

## IL SECOLO XII

di *Peter Dronke*

Mi sia consentito prender le mosse delimitando l'ambito della discussione, o meglio, confessando la mia inadeguatezza a fare altrimenti. La quantità di letteratura latina risalente al XII secolo sopravvissuta sino a noi è infatti svariate volte più ampia di quella che ci è giunta da tutti e sei i secoli precedenti nel loro complesso. Il materiale è così vasto ed eterogeneo che, per evitare la banalità di una semplice elencazione – e perfino tale elencazione non potrebbe mai aspirare alla completezza – ho deciso, dunque, per cominciare, di escludere dalla mia trattazione tutti i testi che potrebbero esser definiti *Fachliteratur*, ovvero tutte le opere di tipo specialistico nel campo della teologia e dell'esegesi, delle scienze e della legge, o nelle arti del Trivio (sebbene alcuni contributi nella dialettica presentino un tale grado di innovazione che risulta difficile ignorarli del tutto). Analogamente mi sono comportato con il fiume di opere storiche e di epistole (soltanto pochissime, di particolare interesse letterario, saranno prese in considerazione). Tuttavia, perfino con queste restrizioni, operare una scelta in materia di generi, autori e opere da discutere, o da menzionare brevemente, risulta un compito scoraggiante.

Ma quali sono le ragioni del sorprendente incremento quantitativo della scrittura latina dopo il 1100? L'affermazione secondo cui ci sarebbero state minori perdite nella trasmissione dei testi del XII secolo – ovvero che in proporzione un numero di manoscritti maggiore rispetto a quello dei secoli precedenti sia sopravvissuto sino a noi – è certamente esatta, ma non risolve il nocciolo del problema. Indubbiamente *c'è stata* una «Rinascita del XII secolo». Nonostante le riserve e le critiche mosse ad Haskins, infatti, il suo punto di vista rimane centrale ed evidenzia realtà che non possono essere ignorate. A partire dal tardo XI fino all'inizio del XIII secolo, nel mondo colto latino si assistette, in tutti i campi intellettuali e creativi, ad uno sviluppo senza precedenti, che può essere rintracciato attraverso l'intera

Europa, ma soprattutto in Francia. Dopodiché questo fenomeno, nei suoi aspetti più universali, si fa sentire preminentemente nel volgare; sempre più spesso perfino la *Fachliteratur* arriva ad esser scritta direttamente nelle lingue volgari: i trattati provenzali di geomanzia e di alchimia, i lapidari anglonormanni, la «Cosmografia» (*Veraldar Saga*) nordica o il *Convivio* di Dante possono costituirne un esempio. Nel mondo latino, invece, soltanto in poche aree specialistiche, come la teologia, o nelle scienze più astratte, il vigore creativo persiste senza cedimenti oltre il primo terzo del XIII secolo; per il resto, la morte di Filippo il Cancelliere (Natale 1236) può indicare simbolicamente la fine dell'età più vivace e prolifica del latino medievale.

Nonostante il periodo che va dagli ultimi tre decenni dell'XI secolo ai primi tre del XIII si possa prendere in considerazione complessivamente, le mie allusioni e osservazioni resteranno perlopiù circoscritte al XII secolo in senso stretto e riguarderanno gli autori le cui opere principali, per quanto ci è possibile stabilirne una datazione, rientrano in esso pienamente. Ciò al fine di evitare, in parte, di sovrappormi ai due amici e colleghi che trattano i secoli che precedono e seguono e, in parte, onde rendere la scelta almeno un po' più facile in questo *embarras de richesses*.

Il XII secolo (nel senso più ampio appena segnalato) vide infatti una ricchezza incomparabile di usi creativi della lingua latina per testi di ogni genere, in versi e in prosa, sacri e profani, didattici e ad uso personale. I termini qui impiegati, si badi, non vanno intesi come coppie di contrari, ma indicano piuttosto l'intera gamma di possibilità che si trova entro quei limiti. Per spiegare la grandiosa e inedita espressione di energia intellettuale di questo secolo si potrebbero invocare (e spesso nel passato si è fatto) fenomeni storici molto diversi, quali le Crociate, o l'enorme aumento demografico del tardo XI secolo, o la conseguente ricchezza dell'aristocrazia, nuovamente desiderosa di mostrarsi nel ruolo di protettrice dell'arte e della cultura o, ancora, l'ascesa delle città e di una solida classe cittadina, o le scuole più grandi e ambiziose che vennero a fiorire accanto alle numerose e imponenti nuove cattedrali. Tuttavia, sebbene tali fenomeni resero in vario modo possibile una nuova esperienza intellettuale e creativa, essi non aiutano poi tanto a darne una spiegazione, almeno non quanto altri segnali di quella stessa energia che si espressero, però, secondo differenti modalità. Più decisivo risulterà, forse, se vogliamo tentare di trovare le ragioni degli importanti risultati letterari dell'epoca, cominciare a osservare come il mondo apparisse, agli occhi degli intellettuali della metà del XII secolo, molto diverso da come era sembrato un centinaio di anni prima ai loro predecessori.

La parola «intellettuali» va intesa qui come un termine sintetico per indicare tutti coloro che avevano ricevuto un'istruzione letteraria – il che significava nell'Europa occidentale, inevitabilmente, un'istruzione latina – sia che divenissero poi modesti chierici, segretari, ufficiali locali o notai, insegnanti di vario livello e in diverse discipline, avvocati o medici, amministratori pubblici, cortigiani o diplomatici, preti o monaci, sia che appartenessero all'aristocrazia cavalleresca o terriera. Nel caso di donne letterate, la gamma delle possibilità era naturalmente più ridotta. Potevano essere castellane o protettrici e amiche di poeti e studiosi, monache o canonichesse, oppure studentesse di buona famiglia che, prima del matrimonio, intendevano «perfezionare» la loro cultura presso un'elegante istituzione religiosa; ma gli sbocchi professionali rimanevano limitati, sebbene donne che praticassero la professione medica e di insegnante siano attestate alla scuola di Salerno, e competenze quali amministrazione e gestione finanziaria, insegnamento e medicina fossero richieste alle donne ogni qualvolta formassero una comunità religiosa.

A mio avviso, la letteratura latina del XII secolo si differenziò da quella dei secoli precedenti perché il mondo di coloro che la scrissero appariva significativamente mutato. Tra gli intellettuali, per esempio, erano esistiti, già nei secoli precedenti, uomini straordinari i cui viaggi li avevano condotti attraverso gran parte delle terre allora conosciute: Bonifacio o Alcuino nell'VIII secolo, Gerberto o Liutprando nel X. Nel XII, però, non soltanto un maggior numero di intellettuali viaggiò molto di più rispetto al passato, ma furono le stesse frontiere intellettuali che vennero a cadere. Costantino d'Africa, il quale nel tardo XI secolo portò alcuni testi arabi di medicina da Cartagine a Montecassino – testi che avevano raggiunto Chartres già intorno al 1120 –, può considerarsi in questo senso un precursore. A partire dal XII secolo in Sicilia si cominciano a produrre nuove traduzioni dal greco di Euclide e Tolomeo, Platone e Proclo, mentre Giacomo da Venezia (Jacobus Veneticus Graecus) si reca a Bisanzio per riportare, e in seguito tradurre, molte opere di Aristotele da tempo dimenticate in Occidente. Tuttavia il fatto che l'argomentazione e la spiegazione di tipo razionale raggiungano nel pensiero occidentale del XII secolo altissimi livelli non va posto in una semplificatoria relazione con l'arrivo del «nuovo Aristotele», la cui piena assimilazione fu sporadica e mai rapida o facile; ma è anche vero che i libri giusti si trovano soltanto quando si è pronti per leggerli! Ad Otranto alla fine del XII secolo alcuni monaci e studiosi, scambiando lettere e libri con Corfù, esprimono il piacere che veniva loro dalla lettura di

testi greci, lettura che includeva Omero e Aristofane (sebbene all'epoca questo privilegio letterario non si estendesse all'Europa del Nord). In Spagna, dagli anni Venti in poi, la messe di traduzioni dall'arabo include non soltanto l'astronomia e l'astrologia di Abu Ma'shar e le opere filosofiche e mediche, dall'ampiezza enciclopedica, di Avicenna, ma anche il Corano – tradotto due volte, come l'*Introductorium Maius* di Abu Ma'shar – e perfino un gruppo di trattati mistici arabi. I traduttori che lavoravano in Spagna erano sia inglesi, francesi, italiani, dalmati, sia spagnoli. Nell'Europa del Nord, in particolare in Inghilterra e presso il monastero di S. Vittore a Parigi, nasce una generazione di ebraisti i cui studi sulla Bibbia si estendono alle tradizioni rabbiniche. Provenienti dall'ambiente ebraico spagnolo, le raccolte orientali di racconti – la *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonsi, un rabbino di Huesca convertitosi nel 1106, e alcune prime versioni occidentali del ciclo dei Sette Savi – entrano a far parte dell'immaginario latino.

Ma non è soltanto il mondo dei libri che diviene più cosmopolita, i centri stessi del sapere seguono il medesimo destino. Sin dai suoi inizi nel 1109 sulla riva sinistra della Senna, S. Vittore è un'istituzione di tipo sostanzialmente monastico che, a differenza dei monasteri tradizionali, guarda al mondo esterno e gestisce una «scuola aperta»; i suoi più famosi insegnanti vengono da lontano, dalla Sassonia (Ugo di S. Vittore), dalla Scozia e dall'Inghilterra (Riccardo e Andrea di S. Vittore). In tutta una serie di grandi città possiamo osservare la transizione da un primitivo mondo autosufficiente di dominî feudali e di monasteri a scuole rinomate che attraggono studenti e insegnanti da ogni parte d'Europa. Di questo fenomeno le scuole di Parigi offrono ancora una volta il più famoso esempio, riassunto nelle lotte di Abelardo per affermarsi e dal numero senza precedenti di allievi che si ammassavano per ascoltare le sue lezioni. Tuttavia il tipo di formazione «professionale» che Abelardo offriva in dialettica era fornito anche da altre importanti scuole: da Orléans e Bologna in retorica, sempre da Bologna in legge, da Salerno e Montpellier in medicina. La scuola di Chartres, più piccola di quelle ora citate, non aveva un settore di competenza professionale, pur tuttavia divenne un punto focale per gran parte della nuova cultura, per aver messo a disposizione della speculazione cosmologica inedite traduzioni dal greco e dall'arabo (la *Philosophia* di Guglielmo di Conches, ca. 1125, ne rappresenta uno dei primi e più insigni esempi).

Alcune delle corti laiche più potenti mostrano un analogo atteggiamento cosmopolitico e attraggono nella loro orbita intellettuali, la cui lingua

franca era il latino, da ogni parte d'Europa. La corte di Enrico II ed Eleonora era itinerante tra Inghilterra e Irlanda, Normandia e Aquitania, quella di Federico Barbarossa tra Germania, Borgogna e Italia. Enrico ed Eleonora protessero i più importanti poeti in volgare del Nord della Francia del loro tempo e ricevettero visite anche dai più famosi trovatori del Sud; fra i loro cortigiani e funzionari annoveravano poeti latini del calibro di Pietro di Blois (che era stato tutore del principe Guglielmo II alla corte normanna di Sicilia) o di Gualtiero di Châtillon. Zio e biografo del Barbarossa fu lo storico Ottone di Frisinga; il suo irriverente «poeta laureato», il celebre anonimo Archipoeta.

Per gli intellettuali del XII secolo, in breve, il mondo si era improvvisamente dischiuso. Esistevano diverse maniere di rispondere a quest'apertura. Molti divennero *welttoffen*: si interessavano cioè al mondo fisico, alla natura e ai loro simili, con maggiore sollecitudine, e spesso si direbbe con maggior vivacità, rispetto al passato (l'autore del romanzo latino in versi *Ruodlieb*, scrivendo all'incirca intorno al 1060-1070, può considerarsi un esempio precoce e brillante di questo nuovo interesse). Nel XII secolo la quantità di opere profane rispetto a quelle religiose è maggiore che in qualsiasi altro periodo dalla nascita del cristianesimo. Certamente è ben possibile che un'ingente parte della produzione profana dei secoli precedenti sia andata perduta, ma anche l'aver ritenuto degne di conservazione così tante opere profane del XII secolo rimane egualmente un fatto significativo.

L'apertura del mondo ebbe come conseguenza una perdita o almeno un indebolimento delle precedenti certezze. L'ordine stabilito – tanto cosmologico quanto feudale – viene dunque minato alle basi, portando ad una nuova diffidenza verso le relazioni fisse. Uno dei sintomi di ciò si può vedere nell'ascesa del nominalismo nelle molte discussioni dialettiche sulla relazione tra parole e cose, e sulla natura o lo status dei concetti generali («universali»). Sebbene le precedenti generazioni di studiosi abbiano forse esagerato la portata di questa discussione sugli universali nel pensiero del XII secolo, a partire dal periodo dei maestri di Abelardo – Roscellino e Guglielmo di Champeaux –, l'orientamento «realistico» o platonico che vedeva una costante e sostanziale corrispondenza tra linguaggio e realtà venne messo in crisi da nuove idee (quelle di Abelardo restano le più famose). Si cominciò a ritenere che tale corrispondenza fosse semplicistica, che il linguaggio fosse invece una improvvisata costruzione umana, piena di ambiguità e trappole, e che non esistesse un'armonia prestabilita tra le parole e le realtà che si tenta di designare attraverso esse.

Allo stesso modo, in quest'epoca, il cosmopolitismo delle principali corti e dei più importanti centri culturali ebbe come conseguenza un grande aumento del «gioco» intellettuale. In tali ambienti, infatti, l'ambiguità e la sfaccettatura delle parole era un'esperienza quotidiana. Accanto al relativismo linguistico dei dialettici, si fece strada via via anche un certo relativismo etico: un nuovo tentativo di elaborare ideali terreni e una critica della fallibilità umana, per ognuna delle varie classi sociali impegnate nella vita attiva, sia tra i laici sia tra il clero. Il *Garsuinis* di García di Toledo (1099) inaugura un secolo di satira, tanto in versi ritmici e quantitativi quanto in prosa, che può considerarsi il più prolifico e brillante dopo l'età di Orazio e Giovenale. Una delle fonti principali di questa satira nasce precisamente dall'osservazione nella pratica del nominalismo: rilevare le discrepanze tra parole e realtà, tra ciò che dovrebbe essere e ciò che realmente è in ogni aspetto dell'esistenza umana. Quando Gualtiero di Châtillon presenta i *cardinales* romani come *di carnales* (i «cardinali» come «divinità carnali»), fornisce un esempio di questo impulso satirico: coglie le parole proprio nell'atto di denaturare se stesse; è questo il gioco verbale – spesso più di un gioco – caratteristico delle grandi scuole e delle grandi corti.

Ma questa apertura ebbe anche altre conseguenze. Il fatto che i confini del mondo fisico e di quello mentale fossero divenuti meno angusti, e che l'universo conosciuto si fosse esteso molto più velocemente verso l'ignoto e il non familiare, condussero spesso a un più alto grado di autoconsapevolezza. La conoscenza di uno spazio più ampio, con tutto l'entusiasmo e le incertezze che ne conseguivano, poteva infatti ricondurre più intensamente all'interrogativo: «chi e cosa sono?». Ancora una volta è la figura di Abelardo che può esser vista come emblematica di tale nuovo «soggettivismo» (von den Steinen, 1966), per il suo profondo individualismo, per la consapevolezza di sé (che a tratti si potrebbe definire egocentrismo) di cui fa mostra nella *Historia calamitatum*, nelle due *Confessiones* e in molti dei suoi scoppi polemici, ma anche nel suo sforzo di penetrare con fantasia nell'animo dei personaggi dei *Planctus*, o di proiettare se stesso in loro. Un segno ancor più rivelatore di questo soggettivismo in Abelardo è rappresentato dalla elaborazione di un'etica fondata nella coscienza dell'individuo e non sui precetti esteriori, un'etica in cui la dignità morale o la validità di qualsiasi azione dipendono soltanto dall'intenzione di chi agisce. Si tratta della stessa autoconsapevolezza che possiamo rintracciare nella programmatica esaltazione della ragione *vs.* l'autorità fatta dai cosmologi dei primi del XII secolo, come Adelardo di Bath e Guglielmo di Conches: la struttura

dell'autorità, delle asserzioni e delle leggi tramandate viene messa in questione e perfino talvolta in ridicolo, al fine di cominciare un nuovo tipo di ricerca, che prenda, come punto di riferimento, la ragione e, come unico criterio di validità, il giudizio individuale sulla forza delle argomentazioni.

Anche l'enorme e spesso stupefacente ondata di opere mistiche (Bernardo di Chiaravalle, Guglielmo di Saint-Thierry, Riccardo di San Vittore, Ildegarde di Bingen), sebbene da tutt'altra angolazione, fa mostra dello stesso soggettivismo. L'attenta analisi del volere individuale, la riscoperta degli aspetti della rivelazione cristiana attraverso la rivelazione personale (si pensi alle caratteristiche aperture di Ildegarde di Bingen «La luce vivente mi disse...», o semplicemente, come un profeta dell'Antico Testamento, «E vidi...» [*Et vidi*]), il precipuo tentativo di pensare attraverso un'unione amorosa tra l'anima individuale e Dio, sia nei termini del misticismo erotico proprio del Cantico dei Cantici (Bernardo, Guglielmo, Riccardo) sia di una sacralizzazione del *topos* erotico delle *lineae amoris* («i quattro gradi della violenta carità» di Riccardo): tutto ciò mostra impulsi che, sebbene possano trovare paralleli qua e là nei secoli precedenti, non si erano mai visti con tale feconda abbondanza. Forse perfino una nuova percezione, acquisita attraverso la rilettura dei testi cosmologici, di un universo le cui più lontane propaggini sono appena conoscibili (l'infocato cielo supremo dell'Empireo, Anastro la regione senza stelle, la «quintessenza» oltre i quattro elementi) rese il desiderio di unione intima con lo Sposo divino ancora più urgente (si pensi a «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie» di Pascal). Le due immagini – quella di Dio come oscurità al di là dell'essere dello Pseudo-Dionigi, e quella salomonica dell'Amante che può scomparire ma ritorna sempre – convivono nel quadro mentale dell'epoca.

Per concludere suggerirei un'altra ragione dell'incredibile fioritura della letteratura latina nel XII secolo: l'altrettanto incredibile e parallela fioritura della letteratura in volgare (mi riferisco specificamente qui alla *letteratura* volgare, in quanto opposta alla composizione orale, che – come dimostrano in particolare la poesia germanica e celtica – si era già espressa in modo vigoroso e a tratti brillante per vari secoli prima di questo). In maniera analoga ad una corsa in cui campioni provenienti da paesi diversi stabiliscono un ritmo tale che ognuno di loro superi il proprio record precedente, la conoscenza della rivale e liberatoria letteratura in volgare dovette stimolare la creatività degli scrittori latini dell'epoca. Nel passato si è comunemente parlato del latino, la lingua letteraria più avanzata e sofisticata, come di una

sorta di aiuto a «render più fluida» la lingua, in specie dei volgari romanzi. Ma forse dovrebbe esser sottolineato il contrario: le lingue volgari, più che mai quando emersero come letteratura scritta, poterono ringiovanire e di fatto ringiovanirono il latino; impedirono che divenisse una infruttuosa *imitatio* degli antichi; fecero sì che gli scrittori articolassero, in una lingua colta e internazionale, pensieri e sentimenti che non avevano mai trovato espressione in essa e che rispecchiavano la vitalità e l'essenza del loro tempo. Gli autori in volgare riuscirono a liberare gli autori in latino dal loro ruolo di visitatori di un museo – per quanto splendido – ormai antiquato.

Due sviluppi collegati ebbero grande rilevanza a questo proposito. Dall'XI secolo in poi, una gran quantità di membri dell'aristocrazia cominciò a nutrire il desiderio che i propri figli ricevessero un'istruzione letteraria, partecipassero a quella cultura che in precedenza era stata appannaggio esclusivo delle famiglie di più alto rango e del clero. Era senza dubbio la prosperità di recente raggiunta che spingeva le loro aspirazioni verso la cultura. Molti rappresentanti della nobiltà minore facevano ora in modo che fossero dei chierici ad educare i loro figli, e talvolta figlie, a casa, o inviavano queste ultime presso monasteri, non perché fossero destinate a divenire suore, ma perché emergessero come giovani donne di cultura, socialmente più apprezzate e dunque più facilmente in grado di contrarre un buon matrimonio. Ciò condusse, specialmente nella seconda metà del secolo XII, alla nascita, per la prima volta dalla tarda antichità, di un pubblico di lettori in volgare relativamente ampio. Se le *chansons de geste*, perfino quando erano scritte da uomini di cultura, trovavano la loro *raison d'être* soprattutto nell'esecuzione orale, nasce però tutta una nuova gamma di opere volgari intrinsecamente più letterarie. Testi come l'anonimo *Eneas* in francese antico (ca. 1160) o l'*Eneide* olandese di Heinrich von Veldeke (ca. 1190), che adatta il precedente francese ma lo supera in finezza psicologica e immaginativa, il ciclo dei *Lais* di Maria di Francia e i romanzi di Chrétien de Troyes furono tutti composti da uomini e donne che avevano ricevuto un'istruzione clericale. Certamente questi testi potevano esser goduti, se letti ad alta voce, anche dagli incolti, ma nell'intenzione degli autori essi erano ambiziose opere di letteratura (tanto Maria quanto Chrétien composero prologhi in cui distinguono nettamente il «materiale grezzo» della narrazione dalle trasformazioni che loro, artisti consapevoli, sono stati in grado di operare). L'ingegnosa articolazione strutturale, la fitta rete simbolico-narrativa di allusioni ed echi erano destinate, per il pieno apprezzamento, ad esser lette e non soltanto ascoltate. In una corte reale quale quella



di Enrico ed Eleonora, ma anche presso alcune vivaci corti di provincia, come quelle di Champagne e Limburg, l'uditorio annoverava molte persone che avevano altrettanta familiarità con la poesia latina. Opere come queste, dunque, costituivano un traguardo per gli scrittori latini contemporanei; al punto che viene da chiedersi, per esempio, se Giuseppe di Exeter o Gualtiero di Châtillon avrebbero mai tentato rispettivamente l'*Ylias* e l'*Alexandreis*, qualora non fossero mai stati scritti in volgare il *Roman de Troie* o il *Roman d'Alexandre*.

Questi brevi cenni iniziali vanno in direzione di un tentativo di *inventire* il mondo degli intellettuali del XII secolo, nelle parecchie accezioni medievali del verbo: scoprire, collocare, comporre e mettere in ordine, ma anche (inevitabilmente) inventare, nella speranza che tale *inventio* possa illuminare alcune qualità che verranno messe in luce negli abbozzi di generi e di autori che seguono.

#### ALCUNI GENERI LETTERARI

Prima di volgerci ad una descrizione più dettagliata di alcuni autori e delle loro opere, può risultare utile menzionare qualcuno dei generi letterari in latino che ebbero uno straordinario sviluppo nel corso del XII secolo.

##### *Composizioni drammatiche in versi*

Uno dei generi letterari che dimostra più chiaramente tanto il mescolarsi della lingua latina e del volgare, quanto le diverse maniere in cui la lingua appresa e quella naturale potessero stimolarsi e sfidarsi a vicenda, come in una gara, è proprio quello della composizione drammatica. Il tardo XI secolo aveva già assistito ad un notevole esempio di convergenza drammatica nella rappresentazione (interamente cantata) delle Vergini sagge e delle Vergini stolte, lo *Sponsus*, che giunse a Limoges dalla Provenza. I versi in volgare spiccano tra i versi in latino grazie alla loro intensità poetica – come nel toccante ritornello delle Vergini stolte, *Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!* («Dolenti, meschine, troppo a lungo abbiamo dormito!»). Ma l'influsso della sensibilità volgare si può percepire anche nella capacità di penetrazione essenzialmente umana e non teologica della parabola biblica da parte dell'autore. Egli ha strutturato il suo testo in modo tale da porre il proprio pubblico di fronte a interrogativi quali quelli che gli esegeti hanno dissimulato o ignorato: perché fu un peccato così imperdonabile per le Vergini folli l'aver dormito troppo? Perché le loro sagge sorelle si rifiutarono

di aiutarle (o anzi perché, in questo testo, le rimproverano così crudelmente)? Non sono più vicine a noi le indifese *Fatuae*, escluse dal banchetto celeste, delle virtuose e poco caritatevoli *Prudentes*, che vi sono ammesse? È proprio la consapevolezza di tali interrogativi, dietro cui spunta la ben più terribile consapevolezza che la giustizia divina non tollera domande, che rende l'opera tragica e commovente, più che didattica o edificante.

Se guardiamo agli alti risultati raggiunti nel dramma latino cantato del XII secolo, la vicinanza con il volgare è spesso evidente. Tra i primi testi sopravvissuti basati su storie dell'Antico Testamento, quello che riguarda Daniele, scritto da un allievo di Abelardo, Ilario, e dai suoi compagni di scuola ad Orléans, venne presto seguito da una versione più brillante, di circa quattrocento versi, a Beauvais, in cui ogni «aria», come le canzoni processionali per Baldassarre e la sua regina, per Daniele, e poi per Dario, ha la sua forma meticolosamente costruita. Ma nei «recitativi» appaiono frammenti in volgare, e grazie ad essi immediatamente la struttura perfetta, ma leggermente distaccata, dell'insieme acquista una qualità più immediata e colloquiale. I signori alla corte di Baldassarre cantano:

Pavet et turbatur – Vellet quod nos latet	<i>Daniel, vien al Roi: savoir par toi.</i>
[Il re ha paura ed è turbato – Vuole ciò che è nascosto	Daniele, giunge dal re: saper attraverso te.]

E Daniele risponde:

Pauper et exulans [Io, povero ed esule,	<i>en vois al Roi par vos. vado dal re attraverso di voi.]</i>
--	--

Analogamente accade in un altro tipo di rappresentazione – le Passioni – che, se possiamo lasciarci guidare dalle prove in nostro possesso, sembrano essere una creazione del XII secolo. Sia quella di Montecassino, nel terzo quarto del secolo, sia il più lungo dei *Ludi de passione* (ca. 1180) conservatoci nel Codex Buranus, proveniente dalla regione austro-italiana, assai probabilmente da Bressanone, includono indimenticabili momenti in volgare. Nella chiusa dell'elaborata rappresentazione cassinese, eloquente e fluida nella versificazione, ricca d'invenzioni e moltiplicazioni di scene, s'incontra un lamento della Vergine di tre versi nella lingua locale – *Te portai nillu meu ventre...* – che colpisce per la sua semplice bellezza. Nella rappresentazione contenuta tra i *Carmina Burana* il volgare gioca un ruolo più penetrante: sia a Maria Maddalena sia alla vergine Maria sono attribuiti *planctus* in lingua

germanica ed in latino, e le vivaci scene in cui è ritratta la vita amorosa di Maria Maddalena, il suo incontro con un mercante e con un amante, un angelo e un diavolo, sono presentati perlopiù con strofe in volgare (sebbene esse corrispondano da un punto di vista formale, fino ad un certo grado, alle «strofe goliardiche» in latino di cui si serve in altri momenti). Così pure nella *Resurrezione* contenuta nello stesso manoscritto, è il ritornello maccheronico dei soldati che stanno di guardia alla tomba di Cristo – *Schouwe propter insidias* [Guardati intorno per vedere se qualcuno ti tende un agguato] – che fornisce una chiave per comprendere la loro natura beffarda e che aiuta a rendere il loro canto memorabile.

In questa rappresentazione non è la sola Maria Maddalena, ma le tre Marie che avvicinano un mercante allo scopo di comprare unguenti per il Cristo morto. Questa scena del mercante, come quella molto diversa nella *Passione*, contiene alcuni versi che derivano da una rappresentazione composta in Catalogna poco dopo il 1100, in cui la figura non-biblica del mercante (per quanto possiamo capire) appare per la prima volta. Il poeta catalano attribuì alle tre Marie un *planctus* in una originale forma di cinque strofe, ciascuna delle quali rima esclusivamente su una delle cinque vocali: una forma che venne copiata verso la fine del secolo in volgare germanico dal grande Minnesinger Walther von der Vogelweide, e intorno al 1230, ancora una volta in latino, dal suo allievo Marner (*Carmina Burana*, 3\*). L'internazionalità delle rappresentazioni drammatiche e i sentieri della trasmissione di certe opere eccezionali – dalla Catalogna all'Italia del Nord, all'Austria e alla Germania – sono chiari.

Le scene che vedono protagonista il mercante abbondano nell'invenzione popolare: come per esempio nella *Resurrezione* contenuta tra i *Carmina Burana*, dove il mercante vorrebbe dare gratuitamente i suoi unguenti alle tre Marie, per il bene del Salvatore, ma sua moglie interviene ad esigere il giusto prezzo, un talento d'oro. Nella *Rappresentazione di Natale* dallo stesso manoscritto, al contrario, le invenzioni sembrano essere di pura derivazione colta: qui la messa in scena è quella della Festa dei Pazzi di una grande scuola cattedrale, presieduta da un Vescovo dei Fanciulli (*episcopus puerorum*), in cui la nascita di Cristo dalla Vergine è messa in ridicolo dal «cattivo» Archisinagogo e dalla sua banda di Ebrei, ed è difesa da Agostino, dalla pagana Sibilla e dai Profeti ebrei, in un esuberante alterco, in cui entrambe le fazioni sostengono le loro affermazioni facendo allusione al *De interpretatione* di Aristotele. In ognuna delle scene principali di questa rappresentazione assistiamo a come il dubbio sia di volta in volta fugato, a come, dopo

che Archisinagogo è sopraffatto da Agostino nella discussione, i re arrivano, attraverso lo scetticismo, ad accettare la natura divina del Bambino, e a come anche i pastori oscillino tra credulità e incredulità, imbeccati alternativamente, come Maria Maddalena nella *Passione*, da un angelo e da un diavolo. Tuttavia il motivo dell'iniziale scetticismo dei Magi s'incontra anche in un contemporaneo testo in volgare – il brillante frammento spagnolo di un dramma parlato, l'*Auto de los reyes magos*, in cui, come nel testo latino, ogni re ha il suo monologo riflessivo, ma in cui l'azione procede invece con la decisione congiunta di mettere alla prova il neonato per vedere quale dei tre doni accetti: giacché soltanto se prenderà l'incenso e rifiuterà gli altri potrà essere davvero divino! Questo motivo, riscontrabile anche in versioni più tarde in antico francese di libri apocrifi sull'infanzia di Cristo, sembrerebbe far parte di una tradizione sostanzialmente popolare diffusa in un mondo volgare, da cui persino le produzioni più intellettuali di una scuola cattedrale non erano isolate.

Altre vette, sebbene di diversa natura, nella sfera del dramma lirico possono essere rintracciate in Germania intorno alla metà del XII secolo. Nel 1150 Ildegarde di Bingen compone le parole e la musica del suo *Ordo Virtutum*, un intreccio drammatico liberamente inventato sulla caduta e la resurrezione di Anima, minacciata e quasi distrutta da Diabolus, ma confortata e aiutata a sconfiggerlo da sedici Virtù. Né il linguaggio assai fantasioso e densamente simbolico di Ildegarde né il trattamento lirico-drammatico, con la sua precisa mimesi delle emozioni nelle melodie impiegate, trovano paralleli altrove. Verso il 1160 un ambizioso drammaturgo del Sud della Germania compose un *Ludus de Antichristo* di dimensioni enormi – il suo cast include una trentina di solisti e quattro eserciti mimati –, una rappresentazione in cui l'eroe, il re germanico (Federico Barbarossa, sottilmente camuffato), sconfigge gli altri re della terra e diviene l'idealizzato «ultimo imperatore» che, nelle profezie sibilline, era destinato a precedere l'avvento dell'Anticristo. Qui il regno dell'Anticristo è presentato, punto per punto, come un'amara parodia di quello dell'imperatore. L'autore tratta i motivi escatologici tradizionali con libertà e quasi con insolente partigianeria: nella sua versione l'Anticristo riunisce il mondo per combattere il re germanico, ma ne è sconfitto! Il suo patriottismo, e il suo livore nei confronti di Francesi e Greci, è spesso evidente. L'insieme risulta costruito con cura da un punto di vista visivo e dovette essere assai spettacolare in scena. I dialoghi sono vigorosi e delineati con abilità, sebbene non arrivino alla fantasiosa intensità dello *Sponsus* o dell'*Ordo Virtutum*.

Non si può negare che vi siano alcune intrinseche limitazioni nelle parti dialogiche cantate: al fine di creare battute vivaci e scambi verbali flessibili e ingegnosi tra i personaggi, il discorso possiede potenzialità che il canto non ha. Al tempo del *Ludus de Antichristo* un drammaturgo anglonormanno, l'autore del famoso *Mystère d'Adam*, ottenne nei dialoghi parlati tra Adamo ed Eva, tra Diabolus ed Eva e tra Caino e Abele una vivacità e una profondità di caratterizzazione, una veloce concitazione quando i personaggi interrompono l'uno con l'altro i loro distici ottosillabici, che nessun testo cantato (almeno prima di Da Ponte e di Hofmannsthal) poté eguagliare. Il contributo di questo autore al contemporaneo dramma in latino consistette nell'incorniciare le scene parlate con responsori cantati in latino. In tal modo poteva muoversi dall'intimità colloquiale alla solennità ieratica, dalle complessità e dalle angosce umane al ricordo del piano divino dal quale esse nascevano.

#### *La «comoedia» e le forme dialogiche*

Il dramma parlato latino del XII secolo non ci ha lasciato nulla di paragonabile alla statura artistica del *Mystère d'Adam*, né qualcosa di così profondamente radicato nella lingua viva e in pensieri e sentimenti credibili. È dominato dal gioco dell'artificio verbale e dell'agilità intellettuale; i destini dei personaggi raramente vengono seriamente presi in considerazione dal lettore o dall'ascoltatore. Ci si può ben render conto dell'intera gamma di ciò che è generalmente conosciuto come *comoedia* latina del XII secolo attraverso i sei preziosi volumi delle *Commedie latine del XII e XIII secolo*, pubblicati dall'Università di Genova sotto la direzione di Ferruccio Bertini. Nel passato, la *comoedia* fu vista essenzialmente come un prodotto delle scuole cattedrali del Nord della Francia della metà del XII secolo. Studi recenti, inclusi quelli di chi scrive, fanno comunque ritenere che il più antico esempio rimastoci di questo genere letterario, ovvero l'*Ovidius puellarum* (chiamato anche in alcuni manoscritti *De nuntio sagaci*), vada datato al 1080 circa, e che quello che potremmo definire il «classico», ovvero il *Pamphilus* (oggetto di centinaia di copie, allusioni e imitazioni in tutta l'Europa fino al XVI secolo), sia stato scritto intorno al 1100. Sebbene alcuni testi particolarmente arguti e smalzati nel loro gioco verbale – quali per esempio due opere di Vitale di Blois (*Aulularia* e *Geta*) e una di Matteo da Vendôme (*De Afra et Milone*) – appartengano alle scuole della Loira, sembrerebbe ora che il Sud della Germania, l'Inghilterra e anche l'Italia abbiano avuto parte nell'iniziale sviluppo del genere.

Nel loro insieme le commedie latine seguono da vicino quella traiettoria della «Rinascita del XII secolo» che ho descritto sopra, con un primo precursore nel tardo XI secolo e con l'ultimo esempio databile, il *De Paulino et Polla* di Riccardo di Venosa, dedicato a Federico II nel 1229. Risulta comunque più difficile stabilire in che misura queste «commedie» formino un genere coerente. Solo in pochi casi abbiamo infatti puro dialogo senza passaggi narrativi, e soltanto questi dovettero essere forse destinati alla recitazione, gli altri appartengono più a quel genere che Edmond Faral, in un vecchio articolo di grande importanza (1924), definì il «*fabliau* latino» che alla commedia nel senso drammatico vero e proprio. Faral andò comunque ad un altro estremo, pretendendo che nessuna *comoedia* sia stata recitata. Il caso del *Pamphilus*, in cui è venuta alla luce un'allusione all'esecuzione drammatica, proveniente da Orléans, ca. 1175, proverebbe tuttavia il contrario. Per molte delle *comoediae*, d'altro canto, che contengono relativamente poco, o nessun dialogo senza ponti narrativi, sembra ragionevole postulare un unico esecutore, talvolta poteva trattarsi forse di un mimo esperto, capace di evocare i diversi personaggi attraverso cambiamenti di voce e di gestualità.

Una questione particolarmente delicata riguarda la «drammaticità» del primissimo testo a noi noto, l'*Ovidius puellarum*, dove più di tre quarti di ciò che sopravvive (il testo ci è giunto purtroppo privo della parte finale in tutti e diciassette i manoscritti rintracciati) è puro dialogo, ma c'è anche una sorta di *continuo* narrativo, recitato dal protagonista, il sedicente seduttore che vede se stesso come un «Ovidio tra le ragazze». Sembra abbastanza plausibile che in questo caso – come per esempio nell'anglonormanna *Sainte Resurreccion* (ca. 1150) – il poeta prevedesse una presentazione completamente recitata, con un ruolo tanto per il narratore quanto per gli altri personaggi, e che questo testo, insieme a due altri eccezionali esempi tra le *comoediae* più antiche – il *Pamphilus* (il cui autore conosceva bene l'*Ovidius puellarum*) e il *Babio*, in entrambi i quali il dialogo è interamente privo di passaggi narrativi – siano stati concepiti in funzione di una rappresentazione come commedia profana, o in una grande corte dove molte persone tra il pubblico comprendevano il latino, o in scuole cattedrali con un debole per l'intrattenimento laico.

Queste tre composizioni hanno in comune con molti *fabliaux* in latino e in volgare il trattamento umoristico del tema del tradimento sessuale. Ciò che li distingue dal *fabliau* come genere è il virtuosismo del gioco verbale e intellettuale. È come se, per intenderci, un *fabliau* venisse presentato nello

stile di *Euphues* o di *Pene d'amor perdute*; la commedia di situazione qui dipende assai ampiamente dalla dissimulazione, dall'ambiguità e dalla duplicità delle parole che si accordano con la dissimulazione dei personaggi – non solo quella dei bricconi, come in molti *fabliaux*, ma anche delle loro vittime. La dissimulazione è accresciuta da un'ampia gamma di espedienti drammatici – malintesi, frasi orecchiate per caso e «a parte», origliamenti, travestimenti e inganni. Anche se l'*Ovidius puellarum* venne recitato (almeno qualche volta) da un solo esecutore, è chiaro che per il suo autore tali stratagemmi teatrali erano un'esperienza di vita. Quanto detto risulta ancor più vero per il suo successore inglese, l'autore del *Babio*, che porta l'uso degli «a parte» ad un livello di altissima qualità artistica.

Nell'*Ovidius puellarum* l'eroina, destinata ad essere ingannata nel concedere il suo amore, rimane fredda e nel pieno possesso di sé e, nelle sue repliche al messaggero d'amore, costituisce per lui una più che degna rivale. In *Pamphilus*, invece, la giovane, Galatea, è combattuta nei suoi sentimenti: tra l'eccitazione di essere corteggiata e la paura per la collera dei suoi genitori e per il proprio disonore. Alla fine è sopraffatta soltanto dagli inganni della *vetula* che difende la causa di Panfilo e che organizza un incontro falsamente innocente per i due giovani per poi assentarsi; in questo modo Panfilo potrà costringere Galatea (ancora terrorizzata ma non del tutto ostile) a cedergli. La figura della complice esperta e persuasiva, incarnata per la prima volta nella tradizione occidentale dalla nutrice nell'*Ippolito* di Euripide, è spesso rappresentata con vivacità nelle opere medievali (senza il beneficio di Euripide), tanto in latino quanto in volgare. La vecchia nel *Pamphilus*, con la sua doppiezza e la sua miscela di rozza grettezza e di capacità di comprensione romantica, è una figura chiave in questa tradizione; le sue più tarde incarnazioni in volgare includono Trotaconventos e La Celestina, oltre alla nutrice di Giulietta. Nello stesso XII secolo, ho il sospetto che Lunete nell'*Yvain* di Chrétien, sebbene giovane e attraente, debba qualcosa alla figura della complice nel *Pamphilus*.

Il *Babio* può definirsi una *black comedy* in un senso diverso da quello delle due commedie precedenti. L'autore mostra ognuno dei suoi personaggi con sardonico distacco in tutta la sua ipocrisia. Se avesse fatto appello alla nostra identificazione con qualcuno di loro, il risultato sarebbe stato più vicino alla tragedia che alla farsa amara. Parte della sua tecnica di distanziamento consiste nel dar nome ai personaggi in base alla loro natura: Babio, il «babbeo», il servo Fodio che «scava» nella moglie di Babio, Petula («la petulante»); anche i nomi dei giovani amanti – Viola e Croceo – permettono

all'autore di fare molte allusioni e giochi di parole. Si tratta del principio della designazione, analizzato per la prima volta nel *Cratilo* di Platone e che raggiunge il suo culmine nel dramma rinascimentale, in Jonson o Molière. Tuttavia la giocosità superficiale dei taglienti e incalzanti dialoghi non riesce ad occultare del tutto la cruda visione che questo poeta ha dell'essere umano e del comportamento con i suoi simili: sebbene Babio, cornuto e castrato, termini i suoi giorni da monaco, quello che ci viene proposto è un mondo irredento.

Se le *comoediae* più tarde raramente consistono di puro dialogo, vi sono però altri generi letterari in latino in cui si esprime una «immaginazione dialogica» (per prendere in prestito l'illuminante espressione di Bachtin) e che rivelano un tratto caratteristico del periodo, legato proprio a quel relativismo e a quella messa in discussione dell'autorità cui accennavo all'inizio. È intrinseco alla natura del dialogo infatti che la verità non sia qualcosa di monoliticamente dato in maniera autoritaria: nel dialogo, la verità si fa strada nel reciproco scambio delle opinioni, è inseparabile dal contrasto delle idee dei parlanti e raramente è identificabile con il punto di vista di uno soltanto di loro. È – come nel titolo di un famoso trattato di Abelardo – contemporaneamente *sic et non*.

Abelardo rese esplicito che un dialogo interiore può esser condotto da due o più *personae* che rappresentano diversi aspetti della personalità dell'autore, «come quando qualcuno, parlando tra sé, dispone se stesso e la sua ragione come se fossero due cose distinte, nel consultarla, come Boezio consulta Filosofia nel suo libro della Consolazione, o Agostino nel suo libro dei Soliloqui» (PL 178, 760C). Anche Abelardo scrisse il suo breve *Soliloquium*, un dialogo tra i suoi due «sé», Pietro e Abelardo; una generazione prima Pietro Alfonsi, recentemente convertitosi dall'ebraismo al cristianesimo, aveva scritto i suoi *Dialogi* tra il suo sé precedente la conversione, Mosè, e il suo nuovo sé, Pietro; e ancora, un contemporaneo di Abelardo a Parigi, Ugo di S. Vittore, dà alla sua meditazione *De arrha animae* la forma di un dialogo tra se stesso e la sua anima, e a quella *De vanitate animae* di uno tra anima e ragione. Verso la fine del secolo Everardo di Ypres, un ex discepolo di Gilberto di Poitiers, ormai vecchio, difende la cara memoria del suo maestro nel sottile e ironico *Dialogo tra Ratio ed Everardo* (in cui Ratio rappresenta la sua ragione speculativa).

C'è un'altra serie di dialoghi filosofici in cui le finzioni sono più complicate. Adelardo di Bath scrive le sue *Quaestiones naturales* in forma di scambio di opinioni spiritoso e spesso combattivo tra se stesso e suo nipote, i quali



esprimono e rappresentano due altrettanto inconciliabili approcci alla conoscenza; Pietro Abelardo concepisce la sua ultima opera maggiore (incompiuta o, come alcuni ritengono, lasciata volutamente «aperta») come un *Dialogo tra un filosofo, un ebreo e un cristiano*; Guglielmo di Conches, intorno al 1140, rielabora la sua discorsiva *Philosophia* in forma di «opera drammatica» (*Dragmaticon*): una serie di discussioni tra se stesso e il suo allievo, il duca Goffredo Plantageneto. Più ambizioso nella sua concezione letteraria è il misterioso *Liber Alcidi de immortalitate animae*, composto forse in Sicilia dopo la metà del XII secolo, in cui il dialogo si combina con la *consolatio* e la visione allegorica – dove una disputa tra l'uomo interiore e quello esteriore è seguita da una serie di argomentazioni a favore dell'immortalità dell'anima, espresse attraverso figure allegoriche che appaiono mescolate a figure storiche a metà strada tra il reale e l'inventato, in una fittizia ricreazione della Grecia alla fine del I secolo d.C.

Questa serie di dialoghi è ampia e le tecniche che vi risultano impiegate sono varie, e sebbene nessuno possa definirsi «socratico» – nel senso che uno degli interlocutori conduce la discussione, mentre l'altro si adegua passo dopo passo – c'è sempre spazio sia per la controversia e la contraddizione reali, sia per l'ironia socratica.

Le tecniche dialogiche, così come una certa semplice ironia, giocano un ruolo anche nel lungo trattato *De amore* di Andrea Cappellano, un'opera che ebbe un'ampia influenza in tutta l'Europa a partire dal XIII fino al XV secolo, non soltanto nella sua forma latina ma anche nelle svariate versioni in volgare e nei vari adattamenti che ne vennero fatti. Quasi metà del *De amore* consiste in dialoghi che hanno per oggetto l'amore tra uomini e donne di varie classi sociali. Con Andrea il *sic et non* cui viene sottoposto il tema diventa particolarmente lampante quando decide di aggiungere alla sua vasta *Ars amatoria* un breve *Remedia amoris*, allo scopo di dissuadere dall'amore (principalmente attraverso argomentazioni misogine) il giovane discepolo cui l'opera è indirizzata. In questo testo i consigli a favore dell'amore e quelli contro sono quasi egualmente eccessivi; ciò che inizia come una sardonica osservazione sociale si volge frequentemente in una netta caricatura.

L'assunto tradizionale, secondo cui il *De amore* fu scritto negli anni ottanta del secolo alla corte di Champagne, è tutt'altro che certo. Nel testo l'autore si chiama soltanto «l'amatore Andrea, cappellano della corte reale» – forse uno pseudonimo che allude al romanzo *Andrea di Parigi e la Regina di Francia* (cfr. Dronke 1994). Le prove esterne più antiche relative al *De*

*amore* partono dal 1238. Dunque gli aneddoti circa Maria di Champagne e la sua corte potrebbero essere finzioni architettate alcuni decenni dopo la morte dei personaggi che pretendono di ritrarre. In ogni caso, alcune influenze letterarie che stanno alle spalle del *De amore* possono essere comunque rilevate. L'autore trae spunto da un'«arte dell'amore» che Panfilo, nella commedia omonima, attribuisce a Venere, e da un trattato in versi sul comportamento elegante leggermente più tardo e ampiamente diffuso, il *Facetus* (ca. 1130-1140), che include una lunga sezione sull'amore (cfr. Dronke 1976); allo stesso tempo dimostra di aver familiarità con poesie latine (e senza dubbio volgari) del genere della tenzone.

L'*altercatio* è uno dei tipi più caratteristici della lirica latina del XII secolo ed è degno di nota anche in questo caso il grado di «apertura» dialogica. Nelle tenzoni in versi tra anima e corpo, per esempio, che fanno seguito al profondo e originale *prosimetrum* di Ildeberto di Lavardin, *De querimonia et conflictu carnis et animae*, verso l'inizio del secolo, al problema centrale – è nel giusto il corpo con le sue esigenze, o l'anima? O tutt'e due, o nessuno dei due? – il poeta non offre alcuna risposta definitiva. Intorno al 1150 alcune poesie di maggior estensione in eleganti e spiritose «strofe goliardiche» allargano il dibattito ad argomenti profani e spinti: una giovane donna deve amare un cavaliere o un chierico? (*Altercatio Phyllidis et Florae*), un giovane uomo deve amare le ragazze o i ragazzi? (*Altercatio Ganymedis et Helenae*). Perfino nelle tenzoni in cui nella chiusa una figura allegorica viene ad esprimere un giudizio, il piacere artistico risiede non tanto nella conclusione come tale ma nella paradossale, giocosa difesa di ciò che il poeta sa essere posizioni moralmente indifendibili. Verso la fine del secolo i dialoghi strofici più schematici, in cui i partecipanti cantano a turno regolarmente – dialoghi che hanno il loro corrispettivo nelle tenzoni in versi su questioni amorose (*tenso*s e *jeux-partis*) di trovatori e trovieri, e negli scambi tra amante e signora (*Wechsel*) dei Minnesinger –, vennero trasformati in una forma più libera da un poeta latino di grande talento, Pietro di Blois. Pietro, la cui poesia è dominata da un costante, intimo dissidio, dal *sic et non*, muta la forma di questo genere in qualcosa che io ho altrove definito tenzoni di tipo «sinfonico», contrapposte alle precedenti di tipo «contrappuntistico». Nella lunga *altercatio* tra un cortigiano e un moralista che intende mettere in guardia contro la vita di corte, la forma e le argomentazioni fluiscono liberamente; due maniere di guardare al mondo si rivelano gradualmente sempre più incompatibili. È lo stesso confronto su un'ampia gamma di argomentazioni connesse l'una all'altra in favore di due opposti modi di

concepire il mondo che noi riconosciamo anche in altri due capolavori volgari scritti all'incirca ad un decennio di distanza dall'opera di Pietro, due lunghi dialoghi parlati, non cantati: in Italia il *Ritmo cassinese* e in Inghilterra *Il gufo e l'usignolo* di Nicola di Guildford.

### *Poesia lirica*

Il XII secolo è spesso riconosciuto come l'età più feconda della lirica latina. Diversi elementi contribuirono a stimolare questa fioritura. Uno fu la compresenza nello stesso ambiente di lirica in volgare, che, proprio nei medesimi anni, venne ad ampliare immensamente la sua gamma formale ed espressiva. Alcune volte siamo a conoscenza di poeti volgari che estesero il loro repertorio di forme e melodie prendendole a prestito da poesie latine e servendosene come *contrafacta*. In questo modo Spanke dimostrò che tutte le forme impiegate nelle liriche che ci sono giunte di Guglielmo IX d'Aquitania, il primo trovatore di cui conosciamo il nome, possono ritrovarsi (talvolta risalendo anche assai indietro nel tempo) nella poesia e nella musica dell'abbazia di San Marziale di Limoges, di cui era signore. Altre volte invece furono, con tutta probabilità, le liriche volgari ad ispirare i poeti latini. Tuttavia molto spesso ci si deve accontentare di osservare la coesistenza di canzoni su testo latino e volgare, senza esser in grado di determinare la loro priorità; d'altro canto va sottolineato come nel corso del XII secolo, e più in particolare nella sua seconda metà, tanto il latino quanto i diversi volgari (provenzale, francese e tedesco – giacché, a giudicare da ciò che è sopravvissuto, la penisola iberica, l'Italia e l'Inghilterra non videro la loro piena espressione prima del 1200) mostrino una ricchezza di forme liriche nuove e spesso virtuosistiche, difficilmente immaginabili nell'XI secolo, sebbene sia da tener presente che molto di quell'epoca è andato perduto.

In latino, dopo secoli in cui, nella poesia composta in metri non classici, il parallelismo tra le sillabe si era dimostrato più vitale del parallelismo ritmico, e in cui le vere e proprie rime «piene» erano sporadiche e raramente diffuse, si assiste ad una crescente regolarizzazione di ritmi e ad un passaggio all'uso costante, non soltanto dell'assonanza e della mezza-rima, ma della rima piena, quasi in ogni forma lirica. Le forme strofiche, in quelle composizioni in cui ogni strofa viene intonata sulla stessa melodia, si fanno più elaborate man mano che ci si inoltra nel secolo; la sequenza classica, sacra e profana, dove ogni paio di mezze strofe ha una nuova forma e melodia, rifiorisce con la composizione di mezze strofe perfino più complesse con ritmo e rime regolari, che donano un'esuberanza di suono raramente riscon-

trabile nelle migliori sequenze dei secoli precedenti. E ancora, certe più libere variazioni sulla forma della sequenza, scarsamente tentate in latino dopo le sequenze «arcaiche» o «con da capo» del IX e dell'inizio del X secolo, risultano ravvivate nelle canzoni paraliturgiche (come nel ciclo di *Planctus* di Abelardo) e nella lirica profana, in latino e in volgare, che mostra le strutture altamente elaborate dei *lais lyriques*. Insieme a queste compaiono le strutture ancor più libere e «aperte» dei *descorts*, che ci riportano alle sequenze senza ripetizioni del periodo arcaico: in esse ogni unità strofica ha una propria struttura e melodia, di modo che le transizioni del pensiero e del sentimento possono rispecchiarsi più precisamente e direttamente qui che in qualsiasi altra forma dipendente dalla ripetizione regolare di elementi formali.

Se nel periodo che va sino alla fine dell'XI secolo l'abbazia di San Marziale di Limoges può considerarsi il più grande centro di raccolta e di produzione musicale per la poesia, tanto profana quanto sacra, e tale rimane per tutto l'intero XII secolo, è la scuola cattedrale di Notre-Dame di Parigi che, almeno a partire dal 1160, viene a prendere il ruolo guida. I manoscritti musicali di Notre-Dame conservano molte canzoni di importanti poeti latini: Pietro di Blois, Gualtiero di Châtillon, Filippo il Cancelliere; il Codex Buranus, compilato in tutt'altra regione dell'Europa, ci ha tramandato un ampio numero di liriche provenienti dalla scuola di Notre-Dame; è sempre presso quest'ultima che assistiamo ai progressi nell'intonazione polifonica della poesia e allo sviluppo del mottetto.

### *Lirica d'amore*

Nel XII secolo la poesia d'amore in latino – in parte a causa della concorrenza dei poeti in volgare – si mostra in un'abbondanza e varietà sconosciuta ai secoli precedenti, nonostante ci siano giunti alcuni sporadici esempi di grande bellezza (come nel caso dei *Carmina Cantabrigiensia*). Per dare un'idea dell'individualità della poesia d'amore di questo periodo, mi si conceda una breve citazione da una delle più famose, da me discussa altrove (Dronke 1968, 1984a):

Dum Diane vitrea  
sero lampas oritur,  
et a fratris rosea  
luce dum succeditur,  
dulcis aura Zephiri  
spirans omnes etheri  
nubes tollit –

sic emollit  
vis chordarum pectora,  
et inmutat  
cor, quod nutat  
ad amoris pignora.

Letum iubar Hesperii  
gratiorem  
dat humorem  
roris soporiferi  
mortalium generi. (CB, 62)

[Quando la sera spunta / la vitrea lampada di Diana, / e si riaccende / alla rosea luce del fratello, / il dolce soffio di zefiro / spirando, tutte dal cielo / sgombra le nubi; / così una dolce musica / commuove i petti / e sospinge / il cuore, che sospira / ai pegni d'amore. // Lieti i raggi di Vespero / piovano / dolci stille / di rugiada, che al sonno persuade / la stirpe dei mortali (trad. G. Vecchi)].

Queste sono le prime due di otto strofe, ognuna delle quali ha struttura differente, di un *descort* che sopravvive soltanto nel Codex Buranus, purtroppo senza la sua intonazione musicale. L'anonimo poeta (ca. 1150) proveniva con molta probabilità da una regione di lingua germanica; tuttavia questa canzone divenne conosciuta e ammirata anche nel Nord della Francia e in Inghilterra, dove fu riecheggiata e imitata svariate volte, perfino da un poeta famoso, quale Pietro di Blois.

In queste due strofe, con una grande economia di mezzi poetici – la limpida alternanza di versi di sette e quattro sillabe, e la rima delicata (*-eri*) che quasi impercettibilmente lega la seconda strofa alla prima – il poeta ci offre un ritratto sonoro che non è soltanto bello in sé ma che, proprio come richiede il suo tema, coglie con precisione la serenità del mondo esteriore e interiore. L'apertura è in effetti una complicata similitudine omerica (come Zefiro serve Diana, rendendo sereno il cielo, cosicché ella può mostrare i suoi raggi, allo stesso modo la musica serve la mente umana, rendendo sereno il cuore, cosicché possa mostrare amore). Tuttavia il paragone tra macrocosmo e microcosmo è introdotto con tale grazia che l'ascoltatore si sente più trascinato che spinto all'analisi. È la libertà di associazione lirica, piuttosto che la simmetria intellettuale che le è sottesa, che qui prevale e che risulta caratteristica di alcune delle migliori liriche latine dell'epoca. Due altri aspetti caratteristici di questa apertura sono l'evocazione della natura e l'uso dell'allusione mitologica. Il *Natureingang* di molte canzoni d'amore latine e volgari del periodo medievale è in primo luogo una convenzione poetica: la gioia del mondo della natura in fiore risulta giustapposta alla gioia o all'ansia che deriva dall'amore umano, come appare in molte

delle liriche più raffinate della Grecia arcaica (Ibico, fr. 1), ma anche nella poesia d'amore popolare di molte culture (cfr. Frings 1949). Ciò nonostante la convenzione può essere usata in maniera profonda – per creare un simbolico paesaggio interiore, come nel caso di Ibico, o per meditare sulla Natura, come nel caso della divinità reinventata da Bernardo Silvestre (cfr. *infra*, p. 271), o, come in questo caso, per contemplare tutte le caratteristiche del mondo, della mente e del cuore che condizionano l'umana gioia e l'umano dolore. Qui le allusioni mitologiche – così frequenti nella lirica d'amore in latino, ma assai meno in quella in volgare – possono giocare un ruolo cruciale, un ruolo che può andare ben oltre l'ornamento retorico e l'esibizione scolastica. Per gli umanisti cristiani del XII secolo le figure mitologiche (Diana, Zefiro e Vespero in questo caso, Venere e Amore, Giove e Giunone e altri ancora in svariate liriche) godono di uno statuto equivoco: non sono esseri completamente divini, come il Dio cristiano, ma neanche metafore o personificazioni, come molti studiosi hanno pensato discutendo queste liriche. Esse appartengono, in parte, al cosmo, come una sorta di ministri che conducono le forze creative dal Dio supremo al mondo sottostante e, in parte, alla mente del poeta o dell'amante. Venere è un'intelligenza planetaria, un delegato divino che trasmette le inclinazioni dell'amore sessuale, ma è anche una proiezione di ciò che un amante individuale sente, e ciò che prova è più grande della sua momentanea sensazione; Amore è sia forza cosmica (l'*amor quo caelum regitur* di Boezio) sia condizione interiore, un tormento che può assalire un amante con le sue terribili frecce, rendendolo una vittima o una preda, oppure un inseguitore o un cacciatore della sua amata. In queste due strofe le figure mitologiche, usate così delicatamente al punto da sembrare casuali, sono pur sempre in grado di creare ponti significativi tra il mondo più ampio e il mondo della mente e del cuore. Come tutto il resto in queste strofe, esse evocano la «conaturalità» tra la sfera degli elementi e quella dell'uomo.

Se *Dum Diane vitrea* rappresenta senza dubbio uno dei risultati più alti nella produzione lirica latina del periodo, non vanno comunque ignorate alcune canzoni meno impegnative da un punto di vista intellettuale, come le allegre composizioni destinate spesso ad accompagnare la danza, i cui ritornelli fanno pensare ad un'alternanza tra solista e *chorea* di danzatori:

Si puer cum puellula  
moraretur in cellula,  
*felix coniunctio!* (CB, 183)

[Se il damo e la ragazza / nella stanza dimorano, / felice unione! (trad. G. Vecchi)]

Ci sono giunte anche liriche latine di tipo narrativo come le *pastorelas* volgari – incontri tra un chierico e una ragazza di campagna, o fantasie sensuali che traggono ispirazione dagli *Amores* di Ovidio – e ancora altre canzoni che, come alcuni esempi della lirica cortese volgare, presentano una visione più idealizzata dell'amore umano. Un difficile brano anonimo proveniente dalla scuola di Notre-Dame (CB, 12) può riassumere ai nostri occhi i valori dell'amore nel mondo cortese, un amore costantemente minacciato da calunniatori e da spie, ma che pur nelle sue difficoltà continua ad ispirare gli amanti, perfino quando non possono trarre piacere l'uno dall'altra.

### *Lirica religiosa*

Nel Codex Buranus (copiato ca. 1220-1230) la poesia lirica risulta divisa in linea di massima in tre sezioni principali, che riguardano rispettivamente la satira morale e d'attualità, l'amore e, infine, il mito della vita «goliardica», dominata dal bere, dal gioco e dalla parodia di ciò che è sacro. In ogni sezione s'incontra qualche lirica di genere diverso, e in chiusura segue un gruppo di drammi su temi biblici; ciò che colpisce è che in questo manoscritto non vi sia una sezione dedicata alla lirica religiosa. Più tipico in termini di trasmissione testuale è uno dei più importanti manoscritti musicali, il Codex Mediceus (Laurenziana 29, 1, copiato negli anni intorno al 1240), che, come il Buranus, è disponibile in un'edizione moderna in facsimile, e che, come quello, ci tramanda gran parte del repertorio del XII secolo, proveniente interamente dalla scuola di Notre-Dame. Nelle sue novecento pagine, dopo una sostanziosa sezione di musica liturgica, i testi risultano raggruppati secondo la loro intonazione musicale. In questo caso abbiamo una preponderanza di poesie religiose, inframezzate da poesie morali e satiriche (alcune delle quali si trovano anche tra i *Carmina Burana*) e soltanto poche canzoni d'amore. La poesia religiosa nel Mediceus, così come quella profana nel Buranus, mostra una sottile capacità di invenzione formale e spesso un'altrettanto sottile conoscenza del divertimento intellettuale. Un caso degno di nota è rappresentato dall'inno di Alano di Lilla *Exceptivam actionem*: in ciascuna delle sue sette strofe l'Incarnazione viene mostrata nell'atto di contraddire le premesse di una delle sette Arti liberali. Ogni Arte a turno proclama i paradossi dell'evento divino che non riesce a comprendere, giacché, come insiste il ritornello,

In hac Verbi copula  
stupet omnis regula.

Un altro tratto importante della lirica religiosa di Notre-Dame risiede nell'uso fittamente allusivo che i poeti fanno delle *figurae* dell'Antico Testamento al fine di celebrare gli eventi del Nuovo. L'uso dell'allusione risulta altrettanto massiccio nel ciclo di circa quarantacinque sequenze associate alla vicina scuola parigina di San Vittore, sequenze che sono spesso raggruppate sotto il nome di un singolo poeta, Adamo di San Vittore († 1192). Non sarà mai facile determinare quali sequenze nel corpus vittorino siano proprio di Adamo; giacché, mentre l'intero ciclo mostra una grande maestria ed eleganza formale, e l'uso di *figura* è sempre abile e talvolta addirittura stupefacente, non c'è nulla qui che possa esser definito personale. Non mi riferisco alla mancanza di elementi soggettivi in quanto tali (nelle sequenze destinate all'uso liturgico essi sono di necessità rari), bensì al fatto che persino un pezzo perfettamente costruito come la sequenza pasquale *Zyma vetus expurgetur* – generalmente riconosciuta come opera di Adamo – non mostra alcun particolare segno del suo proprio pensiero o di una caratteristica sintassi, come invece possiamo vedere nel caso della sequenza pasquale *Laudes salvatori* di Notchero Balbulo, che risale a tre secoli prima. Anche Notchero fu poeta liturgico, ma ogni sequenza nel ciclo di quaranta da lui composto, il suo *Liber Hymnorum*, reca traccia di un'arte poetica individuale e di una profondità che fa sembrare al confronto privi di vita i raffinati esempi vittorini.

Essi furono ampiamente tramandati e rimasero tra le poesie latine medievali più apprezzate fino al nostro secolo. Ciò contrasta marcatamente con la scarsa trasmissione medievale dei cicli di Abelardo (i suoi *Planctus* e l'*Hymnarius Paraclitensis*) e di Ildegarde di Bingen (la sua *Symphonia*), entrambi i quali saranno esaminati più avanti. Queste opere trovarono scarsa eco nel Medioevo al di fuori delle comunità di religiose per cui erano state composte e la loro arte poetica è stata apprezzata soltanto molto recentemente. Se sorge il sospetto che possa rappresentare un anacronismo valutare i cicli lirici di Abelardo e di Ildegarde più degli influenti vittorini, ci si dovrebbe ricordare forse che esistono anche alcune liriche religiose veramente individuali – meditazioni di grande fervore e bellezza, quali *Iesu dulcis memoria*, ispirata dal misticismo cisterciense, nel XII secolo, o la *Philomela* del francescano inglese John Pecham, nel XIII – che appartengono alla poesia medievale più ampiamente diffusa e amata. Ovvero, non è che la poesia più originale dovesse per forza essere disprezzata da molti, ma piuttosto che i rischi della trasmissione sono sempre stati alti.



*Poesia goliardica e satira*

Tali rischi di trasmissione si vedono anche attraverso la produzione dei due poeti «goliardi» che furono i più rinomati del loro tempo, e lo sono anche oggi: Ugo Primate di Orléans e l'Archipoeta. Sorprendentemente poco della loro opera è giunto sino a noi, e se un manoscritto conservato a Oxford, che contiene la maggior parte della produzione poetica di Ugo, e uno conservato a Gottinga, che contiene la maggior parte di quella dell'Archipoeta, non fossero fortunatamente sopravvissuti, la nostra conoscenza di ciò che queste due figure scrissero sarebbe dolorosamente scarsa. La loro poesia è soggettiva nel senso che scrivono di loro stessi in prima persona: ognuno crea la *persona* di un poeta – uno più ribaldo e malizioso, l'altro più malinconico e ironico verso se stesso – che dipende per grazia e favore, magari per il sostentamento, dalla benevolenza di un mecenate, un poeta che è spesso orgoglioso ma anche umiliato, che vede se stesso ora come un vagabondo disprezzato ora come un esaltato *vates vatum*. In ogni caso l'esiguo corpus di poesie che ci resta (spesso liriche nell'intenzione, ma di fatto concepite per la declamazione più che per il canto) reca un'inequivocabile firma: è poesia che solo a tratti ha a che vedere con la lirica più tipicamente satirica e di protesta, o che riguarda il bere e il gioco, di cui ci sono conservati numerosi esempi nel Codex Buranus.

L'«io empirico» (secondo l'espressione di Leo Spitzer) del poeta satirico del XII secolo, che si beffa e attacca l'avarizia e la corruzione del papa, dei cardinali, dei vescovi, degli abati o dei principi laici, compare assai raramente sulla strada delle *personae* di Primate o dell'Archipoeta. Le uniche reali eccezioni, forse, si possono rintracciare in alcuni testi di Gualtiero di Châtillon (cfr. *infra*, p. 276 sgg.) e di Filippo il Cancelliere. Tuttavia le canzoni di questi due poeti mostrano anche alcune caratteristiche ricorrenti in molte altre composizioni che ci sono giunte anonime: il dire cose feroci con disinvoltura, il servirsi di giochi di parole per indicare che si tratta di «scherzi velenosi, ma scherzi», e anche che, in un mondo corrotto, la lingua poetica può riflettere i veri e propri processi della corruzione:

Papa, si rem tangimus,  
 nomen habet a re:  
 quicquid habent alii,  
 solus vult papare,  
 vel si verbum gallicum  
 vis apocopare,  
 «Paies, paies!» dist li mot,  
 «si vis impetrare». (CB, 42)

[Il papa, se vogliamo sfiorare la questione, deriva il suo nome dalla realtà: qualsiasi cosa gli altri abbiano, egli la vuole divorare da solo; o, se si preferisce la parola francese, abbreviata, ciò che dice è «Paga, paga!, se vuoi che qualcosa sia fatto»].

L'anonimo autore di questo testo, creando un contrasto tra *nomina* e *res*, e alludendo alla disputa scolastica sugli universali, finge di rifiutare la posizione nominalista: per lui un nome non è solo uno strumento creato dall'uomo, ma corrisponde all'essenza di ciò che viene nominato. Qual è allora l'essenza del «papa»? Il nome, scherzosamente distorto dal poeta, fornisce la vera risposta: è la capacità di divorare (*papare*: cfr. lo spagnolo moderno *papar*) o, in volgare, far pagare gli altri.

### *Poesia epica*

Nella poesia, infine, menzionerei due altre forme o generi che mostrano un netto sviluppo nel corso del XII secolo: l'epica e il *prosimetrum*, talvolta ad essa strettamente legato.

Wolfram von den Steinen, nel suo *Dichterbuch des Mittelalters* pubblicato postumo, ci riporta alcune note assai interessanti sulle poesie che aveva intenzione di inserire nella sua antologia. Una delle sezioni progettate doveva essere *Das Epos vom vollkommenen Menschen*, in cui allude tra l'altro alla *Vita Merlini* di Goffredo di Monmouth, alla *Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon e all'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla. Non è immediatamente facile capire cosa il giovane eroe di Alano – un'astrazione, come tutte le figure allegoriche che popolano il poema di Alano – abbia in comune tanto con il saggio-eremita di Goffredo, quanto con il conquistatore del mondo di Gualtiero.

Nell'*Anticlaudianus* Alano invero prende orgogliosamente le distanze dall'epica di Gualtiero, affermando che, a differenza della sua, manca di contenuto filosofico. Ciò nonostante tutti e tre questi eroi sembrano riunire in modi e gradi diversi la magnanimità del grande principe e la saggezza del filosofo. Infatti a dispetto delle loro differenze, i tre poemi (quello di Goffredo in realtà può dirsi più un epillio che un vero e proprio poema epico su larga scala) suggeriscono la convergenza di alcuni ideali della cavalleria con altri appartenenti al mondo del clero.

Ciò è vero anche per un quarto poema di carattere epico, difficile e complesso, ma profondamente originale, l'*Architrenius* di Giovanni di Hauvilla. In esso assistiamo alla ricerca della felicità da parte dell'eroe trattata in modo comico e picaresco; ma in questa sua deludente ricerca della felicità

e della saggezza in ogni aspetto del mondo clericale e cavalleresco, Archirenio è più un precursore di Peer Gynt che un eroe epico.

La leggenda vuole che Matteo di Vendôme abbia scritto il suo poema epico d'argomento biblico *Tobia* per rivalità con l'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon. Sebbene il poema di Matteo, come quello di Gualtiero, sia divenuto quasi immediatamente un classico, l'uso altamente consapevole del distico ovidiano, zeppo di manierismi retorici, e la pesante enfasi didattica (forse tesa a far impressione sul vescovo di Tours, cui l'opera è dedicata) lo rendono artisticamente assai meno avvincente dei testi menzionati finora. Il modo escogitato da Matteo per narrare è fuori tono rispetto alla limpidezza della storia biblica di Tobia. L'epica biblica nel XII secolo non ci ha conservato nulla di qualitativamente paragonabile al *Messia* (tardo XI secolo) del misterioso «Eupolemius», il cui uso del tutto originale delle figure allegoriche per rappresentare la storia biblica ha come risultato un poema di incredibile freschezza e di grandiosa concezione.

Lo stesso avviene anche con la materia di Troia: mentre ci sono stati numerosi esperimenti di minor portata in latino sin dall'XI secolo, il vigoroso, persino flamboyant *Ylias* di Giuseppe di Exeter rimane troppo appesantito dal suo stesso virtuosismo linguistico per poterci parlare con l'immediatezza del volgare *Roman de Troie* di Benoît o per arrivare al livello dei migliori lamenti lirici su temi troiani di questo periodo. Forse il più inusuale e brillante risultato nel genere epico in latino del XII secolo risiede nella creazione del primo ampio poema dedicato ad una bestia. L'*Ysengrimus* (1148-1149) – tradizionalmente attribuito a Nivardo di Gent, sebbene questa attribuzione non sia affatto sicura – supera qualsiasi precedente poesia dedicata ad animali, perfino l'*Ecbasis cuiusdam captivi*, nell'impiegare le atmosfere della favola al fine di articolare una visione individuale del mondo, della Chiesa, e dell'epoca del poeta stesso. Ciò che questo poeta vede dentro e attraverso la sua volpe, il suo lupo e gli altri animali non è uno spettacolo piacevole: per lui la commedia è inseparabile dalla crudeltà e dalla cattiveria, e se il lettore ha l'impressione (come me) di trovarsi di fronte a una immaginazione profondamente umana dietro la visione senza pietà che viene presentata, a una poesia che è una protesta appassionata contro l'ingiustizia e la barbarie, e in nessun modo a un ritratto cinico di queste, bisogna pur convenire che tale percezione rimane latente nel testo, non esplicita. Ma mentre il suo punto di vista può essere inferito quasi sempre senza difficoltà (soltanto nell'*excursus*, in cui sembra caldamente elogiare due prelati, le sue intenzioni sono state interpretate in maniere diverse), il

suo successore Nigello di Canterbury, nello *Speculum stultorum*, rende il suo punto di vista deliberatamente e ampiamente elusivo. Il suo picaresco antieroe, l'asino Brunello, è sia soggetto che oggetto della satira. Egli è il pazzo, abusato e deriso, ma anche il sognatore di utopie; dopo ogni sconfitta, il suo entusiasmo si rinnova ogni volta. Egli è il riformatore che rimane per sempre incorreggibile, e i suoi propositi, in tutta la loro assurdità, ci consentono di gettare uno sguardo su un mondo liberato dalle limitazioni quotidiane. Soltanto le storie degli esseri umani e degli altri animali che Nigello intreccia con le avventure di Brunello mostrano in una maniera più diretta i valori – in particolare gratitudine, candore, buon senso, equità – che il poeta ha a cuore.

### *Prosimetra*

Gli scrittori del XII secolo continuarono ad usare forme «prosimetriche» come nei secoli precedenti, alternando la prosa ai versi in opere di agiografia e di storia (a questo proposito l'esempio più vivace rimane la *Chronica Boemorum* di Cosma di Praga, 1045-1125, in cui i versi costituiscono una sorta di filo rosso attraverso un denso tessuto di prosa in rima). Caratteristico dell'epoca, comunque, è il rinnovamento di un genere più filosofico di *prosimetrum*, che ricorda il *De nuptiis* di Marziano Capella e la *Consolatio Philosophiae* di Boezio. A Tours il *prosimetrum* di Ildeberto sul corpo e l'anima (cfr. *supra*, p. 248) fu seguito dal *De eodem et diverso* (prima del 1116) di Adelardo di Bath, sostanzialmente un'allegoria che accenna a temi scientifici, in cui i pochi passaggi poetici giocano un ruolo piuttosto secondario, e più tardi dall'assai più ambiziosa *Cosmographia* (1147) di Bernardo Silvestre. Bernardo, mentre non disdegna Marziano come fonte per i dettagli mitologici e per i nomi esotici, riscopre l'intera portata di Boezio, della sua ricerca della forma come mezzo per presentare una visione profonda e seria dell'universo – anche se nella sua opera, come in quella di Marziano (e anche in quella di Boezio), non mancano tocchi di satira menippea.

Il *prosimetrum* di Alano di Lilla, *De planctu Naturae* (ca. 1160-1170), prende l'opera di Bernardo come punto di partenza e Natura, il personaggio creato da Bernardo, come eroina. Allo stesso tempo Alano prova a superare il suo predecessore dal punto di vista formale, servendosi di un più ampio numero di metri nei passaggi in versi, e facendo mostra di grande virtuosismo nel *cursus* per ogni cadenza alla fine delle clausole nei passaggi in prosa (nelle poche evidenti eccezioni presenti nell'edizione fatta da Häring, uno sguardo all'apparato mostra una variante che conserva il *cursus* e che

dovrebbe essere inserita nel testo). Sebbene il contenuto, la pienezza dell'invenzione allegorica e la gioiosa stravaganza del linguaggio del *De planctu* siano inusuali, non ritengo che in ultima analisi Alano possa eguagliare poeticamente Bernardo: c'è una vivacità e un'imprevedibilità nell'opera più antica che sfida ogni imitazione; nell'imitatore il virtuosismo diviene prolissità.

Tanto la *Cosmographia* quanto un *prosimetrum* più breve, sullo scopo dello studio e sulla natura della conoscenza, che Gualtiero di Châtillon scrisse e pubblicò a Bologna (ca. 1176), verranno discussi più sotto (cfr. *infra*, pp. 269-271 e 276-277). Alla fine del secolo, la forma prosimetrica venne usata ancora una volta, con un altro scopo, in un'opera che possiamo definire unica nel suo genere: i *Gesta Danorum* di Saxo Grammatico († ca. 1220). È nei primi libri (I-VIII), quelli per così dire non storici, dei *Gesta* – completati probabilmente negli anni intorno al 1190 – che Sasso inserisce numerosi brani di poesia nel mezzo della prosa. Nei suoi cinquanta passaggi poetici si avvale di un'ampia gamma di metri classici rari che lascia Bernardo e persino Alano alle spalle – metri che risalgono a Orazio e a Prudenzio, a Marziano e a Boezio. Sasso presenta la sua opera come una fedele traduzione da fonti orali in volgare, e afferma di servirsi della forma poetica quando queste fonti sono poetiche – cioè, quando attinge a canzoni mitologiche o eroiche, o a scaldi; i racconti dettagliati a lui fatti non in versi dal suo informatore islandese vengono invece resi in prosa. Tuttavia la trasposizione in latino di Sasso (che, oltre ai paralleli in volgare giunti sino a noi, è la sola forma in cui questo materiale ci è stato conservato) suggerisce che, specialmente nei brani poetici, egli si avvale di capacità creative quali pochi traduttori nel senso più stretto del termine mostrano, e che, nel dare alle sue fonti l'eleganza latina, l'eloquenza e l'umorismo osé di cui era imbevuto, il timbro della narrazione dovette inevitabilmente cambiare.

### *Prosa autobiografica*

Nella sovrabbondante letteratura in prosa del secolo, è importante segnalare certi sviluppi caratteristici. Una conseguenza del «soggettivismo» al quale alludevo all'inizio fu l'incremento quantitativo che questo secolo vide della letteratura autobiografica. Il concetto di autobiografia, se posto in relazione in modo appropriato con i testi rimastici, non deve esser inteso però troppo rigidamente. Così per esempio riterrei la *Vita* di Cristina di Markyate (ca. 1150) largamente autobiografica; sebbene infatti fosse messa per iscritto non da Cristina ma da un innominato monaco di

Sant'Albano, quest'ultimo ebbe un ruolo che potremmo definire di *ghost-writer* più che di biografo: Cristina forniva racconti che egli metteva in forma scritta, rispondeva alle sue domande e dove necessario faceva aggiunte e correzioni. La *Vita* di Cristina ha una coerenza e una simmetria formale che manca tanto al di poco precedente (e di gran lunga più celebrato) *De vita sua* di Ghiberto di Nogent quanto all'*Historia calamitatum* di Abelardo. Ghiberto, dopo un primo libro in cui sono evocate con ricchezza di particolari e vivida intensità la sua fanciullezza e la sua adolescenza, aggiunse due altri libri in cui gli elementi autobiografici sono scarsi, e abbondano invece aneddoti riguardanti la vita monastica, leggende relative a miracoli e ad avvenimenti della storia di Laon. Il testo di Abelardo, assai più breve, in forma di lettera ad un amico (della cui esistenza reale molti studiosi hanno dubitato) è così avvincente per il suo contenuto – come anche per la sua maestria letteraria, capace di esprimere l'esperienza di un individuo attraverso una fitta trama di allusioni classiche, bibliche e patriistiche – che i tratti formali meno riusciti dell'opera sono stati quasi ignorati. Con l'ultimo grande avvenimento che Abelardo narra (ovvero quando venne dato alle fiamme il suo libro sulla Trinità), l'*Historia* è poco più che a metà; nella parte che segue, la discussione del contestato nome che egli aveva scelto per il suo oratorio, il «Paracletto», la citazione di autorità per giustificare questa scelta, e per difendere le sue visite ad Eloisa e alle sue consorelle, occupano più spazio della narrazione della sua intera carriera scolastica. Può darsi che ciò sia «realistico»: ovvero che questi fossero i pensieri che ossessionavano la mente di Abelardo all'epoca della stesura (ca. 1132). Tuttavia si può supporre che, non soltanto noi, che assistiamo come curiosi ritardatari a questa storia, ma anche i discepoli, il primo o i primi lettori di Abelardo, avrebbero dato qualsiasi cosa pur di avere una maggiore dovizia di particolari nella seconda parte e citazioni meno lunghe dai Padri della Chiesa.

L'autobiografica *De conversione sua* (ca. 1150) di Ermanno Giudeo di Colonia mostra di nuovo quell'unità di cui risulta priva l'*Historia* di Abelardo. Questo perché per Ermanno la sua conversione dall'ebraismo al cristianesimo era qualcosa che dava coerenza e nuovo significato alla sua vita: era un punto di vista da cui tutto il resto della sua esistenza poteva essere interpretata e percepita come un insieme. Al contrario, i momenti più schematici nell'interpretazione di Abelardo delle sue disgrazie – la sua affermazione che egli fu punito della lussuria con la castrazione, e dell'orgoglio con l'incendio del suo libro – sono chiaramente inadeguati come maniere di cir-

coscrivere la sua esperienza, e mostrano tanto il rifiuto emotivo quanto l'accettazione intellettuale che Abelardo dovette nutrire verso tali schemi semplificatori.

Nel caso di Ildegarde di Bingen, ciò che sopravvive della sua autobiografia è soltanto una serie di brevi note isolate, contenenti reminiscenze di alcuni momenti fondamentali della sua vita, conservate con le sue stesse parole, esattamente quali ella stessa le lasciò, nella *Vita* che fu composta dopo la sua morte. Le sue memorie sono succinte ma meravigliosamente dirette. Esse rivelano così tanto della sua personalità senza il mascheramento della convenzione e dell'edificazione religiosa che, se l'autrice avesse dato più tempo all'elaborazione di questi pensieri intimi, avremmo avuto un'autobiografia di prima grandezza.

Frammentari ma in un senso molto differente sono invece gli elementi autobiografici contenuti nei voluminosi scritti di Giraldo del Galles († 1223) composti tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo. Come Raterio di Verona nel X o Otlone di Sant'Emmeram nell'XI secolo, Giraldo scrive un'intera serie di opere in cui la sua vita e i suoi pensieri sono sempre molto presenti, e (come Raterio e Otlone) almeno un'opera esplicitamente autobiografica, il *De rebus a se gestis* (ca. 1208). Tuttavia il mondo di Giraldo è più sanguigno e più prosaico di quello dei due suoi tormentati predecessori: invece delle caustiche valutazioni di se stesso e degli altri proposte da Raterio, o degli incubi tentatori che spingono verso l'ateismo Otlone, Giraldo rimane vanaglorioso, pieno di pregiudizi – e divertente – fino alla fine.

### *Prosa mistica e profetica*

Un'altra manifestazione del soggettivismo caratteristico del XII secolo può esser vista nella nuova ed eccezionale fioritura di opere mistiche e profetiche. L'interpretazione del Cantico dei Cantici come allegoria mistica, che racconta la relazione tra l'anima dell'individuo e il suo Sposo divino, risale almeno ad Origene († 254); tuttavia non era mai stata sviluppata da allora con tale pienezza psicologica. Coloro che rintracciano le tappe dell'amore mistico – Bernardo di Chiaravalle, Guglielmo di Saint-Thierry, e in misura minore Riccardo di San Vittore – spesso si sentono chiamati a fare *excursus* polemici, nei quali mettono a contrasto l'amore di cui scrivono con l'amore umano che invece aborriscono e denunciano. Allo stesso tempo – paradossalmente, ma anche in modo abbastanza naturale – il linguaggio dell'amore umano, espresso attraverso le parole del canto nuziale di Salomone e delle molte finezze emotive che aveva ispirato, rimane tutto ciò che

i mistici hanno a disposizione per adombrare quell'esperienza che dichiarano essere diversa (o incommensurabile) dalla vile esperienza terrena.

Le donne che scrivono di amore divino questa volta procedono diversamente. Il loro desiderio d'essere ascoltate si esprime non tanto attraverso l'interpretazione del testo sacro (sebbene anche questo possa accadere) quanto attraverso il racconto di ciò che loro stesse hanno visto e sentito nelle visioni; in questo modo insegnano le opere dell'amore divino attraverso la ricerca della verità nelle loro esperienze individuali. Verità quali quelle che queste autrici rendono esplicite possono dirsi mistiche nell'orientamento – cioè, possono riflettere sulla relazione tra l'anima e Dio – o, ancora, profetiche. Ildegarde nel suo vasto ciclo di visioni vede diverse parti del cosmo cristiano in modi che non hanno precedenti. La voce che le spiega il significato delle sue visioni può essere didattica, oppure può profetizzare le ultime età del mondo, incluso l'avvento dell'Anticristo. Tuttavia non mancano anche (come nella visione finale del primo libro, *Scivias*) momenti di esultante celebrazione dell'unione amorosa tra le anime redente e Dio.

Mentre molti prolifici scrittori profetici del XII secolo, quale Ruperto di Deutz o Gerhoh di Reichersberg, sono oggi di interesse più per la storia della spiritualità che per quella della letteratura, il più originale, Gioacchino da Fiore, richiama la nostra attenzione, non soltanto per la sua profonda influenza letteraria sui secoli successivi, in particolare sulla poesia di Dante e di Langland, ma perché, a differenza degli altri, egli immagina un futuro in cui la soddisfazione sarà terrena oltre che monastica o spirituale, e perché, attraverso la sua lunga e spesso tortuosa esegesi dei testi biblici volta alla ricerca dei segni di quel futuro, Gioacchino lo descrive talvolta in un linguaggio che è lucido, appassionato e risplendente. Sebbene gran parte delle opere di Gioacchino nel loro complesso rimangano una selva oscura, alcune pagine appartengono alle vette della letteratura del XII secolo.

### *L'ascesa della narrativa*

Un ultimo aspetto inusuale della prosa del XII secolo che segnalerei qui, prima di prendere in esame più da vicino alcuni autori e le loro opere, può forse esser suggerito dal titolo stesso di questo paragrafo. Esso risulta necessariamente impreciso e copre una quantità di fenomeni sì diversi, ma che è comunque difficile osservare con regolarità nei secoli precedenti. Pertanto Goffredo di Monmouth nella sua *Historia regum Britanniae* – che divenne immensamente popolare ed ebbe una influenza sulle letterature in volgare perfino maggiore di quella sulle successive opere in latino – adotta la forma



di una cronaca, ma al fine di raccontare una materia che (la maggior parte degli studiosi saranno d'accordo) è ampiamente frutto della sua invenzione romantica – una materia che per tratti considerevoli dell'opera è lasciata in un fantasioso stato non sviluppato, come se la semplice registrazione di eventi fittizi fosse tutto ciò che interessava Goffredo, mentre in altri momenti – soprattutto nei famosi episodi riguardanti Merlino e Artù – viene rivelata una fantasia esuberante che mostra come la forma della cronaca sia poco più di un pretesto per un'opera di scrittura creativa. Allo stesso modo Gualtiero Map nel suo *De nugis curialium* (1181-1183) può sollevarsi da un mondo belletteristico di aneddoti divertenti e di *exempla* per giungere ad una ben più sostanziosa novella erotica, raccontata in maniera avvincente, la storia di Sadio e Galo (IV, 3), che, non esistendo paralleli decisivi nei testi latini o volgari coevi, può essere annoverata come un'eccezionale opera di creazione narrativa.

Gli *exempla* erano esistiti a lungo nell'ambito della predicazione, tanto in Occidente quanto in Oriente. Tuttavia, mentre continuano a sopravvivere in questo modo almeno fino al XV secolo in tutta l'Europa, nel XII cominciano anche ad assumere nuove qualità e nuove forme di vita. Possono essere raccolti, come fece Pietro Alfonsi nella *Disciplina clericalis* o Gualtiero Map nel *De nugis*, senza alcun riferimento ad omelie, per diletto più che per scopi educativi (anche se gli autori ricordano di tanto in tanto i topoi del genere, specialmente nelle chiusure e nelle aperture). L'intenzione etica delle narrazioni può variare: può essere attenuata o ignorata, oppure deliberatamente oltraggiosa, o parodistica, o l'una e l'altra cosa. Nel XII secolo inoltre assistiamo, per la prima volta in Occidente, con le più antiche versioni in latino del ciclo dei *Sette Saggi*, alla maniera orientale di strutturare gli *exempla* e i racconti brevi nel contesto di una narrazione più ampia, una «cornice narrativa» (*Rahmenerzählung*).

La ragione per questi impulsi assai diversi verso la narrativa nella prosa del XII secolo rimane difficile da valutare. Tuttavia un elemento che vi ha contribuito può esser stato la riscoperta, nei circoli umanistici del Nord della Francia e in Inghilterra, di due romanzi latini classici, assai fecondi per l'inventiva profana: il *Satyricon* di Petronio e le *Metamorfosi* di Apuleio. Ancora si attende una ricerca dettagliata sulla diffusione e sul grado di assimilazione di queste opere all'epoca; tuttavia sappiamo per esempio che Pietro di Blois nelle sue canzoni d'amore riecheggia linguaggio e motivi desunti da Apuleio, e che Pietro Pittore adatta uno dei *fabliaux* di Apuleio nella poesia *De illa que impudenter filium suum adamavit*. Gualtiero Map, rac-

contando una leggenda che non ha paralleli su Gerberto di Reims (*De nugis*, IV, 11), allude al protagonista di Apuleio, tramutato in un asino, e conta sul fatto che almeno alcuni dei potenziali lettori siano in grado di cogliere le analogie tra Lucio nel romanzo e Gerberto nella leggenda. E perfino l'osservazione conclusiva di Gualtiero (storicamente corretta), secondo cui il papa succeduto a Gerberto si chiama Lucio, può essere un'allusione spiritosa e impudente piuttosto che, come sembra a prima vista, un fatto irrilevante.

Nel caso di Petronio, comunque, conosciamo un debito letterario di più larga portata: una raccolta anglonormanna di *exempla* risalente al XII secolo, scoperta meno di tre decenni orsono, mostra un'influenza così profonda del *Satyricon* che il suo editore decise di pubblicarla sotto il titolo di *Petronius redivivus*.

#### UNA SCELTA DI AUTORI

Perfino un tentativo così rapido e selettivo di evocare gli sviluppi culturali e letterari più significativi nel mondo latino avrà reso evidente quanto sia difficile operare una scelta tra gli autori meritevoli di un esame più dettagliato. Quasi ogni scelta può essere contestata e rimpiazzata da diverse altre, a loro modo altrettanto valide. In accordo con i principi di questo volume, comunque, ho deciso di focalizzare la mia attenzione prima di tutto su quattro dei maggiori scrittori del secolo, ciascuno oltremodo originale ed eccellente in opere di vario genere: Pietro Abelardo, Bernardo Silvestre, Ildegarde di Bingen e Gualtiero di Châtillon. Non soltanto costoro, presi assieme, sono responsabili di alcune tra le opere più vitali del secolo, ma la gamma stessa della loro attività può esser vista, sotto molti riguardi, come rappresentativa dell'intero secolo.

A questi quattro nomi ho aggiunto, dedicando uno spazio più breve, vari gruppi di scrittori, ognuno dei quali, secondo la mia opinione, esemplifica una delle distinte tendenze o dei «movimenti» del periodo. Comincerò con tre filosofi-scienziati risalenti ai primi decenni del secolo, pionieri del nuovo sapere, dell'accresciuta libertà intellettuale che giunse con l'assimilazione del riscoperto patrimonio culturale greco e arabo: Adelardo di Bath, Guglielmo di Conches ed Ermanno di Carinzia. Ho scelto costoro anche perché, diversamente da altri pensatori importanti e innovativi che potrei menzionare, quale ad esempio Gilberto di Poitiers, chiaramente trascen-

dono la *Fachliteratur*, e sono autori di opere che, come il *Discours de la méthode* di Cartesio, le *Pensées* di Pascal o i *Three Dialogues* di Berkeley, appartengono tanto alla storia della letteratura quanto a quella del pensiero speculativo.

Continuerò con uno sguardo a tre scrittrici latine del secolo: Cristina di Markyate, Eloisa, e Elisabetta di Schönau. Nessuna di queste tre donne – provenienti rispettivamente dall’Inghilterra, dalla Francia del Nord e dalla Renania – ci ha lasciato un corpus paragonabile per varietà o grandezza a quello di Ildegarde; pur tuttavia il loro contributo è unico, e delle tre soltanto l’opera di Eloisa è divenuta, almeno in parte, ben conosciuta.

Il vigore eccezionale della letteratura latina laica o profana è esemplificato nel gruppo successivo: Goffredo di Monmouth, Ugo Primate e l’Archipoeta. Da questi mi volgo poi a tre scrittori più difficili da classificare, ma che in maniera diversa illustrano sia alcuni orientamenti dell’umanesimo del XII secolo, sia le aspirazioni poligrafiche ed erudite dell’epoca: lo spagnolo Pietro Alfonsi, l’inglese Giovanni di Salisbury, e Alano di Lilla, presto conosciuto come *doctor universalis*, la cui carriera abbracciò sia il Nord che il Sud della Francia.

Infine, sebbene io abbia evitato le discussioni teologiche in senso più tecnico (per mancanza di competenza quanto per mancanza di spazio), il quadro dei risultati letterari dell’epoca sarebbe davvero inadeguato se non si menzionassero alcuni dei suoi più grandi scrittori religiosi, mistici e profetici: così ho scelto per concludere Bernardo di Chiaravalle, Riccardo di San Vittore e Gioacchino da Fiore. Una lista preliminare che avevo compilato, che includeva, oltre a questi nomi, quelli di diversi storici di notevole qualità letteraria (Orderico Vitale, Guglielmo di Tiro, Ottone di Frisinga), di importanti epistolografi (Pietro il Venerabile e Pietro di Blois – che meriterebbe d’esser considerato anche come poeta), di insegnanti umanisti di vita spirituale (Ugo di San Vittore, Aelredo di Rievaulx, Errada di Hohenburg), possono dare un’idea della difficoltà incontrata nel limitare la scelta in un secolo fecondo come questo.

#### *Pietro Abelardo (1079-1142)*

Pietro Abelardo nacque nel 1079 in un villaggio della Bretagna, Le Pallet, vicino a Nantes, da una famiglia della piccola nobiltà. Suo padre aveva ricevuto una qualche istruzione letteraria prima di diventare cavaliere, ed era del parere che anche i suoi figli dovessero seguire le sue orme.

Pietro, il maggiore dei figli, divenne invece uno studente così appassionato che rinunciò ai suoi diritti di proprietà in favore dei fratelli minori, e viaggiò allo scopo di proseguire i suoi studi, prima (ca. 1095) con il nominalista Roscellino, a Loches o a Tours, poi a Parigi con il logico «realista» Guglielmo di Champeaux, che velocemente surclassò in capacità dialettica. Proprio a causa della conseguente ostilità di Guglielmo, Abelardo non poté insegnare nella città di Parigi, e solo in seguito, dopo aver insegnato in scuole vicino e appena fuori di Parigi, ebbe modo di stabilirsi nella città, dove per mezzo delle sue lezioni geniali raccolse intorno a sé un vasto seguito di studenti. Nel mezzo della sua carriera di logico (ca. 1114) si recò per un breve periodo a studiare teologia con Anselmo di Laon, ma fu presto infastidito dal metodo dell'anziano studioso di mettere a confronto autorità senza riflettervi criticamente e razionalmente; così a Laon Abelardo si guadagnò nuovi nemici.

Al vertice della sua fama a Parigi (ca. 1117) egli, per sua stessa ammissione, sedusse freddamente e poi si innamorò appassionatamente di Eloisa, colta nipote di uno dei suoi colleghi parigini. Insistette per sposarla segretamente, ignorando le eloquenti obiezioni della donna (riportate nella *Historia calamitatum*), la quale fece di tutto per convincerlo che era una gloria maggiore amarsi liberamente piuttosto che esser legati da un contratto, un contratto che avrebbe inoltre ostacolato il raggiungimento stesso da parte di Abelardo del suo ideale di vita del filosofo. Loro figlio, Astrolabio, nacque in Bretagna in casa della sorella di Abelardo nel 1118.

Dopo la castrazione subita da parte di alcuni uomini assoldati dallo zio di Eloisa, che non aveva mai dimenticato la seduzione e il quale era convinto che il filosofo avesse nel frattempo ripudiato sua nipote, Abelardo costrinse quest'ultima a prendere gli ordini, ed egli stesso divenne monaco a Saint-Denis. La sua infelicità in quel monastero, e circa un decennio più tardi come abate di una turbolenta abbazia bretone, Saint-Gildas, venne aggravata dalla condanna e dal rogo, nel 1121, del suo libro *Theologia*, dal Sinodo di Soissons. Per qualche anno (ca. 1122-1127) Abelardo si stabilì e insegnò in una landa desolata in Champagne, dove costruì un oratorio, il Paracleto, e dove gli studenti si affollavano dalle città circostanti per ascoltare le sue lezioni. Nel 1129 donò il Paracleto a Eloisa e alle sue monache, le quali erano state espulse dal loro monastero vicino a Parigi. Nel 1135 circa Abelardo abbandonò Saint-Gildas di nuovo alla volta di Parigi. Ad eccezione della famosa corrispondenza con Eloisa (la cui autenticità è stata spesso messa in dubbio, sebbene mai su basi convincenti), molte delle opere

successive – incluso il ciclo di *Planctus*, l'*Hymnarius* e le preghiere liturgiche, l'esposizione sull'inizio del Libro della Genesi (*Hexaemeron*) e un gruppo di sermoni e lettere contenenti consigli – sono dedicate a Eloisa e alle sue consorelle del Paraclete, in cui egli vedeva, al di là della sua precedente sollecitudine per la moglie, una sorta di monumento spirituale di cui si sentiva creatore e responsabile. L'ostilità di san Bernardo, che nel 1140 fece condannare Abelardo per eresia al Concilio di Sens, oscurò gli ultimi anni di vita del filosofo; il suo silenzio al Concilio, il rifiuto all'autodifesa, rimangono un enigma. Egli fu comunque generosamente accolto dopo quella condanna da Pietro il Venerabile, abate di Cluny, che usò la sua posizione per permettere ad Abelardo di vivere in pace e onore, insegnando ancora e scrivendo, fino alla morte avvenuta nel 1142.

I primi scritti di logica di Abelardo consistono di una serie di commenti ai testi più ampiamente studiati di Aristotele, Porfirio e Boezio, preceduti, secondo le ricerche più recenti, dal capolavoro sintetico, la *Dialectica*. Fino agli ultimi anni continuò a rivedere e ad ampliare la sua *Theologia*, la cui prima versione era stata data alle fiamme nel 1121. In modo crescente nelle sue varie redazioni il trattato mostra non solo l'acume del dialettico nel chiarire i concetti più difficili riguardanti la Trinità, ma esprime la convinzione che le supreme verità cristiane – il Logos incarnato come il Dio trinitario – erano state raggiunte attraverso la ragione o l'ispirazione dai migliori e più nobili intelletti del mondo precristiano, tanto dalle donne (specialmente le Sibille) quanto dagli uomini (Platone, Virgilio, Ermete Trismegisto e altri). Nel *Dialogus inter philosophum, Iudaeum et Christianum* (o *Collationes*), un'altra opera della maturità, la stessa intuizione è argomentata in relazione alla natura della vita buona: il filosofo gradualmente convince i suoi interlocutori che in particolare le concezioni cristiane della virtù e della beatitudine possono essere dimostrate attraverso la legge razionale e naturale, e non soltanto attraverso l'insegnamento cristiano. Cruciale per questa legge naturale, secondo Abelardo, è vedere la bontà in termini non di una specifica serie di azioni, dottrine, comandamenti da seguire, ma di intenzione: «non que fiunt, sed quo animo fiunt» è un principio vicino al cuore di Abelardo quanto a quello di Eloisa. Nella sua *Ethica*, Abelardo torna sulla travolgente importanza dell'intenzione, arrivando persino ad affermare in modo paradossale che coloro che uccisero Cristo furono innocenti, perché credevano che ciò che facevano fosse giusto. Come osserva finemente David Luscombe, mettendo a confronto l'approccio di Abelardo alla logica con quello all'etica: «egli critica una forma di realismo che con-

sente che gli atti fisici possano essere portatori di bontà o malvagità, proprio come critica il punto di vista che le espressioni fisiche (parole) possano esse stesse trasmettere idee generali» (*A History* 1988, p. 306).

Le lettere e la produzione poetica di Abelardo appartengono alla letteratura in senso stretto. Notevoli tra le lettere, oltre all'autobiografica *Historia calamitatum* (cfr. *supra*, p. 260), sono quelle indirizzate ad Eloisa, in cui egli cerca ardentemente di condurla dal consenso solo esterno alla vita monacale – cui, per gelosia, dopo la castrazione, egli l'aveva costretta – all'intima accettazione di quella vita, i cui ideali egli si dilunga ad esporre per lei, e più tardi anche per la sua comunità. Nell'ambito della produzione poetica il brano più tradizionale è il *Carmen ad Astralabium* – di circa mille versi, in distici elegiaci, in cui dà al figlio consigli di tipo gnomico, del genere reso familiare da classici quali i *Disticha Catonis*, sebbene s'incontrino nei versi di Abelardo momenti di intima riflessione personale. Mentre la recente curatrice ha mostrato che la versione più lunga del *Carmen*, di cui sopravvivono pure varie versioni abbreviate, è più vicino all'originale di Abelardo, non è stata ancora risolta la questione riguardante la completezza del testo in questa forma e la sua struttura originaria, o se invece dobbiamo rassegnarci alle interpolazioni e alle trasposizioni persino nel caso dei manoscritti migliori.

Ma è nel verso ritmico rimato che il talento poetico di Abelardo risplende più chiaramente. Dei due cicli poetici, entrambi composti probabilmente nella prima metà degli anni Trenta per Eloisa e per la comunità del Paracletto, l'*Hymnarius* mostra il virtuosismo formale e la verve intellettuale del filosofo: per tutte le più importanti occasioni liturgiche egli crea inni originali che giocano con il tema appropriato e con le *figurae* ad esso collegate, in maniera elegante, succinta e graziosa. Ma è il ciclo più breve dei sei *Planctus* fatti pronunciare da personaggi dell'Antico Testamento – Dinah, Giacobbe e Davide (due volte), con due più ampi lamenti corali, sulla figlia di Jefte e su Sansone, posti al centro dell'opera – che mostrano le capacità immaginative di Abelardo più profonde, e le sue ardite sperimentazioni formali e musicali, specialmente nella forma del *lai lyrique* (cfr. *supra*, p. 250). Questo ciclo può essere annoverato tra le creazioni liriche più avvincenti del Medioevo. Caratteristico del modo di pensare di Abelardo è il penetrare i personaggi e gli avvenimenti dell'Antico Testamento attraverso una ricerca critica – sollevando *cruces* morali e psicologiche (quali l'angoscia di Dinah per la perdita del suo amato Sichem, la follia di Jefte e l'eroismo di sua figlia o il suicidio di Sansone disperato) con cui la narra-

zione biblica stessa non si confronta mai. Nei *Planctus* vediamo esemplificato con consumata sensibilità il principio del dubbio che Abelardo enuncia nel prologo giustamente famoso del *Sic et non*. In quelle pagine, dopo aver tracciato i contorni dell'intera gamma dei possibili modi in cui possono sollevarsi le contraddizioni nella Bibbia e nei Padri – un'analisi che coinvolge semantica, critica testuale, conoscenza del contesto, conoscenza della licenza poetica, dello stile profetico, e perfino dell'intrinseca ricchezza di interpretazione della scrittura sacra – Abelardo conclude sottolineando che «la prima chiave che conduce alla saggezza è dubitare con assiduità e con frequenza ... . Perché attraverso il dubbio giungiamo all'investigazione, attraverso l'investigazione percepiamo la verità; perciò la Verità stessa disse: "Cercate e troverete"».

*Bernardo Silvestre (ca. 1100 - ca. 1160)*

Nel suo romanzo *Peter Abelard*, Helen Waddell ha inventato una scena deliziosa: Abelardo sta conducendo Eloisa, incinta del loro bambino, Astrolabio, da Parigi a casa di sua sorella Denise in Bretagna; durante il percorso fanno una sosta a Tours, dove insieme (alle sei del mattino, come era abitudine!) ascoltano una lezione di Bernardo Silvestre. Cronologicamente ciò non sarebbe stato possibile: se Abelardo ed Eloisa passarono davvero per Tours in quell'occasione, ovvero tra il 1117 e il 1118 – cosa che è del tutto possibile – l'insegnante che potrebbero aver incontrato o ascoltato sarebbe stato Adelardo di Bath; ciò nonostante Bernardo (nato ca. nel 1100, come Eloisa) avrebbe potuto esser già uno dei discepoli di Adelardo (e invero alcuni contatti con studiosi di Tours o di Chartres possono, intorno a quegli anni, avere ben suscitato in Abelardo quell'interesse per il pensiero speculativo platonico che fa la sua comparsa nella prima redazione della *Theologia* (1121) e si fa più pienamente articolato nelle ultime versioni).

Sappiamo assai meno della vita esteriore di Bernardo che di quella di Abelardo, ma possiamo asserire con sicurezza che fu meno *mouvementée*. Proveniente da un'affermata famiglia di Tours, trascorse la maggior parte dell'esistenza in quella stessa città, presso la cui scuola cattedrale insegnò e dove scrisse molte delle sue opere, e morì intorno al 1160.

L'elenco degli scritti di Bernardo presenta ancora alcuni problemi. La più antica opera giunta a noi è probabilmente un commento all'*Eneide* (ca. 1125-1130), a lui attribuito in due manoscritti, che in un certo numero di motivi incidentali adombra e trova paralleli nella *Cosmographia* (cfr. Dronke, 1985, p. 498). La sua attribuzione a Bernardo è stata contestata, e continuerà

senza dubbio ad esserlo, giacché parte del materiale in essa contenuto è presente anche in altre opere scolastiche del XII secolo; ciò nonostante, finora, nessuna ragione di un certo peso è stata addotta che possa farne escludere la paternità (cfr. Jeuneau, 1989). La questione riguardante l'originalità poi può difficilmente andare al di là delle semplici congetture, a meno che (o finché) non venga ritrovato un manoscritto di Erfurt, andato perduto nel 1945 e contenente sia questo commento sia un altro, non pubblicato, di Guglielmo di Conches (quello di Guglielmo potrebbe essere leggermente precedente). Così come ci è giunto, il commento ascritto a Bernardo, sebbene tragga alcuni spunti da Macrobio, da Fulgenzio e da altri mitografi, può definirsi una lettura allegorica sistematica assai ingegnosa e a tratti profonda dei primi sei libri dell'*Eneide*, in cui si mostra come la crescita dello spirito umano (*Aeneas = ennos demas, id est habitator corporis*), figlio di Anchise (il Creatore) e di Venere (l'armonia cosmica), giunga dall'infanzia alla piena comprensione filosofica, come lasci dietro di sé la sua sensualità (Didone), e infine, aiutato dalla Sibilla (= *scibile*, ciò che può essere conosciuto), può contemplare il Padre divino nell'oltretomba (questa terra).

Se questo commento è, come io ritengo, di Bernardo, ad esso ne fece seguire uno sul *De nuptiis* di Marziano Capella (ca. 1130-1135), che fa riferimento e cita il commento all'*Eneide*. In questo caso soltanto un frammento di ciò che dovette continuare come una vasta esposizione sopravvive, ma verso l'inizio Bernardo suggerisce un notevole parallelo di struttura tra l'*Eneide*, il *De nuptiis* e la *Consolatio* di Boezio: il significato velato, nascosto (*integumentum*, o *involucrum*) in tutte le tre opere mostra come il regno divino sia raggiunto dalla mente attraverso la ricerca, che assume la forma di un viaggio oltremondano, e in cui il protagonista è accompagnato da una saggia guida femminile (Enea dalla Sibilla, Mercurio da Virtù, Boezio da Filosofia).

Tale viaggio verso il divino gioca un ruolo importante anche nel capolavoro di Bernardo, la *Cosmographia*, che egli lesse a papa Eugenio III probabilmente nel 1147. La *benivolentia* papale (di cui ci racconta una delle prime glosse all'opera) nei confronti di questa cosmologia assai avventurosa e non ortodossa poté ben rendere Bernardo immune dal tipo di persecuzione che ebbero a soffrire Abelardo, Guglielmo di Conches o Gilberto di Poitiers.

In due libri, *Megacosmus* e *Microcosmus*, in cui nove sezioni in tutto di prosa ritmica si alternano con nove sezioni in versi di differenti metri, Bernardo fornisce il suo esilarante *integumentum* circa la creazione dell'universo e dell'uomo. I suoi stimoli più profondi vengono dal *Timeo* di Platone con il commento di Calcidio, dall'*Asclepio* ermetico e dal *Periphyseon* dell'Eriu-



gena; ma Bernardo aveva letto e assimilato quasi tutto ciò che un intellettuale del Nord poteva leggere verso l'inizio del XII secolo, inclusi alcuni dei nuovi testi medici e astronomici tradotti dall'arabo (ci sono tracce di queste letture nei due commenti più antichi così come nella *Cosmographia*; significativamente, Bernardo afferma anche di aver scritto un suo commento al *Timeo*, sebbene questo sia o andato perduto o non ancora identificato). Ma nonostante tutta la cultura letteraria di Bernardo, la leggenda nella *Cosmographia* è di sua invenzione. Bernardo narra la formazione (o meglio la ri-formazione, dato che egli lascia intendere che la creazione sia ciclica) del cosmo e dell'uomo come l'opera di una serie di esseri divini femminili («teofanie» nel senso attribuito al termine dall'Eriugena). È Bernardo che introduce nella letteratura medievale Natura come una divinità – magari potremmo dire, che l'ha inventata, giacché la Natura personificata retoricamente dagli autori tardolatini non aveva niente della vivacità o delle specifiche funzioni creative dell'eroina di Bernardo (cfr. Dronke 1980). Bernardo la rappresenta come la «benedetta fecondità» di una divinità ancora più alta, Noys (la divina provvidenza), e come la figura centrale in una triade di divinità naturali (Urania, Natura, Physis) che collaborano a creare l'essere umano, un compito in cui si incontrano con difficoltà e perfino, nel caso di Physis, la più priva di immaginazione delle tre, con lagnanze riguardo a ciò che sono chiamate a fare. Ma l'«aspetto più antico» (*antiquissimus vultus*) di Natura è ancora un'altra teofania, chiamata Silva o Hyle, il grembo di tutta la generazione, che può essere formata come entità divina, ma alla quale rimane attaccata una sfumatura di *malignitas silvestris*. Il viaggio celeste di Natura e Urania per ottenere la forma perfetta dell'essere umano termina con la sua incarnazione nella modalità fisica; tuttavia la fisicità, come Bernardo indica verso la fine, è un ciclo infinito di generazione e decadimento, contro il quale l'essere umano può combattere soltanto con la procreazione. L'immortalità riposa dunque nella propria prole: è quella della razza, non quella dell'individuo. Allo stesso tempo l'anima di ogni persona che vive rettamente può alla morte essere riunita alla stella dalla quale è discesa, e le stelle, per dispensa divina, determinano il corso delle vite e degli eventi nel mondo sottostante.

Ciò che sottende questa cosmologia profondamente personale è dunque l'enigma del determinismo: l'essere umano creato è condizionato fisicamente e mentalmente (nella sua allegoria Bernardo evoca lo specchio della provvidenza, la tavola del destino e il libro della memoria); come può quindi affermare se stesso in quanto essere libero, una possibilità che Ber-

nardo non nega mai? Nell'altro suo poema maggiore, *L'astrologo* (*Mathematicus*), composto prima del 1159, Bernardo tratta questo problema più direttamente, servendosi di una variante del mito di Edipo rintracciabile tra le *Declamationes* dello Pseudo-Quintiliano, sottilmente alterata per i suoi propositi. Il giovane perfetto in virtù e saggezza che, l'astrologo prevede, è destinato sia a divenire imperatore sia ad uccidere il proprio padre, chiede al popolo romano, dopo la sua incoronazione, il permesso di suicidarsi. In seguito all'esitazione del popolo, egli vede una via meno drastica alla libertà: abdiccherà al potere imperiale, e quindi sarà sciolto da tutte le reti di Fortuna inseparabili da quel potere.

Nell'introduzione ad un'altra opera della maturità, l'*Experimentarius*, Bernardo ritorna ancora una volta al problema del destino. Qui egli è il *fidelis ex arabico in latinum interpres* di un'opera di geomanzia, che sopravvive in una tradizione manoscritta un po' ingarbugliata ed eterogenea, cosicché l'esatta estensione di ciò che egli andava traducendo (o adattava, è difficile stabilire quale fosse la sua personale conoscenza dell'arabo) non è interamente chiaro (cfr. Burnett 1978). L'introduzione, comunque, mostra la sua individuale, ironica e parziale accettazione delle predizioni astrologiche: «io ritengo che esse siano bagatelle, ma bagatelle sottili. Sebbene non penso che sia completamente inutile conoscerle, ci sia consentito usarle in maniera giocosa, senza troppo impegno o fiducia. Piuttosto, facciamo in modo che le trappole disposte dal nemico dell'umanità (Satana) siano messe in ridicolo, e, una volta scoperte, siano evitate». Come cosmologo Bernardo si interessa di leggi che condizionano l'universo e l'essere umano; come poeta e umanista, egli rifiuta di ritenere quell'essere, *vera dei facies homo* (*Cosm.*, II, 12, 15), uno schiavo.

#### *Ildegarde di Bingen (1098-1179)*

Ildegarde può sembrare che abbia indirettamente due tratti in comune con Bernardo Silvestre. Come lui è autrice di una cosmologia che per molti versi non ha precedenti nel XII o in qualsiasi altro secolo del Medioevo, e che, come quella di Bernardo, si esprime in un linguaggio e in immagini che si sollevano spesso a livello di alta poesia; come Bernardo, ancora, Ildegarde ebbe la *benivolentia* di papa Eugenio III in un momento fondamentale della sua carriera. Dopo il viaggio in Francia nel 1147, questo papa era intervenuto al Sinodo di Treviri (dove era presente anche il potente san Bernardo), e in quella sede pubblicamente aveva letto e approvato parti del primo libro di Ildegarde, *Scivias*, non ancora ultimato. Il papa confermò la

validità del suo dono visionario e profetico e la incoraggiò a continuare nella scrittura. Se Eugenio III o san Bernardo avessero disapprovato il tenore dei pensieri di Ildegarde, il vasto e stupefacente corpus delle sue opere non avrebbe mai visto la luce.

Nata nel 1098 a Bermersheim vicino al Reno, figlia minore di una famiglia della più alta nobiltà, Ildegarde fu «offerta a Dio» appena raggiunto l'ottavo anno di età; entrò in monastero al Disibodenberg, dove apprese il latino (la cui conoscenza, come ella stessa spesso insistette, rimase poco più che rudimentale), e dove nel 1136 divenne badessa. Nel 1150, dopo aver lottato per l'indipendenza, si trasferì con le sue consorelle per recarsi nel nuovo monastero del Rupertsberg. Là rimase, assalita da frequenti infermità, fino alla morte nel 1179. Una vita priva di avvenimenti importanti, si potrebbe pensare, tuttavia il dono della visione, che affermava di aver avuto sin dall'infanzia, portò il gran mondo da lei e le permise di viaggiare su una scala inconcepibile per altre donne di cultura del suo tempo. Dopo che la sua ispirazione venne riconosciuta e divenne più famosa, Ildegarde iniziò una corrispondenza con tre papi e con alcuni sovrani, fra cui Enrico II d'Inghilterra, l'imperatore Federico Barbarossa e l'imperatrice Irene di Bisanzio; fu consultata per consigli da chierici e laici di ogni rango; intraprese una serie di viaggi per predicare, presso vescovi e clero secolare, presso monaci nelle loro abbazie e presso i laici nelle città. Fu probabilmente in qualche importante centro culturale, come Treviri, che Ildegarde visitò frequentemente, ed ebbe modo di accedere agli autori più inusuali e difficili, che gradualmente assimilò: nel XII secolo il catalogo della biblioteca di San Massimino a Treviri (che sopravvive) includeva, per esempio, Origene, Filastro e Claudiano Mamerto, che sappiamo Ildegarde lesse, mentre a Sant'Eucario, sempre a Treviri, ella trovò un raro testo di cosmologia, *Il Libro di Nemrod (Liber Nemroth)*.

Ciò nonostante nei suoi scritti visionari, giacché ogni cosa è vista come inviata attraverso una diretta ispirazione, Ildegarde non cita alcuna fonte umana; soltanto una manciata di allusioni nelle opere scientifiche – ad autori quali Platone o Lucano – o ancora a «opere di alcuni filosofi», nelle note autobiografiche conservate tra le pagine della sua *Vita*, ci consentono di supporre qualcosa delle sue avventure intellettuali. Anche stilisticamente possiamo rintracciare i suoi progressi da un latino pieno di colore, ma in cui espressioni brillanti e sottili si mescolavano con espressioni goffe, ripetitive od oscure (Ildegarde concesse al suo segretario di apportare soltanto minime modifiche al fine di migliorare la grammatica e la sintassi,

mai di cambiare qualcuna delle espressioni che le erano state inviate dalla voce divina), ad alcuni degli scritti più tardi, inclusi quelli risalenti al periodo in cui non ebbe un segretario, dove esprime i suoi pensieri più complessi con perfetta lucidità, e in cui il controllo sintattico si estende a vasti periodi che scorrono limpidamente e hanno una qualità quasi melismatica.

L'impresa più ambiziosa di Ildegarde è costituita da un gruppo di tre opere visionarie: *Scivias* (terminata nel 1151), il *Liber vitae meritorum* (1163) e il *Liber divinorum operum* (1173-1174). È consuetudine, e sotto molti riguardi giusto, ritenere queste opere una sorta di trilogia, giacché i testi più tardi contengono molti rimandi ai precedenti, sebbene vada anche sottolineato che, durante la composizione dello *Scivias*, Ildegarde non poteva immaginare che avrebbe ricevuto altre visioni di scala comparabile; perciò la sua prima opera contiene già molti motivi cosmologici ed escatologici rintracciabili nella terza, ed alcune descrizioni drammatiche e analitiche delle virtù e dei vizi rintracciabili nella seconda. Ognuno di questi tre testi contiene una serie di visioni distinte, ma spesso collegate tra loro, di diversa lunghezza: la prima ne ha 26, la seconda 6, l'ultima (più estesa e più grandiosa nella concezione rispetto alle precedenti) 10. Le visioni sono ricche di dettagli pittorici e tanto per il primo testo quanto per l'ultimo ci sono giunte le miniature che, sebbene non rappresentino tutto ciò che Ildegarde vide o immaginò, vennero realizzate sotto la sua supervisione e con il suo imprimatur (direttamente nel caso dello *Scivias* di Wiesbaden, mentre il *Liber divinorum operum* di Lucca, sebbene risalga ad una generazione dopo, probabilmente deriva da una copia preparata nel suo scriptorium durante la vita di Ildegarde). Esse ci mostrano un mondo di colori brillanti e di forme strane, talvolta mostruose: Ildegarde sapeva attraverso lo Pseudo-Dionigi che proprio questo genere di immagini, poiché non aspira a dare l'illusione del realismo, è il più adatto ad evocare il mondo divino. Il racconto di ciascuna visione nel testo è seguito dalle spiegazioni allegoriche e morali che la voce celeste dà ad Ildegarde. Queste spiegazioni traggono il loro significato dalla ricchezza di dettagli iconografici, ma spesso li superano in direzione della profezia, della reminiscenza e dell'esposizione di versetti biblici, e di una rinnovata *inventio* visionaria o drammatica. L'effetto d'insieme è una ri-creazione profondamente individuale dell'universo cristiano, tanto nel repertorio di immagini, che è affascinante, quanto nella scrittura, che spesso si solleva dal didattismo alla meditazione intensamente lirica.

Già prima dello *Scivias* Ildegarde aveva cominciato a scrivere poesia lirica, in un linguaggio incantatore, altamente ritmico ma con versifica-

zione libera (spesso comparabile a quello delle sequenze senza ripetizioni e alle *prosalae* dei secoli anteriori), che ben si accompagnavano nei loro schemi con le musiche che essa andava componendo. Nelle liriche Ildegarde giunge al massimo della concentrazione simbolica e ad alcuni degli usi più arditi della metafora riscontrabili nella poesia del XII secolo. Prima del 1158 aveva terminato già un sufficiente numero di composizioni liriche da formare un ciclo liturgico, che lei stessa chiamò la sua «Sinfonia dell'armonia delle rivelazioni celesti» (cui in seguito aggiunse altri pezzi occasionali). Verso il 1151 aveva anche scritto la musica e la poesia di una «moralità» profondamente originale, l'*Ordo Virtutum* (cfr. *supra*, p. 242), rappresentata forse per la prima volta durante la consacrazione del monastero del Rupertsberg il 1° maggio del 1152.

Agli anni Cinquanta appartiene anche l'*Expositio evangeliorum* – una raccolta di 58 omelie che Ildegarde pronunciò in diverse occasioni festive, interpretando allegoricamente i brani tratti dai Vangeli relativi a quelle festività alla maniera di Origene e di Ambrogio, ma mostrando la sua stupefacente abilità nell'uso della metafora così evidente nella *Symphonia*. Nell'*Expositio* Ildegarde parla in prima persona, non, come nelle visioni, in qualità di testimone della «luce vivente».

Un'analogia individualità di voce si può riscontrare negli scritti scientifici. Ella concepì una sola opera di maggior ampiezza, un *Liber subtilitatum naturarum diversarum creaturarum* (i triplici genitivi dipendenti sono caratteristici del suo stile), di cui sopravvivono una parte medico-cosmologica, conosciuta come *Causae et curae*, un'altra parte (in diverse redazioni) dedicata agli animali e al potere di piante, minerali e pietre preziose, conosciuta come *Physica*, e un gruppo di note, conosciute come il «frammento di Berlino», scoperte soltanto nel 1956. Il pensiero scientifico di queste opere richiede ancora molto studio, giacché la sua ecletticità (o eccentricità) rispetto ad altre tradizioni scientifiche rimane difficile da determinare. Questi trattati non ci sono stati tramandati con la stessa cura del resto dell'opera di Ildegarde; ciò nondimeno essi contengono molto materiale individuale, ardito e brillante.

L'attività di Ildegarde si estese anche all'esegesi e all'agiografia; incluse un linguaggio (circa mille parole strane, tutte provviste di glosse latine e tedesche) e un alfabeto inventati; nel 1167 scrisse una sceneggiatura drammatica, o almeno pienamente mimetica, per esorcizzare un demone. Infine, ci è giunto un vasto corpus di lettere, alcune delle quali possono dirsi quasi dei trattati. La lettera che scrisse ai prelati di Magonza che avevano posto

sotto interdizione il suo monastero durante il doloroso anno che precedette la sua morte include una trattazione filosofica sulla musica, che mostra come la sua capacità di pensiero e d'espressione brillarono nel loro splendore sino alla fine dei suoi giorni.

*Gualtiero di Châtillon (ca. 1135 - dopo il 1179)*

Nonostante le liriche di Gualtiero contengano alcune allusioni autobiografiche, è di gran lunga più difficile ricostruire la sua vita e la sua carriera di quelle di Ildegarde. Nacque appena fuori Lilla all'incirca nel 1135 (ed è spesso chiamato «Gualtiero di Lilla» nelle fonti medievali); studiò lettere a Parigi e Reims, e probabilmente anche legge a Bologna; insegnò a Châtillon e diresse la scuola a Laon. A Châtillon compose un breve dialogo in prosa *Contra Iudaeos*, i cui interlocutori sono Gualtiero stesso e Balduino di Valenciennes: nella sostanza si tratta di un saggio apologetico, occasionato, come Gualtiero stesso rivela, dalle sue dispute sull'interpretazione scritturale e teologica con un colto ebreo di quella città.

Nel 1166 il re di Francia inviò Gualtiero in Inghilterra, dove strinse rapporti di amicizia con Giovanni di Salisbury e con Tommaso Becket, e fu probabilmente attivo per qualche anno alla corte di Enrico II. Le prove di ciò risiedono soprattutto in alcune lettere di Giovanni di Salisbury (la supposizione di Colker, nell'edizione dell'*Alexandreis*, secondo cui Giovanni fu amico di un altro Gualtiero di Lilla, o che conoscesse due distinti Gualtiero di Lilla, non sembra plausibile), e risultano corroborate dalla feroce lirica di Gualtiero *Orba suo pontifice (Saint-Omer, 16)*, in cui l'autore si lamenta e protesta contro l'assassinio di Becket nel 1170, e che contiene alcuni dettagli non presenti in altre fonti (cfr. Strecker, *ad loc.*): Gualtiero ritrae Enrico II nell'atto di dichiarare pubblicamente, dopo la morte di Becket, che il suo rifiuto di dare a quest'ultimo il bacio della pace nell'estate di quell'anno non era in nessun modo segno del suo complotto contro di lui. Subito dopo Gualtiero, come altri simpatizzanti di Becket, dovette abbandonare la corte di Enrico II per tornare nel Continente.

Intorno al 1176 si trova a Bologna, dove legge di fronte agli studenti di quella università il *prosimetrum, In domino confido (Moral., 3)* – una visione idealistica e allo stesso tempo una preghiera per un'università ideale, in cui le Arti, la Legge, la Medicina e la Teologia vengano studiate insieme armoniosamente, senza rivalità, ipocrisie e vanità accademiche. Durante questa visita in Italia o forse in una precedente Gualtiero ebbe modo di visitare

Roma e poté constatare in prima persona la pessima qualità e l'avidità della curia romana, di cui in precedenza aveva parlato solo per sentito dire:

quod solebam dicere,  
Romam esse derelictam,  
desolatam et afflictam,  
expertus sum opere.

Vidi, vidi caput mundi,  
instar maris et profundi  
vorax guttur Siculi;  
ibi mundi bitalassus,  
ibi sorbet aurum Crassus  
et argentum seculi (*Moral.*, 2).

Gualtiero attacca giustapponendo un'allusione biblica a una classica: il *bitalassus* dove Paolo fece naufragio (Atti 27, 41) alla sinistra leggenda riguardante il ricco romano Crasso, fatto morire bevendo oro fuso. Roma, cioè, sarà causa del naufragio del mondo; la sua voracità sarà la sua nemesi, come lo fu per Crasso.

In un'altra poesia, *Tanto viro locuturi* (*Moral.* 1), Gualtiero sembra denunciare i mali della Chiesa di fronte allo stesso papa: sono così nefandi che, se persisteranno, Gualtiero non potrà più rimanere un chierico: «Sarà una disgrazia per voi, buon pastore, se, giacché la parola di Dio è disprezzata, tornerò ad esser un laico». Le rubriche di almeno tre dei manoscritti in cui ci è pervenuta questa poesia confermano che Gualtiero la lesse di fronte al papa in persona. Tuttavia certe stanze di una versione (*Moral.* pp. 14-15) fanno ritenere che possa esser stata composta per un'occasione meno solenne: una Festa dei Pazzi a Troyes, alla presenza di un «papa» giovanissimo, eletto dagli studenti per un giorno.

Una gran quantità di altre canzoni satiriche di Gualtiero alludono specificamente alle Feste dei Pazzi, così come venivano celebrate in particolare nelle città cattedrali del Nord della Francia tra Natale e l'Epifania. Durante queste feste la licenza di sfidare e sovvertire l'ordine stabilito attraverso la satira e l'invettiva o la parodia e la burla era assai più ampia che durante il resto dell'anno. In tali occasioni Gualtiero poteva indossare il mantello di *vates*, ovvero del poeta-profeta (*Ego ventus turbinis*, dice di se stesso in una canzone, riecheggiando Ezechiele), ma l'uso del verso maccheronico in questa canzone suggerisce la compresenza tanto dell'elemento giocoso quanto dell'elemento profetico serio:

A la feste sui venuz,	et ostendam quare:
singulorum singulos	mores explicare,
reprobare reprobos	et probos probare,
et edos ab ovibus	veni segregare ( <i>Moral.</i> 13).

Dal 1176 in poi Gualtiero fu probabilmente alla corte dell'arcivescovo Guglielmo di Reims, che (se dobbiamo credere ad una breve notizia biografica del 1290) servì in qualità di notaio e oratore, e al quale è dedicato il suo *magnum opus*, l'*Alexandreis*. Questo poema concepito grandiosamente e condotto con grande maestria, in dieci libri di esametri latini, divenne presto famoso: venne letto nelle scuole come un classico, insieme a Virgilio; verso la metà del XIII secolo venne tradotto in islandese e in olandese ed ebbe anche una forte influenza sui romanzi di Alessandro tedeschi e spagnoli. Gualtiero fece della narrazione storica di Quinto Curzio su Alessandro la base del suo poema, preferendola alle leggende romantiche derivanti dallo Pseudo-Callistene; diede una forma al suo materiale di alta dizione epica, modellandola in particolare su Virgilio e Lucano, sebbene non manchino espressioni e allusioni cristiane.

Dopo aver completato l'*Alexandreis* (probabilmente nel 1176, cfr. Dionisotti 1990), Gualtiero morì probabilmente di lebbra. Questa sembra almeno l'implicazione dell'*abiectionis ... vilitatem morbi* che egli menziona verso l'apertura della sua commovente e terribile ultima lirica, *Versa est in luctum / cythara Waltheri* (cfr. Rico 1977; *Moral.* 17): a lungo un outsider all'interno del clero, il poeta è ora, a causa della malattia, bandito dall'intera società e volge il suo liuto al dolore, come Giobbe (30, 31), ma non per piangere, semmai per avvertire tanto il clero quanto la società che la mezzanotte del mondo si sta avvicinando.

Sarebbe sbagliato, comunque, presentare Gualtiero come un Giobbe o un Ezechiele del XII secolo: è questo senza dubbio un aspetto della sua personalità e del suo pensiero, ma, come altri umanisti dell'epoca, la sua figura risulta ricca di ambivalenze, di *sic et non*, e la sua poesia accoglie motivi tanto ironici e mondani quanto tristi e moralistici. Perfino nelle sue satire morali il tono può estendersi dalla disperazione di *Versa est in luctum* all'uso leggero e sardonico delle *auctoritates* in *Missus sum in vineam* (*Moral.* 6): a cosa servono la cultura e la poesia, si chiede il poeta, se ti lasciano povero? Qual è il valore della teologia, se muori di fame? Abbandonerò completamente lo studio e la povertà che esso comporta: è meglio starsene a letto, abbracciato ad una ragazza (cfr. Ovidio, *Her.* 3, 117). Le trentatré poesie di Gualtiero nella raccolta di Saint-Omer includono non soltanto il testo



sull'assassinio di Becket e alcune satire morali, ma anche un gruppo di canzoni d'amore, e un altro di liriche religiose, in cui il poeta dimostra la sua arguzia in modi diversi: in quelle sacre, nel suo concettismo eccezionale, con un gioco intellettuale e concentrato di simboli e figure bibliche; nelle liriche d'amore, invece, si serve con delicatezza o ironia dei *topoi* tratti soprattutto dagli *Amores* di Ovidio in eleganti forme liriche, sebbene anche qui si faccia sentire talvolta una nota seria e appassionata. Verso la chiusa di una «definizione d'amore» lirica, in cui prima chiama umoristicamente a testimoni Orazio, Ovidio e san Paolo, improvvisamente vediamo come gli esempi più spaventosi di mancanza d'amore ne provino essi stessi la potenza:

Amor Medeam docuit  
Spargi natorum sanguine,  
Adriagnem destituit  
Feris in ponti margine.

[Fu Amore che insegnò a Medea a macchiarsi del sangue dei figli, fu Amore che abbandonò Arianna alle belve feroci sulla riva del mare].

Ovvero, se Medea non avesse amato Giasone con tanta passione, se Teseo non si fosse infatuato di Fedra, non avrebbero agito in quel modo.

Il profondo senso dell'ambivalenza di Gualtiero viene rivelato anche dal modo in cui tratta il protagonista dell'*Alexandreis*. Alessandro, avvicinandosi al compimento delle sue conquiste, ignora la pacata e nobile preghiera del «popolo libero di Scizia, che altro non desidera che ciò che Natura, la prima genitrice, gli diede» (8, 409 f), di moderare la sua passione per l'illimitata conquista, e di concedere loro di continuare a vivere in libertà e in pace. Quando Alessandro assoggetta gli Sciti, Gualtiero lo definisce «quella spada assetata di sangue del Fato, pubblica piaga della terra, grande Alessandro» (8, 494 f). Alessandro continua a conquistare l'India, e la morte si avvicina. Nella originalissima narrazione di quella morte fatta da Gualtiero, comunque, Natura, onde portarla a compimento, si serve di Lucifero e dei demoni (i Vizi) dell'oltretomba. In un passaggio che parodizza le descrizioni tardoantiche del paradiso terrestre (*Est locus...*, 10, 58), Natura dichiara che Alessandro vuole ora conquistare il paradiso, gli Antipodi e il regno stesso di Caos. Tuttavia verso la fine Natura non ha bisogno del dubbio aiuto di tutte le forze riunite dell'oscurità: un solo Vizio, Proditio, basta ad istigare Antipatro al tradimento, per portare Alessandro ad una poco eroica morte per avvelenamento. Gualtiero, cioè, è fortemente consapevole

sia della potenziale grandezza sia della pochezza dell'uomo: allo stesso tempo egli ne circoscrive le aspirazioni eroiche e medita sulla *vanitas mundi*. Il suo poema non risulta pertanto né un diretto specchio per principi né un semplice *exemplum* di mortalità; in esso persino Natura viene mostrata come moralmente ambigua, in una maniera che Bernardo Silvestre non aveva previsto.

#### PIONIERI DEL PENSIERO

##### *Adelardo di Bath (ca. 1080 - ca. 1150)*

Adelardo, nato nella regione di Bath, è la prima importante figura di studioso-avventuriero del XII secolo a viaggiare in lungo e in largo alla ricerca di nuovi testi e di nuove idee. Dopo aver studiato per qualche tempo a Tours, insegnò a Laon; ma già nel giovanile *De eodem et diverso* (prima del 1116), ambientato a Tours, egli allude ai suoi viaggi nell'Italia del Sud e in Sicilia e dedica l'opera al vescovo di Siracusa. Quest'opera può essere definita un vivace *prosimetrum*, che ritrae in una visione allegorica notturna il conflitto tra Philosophia, con sette ancelle, le Arti Liberali, e Philocosmia (amore del mondo sensibile), le cui cinque ancelle possono recare ricchezza, potere, onori, gloria e piacere. Anche se Philosophia vince la contesa, l'interesse di Adelardo per il regno della natura e la mancanza di orientamento religioso nell'opera rimangono sorprendenti. Il nipote di Adelardo, al quale egli racconta tale visione, diviene il suo interlocutore (e talvolta uno scherzoso oppositore) in due successive opere dialogiche in prosa: le *Quaestiones naturales*, in cui Adelardo vanta la sua conoscenza dell'arabo recentemente acquisita, rimproverando il nipote per l'ottuso modo di vedere occidentale; e uno dei primi trattati europei sulla falconeria rimastoci, *De cura accipitrum*. Le *Quaestiones naturales* includono un peana all'uso della ragione umana, che viene messo in contrasto satiricamente con il capestro (*capistrum*) dell'autorità. Più tardi – nel 1130 aveva fatto ritorno a Bath – Adelardo continuò a comporre opere scientifiche e a tradurre dall'arabo, attività che aveva cominciato in Magna Grecia e nel Vicino Oriente: una versione degli *Elementi* di Euclide, alcuni testi sulla divinazione, sull'astrologia e sulla magia, ed un originale trattato sull'astrolabio, dedicato al giovane Enrico II, sono inclusi nella sua prolifica produzione.

*Guglielmo di Conches (ca. 1098 - ca. 1165-1170)*

Guglielmo, nato a Conches in Normandia, studiò a Chartres sotto la guida del leggendario maestro Bernardo di Chartres, e con tutta probabilità divenne egli stesso insegnante in quella scuola cattedrale. Fu lì che ebbe accesso – tra i primi nell'Europa del Nord – ad opere scientifiche tradotte dall'arabo, così come ad alcuni tra i più rari testi tardoantichi di argomento scientifico (le *Naturales quaestiones* di Seneca e il *De natura hominis* di Nemesio, tradotto da Alfano di Salerno). Ancora giovane Guglielmo aveva tentato una coraggiosa sintesi, *Philosophia* (ca. 1125), che comprendeva molti temi, dalla discussione di Dio e dell'*anima mundi* a quella degli elementi, e da questi all'astronomia, alla meteorologia e alla fisiologia. Come Adelardo, Guglielmo credeva con passione nell'esigenza di cercare spiegazioni naturali per tutti i fenomeni naturali, e non mancò di irritare l'*establishment* teologico del tempo, affermando che certi passi della Bibbia – la creazione delle acque sopra al firmamento o la creazione di Eva da una costola di Adamo – erano scientificamente impossibili e dovevano essere reinterpretati metaforicamente. Egli riteneva che il mondo empirico, le cose «elementate» (*elementata*: probabilmente un suo conio originale), fossero composte di particelle semplici, minime, che sono singolarmente i veri *elementa*, e vedeva inoltre nell'*anima mundi* sia una «forza naturale» infusa nell'universo fisico sia il principio trascendente che i cristiani chiamano Spirito Santo. L'attività di insegnante di Guglielmo è riflessa in una serie di commenti ad opere di autori antichi: specialmente quelli al *Timeo* di Platone, a Macrobio e a Boezio contengono molti passaggi penetranti e originali. Più tardi, in qualità di tutore del duca di Normandia, Guglielmo trasformò la sua *Philosophia* in un dialogo (*Dragmaticon*), abbandonando qualcuna delle sue tesi giovanili maggiormente criticate (come quella riguardante la creazione di Eva), e approfondendo la discussione fisica. È possibile, sebbene non certo, che sia stato anche responsabile dell'influente compilazione etica, *Moralium dogma philosophorum*, tradotta in parecchie lingue volgari medievali.

*Ermanno di Carinzia (fl. 1138-1143)*

Nativo della Carinzia, probabilmente di origine slava, Ermanno studiò in Francia – Teodorico di Chartres fu uno dei suoi maestri – e poi cominciò la sua attività di scrittore e traduttore in particolare nel Nord della Spagna (dove probabilmente ebbe modo di imparare l'arabo) e in Provenza. La sua

ampia produzione include numerose traduzioni di opere scientifiche, matematiche e astrologiche, e di due testi religiosi musulmani, oltre a una versione del *Planisfero* di Tolomeo (dedicata a Teodorico) e dell'*Introductorium Maius* di Abu Ma'shar. Ma il capolavoro di Ermanno è il suo trattato, eloquente ed originale, *De essentiis* (1143). Qui, come Guglielmo di Conches, Ermanno tenta una narrazione globale riguardante l'universo e l'uomo. L'influenza del pensiero arabo scorre più profondamente che negli scritti di Guglielmo e si rivela in molti termini e concetti inusuali. L'enfasi risulta meno razionalistica: l'armonia cosmica evocata ed elaborata nel *De essentiis* estende i suoi vincoli che unificano l'universo verso l'astrologia, ma anche verso la divinazione e la magia. Accanto ad una descrizione concettuale in cui cinque «essenze» – causa, movimento, luogo, tempo e *habitus* – portano a compimento tutto ciò che sta per essere generato (*genitura*), s'incontrano nell'opera anche momenti mitopoietici, come quando ad esempio l'universo è visto come *consors* di Dio e le qualità degli elementi (*semina*), esse stesse maschili e femminili, si sposano al fine di generare il mondo sensibile.

#### DONNE SCRITTRICI

*Cristina di Markyate* (ca. 1096/1098 - dopo il 1155)

Cristina è direttamente responsabile della maggior parte delle informazioni relative alla sua vita – circa ottanta pagine – che vennero messe per iscritto da un innominato monaco di St. Albans. Rodolfo Flambard, vescovo di Durham, tentò di sedurre Cristina quando ella aveva appena sedici anni, e poi, dopo esser stato rifiutato, di costringerla ad un matrimonio non di suo gradimento. Dopo essere fuggita, aver condotto una vita da eremita, in seguito a molte liti legali il matrimonio venne annullato. Avendo trascorso diversi anni come un'eremita a Markyate, Cristina prese i voti come monaca a St. Albans, con il cui abate, Goffredo, ebbe un'intima amicizia che durò quasi venti anni, ovvero fino alla morte di Goffredo nel 1147.

I dettagli più inusuali nella narrazione di Cristina riguardano i tre uomini che influenzarono profondamente la sua vita di donna. L'influenza del primo, suo marito Burhredo, fu infelice e negativa. Per il secondo uomo, di cui ignoriamo il nome, che il vescovo di York le diede in qualità di suo protettore, provò una appassionata attrazione sessuale, insieme a un forte senso di colpa per non aver avuto la stessa attrazione per il marito.

Con l'abate Goffredo, che ella chiama il suo *dilectus*, il suo *familiarissimus*, Cristina raggiunse uno straordinario rapporto spirituale sfumato di erotismo, e perfino alcuni momenti – come quando Goffredo, sul punto di mettersi in viaggio, le chiede in dono la sua biancheria («interulae – non ad voluptatem, sed ad laboris relevandum sudorem», cap. 71) – in cui le connotazioni erotiche, almeno in modo celato, sembrano più forti di quelle spirituali. Le sue frequenti affermazioni circa la conoscenza telepatica di ciò che Goffredo aveva in mente, la sua possessività che fece impedire all'abate in tre circostanze di recarsi in viaggio a Roma, un viaggio pianificato e ufficialmente necessario, e la persistenza di entrambi in stravaganze di affettuosità e amicizia, nonostante i pettegolezzi della gente, sono evocati con una pienezza e una sensibilità emotiva che sorpassano perfino la descrizione dell'*amicitia* tra Fortunato e Radegonda nella poesia di Venanzio Fortunato.

#### *Eloisa (ca. 1100-1163)*

Eloisa, nipote di un canonico di Notre-Dame di Parigi, venne educata nel vicino monastero di Argenteuil verso i primi anni del XII secolo. Quando conobbe Abelardo (ca. 1117) era già, secondo l'*Historia calamitatum*, «la più rinomata nell'intero regno ... per la sua cultura letteraria senza pari». Dopo soltanto un anno come allieva e amante di Abelardo, e poi come moglie e madre di suo figlio, Astrolabio, Eloisa venne costretta a ritornare ad Argenteuil e, per «ordine» (*iussio*) di Abelardo, a prendere il velo anche prima che lui, mutilato, avesse trovato rifugio come monaco a Saint-Denis. Quando l'abate Sugero di Saint-Denis espulse lei e le sue consorelle da Argenteuil nel 1129, Abelardo fece in modo che esse gli subentrassero nell'oratorio del Paracleto, da lui stesso fondato in una regione selvaggia della Champagne. Con l'aiuto del carisma di Eloisa e della sua prudente guida, il Paracleto divenne così una istituzione stabile e prosperosa, ammirata da ogni parte e di eccezionale cultura. Eloisa rimase lì come badessa fino alla morte, sopravvivendo ad Abelardo di venti anni.

Ciò che rimane della sua produzione letteraria consiste in quattro lettere – tre ad Abelardo (1132-1135) e una a Pietro il Venerabile (1144-1154) – e nell'Introduzione e nelle domande dei suoi *Problemata*: quarantadue problemi sollevati dalla lettura delle Scritture che, a nome della sua comunità, indirizzò ad Abelardo.

Le prime due lettere al filosofo sono appassionate richieste di aiuto nella sua situazione di monaca priva di vocazione, condizione alla quale, nella sua

gelosa diffidenza, Abelardo l'aveva obbligata nel 1118. Rimproverandolo per questo e per la trascuratezza emotiva che egli aveva da allora dimostrato nei suoi confronti, Eloisa dichiara di non poter nutrire amore per Dio e che, mentre può dare un'apparenza di vita religiosa convincente, i suoi desideri rimangono immutati. Nella terza lettera ad Abelardo e nei *Problemata*, d'altra parte, consente alle sue suppliche, soffoca tali sfoghi, e chiede invece il consiglio e l'aiuto che un direttore spirituale può offrire. La breve lettera a Pietro il Venerabile ringrazia l'abate per la sua visita al Paracleto (dove aveva portato i resti di Abelardo per la sepoltura) e ne chiede il suo supporto allo scopo di trovare una prebenda per Astrolabio.

L'autenticità delle lettere di Eloisa, in particolare delle prime due, è stata spesso messa in dubbio. Ma le argomentazioni proposte – che sono una creazione della fine del secolo XIII (Bibl. *infra*, s.v. *Abaelardus*: Benton 1975; Silvestre 1985, 1988), o ancora che le lettere siano state scritte dallo stesso Abelardo (Benton 1981, 1988; von Moos 1988) – rivelano uno scarso rigore dal punto di vista filologico e critico-testuale. Un'altra congettura – secondo cui Eloisa stessa, tra il 1142 e il 1163, avrebbe curato e unificato la sua corrispondenza con Abelardo – è allettante (soprattutto dato che la più antica tradizione manoscritta sembra risalire al Paracleto), ma anche in questo caso non esistono prove conclusive.

#### *Elisabetta di Schönau (1129-1164)*

All'età di dodici anni Elisabetta, figlia di una nobile famiglia renana, entrò nel doppio monastero di Schönau (circa 30 km da quello che presto doveva essere il Rupertsberg di Ildegarde). Dopo anni di depressione e perfino di pensieri suicidi, dal 1152 in poi ebbe numerose visioni, sempre in uno stato di trance (*in extasi*) e molto spesso legate per contenuto alle feste dell'anno liturgico. In ogni visione il suo angelo personale le parlava, in parte in latino e in parte in tedesco. Il fratello di Elisabetta Ecberto mise per iscritto le sue rivelazioni, traducendo i passi dal tedesco in latino, ma per il resto – *testis mihi est Deus* – senza cambiare nulla. Nel 1157 Elisabetta divenne capo (*Magistra*) delle monache di Schönau; devastata dalle malattie e indebolita dalle pratiche ascetiche, morì all'età di soli trentacinque anni.

Ecberto raccolse le rivelazioni della sorella in sei libri: i primi tre costituiscono il *Liber visionum* (il Libro terzo include tre lettere di Elisabetta ad Ildegarde, riconosciuta nel Libro quarto, il *Liber viarum Dei*, come una particolare fonte di ispirazione). Nel Libro quinto Elisabetta ci offre una narrazione assai ricca di fantasia della vita e della morte di santa Orsola e delle

sue ancelle, e il Libro sesto consiste nelle rimanenti lettere, spesso risposte a richieste di esercitare il suo dono profetico.

I suoi scritti ebbero un'influenza immensa: solo il racconto di santa Orsola sopravvive in ottanta manoscritti. Un'ulteriore opera, *Revelationes*, che esiste non solo in una versione latina, ma anche in italiano, catalano, francese e spagnolo, è stata più recentemente attribuita ad una «Pseudo-Elisabetta».

Elisabetta deve molto del suo lussureggiante immaginario ad opere anteriori del genere visionario: allo *Scivias* di Ildegarde (completato l'anno prima che cominciasse le sue visioni), a Perpetua e a Erma. Da Erma accoglie la convinzione che al battesimo «l'essere umano riceve due angeli – uno buono e l'altro cattivo» (3, 18). Più inusuale è la relazione drammatica con il suo angelo buono: egli spesso la frusta per le sue trasgressioni (1, 76-7; 3, 19), i segni della sua frusta le restano sul suo corpo; quando lei gli chiede se è inviato davvero da Dio, egli si allontana da lei come un pretendente rifiutato finché ella non ne implora il perdono. Elisabetta ha anche molte fantasie devozionali – vede il vino del calice divenire sangue, e vera e propria carne nella pisside (1, 27-8) – e dimostra un forte attaccamento emotivo a Maria, alla cui *resurrectio* ella assiste in una visione (2, 31). Degna di nota è anche la sua visione della raggianti ragazza celeste seduta al centro del sole (3, 4), che, l'angelo le spiega, rappresenta l'umanità di Cristo seduta nella sua divinità.

#### SCRITTORI PROFANI

##### *Goffredo di Monmouth (ca. 1100-1155)*

Goffredo, probabilmente di famiglia bretone e cresciuto a Monmouth, è attestato come canonico secolare a St. George di Oxford nel periodo tra il 1129 e il 1151. Nel 1152 venne consacrato vescovo di St. Asaph. La sua prima opera, le *Propbetiae Merlini* (prima del 1135), consiste in una serie di profezie politiche, perlopiù lugubri e sanguinose, pronunciate dal saggio Merlino al re Vortigerno. Esse si presentano secondo il tradizionale stile enigmatico, pieno di metafore animali. Più tardi Goffredo incorporò queste profezie nella sua opera più famosa, la *Historia Regum Britanniae* (terminata nel 1138), che sopravvive in più di duecento manoscritti e in diverse redazioni, come pure in adattamenti medievali in versi, in latino, francese e inglese. Si tratta di una vivace storia immaginaria che va dalle avventure e

dai viaggi di Bruto, pronipote di Enea, che con i suoi compagni troiani conquista Albione (la Britannia), fino alla scomparsa di re Artù (542), che viene portato ferito mortalmente all'Insula Avallonis. Una sezione finale prosegue la narrazione fino alle miserie della Britannia sotto il dominio dei Sassoni e alla morte di Cadwallader, l'ultimo re britannico (689).

La parte arturiana dell'*Historia* si è dimostrata la parte più affascinante per i poeti e gli scrittori di romanzi successivi. Essa evoca un mondo di cavalleria e perfino di *courtoisie*, in cui le dame «si rifiutavano di offrire il loro amore ad un uomo che non si fosse cimentato in un combattimento cavalleresco», e in cui l'amore stesso viene visto come fonte di virtù: «i cavalieri divenivano più nobili grazie all'amore di queste donne» (cap. 157). La sconfitta finale di re Artù, per mano del nipote Modredo, che lo aveva tradito commettendo adulterio con la regina, Ginevra, è investito di una qualità tragica.

La vita del mago-profeta Merlino, raccontata brevemente nell'*Historia*, è sviluppata nella *Vita Merlini* (1148-1155), un epillio in millecinquecento-ventinove esametri classici. Questo saggio con poteri e conoscenza preternaturali, che spesso fugge dalla corte per vivere come un selvaggio nella foresta, che si comporta talvolta come un pazzo, talaltra come un amante, e che finisce i suoi giorni come un santo eremita, è una figura profondamente radicata nelle tradizioni celtiche, ma unica nella letteratura latina dell'epoca.

#### *Ugo Primate di Orléans (ca. 1090 - ca. 1160)*

Ugo fu insegnante di *grammatica* in diverse scuole cattedrali del Nord della Francia, in particolare in quella dell'umanistica Orléans, nella prima metà del secolo. Le sue poesie includono allusioni a soggiorni in Amiens, Sens, Beauvais e Reims, e nella più antica testimonianza esterna su di lui, quella di Riccardo di Poitiers (MGH SS XXVI, 81), si dice che Primate avesse insegnato a Parigi (ca. 1144-1145). Riccardo lo descrive come meschino e brutto (*persona quidem vilis, vultu deformis*), ma eccezionalmente famoso per i suoi versi, pieni di *facetia*, *facundia* e di pronto spirito. La raccolta delle poesie di Ugo così come appare da un manoscritto conservato ad Oxford, il Rawlinson G 109 (ventitre poesie nelle edizioni a cura di Meyer e McDonough, ventisette in quella di Langosch, che crea alcune necessarie divisioni supplementari), mostra un poeta nell'atto di creare una *persona*, in componimenti per la maggior parte fintamente autobiografici. In essi Primate si dipinge sia come poeta conosciuto e apprezzato in tutto il mondo sia



come mendicante; il suo alter ego può essere l'abietto Lazzaro, respinto da Dives, o Orfeo che implora dal «mecenate» Plutone la restituzione di Euridice, o Ulisse che fa capire a Tiresia che ha bisogno di buon cibo e di abiti decenti prima di ritornare a Itaca. Le poesie di Primate sul dono di un mantello prendono spunto da Marziale, ma lo trasformano con una invettiva scherzosa e maliziosa. Dal punto di vista formale egli è un innovatore per l'uso audace della rima leonina, di rime a catena, e di versi maccheronici; spesso parla di sé nelle sue canzoni, sottolineando, con giochi di parole sul nome di «Primate», come i suoi *conscholares* lo riconoscano come il primo tra i poeti. Egli riuscì a creare intorno a sé un mito già durante la sua esistenza, un mito di cui possiamo trovar traccia perfino nella storia di Primasso, nel *Decameron* di Boccaccio (I, 7; la nota a questo proposito contenuta nell'edizione Ricciardi [«fu un canonico di Colonia vissuto nella prima metà del sec. XIII»] è del tutto sbagliata).

Varie poesie ed epigrammi non inclusi nella raccolta di Oxford sono stati ascritti a Primate (cfr. l'edizione Langosch, pp. 292-294). La grandiosa sequenza sulla Croce, *Laudes crucis attollamus*, e la satira sull'avarizia *In nova fert animus*, sono tra le attribuzioni più notevoli, e ritengo che siano degne dell'arte dell'autore delle poesie di Oxford.

#### *L'Archipoeta (ca. 1125/35 - dopo il 1165)*

Le poesie I-VII nell'edizione standard dell'Archipoeta e il frammento VIII (soltanto una strofa) sono conservati in un piccolo manoscritto di Göttinga, dove ciascuna di esse reca l'intestazione «Archipoeta» (sebbene sia stata tagliata via dalla I). Soltanto due altre poesie, trovate in altri manoscritti – una indirizzata all'imperatore Federico Barbarossa (*Salve, mundi domine*, IX) e l'altra una «confessione» (*Estuans intrinsecus*, X) – possono essere ascritte con certezza a questo poeta. Non conosciamo il suo vero nome, nemmeno se «Archipoeta» fosse il suo titolo ufficiale (come «poeta laureato»), o uno scherzoso nomignolo in riconoscimento del suo dono poetico, o un'allusione al fatto che il suo principale mecenate, Rinaldo di Dassel, fosse arcicancelliere dell'impero. Scrivendo in Italia, l'Archipoeta si definisce *transmontanus*, ovvero originario di una qualche località, peraltro sconosciuta, al di là delle Alpi. Nobile di nascita, ricevette un'educazione clericale (IV); i suoi studi di medicina a Salerno vennero interrotti a causa di una malattia (VI); i suoi viaggi al servizio della corte imperiale lo condussero nell'Italia del Nord (VII, IX, X), a Vienne (II) e a Colonia (V). È probabile che prima di ciò, ca. 1150, egli sia stato discepolo di Primate ad

Orléans: come quest'ultimo egli eccelle nell'uso virtuosistico della rima leonina e della rima a catena e nel creare un'immagine di poeta *bohémien* costretto a mendicare dai suoi protettori, in un linguaggio riccamente imbevuto di allusioni bibliche e classiche (l'Archipoeta dimostra familiarità perfino con poeti all'epoca scarsamente conosciuti, come Properzio e Tibullo, in cui poteva essersi eccezionalmente imbattuto ad Orléans). Ma laddove il tono di Primate tende spesso all'invettiva, alla scurrilità e alla meticolosa osservazione del sordido, l'Archipoeta rimane magnanimo nella sua ironia e la sua satira ha per oggetto più se stesso del mondo a lui circostante. Egli amplia i confini del tema del poeta mendicante congiungendolo ad una penetrante meditazione teologica (I), e i confini del panegirico scrivendo una poesia politica (IX) che non è né un «Kaiserhymnus» (come ritennero gli studiosi delle generazioni passate) né una prova di «tagliante sarcasmo» (W. T. H. Jackson), ma piuttosto un brano in lode che ancora costantemente ci ricorda delle ambiguità del potere imperiale e dei problemi che solleva. Nelle due «confessioni» a Rinaldo (II, X), lo scherzoso mimare la stessa confessione, volgendo l'autoaccusa in una autodifesa, include alcuni dei suoi momenti poetici più scintillanti. La perdita del successivo fascicolo (o dei successivi fascicoli) del manoscritto di Gottinga, che ci avrebbe dato il resto della poesia VIII e probabilmente altre composizioni dell'Archipoeta, costituisce per noi una perdita incalcolabile.

#### POLIGRAFI

*Pietro Alfonsi* (ca. 1070 - ca. 1140)

Pietro, un ebreo spagnolo nato a Huesca, che divenne Rabbi Mosè Sephardi, cambiò nome in Pietro in occasione del suo battesimo nel 1106, aggiungendo ad esso quello del padrino, Alfonso I d'Aragona. Fu per qualche tempo medico alla corte di quest'ultimo, prima di recarsi ad esercitare lo stesso ruolo presso Enrico I d'Inghilterra (ca. 1110). Pietro fa mostra di una notevole ampiezza di conoscenze, che vanno da opere in ebraico, arabo e latino a testi di medicina, matematica, astronomia quanto di religione e letteratura. I suoi *Dialogi*, un'opera in cui il suo nuovo sé, Pietro, difende la sua conversione al cristianesimo contro il suo vecchio sé, Mosè, contengono del materiale cosmologico insolito. Il tono delle argomentazioni religiose è conciliatorio, non crudamente ostile: Pietro cerca di trovare un terreno comune con Mosè più che di sconfiggerlo.

Pietro scrisse e tradusse opere di astronomia. La sua versione delle *Tavole* di al-Khwarizmi presenta una prefazione, l'*Epistola* ai *Perypatetici* di Francia, che può definirsi un personale manifesto intellettuale. Pietro include la Fisica tra le sette Arti Liberali, ma esclude la Grammatica, poiché, sostiene, non può esser provata tramite argomentazione e varia con ogni lingua. L'arte suprema, proclama, è l'astronomia; alcuni potranno credere che vada contro le credenze cristiane, ma «Se è un'arte, allora è vera; se è vera, non può essere contraria alla verità; dunque ne segue che non è contraria alla fede».

L'attribuzione a Pietro di un dialogo *De elementis* (ascritto nel codice ad un certo Mario), e la sua influenza su Adelardo di Bath, sono altamente probabili, ma meriterebbero ricerche più dettagliate. La sua opera più conosciuta e amata, la *Disciplina clericalis* (letteralmente, l'istruzione per gli studiosi) è in realtà fonte più di divertimento che di istruzione. Con essa Pietro ha compilato un sottile, ironico *libellus*, «in parte servendosi dei proverbi e dei consigli dei filosofi, in parte, di proverbi, consigli, racconti e poesie arabi, in parte, di parabole che hanno per protagonisti animali e uccelli». Include *fabliaux* e favole di animali e può ritenersi il «più antico libro di *novelle* del Medioevo» (A. Hilka).

#### *Giovanni di Salisbury (ca. 1115-1180)*

Dal 1135 in poi Giovanni trascorse dodici anni nelle scuole di Francia, segnatamente a Parigi, dove ascoltò Abelardo e più tardi Gilberto di Poitiers, e a Chartres, dove Guglielmo di Conches gli trasmise i metodi e le idee di Bernardo di Chartres, come Giovanni racconta in particolare nel suo *Metalogicon*. Dal 1147 al 1170 Giovanni, tornato in Inghilterra, fu un ufficiale degli arcivescovi di Canterbury, Teobaldo e Tommaso Becket, sebbene durante i primi anni continuasse a viaggiare nel Continente al servizio della curia papale. Nel 1176 divenne vescovo di Chartres e alla sua morte lasciò la sua biblioteca alla scuola cattedrale di quella città.

Giovanni riassume molti aspetti dell'umanesimo del XII secolo: le sue ampie letture degli autori classici, il suo spirito colto e urbano, la sua prosa elegante e spiritosa, e soprattutto la sua convinzione – in definitiva cicero-niana – che la saggezza e l'eloquenza dovessero andare di pari passo, lo testimoniano. A parte la monumentale raccolta di lettere e una *Historia Pontificalis* – un quadro dell'Europa al tempo della seconda Crociata, dal punto di vista della corte papale – Giovanni ci ha lasciato due opere principali: il *Policraticus* (completato nel 1159), una discussione di filosofia poli-

tica, con qualche elemento da «specchio dei principi», e il *Metalogicon*, una difesa e analisi di logica. Un trattato in distici ovidiani, l'*Entheticus maior*, sorta di storia della filosofia alternata a satira morale, è degna di nota più per l'erudizione che per la sua qualità poetica.

Sia il *Policraticus* che il *Metalogicon* possono definirsi opere proteiformi, di ampia portata, ricche di digressioni, aneddoti e polemiche (condotte più con raffinata ironia che con veemenza). Esse rivelano un uomo in possesso di una cultura altamente individuale, sebbene le idee presentate non mostrino l'originalità riscontrata in quelle di Adelardo, di Guglielmo o di Ermanno (cfr. *supra*, pp. 280-282). Nel *Policraticus* l'intuizione più sorprendente viene non dalla difesa fatta da Giovanni dei principi teocratici ma nel suo sviluppo del concetto di *aequitas* naturale come fondamento di ogni valida legislazione e di ogni valido governo. I sovrani che si allontanano da questa *aequitas* sono tiranni, contro cui è legittimo ribellarsi, giungendo perfino al tirannicidio. Nel *Metalogicon* s'incontrano sia passi più leggeri, di tipo satirico, che attaccano i seguaci di un certo *Cornificius* per il loro approccio alla conoscenza antiumanistico e utilitaristico, sia una discussione più profonda e dettagliata di alcune questioni tratte dall'*Organon* di Aristotele, le cui parti più rare (*Analitici posteriori*, *Topici* e *Elenchi sofistici*) Giovanni fu tra i primi pensatori nell'Europa del Nord a possedere e padroneggiare.

#### *Alano di Lilla (ca. 1120-1203)*

Nato a Lilla, Alano studiò filosofia e teologia con Gilberto di Poitiers a Chartres o a Parigi, e dovette la sua formazione letteraria soprattutto a Bernardo Silvestre, con il quale probabilmente trascorse un periodo di tempo a Tours. Dopo il 1150 circa Alano insegnò a Parigi e a Montpellier, ed entrò a far parte in tarda età dell'ordine cisterciense presso Cîteaux. I suoi scritti prodigiosamente diversi per interessi gli fecero guadagnare il titolo di *doctor universalis*. Essi includono uno dei primi esempi di Summa sistematica di teologia speculativa (*Quoniam homines*), una delle prime *Artes praedicandi*, e un'opera teologica (*Regulae caelestis iuris*), in cui Alano si serve di un metodo «geometrico», trattando le sue proposizioni come assiomi e teoremi.

I due contributi più rilevanti alla letteratura latina medievale in senso stretto sono due poemi epico-cosmologici. Il primo, *De planctu Naturae* (ca. 1160-1170), è un prosimetrum come la *Cosmographia* di Bernardo, verso la quale risulta profondamente debitore per quanto concerne sia il linguaggio sia la concezione, sebbene le scene iniziali siano più vicine alla *Consolatio* di

Boezio: la drammatica relazione tra il poeta-sognatore e la celestiale figura femminile, Natura, che gli appare allo scopo di guarire la sua *alienatio mentis*, di rimproverarlo e istruirlo, è simile a quella tra Boezio e Philosophia. Il successivo poema epico di Alano, in esametri, l'*Anticlaudianus* (ca. 1182-1183), può esser considerato come una sorta di seguito della *Cosmographia* e del *De planctu*: laddove Bernardo aveva offerto un *integumentum* della creazione del cosmo e dell'uomo in immagini che erano nell'ispirazione deliberatamente più platoniche e ermetiche che bibliche, Alano prosegue nel *De planctu* con un *integumentum* della Caduta – vista non come nel Genesi, ma in termini di una corruzione del regno della Natura nel mondo – e conclude nell'*Anticlaudianus* con una favola sulla rigenerazione umana, conseguita attraverso una serie di figure allegoriche femminili, attraverso mezzi naturali e l'umana comprensione, anche se la mente dell'uomo (*Prudentia*) deve ancora cercare il suo esemplare di perfezione direttamente da Dio. I poemi di Alano furono apprezzati da alcuni dei più grandi poeti in volgare dei secoli successivi, fra cui Jean de Meung, Dante, Chaucer e Spenser. Tra le sue opere poetiche più brevi, la sua scherzosa disputa in versi *Vix nodosum valeo*, in cui l'amore matrimoniale si contrappone all'amore fuori dal matrimonio, e le sue liriche religiose, sulla mortalità (*Omnis mundi creatura*) e sull'Incarnazione (*Exceptivam actionem*), mostrano analogamente le sue grandi capacità intellettuali e linguistiche. Tra i suoi numerosi *sermones*, quello su *La sfera intelligibile* è un capolavoro non soltanto in termini di gioco verbale ma anche di uso creativo della mitopoiesi platonica.

#### SCRITTORI MISTICI E PROFETICI

##### *Bernardo di Chiaravalle (1090-1153)*

Nato in Borgogna da una famiglia aristocratica, Bernardo venne educato da canonici regolari a Châtillon. Raggiunti i ventuno anni di età, decise, insieme a quattro dei suoi fratelli e ad un gruppo di amici – trenta giovani in tutto – di entrare nel monastero di Cîteaux, la sorgente del monachesimo cisterciense. Molto presto, nel 1115, Bernardo partì insieme a dodici compagni per fondare il suo proprio monastero presso Clairvaux (Chiaravalle). Nonostante le difficoltà iniziali, e un periodo durante il quale Bernardo fu colpito da una grave malattia, esacerbato dalla povertà, dalla malnutrizione e da un ascetismo estremo, Chiaravalle fiorì e più di sessanta case-figlie vennero fondate durante l'arco della vita di Bernardo. Le sue attività si divide-

vano tra la vita spirituale, la scrittura e i numerosi e accaniti interventi morali e politici riguardo alla Chiesa del suo tempo. Tra i più noti si ricordano: la sua lunga difesa della causa di papa Innocenzo II contro il suo rivale romano, Anacleto II; la fondazione dell'ordine dei Templari per combattere gli infedeli in Terra Santa (1128); la lotta intellettuale di Bernardo, stimolata dall'amico Guglielmo di Saint-Thierry, contro l'approccio dialettico alla teologia di Pietro Abelardo, che riuscì a far condannare per eresia al Concilio di Sens nel 1140; e la sua predicazione in favore di una nuova crociata, in Francia, nelle Fiandre e in Germania a partire dal 1146. Allorché questa crociata fallì, le speranze nutrite da Bernardo di guidare egli stesso una nuova spedizione in Terra Santa vennero spazzate via da una serie di sfortune personali e rimasero irrealizzate fino alla sua morte.

Tra le opere di Bernardo, che includono un vasto assortimento di lettere e sermoni, spiccano in particolare due opere mistiche e due di teologia politica: da un lato, il suo giovanile trattato mistico *De diligendo Deo* (1126) e la sua enorme collezione di *Sermones super Cantica Canticorum*, cominciata nel 1135 e lasciata incompiuta alla sua morte; dall'altro, il *De laudibus novae militiae* (1128), che stabilisce gli ideali religioso-cavallereschi dei Templari, e il *De consideratione*, un'opera tarda dedicata al discepolo e amico papa Eugenio III, che riflette sul ruolo e sulle responsabilità temporali di un papa e delinea le qualità di un pontificato ideale. Lo stile della prosa di Bernardo, profondamente permeato di latino biblico, liturgico e patristico, può talvolta sollevarsi ad alcune delle vette più eloquenti e poetiche del medioevo latino.

#### *Riccardo di San Vittore († 1173)*

Riccardo, uno scozzese che si unì ai canonici regolari di San Vittore a Parigi, forse ancora prima della morte di Ugo (1141), venne eletto priore nel 1162 e ricoprì questa carica fino alla sua morte. Nell'enorme corpus dei suoi scritti – cominciati (*Liber exceptionum*) sotto l'influsso del *Didascalicon* di Ugo con una visione d'insieme delle maniere in cui le arti liberali possono aiutare la comprensione della Scrittura – figurano trattati di teologia speculativa (*De trinitate*), opere di esegesi – commentari al Cantico dei Cantici (sebbene il testo così come risulta stampato in PL 196 risulti interpolato con altro materiale), a Ezechiele e all'Apocalisse – e altri lavori che, mentre in apparenza spiegano alcuni passi tratti dalle Scritture da un punto di vista allegorico, partono da lì come pretesto per una appassionata e dettagliata esplorazione della psicologia della contemplazione mistica (*Beniamin maior*, *Beniamin minor* e *De eruditione hominis interioris* sono i testi di

maggior spicco). L'allegoria per Riccardo rappresenta sempre qualcosa di polivalente e di fluido e può unificare allusioni ai mondi esterno e interno. L'ambito prevalente di riferimento è costituito dall'«uomo interiore»: l'approccio di Riccardo è nella maggioranza dei casi quello di un misticismo rivolto all'interno, che potrebbe essere messo in contrasto con quello più apertamente profetico, rivolto verso l'esterno e in avanti, di Gioacchino da Fiore, come si può vedere nei loro commenti all'Apocalisse; tuttavia si tratta più di tendenze differenti, che di una completa divergenza di modo di vedere.

Caratteristici delle esplorazioni mistiche di Riccardo sono il linguaggio, spesso lirico ed estatico, e ricco di rime, il tono delicato, pieno di comprensione umana, e la straordinaria finezza nell'analisi delle emozioni, delle paure e delle aspirazioni. Tutto ciò si può vedere nella sua forma più pura nell'opuscolo *De quatuor gradibus violentae caritatis*. In quest'opera non c'è nessuna allegoria e impalcatura biblica (sebbene qua e là si incontrino alcune citazioni tratte dalle Sacre Scritture): Riccardo si concentra interamente sul resoconto sensazionalmente diretto e percettivo del progresso dell'amore e del desiderio, i cui dettagli sono illuminanti tanto sul piano umano quanto su quello divino.

#### *Gioacchino da Fiore (ca. 1130-1202)*

Nato a Celico in Calabria, Gioacchino, dopo un periodo trascorso alla corte del Duca Ruggero di Apulia, intraprese un pellegrinaggio in Terra santa, e al suo ritorno (ca. 1171) decise di entrare nel monastero di Corazzo, di cui divenne abate nel 1177. Durante un soggiorno (1183-1184) nell'abbazia cisterciense di Casamari, a sud di Roma, Gioacchino ebbe delle visioni che lo spinsero a scrivere. Le sue tre opere maggiori, il *Liber concordiae*, l'*Expositio in Apocalypsim* e il *Psalterium decem chordarum*, furono scritte o almeno iniziate a Casamari. Verso il 1190 circa Gioacchino, disilluso dal monachesimo cisterciense, si allontanò bruscamente e fondò una sua comunità presso Fiore, in una zona selvaggia della Calabria, e da lì il suo ordine cominciò a diffondersi, sebbene abbia incontrato molta resistenza da parte della Chiesa e non sia durato a lungo. Nel 1215 il quarto Concilio Lateranense condannò l'insegnamento trinitario di Gioacchino. Per tutti i secoli XIII e XIV, e anche successivamente, sebbene alcuni ritenessero Gioacchino un eretico, altri un santo, la visione della storia espressa nelle sue opere andò ben al di là dei confini del mondo colto e accese nuove speranze in una gran parte della società medievale.

Centrale nella sua visione è il concetto di destino dell'umanità che si evolve attraverso tre età o condizioni del mondo (*mundi status*): «il primo nella servile schiavitù, il secondo nella schiavitù filiale, il terzo nella libertà ... il primo nel chiarore delle stelle, il secondo nell'alba, il terzo nel giorno pieno». Queste età corrispondono al Padre (il mondo dell'Antica Legge), al Figlio (il mondo dopo l'incarnazione) e allo Spirito Santo (il mondo imminente). Secondo il profetico preannuncio di Gioacchino la terza età avrebbe rappresentato un tempo di completa libertà, in cui l'autorità esterna della Chiesa sarebbe scomparsa, e un ideale monastico di *caritas*, possedendo tutti i beni in comune, si sarebbe esteso a tutta l'umanità.

Il bel *Liber figurarum*, che illustra questa ed altre idee di Gioacchino attraverso immagini e diagrammi con testi esplicativi, è ora ampiamente accettato come un'altra importante opera di cui fu direttamente responsabile.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

##### *Opere di carattere generale*

- Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélee et leur temps*, ed. H. Roussel, F. Suard, Lille 1980.
- Anderson G. A. (ed.), *Notre-Dame and Related Conductus: Opera Omnia*, Institute of Mediaeval Music, Henryville, voll. 9, 1978-1988.
- Chenu M.-D., *La théologie au douzième siècle*, 2<sup>a</sup> ed., Paris 1966.
- Commedie latine del XII e XIII secolo*, ed. trad. F. Bertini *et al.*, voll. 6, Genova 1976-1998.
- Dinzelbacher P., *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981.
- Dronke P., *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, voll. 2, 2a ed., Oxford 1968.
- *Fabula: Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism* (MST IX, 1974).
  - *The Medieval Poet and His World*, Roma 1984a.
  - *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge 1984b.
  - *Poetic Individuality in the Middle Ages*, 2a ed., London 1986.
  - *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*, Roma 1992.
  - *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge 1994.
- Drumbl J., *Quem quaeritis: Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma 1981.
- Faral E., *La fabliau latin au Moyen Age*, in «Romania», 50 (1924), pp. 321-385.
- Franceschini E., *Teatro latino medievale*, Milano 1960.
- Frings T., *Minnesinger und Troubadours*, Deutsche Akad. der Wissenschaften, Berlin 1949.
- Garin E., *Studi sul platonismo medievale*, Firenze 1958.



- de Ghellinck J., *L'essor de la littérature latine au XIIe siècle*, 2a ed., Bruxelles-Bruges-Paris 1955.
- Gregory T., *Platonismo medievale: Studi e ricerche*, Roma 1958.
- Haskins C. H., *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Mass.) 1927.  
– *Studies in the History of Mediaeval Science*, 2a ed., Cambridge (Mass.) 1927.  
*A History of Twelfth-Century Western Philosophy*, ed. P. Dronke, Cambridge 1988.
- Jeauneau E., *Lectio philosophorum: Recherches sur L'Ecole de Chartres*, Amsterdam 1973.
- Latin Poetry and the Classical Tradition*, ed. P. Godman, O. Murray, Oxford 1990.
- Le Goff J., *L'imaginaire médiéval*, Paris 1985.
- Leclercq J., *Monks and Love in Twelfth-Century France*, Oxford 1979.  
– *Monks on Marriage: A Twelfth-Century View*, New York 1982.
- Lehmann P., *Die Parodie im Mittelalter*, 2a ed., Stuttgart 1963.
- Lucentini P., *Platonismo medievale: contributi per la storia dell'eriugenismo*, 2a ed., Firenze 1980.
- Manitius M., *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Zweiter Teil, Dritter Band, München 1931.
- Misch G., *Geschichte der Autobiographie* III.1 e III.2, Frankfurt a. M. 1959-1962.
- Raby F. J. E., *A History of Christian-Latin Poetry*, 2a ed., Oxford 1953.  
– *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, voll. 2, 2a ed., Oxford 1957.
- Rankin S., *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England*, voll. 2, New York-London 1989.
- Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R. L. Benson, G. Constable, Cambridge (Mass.) 1982.
- Rico F., *Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla*, in «Ábaco», 2 (1969), pp. 9-91.
- Smalley B., *The Study of the Bible in the Middle Ages*, 2a ed., Oxford 1952.  
– *The Becket Conflict and the Schools*, Oxford 1973.
- Spanke H., *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen 3, 18, Berlin 1936.  
– *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. von U. Mölk, Hildesheim-Zürich-New York 1983.
- Vecchi G., *Poesia latina medievale*, 2a ed., Parma 1958.
- von den Steinen W., *Les sujets d'inspiration chez les poètes latins du XII<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 9 (1966), pp. 165-175, 363-383.  
– *Ein Dichterbuch des Mittelalters*, Bern 1974.
- Szövérfy J., *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, voll. 2, Berlin 1964-1965.
- Walther H., *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 2a ed., hrsg. P. G. Schmidt, Hildesheim-Zürich-New York 1984.
- Wetherbee W., *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*, Princeton 1972.
- Wilmart A., *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen âge latin*, 2a ed., Paris 1971.
- Young K., *The Drama of the Medieval Church*, voll. 2, Oxford 1933.

*Autori e testi*

Una bibliografia adeguata sarebbe vastissima; le poche indicazioni qui fornite si limitano, per la maggior parte, agli autori, testi e studi menzionati in questo capitolo.

## Abbreviazioni

AHDL «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge»  
 BGPTM «Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters»  
 CC CM *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*  
 MGH *Monumenta Germaniae Historica*  
 MLJ «Mittellateinisches Jahrbuch»  
 MS «Mediaeval Studies»  
 MST «Mittellateinische Studien und Texte»  
 PL Patrologia Latina  
 SC «Sources Chrétiennes» (edizioni bilingui)  
 SM «Studi medievali» (3a Serie)

ABAEARDUS, PETRUS / PIETRO ABELARDO. Opera: PL 178; Opera Theologica: CC CM 11-13.

Per la bibl. più completa di opere ed edizioni abelardiane, cfr. J. Barrow, C. Burnett, D. Luscombe, *A Checklist...*, in «Revue d'histoire des textes», 14-15 (1984-1985), pp. 183-302. Da aggiungere: Peter Abelard, *Carmen ad Astralabium*, ed. J. M. A. Rubingh-Bosscher, Groningen 1987; C. Burnett, *Confessio fidei ad Heloisam*, in MLJ 21 (1986), pp. 147-155; *Collationes*, ed. trad. J. Marenbon, G. Orlandi, Oxford 2001; e due tentativi di attribuzione: U. Ernst, *Ein unbeachtetes 'Carmen figuratum' des P. A.*, in MLJ 21 (1986), pp. 125-146; C. Waddell, *Epitalamica*, in «Musical Quarterly», 72 (1986), pp. 239-271.

*Historia calamitatum*, ed. J. T. Muckle, in MS 12 (1950), pp. 163-213; ed. J. Monfrin, 3a ed., Paris 1967 (nell'*Appendice*, pp. 111-124, due *Epistolae* di Eloisa); *Corrispondenza con Eloisa*, ed. J. T. Muckle, T. P. McLaughlin, in MS 15 (1953), pp. 47-94; 17 (1955), pp. 240-281; 18 (1956), pp. 241-292.

Per il problema dell'autenticità, cfr. J. F. Benton, in *Pierre Abélard Pierre le Vénérable*, CNRS, Paris 1975, pp. 469-511; Id., in *Petrus Abaelardus*, ed. R. Thomas et alii, Trier 1980, pp. 41-52; H. Silvestre in Acad. Royale de Belgique, «Bull. lettres», 71 (1985), pp. 157-200; P. von Moos in *Gefälscht!*, ed. K. Corino, Nördlingen 1988, pp. 150-161; *Fälschungen im Mittelalter V*, MGH, 1988, pp. 95-200 (contributi di J. F. Benton, H. Silvestre e D. Fraioli); D. Luscombe in «Proceedings of the British Academy», 74 (1988), pp. 247-283 (che include una critica di questi contributi).

ADAM DE SANCTO VICTORE / ADAMO DI S. VITTORE. F. Wellner (hrsg.), *Adam von St. Viktor*, 2a ed., Wien 1955; cfr. M. E. Fassler, *Who was A. of St V.?*, in «Journal of the American Musicological Society», 37 (1984), pp. 233-269.

ADELARDUS BATHONIENSIS / ADELARDO DI BATH. *De eodem et diverso*, ed. H. Willner, BGPTM 4.1 (1903); *Quaestiones naturales*, ed. M. Müller, BGPTM 31.2 (1934); Ade-

lard of Bath, *Conversations with his Nephew (De eodem et diverso, Quaestiones naturales, De avibus)*, ed. trad. C. Burnett et al., Cambridge 1998.

Per la bibliografia più completa di Adelardo, cfr. C. Burnett (ed.), *Adelard of Bath*, Warburg Institute Surveys 14, London 1987.

ÆLREDUS RIEVALLENSIS / ÆLREDO DI RIEVAULX. Opera: PL 195; SC 60, 76; Opera ascetica: CC CM I; *Sermones* I-XLVI: CC CM 2A.

ALANUS AB INSULIS / ALANO DI LILLA. Opera: PL 210; M. Th. d'Alverny (ed.), Alain de Lille: *Textes inédits*, Paris 1965 (incl. *Sermo de sphaera intelligibili*).

*Anticlaudianus*, ed. R. Bossuat, Paris 1955; *De planctu Naturae*, ed. N. M. Häring, SM 19 (1976), pp. 797-879; *Summa «Quoniam homines»*, ed. P. Glorieux, AHDL 20 (1953), pp. 113-364; *Regulae caelestis iuris*, ed. N. M. Häring, AHDL 48 (1981), pp. 97-226; *Vix nodosum valeo*, ed. N. M. Häring, in «Medioevo», 3 (1977), pp. 165-185; cfr. D. Shanzer, *A New Prologue to 'De planctu naturae'?*, in *Arbor amoena comis*, ed. E. Könsgen, Stuttgart 1990, pp. 163-172.

ALTERCATIO GANIMEDIS ET HELENE. Ed. R. W. Lenzen, *Überlieferungsgeschichtliche- und Verfasseruntersuchungen zur lat. Liebesdichtung Frankreichs im Hochmittelalter*, Diss. Bonn 1973.

ALTERCATIO PHILLIDIS ET FLORE. cfr. *Carmina Burana*, 92.

ANDREAS CAPELLANUS / ANDREA CAPPELLANO. *De amore*, ed. trad. P. G. Walsh, London 1982; cfr. A. Karnein, *De amore in volkssprachlicher Literatur*, Heidelberg 1985; P. Dronke, A. C., in «The Journal of Medieval latin», 4 (1994), pp. 51-63.

ARCHIPOETA. *Die Gedichte des Archipoeta*, ed. H. Watenphul, H. Krefeld, Heidelberg 1958; ; *Hugh Primas and the Archpoet*, ed. trad. F. Adcock, Cambridge 1994; cfr. W. T. H. Jackson, *The Politics of a Poet*, in «Philosophy and Humanism», ed. E. P. Mahoney, Leiden 1976; P. Dronke, *The AP and the Classics*, in *Latin Poetry* cit. (cfr. *supra*), pp. 57-72.

ARNULFUS AURELIANENSIS / ARNOLFO DI ORLÉANS. *Miles gloriosus*: cfr. *Commedie latine* IV (per una bibliografia più completa di Arnolfo, ivi, pp. 23-26); *Lidia*: cfr. *Commedie latine* VI.

BABIO. cfr. *Commedie latine* II.

BERNARDUS CLARAEVALLENSIS / BERNARDO DI CLAIRVAUX. Opera, ed. J. Leclercq, H. M. Rochais, C. H. Talbot, voll. 8, Roma 1957-1977.

[ps.-Bernardo, *Dulcis Iesu memoria*] *Le 'Jubilus' dit de Saint Bernard*, ed. A. Wilmart, Roma 1944.

BERNARDUS SILVESTRIS / BERNARDO SILVESTRE. *Cosmographia*, ed. P. Dronke, Leiden 1978; *Mathematicus*, ed. B. Hauréau, *Le M. de Bernard Sylvestre et la Passio S. Agnetis de Pierre Riga*, Paris 1895; *Experimentarius*, ed. M. Brini Savorelli, in «Riv. crit. di storia della filos.», 14 (1959), pp. 283-342; *The Commentary on... Vergil*, ed. J. W. Jones, E. F. Jones, Lincoln-London 1977; *The Commentary on Martianus...*, ed. H. J. Westra, Toronto 1986; cfr. C. Burnett, *What is the Experimentarius*, in AHDL, 44 (1978), pp.

79-125; P. Dronke, *BS, Natura and Personification*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 43 (1980), pp. 16-31; Id., *BS*, in *Enciclopedia Virgiliana I*, Roma 1985; E. Jauneau, in *MS 50* (1988), pp. 448-455; *Mathematicus*, ed. trad. T. D'Alessandro, in *Tragedie latine del XII e XIII secolo*, ed. F. Bertini, Genova 1994; ed. trad. D. M. Stone, *AHDL 63* (1996), pp. 209-283.

*CARMINA BURANA*. Ed. A. Hilka, O. Schumann, B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970 (fasc. I, 1-3 Text; fasc. II, 1 Kommentar); ed. trad. B. K. Vollmann, Frankfurt a. M. 1987.

CHRISTINA DE MARKYATE / CRISTINA DI MARKYATE. *The Life of Christina of Markyate*, ed. C. H. Talbot, 2a ed., Oxford 1987.

*CODEx BURANUS*. Edizione in facsimile, hrsg. B. Bischoff, *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften*, Institute of Medieval Music, Brooklyn, IX, 1967 (la stessa edizione, in due volumi, München 1967).

*CODEx MEDICEUS*. Edizione in facsimile, hrsg. von L. Dittmer, *Veröffentlichungen cit.*, Brooklyn, X-XI.

COSMAS PRAGENSIS / COSMA DI PRAGA. *Chronicon Boemorum*, ed. B. Bretholz, *MGH Script. rer. Germ.* II, 1923.

ELISABETH SCHONAUGIENSIS / ELISABETTA DI SCHÖNAU. *Die Visionen und Briefe*, ed. F. W. E. Roth, 2a ed., Brünn (Brno) 1886; cfr. K. Köster, *Dictionnaire de Spiritualité*, IV (1960), pp. 585-588.

*EPISTOLAE DUORUM AMANTIUM*. Ed. E. Könsgen, *MST VIII*, 1974.

EVERARDUS YPRENSIS / EVERARDO DI YPRES. *Dialogus Ratii et Everardi*, ed. N. M. Häring, in *MS 15* (1953), pp. 243-289;

[*Epistolae*], ivi, 17 (1955), pp. 162-172; cfr. P. von Moos, *Le dialogue latin au Moyen Age: L'exemple d'E. d'Y.*, in «Annales ESC», juillet-août 1989, pp. 993-1028.

*FACETUS (MORIBUS ET VITA)*. Ed. trad. A. G. Elliott, «Allegorica», 2 (1977), pp. 27-57; cfr. P. Dronke, *Pseudo-Ovid, Facetus ...*, in *MLJ 11* (1976), pp. 126-131.

GALTERIUS DE CASTELLIONE / GUALTIERO DI CHÂTILLON. *Die Lieder Walters von Ch. in der Hs. 351 von St. Omer*, ed. K. Strecker, Berlin 1925; *Moralisch-satirische Gedichte Walters von Ch.*, ed. K. Strecker, Heidelberg 1929; *Contra Iudaeos*: PL 209, 423-458; *Alexandreis*, ed. M. L. Colker, *Thesaurus Mundi XVII*, Padova 1978; cfr. A. C. Dionisotti, *W. of Ch. and the Greeks*, in *Latin Poetry*, cit. (cfr. *supra*), pp. 73-96; F. Rico, *On Source, Meaning and Form in Walter of Châtillon's «Versa est in luctum»*, Barcelona 1977.

GALTERIUS MAP / GUALTIERO MAP. *De nugis curialium*, ed. trad. M. R. James, R. A. B. Mynors, C. N. L. Brooke, Oxford 1983.

GARSIAS TOLETANUS / GARSIA DI TOLEDO. *Garsuinis [Tractatus Garsiae]*, ed. E. Sackur, *MGH Libelli de lite II*, 425-435, 1892; ed. trad. R. M. Thomson, Leiden 1973; cfr. M. R. Lida de Malkiel, *La Garcineida de García de Toledo*, in «Nueva revista de filología hispánica», 7 (1953), pp. 246-258.

GAUFREDUS MONEMUTENSIS / GOFFREDO DI MONMOUTH. *Historia regum Britanniae* I: Bern, Burgerbibl. MS 568, ed. N. Wright; II: *The First Variant Version*, ed. N. Wright; III: J. C. Crick, *A Summary Catalogue of the MSS*, Cambridge 1985-1989; *Vita Merlini*, ed. trad. B. Clarke, Cardiff 1973; cfr. E. Faral, *La légende arthurienne*, voll. 3, Paris 1929.

GILBERTUS PORRETA / GILBERTO DI POITIERS. *The Commentaries on Boethius by Gilbert of Poitiers*, ed. N. M. Häring, Toronto 1966.

GIRALDUS CAMBRENSIS / GIRALDO DEL GALLES. Opera: ed. J. S. Brewer, J. F. Dimock, G. F. Warner, voll. 8, *Ref. Brit. Script.* London 1861-1891; *Speculum duorum*, ed. Y. Lefèvre, R. B. C. Huygens, trad. B. Dawson, Cardiff 1974.

GUIBERTUS NOVIGENTENSIS / GHIERTO DI NOGENT. Opera: PL 156; *De Vita sua* [*Autobiographie*], ed. trad. E.-R. Labande, Paris 1981; *Dei gesta per Francos*: CC CM 127A.

GUILLELMUS DE CONCHIS / GUGLIELMO DI CONCHES. *Dragmaticon* [*Dialogus de substantiis physicis*], ed. G. Gratarolus, Strasbourg 1576, rist. Frankfurt a. M. 1967; CC CM 152; *A Dialogue on Natural Philosophy*, trad. I. Ronca, M. Curr, Notre Dame 1997; *Philosophia*, ed. trad. G. Maurach, Pretoria 1980; *Glose super Platonem*, ed. E. Jeaneau, Paris 1965; *Glosae super Boetium*: CC CM 158; (attrib.) *Moralium dogma philosophorum*, ed. J. Holmberg, Uppsala 1929; cfr. T. Gregory, *Anima mundi*, Firenze 1955.

GUILLELMUS DE SANCTO THEODORICO / GUGLIELMO DI SAINT-THIERRY. Opera: PL 180; SC 61, 82, 223, 301, 324; *La lettera d'oro*, ed. C. Leonardi, trad. C. Piacentini, A. Scarcia, Firenze 1983.

GUILLELMUS (WILLELMUS) TYRENSIS / GUGLIELMO DI TYRE. *Chronicon*: CC CM 63-63A.

HELOISSA / ELOISA. *Lettere ad Abelardo*: ed. J. T. Muckle, MS 15 (1953), pp. 68-73, 77-82; 17 (1955), pp. 241-253; *Lettera a Pietro il Venerabile*: ed. G. Constable, *The Letters of Peter the Venerable*, voll. 2, Cambridge (Mass.) 1967, I, pp. 400-401; *Problemata*: PL 178, 677-730.

HERMANNUS DE CARINTHIA / ERMANNO DI CARINZIA. *De essentiis*, ed. trad. C. Burnett, Leiden-Köln 1982.

HERMANNUS IUDAEUS / ERMANNO EBREO. *Opusculum de conversione sua*, ed. G. Niemeyer, MGH, *Quell. z. Geistesgesch.* 4, 1963.

HERRAT HOHENBURGENSIS / ERRADA DI HOHENBOURG. *Hortus deliciarum*, ed. R. Green *et al.*, voll. 2, London (Warburg Institute) e Leiden 1979.

HILARIUS AURELIANENSIS / ILARIO DI ORLÉANS. *Versus et Ludi, Epistolae, Ludus Danielis Belouacensis*, ed. W. Bulst, M. L. Bulst-Thiele, M. Bielitz, MST XVI (insieme con *Notentext*), 1989.

HILDEGARDIS BINGENSIS / ILDEGARDE DI BINGEN. Opera: PL 197; J. B. Pitra (ed.), *Analecta Sacra* VIII, Monte Cassino 1882.

*Scivias*, ed. A. Führkötter, A. Carlevaris: CC CM 43-43A; *Liber vite meritorum*, ed. A. Carlevaris; *Liber divinatorum operum*, ed. A. Derolez, P. Dronke; *Epistolarium*, ed. L. Van Acker: CC CM 90, 92, 91-91A; *Symphonia*, ed. trad. B. Newman, Ithaca-London 1988; *Ordo Virtutum*, ed. trad. P. Dronke, in *Nine ... Plays* (cfr. *supra*); *Testi inediti*, ed. trad. P. Dronke, in *Women Writers* (cfr. *supra*), e in MLJ 16 (1981), pp. 117-131. Per una bibl. più completa, cfr. *H. v. B.: Internationale Wiss. Bibliographie*, ed. M.-A. Aris *et al.*, Mainz 1998.

HUGO DE SANCTO VICTORE / UGO DI SAN VITTORE. Opera: PL 175-177; SC 155; *Didascalicon*, ed. C. H. Buttimer, Washington 1939; *De contemplatione*, ed. R. Baron, Paris 1958; *Opera propaedeutica*, ed. R. Baron, Notre Dame 1966.

HUGO PRIMAS AURELIANENSIS / UGO PRIMATE DI ORLÉANS. *Die Oxford Gedichte des Primas*, ed. W. Meyer [1907], Darmstadt 1970; K. Langosch, *Hymnen und Vagantenlieder*, 2a ed., Basel-Stuttgart 1954 (ed. trad.); *The Oxford Poems of Hugh Primas and the Arundel Lyrics*, ed. C. J. McDonough, Toronto 1984; *Hugh Primas and the Archpoet*, ed. trad. F. Adcock, Cambridge 1994.

IOACHIM DE FLORE / GIOACCHINO DA FIORE. *Liber de Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, ed. E. R. Daniel, American Philosophical Society, Philadelphia, 1983; *Expositio in Apocalypsim*, Venezia 1527, rist. Frankfurt a.M. 1964; *Psalterium decem chordarum*, Venezia 1527 (= *Expositio* ff. 225-279); *Enchiridion super Apocalypsim*, ed. E. K. Burger, Toronto 1986; *Liber figurarum*, ed. L. Tondelli *et al.*, voll. 2, Torino 1953; per una bibliografia più completa, cfr. M. Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages*, Oxford 1969.

IOHANNES DE ALTA SILVA / GIOVANNI DI HAUTE-SEILLE. *Dolopathos* [*Historia septem sapientum* II], ed. A. Hilka, Heidelberg 1913.

IOHANNES DE HAUVILLA. *Architrenius*, ed. P. G. Schmidt, München 1974; ed. trad. W. Wetherbee, Cambridge 1994.

IOHANNES SARESBERIENSIS / GIOVANNI DI SALISBURY. Opera: ed. J. A. Giles, voll. 5, Oxford 1848.

*Policraticus*, ed. C. C. J. Webb, voll. 2, Oxford 1909; CC CM 118 (*Libri I-IV*); *Metalogicon*; ed. C. C. J. Webb, Oxford 1929; CC CM 98; *The Letters*, ed. trad. W. J. Millor *et al.*, voll. 2, Oxford 1979-1986; *Entheticus*, ed. trad. J. Van Laarhoven, voll. 3, Leiden 1987; cfr. M. Wilks (ed.), *The World of John of Salisbury*, Oxford 1984; P. von Moos, *Geschichte als Topik*, Hildesheim-Zürich-New York 1988.

LAURENTIUS DUNELMENSIS / LORENZO DI DURHAM: *Consolatio de morte amici*, ed. U. Kindermann, Diss. Erlangen 1969; per altre opere e bibl., Id. in MLJ 5 (1968), pp. 87-100; 8 (1973), pp. 128-141.

*LIBER ALCIDI DE IMMORTALITATE ANIMAE*. Ed. P. Lucentini, Napoli 1984.

*LUDI (CARMINA BURANA)*. CB 227, 228, 13\*, 15\*, 16\*, 26\*, 26a\*.

*LUDUS DANIELIS* (BEAUVAIS). Ed. D'A. S. Avalle, in «Helikon», 22-27 (1982-1987), pp. 3-59; cfr. Id., *Il teatro medievale e il Ludus Danielis*, Torino 1984, e 'Hilaris Aurelianensis' (*supra*); ed. trad. P. Dronke, *Nine ... Plays* (cfr. *supra*).

*LUDUS DE PASSIONE* (MONTE CASSINO). Ed. D. M. Inguanez (2a ed.), *Miscellanea Cassinese* 18 (1939).

*LUDUS DE III MARIIS* (VICH). Ed. trad. P. Dronke, *Nine ... Plays* (cfr. *supra*).

*LUDUS DE ANTICHRISTO*. Ed. K. Young, *The Drama* (cfr. *supra*), II, pp. 369-396.

MATTHAEUS VINDOCINENSIS / MATTEO DI VENDÔME. *Opera*, ed. F. Munari, voll. 3, Roma 1977-1988; *De Afra et Milone*: cfr. anche *Commedie latine* I.

NEQUAM [SIVE NECKAM], ALEXANDER / ALESSANDRO NECKAM: *Novus Aesopus*, ed. trad. G. Garbugino (= Favolisti latini medievali II), Genova 1987; per una bibl. più completa, cfr. R. W. Hunt, *The Schools and the Cloister: The Life and Writings of Alexander Nequam (1157-1217)*, Oxford 1984.

NIGELLUS DE LONGO CAMPO [sive Cantuariensis] / NIGELLO DI LONGCHAMPS. *Speculum stultorum*, ed. J. H. Mozley, R. R. Raymo, Berkeley-Los Angeles 1960; *Epistola ad Wilhelmum*, ed. J. H. Mozley, in «Medium Aevum», 39 (1970), pp. 13-20.

Nigel of Canterbury, *Miracles of the Virgin Mary*, ed. J. Ziolkowski, Toronto 1986; *The Passion of St Lawrence, Epigrams and Marginal Poems*, ed. J. Ziolkowski, MST XIV (1994).

ORDERICUS VITALIS / ORDERICO VITALE. *Historia ecclesiastica*, ed. trad. M. Chibnall, voll. 6, Oxford 1968-1980.

*ORDO REPRESENTACIONIS ADE* [LE MYSTÈRE D'ADAM]. Ed. P. Aebischer, Genève-Paris 1964.

OTTO FRISINGENSIS / OTTONE DI FRISINGA. *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, ed. trad. W. Lammers, A. Schmidt, Darmstadt 1961; *Gesta Friderici*, ed. trad. F. J. Schmale, A. Schmidt, 2a ed., Darmstadt 1974 (pp. 1-391; la continuazione, di Rahewin, *ivi*, pp. 392-715).

OVIDIUS PUELLARUM [DE NUNTIO SAGACI]. cfr. *Commedie latine* II. Cfr. P. Dronke, *Narrative and Dialogue*, in P. Boitani, A. Torti (eds.), *Literature in 14th-Cent. England*, Tübingen-Cambridge 1983, pp. 99-120.

PAMPHILUS. cfr. *Commedie latine* III. Cfr. P. Dronke, *A note on Pamphilus*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42 (1979), pp. 225-230.

PETRONIUS REDIVIVUS. Ed. M. L. Colker, *Analecta Dublinensia*, Cambridge (Mass.) 1975, pp. 195-235.

PETRUS ALFONSI / PIETRO ALFONSI. *Dialogi*: PL 157, 535-706; ed. trad. J. Tolan *et al.*, Huesca 1996; *Disciplina clericalis*, ed. trad. M. J. Lacarra, E. Ducay, Zaragoza 1980; ed. A. Hilka, Heidelberg 1911; *Epistola*, ed. J. M. Millás Vallicrosa, «Sefarad», 3 (1943), 97-105; *Liber Marii de elementis*, ed. R. C. Dales, Berkeley-Los Angeles 1976: per l'attribuzione, cfr. M.-Th. d'Alverny, in *Pseudo-Aristotle in the Middle Ages*, Warburg Institute Surveys XI, London 1986, pp. 63-83.

PETRUS BLESENSIS / PIETRO DI BLOIS. Opera: PL 207; per una bibl. della poesia lirica di Pietro, cfr. P. Dronke 1984a (cfr. *supra*), cap. 11; *Carmina*: CC CM 128.

PETRUS PICTOR / PIETRO PITTORE. *Carmina*: CC CM 25.

PETRUS VENERABILIS / PIETRO IL VENERABILE. Opera: PL 189; CC CM 10, 58, 83; *The Letters of P. the V.*, ed. G. Constable, voll. 2, Cambridge (Mass.) 1967.

PHILIPPUS CANCELLARIUS / FILIPPO IL CANCELLIERE. *Summa de bono*, ed. N. Wicki, voll. 2, Bern 1985; per una bibl. della poesia di Filippo, cfr. P. Dronke, SM 28 (1987), pp. 563-592.

RICHARDUS DE SANCTO VICTORE / RICCARDO DI SAN VITTORE. Opera: PL 196; SC 63; *Textes philosophiques du Moyen Age* III, V, VI, XV; *Trois opuscles spirituels*, ed. J. Châtillon, Paris 1986.

SAXO GRAMMATICUS / SASSO GRAMMATICO. *Gesta Danorum*, ed. J. Olrik, H. Raeder, voll. 2, København 1931-1957; cfr. K. Friis-Jensen, *Saxo Grammaticus as Latin Poet*, Roma 1987.

SERLO A WILTUNIA / SERLONE DI WILTON. *Poèmes latins*, ed. J. Öberg, Stockholm 1965.

SPONSUS. Ed. trad. D'A. S. Avalue, (musica) R. Monterosso, Milano-Napoli 1965; ed. trad. P. Dronke, *Nine ... Plays* (cfr. *supra*).

THEODORICUS CARNOTENSIS / TEODORICO DI CHARTRES. *Commentaries on Boethius by Thierry of Chartres and his School*, ed. N. M. Häring, Toronto 1971; *The Latin Rhetorical Commentaries by Thierry of Chartres*, ed. K. M. Fredborg, Toronto 1988; per una bibliografia più completa, cfr. *A History* (cfr. *supra*), cap. 13.

VITALIS BLESENSIS / VITALE DI BLOIS. *Aulularia*: cfr. *Commedie latine I. Geta*: cfr. *Commedie latine III*.

YSENGRIMUS. Ed. trad. J. Mann, MST XII, 1987.