche o del primo Trecento» – non ha dunque alcun peso: **Gc** ci offre semplicemente (e in quanto oggetto, non in ragione degli *altri* testi che vi sono contenuti) un termine *ante quem*.

E questo termine, bisogna aggiungere ora, va spostato in avanti di qualche decennio. Per datare un manoscritto bisogna studiare la scrittura e la filigrana delle pagine, e né la scrittura né la filigrana sembrano portare al medio Trecento. La scrittura è, secondo il parere di Armando Petrucci, «una mercantesca usuale disordinata, ma franca, di scrivente forse non toscano», databile all'estremo Trecento o ai primi anni del Quattrocento. La filigrana della carta – due cerchi disposti l'uno sopra l'altro e attraversati da una retta desinente in un asterisco – è simile a quelle che nel repertorio di Briquet sono schedate sotto i numeri 3219 o 3220 (Pistoia 1371 e Ferrara 1384), ma in generale rientra in una famiglia di filigrane esclusivamente italiana attestata *a partire* dagli anni settanta e ottanta del XIV secolo. A questo va aggiunto che il codice, composito ma trascritto da una sola mano, contiene nella sua terza sezione testi databili piuttosto alla seconda che alla prima metà del secolo, o perlomeno: *circolanti* nel secondo, non nel primo Trecento, come il sonetto *Per consiglio te do de passa passa* e i petrarcheschi *Sì come il padre* e *Non Tesin, Po, Varo*.

Il risultato è così il seguente. (1) La sequenza duecentesca che *Giannotto, io aggio* conclude non ci dice nulla di sicuro sulla data della sua composizione. E (2) **Gc** è un manoscritto un po' meno antico di quanto si credesse: risale alla fine del Trecento, se non all'inizio del Quattrocento. Questo ci permette di stabilire la cronologia del figlio di Aldobrandino? Certamente no, perché un manoscritto recente può contenere anche autori antichissimi. Il nostro poeta può dunque ugualmente appartenere al Duecento o al primo Trecento così come gli altri autori tramandati da **Gc**. Ma – questo è l'importante – può allo stesso modo appartenere al pieno Trecento, se non addirittura alla seconda metà del secolo. Senza altre prove, insomma, non lo si può ammettere tra i *Poeti del Duecento*.

Ma dove raccogliere le altre prove? In base a quali altri elementi si può tentare di datare un testo che ci è giunto senza data e senza nome d'autore? In base a quattro parametri: la forma, la struttura retorica, il metro, il contenuto. Vediamoli uno a uno.

(a) La forma riguarda, per dirla in breve, il vocabolario che l'autore adopera e il modo in cui scrive i versi, il loro ritmo. Naturalmente, è facile distinguere l'autore novecentesco dell'endecasillabo *Tutto, si sa, la morte dissigilla* (Sereni: che pure usa un verbo molto dantesco, preso da *Paradiso* XXXIII 64, *Così la neve al sol si disigilla*) dall'autore duecentesco dell'endecasillabo *Nel mezzo del cammin di nostra vita*. Ma distinguere tra Duecento e Trecento, o tra primo o tardo Trecento non è altrettanto facile, e per questo la forma non è un indicatore molto attendibile per la datazione dei testi antichi: le differenze sono troppo piccole. Però è un fatto che a un orecchio allenato come quello di Contini la canzone suonava «sicuramente o probabilmente trecentesca» (*PD* I, p. XVII). Ed è un fatto che qualche verso di *Giannotto, io aggio* dà da pensare. Prendiamo il verso 20, «Ahi, quanto orribil cosa pare e agra». Non è stranamente simile a uno dei versi più famosi dell'*Inferno*, «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura»? O prendiamo i versi 93-94, «ché mille volte chiamo, / 'nanti che l'uom mi voglia pur rispondere». Non sono stranamente simili a un celebre finale di Petrarca, *Rvf* 318.14, «è ancor chi chiami e non è chi risponda»? È difficile credere che Dante e Petrarca abbiano imitato l'oscuro poeta che si faceva chiamare fi' Aldobrandino. Sono solo coincidenze casuali? Può darsi, ma stiamo comunque parlando di opere celebri (la *Commedia*, un sonetto di Petrarca), che dovevano essere familiari a molti lettori – lettori certo non duecenteschi, però; lettori del Trecento, anzi del tardo Trecento (e infatti in un poeta del tardo Trecento, Antonio Pucci, si trova un verso molto simile a quello di Petrarca e a quello del figlio di Aldobrandino: *Vecchiezza viene all'uom*, 104: «E or s'i' chiamo non è chi risponda!»).

(b) La struttura retorica è il modo in cui è costruito il discorso. E qui è interessante soprattutto la forma del prologo-*abstract*. È, come ho detto, una consuetudine della prosa saggistica, per dire in breve al lettore di che cosa si parlerà. Ma l'adoperano anche i poeti, i poeti-trattatisti come Guido Cavalcanti in *Donna me prega* (9-14):

[... dell'onore dirò]
là dove passa, e chi lo fa creare,
e qual sia sua vertute e sua potenza,
l'essenza poi e ciascun suo movimento,
e 'l piacimento che 'l fa dire amare,
e s'omo per veder lo pò mostrare.

E prima ancora Guittone d'Arezzo in *Sovente vegio saggio* (11-16):

[dirò] perché sormonta onor tutt'altro bene;
e qual è quella via
ch'a onore omo envia;
e con' si vol tenere
e saver mantenere
l'onore...

E poi Dante, circa a metà di *Le dolci rime* (78-80):

e dicer voglio omai, sì com'io sento,
che cosa è gentilezza, e da che vene,
e dirò i segni che 'l gentile uom tene.

È questo un argomento a favore della datazione al Duecento anche della canzone del figlio di Aldobrandino? No, perché una struttura analoga si trova per esempio nella canzone *Prima che 'l ferro arrossi i bianchi pili* di Antonio Beccari (1315-1371/75). Nella prima stanza il poeta pone quattro domande:

Siti vu' giovenetti o siti vecchi?
Siti vu' plebisciti ovver gentili?
Siti vu' franchi o vili?
Siti vu' in pizzol grado ovver signori?

E poi risponde a ciascuna domanda, nell'ordine, nelle stanze successive. Lo stesso accade nella canzone anonima trecentesca *Per che s'accenda nel cor volontade*, 5-7:

e mostrerò che cosa è amistade
e il ben che essa produce e che può dare
e chi la fa creare⁷.

No, la struttura retorica non ci aiuta nella datazione. Ci dice soltanto che il fi' Aldobrandino procede al modo dei trattatisti o dei poeti-trattatisti, ovvero imita la *divisio textus* degli scolastici in una poesia tanto più disimpegnata. Può darsi dunque che nell'imitazione ci sia anche un pizzico d'ironia, come dire: tanto apparato retorico per una materia tanto triviale.

(c) Alla forma metrica un lettore moderno dà poca importanza perché il metro in età moderna ne ha poca. I poeti oggi possono avere una loro metrica così come hanno un loro stile, un loro personale repertorio di temi, un loro punto di vista sulle cose: la lirica moderna è quel genere letterario in cui si può dire qualsiasi cosa in qualsiasi modo si desidera dirla. Nel Medioevo la libertà era meno grande, meno grande la possibilità di scartare rispetto alla tradizione. E in particolare c'erano delle regole precise nel settore del metro. Le forme erano forme regolate: sonetti, canzoni, ballate, madrigali avevano strutture che potevano sì essere variamente interpretate dai singoli poeti (c'era una certa libertà, per esempio, nell'ordine delle rime del sonetto, o nella lunghezza delle strofe della canzone), ma che nella sostanza erano strutture fisse, sempre uguali. Per questo diventano significative anche piccole differenze negli schemi metrici: perché all'interno di questi confini piuttosto ristretti emergono dei tratti particolari che caratterizzano un autore e uno stile, oppure perché certe consuetudini metriche risultano tipiche di una determinata area geografica o una determinata epoca, e dunque la individuano.

Ora, il metro della canzone *Giannotto, io aggio* è abbastanza strano: ABbC BAaC CDeEDFF. La stranezza sta nella fronte, perché i due piedi che la compongono non sono uguali, come accade di solito: le rime A e B sono invertite. Questo è uno schema che si trova molto di rado nel Duecento (quasi soltanto in Dante, che adotta formule simili in *Voi che 'ntendendo* e in *Le dolci rime*), mentre si trova spesso nel Trecento: più volte in Petrarca, poi in Antonio Beccari e in Boccaccio. Tornerò su questo punto più avanti. Per

⁷ R. Mignani, *Un canzoniere italiano inedito del secolo XIV (Beinecke Phillips 8826)*, Firenze, Sansoni 1974, pp. 67-68.

ora basta dire che il metro della canzone *Giannotto, io aggio* non sembra avere paragoni prima della generazione di Dante, mentre diventa abbastanza comune nel corso del XIV secolo.

(d) Il tema. Il figlio di Aldobrandino è povero, poverissimo. E per dare un'idea di questa povertà mette in scena una specie di *pièce* teatrale: la povertà è la sua sposa, ed è una donna repellente, che porta in dote angoscia e dolori, e i suoi parenti sono ser Doloroso, ser Trafitto, Poco-Adosso, monna Tristizia, monna Estremitade e via dicendo. È a questa strana famiglia che pensa Contini quando parla di «personificazioni nel gusto del *Roman de la Rose*»: e tra poco cercheremo di precisare meglio questo giudizio. La cosa più importante è però un'altra, e cioè vedere che qui il figlio di Aldobrandino fa la parodia di un racconto molto più importante perché è un racconto sacro, la leggenda delle nozze mistiche di San Francesco con madonna Povertà. Ecco come le racconta Dante in un passo famosissimo della *Commedia* (*Par. XI 55-75*):

Non era ancor molto lontan da l'orto,
ch'el cominciò a far sentir la terra
57 de la sua gran virtute alcun conforto;
ché per tal donna, giovinetto, in guerra
del padre corse, a cui, come a la morte,
60 la porta del piacer nessun diserra;
e dinanzi a la sua spirital corte
et coram patre le si fece unito;
63 poscia di dī in dī l'amò più forte.
Questa, privata del primo marito,
millecent'anni e più dispetta e scura
66 fino a costui si stette senza invito;
né valse udir che la trovò sicura
con Amiclate, al suon de la sua voce,
69 colui ch'a tutto 'l mondo fé paura;
né valse esser costante né feroce,
sì che, dove Maria rimase giuso,
72 ella con Cristo pianse in su la croce.
Ma perch'io non proceda troppo chiuso,
Francesco e Povertà per questi amanti
75 prendi oramai nel mio parlar diffuso.

Vale la pena di osservare come procede Dante in questa descrizione, perché questa tecnica non è soltanto sua. Dante ritarda l'informazione di cui il lettore ha bisogno per capire di che cosa si sta parlando, crea un'attesa, fa sospettare, all'inizio, quasi qualcosa di blasfemo: un giovane che si unisce a una donna rifiutata da tutti davanti al proprio padre! Poi, dopo una quindicina di versi, scioglie il dubbio: la donna amata, quella con cui nessuno vuole giacere («a cui, come a la morte, / la porta del piacer nessun diserra»), è la Povertà.

Il figlio di Aldobrandino fa lo stesso al v. 31, solo che nel suo caso la rivelazione («Ella è chiamata monna Povertade») serve a una rappresentazione comico-grottesca, non sublime. È una forma particolare di *ritardamento*, di differimento dell'informazione, che ha una tradizione lunga e illustre. Nel Medioevo la si trova per esempio in certi inni cristiani in cui il poeta descrive e celebra una rosa – una rosa che è, e lo si capisce solo dopo qualche stanza o alla fine della poesia, la Vergine: l'inglese *Of a rose, a lovely rose!*, il tedesco *Es ist ein' Ros' entsprungen*⁸. Ma non è poi la stessa cosa che Dante fa nella canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*? Dante comincia dicendo che tre donne sono venute a visitarlo, e parlano al suo cuore, ma solo dopo trenta versi scopriamo chi sono: tre incarnazioni della giustizia. Come lettori, condividiamo l'esperienza, la sorpresa dell'autore-personaggio (27-36):

Come Amor prima per la rotta gonna
la vide in parte che 'l tacere è bello,
e pietoso e fello
di lei e del dolor fece dimanda.
«O di pochi vivanda»
rispose voce con sospiri mista,
«nostra natura qui a te ci manda:
io, che son la più trista,
son suora a la tua madre, e son Drittura;
povera, vedi, a fama e a cintura».

⁸ Cfr. L. Spitzer, *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press 1962, pp. 216-33.

Ciò detto sul modello retorico, torniamo al tema. Quella di Dante è la versione più famosa della leggenda delle nozze di Francesco, ma non è l'unica, e Dante stesso ha alle sue spalle più fonti. L'idea delle nozze con la povertà torna infatti spesso nelle leggende francescane, a cominciare dalla *Vita secunda* scritta da Tommaso da Celano poco dopo la morte del santo:

E poiché [Francesco] osservava che la povertà, mentre era stata intima del Figlio di Dio, veniva pressoché rifiutata da tutto il mondo, bramò di sposarla con amore eterno. Perciò, innamorato della sua bellezza, per aderire più fortemente alla sposa ed essere due in un solo spirito, non solo lasciò padre e madre, ma si distaccò da tutto. Da allora la strinse in casti amplessi e neppure per un istante accettò di non esserle sposo⁹.

La stessa immagine si trova nella *Legenda Sancti Francisci* di san Bonaventura (FF, p. 765):

Perfetto seguace di Cristo, si studiò pure di prendere in sposa con amore eterno l'eccelsa povertà, compagna della santa umiltà, e per essa non soltanto lasciò il padre e la madre, ma distribuì ai poveri tutto quanto poté avere.

E c'è infine il *Sacrum commercium Beati Francisci cum domina Paupertate*, di attribuzione incerta, dove si tratta in realtà di «commercio e alleanza» con la Povertà, non di nozze, ma dove s'incontra una scena simile a quella su cui si apre la canzone del figlio di Aldobrandino. Nel penultimo capitolo dell'opera, *De convivio Paupertatis cum fratribus*, viene descritto il pasto consumato dai frati e da madonna Povertà (FF, pp. 1310-11). Nella casa in cui i frati accolgono la Povertà non ci sono né arredi né stoviglie né posate né panni per asciugarsi, e va ancora peggio col cibo. Sulla tavola ci sono soltanto «tre o quattro tozzi di pane d'orzo e di crusca posti sull'erba». La Povertà, per mettere alla prova i suoi commensali, ordina che le vengano portate delle scodelle con cibi cotti: «Ed ecco fu portata una sola scodella piena d'acqua fresca, perché tutti vi intingessero il pane: lì non c'era abbondanza di scodelle né di cuochi». Chiede «delle erbe aromatiche crude» e le portano erbacce; chiede un po' di sale per renderle meno amare e le dicono di aspettare perché bisogna andare a prenderlo in città; vuole del vino e

⁹ *Fonti francescane* [= FF], a cura di E. Caroli, Padova, Editrici Francescane 2004, p. 400.

le viene risposto: «Signora nostra, vino non ne abbiamo, perché indispensabili alla vita dell'uomo sono il pane e l'acqua, e non è bene che tu beva vino, perché la sposa di Cristo deve fuggire il vino come fosse veleno». Ecco dunque di che genere doveva essere il banchetto al quale il figlio di Aldobrandino invita l'amico Giannotto: «E poi che sapera' com'io ho fatto, / al mio grande convito / vera'ne tosto, però ch'io t'invito» (10-12). Nozze francescane: senza pietanze, senza vino. La differenza è che quella del figlio di Aldobrandino non è una scelta, che lui della compagnia della Povertà farebbe volentieri a meno.

3. *Il dibattito sulla povertà nel Trecento*

Il convito e le nozze del fi' Aldobrandino con la Povertà sono l'adattamento comico-realistico, dunque una parodia, della leggenda di Francesco: una parodia scritta da chi è povero come un francescano ma, diversamente dai francescani, non vorrebbe esserlo. Tiriamo le fila del nostro discorso. È questo un argomento contrario a una datazione bassa (tardo Trecento) del testo? Non è forse il caso di arretrare verso il Duecento, così da avvicinarsi alle fonti stesse del racconto francescano? Non necessariamente, per due ragioni.

La prima è che la leggenda delle nozze di Francesco con la Povertà continua a circolare e a essere letta durante tutto il Medioevo. Tra i francescani, naturalmente. Ma anche per esempio tra i gesuati, la confraternita di laici fondata dal senese Giovanni Colombini (1304-67) che – fra Toscana e Umbria, nel terzo quarto del Trecento – imita i francescani proprio nel pauperismo e nell'asceti: «Evviva Cristo e la santa ricca povertà, la quale volemmo per nostra isposa [...]: ché in essa povertà si ritrova ogni bene»¹⁰.

La seconda ragione per cui la ripresa della leggenda delle nozze mistiche non implica necessariamente una datazione al Duecento è che nel corso del secolo XIV quello della povertà continua ad essere un tema molto frequentato non soltanto da parte dei laudisti ma anche da parte dei poeti laici. S'intende che la povertà è un tema ricorrente nella letteratura perché è un tema ricorrente nella vita degli uomini, e dai poeti dei

¹⁰ B. Giovanni Colombini, *Le lettere*, a cura di P. Cherubelli, Siena, Cantagalli 1957, p. 44 (lettera all'Abbadessa di S. Bonda).

Carmina Burana a Villon, dai giullari francesi ai poeti comico-realistici italiani, chi ne parlava in poesia di solito ne aveva anche fatto esperienza diretta: il lamento sull'essere povero era un *topos* letterario, ma prima ancora era una banale verità per molte delle persone che scrivevano e che leggevano a quel tempo.

Questo tipo di discorso sulla povertà, questo lamento sul proprio destino, si trova anche nella letteratura del Trecento. Ecco per esempio un brano di una canzone di Fazio degli Uberti (1301-1367) che potrebbe essere stata scritta anche mezzo secolo prima, o mezzo secolo dopo:

Così mi trovo in ugge
a' cieli, al mondo, a l'acqua, e a lo 'nferno:
ché ogni cosa c'ha poder mi caccia
e solo povertà m'apre le braccia.
Com'io del corpo di mia madre uscìo,
così la povertà mi fu da lato
e disse: «T'è fatato
ch'i' non mi debba mai da te partire».

(*Lasso!, che quando*, 27-34)

I cieli, il mondo, il mare (?), l'inferno mi hanno a dispetto: ogni cosa che ha potere mi caccia da sé, e solo la povertà mi accoglie. Appena sono venuto al mondo, la Povertà mi è venuta vicino e mi ha detto: «È destino che io debba stare sempre con te».

Sono le stesse cose che dicevano poeti del tardo Duecento come Cecco Angiolieri o Meo dei Tolomei. E anche la tecnica, la personificazione della Povertà che accompagna il poeta (*mi fu da lato*) e parla, è la medesima. Ma nel corso del Trecento si assiste a un aggiornamento e a una complicazione del tema, anche in conseguenza del fatto che quella della povertà diventa una questione scottante nei rapporti tra i frati minori e la gerarchia, e poi agita lo stesso ordine francescano, che si trova scisso tra la linea degli Spirituali fautori della povertà assoluta, e in questo pericolosamente vicini alle sette ereticali, e quella più moderata dei Conventuali. Non era soltanto una questione che riguardava l'etica, il modo in cui bisognava vivere. Era anche un fatto rilevante dal punto di vista dottrinale, perché ne andava della retta interpretazione del Vangelo: vivere nell'assoluta povertà voleva dire o non voleva dire seguire gli insegnamenti di Gesù?

Nella bolla *Cum inter nonnullos* (1323) Giovanni XXII prese posizione contro questa interpretazione rigoristica delle Scritture, ma il dissenso continuò, e le sue conseguenze si fecero sentire anche al di fuori dell'ordine francescano, nel costume e nel pensiero trecenteschi¹¹. Non stupisce quindi che anche in letteratura il tema della povertà assuma un certo spessore teorico e che i poeti, invece di descrivere (o di fingere) una *personale* condizione di miseria, come avevano fatto Cecco Angiolieri e Rutebeuf, si pronuncino sulla povertà in quanto concetto, come si poteva fare dell'amore (è la povertà, è l'amore una cosa buona o una cosa cattiva?). Ecco per esempio un sonetto del disciplinato Agnolo Torini, contemporaneo e amico di Boccaccio:

La povertà vergogna non produce,
né di lei dèsi nessun vergognare,
se non in quanto il vizioso operare
cagion sia stato ch'ad essa il conduce.
L'onesta povertà fu balia e duce
del roman maestrato, come appare
alli essequi di molti c' ammirare
han fatto il mondo, sì lor virtù luce.
Questa, se lieta è posseduta, è quella,
che ne fa prossimani al Sommo Bene.
Né pompa, abinzion, temporal cura
sono in costei. Questa lucida stella
non sospettosa o timida diviene
già mai, né nulla la grava rancura.
Quest'è via certa, che dritto ne mena
al gustar dolce della vita amena.

Ma dato che l'argomentazione distesa prende il posto del lamento, lo spazio di un sonetto non basta più: serve una canzone. Ed ecco dunque formarsi nel corso del Trecento una piccola tradizione, un *corpus* di canzoni scritte a favore o contro la povertà abbastanza compatto e uniforme da poter essere trattato, se non certo come un genere, come un filone relativamente autonomo della poesia morale del Medioevo. Da un lato c'è

¹¹ Per un quadro generale cfr. ancora F. Tocco, *La quistione della povertà nel secolo XIV secondo nuovi documenti*, Napoli, Perrella 1910.

per esempio una canzone come *O gloriosa e santa povertate* di Antonio Pucci, scritta in difesa della povertà e non a caso inviata a un membro del clero regolare, frate Duccio d'Arezzo, abate degli olivetani di Perugia:

O gloriosa e santa povertate,
come tu sè da pochi cognosciuta
e non cara tenuta
sì come esser dovresti al parer mio.
E, perché sei vestita d'umiltate,
ciascun ti spregia, ciascun ti rifiuta
e, s'alcun ti saluta,
fal con isdegno e non con atto pio...

Per contenuto e per stile, una canzone come questa non è molto diversa dalle tante laudi che al tema della povertà avevano dedicato Iacopone da Todi e i suoi imitatori trecenteschi. Si confrontino per esempio laudi come *O amor di povertade* o *Povertat'ennamorata*. In quest'ultima Iacopone elenca un gran numero di terre dicendo che, pur essendo lui povero, appartengono a lui: «Mea è Francia et Inghilterra, / enfra mare aio gran terra» (3-4). E suoi sono i frutti di queste terre (i frutti che per il figlio di Aldobrandino erano solo danni e malanni):

Le terre ho date a lavoranno,
a li vassalli a ccoltivanno;
li frutt'arendo enn anno enn anno
tant'è la me' cortesia. (31-34)

I frutti delle terre che ho affittato ai mezzadri li restituisco, li dono (*arendo*) di anno in anno, tanto sono generoso.

Il linguaggio è lo stesso, e anche la sostanza delle idee non cambia: la povertà rende ricchi perché chi ha rimesso la sua volontà in quella di Dio condivide con Dio il possesso «d'onn'estato» (*Povertat'ennamorata*, 52). Ma la cosa che qui soprattutto c'interessa è che anche Antonio Pucci nella sua canzone, magnificando gli effetti della povertà

(sobrietà di costumi, onestà, libertà dalle preoccupazioni, eccetera), recupera la leggenda delle nozze mistiche (14-19):

Francesco t'abbracciò e veramente
ti volle per sirocchia e per isposa
spregiando ogn'altra cosa
e senza te non fece mai un passo,
però che vide che sicuramente
potie con teco andare e stare in posa.

Il rapporto con la leggenda francescana è, qui, di totale condivisione. Il poeta la usa per rafforzare la sua tesi: è bene che ogni cristiano, come fece san Francesco, sposi madonna Povertà. La canzone del figlio di Aldobrandino usa gli stessi ingredienti ma dice il contrario. Allude anch'essa alle nozze mistiche ma ne fa la parodia: ecco quello che diventano le nozze mistiche se dal piano della leggenda scendiamo sul piano della vita di ogni giorno, dalle parole ai fatti.

La reazione più comune tra i laici, di fronte agli inviti alla povertà fatti dal clero, è la stessa che si trova nella canzone del figlio di Aldobrandino. Vivere con la Povertà, essere poveri, non è né un piacere né qualcosa che le persone comuni scelgano per guadagnarsi il paradiso. È una condizione che nessuno ha scelto e che tutti, se potessero, abbandonerebbero. Ecco dunque le canzoni antiascetiche e a tratti esplicitamente anti-ecclesiastiche *O povertà, che ti distruga Idio*, attribuita a Manettino da Firenze; *Molti son quei che lodan povertate*, attribuita al pittore Giotto; l'adespota *Era di stelle il cielo ancor dipinto*; la pseudo-cavalcantiana *O povertà, come tu sei un manto*.

Al di là delle sfumature, queste poesie formano una famiglia omogenea da più punti di vista. In primo luogo, tutte rovesciano il luogo comune delle prediche e delle laudi secondo cui la povertà sarebbe la via maestra per la virtù. Al contrario, ripetono tutti, chi è povero non può in nessun modo essere virtuoso:

per te al furto il leal si conduce,
per te l'uom giusto a tirannia se adombra,
per te diventa il magnanimo avaro,
e d'ogni vizio amaro,

secondo el mio parer, tu ne sè duce.

(O povertà, come tu sei un manto, 30-34).

E la povertà non solo porta a fare il male ma impedisce di fare il bene, guasta ogni virtù presente nell'uomo:

Ai lasso! quanti e qua' sarebon quelli,
che spanderien la lor bontà sovrana
infra la gente humana,
se ttu non li spogliassi di baldanza.

(O povertà, che ti distrugga, 31-34)

E non serve dire, come dice ipocritamente la Chiesa, che anche Gesù era povero, perché per lui, essendo Dio, tutto era possibile. Gesù non voleva che anche noi fossimo poveri, ma che rifuggissimo dalla superbia e dall'avidità:

Quella virtù che ssi chiama humiltate,
per suo benignitate
volse abassarsi nel tuo vile stato,
sol per aver mostrato
che lla superbia non gli sia in calere:
non che per altro gli fussi in piacere.

(O povertà, che ti distrugga, 70-75)

Tu vedrai che risponde
le sue parole a la sua santa vita,
ché podestà compita
ebbe di soddisfare a tempo e loco:
e però 'l suo aver poco
fu per noi iscampar da l'avarizia
e non per darci via d'usar malizia.

(Molti son quei che lodan, 54-60)

E non sono simili soltanto le cose che questi poeti dicono contro la povertà ma anche il modo in cui lo dicono. Se guardiamo alla retorica, troviamo le stesse allusioni a interlocutori che sostengono la tesi opposta: «*Molti son quei che lodan povertate*» (i *molti*

sono i frati); e viceversa: «*Molti* ti appellan per nome miseria / e tu mi pari sopr'ogni ricchezza» (i molti sono i laici, gli uomini comuni). Se guardiamo al metro, ecco gli schemi addirittura identici delle canzoni di Manettino e dello pseudo-Giotto da un lato (ABbC ABbC cDdEeFF) e delle canzoni dello pseudo-Cavalcanti e di Antonio Pucci (ABbC ABbC CDdEE). Senza insistere oltre sulle parole e sui concetti che si ritrovano più o meno uguali in queste poesie, non è eccessivo dire che il discorso a favore o contro la povertà assume, nella Toscana del pieno Trecento, le caratteristiche di un vero e proprio dibattito.

4. *Quelli che non vorrebbero sposare la Povertà*

Per l'interpretazione della canzone del fi' Aldobrandino possiamo dunque contare su un certo numero di testi utili come termini di paragone: (1) testi, in prosa e in verso, che tramandano la leggenda delle nozze di san Francesco e della Povertà, tanto numerosi e autorevoli (specie uno, il canto XI del *Paradiso*) da assicurarci che essa raggiunse presto la più ampia diffusione; (2) poesie in volgare sulla questione della povertà; e, tra queste (3), una canzone di Antonio Pucci nella quale la leggenda francescana è adoperata come argomento a supporto della tesi difesa dal poeta: il fatto che Francesco abbia preso la povertà per sorella e sposa implica che ogni buon cristiano dovrebbe abbandonare i beni del mondo e fare come lui.

Esistono allora – ci domandiamo adesso – testi costruiti allo stesso modo della canzone del fi' Aldobrandino e che dicano anche la stessa cosa, esistono cioè altri testi in cui la leggenda delle nozze con la Povertà sia usata parodicamente, per capovolgere il messaggio francescano raccolto da Dante, da Iacopone, da Antonio Pucci? Almeno due testi databili alla *seconda metà* del XIV secolo corrispondono a questa descrizione.

Il primo è la frottola «*O della cà*» del giullare padovano Zaffarino, che vive e scrive probabilmente verso la metà del Trecento. Ecco come l'editore del testo, Ezio Levi, ne ha riassunto il contenuto:

Intorno al focolare è raccolta una brigata di amici, quando s'ode bussare: «Chi è là?» - «Mì, el Zaffarino». Zaffarino entra; gli si fa posto [...]. La conversazione si accende e, mentre i discorsi s'incrociano (vv. 5-14), uno della compagnia propone a Zaffarino un affare che, se conchiuso non potrebbe recar danno a lui,

poiché egli ormai è in rovina, e «lo farebbe assai rimanere in asso». L'affare è un matrimonio, il matrimonio con Madonna Povertà. Il compagnone si sforza di dimostrare che Zaffarino è il marito più adatto per Povertà, poiché la sua casa è «rasa» (v. 46), e che d'altra parte Povertà è la moglie ideale per Zaffarino, tanto ella è modesta, silenziosa, fedele (v. 51 sgg.). Segue l'enumerazione dei beni che Povertà reca in dote: tra questi è notevole una «tal foresta» che mai si può alienare, perché è «prevenda dei cattivi» (vv. 93-94). Zaffarino tentenna; ma gli dicono che prenda subito una risoluzione, poiché da Venezia son giunti infiniti altri pretendenti alla mano di Madonna Povertà (v. 120). Allora Zaffarino si decide e il *bischizo* finisce colla descrizione dei preparativi delle nozze¹².

Il tema e il modo in cui il tema è svolto sono gli stessi di *Giannotto, io aggio*. Anche Zaffarino parla della fedeltà della promessa sposa, che mai e poi mai lo abbandonerà (il che vuol dire che il poeta resterà povero per tutta la vita):

ela potre' me' morire
ch'ela t'abandonase.
Mo chi troverestù chi t'amase
a quel modo? (76-79)

Come si ricorderà, la stessa cosa si dice in *Giannotto, io aggio*, 61-75: monna Povertate non lascia solo il poeta neppure per un attimo. E anche nella frottola di Zaffarino la Povertà porta in dote un terreno che non dà frutti:

e darati una tal foresta
in fondo dotal,
che per ben ni per mal
ela non vol che la si venda,
perché l'è prevenda di cativi (89-93)

In modo simile, il figlio di Aldobrandino parlava del «monte Malanno», delle messi di sospiri e delle «dieci libbre di danno». I parenti della Povertà, scrive Zaffarino, sono un reggimento intero: «Tu n'avrai tanti e taj parenti, / che tu non ài tanti denti ne la bocca» (110-11). E la stessa metafora (la povertà porta con sé mille altri dispiaceri) si trova in

¹² E. Levi, *Un giullare del Trecento: Zaffarino*, in *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno, Giusti 1915, pp. 45-76.

le gran ricchezze colle pompe suoi? 8
 Deh, cride tu che noi
 viviam quagiù cotanto anugulati
 che non veggiam sì come cardenali,
 vescovi tali e quali, 12
 co' lor parenti son tutti arriccati?
 Sì vedem certo che volentier godono
 color che più la povertà ci lodono.

Deh, consigliare come pòi tu, Iddio, 16
 che ciò che l'omo ha nel mondo venda
 e a poveri lo spenda?
 Dice tu bene, or io non te 'l voi credere:
 non, per lo certo, non pensar ch'io prenda 20
 mai tal consiglio: troppo è meglio ch'io
 m'aiuti per lo mio
 che mi convenga pòi stare a chiedere.

Or ecco, io voi concedere 24
 che fusser poveri tutti cristiani:
 pregote, dimme, i cappune e fagiani
 e grechi e buon trebiani
 de cui saranno? Avràgli fatti invano? 28
 Però non dir che povertà sia bona,
 che te ne rechi contra ogni persona.

Ma responde a ragion, di, como posso
 voler la povertà? Non ho io bocca? 32
 La rabbia non me tocca
 s'io non ho da mangiare e bere spesso?
 Deh, prego, di, quando la neve fiocca,
 s'io non mi calzo e non mi copro el dosso, 36
 non rinfreddo e non tozzo?
 Sì faccio certo e ben lo sai tu stesso.

Dell'arosto e del lesso
 m'hai fatto vago, ordunque, Gesù Cristo, 40
 puoi che tu sai che del cappone io godo,
 ben di saper s'io rodo

quando ho el pan secco, e s'io me ne ratristo.
Però in ciò non serò mentecatto, 44
ché esser voglio tal qual tu m'hai fatto.

Sì, Cristo, non pensar che mai mi piaccia
questa povertà, ch'io ben la conosco:
e ben so ch'ell'è un toscò, 48
e colei ch'a la gente più dispiace,
e viepiù che nissuno <...> bosco
tra gli uomini oltre sempre mai si caccia,
chiunque ella puote abbraccia, 52
e con cui ella può, cotanto giace,
ed impregnar si face,
sì che sempre sta pregna e sempre infiaa.
Sempre fa figli, dico, buoni e grandi, 56
di vinti e di trenta anni,
e di que' che n'anno più di sessanta,
e tanto gli ama che mai non li lassa,
pur ch'ella possa, e mai niun n'engrassa. 60

Ben la conosco, ma poco mi monta
ch'ell'è mia onta, io l'ho pur doppo il foco
o per donna o per cuoco;
ora mi dirà: «e' non ci ha farina!», 64
ora non ci ha pane or vino, ora poco,
or non ci ha legna; e talora è sì pronta
che sul dosso mi monta,
e or ne scende e or entra in cucina. 68
O si farà gallina,
e vanne per la casa asiderata
in qua e 'n là facendo le mole uova
<..... -ova> 72
che nascer vego el debito al peccato.
Deh, va nel mal punto poiché s'allevaro
commeco furo e mai non mi lassaro.

E però sappi Iddio che volontiere 76

la caratteristica che abbiamo visto essere peculiare di *Giannotto, io aggio* e di poche altre canzoni medievali: i piedi della fronte asimmetrici: ABbC BaaC.

C'è, si sviluppa in Italia nel tardo Medioevo un dibattito sulla povertà. In questo dibattito la voce dei veri poveri è quasi impossibile da percepire. È raro che le vittime trovino il modo di esprimersi, perciò «è difficile sapere ciò che i poveri pensavano della loro situazione e come vedevano loro stessi»¹⁴. Quella che si sente è la voce dell'autorità, civile o ecclesiastica, oppure è la voce dei poveri volontari, ecclesiastici o laici, di quelli che come san Francesco hanno scelto di abbandonare le loro ricchezze e di mendicare, e da questa rinuncia ricavano un capitale simbolico di rispettabilità, un'aura. Ma le autorità e i poveri volontari sono lontani dal sentire comune. Per avvicinarci a questo sentire comune andrà ricordato anzitutto un fatto ovvio, e cioè che la povertà era, in quest'epoca, qualcosa di un po' diverso da ciò che oggi chiamiamo con quel nome. Mangiare, bere, vestirsi, ripararsi dal freddo erano problemi reali per un numero considerevole di persone. Per questo il paese di Cuccagna è un mito familiare: perché in molti casi, nella vita di molti, i bisogni primari erano ben lontani dall'essere soddisfatti, e si sognavano non ricchezze inaudite ma capponi, vino buono, vestiti ben caldi.

È per questo che le canzoni che abbiamo raccolto sono documenti preziosi: perché come nessun'altra fonte di informazione coeva ci danno, sulla povertà, la versione dei diretti interessati. E i diretti interessati, come si è visto, oppongono alle belle parole della religione la durezza della vita reale. Che questi sfoghi siano anche letteratura è accidentale. Prima di tutto sono documenti, non meno genuini delle rare lettere e dei rari libri di ricordanze, o dei rari verbali giudiziari che il tempo ci ha conservato, e non meno interessanti per lo storico che voglia capire com'era la vita delle persone normali nell'autunno del Medioevo. I frati elogiavano la povertà come avevano sempre fatto e sempre faranno:

Povertate, via segura,
non ha lite né rancura,
de latron non ha paura,

¹⁴ M. Mollat, *Les pauvres au Moyen Age. Étude sociale*, Paris, Hachette 1978, p. 218.

né de nulla tempestate¹⁵.

I teologi discutevano di se e come Gesù avesse praticato la povertà assoluta, e quale fosse il giusto limite, e se varcare quel limite significasse cadere nel peccato di eresia: il pauperismo, del resto, ispirava la vita dei fraticelli, dei dolciniani e di altre sette che la Chiesa di Roma aveva bollato come eretiche. Ma al di là di questi ideali e di queste astrazioni, i desideri reali erano quelli descritti dai nostri poeti: mangiare, bere, scaldarsi. Non era un'età più pura o più spirituale della nostra: è solo che l'immagine che ne abbiamo dipende dalle fonti che ce ne parlano, e gli uomini di chiesa formano una parte preponderante di quelle fonti. Ma basta cambiare prospettiva – alla lettera: cambiare il punto di vista – perché anche le cose si presentino sotto una luce diversa.

Viste poi da un'altra angolatura, queste canzoni ci dicono qualcosa di interessante non solo sulla storia della società medievale ma anche sulla storia della letteratura, e precisamente sul rapporto, così diverso dall'attuale, tra prosa e poesia, tra contenuti adatti alla prosa e contenuti adatti alla poesia. Nel Medioevo, la prosa dei trattati era adoperata più che altro per trasmettere e ritrasmettere il sapere tradizionale: la *summa* è il genere che esprime e soddisfa questa esigenza d'ordine e di completezza. Una prosa libera e personale quasi non esisteva. Così, potremmo dire che proprio queste poesie sono ciò che più si avvicina ai moderni saggi, a quei brevi scritti nei quali l'autore dice la propria opinione su un argomento, prendendo posizione in un dibattito che si suppone interessi e coinvolga più persone, con opinioni diverse. Ed è per questa ragione che la poesia medievale è interessante non solo per i letterati ma anche per gli storici e gli storici sociali: perché vi si trovano espresse idee che la poesia moderna ha cessato di esprimere, e che oggi si affidano alla chiarezza e alla distinzione della prosa.

5. *Da dove viene la canzone del fi' Aldobrandino?*

Al termine di questo esame degli aspetti filologici, retorico-formali, metrici e tematici della canzone del fi' Aldobrandino possiamo dire che tutto ci porta lontano dal secolo XIII. I dubbi che nutriva già Contini («verisimilmente già oltre i confini del

¹⁵ R. Bettarini, *Iacopone e il Laudario urbinato*, Firenze, Sansoni 1969, p. 409.

Duecento») sono tutti confermati: e nella seconda parte di questo saggio cercheremo di proporre una datazione più attendibile. Ma la data era solo una delle incognite maggiori. L'altra era l'area di provenienza del testo. I dati sulla lingua raccolti da Contini rinviavano alla «regione toscana meridionale, ai confini dell'Umbria e del Lazio». Ebbene, è notevole il fatto che la canzone *Deh, dimmi Cristo*, che abbiamo visto essere molto vicina a *Giannotto, io aggio* per contenuto, stile e metro appartenga con ogni verosimiglianza alla medesima area. Trasmessa, come ho accennato, da due manoscritti, uno probabilmente senese e l'altro umbro, essa ha poi punti di contatto notevoli con l'opera del maggiore poeta orvietano del secondo Trecento, Simone Prodenzani.

Ai vv. 24-28 il poeta si domanda a che scopo sarebbero stati creati cibi e bevande sopraffini se tutti gli uomini fossero così poveri da non poterseli permettere. I cibi sono «cappune e fagiani», le bevande sono «grechi e buon' trebiani». Nelle poesie di Simone Prodenzani quest'ultima coppia ritorna per due volte, una nel *Sollazzo*: «O pulito o vin canuto, / o vermeglio o vin maturo, / *tribiam* fusse, o *greco* puro» (IV 71-73); e una nel *Saporetto*: «O *tribian* marchigiani o *grechi* fini» (53.4). Poco più avanti, in *Deh, dimmi, Cristo* si legge: «Dell'arosto e del lessò / m'ài fatto vago» (39-40). E la stessa coppia ricorre nel *Saporetto*: «con lessò e con arrosto e buone torte» (51.12); e nel sonetto *Signori e donne*, 7: «E quando vol l'arosto doppio 'l lessò». È vero tuttavia che il linguaggio dei piaceri sensuali (cibo, sesso, gioco) non è molto meno ripetitivo di quello dell'amore cortese, e formule come queste appartengono a un repertorio che non ha padroni. In particolare, la coppia formata dal vitigno *trebbiano* e da quello *greco* si trova spesso, da Boccaccio a Lorenzo, al Bellincioni. Se quindi questi possono sembrare indizi troppo vaghi si consideri, al v. 10, una parola rarissima – *anugulati* («viviam quagiù cotanto anugulati»), che vuol dire 'accecati', 'obnubilati', e che – assente dal Dizionario Battaglia – ha due sole altre attestazioni nell'italiano antico, una delle quali proprio nel *Sollazzo* di Simone Prodenzani (X 185-86): «Che me par che sta lo sole / Tutto quanto anugulato».

Ma torniamo al contenuto, e allarghiamo la visuale dalla storia letteraria alla storia. Le ironie su vescovi e cardinali che predicano la povertà e intanto vivono nel lusso stanno benissimo in un testo di quest'epoca e di quest'area. Nell'Umbria del Trecento la

corruzione del clero tocca – ha scritto Volpe – «profondità inaudite nelle terre della Chiesa». Gli ecclesiastici umbri sono

una turba innumerevole di uomini rivestiti d'ogni privilegio; mescolati ad una società laica che è tutta un sussulto di mondanità e sensualità non solo godute ma esaltate; avvezzi a spadroneggiare, fuor di ogni freno morale su se stessi; quasi sempre impuniti dopo la colpa o assolti con piccola ammenda pecuniaria; rimasti ora, dopo l'esodo pontificio [ad Avignone], abbandonati a se stessi, discordi, assorbiti nel cerchio delle consorterie, dei parentadi, nelle fazioni politiche [...]. Si incontrano centinaia e migliaia di preti, canonici, priori, frati, Vescovi, Abbati che son politicanti ghibellini, partigiani del Bavaro, di Federico urbinato e di Muzio d'Assisi; danno loro una mano nel saccheggiar i tesori delle chiese; si burlano delle scomuniche e degli interdetti; si uniscono alla gazzarra popolare attorno al Papa di paglia trascinato per le vie di Amelia e bruciato nel 1327; se la dicono con idolatri e praticano necromanzia e magia; affondano fino ai capelli in ogni sorta di sozzure¹⁶.

Questo il quadro di corruzione e simonia che conviene avere presente anche leggendo una poesia come *Deh, dimmi Cristo*. Non è dunque strano che quello della povertà diventi un tema dibattuto, nel corso del Trecento, e che ai consigli di asceti dati dal clero qualcuno pensi di opporre la realtà tutta diversa della vita dei vescovi e dei cardinali; e non è strano che questa polemica si accenda soprattutto in Umbria, dato che qui più che altrove la corruzione dei costumi aveva trovato terreno fertile: sia per la condotta indegna degli ecclesiastici sia, di contro, per l'animosità, per il carattere battagliero delle confraternite che, come quella dei gesuati di Giovanni Colombini, si richiamavano all'esempio di Francesco. In mezzo, si può dire, c'era gente come l'autore di *Deh, dimmi Cristo* o quello di *Giannotto, io aggio*: gente che non era ricca ma non aveva neppure la vocazione dell'asceta, e voleva vivere decentemente.

Da tutto ciò deriva che anche la data di composizione della canzone del figlio di Aldobrandino dev'essere abbassata, e non di poco: dalla fine del Duecento al pieno Trecento. E quanto alla patria del suo autore, indizi per ora ancora incerti ci portano, meglio che nella «regione di Cecco e dei Tolomei» (così Contini), verso l'Umbria.

¹⁶ G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana. Secoli XI-XIV*, Firenze, Sansoni 1961, p. 204.

Secondo capitolo

Francesco Saverio de Zelada, nato nel 1717 a Roma da famiglia spagnola, creato cardinale nel 1773, fu segretario personale di Clemente XIV, prefetto del Collegio Romano, protettore di varie chiese e confraternite, quindi segretario di Stato di Pio VI dal 1789 al 1796. Due anni dopo, nel febbraio del 1798, le truppe napoleoniche occupano lo Stato pontificio e proclamano la Repubblica romana. Papa Pio VI si rifugia in Toscana ma viene catturato e portato in Francia, dove muore. Chi può, tra gli ecclesiastici stranieri, scappa. Chi non può o non vuole scappare cerca di mettere in salvo i suoi beni mandandoli all'estero. Nel corso degli anni lo Zelada aveva messo insieme una grossa collezione di manoscritti e libri a stampa. I libri a stampa restarono in Italia, e alla morte del cardinale vennero acquistati in gran parte da papa Pio VII¹⁷. I manoscritti li mandò in Spagna, dove ancor oggi si trovano, divisi tra la Biblioteca Capitolare di Toledo e la Biblioteca Nazionale di Madrid. Di qui comincia la seconda parte della nostra ricerca.

1. Il manoscritto di Madrid

L'attuale manoscritto 10077 della Nazionale (d'ora in poi **M**) proviene appunto dal fondo Zelada (sul primo foglio di guardia si legge «Cajon 103. Num. 42 / Zelada»)¹⁸. È un grosso codice di 262 carte (ma mancano le prime quattro, che contenevano la tavola con gli *incipit* delle poesie) scritte da un'unica mano, un unico copista che ha anche numerato le carte e apposto le rubriche ai testi; la scrittura è ordinata, compatta, facile da leggere. Le filigrane delle carte sono simili ad altre diffuse in Toscana soprattutto nella seconda metà del Trecento e nel primo Quattrocento. In calce alla c. 5r una mano probabilmente seicentesca ha scritto «ex libris Crescentiorum»: il che ci dice che già a

¹⁷ Sulla sorte della biblioteca Zelada cfr. D. Gnola, La biblioteca di Pio VII, in *Il libro in Romagna. Produzione, commercio e consumo dalla fine del secolo XV all'età contemporanea. Convegno di studi (Cesena, 23-25 marzo 1995)*, a cura di L. Baldacchini e A. Manfron, Firenze, Olschki 1998, II, pp. 697-712.

¹⁸ Tavola e descrizione in Giunta, *Chi era*, pp. 32-52.

quell'epoca mancavano le quattro carte iniziali (una nota simile non s'immagina se non sulla *prima* carta di un manoscritto) e che il manoscritto proveniva dalla dispersa collezione dei Crescenzi, nobile famiglia romana il cui rappresentante più illustre, Pier Paolo Crescenzi (1572-1645), allievo di San Filippo Neri, fu vescovo prima di Rieti (dal 1612) poi di Orvieto (dal 1621): dato interessante, quest'ultimo perché proprio da Orvieto, come vedremo subito, sembra venire il nostro manoscritto.

M contiene per lo più laudi, cioè poesie d'argomento sacro in forma di ballata. Molte sono attribuite a Iacopone da Todi, molte non hanno attribuzione (o ne hanno una generica: cc. 6r-8r, *Lauda d'un frate minore della invitatione di Cristo*), un paio sono introdotte da rubriche interessanti – per esempio quella di c. 240v, *Lauda che fece un gesuato per sua divotione e dell'altri*, che ci riporta alla confraternita dei gesuati di Giovanni Colombini, e all'area toско-umbra. Ma **M** non è soltanto un laudario. In mezzo alle laudi ci sono anche, tra l'altro, i sonetti in cui Petrarca se la prende con la chiesa di Roma e la canzone 366 che chiude i *Fragmenta*; la canzone *Le dolci rime* di Dante; le canzoni del senese Bindo Bonichi sui vizi e sulle virtù (canzoni che in alcuni punti, dice la rubrica che le introduce, errano «secundo la fede cactolica [...], ma perché sono cose molto utili e necessarie però l'ò qui scripte, onde si vuol pigliare el bene e 'l mal lassare»); un capitolo di Antonio Pucci sulla vecchiaia; una lunga serie di proverbi in rima anche questi attribuiti a Iacopone. E poi ci sono molti testi che parlano di religione senza essere laudi: un compianto di Maria Maddalena ai piedi della croce; l'inizio del Vangelo di Giovanni «volgariçato e traslatato in rima»; due capitoli in terza rima con «la expositione e dichiarazione della messa e delle sue cerimonie»; un dialogo in quartine tra il Padre e il Figlio crocifisso; un altro dialogo in ottave tra un fedele e Dio in cui si spiega perché Dio ha mandato Cristo sulla terra; una canzone di trenta stanze in cui l'«anima seperata», cioè virtuosa, separata dalla sfera corporea, discute con l'«anima congionta», cioè ancora schiava della carne, e la esorta all'ascesi.

Insomma, **M** non è un canzoniere laico, come quelli che ci hanno tramandato le poesie degli stilnovisti, e non è un laudario. È una specie di libro di lettura che ha come fine l'edificazione morale e che sembra ispirato dal criterio – come si legge nella rubrica premessa alle canzoni di Bindo Bonichi – di «pigliare el bene» dovunque lo si incontri. Non dunque un *libro d'autore*, come altri codici che trasmettono soltanto laude di

Un altro testo certamente orvietano si trova alle cc. 123r-126v. È un dialogo di dieci stanze tra Cristo e un peccatore: *Cançona morale la quale riprende e vitii dell'orvetani, e prima parla el peccatore cioè quel che-ll'à facta a Dio*. Qui in effetti, a differenza che nel sonetto di Antonio Beccari, il testo conferma che il bersaglio non sono gli uomini in generale ma *quest'uomo* e, dietro di lui, la razza traviata degli orvietani (vv. 10-15 e 117-19):

Miserere di me, Signor beato,
però ch'i' ò gravemente fallato
e ricognosco el fallo:
ch'io so' nel cieco ballo
di questa moltitudine orvetana
di te ingrata, pessima e villana.
.....
O città bella, Orvieto, or te ne godi
delle virtù de' tuoi giovan presciati,
che dalle donne tuoie son tanto amati!

Abbi pietà di me, Signore beato, perché io ho peccato gravemente e riconosco il mio errore: io che mi trovo in mezzo alla folla orvietana, malvagia, rozza e ingrata nei tuoi confronti [...]. O bella città, Orvieto, godi della virtù dei tuoi giovani, che sono tanto amati dalle tue donne!

Altre rubriche interessanti per la localizzazione a Orvieto sono quelle che **M** premette a quattro capitoli in terza rima attribuiti a Monaldo da San Casciano.

Ricco feudatario del borgo di San Casciano, a pochi chilometri a nord-ovest di Orvieto (oggi provincia di Siena), Monaldo capeggiò insieme a Corrado e Luca Monaldeschi la fazione dei *muffati*, rivale di quella dei *mercorini* cui apparteneva tra gli altri anche il poeta che abbiamo incontrato nel capitolo precedente e che ritroveremo tra poco, Simone Prodenzani. I documenti – in un arco cronologico che va dal 1380 al 1420 circa – ce lo mostrano al centro della vita politica del tempo. È uomo di fiducia dei reggitori di Orvieto, che lo scelgono per ambascerie (nel 1381 presso Rinaldo Orsini), lo usano come informatore (nel 1391 riferisce dell'alleanza, minacciosa per l'Italia, tra il duca di Borgogna e Luigi duca di Tourenne) e come diplomatico (il villaggio di Fichino

si dà in accomandigia al comune di Orvieto e richiede la mediazione di Monaldo). Nel 1413, a Siena, viene nominato Cavaliere di Rodi alla presenza delle massime autorità cittadine; nel 1415 entra nell'ordine francescano.

Come tanti, a quel tempo, Monaldo scriveva poesie anche se non era un poeta. Con il concittadino Simone Prodenzani scambia un paio di sonetti. Come ho detto, il ms. M gli attribuisce quattro capitoli in terzine, ma lo fa in un modo piuttosto bizzarro. Le rubriche, infatti, non appartengono al 'primo stato' del manoscritto ma sono state aggiunte in un secondo tempo e da una mano diversa rispetto a quella che rubrica e trascrive tutti gli altri testi del codice.

Nel caso del *Vangelo* di Giovanni volgarizzato (cc. 17r-18r) la rubrica dice: «In nomine Dei, questo è el Vangelio di San Giovanni volgarizzato e traslatato in rima per lo venerabile frate Monaldo da San Casciano laico dell'ordine de' frati minori». Ma da *volgarizzato* in poi è evidente un cambio di scrittura e di inchiostro: il nuovo rubricatore, dopo aver annullato parte della rubrica originaria con la biacca, vi ha scritto sopra il nome del presunto autore, Monaldo.

Negli altri tre casi il nuovo rubricatore è stato più sottile: ha attaccato un cartiglio sopra la rubrica primitiva. Col tempo, la colla ha cessato di far presa e in due casi su tre i cartigli si sono leggermente sollevati dalla pagina, così che sotto queste rubriche posticce si riesce a leggere parte di quelle originarie. Prima del capitolo *Inperador d'amor* (cc. 18v-20v) si legge:

Questa è una oratione in terça rima facta per frate Monaldo laico da San Casciano inella qual si prega Dio che ci liberi spetialmente dalle pene infernali

Ma sotto il cartiglio si trova invece:

Questa e una oratio [...] In Sobrevieta si conten [...] pene dello 'nferno co [...] Dante nella sua prim [...]

Prima del capitolo sulla messa *Quando comincia el sacerdote a dire* (cc. 20v-27v) la rubrica attuale dice:

Questa è la expositione e dichiaratione della messa e delle sue cerimonie facte e dechiarate in terça rima per frate Monaldo laico da San Casciano dell'ordine de' frati minori, e sono due capitoli.

Ma sotto il cartiglio si legge:

Questa è la dispositione [...] delle cerimonie e della me [...] che 'l prete de' tenere e so [...].

Né nell'uno né nell'altro caso, dunque, le rubriche primitive facevano il nome di Monaldo da San Casciano. Non facevano nessun nome: nella poesia sacra le attribuzioni non hanno mai troppa importanza, e in **M** così come spesso nei laudari l'unico autore di testi religiosi di cui si conservi il nome è Iacopone. Le nuove rubriche scritte sui cartigli dicono la verità? È possibile. Ma qualche ulteriore dubbio viene dal terzo cartiglio a c. 18r:

Questo è 'l Pater Noster traslato in terça rima per frate Monaldo laico da San Casciano frate minore. El suo vero intellecto.

Qui la colla non ha perso mordente e sotto il cartiglio non si riesce a leggere nulla. Ma si può escludere che questi versi siano di Monaldo da San Casciano perché ne conosciamo il vero autore: è Dante, sono i primi ventuno versi del canto XI del *Purgatorio*:

O Padre nostro, che ne' cieli stai,
non circoscripto, ma per più amore,
3 e ' nostri effecti di lassù tu ài
.....
Nostra virtù, che di ligier s'adona,
non spermentar coll'antico adversaro:
21 liberane da lui che s'è ne sprona.

Dunque senz'altro Monaldo da San Casciano *non* è l'autore di questi versi: senz'altro il cartiglio *non* dice la verità. Lo stesso vale anche per le altre poesie che i cartigli attribuiscono a Monaldo (e che non si trovano però in altri manoscritti noti)? Ma perché una simile falsificazione? Giusta o sbagliata che sia l'attribuzione, ci troviamo comunque a Orvieto, verso la fine del Trecento.

2. La seconda canzone del fi' Aldobrandino

Tra i testi non religiosi che si trovano in **M** ce n'è uno introdotto da questa rubrica: «Buccio d'Aldrobandino de penitentia». Tutta la canzone sviluppa il motivo introdotto nella prima stanza: l'autore è anziano ed è spaventato dall'idea di morire e di finire dannato¹⁹. È ora di pentirsi:

O lasso, che fo io? Ché non provegio	
all'alma, poi che 'l corpo mi vien manco,	
e già vegio che bianco	3
agio 'l capello, e 'l viso mi s'ingrossa	
e vegio già che i denti mi perd'anco?	
Le mano e ' pie' à-lla possa, mi chiegio?	6
Certo ben saper degio	
ch'io son venuto a far di qua la mossa.	
E s'io sono alla fossa,	9
o alma mia, el corpo ecco che lassi!	
E se tu 'l lassi el torna in casa sua:	
pregoti ch'a la tua	12
t'avacci ritornar 'nanzi che passi,	
ché se ten vai e truoviti sbandita	
tu non ci torni mai alla tua vita.	15

Ahimé, che faccio? Perché non penso all'anima, dato che il corpo viene meno, e vedo già che ho i capelli bianchi, e la vista mi si fa meno acuta, e perdo i denti? Mani e piedi, mi chiedo, hanno ancora forza? È certo: sto per andarmene da questo mondo. E se è così, anima mia, ecco che ti tocca lasciare il corpo. Tu lo lasci e quello torna a casa sua (sottoterra): ti prego che tu a tua volta ti affretti (*t'avacci*: ma il ms. legge *la*

¹⁹ Sei stanze di schema ABbC BAaC cDEeDFF e congedo corrispondente alla fronte, ma con *combinatio* finale: ABbCBAaCC. Dubbie la lezione e l'interpretazione del v. 6 (ms. *Le mano e pie alla possa mi chiegio*): ipotizzo *à-lla* da *àn la*, con assimilazione in fonosintassi; l'intervento al v. 86 restaura la rima in -*arre*: «E sapendo che cosa ti puoi guadagnare, qual è la posta in gioco»; 42 *anni* = 'andi', 'vai'. Per l'edizione, cfr. Giunta, *Chi era*, pp. 81-84: ma confrontata e corretta con F. Mancini, *Una inedita canzone di Buccio d'Aldrobandino*, in *Studi sull'Umbria medievale e umanistica. In ricordo di Olga Marinelli, Pier Lorenzo Meloni, Ugolino Nicolini*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2000, pp. 261-72.

facci, che non sembra dare un senso plausibile) a tornare alla tua, di casa, perché se parti da questo mondo e ti trovi bandita, tu non potrai vivere la vita eterna.

Il destino dell'anima è incerto, ed è all'anima che il poeta parla – faccia penitenza e si meriti il paradiso:

Son certo che tu sai che 'l bando è gito
come che ciascun uom mentre ch'è vivo,
18 quantunche sia gattivo,
facendo qui legera penitenza
puote tornare a Dio tutto giolivo,
21 puote aver pace ed essar ribandito.
Ma tu hai ben udito
sì come nella morte ha tal sentenza
24 che puoi non ha' potenza
di farla rivocare en sempiterno.
O alma mia, se 'l cielo aver tu puoi
27 per sì poco e nol vuoi,
vedi el convien che tu abbia l'inferno,
però ch'ogn'uom, di là, secondo è visso,
30 convien ch'abia del cielo e del nabisso.

Certo saprai che è stato emesso un bando che dice che ogni uomo, per quanto cattivo, può ritornare felice a Dio facendo una piccola penitenza, e ritrovare la pace. Saprai invece che con la morte viene emessa una sentenza tale che poi non c'è appello: è irrevocabile. Anima mia, se tu puoi conquistare il paradiso con così poco e non vuoi, allora dovrai andare all'inferno, perché ognuno nell'aldilà riceve ciò che ha meritato sulla terra.

Soprattutto, l'anima eviti di essere schiava del corpo e dei suoi piaceri: sono falsi piaceri, piaceri amari che portano soltanto angoscia:

Spacciati dunque, mentre ci è del termine,
mentr'hai di che pagar la pena paga,
33 e non corrar più vaga
al tempo el qual continuo ti fugge.
Non sperare che 'l corpo più ti traga,

36 po' che tu sai ch'el pur convien ch'envermine;
puoi quanto el mondo germine
sai che non dura ché tosto si strugge:
39 pregoti, di lui sugge
quanto men puoi, ché certo ben conosci
che quanto più ne prendi più t'affanni,
42 e quanto tu più anni,
di riposar con lui tu più t'angosci,
trovando le sue cose tanto amare
45 quanto le prendi per più dolce e care.

Avanti, allora, spicciati finché c'è tempo! Mentre hai di che pagare i tuoi debiti paga, e non correre più dietro al tempo che ti sfugge. Non confidare più nel tuo corpo, perché sai bene che il corpo lo mangeranno i vermi. Niente dura di quanto nasce nel mondo: tutto si consuma. Ti prego, del mondo prendi (*sugge* 'succhia') il meno che puoi, perché sai bene che più ne prendi e più ti affanni, e quanto più tu vai (*anni*) più avresti voglia di riposare, e che le cose che pensavi fossero dolci e preziose sono, quando le raggiungi, amare.

È l'ultima occasione: non bisogna riporre nessuna speranza nel mondo, non bisogna pensare al cibo o ai vestiti. La vera vita è la vita trascorsa amando Dio:

Pregoti, 'nanzi ca la morte venga,
levati qui del mondo onne speranza,
48 non stare in sua fidanza,
levati suso e 'n Dio fa che rinaschi!
E quando al corpo perder la sustanza
51 tu vederai, che scender ti convenga
non stare a sua losenga
non ti curar di che tu 'l vesta o paschi:
54 tanto fa che non caschi
poi mantenevole torna suso a Dio,
ché se vivi per Dio tu per te vivi.
57 Adunque fa che 'l civi
dell'amor suo e non d'altro disio,
sì che tu sia lassù tutta cilestia
60 pascendo el corpo qui sì come bestia.

Ti prego, prima che venga la morte, cessa di sperare nel mondo, non affidarti a lui, alzati in piedi e rinasci in Dio! E quando vedrai che il tuo corpo perde le forze e ti sentirai venir meno (*scendere?*), non ascoltarlo, non curarti di come lo vesti o lo nutri: nutrilo quel tanto che basta per stare in piedi, e poi torna a pensare a Dio, perché se vivi per Dio vivi per te. Dunque nutrilo (*civi*) del suo amore e di nient'altro, in modo che tu, anima, possa brillare in cielo, curandoti in terra del tuo corpo tanto quanto fanno gli animali (cioè limitandoti al tuo sostentamento).

Ultimo appello. Il corpo è solo uno schiavo dell'anima: dunque l'anima non permetta che il corpo la signoreggi. Confidi invece in Dio, che è pronto a perdonarla e a darle le chiavi del paradiso:

Su, per l'amor di Dio, pur disviata
non voler gir per questo corpo lascio,
63 non tener per bagascio,
figlia di re, un tuo servo lebbroso.
Su, per l'amor di Dio, su, datti ambascio
66 di ritornare a lui che t'ha creata,
che t'ha ricomperata
del sangue suo ed è tanto amoroso,
69 di te tanto pietoso
che se vuoi onne cosa ti perdona,
ed ancor più, ché giurando ha promesso,
72 sì come torni ad esso,
di far le nozze e darti la corona
di quello eternal regno di letizia
75 ove morte non è né mai tristizia.

Su, per l'amore di Dio, non farti traviare da questo corpo disgraziato (*lascio*), non farti comandare, tu figlia di re, da un tuo servo lebbroso. Su, per l'amore di Dio, affrettati di tornare a chi ti ha creata e ti ha riscattata al prezzo del suo sangue, e ti ama tanto e ha tanta pietà di te che, se vuoi, ti perdona ogni peccato. E più ancora, dato che ha promesso, se tu torni a lui, di incoronarti nel Regno della vita eterna e felice.

Ma prima occorre pentirsi e confessare i propri peccati, per presentarsi puri al giudizio:

Ma vedi che 'l tuo Dio per tanto amore
t'adomanda pregando ch'a lui torni,
78 ma prima che t'adorni

e vadi bella com'el ti comanda:
 cioè che vuol de' tuoi perduti giorni,
 81 de tuo' gran falli, che prima nel cuore
 te ne ponghi un dolore,
 e di vergogna in capo una ghirlanda.
 84 Poi così ti comanda:
 che vadi a quel che tien del ciel le chiave
 e, con scienza di ciò che ti grave
 87 tutto quive gli narre,
 sì che per grazia di colpa ti lave.
 Vuol per la pena che paghi un denaio,
 90 per non pagarne altrove un migliaio.

In cambio di tanto amore, Dio ti chiede, pregandoti, che tu torni a lui. Ma prima vuole che tu ti faccia bella: vuole, cioè, che tu senta dolore nel cuore per tutti i tuoi peccati, e provi vergogna. Poi ti comanda di confessarti e, sapendo ciò che grava sulla tua coscienza, racconti tutto al confessore, così che con la grazia di Dio tu venga assolto. Vuole che per ammenda paghi un denaro, così da non doverne pagare mille altrove.

Congedo, che come spesso accade è un appello diretto alla poesia stessa: che entri nella testa del figlio di Aldobrandino, che gli ricordi di far seguire le buone opere alle buone intenzioni:

Or, canzonetta, al fi' d'Aldrobandino
 entrali en capo, e dì che senza l'opra
 93 el ben dire El vitopra.
 Poi non è tal che suo vascello schiumi
 diragli ancor che nel montar di sopra,
 96 se 'nver dell'opra non prende el cammino,
 ch'èrrato pellegrino
 convien che muoga e se stesso consumi,
 99 come 'l candelo quantunch'altrui allumi.

Canzonetta, di' al figlio di Aldobrandino che, se non ci sono anche le opere, Dio non dà nessun peso alle belle parole; e poiché il suo vascello non va veloce verso la meta, digli che se non comincia anche a operare rettamente egli è un pellegrino disperso, e conviene che muoia e di lui non resti traccia, come accade alla candela, benché illumini intorno a sé (cfr. in M il son. [49], *Se vuoi amico*, 12-14: «L'oscurità d'altrui fa

che t'allumi, | po' per fugire l'infiniti guaj, | la coscienza fa che senpre schiumi»; per l'immagine del vascello e per l'invito a ben fare, non solo a «ben dire», cfr. per es. *Poesie popolari religiose del secolo XIV*, a cura di G. Ferraro, Bologna, Romagnoli 1877, p. 39 [*Facciamo fati*, 13-16]: «Non basta a dir: “Ben faremo”: | mal va la nave senza remo, | non si torze senza temo, | e però facciamo li [ed. di] fat[t]i»).

È un *memento mori*, come se ne trovano spesso nella letteratura medievale. La morte è prossima, bisogna pensare all'anima finché si è in tempo. Ci sono *memento mori* indirizzati a un pubblico da parte di un autore virtuoso e pio, e sono la maggior parte (si pensi per esempio a certe laudi di Iacopone come *Quando t'alegri*, o a una poesia come *Tu, homo chi vai per via* dell'Anonimo Genovese, che è una specie di epigrafe nella quale il defunto ammonisce il vivo che passa e legge: «sono stato vivo come ora sei tu, sarai presto un cadavere come me adesso»). E ci sono *memento mori* che il poeta scrive prima di tutto pensando a se stesso. Nella letteratura italiana è difficile trovarne uno più bello di quello che chiude il *Trionfo del Tempo* di Petrarca:

Un dubbio inverno, instabile sereno
è vostra fama, e poca nebbia il rompe,
e 'l gran tempo a' gran nomi è gran veneno.
Passan vostre grandezze e vostre pompe,
passan le signorie, passano i regni:
ogni cosa mortal Tempo interrompe,
e ritolta a' men buon, non dà a' più degni;
e non pur quel di fuori il Tempo solve,
ma le vostre eloquenzie e ' vostri ingegni.
Così fuggendo il mondo seco volve,
né mai si posa né s'arresta o torna,
fin che v' à ricondotti in poca polve... (109-20)

La canzone del figlio di Aldobrandino *O lasso, che fo io?* rientra in questa seconda famiglia. È chiaro che nell'ultima stanza il poeta parla di sé, che è lui stesso il peccatore da convincere: «Or, canzonetta, al fi' d'Aldobrandino / entrali en capo». E la rubrica scritta in testa alla canzone toglie ogni dubbio: «Buccio d'Aldobrandino de penitentia».

Non devono essere stati molti, nel Medioevo, quelli che si facevano chiamare *figlio di Aldobrandino*. E tra questi pochi è difficile che più di uno scrivesse versi e

amasse, in questi versi, rappresentare se stesso, e citare il suo nome come facevano i giullari. Buccio d'Aldobrandino è dunque con ogni probabilità l'autore tanto della canzone *O lasso, che fo io* quanto della canzone *Giannotto, io aggio* di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti, solo che nella prima la firma sta in fondo, nella seconda sta all'inizio. Se ci fosse ancora qualche dubbio, lo schema metrico è di nuovo dirimente: ABbC BAaC cDEeDFF – la stessa particolarità che avevamo notato in *Giannotto, io aggio* e nell'anonima *Deh, dimmi Cristo*: i piedi della fronte non sono simmetrici.

3. Orvieto, seconda metà del Trecento

Un manoscritto contenente testi orvietani, scritto probabilmente a Orvieto tra il XIV e il XV secolo. Torniamo allora a considerare le opere di quello che abbiamo detto essere il maggiore poeta orvietano del Trecento, Simone Prodenzani. Attestato nei ranghi dell'amministrazione comunale a partire dal 1387, nato dunque probabilmente tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, Simone era un uomo in vista. Esiliato, sullo scorcio del secolo, insieme agli altri membri della sua fazione, i *mercorini*, dopo il ritorno a Orvieto nel 1401 ricoprì cariche importanti nell'amministrazione (camerlengo, soprastante alla fabbrica del Duomo). Le notizie sul suo conto cessano nel 1438. Le sue due opere più importanti sono:

il *Sollazzo* (*So*), una serie di diciotto novelle in forma di ballata che ammoniscono contro i vizi e i peccati;

il *Saporetto* (*Sa*), una lunga corona di sonetti suddivisa in quattro parti, due d'argomento profano, il *Mundus Placitus* e il *Mundus Blandus*, e due d'argomento sacro, il *Mundus Tranquillus* e il *Mundus Meritorius*.

C'è un nesso tra le due opere. Nei primi due libri del *Saporetto* si racconta infatti di come un tale Buonare d'Allegrino spedisca a un corrispondente, Pierbaldo signore di Buon Governo, un suo 'figlio', *Sollazzo*, perché questi ralleghi l'amico e la sua corte (*Sa* 12.1-4)²⁰:

²⁰ Cito da Simone Prodenzani, *Rime*, edizione critica a cura di F. Carboni, Manziana (Roma), Vecchiarelli 2003.

- [Sollazzo] «Buona vita, Pierbaldo, e Dio lodato
 ch'io so' gionto secur, signor mie fino.
 A voi mi manda Bonar d'Allegrino:
 ch'io vi dia festa lui m'à comandato».
- [Pierbaldo] «Tu sia lo benvenuto e 'l bentrovato,
 Sollazzo mio, e, d'allegrezza pino;
 pòsati un poco, ché l'aspro camino
 credo che t'aggia forte affaticato».
- [Sollazzo] «Pierbaldo, la fadiga è gran diletto,
 quando l'uom serve col cor liberale;
 questo addiviene a me, ben ti 'mprometto».
- [Pierbaldo] «Certo ne so', che nulla cosa vale
 quanto l'afezion, e questo è accetto,
 più che null'altra cosa prossimale».

Dato che l'autore (cioè il padre) del *Sollazzo* è Simone Prodenzani, è ovvio concludere che il nome *Buonare* altro non è se non uno pseudonimo dello stesso Simone.

Due dei manoscritti che trasmettono le opere di Simone aggiungono, in fondo, alcune rime di corrispondenza. Uno di questi scambi ci interessa in modo particolare. Comincia con un sonetto che la rubrica dice scritto non da Simone ma da Buonare, il suo doppio immaginario del *Saporetto*; ed è inviato, come risulta dalle rubriche successive, all'altro 'doppio', l'amico di Buonare (e personaggio del *Saporetto*) Pierbaldo:

Ricordome, compar, che a quel banco
 ove non è mai buon di pigliar regna
 voi dicest' «el convien ch'io te sovegna
 di doi sonetti che Buccio fece anco». 4

Non so s'egli è scordanza o sete stanco,
 o carestia di messo o da che vegna,
 ch'io non l'ebbe giamai, onde io te spegna,
 sonetto mio, conviene, e vadi franco. 8

Te manda 'l suo Buonare in tal camino,
 diragli che mandargli non gli 'ncresca
 doi sonetti del fi' d'Androvandino, 11
 e, perché sua promessa non è fresca,
 digli che se ricordi del fiorino

che Buccio chiese al fi' di Monaldesca. 14
E perché in scordanza non sia colto,
fa che m'arecomandi imprima molto.

Compare, mi ricordo che un giorno, al banco dei pegni, voi mi diceste: «Devo darti altri due sonetti scritti da Buccio». Non so se ve ne siete dimenticato, o siete stanco, o non avete un messo disponibile, fatto sta che io non li ho mai ricevuti. Perciò, sonetto mio, bisogna che tu vada da parte mia da Pierbaldo e gli dica di mandarmi i due sonetti del figlio di Aldobrandino; e poiché la promessa è vecchia, e potrebbe averla dimenticata, digli che si ricordi del fiorino che Buccio aveva chiesto al figlio della Monaldesca. E raccomandami molto a lui, perché non si dimentichi!

Ed ecco, da parte di Pierbaldo, la «risposta per le simile» (cioè per le stesse rime, salvo l'inversione per cui C della proposta diventa D nella risposta e D diventa C):

Cresi aver satisfatto – onde io puoi franco
comparir con onne uom ben in convegna –
alla proposta tua, onesta e degna
4 di sonetti di Buccio, onde or son ranco.
Quando duolse a Monaldo, e' che à gran manco,
d'un sol fiorin pregandol che 'l sovegna.
Dice al sonetto el ghiegga, e s'el s'arregna,
8 metta ale per fugir né vole stanco.
Io non credea ballar con pigri in tresca,
ma sdebitato era io di tal destino
11 nel mio pensier cui più gravezza invesca.
Se ciò non fo, non vo' più viso chino
portar però, ma per ch'altro riesca,
14 or ve descrivo el proprio suo latino.
Né de lo 'ndugio mai terrommi sciolto,
se da te el mio sonetto è male acolto.

Credevo di aver soddisfatto alla tua degna richiesta di sonetti di Buccio, tanto da potermi presentare a viso aperto in mezzo agli altri (?): e per non averlo fatto ora sono senza parole (*ranco*, come in Cino, «divento ranco / in mio parlar»); oppure *onde* si lega ai *sonetti*: 'dei quali ora sono privo?'). Quei sonetti narrano della missione che Buccio affida al suo sonetto: che vada da Monaldo a chiedergli (per lui che non ha un soldo) un fiorino e, se quello si arrabbia (*arregna*), scappi via. Credevo, distratto da questioni più urgenti, di aver mantenuto la mia promessa. Se non fu così, non voglio più camminare col viso chino (cioè

contrito?), ma vi trascrivo qui le sue parole. E se accogli male il mio sonetto non mi riterrò assolto per il ritardo.

A questa replica di Pierbaldo seguono i «Doi sonetti di Buccio mandati a Buonare da Pierbaldo». Nel primo, Buccio parla al sonetto e lo manda dall'amico Monaldo per un prestito:

[Buccio] «Puoi che ogni amico m'è venuto manco,
sonetto, va a lui che me sovegna».

[Sonetto] «Se io vi vo, che giamai non rivegna,
ché dei tuo' fatti Monaldo n'è stanco».

[Buccio] «Omè! non dir, per Dio, sia pro' e franco,
ch'a tal bisogno convien ch'io te spegna».

[Sonetto] «Non v'andarò, ché me daria losegna;
diria: “non presto più ché sfitt'ho 'l banco”».

[Buccio] «Sonetto mio, va pur, non te rincesca,
perch'io ho sì gran mal nel borsolino
se non m'aiuti convien ch'io perisca.
Sappigli dir che 'l fi' d'Androvandino
sì à una sua piaga tanto fresca,
pòlla saldar col tasto d'un fiorino.
E sai che fa? pogli ben cura al volto,
ché se si cambia, torna, e non star molto».

[Buccio] Dato che gli amici mi hanno voltato le spalle, sonetto, va' da lui e chiedigli di aiutarmi. [Sonetto] No, mai, perché Monaldo ne ha abbastanza di te. [Buccio] Ti prego invece di essere coraggioso, perché ho un bisogno assoluto di questo tuo servizio. [Sonetto] Non ci vado, perché inventerebbe una scusa (*dar lusinga* = ingannare, illudere?); mi direbbe: «Ho chiuso il banco (dei pegni), non presto più». [Buccio] Sonetto, va', ti prego, perché ho la scarsella così vuota che se non mi aiuti muoio: di a Monaldo che il figlio di Aldobrandino ha una piaga recente che può essere sanata mettendoci sopra un fiorino. E sai che? Guardalo in faccia: se si altera torna indietro e fa' in fretta.

Nel secondo risponde il sonetto:

[Sonetto] «Fuoi a Monaldo, Buccio, e dicoti anco
che sua speranza più non te sostegna».

[Buccio] «Commo non te diss'egli: “ben ne vegna!”?»

- Fecese lieto, o per paura bianco?».
- [Sonetto] «Parve che gli toccasse 'l mal del fianco
comme me vide, ed anco credo 'l tegna».
- [Buccio] «Oimé, non dire, guarda non s'infegna;
se si prostese, forse che fo 'l granco».
- [Sonetto] «Fanne a mio senno, Buccio, altrove pesca,
ché del suo mar non trarai mai calcino,
perch'elli è nato de la Monaldesca».
- [Buccio] «Sonetto, tu me sè male indivino:
donqua andarò altrove a cercar l'esca,
e lui terrò per foglietta di vino».

[Sonetto] Sono stato da Monaldo, Buccio: scordati del suo aiuto. [Buccio] Come? Non ti ha dato il benvenuto? Si è rallegrato o è sbiancato di paura? [Sonetto] Appena mi ha visto, sembrava gli fosse venuta una colica (*mal del fianco*), e credo ce l'abbia ancora. [Buccio] Ahimé, non dirlo, forse faceva per finta, forse era un crampo. [Sonetto] Dammi ascolto, Buccio, cerca da un'altra parte, pesca in un altro mare: da lui non otterrai mai nulla (*calcino* è probabilmente lo stesso che *calcinello* 'tellina'), perché è figlio della Monaldesca. [Buccio] Sonetto, tu fai delle ben tristi previsioni: cercherò altrove, e lui (Monaldo) non lo terrò in alcun conto (*foglietta di vino*: la *foglietta* è una misura per liquidi, mezzo litro circa).

Al sonetto di Pierbaldo con cui si annunciavano i due sonetti di Buccio aveva intanto risposto Buonare-Prodenzani. La «Risposta di Buonare a quel sonetto che dice *Cresi aver soddisfatto* per le simile»:

- Pierbaldo mio, no me par che aggia manco
vostra promession di loda degna,
per avere indugiata la semigna
- 4 che rimase de Buccio in papir bianco,
comme contiene in vostra rima ed anco
che un suo sonetto fece a lui contegna
di gir fine a Monaldo, che 'l sovegna
- 8 d'un sol fiorino e commo tornò stanco.
Per non essere ingrato, e ch'io 'l suplesca.
A voi merzé e grazia, ma perch'i' no
- 11 ben saparia me' dir, convien peresca.
Ché una *giova* e *anda* mio destino,
m'ha sì forte infiammato con sua esca

14 ch'io aggio a tutto smarrito 'l camino,
né d'altro mai non penso, poco o molto,
se non posso vedere 'l suo bel volto.

Pierbaldo mio, non mi sembra che tu sia venuto meno alla tua promessa per aver ritardato l'invio dei sonetti di Buccio: sonetti in cui si racconta di come, per averne in prestito un fiorino, egli abbia inviato un componimento a Monaldo, e di come questi abbia rifiutato di aiutarlo. Per non essere ingrato, devo rendervi grazie, ma poiché non saprei dire meglio (?), bisogna che muoia. Perché una Giovanna mi ha talmente infiammato che io ho perduto del tutto la strada, e non penso ad altro se non a vedere il suo bel volto.

La nuova risposta di Pierbaldo raccoglie l'allusione alla donna e parla d'amore, e non occorre riportarla qui.

Il senso complessivo sembra abbastanza chiaro. Un amico, qui chiamato con lo pseudonimo di Pierbaldo, aveva promesso di far conoscere a Buonare due sonetti scritti da Buccio figlio di Aldobrandino. Argomento dei sonetti, la richiesta di un prestito (un fiorino) fatta ad un certo Monaldo. Dato che Pierbaldo sembra essersi dimenticato della promessa Simone lo incalza, e per rinfrescargli la memoria riassume il contenuto dei sonetti: «Digli che se ricordi del fiorino / che Buccio...». Pierbaldo si scusa del ritardo e accontenta Simone inviandogli i due sonetti di Buccio, sonetti in cui l'autore mette in scena un dialogo, parla al sonetto, lo manda a chiedere dei soldi a Monaldo; il sonetto va e torna a mani vuote.

C'è però, in tutto questo, una difficoltà. Perché, infatti, tutti e sei i sonetti sono sulle stesse rime? Dato lo schema comune (solo in IV manca la coda) ABBA ABBA CDC DCD EE, la sequenza è infatti questa:

Buonare	A = -anco	B = -egna	C = -ino	D = -esca	E = -olto
Pierbaldo	A = -anco	B = -egna	C = -esca	D = -ino	E = -olto
Buccio	A = -anco	B = -egna	C = -esca	D = -ino	E = -olto
Buccio	A = -anco	B = -egna	C = -esca	D = -ino	
Buonare	A = -anco	B = -egna	C = -esca	D = -ino	E = -olto
Pierbaldo	A = -anco	B = -egna	C = -esca	D = -ino	E = -olto

Perché i due sonetti di Buccio hanno le stesse rime che hanno i sonetti di Buonare e Pierbaldo? Quanto a questi ultimi, infatti, la cosa è del tutto normale, dato che si tratta di una tenzone, e dato che nel Trecento la regola della ripresa rimica nei responsivi viene quasi sempre rispettata. Ma com'è possibile che questa identità si estenda anche ai due sonetti di Buccio, prima richiesti da Buonare-Simone (*che inizia la tenzone, e decide dunque le rime*) poi spediti da Pierbaldo?

È da escludere, naturalmente, che Buccio abbia letto il sonetto di Buonare – nel quale appunto si richiedono i *suoi* due sonetti – e ne abbia ripreso le rime: è chiaro che i sonetti di Buccio *preesistono* alla tenzone tra Buonare e Pierbaldo. È da escludere anche che, pur conoscendo i sonetti di Buccio e potendo quindi riprenderne le rime, Buonare li richieda al suo corrispondente Pierbaldo: perché mai fare una cosa del genere? È da escludere, infine, che l'identità delle rime sia fortuita. Come uscire da questa contraddizione?

Mi pare che una risposta plausibile stia nelle rubriche che introducono i sonetti. Perché, infatti, i sonetti che fanno da contorno a quelli di Buccio sono attribuiti a *Buonare* e a *Pierbaldo*? Perché in questa che sembrerebbe una normalissima corrispondenza in versi le due voci hanno i nomi non di due esseri umani in carne e ossa ma di due dei personaggi del *Saporetto* di Simone Prodenzani? Ecco come Simone li presenta nel sonetto 6 del *Saporetto*:

Un che Pierbaldo si faccia chiamare, nobile e ricco con alcun castello, cortese et virtuoso et assai bello, si diletta del sonettegiare.	4
Questo cotale avia un suo compare el qual si diletta pur di quello medesimo mestiero, e per fratello sempre 'l tenea, e chiamòsi Bonare.	8
Questo Bonare un suo figliuolo avia, Sollazzo, e pur così chiamò el libretto, perché al dire el fatto respondia.	11
Come gli amici fanno per diletto, talvolta, per cessar malinconia,	

mandavasi l'un l'altro alcun sonetto.

Dato che il libro chiamato *Sollazzo* è «figliuolo» di Buonare, Buonare dev'essere, come s'è già detto, il soprannome di Simone Prodenzani. Quanto a Pierbaldo, gli studiosi lo identificano con un personaggio che già conosciamo perché è anche lui presente – nello strano modo che si è visto – tra le carte del manoscritto **M**: Monaldo da San Casciano, l'amico che davvero, nella realtà (come si deduce dalla corrispondenza in versi tra lui e Simone), ricevette in lettura il *Sollazzo*. L'identificazione, se non certa, è molto probabile (del resto, nelle rubriche di uno dei testimoni delle poesie di Simone Prodenzani, il ms. Vaticano lat. 5180, Monaldo da San Casciano fa tutt'uno con Pierbaldo; e Monaldo fa rima con Pierbaldo, come Simone di Ugolino assuona con Buonare d'Allegrino). Ma limitiamoci per ora ai dati sicuri. Buonare è il doppio, la proiezione romanzesca di Simone Prodenzani; *Sollazzo*, il «figliuolo», è la sua opera; Pierbaldo può essere Monaldo da San Casciano o può essere un altro «nobile e ricco» feudatario orvietano, o può essere un personaggio d'immaginazione, mai esistito. Ciò che conta qui non è l'esatta identità anagrafica di Pierbaldo, bensì il suo statuto non di persona ma di personaggio all'interno del *Saporetto* di Simone Prodenzani. Nel *Saporetto* infatti accadono due cose.

(1) Pierbaldo prende la parola in sonetti dialogati *referiti* da Simone Prodenzani, cioè all'interno di sonetti certamente scritti da Simone Prodenzani. Nel sonetto 7, per esempio, Pierbaldo chiede in prestito a Buonare il *Sollazzo* e adopera il sonetto stesso come proprio messaggero:

[Pierbaldo]	«Perfinente a Bonar, Sonetto mio, – Pierbaldo dice – io voglio che tu vade».
[Sonetto]	«Non te 'l dis'io che sempre infra le spade mandar mi vuoi, per guerre e camin rio?».
[Pierbaldo]	«Se rischio fusse, non credar tu ch'io ti ci mandasse giamai alcune fiade!».

Qui, come si vede, l'inciso del secondo verso, «Pierbaldo dice», non lascia dubbi circa il fatto che è in realtà l'autore del *Saporetto*, Simone Prodenzani, a interpretare le due voci,

quella di Pierbaldo e quella del sonetto (anzi, le tre voci: quella di Pierbaldo, quella del sonetto e quella dell'io narrante che interviene per spiegare: «Pierbaldo dice»). Lo stesso vale evidentemente per tutti gli altri luoghi del *Saporetto* in cui a Pierbaldo vengono attribuite battute di discorso diretto: è sempre Simone Prodenzani che gli presta la sua voce. Ma accade anche

(2) che all'interno del *Saporetto* a Pierbaldo vengano attribuiti *interi* sonetti. Il sonetto *A sé sol riservò* è, come dice esplicitamente la rubrica, la «Risposta di Pierbaldo» a una domanda postagli nel sonetto precedente da Sollazzo (il personaggio). Il sonetto 76 è una lettera con la quale Pierbaldo restituisce, ringraziando, il *Sollazzo* (l'opera) a Buonare: «Compar mio caro, premesse salute, / ecco ch'io ti rimando Sollazetto» (1-2). Che cosa pensare di testi come questi, nei quali *non vi sono* interventi della voce narrante Simone Prodenzani? Sono parole di Pierbaldo: ma sono anche parole scritte da Pierbaldo? Certamente no, se Pierbaldo è un personaggio d'invenzione. Probabilmente no, se anche Pierbaldo è lo pseudonimo di un corrispondente e amico in carne ed ossa (forse Monaldo da San Casciano). Altrimenti dovremmo pensare a una dinamica un po' troppo contorta: un Pierbaldo-personaggio del quale nella maggior parte dei casi Simone Prodenzani inventa le azioni e le parole e che in determinate circostanze si trasforma in un Pierbaldo-autore il quale, in pratica, collabora al *Saporetto* incastonandovi alcuni testi scritti di sua propria mano. È dunque verosimile che il personaggio Pierbaldo corrisponda a una persona realmente esistita. Non sembra invece verosimile che egli prenda direttamente la parola del *Saporetto*: a parlare, con ogni probabilità, è solo Simone Prodenzani.

4. Chi era Buccio d'Aldobrandino?

Se torniamo adesso alla tenzone tra Buonare e Pierbaldo all'interno della quale sono inseriti i sonetti di Buccio, ci accorgiamo del fatto che qui è ripetuta più in breve, secondo modalità un po' diverse, la stessa finzione narrativa che abbiamo trovato nel *Saporetto*. Nel *Saporetto*, un personaggio di nome Buonare e un personaggio di nome Pierbaldo entrano in relazione a causa di un'altra opera, il *Sollazzo*, che Buonare, dietro richiesta dell'amico, invia a Pierbaldo. Nella nostra tenzone, quello stesso Buonare

chiede a quello stesso Pierbaldo i due sonetti del figlio di Aldobrandino. In tutti e due i casi, come s'è detto, il personaggio Buonare fa tutt'uno con Simone Prodenzani. In tutti e due i casi – questa è la mia ipotesi, che ipotesi resta anche se per comodità la espongo usando l'indicativo – il personaggio Pierbaldo può sì 'stare per una persona reale', ma *non* è l'autore dei testi che gli vengono attribuiti dalle rubriche: anche questi sono stati scritti da Simone Prodenzani. Questo tra l'altro aiuterebbe a spiegare certe analogie micro o macro-retoriche tra la tenzone e il *Saporetto* altrimenti un po' sorprendenti: per esempio l'uso del sonetto come messaggero che ha il compito di farsi consegnare altri sonetti (quelli del figlio di Aldobrandino) o un'opera più estesa (il *Sollazzo*). Si confronti:

Con questa letterina di credenza
dirà'li che Sollazzo suo mi presti (*Sa* 7.9-10, parla Pierbaldo);

Te manda 'l suo Buonare in tal camino,
diragli che mandargli non gli 'ncresca
doi sonetti del fi' d'Androvandino (*Ricordome*, 9-11, parla Buonare).

La poesia del Medioevo è piena di tenzoni fittizie, di scambi di sonetti con e tra personaggi inventati. Ma inventarsi addirittura un corrispondente e imbastire con lui un finto dialogo in sonetti non è una cosa che possa considerarsi normale neppure nel quadro dello sperimentalismo trecentesco. Sta di fatto, però, che Simone Prodenzani ama scrivere tenzoni fittizie, ama parlare attraverso un dialogo anziché attraverso un monologo: la terza parte del *Saporetto*, il *Mundus Tranquillus*, è composta per intero da coppie di sonetti in cui un dubbio di natura filosofica o teologica esposto nel primo sonetto viene risolto nel secondo. Le voci sono due, l'interrogante e il saggio, ma la mano è evidentemente una sola, quella di Simone. Se la mia ipotesi è giusta, nella tenzone tra Buonare e Pierbaldo le due voci appartengono ai due protagonisti del *Saporetto*: proiezioni – certamente in un caso (Buonare), probabilmente nell'altro (Pierbaldo) – di individui reali.

E Buccio d'Aldobrandino, in tutto questo? I «sonetti di Buccio mandati a Buonare da Pierbaldo» sono anch'essi opera di Simone Prodenzani? Di fatto, la struttura e il

contenuto dei due sonetti di Buccio sono stranamente simili alla struttura e al contenuto di alcune poesie di Simone Prodenzani. Vediamo.

I *Sonetti della tinca* sono una serie di otto sonetti in cui il poeta racconta questo aneddoto. Un amico, Pavolpietro, gli aveva promesso in dono una tinca. Simone manda il sonetto a prenderla ma il sonetto ritorna con dei lucci. Nuova ambasciata del sonetto, nuova lettera dell'amico e finalmente Simone ottiene la sua tinca. Il testo ha qui precisamente lo stesso ruolo che ha nei due sonetti del figlio di Aldobrandino: parla col poeta ed è spedito a sollecitare dall'amico il regalo promesso:

Udendo questo, subito mi mosse
e dissi al mio sonetto: «Mette l'ale,
a Pavolpietro va come ucel fusse!» (*Consegliato so suto*, 12-14).

E il sonetto va, torna dalla commissione, riferisce dell'esito, ascolta le proteste del poeta, eccetera.

Nei quattro *Sonetti del mantello* la somiglianza è meno evidente perché l'oggetto che viene trattato come una persona in carne e ossa non è un sonetto ma un mantello. Ma la forma retorica è la stessa, le battute si alternano all'interno del testo proprio come nei due sonetti del figlio di Aldobrandino:

[Simone] «Mantello mio, e' convien che tu arivi
per mio bisogno fino all'usuraio».

[Mantello] «Omè, non fare! Che tutto aprile e maio
è buono che dal tuo dosso non mi privi!».

[Simone] «Sai come sta, tu vedi le dative
ch'ad ora ad ora di pagare ci aio».

[Mantello] «Se mi ci mandi, pui, sai che faraio?
Io non ci tornarò giamai più quivi!».

Come si vede, la missione che Simone affida al suo mantello non è diversa da quella che il sonetto personificato svolge per conto di Buccio. Qui si trattava di recarsi da un certo Monaldo e di chiedergli in prestito un fiorino. Nel caso di Simone è il mantello che deve recarsi dall'usuraio e darsi in pegno in cambio di una somma che permetta al poeta di

pagare i debiti. Il commento del mantello ci fa capire che queste visite non erano una novità, che prima che il debito fosse saldato passavano dei mesi: «Volesse Dio c'ancora fussi al sarto, / dappoi che spesso mi convien tornare / a star rinchiuso due, tre mesi o quatro!». Stavolta, però, il risultato non è quello sperato:

[Mantello] «Dall'usuraio vegno et trova'lo ivi
a casa, e l'ambasciata esposta gli aio».

[Simone] «Sì freddo parli che par che gennaio
tornato sia con acqua, vento e nivi!».

.....

[Mantello] «Se Dio mi salvi, disse, io vo' prestare
sopra di te solo un fiorino e quarto,
perch'io non ho adesso più denare».

Un fiorino e un quarto è troppo poco. Il mantello si è allora rivolto altrove: «Anda'mene a un altro più cortese: / prestommi duo fiorini ed io gli prese». Ma neppure due fiorini sono sufficienti. Perciò, una volta «provato», invano, «l'amico e 'l parente» (proprio come Buccio, *Puoi che ogni amico m'è venuto manco*), Simone si decide a chiedere un terzo fiorino a un personaggio che noi già conosciamo: «Va a Monaldo, et pregal che gli piaccia / ch'a me no 'l terzo difaltar ne faccia». Nel quarto sonetto della serie il mantello riferisce l'esito della nuova missione (9-14):

[Simone] «Par che tu voglia predicar di nuovo:
che ti disse Monaldo? Sè cci stato?».

[Mantello] Sai che non disse darmi in Pasqua l'uovo?».
«Se Dio m'aiuti ch'egli m'ha mandato
subitamente a podestà, e truovo
che 'l terzo subito sarà lassato».

Il terzo fiorino 'verrà subito concesso': ma è un'espressione da prendere alla lettera o è detto ironicamente? È difficile dire, ma ciò che importa qui è verificare la somiglianza, per struttura e per tema, tra questa 'corona del mantello' e i sonetti del figlio di Aldobrandino. Una somiglianza che si fa ancora più piena se consideriamo certi passaggi:

«Se mi ci mandi, pui, sai che faraio?
Io non ci tornarò giamai più quivi!» (Simone)

Se io vi vo, che giamai non rivegna,
ché dei tuo' fatti Monaldo n'è stanco (Buccio)

e soprattutto se pensiamo alla presenza, in tutte e due le serie, di un personaggio di nome Monaldo al quale i due poeti si rivolgono per un prestito.

Ma si confronti infine, e soprattutto, il primo sonetto di Buccio con il sonetto del *Saporetto* in cui Buonare manda *Sollazzo* a Pierbaldo:

[Buonare]	«Sollazzo mio, perfinente a Pierbaldo voglio che vadi, e fa che torni vaccio».
[Sollazzo]	«Deh, non mi ci mandar, ch'io arò 'mpaccio, dirà: "Non ti partir, ma qui sta saldo!"».
[Buonare]	«Deh, non dir più così, va lieto e baldo, che la suo cortesia a tutto io saccio».
[Sollazzo]	«Io v'andarò, ma 'l mio cor freddo e iaccio da or mi sta, ch'io non ci sento caldo».
[Buonare]	«Deh, vanne tosto e va di buon talento, perch'ello è sì gentile e sì discreto che del tornar nesun rischio ci sento».
[Sonetto]	«Io v'andarò senza paura o meto: da po' che mel comandi, io so' contento, e del buon core a lui mostrarrò lieto».

Primo distico: dialogo diretto tra il poeta e il testo; invio del testo a un destinatario (Pierbaldo qui, Monaldo nel sonetto di Buccio). Secondo distico: il testo risponde, chiede di non andare. Terzo distico: il poeta insiste (Buonare: «non dir più così»; Buccio: «omè, non dir»). Quarto distico: nuova risposta e nuova resistenza da parte del testo (Buonare: «io v'andarò, ma...»; Buccio: «non v'andarò...»). Prima terzina: il poeta insiste, invita il testo a partire, e spiega il perché (Buonare: «vanne tosto [...] perché»; Buccio: «va pur [...] perché»). Di fronte ad analogie del genere, come credere che queste possano essere due mani diverse?

Così torniamo alla domanda che ci siamo posti sopra. Questi due poeti sono in realtà uno solo? È Simone Prodenzani a scrivere anche i sonetti attribuiti a Buccio?

A favore di questa ipotesi stanno, come si è visto, analogie di stile, sintassi, contenuto davvero sorprendenti; e l'identità delle rime in tutti i sonetti della serie. E sta anche un altro elemento, e cioè il verso, pur non chiarissimo, col quale il personaggio Pierbaldo dice di voler mantenere la promessa fatta a Buonare di mandargli i sonetti di Buccio: «or ve descivo el proprio suo latino». Come dire – sembrerebbe – che Pierbaldo *non ha più* i sonetti promessi, ma li riscrive di suo pugno (riprendendo le rime dello scambio con Buonare). Cioè: Buonare impersona Pierbaldo, il quale a sua volta impersona Buccio...

Contro questa ipotesi sta in primo luogo il fatto che Buccio non è un personaggio del *Saporetto* alla stregua di Buonare e Pierbaldo e che il suo non è uno pseudonimo da fiaba ma un nome reale; e in secondo luogo il fatto che Buccio è noto come poeta da altre fonti: i due manoscritti **Gc** e **M** che tramandano le sue due canzoni.

Se decidiamo di dare maggior peso a questi ultimi due argomenti, lo scenario cambia. (1) Buccio è l'autore dei due sonetti, e le analogie con le poesie di Simone Prodenzani sono dovute al fatto che i due vivono e scrivono nello stesso ambiente: scrivono poesia come si scriveva poesia a Orvieto nel quattordicesimo secolo. (2) Intorno ai due sonetti scritti da Buccio Simone Prodenzani ha creato effettivamente una specie di cornice: rifacendo, in piccolo, ciò che aveva fatto nel *Saporetto*, che è – in parte, nelle sue due prime sezioni, il *Mundus Placidus* e il *Mundus Blandus* – la cornice postuma del *Sollazzo*. Una cornice fatta nell'identico modo: con un personaggio (là Pierbaldo, qui Buonare) che chiede al corrispondente alcune poesie (là quelle del *Sollazzo*, qui i due sonetti di Buccio) per mezzo di un sonetto-messaggero. In questa cornice, Simone-Buonare ripete le rime dei due sonetti di Buccio che rappresentano, anche dal punto di vista strutturale, il centro del quadro. E di fatto, mentre le rime e i rimanti del primo sonetto di Buccio (*Puoi che ogni amico*) appaiono, per dire così, adeguati al contenuto, nel primo sonetto di Buonare (*Ricordome, compar*) sembra esserci qualche forzatura, e qualche zeppa, come succede quando bisogna adeguarsi alle rime scelte dal mittente (per esempio la disgiuntiva del v. 5, «Non so s'egli è scordanza, o sete stanco»; o i vv. 12-14, che riassumono inutilmente il contenuto del sonetto di Buccio).

Ma neppure questa spiegazione chiarisce tutti i dubbi. Non si capisce, in effetti, per quale ragione Simone Prodenzani avrebbe voluto costruire una cornice intorno a due sonetti di un altro autore, per di più simulando una tenzone tra i due personaggi-poeti del *Saporetto*. Perché mentre il *Saporetto* è una cornice vera, in cui si racconta una storia amena che finisce per avere in se stessa il suo scopo, tanto da poter essere letta e copiata autonomamente, la tenzone è un'appendice insignificante ai sonetti di Buccio. Perché dunque questo artificio? Si resta nel dubbio.

Si resta nel dubbio, ma le testimonianze raccolte sin qui – le canzoni trascritte in **Gc** e in **M**, i due sonetti all'interno della tenzone tra Buonare e Pierbaldo – permettono di trarre qualche conclusione plausibile.

Esiste un poeta, Buccio di Aldobrandino o Aldrovandino, che firma le sue poesie col nome di *figlio (fi') di Aldobrandino*: così non solo le due canzoni ma anche uno dei suoi due sonetti. Sappiamo che è orvietano, o che vive a Orvieto per una parte della sua vita, come si deduce dalla sua presenza nel ms. **M**, dal fatto che di lui parla un poeta certamente orvietano come Simone Prodenzani, dal suo essere coinvolto in quella che ha tutta l'aria d'essere una minuta cronaca cittadina (il banco dei pegni, il comune amico Monaldo), dalla lingua delle sue poesie; e dal suo stesso nome, ben diffuso in quell'area.

Quanto alla cronologia, come si è visto, le cose sono più complicate. Sembra ragionevole pensare che Buccio sia vivo e attivo come poeta in anni non troppo lontani da quelli di Simone Prodenzani, se nella tenzone con Pierbaldo Simone-Buonare ne parla non come di un poeta di un'altra epoca ma come di una conoscenza comune e se può dire, ricordando la promessa di Pierbaldo, «doi sonetti che Buccio fecie anco». Posto che Simone Prodenzani è attestato negli ultimi decenni del Trecento e nei primi del Quattrocento, questo significa che anche Buccio di Aldobrandino e le sue poche poesie andrebbero collocati verso la fine del XIV secolo. Questa ipotesi sembra confortata anche da un altro fatto. Torniamo al personaggio a cui Buccio chiede un prestito: Monaldo del casato dei Monaldeschi («fi' di Monaldesca» e «nato dela Monaldesca» sono perifrasi per tenere la rima). Nella Orvieto di fine Trecento Monaldo è un nome diffuso: potrebbe essere un caso che un Monaldo s'incontri anche nei sonetti di Simone Prodenzani che abbiamo citato in precedenza, *Mantello, ch'oramai par quel del mio avolo* e *Dal tempo in qua che Cristo disse «Saulo»*. Ma il fatto è che in tutti e due i casi «Monaldo» pratica la

stessa professione, quella del prestasoldi, e una coincidenza non sembra possibile. Deve trattarsi della stessa persona (che può essere o non essere – non importa qui – tutt’uno col Monaldo da San Casciano che abbiamo incontrato più volte): il che avvicina ancora di più il figlio di Aldobrandino agli anni e all’ambiente di Simone Prodenzani.

Ma se invece proprio Simone, come abbiamo ipotizzato, avesse scritto *anche* i sonetti di Buccio? Allora Buccio potrebbe essere un poeta del passato, forse celebre a Orvieto perché sempre in bolletta (non è appunto questo che dicono sia la canzone *Giannotto, io aggio* sia i due sonetti? Fame, freddo, soldi presi a prestito...) riportato in vita da un altro poeta che amava circondarsi di doppi e di interlocutori fittizi, Simone Prodenzani.

Resta dunque da fare l’ultimo passo, e cioè cercare in archivio. C’è traccia, nella documentazione, di un Buccio d’Aldobrandino vissuto a Orvieto nel tardo Trecento? Qui l’ultimo problema e l’ultima contraddizione: perché di un Buccio d’Aldobrandino si hanno sì testimonianze, ma tutte risalenti alla prima metà del secolo. Un marmorario e mosaicista con questo nome, impiegato alla fabbrica del Duomo, è attestato in documenti degli anni 1321, 1325, 1334 e 1337-39. Nelle memorie del camarlingo Agniluzzo di Petro di Loddo, tra le «chase e le possessione alochate per Angniluçu di Petru di Loddo» sono elencate «duo chase insieme chontinueate, le quale fuoro di Buciu d’Aldrovandinu, poste ne' riione di sanctu Biasciu, apressu le rede di mastru Pietru d’Aldrovandinu»: il che ci rimanda (posto che questa sezione delle memorie data al 1353 e che si dice *fuoro*: non sono più) al primo quarto del secolo. Altro – un altro Buccio d’Aldobrandino più avanti nel secolo – non sembra esserci.

Così, giunti alla fine di tutte le nostre ricerche, restiamo nell’incertezza. Il Buccio d’Aldobrandino che ha lavorato alla costruzione del duomo di Orvieto è anche il Buccio d’Aldobrandino che scrive poesie sulla povertà e sulla vecchiaia in un momento – si direbbe – molto più avanzato del secolo XIV? Oppure il poeta Buccio d’Aldobrandino è – in un sistema onomastico conservativo come quello medievale – un discendente di quel Buccio che porta lo stesso nome? E la voce che parla nei due strani sonetti trasmessi all’interno della strana tenzone tra Buonare e Pierbaldo è la voce del vero Buccio d’Aldobrandino oppure di un Buccio d’Aldobrandino diventato nel frattempo, per chissà

quali ragioni, un personaggio letterario, come sono personaggi letterari (ma questi appunto sotto pseudonimo) Buonare e Pierbaldo? È difficile dire. È tutto molto difficile anche perché le convenzioni che questi scrittori mostrano di avere presenti e di rispettare (la firma interna, la personificazione dei testi, il dialogo con loro, il loro impiego come messaggeri) sono diventate quasi incomprensibili per noi.

Potremmo dire così, in conclusione, che l'aver fatto un po' di luce su queste convenzioni, su questo modo di adoperare la letteratura, è tutto sommato un risultato sufficiente, se quello che interessa – com'è giusto che sia, in una ricerca storica – è il quadro d'insieme, non i dettagli.

Quanto al quadro d'insieme, le poesie che abbiamo incontrato ci offrono un'immagine della letteratura medievale un po' diversa rispetto a quella a cui ci hanno abituato le letture scolastiche. La tradizione poetica più nota, influente e cara ai moderni è naturalmente l'eletta tradizione lirica che tiene insieme i poeti siciliani, lo stilnuovo, Petrarca e il petrarchismo. Ma questa è solo una parte della poesia medievale. Se oggi la scambiamo per l'intero è perché tendiamo a proiettare sulla letteratura dei primi secoli le nostre attese e i nostri gusti di lettori post-romantici, lettori per cui la poesia o è lirica – o parla dei sentimenti di un io che si confessa – o non è. Non è stato così in passato, e certamente non è stato così nell'età degli autori di cui ci siamo occupati fin qui. Lo spettro tematico della poesia di quel tempo era tanto ampio da costringerci a fare dei confronti non con la poesia moderna ma con i moderni generi in prosa: il saggio, parlando delle canzoni pro o contro la povertà; il diario, parlando di quelle poesie in cui l'io si rappresenta povero e disperato (la prima canzone di Buccio) oppure vecchio e disperato (la seconda canzone di Buccio). Nelle quattro poesie di Buccio, in particolare, si fondono i due modi realistici, cioè anticortesi della poesia medievale: l'ascetismo, la meditazione sulla vanità della vita da un lato (il motivo che si trova allo stato puro nelle laudi), il comico-creaturale dall'altro. Per questo, come ho accennato nella premessa, la poesia di quest'epoca è una risorsa anche per lo storico: perché non è ancora, o non è sempre, il genere sublimato, antirealistico che parla sempre degli stessi argomenti, delle stesse più o meno trite questioni d'amore, con lo stesso linguaggio. In mancanza di altre più dirette fonti d'informazione, in mancanza cioè, appunto, di lettere o diari o saggi sinceri come quelli moderni, è anche una finestra sulla vita vera delle persone. Nathalie

Zemon Davis ha studiato l'emergere di forme, strutture, temi letterari, fenzionali nelle lettere di remissione che venivano inviate al re di Francia nel Cinquecento²¹. Quanta letteratura nei documenti d'archivio! Ma è vera anche la reciproca, e cioè che, debitamente interrogata, la letteratura può essere un documento obiettivo di grande interesse per lo storico sociale.

Questo il quadro. Quanto ai dettagli, e per chiudere: chi era il figlio d'Aldobrandino? Abbiamo una patria, Orvieto; un secolo, il Trecento, senza poter precisare con certezza la data; e abbiamo un nome, Buccio. Non abbiamo un'identità certa. E, a meno di scoperte fortunate in archivio, certi non potremo essere mai. Come un folletto, come un fantasma, il figlio di Aldobrandino non si lascia afferrare. O come il diavolo: il diavolo che «è sempre in movimento» (*motus maximus est*)²². E del resto non era Buccio, nella lingua dei poveri e dei vagabondi, uno dei nomi del demonio²³?

²¹ N. Zemon Davis, *Fiction in Archives. Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press 1987.

²² Atanasio, *Vita Antonii*, Milano, Mondadori 1974, p. 58.

²³ Cfr. *Il libro dei vagabondi*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi 1973, p. 72.