

Critica del testo

X / 3, 2007

© Dipartimento di Studi Europei e Interculturali,
"Sapienza" Università di Roma
ISSN 1127-1140 ISBN 978-88-8334-386-5
Rivista quadrimestrale, anno X, n. 3, 2007
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 125/2000 del 10/03/2000

Sito internet: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/critica>
criticatesto@uniroma1.it

Direzione: R. Antonelli, F. Beggiato, P. Boitani, C. Bologna, N. von Prellwitz

Direttore responsabile: Roberto Antonelli

Questa rivista è finanziata da "Sapienza" Università di Roma

Viella
libreria editrice
via delle Alpi, 32 – I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 758 – fax 06 85 35 39 60
www.viella.it – info@viella.it

viella



Corrado Bologna

Orazio e l'*ars poetica* dei primi trovatori*

1. La presenza di Orazio, in particolare della *Lettera ai Pisoni* nota come *Ars poetica*, dovette essere viva e fertile nelle scuole del Medio Evo imperniata sulla scansione settenaria delle *artes* nel Trivio e nel Quadrivio, che fino al XII secolo «costituiscono la struttura basilare dello spirito»¹. È probabile che per secoli Orazio, lirico

* Pubblico un testo rimasto inedito per ragioni contingenti, scritto più di 10 anni fa come avvio di una più ampia ricerca sulla presenza di Orazio nella cultura, nelle poetiche e nella poesia dei trovatori (la nota di F. Beggato a p. 20 della sua edizione di B. Marti del 1984 attesta il momento inaugurale di quel mio interesse). L'occasione è data dall'eccezionale ritrovamento, da parte di Marco Bernardi, del codice Par. lat. 7979, postillato in latino e in lingua d'oc forse da un *magister* della Francia centrale, di cui egli dà conto nello studio che segue questo. L'individuazione del prezioso manoscritto, avvenuta nel quadro della ricerca (*La tradizione manoscritta di Orazio nel Midi della Francia dal X al XII secolo*) che suggerii a Marco Bernardi per la sua tesi di Dottorato di ricerca presso l'Università di Perugia (tutori il prof. Carlo Pulsoni e io stesso), offre una risposta di straordinario valore documentario e storico-culturale al mio invito ad approfondire lo scavo sul piano dell'intreccio latino-volgare, in particolare per l'*Ars poetica*, ma anche per l'Orazio lirico. Queste pagine, accennando alla necessità di una verifica della tradizione manoscritta oraziana, mettono in luce una rete di nodi intertestuali che suggeriscono l'immediato richiamo all'*Ars poetica* di alcuni fra i primi trovatori. M. Bernardi renderà presto noti altri materiali di altissimo interesse per la conoscenza delle radici culturali latine nelle scuole del XII secolo in cui i trovatori con ogni probabilità si formarono alla retorica. Rinuncio a rivedere il mio testo alla luce della novità, perché si chiuda un anello scientifico che mi sembra ancora valido nella proposta problematica, e che per me ha un significato anche memoriale, e di speranza in un futuro già presente: la splendida scoperta dovuta a un giovane di talento lo avvalora e impreziosisce, spostandolo su un livello di verifica diverso, ma dialetticamente connesso al mio.

1. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948),

e satirico, abbia rappresentato una delle basi per l'apprendimento della grammatica, della retorica e della letteratura; ma a partire dal XII secolo, con l'elaborazione delle nuove *artes poeticae* di Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf, Gervasio di Melkley, Eberardo il Germanico, Giovanni di Garlandia², nella formulazione dei nuovi codici didattici e delle pratiche di trasmissione basate sulla metamorfosi del *cursus studiorum* sarà di certo sbocciato un nuovo interesse per l'*Epistola ai Pisoni*, arricchita dalle postille esegetiche dei numerosi scoliasti e commentatori tardo-antichi³.

Un riesame della tradizione manoscritta oraziana, complesso e oneroso, ma agevolato dal repertorio di Birger Munk-Olsen e dalle ricerche di Claudia Villa⁴, potrà offrire materiale di riflessione sia in sede teorica, sia in un riscontro puntuale dei debiti e dei crediti, nel tentativo di identificare linee di trasmissione testuali peculiari all'area francese,

tr. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze 1992, p. 51 (nel capitolo II, *Letteratura e istruzione*, § 2, *La concezione delle artes nel Medio Evo*, pp. 48-51).

2. Per le quali rimane importante l'inaugurale edizione di E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris 1924.

3. Cfr. *Scholia antiqua in Quintum Horatium Flaccum*, recensuerunt A. Holder e O. Keller, I: *Pomponi Porphyronis commentum in Horatium Flaccum*, recensuit A. Holder, Innsbruck 1894; *Pseudoachronis scholia in Horatium vetustiora*, recensuit O. Keller, 2 voll. Leipzig 1902-1904; *Scholia in Horatium λ φ ψ codicum parisinorum latinorum 7972, 7974, 7971*, a c. di H. J. Botschuyver, Amsterdam 1935. Di recente, per il commento anonimo denominato *Materia*, da cui dipendono alcuni trattatisti del XII e XIII secolo, cfr. K. Friis-Jensen, *Horace and the early writers of Arts of Poetry*, in *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, a c. di S. Ebbesen, Tübingen 1995, pp. 360-401.

4. Cfr. B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles*, I, *Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX^e au XII^e siècle. Apicius-Juvenal*, Paris 1982; C. Villa, *I manoscritti di Orazio*, I, in «Aevum», 66 (1992), pp. 95-135; II, in «Aevum», 67 (1993), pp. 55-103; III, in «Aevum», 68 (1994), pp. 117-146; della stessa Villa si vedano anche «*Ut poësis pictura*». *Appunti iconografici sui codici dell'Ars poetica*, in «Aevum» 62 (1988), pp. 186-197; *Per una tipologia del commento mediolatino: l'Ars poetica di Orazio*, in *Il commento ai testi*, Atti del seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a c. di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin 1992, pp. 19-42; *La tradizione medievale di Orazio*, in *Atti del Convegno di Venosa (8-15 novembre 1992)*, a c. del Comitato Nazionale per le celebrazioni del Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Venosa 1993, pp. 193-202; si veda anche il paragrafo iniziale di M. Bernardi, *Orazio e i trovatori: le glosse provenzali del ms. Par. lat. 7979*, in questo stesso fascicolo.

tra il Nord dell'Università e della corte monarchica e il Centro-Sud dei raffinati poeti latini attivi nelle corti lungo la Loira e dei trovatori provenzali. D'altro canto se prima del XII secolo su Orazio s'impennò la pedagogia retorico-poetica, a partire da Matteo di Vendôme è credibile la compresenza del grande classico e dei suoi epigoni medioevali sul tavolo dei maestri e su quello degli allievi, nelle scuole di livello e dislocazione diversi. Il regesto di *Autori letti nelle scuole* raccolto da Curtius dimostra la salda presenza di Orazio fra il X secolo del maestro Gualtiero di Spira, la prima metà del XII di Corrado di Hirsau («di Orazio [...] consiglia incondizionatamente solo l'*Ars poetica*»), la fine del XII di Alessandro Neckam (secondo l'attribuzione di Haskins), il quale «raccomanda l'intera produzione di Orazio, ivi compresi le *Odi* e gli *Epodi*, allora generalmente poco studiati (anche per Dante, Orazio è essenzialmente un autore di "satire"»), al XIII secolo di Eberardo il Germanico, che nel *Laborintus* accanto ai classici latini (di Orazio ricorda «solo le satire») dispone già i poeti latini medioevali (il *Liber lapidum* di Marbodo di Rennes e l'*Anticlaudianus* di Alano di Lille) e le *poetriae* recenti (l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme)⁵.

Lo stesso Curtius rilevò che fra le *doctrinatae poetriae* evocate nel *De vulgari eloquentia* (II 4, 3) Dante cita solo Orazio («Magister noster Horatius»): «ma poiché adopera il plurale, ha in mente anche altre arti poetiche; senza dubbio pensa a quelle latine dei secoli XII e XIII, che egli dimostra di conoscere e di seguire»⁶. In realtà Dante si spinge ben oltre la frontiera dell'imitazione, dichiarando la propria volontà di «emulazione» («nos doctrine operis intendentes, *doctrinatas* eorum *poetrias* emulari oportet»): che significa confronto e superamento,

5. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* cit., cap. II, § 5, *Autori letti nelle scuole*, pp. 58-64 (le frasi citate sono alle pp. 59-60).

6. *Ibid.*, pp. 395-396.

7. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II 4, 3-4, ed. P. V. Mengaldo, I, *Introduzione e testo*, Padova 1968 («Vulgares eloquentes», 3), p. 39: «Differunt tamen [ei qui vulgariter versificantur] a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hii vero casu, ut dictum est. Id circo accidit ut, quantum illos proximius imitetur, tantum rectius poetemur. Unde nos doctrine operis intendentes, *doctrinatas* eorum *poetrias* emulari oportet. Ante omnia ergo dicimus unumquemque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit: hoc est quod Magister noster Horatius precipit cum in principio Poetrie "Sumite materiam" dicit. Il richiamo è, ovviamente, ad Hor., *Ars poetica* 38-40: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant humeri (...)».

dialettica e riplasmazione di antiche e nuove categorie della poetica latina nel confronto con la fioritura della poesia rimata in volgare.

L'idea che le radici della civiltà trobadorica siano nutrite da una vasta e capillare sapienza latina fu a lungo approfondita, soprattutto da Dimitri Scheludko, che in un fitto regesto⁸, articolò lo scavo nelle fonti classiche con prospezioni nei settori della *Volksliedtheorie*, della *arabische Theorie*, della *mittellateinische Theorie*; ma pur raccogliendo molto materiale intorno a diversi classici (tra i quali spicca ovviamente Ovidio) non ricorda mai Orazio, se non genericamente come *auctor* nel canone del *cursus studiorum* delle scuole. In un saggio giustamente famoso del 1936 (apparso due anni prima dell'articolo di Curtius su *Dichtung und Rhetorik im Mittelalter*, che rappresenta uno dei primi spunti per il capolavoro del filologo tedesco apparso nel 1948)⁹, Angelo Monteverdi avanzava l'idea (mai più ripresa, se non erro, da alcun ricercatore) che Orazio abbia ispirato le riflessioni retoriche e poetologiche dei poeti mediolatini e di quelli dell'età dantesca¹⁰. Monteverdi non si spinse a suggerire, invece, l'ipotesi che a me pare immediatamente contigua e consequenziale a quella da lui sostenuta secondo un valido criterio di probabilità: ovvero, che anche i trovatori coevi dei poeti della Loira agli inizi del XII secolo (Marbodo di Rennes, Balderico di Bourgueil, Ildeberto di Lavardin), nel giro d'anni in cui sbocciavano le *poetriae* nuove, possano aver studiato e discusso l'*Ars poetica* oraziana.

Giusto nei decenni a cavallo fra il secolo XI e il XII essa tornava a venir letta e studiata in Francia come in Italia, fra Angers, Poitiers, Beauvais, su manoscritti forse coincidenti con alcuni di quelli che sono giunti fino a noi. Uno di essi (preziosissima *trouvaille*!) Claudia Villa¹¹ l'ha segnalato nel codice oggi a Leida, proveniente da quel-

8. Cfr. D. Scheludko, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Klassisch-lateinische Theorie*, in «Archivum romanicum», 11 (1927), 3, pp. 273-312.

9. Cfr. E. R. Curtius, *Dichtung und Rhetorik im Mittelalter*, in «Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 16 (1938), pp. 435-475 (si veda l'elenco dei saggi preparatori a *Europäische Literatur in Letteratura europea e Medio Evo latino* cit., p. 660).

10. Cfr. A. Monteverdi, *Orazio nel Medio Evo*, in «Studi medievali», n. s., 9 (1936), pp. 162-180.

11. Cfr. C. Villa, *La tradizione medievale di Orazio* cit., pp. 200-201.

la biblioteca di Saint Pierre de Beauvais (bruciata nell'incendio del 1180) in cui verso il 1176-77, nel prologo del *Cligès*, Chrétien de Troyes dichiarava di aver studiato («en un des livres de l'aumaire / mon seignor saint Pere a Biauvez»), per trarre l'ispirazione del suo romanzo. La *translatio studiorum* sotto il cui segno allegorico si apre il secondo *roman* di Chrétien («par les livres que nos avons / les fez des anciens savons») non implica solo «li livres (...) molt anciens / qui tesmoigne l'estoire» e gli altri romanzi di cavalleria, definiti «anciens» esattamente come gli eroi dell'"antichità" classica, in una sintomatica miscela di «Grece» e di «chevalerie», di «Rome» e di «France»¹².

Al di là della finzione romanzesca, infatti, Chrétien de Troyes poté certamente consultare di persona, a Beauvais, non solo i libri cavallereschi, ma anche i preziosi «livres anciens» degli «anciens»: fra cui, se accogliamo l'intelligente proposta di Claudia Villa, l'Orazio che in quella biblioteca si conservava agli inizi del XII secolo. Con questa triangolazione fra biblioteche reali, biblioteche descritte e lettura-scrittura di «livres anciens», che configura un paradigma di compatibilità logica, storica e documentaria, si sostiene il collegamento intertestuale legato alla celebre *inventio*, già nel primo romanzo di Chrétien, *Erec et Enide* (1169-70), della definizione fiera, solenne di quell'originale tecnica struttiva della storia, «une mout bele conjointure»¹³, che a mio parere è la versione romanza della fondamentale e fondativa *callida iunctura* oraziana (*Ars poetica*, 47-48)¹⁴; solidalmente, testo romanzo e testo latino, si riverbererà, ritengo, fino alla «più bella relazione» che Dante, nel *Convivio* (II, 13, 20) riconoscerà nell'armonia musicale delle proporzioni celesti¹⁵.

I nuovi poeti in lingua d'oïl (e, cercherò di mostrare, d'oc) erano

12. Chrétien de Troyes, *Cligès*, in Id., *Œuvres*, a c. di D. Poirion et alii, Paris 1994, pp. 173-174 (cito dai vv. 20-35).

13. Id., *Erec et Enide*, *ibid.*, pp. 3-4 (è il v. 14).

14. Citerò i testi oraziani nell'ed. a cura di F. Villeneuve: *Odes et Épodes*, 1929 (12ª ed. 1990); *Satires*, 1932 (9ª ed. 1989); *Épîtres*, Paris 1934 (8ª ed. 1989).

15. Dante Alighieri, *Convivio*, ed. G. Busnelli e G. Vandelli, *Introduzione* di M. Barbi, 2 voll., Firenze 1934-1937, I (1934), p. 203. In un recente articolo Dan Cepraga propone per Chrétien una diversa origine (dal *syndesmos* aristotelico), ripercorrendo con acume la storia dell'esegesi: cfr. D. Cepraga, *Conjointure: ipotesi su un termine feticcio di un romanzo medievale*, in *Parole e temi del romanzo medievale*, a c. di A. P. Fuksas, Roma 2007, pp. 67-82.

attratti, penso, dalla riflessione intorno alla metamorfosi della *traditio*, che costituiva il vero punto di forza del fare poetico, e che prendeva figura già per Orazio, in fulminea sineddoche, quale capacità del poeta, “temprato e cauto”, di *rinnovare il rapporto fra lingua e idee*, riuscendo a “rendere nuova una parola usata, facendo ricorso a una metafora ingegnosa, alla congiunzione studiata dei vocaboli” («in verbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum. [...]»): *Ars poetica*, vv. 46-48). Già un commentatore medioevale di Orazio, soffermandosi sul verso centrale, il 47, faceva cenno al fulgore che i «vulgaria verba» riscattano rinnovando la propria energia, grazie ad una «honestia compositio» («Dicit vulgaria verba in metro honesta compositio splendescere et quasi noviter inventa resonare»)¹⁶.

Se lessero Orazio, magari sui banchi di scuola, quindi forse anche con l'accompagnamento degli scolî, gli inventori del *so novelh* non poterono non rimeditare in luce nuova questa «callida iunctura», capace di «redd[ere] novum» un «notum verbum», come l'esatto profilo, tracciato *ante litteram* dal *Magister* latino dell'arte poetica, della loro sperimentazione straordinaria: la poesia rimata in lingua volgare, che offriva una originale, mai prima pensata dimensione dei «vulgaria verba» dello scoliasta oraziano.

2. Muoverò dai versi di Guglielmo IX d'Aquitania che aprono il *gap* sul nulla, fondativi della tradizione romanza delle origini. Con spirito guascone e donchisciottesco *ante litteram* chi dice orgogliosamente “io” (per la prima volta in una lingua che si pretende ormai autonoma e equivalente per dignità letteraria rispetto al latino) vi dichiara la poetica oltranzosa di un'ispirazione onirica, surreale, madornale, libera da qualsiasi condizionamento in modo anche eccessivo, perché “fatata”, donata “da una fata” (ovvero, nel pieno senso etimologico dell'aggettivo, *fatale*):

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen

16. *Scholia in Horatium* λ φ ψ cit., p. 426, in *Artem poeticam*, 47.

sus un chivau.

(...)

qu'enaisi fui de nueitz fadatz

sobr'un pueg au¹⁷.

Ma Guglielmo IX, o meglio, il suo «io poetico», andava davvero a cavallo? E in groppa al suo cavallo davvero, dormendo, poetava? Davvero incontrava, di notte, le fate, «su un alto colle», e da loro riceveva consiglio e indirizzo per comporre i suoi *vers* presuntuosi nel vanto e nel progetto stilistico, sbilanciati sempre nell'ardua dialettica di *sen e folor*, di *foudatz* ispirativa e di rigorosa invenzione d'una ancora inedita *mezura* metrico-strofica, retoricamente, formalmente nuovissima? Oppure sognava tutto ciò, “come un folle”, come uno dei poeti cari a Democrito, che «excludit sanos Helicone poetas» (*Ars poetica*, 296), nel senso squisitamente letterario per cui il *sogno* e la *folia* sono due *figure* testuali tipiche della poetica primo-trobadorica, e la poesia di Guglielmo, allora, va letta, nell'assunzione polemica di un abito antioraziano, “quasi fosse il sogno di un malato” («velut aegri somnia»: *Ars poetica*, 7)¹⁸?

Il mascheramento, in realtà, ha tutte le caratteristiche, tipicamente guglielmine, di un mero gioco poetico, d'una parodia tanto ben camuffata da risultare invisibile, della suprema fra le *artes poeticae* dell'antichità. Se, come credo, nel *gap* di Guglielmo IX si possono rinvenire le tracce, rovesciate per assunzione della *persona* “satirica” («verum ita risores, ita commendare dicacis / conveniet Satyros, ita vertere seria ludo»: *Ars poetica*, 225-226), dell'idea oraziana che alla base della composizione lirica ci sia non la frenesia degli «aegri somnia», ispirata dall'alto o dal fato personale, bensì la lenta fatica fabbrile, la diuturna

17. Guglielmo IX d'Aquitania, *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183, 7), vv. 1-6 e 11-12, in Id., *Poesie*, a c. di N. Pasero, Modena 1973, pp. 92-94 (a p. 92), n. IV.

18. Ho cercato di rispondere a tali quesiti, nei quali mi è parso di riconoscere, camuffati nella messa in scena pseudo-teatrale, i principi poetologici fondamentali dell'estetica guglielmina, in un saggio scritto in collaborazione con una mia allieva negli anni del mio insegnamento presso l'Università di Chieti: C. Bologna, T. Rubagotti, «*Talia dictabat noctibus aut equitans*»: *Baudri de Bourgueil o Guglielmo IX d'Aquitania?*, in «*Critica del testo*», 1 (1998), 2, pp. 891-917. Rinvio anche, per la linea parodico-concorrenziale che lega Guglielmo IX a Jaufre Rudel (e a Marcabru, Bernart Marti, Raimbaut d'Aurenga) alle considerazioni svolte nella prima parte di C. Bologna, A. Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina 1992 (sono mie le pp. 1-83).

pazienza dell'artigiano («labor limae et mora, (...) / multa dies et multa litura»; «et male tornatos incudi reddere versus»: *Ars poetica*, 291 e 441), allora si anticiperà il riconoscimento di un probabile influsso diretto dell'*ars poetica* oraziana a mezzo secolo prima di Chrétien, proprio alle radici della poesia volgare europea, e in funzione non di generico richiamo d'una *auctoritas* classica, ma di antagonismo emulativo.

Si può tentare di tracciare il profilo d'una linea trobadorica oltranzosa e radicale che, attraversando le artificiose distinzioni di *trobar clus* o *leu*, e anche diverse visioni del mondo e della letteratura, collega Guglielmo IX, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel, fregiandosi dell'*invenzione di un destino poetico*, di un *ruolo fatale della fatagione celeste* segnalato dallo stigma d'un marchio di snobistico privilegio. Su questa traccia ideale si costellano l'ispirazione notturna e la creazione «durmen sus un chivau» di Guglielmo¹⁹, il quale dal proprio «obrador» estrae senza fatica poesie «de bona color», che sembrano dipinte da un «pictor» (*Ars poetica*, 1) capace di usare i «colores rhetorici»: ma, conoscendo il «mester» e sapendo distinguere «sen e folor», da sfrontato «maistre certa» quale si autodichiara, egli preferisce «jogar» il «joc» del baro, e con astuzia malandrina trucca i «datz» dell'amore e della scrittura²⁰. Quindi il «malastres» del «malastruc» Raimbaut²¹ che, coerentemente con il proprio destino sancito dalle stelle infauste, compone «vers malastruc e freg», e nell'esplorazione dei limiti di ogni schema metrico-strofico (soprattutto nei «rims dissolutz»), fa esplodere le convenzioni formali e altera le strutture della poesia, ideando una lirica innominata e innominabile, anzi perfino inconoscibile («no sai que s'es»), innestandovi a forza l'alterità scandalosa della prosa²². Ancora il «datz» del testo e della vita giocato, una volta di più barando o perdendo, nella «taberna»-«obrador» di

19. Id., *Ben vueill que sapchon li pluzor* (BdT 183, 2), vv. 2-4, 8, 11, 23, 25, 30, 36, 39, 45, 48, 51, 58, *ibid.*, pp. 165-168, n. VI.

20. Cfr. P. Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma 1996, pp. 187-204, *L'officina e la taverna: verso un'interpretazione*.

21. Raimbaut d'Aurenga, *Ar non sui jes mals et astrucs* (BdT 389, 14): «Ar non sui jes mals et astrucs / an sui ben malastrucs de dreg; / e puoi malastres m'a eleg / farai vers malastruc e freg / si trop un malastruc adreg / que l malastruc cap mi pesseg!», in W. T. Pattison, *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952, pp. 187-188 (a p. 188), n. XXXVI.

22. Id., *Escotatz, mas no say que s'es* (BdT 389, 28), ed. Pattison cit., pp. 152-153, n. XXIV.

Arnaut²³, il quale, imitando Guglielmo, si dichiara superbamente e paradossalmente dotato d'una saggezza pragmatica anche “senza saper né leggere né scrivere”, e insomma “senza bisogno di un'*ars poetica*” («Ben conosc ses art d'escriue / que es plan o que es comba»)²⁴; poi però «obr[a] e lim[a] / motz de valor»²⁵, e «pas[sa] la lima» sulle parole per «melhur[ar]» ed «esmer[ar]» testo e anima, e intanto «amas[sa] l'aura»²⁶: celebre formula di *adynaton*, insensata professione di inutilità e *vanitas vanitatum*, che io propongo di leggere non solo come *fatrasie* o in chiave paremiografica²⁷, ma soprattutto, rovesciata, alla luce dell'oraziano «ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros (...) / migret in obscuras humili sermone tabernas, / aut, dum vitat humum, nubes et inania captet» (*Ars poetica*, 227-230).

Questa sobria ma formidabile, intensa costellazione di eversivi e di estremisti, ai quali si deve l'invenzione delle più innovative strutture poetiche (l'inaugurale *vers*, l'assurdo *no sai que s'es*, la perfetta, cosmica e messianica *sestina*), sceglie per sé il modello triviale, “basso”, del giullare improvvisatore e il blasone dell'ispirazione svincolata da qualsiasi regola: così tornerà a fare, due secoli più tardi, lo «spurcissimus Dyoneus» Giovanni Boccaccio, rispecchiandosi nel suo “doppio” testuale, il Dioneo del *Decameron*, che si arroga il diritto di scombinare qualsiasi regola, anche quelle che lo scrittore si autoimpone, predeterminandole rispetto alla creazione dell'opera.

Dall'altro lato mi sembra di poter riconoscere un'opposta e antagonista linea di fermezza, di rigore nel rispetto dell'*ars poetica*,

23. Cfr. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 115-151, *Arnaut Daniel e il gioco dei dadi*.

24. Arnaut Daniel, *Lancan son passat li giure* (BdT 29, 11), vv. 41-42, in Id., *Il sirventese e le canzoni*, a c. di M. Eusebi, Milano 1984, pp. 25-29 (a p. 28), n. IV.

25. Id., *Ab gai so cuindet e leri* (BdT 29, 10), vv. 4, 8, 28, *ibid.*, pp. 68-73 (alle pp. 68-70), n. X.

26. Id., *Canso do ill mot son plan e prim* (BdT 29, 6), vv. 12-13, *ibid.*, pp. 12-17 (a p. 13), n. II.

27. Il presupposto della mia ricerca è che si possano individuare contatti diretti fra i testi oraziani e quelli trobadorici, mediante il riconoscimento di un intertesto strutturato, esteso, raro, significativo anche sul piano contenutistico; sarà sempre necessario, tuttavia, verificare preventivamente l'ipotesi che qualche frase esemplare del classico latino possa aver avuto autonoma circolazione con valore proverbiale o esemplare. Offre ancora qualche utilità il vecchio repertorio di E. Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den provenzalischen Lyrikern*, Marburg 1888.

e per antonomasia di quella oraziana, scelta e citata letteralmente non solo come modello di estetica e di poetica, insomma di tecnica compositiva, ma in particolare come vibrato richiamo a una funzione etico-formativa, altamente morale, del fare poetico. In questa linea, *clus* o *leu* che sia²⁸, allineo anzitutto i grandi Marcabru e Bernart Marti, polemicamente verso l'arrogante *nonchalance* di Guglielmo IX, l'uno in favore di un «trobar naturau» contrastato dai «menut trobador bergau / entrebesquill», l'altro di una sagace arte di «entrebescar los motz»:

E segon trobar naturau
port la peir'e l'esc'e-l fozill,
mas menut trobador bergau
entrebesquill,
mi tornon mon chant en badau
en fant gratill²⁹.

I «menut trobador bergau / entrebesquill» sono, secondo Roncaglia, gli stessi che «fant los motz, per esmanssa, / entrebeschatz de fraichura» di *Per savi:l tenc ses doptanssa*: «trobador, ab sen d'enfanssa», infantili, immaturi, verbosi e manieristici, incapaci di dar vita a quella profonda coesione fra il contenuto e la forma, fra la verità del senso morale e la complessità dell'espressione, che rappresenta la tramatura più intima di un testo. Il legame che rende «entiers» un «vers», preservandolo dalla «fraichura», andrà inteso «non solo in senso tecnico-artistico, ma anche e soprattutto in senso morale»³⁰.

Avanzo qui un'ipotesi che mi pare non sia mai stata tratteggiata, ma che nella prospettiva che sto illustrando mi pare acquisire un buon livello di probabilità. L'attributo di «entiers», fin dagli inizi della lirica occitanica, in particolare in Marcabru (*Doas cuidas ai compaignier*)³¹,

28. Ancora decisivo Au. Roncaglia, «Trobar clus»: discussione aperta, in «Cultura neolatina», 29 (1969), pp. 5-55.

29. Marcabru, *Lo vers comens can vei del fau* (BdT 293, 33), vv. 7-12, ed. J.-L.-M. Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909, pp. 159-162 (alle pp. 159-160), n. XXXIII.

30. Au. Roncaglia, *Marcabruno: Lo vers comens quan vei del fau*, in «Cultura Neolatina», 11 (1951), pp. 25-48 (a p. 38).

31. Marcabru, *Doas cuidas ai compaignier* (BdT 293, 19), v. 10, ed. Dejeanne cit., pp. 89-92 (a p. 89), n. XIX: «En dos cuidars ai conssirier / a triar lo fruit de l'entier».

in Bernart Marti (*D'entier vers far ieu non pes*, interamente giocato sul lemma e sulla sua variegata semantica)³², in Peire d'Alvernha (*Sobre'l vieill trobar e-l novel*)³³ – il quale manifesta esplicitamente «l'intenzione di presentarsi come un vero erede di Marcabru, proprio perché in grado di esprimere il contenuto morale di quella poetica in nuove forme»³⁴ – è sempre stato contrapposto a «frag», «franto», «spezzato», «dimezzato»³⁵, come l'insieme solido e coerente alla frammentatura incondita. A mio avviso questa opposizione, e dunque il senso più schietto di «entiers», vanno ricondotti, salve restando le differenti intenzionalità di poetica con cui ciascun trovatore affronta e indirizza il problema, non tanto, come suggerirono Alberto Del Monte e dopo di lui Erich Köhler³⁶, al canone decisivo dell'estetica elaborata (però più tardi) dalla scolastica tomistica («integritas sive perfectio»)³⁷, ma, con maggiore compatibilità storica e in una dimensione più strettamente poetologica, alla categoria che Orazio definisce «totum»: «insieme», «sistema», *totalità*: «infelix opera summa, quia ponere totum / nesciet» (*Ars poetica*, 34-35). L'infrazione, la spaccatura, la scissione di forma e contenuto, di parola e idea, per Orazio come per i trovatori morali (piuttosto che moralisti) dell'inizio del XII secolo, disarticola la dialettica necessaria fra parola e idea perché annulla il valore della loro unione e interezza, che rappresenta, in un solo moto stilistico ed etico, la *forma dell'integrità*.

L'esaltazione dell'*ordo* (v. 42), della *mensura* esatta che correla

32. Bernart Marti, *D'entier vers far ieu non pes* (BdT 63, 6), ed. Beggiato cit., pp. 107-110, n. V.

33. Peire d'Alvernha, *Sobre'l vieill trobar e-l novel* (BdT 323, 24), vv. 7-12, ed. A. Cannistrà, *Edizione critica di un «difficile» testo di Peire d'Alvernha*, (B. d. T. 323, 24), in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze 1984, pp. 45-65.

34. R. Viel, *Per l'edizione critica di Alegret: nodi stilistici e intertestuali*, in «Critica del testo», 8 (2005), 3, pp. 803-839 (a p. 830).

35. In Peire d'Alvernha, *Sobre'l vieill trobar e-l novel*, v. 17, A. Cannistrà, *Edizione critica* cit., corregge a testo «motz fai meitadiers» («spezza in due le parole»); si tratterebbe di «un'espressione mutuata dal linguaggio epico» (p. 55).

36. Cfr. E. Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin 1962, pp. 21-27.

37. Nel secolo XIII la formula sarà definita da Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*, I, qu. 5, art. 4; invece «quae diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt» (*ibid.*, I, qu. 39, art. 8); lo ricorda A. Del Monte nella nota introduttiva alla sua edizione di *Sobre'l vieill trobar e-l novel* (Peire d'Alvernha, *Liriche*, a c. di A. Del Monte, Torino 1955, pp. 108-117, a p. 113).

forma e contenuto, struttura metrico-strofica-rimica, e idee, cioè ideologia, portava Orazio a collocare in primo piano *semplicità e unitarietà* del testo («Denique sit quod vis, *simplex dumtaxat et unum*»: v. 23). La saldatura o, per usare con opportunità la formula oraziana, la «calida iunctura» di tecnica e di ispirazione, deve dar vita, nell'insieme dell'opera («operis summa»), a un «totum» (v. 34), a una «totalità» indivisa che costituisca nel contempo la materia, la tematica e le figure profonde del testo, e le annetta alla sperimentazione di un raffinato intreccio verbale, di un elegante stile, di una consapevole e calibrata coloritura retorica, fusi «in perfetta coerenza formale e sostanziale»³⁸, entro una sostanza etico-pedagogica, insegnativa, di alta esemplarità.

Sullo sfondo della formula marcabruniana del «trobar naturau», accompagnata dal misterioso, contrastivo richiamo alla dotazione degli strumenti necessari, con la loro *potentia*, ad accendere il fuoco («la peir'e l'esc'e-l fozill»), in uno studio importante Aurelio Roncaglia suggerì di riconoscere «l'opposizione dialettica di *natura* e *doctrina*», legata «a una modestia polemica, dietro il cui schermo Marcabruno rivendica una sostanziale superiorità d'ispirazione»³⁹. La scelta di accogliere le regole «naturali» («secundum natura vivere») facendone nel contempo un modello di etica e di poetica e quindi respingendo «quell'*insania* che disvia la ragione dal conformarsi a natura, cui aderisce invece il marcabruniano *trobar naturau*»⁴⁰, a me pare conforme non solo al modello religioso di moralità della vita e dell'opera, soprattutto di quella promossa dal sommo pensiero cistercense (Bernardo di Chiaravalle, Guglielmo di Saint-Thierry) e in parte anche dalla mistica vittorina (Ugo e specialmente Riccardo di San Vittore), ma altresì al dettato dell'*ars poetica* oraziana. Il messaggio oraziano intorno alla «naturalità» della scrittura era limpido, e illuminava già la necessaria relazione fra natura ed arte, fra stile ed ispirazione: «*Natura fieret laudabile carmen an arte, / questum est; ego nec studium sine divite vena / nec rude quid prosit video*

38. Au. Roncaglia, *Una «crux» di Peire d'Alvernhe*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 18 (1988), 3, pp. 937-945 (a p. 941).

39. Id., «*Trobar clus*»: *discussione aperta* cit., pp. 46-47.

40. Id., *Secundum naturam vivere e il movimento trovatoresco*, in AA. VV., *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a c. di D. Della Terza, Fiesole 1995, pp. 29-32 (a p. 32).

ingenium» (*Ars poetica*, 408-410). La ripresa nei termini trobadorici di quest'idea vorrebbe un «trobar naturau» marcabruniano fuso con l'ispirazione del «fadatz» Guglielmo, e con il «cortes ginh» di Jaufre Rudel⁴¹ (il rovescio esatto del «rude ingenium» di Orazio): ogni separazione dei momenti dialettici, ogni opposizione di «naturalità» ad «artificio», di «vena» d'ispirazione a «studiosa ricerca», appare incongrua, secondo un'ortodossia oraziana.

Di Bernart Marti dirò distesamente fra poco. Ma insieme con lui devo almeno ricordare, sulla linea che si oppone al *gap* guglielmino dedicato al destino del poeta *fadatz* che compone automaticamente, «dormendo», «in sogno», senza bisogno di ricorrere alla forgia e all'incudine, ancora Jaufre Rudel, Peire d'Alvernha, e su un fronte diverso anche Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel. Per tutti questi poeti occorrerà approfondire il sondaggio in un confronto testuale con Orazio, sia per l'*Ars poetica* sia per le *Satire* e le *Odi*. Ma anche solo un rapido riscontro evidenzia dei luoghi in cui credo di poter additare un probabile richiamo proprio alla poetica della lima e dell'impegno etico-letterario promossa dall'*auctor* latino.

3. Uno sguardo al contesto culturale in cui fiorì l'esperienza trobadorica consente di articolare ulteriormente le prime considerazioni sul rapporto fra i poeti volgari ed Orazio, introducendo la componente della possibile amplificazione del dibattito intorno all'*Ars poetica* che la cultura e la poesia mediolatina esercitarono, fra scuole e corti.

Ho evocato, all'inizio del discorso, i poeti latini della Loira, fra i quali risalta, per qualità letteraria, Balderico di Bourgueil. Nato nel 1046, Balderico morì poco dopo Guglielmo IX, risalendo al 1130 le ultime notizie intorno alla sua attività di intellettuale cortigiano; ricerche recenti permettono di riconoscerlo autore di un interessantissimo, variegato *liber*, o *libellus*, colmo di cultura classica e in particolare oraziana. Nella forma in cui lo ha tramandato il codice Reginense lat. 1351 della Biblioteca Apostolica Vaticana questo libro ha tutta l'aria d'essere stato confezionato come «edizione autorizzata», con molta

41. Cfr. Jaufre Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BdT 262, 2), in G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985, pp. 89-92, n. IV; cfr. Bologna, Fassò, *Da Poitiers a Blaia* cit., specie pp. 77 ss.

all'“andare a cavallo”, tipico nel canzoniere di Balderico⁴⁸: «Extunc incedo reptans *sermone pedestri / ergo pedes vadam, cum michi desit equus*»⁴⁹. Si tratta di una dichiarazione di poetica significativamente imperniata, ancora una volta, sull'uso dapprima metaforico, quindi metonimico, delle due figure della marcia pedestre ed equestre, camuffate e desemantizzate nel luogo comune del primo verso imperniato sull'immagine del “linguaggio dimesso” («sermo pedestris»), esaltate invece nella ripresa metonimica del secondo («ergo pedes vadam»), che sfocia nell'ostentata dichiarazione di carenza, di cui rimane visibile solo il livello concreto («dum michi desit equus»), per far cenno in modo allusivo a quello poetologico. Anche qui, però, si nasconde una formula tipicamente oraziana, estrapolata da un altro passaggio-chiave dell'*Ars poetica*, il luogo fondamentale (vv. 92 ss.) in cui viene discussa la congruenza fra soggetto dell'opera e genere, stile, tono letterari da adeguare ad esso: «Singula quaeque locum teneant sortita decentem» (“Ogni singolo argomento occupi il posto avuto in sorte, che gli è idoneo”):

Singula quaeque locum teneant sortita decentem.
Interdum tamen et vocem comoedia tollit,
iratusque Chremes tumido delitigat ore;
et tragicus plerumque dolet *sermone pedestri*
Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque
proicit ampullas et sesquipedalia verba,
si curat cor spectantis tetigisse querella.
Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt
Et, quocumque volent, animum auditoris agunt.
(*Ars poetica*, 92-100)

48. Si vedano due chiari esempi in Id., n° 7 (*Paris Helene*), v. 265, pp. 21-29 (a p. 28): «Ibo pedes uel eques uel, si placet, ibi liburnis», e (antifrastricamente) n° 99 (*Ad Godefredum Remensem*), v. 46, pp. 112-118 (a p. 113): «Contigua pedibus carmina nostra tuis», e a vv. 153-154, p. 116: «Sed malo libris incumbere carminibusque / quam par iumentis ducere tempus iners». Si confronti anche, per il ricorso al rapporto figurale tra movimento dei piedi nel camminare e “movimento dei piedi” nel verso poetico, *ibid.*, n° 86 (*Marbodo poetarum optimo*), pp. 89-90 (a p. 90), vv. 34-35: «Et tamquam rapidis calcaria uatibus addunt / laudeque pro merita pedibus talaria figunt».

49. Id., n° 109, vv. 21-22, pp. 123-124 (a p. 124).

Nell'invito oraziano a far sì che ciascun tema occupi nello spazio testuale «locum decentem», rispettando la *convenientia* stilistica che impone un adeguato rapporto fra il contenuto e la forma, mi sembra si possa cogliere la base poetologica su cui, parodizzando, Guglielmo IX inventerà quella che definirei *convenientia per negationem*, fin dall'*incipit* celebre, *Farai un vers [qu'er] covinen*: la negazione con cui si avvia il ragionamento («et aura i mais de foudatz no i a de sen») ⁵⁰, che lega questa lirica a *Farai un vers de dreit nien*, configura un vero e proprio progetto di *anti-convenientia*, il quale rovescia nello sviluppo sottrattivo la corrispondenza equilibrata proclamata dal verso inaugurale con provocatoria paradossalità.

Nella stessa *Ars poetica*, pochi versi dopo il brano ricordato (v. 113), Orazio citava, con richiamo assolutamente realistico al censo romano, le due grandi categorie opposte di «equites peditesque»⁵¹, “cavalieri e fanti”, quasi a voler dire: il mondo si divide in “gente che va a cavallo” e “gente che va a piedi”; ma così si articola anche la letteratura, che rappresenta, rispecchiandolo, il mondo. Nella lirica d'apertura del canzonieretto di Balderico, immediatamente dopo aver finto di denigrare la produzione “pedestre”, quella erotica, composta “andando a piedi”, il *liber*, che parla con un Io autonomo, fa cenno ad una poesia “scritta a cavallo”. In questo modo intende controbattere alla possibile accusa di essersi lasciato distrarre da argomenti leggeri: le sue *nugae*, afferma Balderico attraverso la maschera del libro, non l'hanno allontanato dal chiostro, giacché egli le ha scritte “di notte, o andando a cavallo”: «Sed neque conventus hec propter opuscula fugit / talia dictabat noctibus aut equitans»⁵². Come ho dimostrato con più

50. Cfr. Guglielmo IX d'Aquitania, *Farai un vers [qu'er] covinen* (BdT 183, 3), v. 2, ed. Pasero cit., pp. 16-18 (a p. 16), n. I: oltretutto la lirica si dichiara provocatoriamente non nitida e lineare, tutt'altro che «simplex et unum» (Hor., *Ars poetica*, 23), ma “mescolata”, “pasticciata”: «et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven».

51. Cfr. D. Armstrong, *Horatius eques et scriba*, in «Transactions of the American Philological Association», 116 (1986), pp. 255-288 (cfr. a p. 261, a proposito di *Sat.*, I 6, 106: «*Eques* at 106 is always translated “rider”; but surely one sees the same joke here as about the *caballus* earlier, the minute it is pointed out – an excellent joke, though missed for so long. Senators need, among other things, *caballi* to be respectable when they travel, just as Horace needed (one) *caballus* at 59 to be a respectable knight». Si veda anche K. Freudenburg, *The walking Muse. Horace on the theory of satire*, Princeton 1993.

52. Balderico di Bourgueil, n° 1 ed. Hilbert cit., vv. 63-64, p. 7.

doviziose prove testuali⁵³ proprio questa immagine baldericiana, collegata in maniera così esplicita alla figurazione oppositiva oraziana, poté ispirare per suggestione diretta, ma anche, sospetto, con la forte mediazione di un ritorno culturale e mnemonico all'*ars poetica* antica, l'idea rivoluzionaria di Guglielmo IX di un *vers* scritto "dormendo" e nel contempo "andando a cavallo".

In sintesi: «Talia dictabat noctibus aut equitans», che si lega in dialettica puntuale all'oraziano «sermo pedestris», e che di per sé rappresenta quella che Curtius classificerebbe tra le classiche *Bescheidenheitsformeln*, le "formule retoriche di umiltà"⁵⁴, viene parodizzato ulteriormente in lingua d'oc da Guglielmo IX nei versi che oltretutto amplificano, distinguendole su due diverse *coblas* (e questo fa pensare che il percorso imitativo muova proprio da Balderico verso Guglielmo) le due idee fondamentali, quella del «trobar en durmen», cioè «noctibus» (ma si noterà che il poeta viene «de nueitz fadat!»), e quella del «trobar sus un chivau», cioè «equitans», per di più ricongiungendo ciò che con l'«aut» il poeta latino aveva disgiunto.

La forte iconicità dell'associazione cavallo-poesia, proprio perché era già esaltata nella figura dell'*Ars poetica* di Orazio, viene ad occupare con Balderico, e ancor più con Guglielmo, appunto per l'antagonismo nei confronti del *clericus* di Bourgueil, una posizione di assoluto rilievo, mostrando non solo che nella lirica inaugurale del *liber* del poeta mediolatino quella metafora si trasforma nel centro di un manifesto poetico ricco di valenze programmatiche: ma soprattutto che l'intero sistema di idee viene colto, e con intenzione polemica parodizzato, con puntuale intertestualità, isomorfa e strutturata in maniera affine, dal poeta volgare.

4. L'individuazione di questa possibile linea di confronto poetico, poetologico e ideologico, che è anche un nesso di derivazione-rifacimento parodistico, fra il primo poeta volgare e un maestro, intriso di cultura classica, del più significativo fra i cenacoli di poesia mediolatina maturati nel cuore di un'area linguistica romanza come la zona di Poitiers e di Angers, permette di riconoscere il fondamento

53. Rinvio ancora una volta a Bologna, Rubagotti, «Talia dictabat noctibus aut equitans» cit.

54. Cfr. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* cit., pp. 97-100 (p. 97) e 453-459 (p. 456).

oraziano della meditazione del XII secolo intorno alla poetica. Però consente anche di attenuare l'idea di un "bifrontismo" di Guglielmo, insieme "cortese" e "anticortese", invitando a riconoscere le tracce di un dibattito intorno alle idee, alle forme, al senso della poesia, che oppone Guglielmo e Jaufre Rudel: confronto di carattere polemico-parodistico, che altrove ho illustrato in dettaglio, fondandomi su un solido repertorio di intrecci intertestuali⁵⁵.

Penso si possa almeno in parte riportare alla luce un sistema di maturazione teorica già in via di formazione, appunto, nelle scuole poetiche dominate dai poeti mediolatini attive presso le maggiori corti francesi occidentali e nord-occidentali, quindi colto, assimilato e in più luoghi polemicamente rovesciato da Guglielmo, e dopo di lui da altri poeti occitanici, per essere riconnotato in funzione esplicitamente concorrenziale sul piano non solo della concreta pratica della scrittura lirica, ma dell'elaborazione di un'estetica e di una poetica della poesia volgare. Ciò che mi pare necessario sottolineare con forza è la presenza, negli strati culturali profondi di Balderico e in genere dei poeti mediolatini francesi contemporanei di Guglielmo IX, delle idee intorno al legame fra stile ed etica testuale depositate nell'*Ars poetica* oraziana.

In questa luce mi pare specialmente significativa (ma tale pare già ai commentatori tardo-antichi e medievali) la prima parte della *Lettera ai Pisoni*, nella quale Orazio insiste sull'importanza di scegliere un argomento commisurato alle proprie possibilità espressive e stilistiche: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res, / nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo» (vv. 38-41: "Se uno sceglie l'argomento secondo le forze, / non gli mancherà né la facondia / né la chiarezza espositiva"). L'*Ars poetica* insiste sul problema quando, nel già ricordato v. 92 («Singula quaeque locum teneant sortita decentem»), ribadisce l'idea di *modus*, di "misura" equilibrata nel delicato esercizio architettonico della scrittura d'un testo di poesia.

Della possibilità che l'«entiers» di Peire d'Alvernha e di altri trovatori delle prime generazioni possa ricondursi al «totum» oraziano, ho detto. Ipotizzo anche che in qualche modo (secondo una fenomenologia che andrà pazientemente, puntualmente verificata nei testi del

55. Cfr. Bologna, Fassò, *Da Poitiers a Blaia* cit., pp. 71 ss.

corpus occitanico, attraverso l'individuazione di quelle che definirei le *poetiche trobadoriche implicite*) l'opposizione canonica *clus/leu* possa ricondursi a un probabile dibattito aperto già nelle scuole latine del XII secolo intorno all'*obscuritas*⁵⁶ paventata da Orazio stesso nel celebre «*brevis esse laboro, / obscurus fio*» (vv. 25-26).

Infine, propongo che nell'idea di «bos sabers», fioritura in cui culmina la sequenza logica e metodologica («Non sap chantar qui so non di / ni vers trobar qui motz non fa, / ni conois de rima co's va / si razo non enten en si»)⁵⁷ di Jaufre Rudel nel suo manifesto poetico, severa *Ars cantandi* di rigorosa cultura oraziana, in quel serrato argomentare *ad excludendum* circa il «saber chantar» come controllo delle tecniche struttive e della *razo*, ovvero del senso profondo dell'idea poetica sottesa alla sapienza architettonica, si manifesti qualcosa di più del mero ruolo sinonimico rispetto al piacere della *fin'amors*, alla quale l'ha ristretto l'esegesi corrente. Limitandosi alla ricerca delle mere relazioni intertestuali occitaniche, nell'implicita presunzione di una innovatività assoluta della scrittura in volgare, l'interpretazione dei provenzalisti ha sempre escluso l'approfondimento nelle poetiche classiche, su cui invece mi sembra ovvio che i trovatori dovettero formarsi alla lettura e alla scrittura nelle scuole del loro tempo.

A me sembra che lo scandito metronomo dell'avvio, ordinato in una sequenza di tipo scolastico, e probabilmente influenzata dalla retorica della *quaestio* filosofica, riecheggi, anche nella tematica di fondo («non è poeta chi...»), nella *dispositio* e nell'ipoteticità argomentativa («neque... neque, siqui... »), una dichiarazione di una celebre satira di Orazio: «*Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis, / excerptam numero; neque enim concludere versum / dixeris esse satis, neque, siqui scribat uti nos / sermoni propiora putes hunc esse poetam. / Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os / magna sonaturum, des nominis huius honorem*» (*Sat.*, I 4, 39-44). La domanda di fondo rimane quella su cui s'impenna il confronto fra i trovatori: sarà sufficiente la *téchne*, l'*ars*, per comporre poesia?

56 Cfr. ora *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del 28° Convegno universitario, Bressanone, 12-15 luglio 2001, a c. di G. Lachin e F. Zambon, Trento 2004.

57. Jaufre Rudel, *Non sap chantar qui so non di* (BdT 262, 3), vv. 1-4 e 24 («totz mos bos sabers mi desva»), in Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel* cit., pp. 57-58 (a p. 57), n. I.

No, di certo: solo la coerente compresenza di «ingenium», «mens divinior» ed «os magna sonaturum», fusi con una tecnica raffinata e con un'etica matura e piena, faranno sì che il versificatore possa dirsi vero poeta. Nel «bos sabers» in cui culmina l'immedesimazione dell'*ars poetica* e di quella erotica in *Non sap chantar* (v. 24) credo di poter additare il riverbero insieme tecnico e culturale del dibattito che nello studio scolastico dovette collegare questa *Satira* alla discussione di affini problemi svolta nell'*Ars poetica* (e quindi amplificata nei commenti degli scolasti), con l'insistenza su un esatto equilibrio fra il momento espressivo formale e le premesse di formazione intellettuale e di esercizio d'affinamento iniziatico alla poesia: «*Scribendi recte sapere est et principium et fons*» (*Ars poetica*, v. 309). «*Recte sapere*»/«bos sabers»: la *fin'amors* è una *sapientia*, una *sapida scientia*⁵⁸; non è solo *un sapere*: è *il sapore del sapere*. Sapere per imparare a scrivere; saper scrivere («saber chantar») per saper amare («bos sabers»), e saper trasformare, nella metamorfosi dell'amore, il proprio testo e con esso la propria interiorità.

5. Credo che il ricorso frequente, e in qualche caso sistematico, dei trovatori a dichiarazioni di principio dislocate strategicamente in luoghi cruciali del ragionamento oraziano intorno al metodo, alla tecnica e all'*ethos* del fare poesia sia sostanziosa prova indiziaria di un probabile studio diretto dell'*Ars* nelle scuole da parte dei poeti medioevali, piuttosto che di una circolazione di *excerpta* sapienziali ridotti a mera funzione paremiografica.

Subito prima del verso appena ricordato, di grande rilievo per la relazione fra poetica, estetica e scrittura lirica, in apertura della terza parte dell'epistola, dedicata alla funzione del poeta, brilla uno dei proclami più nitidi e forti che l'intera cultura classica abbia scolpito per ribadire il ruolo *non solo estetico, ma etico, parenetico, formativo*, che in grazia della saldatura fabbrile tra il faticato «*limae labor et mora*» (v. 291) e il «*recte sapere*» (v. 309) dell'artigiano-artista l'*auctor* attribuisce a sé e alla sua scrittura:

(...) *Ergo fungar vice cotis, acutum
reddere quae ferrum valet exors ipsa secandi;*

58. Cfr. M. Mocan, *Bos sabers: la sapida scientia dei primi trovatori*, in «La parola del testo», 9 (2005), 1, pp. 9-27.

*munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.
(Ars poetica, vv. 304-308).*

Questo giro di frase apodittico, dottrinale, è di grande rarità, e nel restituire una volta di più un altissimo valore all'artigianale sapienza del poeta-fabro (che verrà assunto a modello allegorico da numerosi trovatori, a partire da Marcabru e da Peire d'Alvernha), riconduce la funzione morale-didascalica nel cuore dell'intera discussione poetologica. Però non si tratta qui di un mero richiamo alla diffusa idea del poeta-artigiano, della sua abilità di plasmatore della lingua-metallo, fusa e martellata, smerigliata (i verbi tecnici, cari a Marcabru, sono «esmerar», «affinar»)»⁵⁹ sull'incudine-forma testuale fino a farle assumere l'eleganza desiderata. Orazio, più intrinsecamente e profondamente, fa cenno alla capacità della poesia di trasmettere alla parola una potenza etica non altrimenti attingibile: si riconosce già, *in nuce*, l'*ethos* del *chantar* come compiuta espressione del linguaggio umano, impossibile ma necessaria sinneddoche d'eternità e d'infinito. L'immagine della cote che trasmette alla lama la "forza di tagliare" non può non affascinare i trovatori: è un *locus memoriae* di alto tenore figurale, ha natura allegorica, di pietra da lapidario, del genere della «peira» che, con «l'esc'e'l fozill», Marcabru porta con sé per adempiere la sua etica-poetica di «trobar naturau».

Proprio questi versi dell'*Ars poetica* oraziana traduce alla lettera, facendone la *cobla* conclusiva e la *tornada* d'una lirica importante e programmatica (*Farai un vers ab son novelh*)⁶⁰, fin dall'*incipit* connotata da una chiarissima polemica antiguglielmina (*Farai un vers, pos mi sonelh*)⁶¹, uno dei trovatori delle prime generazioni, il funambolico, marcabruniano Bernart Marti, il cui dialogo a distanza (ma forse

59. Per «affinar» cfr. Marcabru, *Cortesamen vuoll comensar* (BdT 293, 15), v. 4, ed. Dejeanne cit., pp. 61-63 (a p. 61), n. XV; per «esmerar» *ibid.*, v. 5, e *Pus mos coratges s'es clarzitz* (BdT 293, 40), v. 5, *ibid.*, pp. 196-199 (a p. 196), n. XL.

60. Cfr. Bernart Marti, *Farai un vers ab son novelh* (BdT 63,7), in *Il trovatore Bernart Marti*, a c. di F. Beggato, Modena 1984, pp. 119-120.

61. Cfr. Guglielmo IX d'Aquitania, *Farai un vers pos mi sonelh* (BdT 183, 12), ed. Pasero cit., pp. 125-130.

anche ravvicinato) con Guglielmo IX, Jaufre Rudel, Marcabru, Peire d'Alvernha, mi sembra meritevole di ulteriore approfondimento:

Mas so que hom a sobretot
cove per mezura menar,
si non o fai es senes cot:
l'autruy li ave segr'e cassar.
*Ab so qu'ieu sembli be la cot
que non talh'e fa'l fer talhar.*

*Aquo de qu'ieu non say un mot
cugi ad autruy ensenhar*⁶².

Lo sberleffo finale è palesemente la capriola logica e morale di un lirico sottile, colto, che si addobba da saltimbanco in gara con il modello giullaresco (a sua volta già parodico) rappresentato da Guglielmo IX: difatti la *cobla* IV sembra un rovesciamento puntuale della I del duca d'Aquitania: «Farai un vers, pos mi sonelh, / em vauc e m'estauc al solelh» è parodiato in «Si duerm trop non er qui m revelh» di *Farai un vers ab son novelh*, che cuce anche, ribaltandolo nella caricatura, l'«enans fo trobatz en durmen / sus un chivau» di *Farai un vers de dreit nien*. Ma subito prima campeggia, abbagliante nella sua letterale evidenza, la limpida citazione in versi occitanici di *Ars poetica*, vv. 304-305: «Ergo fungar vice cotis, acutum / reddere quae ferrum valet exors ipsa secandi» diventa «Ab so qu'ieu sembli be la cot / que non talh'e fa'l fer talhar».

Ritengo che l'autodenominazione «lo pintor», di cui Bernart Marti si fregia (*Companho, per companhia*)⁶³, non sia un generico richiamo di carattere estrinseco, né realistico (pittore di miniature?)⁶⁴, così come non lo è, penso (ma con minore certezza), l'attributo di cui si addobberà agli inizi del XIII secolo, per maschera poetica,

62. Bernart Marti, *Farai un vers ab son novelh*, vv. 43-50, ed. Beggato cit., p. 120.

63. Cfr. Bernart Marti, *Companho, per companhia* (BdT 63, 15), v. 38: «Bernart Marti lo pintor», ed. Beggato cit., pp. 95-96 (a p. 96), n. IV.

64. Così, se vedo bene, tende a interpretare l'attributo F. Beggato nella sua ed. cit. di Bernart Marti, pp. 39-40; per un richiamo al passo oraziano, cfr. p. 20, nota 10 (dove accenna al mio suggerimento, avanzato oralmente durante un seminario coordinato da Aurelio Roncaglia, che qui ripropongo, tanto tempo dopo, in forma più articolata).

lo “scrivano” («scriptor») Raimon Escrivan⁶⁵. Propongo che vada compreso anch'esso, così come il richiamo guglielmino alla «bona color» che guarnisce la sua composizione pittorico-poetica, quale *citazione esplicita* dell'*Ars poetica* oraziana: «ut pictura poesis» (*Ars poetica*, 361), quindi «ut pictor poeta».

6. L'intertesto che riconduce da *Farai un vers ab so novelh* ad Orazio è infatti assai più esteso: la precisione dei richiami, assolutamente letterali e saldati in una struttura che aggancia in un solo sistema ideologico e testuale tutte le parti del discorso (che di per sé potrebbero, ad una ad una, venire ricondotte a una memoria di carattere genericamente proverbialistico), garantisce che ci troviamo dinanzi a un isomorfismo ampio, radicato nell'ideologia e nella sua formulazione verbale, e dunque organizzato dal poeta occitanico intenzionalmente, per una finalità di carattere poetologico. L'intera lirica di Bernart Marti si manifesta allora, *contemporaneamente*, come parodia della posizione di Guglielmo IX e come recupero, finalizzato a questa polemica, delle indicazioni di Orazio e dei suoi commentatori. Nel chiudere la poesia Bernart Marti cita in termini assolutamente letterali un altro punto cruciale dell'*Ars poetica*, la dichiarazione metaforica, paradossale e provocatoria, di disimpegno, di non-partecipazione etica all'attività di creazione come *affilatura della lama che è la lingua*.

La figura oraziana è colta qui nella sua piena valenza di fondazione di una poetica dell'elaborazione formale intesa al perfezionamento etico-poetico, e si salda così all'autorizzazione incipitaria del poeta come «pintor»: un “pittore” che affina la propria interiorità e nello stesso tempo, “affilando la lama della propria lingua” che si temprano insieme al pensiero, trasmette a chi legge la medesima forza capace di “affilare” la mente. La poesia è una “cote” che ha forza di affilare pur non potendo tagliare; così il poeta, che “non taglia”, sa “far tagliare gli altri”: e fa questo non perché un'ispirazione astratta e “fatale” lo muove “perché questo è il suo destino”: ma perché, come il pittore, controlla lo strumento espressivo, retorico-formale, radicandolo nella propria *intentio* poetologica e adibendolo alla sua verbalizzazione.

Non penso, neppure in questo caso di schiacciante evidenza, che possa trattarsi di un estratto di carattere esemplare: a confermare che

65. Cfr. M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, II, p. 1108.

Bernart Marti sta ispirandosi in via immediata al testo oraziano, per rispondere parodicamente all'arroganza aggressiva di Guglielmo IX brilla l'*explicit* della lirica, che proclama nell'*adynaton* la propria capacità di “insegnare ciò che non si sa”, e che si illumina d'improvviso di nuova luce, se riletto anch'esso con Orazio sott'occhio: «Aquo de qu'ieu non say un mot / cugi ad autruy ensenhar» si intende solo come riscrittura di «munus et officium, nil scribens ipse, docebo», “senza scrivere alcunché io stesso, / voglio insegnare il dovere e la funzione del poeta”. La solidale circolarità dell'intera *cobla* si restituisce a senso soltanto a condizione che se ne riconosca la natura di precisa, letterale citazione di Orazio. Cinque-sei versi latini, riconosciuti come ipotesto indiscutibile di una lirica in sé altrimenti oscura e non interpretabile alla luce del puro dibattito trobadorico, davvero, per dirla con Spitzer, «changent le climat poétique».

A me sembra assolutamente chiaro che la cultura e la poesia dei primi trovatori, nel mentre forgia un'assolutamente inedita modalità di costruzione ritmico-strofica, rimica, musicale, dovuta all'originale inventiva di alcuni geni che rielaborano e cristallizzano idee ed esperienze maturate nel tempo, ruota con molta probabilità intorno all'insegnamento praticato nelle scuole a partire dall'*Ars poetica*, e sviluppatosi, in piena autonomia, in un dibattito sul ruolo e sulla *razo* della poesia, al quale Orazio aveva dato non piccolo alimento. Di questo universo ancora sommerso, e per ora solo ipotizzabile sulla base del regesto dei luoghi intertestuali oraziano-trobadorici (da incrementare con nuovi scavi), occorrerà trovare opportuna e precisa documentazione, avviando una ricerca che semplificherei sotto l'etichetta: *Orazio e le scuole dei trovatori*.

È un'idea di forte impatto estetico e poetico, quella di una *totalità di forma e contenuto conquistata con il lungo esercizio elaborativo*, che da Orazio e dai suoi commentatori trapassa nella cultura medio-latina e poi trobadorica, insieme con l'altra, di una “fatica laboriosa”, di una “grande pazienza nel lavoro di lima”, così esplicitamente contrastante con l'ideologia e la poetica espresse da Guglielmo IX, d'una ispirazione “fatale”, e così legate, parrebbe, alla linea imposta e sviluppata dagli antagonisti di Guglielmo. Si pensi, appunto, all'*incipit* del *Vers de dreit nien*, che alla satira contro Balderico (e potremo dire, in senso più lato, contro tutti i poeti latini coevi, sentiti come antagonisti) aggiunge la ripresa polemica e rovesciata in

negativo di questi fondamentali principi dell'estetica e della poetica oraziane, nel segno della follia, la «foudatz» che prevale su «sen», «bos sabers» e «mezura»: che è, nella prima satira, il «modus» sulla cui equilibrata disciplina si misurano non solo lo stile, ma la realtà, l'equità, il bene: «*est modus in rebus, sunt certi denique fines, / quos ultra citraque nequit consistere rectum*» (*Sat. I 1*, 106-107).

Guglielmo contraddice così ai principi che l'*Ars poetica* scandiva fino alla fine, criticando la pretesa che alla base dell'ispirazione stia la coppia «genio e sregolatezza» (ho già rammentato l'ironia di Orazio su Democrito che esaltava la poesia come *insania*, «escludendo dall'Elicona i poeti sani di mente», «*excludit sanos Helicone poetas*», e sui poeti che, per dimostrarsi tali, «non si curano di tagliarsi le unghie e la barba, cercano luoghi appartati, stanno alla larga dai bagni», «*bona pars non unguis ponere curat, / non barbam, secreta petit loca, balnea vitat*», *Ars poetica*, vv. 295-298), mentre lui, Orazio, «si purga la bile quando viene la primavera», «*purgor bilem sub verni temporis horam*» (v. 302).

7. Per concludere: Orazio invitava alla misura mediana, al rifiuto dell'*insania*, della «follia» malata e immedicabile, degli «aegri somnia», delle «*vanae species*» (vv. 7-8), in nome di un autocontrollo nell'ispirazione e dell'assunzione di responsabilità nell'atto creativo, e soprattutto al controllo del rapporto forma-contenuto, alla fatica lenta e complessa del *poeta-pictor-faber* che, nel laboratorio (l'*operatorium* artigianale, l'*obrador* gugliemino)⁶⁶, produce e affina con esercizio di pazienza e d'*ars* (cioè d'*artificium*) il proprio *opus*. Guglielmo, lanciando per primo e nella lingua volgare la sfida all'estetica e alla poetica del classicismo latino, rinverdità dai poeti della Loira con cui è in evidente competizione, sceglie la maschera del folle per elezione e per snobismo, dell'*insanus* o *vesanus* quasi per necessità fatale, cioè per quella «fatagione notturna» che miracolosamente, misteriosamente lo ha «reso poeta» imprimendo in lui lo stigma dell'ispirazione, della capacità compositiva.

Per questo il poeta «compone poesia dormendo», *per questo* il suo è un «mester» di cui, come un «maestro sicuro», un solido e oltranzoso «maistre certa», egli «tiene la palma», «porta il fiore»

66. Id., *Ben vueill que sapchon li pluzor*, v. 3, ed. Pasero cit., p. 165.

(«port [...] la flor»): e *per questo*, con surrealistica e paradossale distorsione semantica, in *Ben vuelh que sapchon li pluzor*, giusto a metà poesia trascrive quel «mester»⁶⁷, poetico, quella capacità di *lassar il vers*, in superiorità sessuale, in dongiovannismo sfrenato e vanitoso, in orgoglio di conquiste femminili, che è *la stessa cosa* rispetto all'autostima come maestro di letteratura, di poeta «naturalmente dotato» perché «ispirato dalle fate» (cioè dal Fato!).

E non si potrà riconoscere nel formidabile *fulmen in clausola* («c'aisi vauc entrebescant / los motz e.l so afinant: / lengua entrebescada / es en la baizada»), con cui Bernart Marti sigilla *Bel m'es lai latz la fontana*⁶⁸, una straordinaria sintesi metonimica giocata allusivamente nella chiave di una trasposizione mentale dell'eroticismo (la *lengua* essendo contemporaneamente l'organo corporeo del gusto e del *contatto erotico* e lo strumento dell'espressione verbale, e quindi del *gusto estetico*)? Lo stesso effetto di *dislocazione multiplanare e contemporanea* del senso sui due livelli dell'eroticismo e della scrittura poetica, che Guglielmo ottiene attraverso le formule «maistre certa» e «port (...) la flor», Bernart Marti lo raggiunge grazie alla metafora dell'intreccio linguistico, dell'«entrebescant los motz», «intrecciare le parole», come opera primaria dell'artista, innestata per sineddoche sull'immagine della «lingua intrecciata» nel bacio amoroso: là dove dice che «aisi vauc entrebescant / los motz e.l so afinant: / lengua entrebescada / es en la baizada», «intreccio le parole e affino la melodia, così come la lingua s'intreccia nel bacio».

In questo modo la *callida iunctura* esaltata dalla poetica oraziana viene applicata alla lettera dai primi trovatori occitanici, realizzandosi contemporaneamente come forma e come contenuto dell'immagine metaforica/metonimica chiamata a descrivere in un solo gesto, con estrema *concininitas*, l'intera successione dialettica: l'accendersi della passione amorosa, l'avvento dell'ispirazione poetica, l'evento della scrittura in quanto sublimazione di entrambi questi momenti nel processo espressivo.

67. «Mester» si ripete, con sfumature diverse, ben quattro volte nella lirica, ai vv. 4, 23, 39, 48.

68. Cfr. Bernart Marti, *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT 63, 3), ed. Beggiano cit., n. III.