

ARMANDO BISANTI

ORAZIO, LA FORTUNA, L'UNICORNO:  
LETTURA DI CB 93a

1. Il ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 4660, ovvero il celebre codice dei *Carmina Burana* (d'ora in avanti, per brevità, *CB*), esemplato verso il 1230 e fino agli inizi del sec. XIX custodito presso la biblioteca dell'abbazia di Benediktbeuern (l'antica *Bura Sancti Benedicti*), donde nel 1803 trasmigrò nella biblioteca del capoluogo bavarese<sup>1</sup>, esibisce, al n. 93, un unico componimento di complessive otto strofe tristiche di decaquadrisillabi che, a ben vedere, comprende due poesie separate e assolutamente indipendenti l'una dall'altra, accorpate insieme dal copista del ms. burano ma già da Otto Schumann, nella sua edizione dei *CB* amorosi del 1940<sup>2</sup>, giustamente suddivise a formare due differenti composizioni, numerate rispettivamente *CB* 93 e *CB* 93a.

I due carmi – che ci risultano attestati soltanto nel *codex Buranus* – si presentano, in effetti, come del tutto diversi per le tematiche proposte da ciascuno di essi, al di là della concordanza di struttura ritmica e versificatoria (ciò che ha costituito senza alcun dubbio il motivo per cui, a un certo punto, essi vennero unificati in una sola poesia). *CB* 93 (inc. *Hortum habet insula*)<sup>3</sup> consiste di tre strofe di decaquadrisillabi (o, se si preferisce, doppi settenari) a rima costante per ogni singola strofa (*versus unisoni*): ciascun verso, a sua volta, è composto da un primo emistichio proparossitono e da un secondo paros-

<sup>1</sup> Il ms. – comunemente noto come *codex Buranus* – fu esemplato probabilmente intorno al 1230 e comprende composizioni redatte, *grosso modo*, fra la seconda metà del sec. XII e il primo quarto del XIII, prevalentemente in area inglese e franco-germanica. Il cod. è illustrato (cfr. P. und D. DIEMER, *«Qui pingit florem non pingit floris odorem». Die Illustrationen der «Carmina Burana» (CLM 4660)*, in *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 3 [1987], pp. 43-75). La trascrizione del ms. è stata svolta in momenti diversi. Una parte di esso è andata irrimediabilmente perduta. Infatti, al momento della prima rilegatura (effettuata ancora in età medievale), l'inizio della raccolta era già scomparso. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che la prima sezione della silloge comprendesse poesie di carattere religioso, fatto, questo, che avrebbe dato a essa una struttura e una configurazione ben diverse da quelle che ci mostra oggi. Per un'accurata descrizione del ms., cfr. H. PATZIG, *Zur Handschrift und zum Text der «Carmina Burana»*, in *Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur* 36 (1892), pp. 187-203; B. BISCHOFF, *Faksimile-Ausgabe der Handschrift der «Carmina Burana» und der «Fragmenta Burana» (CLM 4550; CLM 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Brooklyn [NY]-München 1967; e, assai più recenti, due interventi di P. GODMAN, *Rethinking the «Carmina Burana»*. I. *The Medieval Context and Modern Reception of the «Codex Buranus»*, in *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 45, 2 (2015), pp. 245-286; ID., *Rethinking the «Carmina Burana»*. II. *The Child, the Jew, and the Drama*, in *Viator* 47 (2016), pp. 107-122 (lo studioso promette una nuova ed. dei *CB*, in tre voll., per la Oxford University Press, ma comunque, nel momento in cui licenzio la redazione definitiva di questa nota, essa non ha ancora visto la luce).

<sup>2</sup> *Carmina Burana*. II. *Die Liebeslieder*, hrsg. von O. Schumann, Heidelberg 1940.

<sup>3</sup> I *CB* saranno qui citati sulla base dell'ed. con trad. ingl. e comm. curata da P.G. WALSH, *Love Lyrics from the «Carmina Burana»*, Chapel Hill [North Carolina]-London 1993, che, a sua volta, riproduce il testo dell'ed. "canonica" dei *CB* allestita da Hilka, Schumann e Bischoff tra il 1930 e il 1970: *Carmina Burana*. I. *Die moralisch-satirischen Dichtungen*; II. *Die Liebeslieder*; III. *Die Trinke- und Spielertlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*, 3 voll., hrsgg. von A. Hilka - O. Schumann - B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970. *CB* 93 si legge in P.G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 125-126.

sitono (per es., str. 1, 1-2 *Hortum habet insula virgo virginalem; / hunc ingressus, virginem unam in sodalem*, etc.). Nel componimento in questione l'io narrante si autoesalta per l'arrivo di un nuovo amore, di una nuova relazione affettiva destinata a scalzare definitivamente una passione precedente: tematica, questa, veicolata dall'anonimo poeta nei modi e nelle forme consuete della tradizione della poesia d'amore mediolatina (ma anche romanza) fra i secc. XII e XIII, con una vistosa derivazione, in *incipit*, dal *Cantico dei Cantici*<sup>4</sup>, nella rappresentazione metaforica della donna amata alla stregua di un *hortus conclusus*: CB 93, str. 1, 1 *Hortum habet insula virgo virginalem* ~ *Cant. IV 12 hortus conclusus soror mea* (passaggio, questo, generalmente interpretato già dai Padri della Chiesa e dai primi scrittori cristiani<sup>5</sup> come simbolo della verginità, e qui *virgo* – al v. 1, e ancora *virginalem* al v. 1 e *virginem* al v. 2 – è la donna per cui il poeta spasima d'amore).

Assai più interessante, e meritevole di più ampia analisi, è CB 93a (inc. *Cum Fortuna voluit*), composto dalle rimanenti cinque stanze del presunto e ingannevole "carne unitario", secondo il medesimo schema strofico, ritmico e rimico del precedente. È un componimento sul quale, a parte le brevi considerazioni di Eugenio Massa e di Peter G. Walsh nelle loro antologie dei CB<sup>6</sup>, non esiste alcuno studio particolare e quindi ritengo opportuno, in questa sede, dedicare a esso una specifica disamina.

2. CB 93a introduce il lamento, in prima persona, di un «dottore di buona posizione»<sup>7</sup> che, giunto ormai alla vecchiaia – o, almeno, all'avanzata maturità – rimpiange la trascorsa gioventù, secondo un modulo di *laus temporis acti* ampiamente attestato nella tradizione classica e mediolatina (e non solo nella poesia d'amore)<sup>8</sup>.

Il protagonista – che, qui come altrove nei CB, non va necessariamente identificato col poeta – esordisce affermando che, finché la Fortuna ha voluto che egli visse beato, essa lo rese gradito a tutti per la sua bellezza e i suoi buoni costumi, e fece sì che egli potesse ascendere ai più alti gradi della rinomanza culturale (str. 1, 1-3 *Cum Fortuna voluit vivere beatum, / forma, bonis moribus fecit bene gratum / et in altis sedibus sedere beatum*). Ma adesso il fiore della gioventù è appassito e la sopraggiunta vecchiaia

<sup>4</sup> La bibliografia sulla fortuna del libro vetero-testamentario nella poesia mediolatina – in particolare nella lirica amorosa – è molto ampia. Sull'argomento, cfr. soprattutto R. HERDE, *Das «Hohelied» in der lateinischen Literatur des Mittelalters bis zum 12. Jahrhundert*, in *Studi Medievali* n.s. 8, 2 (1967), pp. 957-1073; P. DRONKE, *The «Song of Songs» and Medieval Love-Lyric*, in *The Bible and Medieval Culture*, edd. W. Lourdaux-D. Verhelst, Leuven 1979, pp. 236-262 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 209-236); e S. PITTALUGA, *Il «Cantico dei Cantici» fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nella interpretazione del «Cantico dei Cantici»*, a cura di A. Ceresa Gastaldo, Genova 1989, pp. 63-83. Buone considerazioni si leggono anche in A. VÄRVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna 1985, pp. 97-105.

<sup>5</sup> Riguardo a quest'aspetto, le direttrici interpretative furono molteplici, da quella in chiave eminentemente spirituale proposta da Origene e seguita da Gregorio Magno a quella in direzione ecclesiologica avanzata da Beda, da quella che privilegiava l'interpretazione mariana, percorsa, fra l'XI e il XII sec., da Ruperto di Deutz e da Onorio di Autun, a quella mistica di Bernardo di Chiaravalle e dei suoi seguaci e discepoli: cfr., per un primo approccio alla complessa problematica, C. MORESCHINI, *I Padri*, ne *Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, dir. da G. Cavallo-C. Leonardi-E. Menestò, vol. I, *La produzione del testo*, t. I, Roma 1992, pp. 563-604 (alle pp. 588-595).

<sup>6</sup> Testo e comm. in P.G. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 126-129 (da cui cito); e in *«Carmina Burana» e altri canti della goliardia medievale*, a cura di E. Massa, Roma 1979, pp. 135-136 (col titolo *Il grano e la paglia*) e 215.

<sup>7</sup> MASSA, in *«Carmina Burana» e altri canti*, cit., p. 215.

<sup>8</sup> Cfr., fra i tanti, CB 6 (*Florebat olim studium*), da me studiato in *Donne bibliche e "mondo alla rovescia" nei «Carmina Burana» 6 e 39*, in *Mittellateinisches Jahrbuch* 30 (1995), pp. 61-75 (poi, col titolo *I CB 6 e 39 fra risonanze bibliche e "mondo alla rovescia"*, nel vol. *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli 2011, pp. 19-43).

ha tratto con sé ogni cosa; a questo punto, l'unica prospettiva che resta al protagonista è quella di guadagnarsi, nell'ultimo periodo della sua vita, la grazia della salvezza (str. 2, 1-3 *Modo flos preterit mee iuventutis, / in se trahit omnia tempus senectutis; / inde sum in gratia novissime salutis*). Con una mossa che, apparentemente, sembra virare in una direzione assolutamente diversa da quanto finora è stato detto, si afferma quindi che l'unicorno – animale simbolico e fantastico del quale si discorrerà più avanti – suole mostrarsi alle fanciulle, non certo a tutte, ma soltanto a quelle che seguono una condotta di vita casta e integerrima, nel cui grembo egli ha l'abitudine di rifugiarsi e di posare il capo (str. 3, 1-3 *Rhinoceros virginibus se solet exhibere; / sed cuius est virginitas intemerata vere, / suo potest gremio hunc sola retinere*). E, in tal modo, la fanciulla innamorata di un giovane e usa a disprezzare l'età avanzata dell'io narrante viene a buon diritto privata della possibilità che l'unicorno – cioè, fuor di metafora, lo stesso io narrante – si faccia docilmente catturare da lei (str. 4, 1-3 *Igitur que iuveni virgo sociatur / et me senem spreverit, iure defraudatur, / ut ab hac rhinoceros se capi patiatur*). Nell'età giovanile delle fanciulle, che, all'interno dell'attività agricola, corrisponde alla stagione del raccolto, all'uomo anziano va assegnata, in ricompensa, soltanto la paglia, mentre il giovane si guadagna il grano; e quindi – conclude il protagonista, riprendendo la metafora agricola con la quale viene siglato il componimento – io, che sono ormai vecchio, lascio al mio successore un'aia da coltivare (str. 5, 1-3 *In tritura virginum debetur seniori / pro mercede palea, frumentum iuniori; / inde senex aream relinquo successori*).

Tenuto conto della brevità del testo – in tutto, solo quindici versi – il carme si presenta abbastanza curato sotto l'aspetto retorico e versificatorio, mediante il ricorso alle principali figure di *ornatus* (che qui, come in genere in tutta la raccolta, si caratterizza alla stregua di un *ornatus facilis*). L'anonimo poeta utilizza infatti, tra le più diffuse figure di suono, l'allitterazione, generalmente bimembre e, talora, anche “a distanza” (con l'intercissione, quindi, fra i due vocaboli allitteranti, di uno o due termini non allitteranti: str. 1, 1 *voluit [...] vivere*; 2 *forma, bonis [...] fecit bene*, a distanza e a schema abab; 3 *sedibus sedere*, che è anche *figura etymologica*; str. 2, 2 *trahit [...] tempus*; str. 3, 1 *se solet*; str. 4, 2 *senem spreverit*). Egli, poi, impiega, nel corso del componimento, una griglia sostanzialmente ristretta di termini ricorrenti e variati per poliptoto, per sinonimia o per *figura etymologica*, afferenti ai principali (e pochi) nuclei concettuali del carme, quali, in primo luogo, il conflitto e il contrasto fra la passata gioventù e la presente vecchiaia (str. 2, 1-2 *flos [...] iuventutis ~ tempus senectutis*, in parallelismo e con le due parole chiave – *iuventus* e *senectus* – in clausola, a meglio evidenziare il concetto; str. 4, 1-2 *iuveni ~ senem*; str. 5, 1-2 *seniori ~ iuniori*, anche in questo caso con ambedue i termini in clausola); il motivo della *gratia*, che il protagonista ha finora ottenuto fra le genti per la sua superiorità culturale, mentre egli ora altro non si attende che quella *gratia* che, una volta abbandonata la pratica amorosa (quella che i poeti classici avrebbero chiamata la *militia amoris*)<sup>9</sup>, potrà fargli conseguire l'eterna salvezza (str. 1, 2 *gratum ~ str. 2, 3 gratia*); la presenza, a partire dalla str. 4, di una *virgo* – non necessariamente da intendere come una “vergine” nel vero senso della parola, bensì, semplicemente, come una “fanciulla”, alla luce di un valore del termine ben attestato nella poesia latina medievale in generale e nei *CB* in particolare<sup>10</sup> – la cui *virginitas* (freschezza, giovinezza, fanciul-

<sup>9</sup> Di questo classico motivo si tornerà a discorrere *infra*, nota 13 e contesto.

<sup>10</sup> Fra i tanti esempi possibili, vd. *CB* 83 (*Sevit aure spiritus*) – largamente fondato su *Ov. am.* I 5 – la cui protagonista (dal classico nome di Flora) è costantemente definita *virgo* (e *virginale* è il suo seno: str.

lezza) è oggetto di lode e, tutto sommato, anche di mesto rimpianto da parte del maturo protagonista, comunque ormai rassegnato a cedere il passo al più giovane e fortunato rivale (*virgo* e *virginitas*, vocaboli ribattuti mediate poliptoto in str. 3, 1 *virginibus*, 3, 2 *virginitas*; str. 4, 1 *virgo*; 5, 1 *virginum*); la metafora, infine – sulla quale si ritornerà oltre – dell'esercizio d'amore concepito come una attività agricola, metafora che si accampa nell'ultima strofa, informandola completamente: si considerino, a tal proposito, vocaboli quali *tritura* (str. 5, 1), *palea* e *frumentum* (str. 5, 2), *aream* (str. 5, 3).

Quanto alla rima, essa è costantemente bisillabica (str. 1, 1-3 *beatum* ~ *gratum* ~ *laureatum*, etc.), in tutti i quindici versi di cui consta la poesia. C'è, se mai, da rilevare il fatto che, in taluni casi, anche il primo emistichio di un verso rima col primo del verso successivo: così a str. 1, 2-3 *moribus* ~ *sedibus*; e a str. 2, 2-3 *omnia* ~ *gratia*.

3. CB 93a offre però, oltre a quelli or ora evidenziati, altri non irrilevanti spunti di analisi e di riflessione. Il componimento, in effetti, richiama visibilmente, in più di un particolare, Orazio, *carm.* III 26 (*Vixi puellis nuper idoneus*)<sup>11</sup>. Il carme oraziano, com'è noto, è materiato dalla rinuncia, da parte del poeta, all'amore e alla poesia – e, in questo, l'ode stabilisce una precisa consequenzialità con la precedente, *carm.* III 25 (*Quo me, Bacche, rapis tui*)<sup>12</sup> – laddove vengono tagliati i ponti col passato e ci si propone la trattazione di temi più alti e la *recusatio* della lirica amorosa. In apertura, Orazio evidenzia le due direzioni che egli ha seguito finora, la dedizione nei confronti delle fanciulle (e, di conseguenza, la composizione di poesie d'amore: v. 1 *Vixi puellis nuper idoneus*) e l'attività militare, da lui egregiamente esercitata (v. 2 *et militavi non sine gloria*): laddove, però, le due direzioni or ora individuate, in fondo, si identificano e coincidono in una sola, ovvero l'attività amorosa *tout court*, ché la *militia* cui il Venosino fa riferimento è, fuor di dubbio, la *militia amoris* ben nota alla tradizione poetica – soprattutto elegiaca – classica (i cui precetti fondamentali sono veicolati da Ovidio, *am.* I 9, 1 *militat omnis amans et habet sua castra Cupido*, e *ars am.* II 233 *militiae species amor est*) e, poi, medievale<sup>13</sup>. Ma c'è di più. Riprendendo e, insieme, eludendo gli schemi dell'epigramma dedicatorio ellenistico<sup>14</sup>, Orazio «presenta a Venere, nel suo tempio, gli strumenti che simboleggiano la sua natura di poeta (la cetra) e di amante

3, 8; 6, 4), ma di lei tutto può dirsi tranne che si tratti di una “vergine” nel vero e proprio senso del termine: per una lettura del carme in questione, vd. S. TUZZO, *Memoria poetica e amore sensuale in CB 83*, in *BStudLat* 39, 1 (2009), pp. 45-58 (poi in EAD., *La poesia dei “clerici vagantes”. Studi sui «Carmina Burana»*, Cesena [FC] 2015, pp. 111-126).

<sup>11</sup> Il parallelo è suggerito – ma non approfondito – da WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 127-128.

<sup>12</sup> Cfr. quanto scrive, a tal proposito, MANDRUZZATO, in Orazio, *Odi ed epodi*, intr. di A. Traina, trad. e note di E. Mandruzzato, Milano 1985, pp. 514-515.

<sup>13</sup> La bibliografia sul motivo è molto ampia. Cfr. soprattutto P. MURGATROYD, “*Militia amoris*” and the Roman Elegists, in *Latomus* 34 (1975), pp. 59-79; E. PIANEZZOLA, «*Militat omnis amans*» (Ovidio, *am.* I 9). La struttura retorica di una scelta testuale, in *Scritti in onore di Alberto Grilli*, a cura di G. Scarpat, Brescia 1990 [= *Paideia* 45 (1990)], pp. 337-344 (poi in ID., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 135-142); J.C. McKEOWN, «*Militat omnis amans*», in *CJ* 90 (1994-1995), pp. 295-304. Per il motivo all'interno dei CB ottimo, come sempre, lo *status quaestionis* delineato da TUZZO, *L'eros sensuale (CB 72)*, in *BStudLat* 42, 2 (2012), pp. 615-628 (poi in EAD., *La poesia dei “clerici vagantes”*, cit., pp. 181-199, alle pp. 183-185); cfr. inoltre F. PEJENAUITE RUBIO, *La “militia amoris” en algunas collecciones de poesia latina medieval*, in *Helmantica* 29 (1978), pp. 195-203.

<sup>14</sup> Cfr. G. PASQUALI, *Orazio lirico*, Firenze 1920 (nuova ed. a cura di A. La Penna, Firenze 1964), pp. 408-501.

(le torce per illuminare il cammino fino alla casa delle donne amate e le leve per forzarne le porte)<sup>15</sup>: vv. 3-8 *nunc arma defunctumque bello / barbiton hic paries habebit, // laevum marinae qui Veneris latus / custodit. Hic, hic ponite lucida / funalia et vectes et arcus / oppositis foribus minacis*. Nella terza e ultima strofa del carme, ancora rivolgendosi a Venere, il poeta opera una diversione e uno scarto assolutamente inaspettati, e «quella che dovrebbe essere preghiera di commiato e di addio si trasforma – rivelando una passione non sopita – nell’invocazione alla dea perché almeno una volta colpisca con la sua frusta l’arrogante Cloe»<sup>16</sup> (vv. 9-12 *O, quae beatam diva tenes Cyprum et / Memphin carentem Sithonia nive, / regina, sublimi flagello / tange Cbloen semel arrogantem*)<sup>17</sup>.

Analoga a quella oraziana, almeno a livello tematico e contenutistico se non per affinità di espressioni e di *iuncturae*, è la situazione di partenza del protagonista di CB 93a<sup>18</sup>. Anche qui colui che dice “io” palesa chiaramente la volontà di gettarsi alle spalle le lusinghiere e allettanti sirene dell’amore, della fama e della gloria (in questo caso, una gloria derivata dal proprio magistero universitario, in linea con un possibile precedente massimiano: str. 1, 3 *et in altis sedibus sedere laureatum ~ Maxim. eleg. I 9-10 Dum iuvenile decus, dum mens sensusque maneret, / orator toto clarus in orbe fui*)<sup>19</sup> e avverte la lene e dolorosa consapevolezza che il suo tempo è ormai fatalmente trascorso, che il fiore della gioventù si è disseccato e che la vecchiaia, la *senectus*, è inesorabilmente giunta a bussare alla sua porta, trascinando ogni cosa appresso di sé (str. 2, 1-2 *Modo flos preterit mae inventutis, / in se trahit omnia tempus senectutis*)<sup>20</sup>. Ma, nel canto burano, vi è, proprio in *incipit*, un elemento che in Orazio non compare, ovvero il tema – universalmente noto e diffuso in tutto il Medioevo, almeno da Boezio in poi<sup>21</sup> – del capriccio e della volubilità della Fortuna. È stata, infatti, la Fortuna, la dea bendata, calva e con una ciocca di capelli solo sulla fronte<sup>22</sup>, a volere (str. 1, 1 *Cum Fortuna voluit*) che il protagonista di CB 93a abbia vissuto, fino a quel momento, in una condizione nella quale

<sup>15</sup> I. GUALANDRI, *Cloe, s.v.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. I, Roma 1996, pp. 693-694 (a p. 694).

<sup>16</sup> Ivi, p. 694.

<sup>17</sup> Assolutamente da respingere è l’ipotesi avanzata da K. Quinn, in *Horace, The Odes*, ed. by K. Quinn, London 1986, p. 288, secondo il quale *semel* non andrebbe connesso con *tange*, bensì con *arrogantem* (nel senso, quindi, che Orazio pregherebbe la dea Venere perché colpisca con la sua sferza Cloe che “una sola volta” si è mostrata arrogante). Quanto a Cloe, una fanciulla dallo stesso nome ricorre anche in *carm. I 23* (su cui vd. R.M. NIELSEN, *Horace, Odes I 23: Innocence*, in *Arion 9* [1970], pp. 373-378), III 7 e III 9, ma sembra assai improbabile che, in tutti i casi, si tratti della stessa persona (*status quaestionis* in GUALANDRI, *Cloe*, cit., pp. 693-694).

<sup>18</sup> Per la presenza del Venosino nei CB, cfr. BISANTI, *Carmina Burana, s.v.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma 1998, pp. 156-159; ID., *Tange, sodes, citbaram (CB 121): “chiedo scaccia chiedo”, Orazio e la disillusione d’amore*, in *Filologia Mediolatina* 18 (2011), pp. 281-304 (e anche in ID., *La poesia d’amore nei «Carmina Burana»*, cit., pp. 101-122); e TUZZO, *Motivi oraziani in «Carmina Burana» 75*, in *BStudLat* 34, 1 (2005), pp. 142-152 (poi in EAD., *La poesia dei “clerici vagantes”*, cit., pp. 13-22). In nessuno dei tre interventi, però, si fa cenno a CB 93a.

<sup>19</sup> Il motivo ricompare, all’interno della silloge poetica mediolatina, anche in CB 16 (*Fortune plango vulnera*), str. 2, 1-4 *In Fortune solio / sederam elatus, / prosperitatis vario / flore coronatus* (vd. *infra*, nota 24 e contesto).

<sup>20</sup> Sui motivi della giovinezza e della vecchiaia – e, in particolare, sulla metafora del *flos* – nei CB vd. le osservazioni di TUZZO, *«Vincit Amor quemque, sed numquam vincitur ipse» (CB 120a)*, in *BStudLat* 40, 2 (2010), pp. 509-522 (poi in EAD., *La poesia dei “clerici vagantes”*, cit., pp. 147-164, alle pp. 153-159 e *passim*).

<sup>21</sup> Boeth. *De cons. Phil.* II, pr. 2.

<sup>22</sup> Cfr. CB 16 (*Fortune plango vulnera*), str. 1, 5-8 *Verum est, quod legitur / fronte capillata, / sed plerumque sequitur / occasio calvata*.

l'esercizio d'amore e la gloria intellettuale e culturale lo hanno reso celebre e beato (str. 1, 1 *me vivere beatum*). Un motivo, questo della Fortuna, di endemica e dilagante estensione nella letteratura mediolatina (basti pensare, una fra tutte, alla *Elegia de diversitate Fortunae* – più correttamente e semplicemente *Elegia* – di Arrigo da Settimello)<sup>23</sup> e, in particolare, proprio nei *CB*, nei quattro celebri componimenti della prima sezione della raccolta (*CB* 14 *O varium Fortune lubricum*; 16 *Fortune plango vulnera*; 17 *O Fortuna*; 18 *O Fortuna levis*) oggetto – questi sì, a differenza del carne che qui si sta esaminando – di una pletora di studi e contributi di stampo letterario, artistico e musicologico<sup>24</sup>.

A partire dalla str. 3, come si è detto, il poeta mediolatino opera un'apparente diversione e afferma che l'unicorno ha l'abitudine di mostrarsi alle fanciulle, non certo a tutte, ma soltanto a quelle che seguono una condotta di vita casta e integerrima, nel cui grembo egli suole rifugiarsi e posare la testa (str. 3, 1-3 *Rhinoceros virginibus se solet exhibere; / sed cuius est virginitas intemerata vere, / suo potest gremio hunc sola retinere*). Ispirandosi al *Physiologus*, a Isidoro di Siviglia e alla ricchissima tradizione mediolatina – e poi romanza – dei *bestiarii* (segnatamente i “bestiari d'amore”)<sup>25</sup>, il poeta allude alla celebre leggenda dell'unicorno<sup>26</sup> (o liocorno, sovente definito, in latino, *rhinoceros*, come appunto qui, a str. 3, 1), animale fantastico e indomabile che, però, diviene docile e mansueto se accolto nel grembo di una vergine. Fra i vari “bestiari d'amore” composti nelle lingue romanze, uno dei più famosi è certamente quello di Richard de Fournival, che discorre dell'unicorno in questi termini:

«E fui catturato anche per mezzo dell'odorato, come l'unicorno che si addormenta al dolce profumo della verginità di una damigella. Questa è la sua natura: non esiste alcun animale così pericoloso da catturare, e in mezzo alla fronte ha un corno al quale nessuna armatura può resistere, tanto che nessuno ha il coraggio di attaccarlo e di avvicinarvisi tranne una fanciulla vergine. Perché quando ne riconosce una al fiuto, si inginocchia davanti a lei e si inchina con umiltà e dolcezza come volesse mettersi al suo servizio. Sicché i cacciatori avveduti che conoscono la sua natura mettono una vergine sul suo passaggio, e l'unicorno si addormenta sul suo grembo; allora, quando è addormentato, giungono i cacciatori che non avevano il coraggio di attaccarlo da sveglio e lo uccidono»<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Arrigo da Settimello, *Elegia*, ed. critica, trad. e comm. a cura di C. Fossati, Firenze 2011.

<sup>24</sup> Cfr. H.R. PATCH, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge (Mass.) 1927; e, soprattutto, TUZZO, *La volubilità della Fortuna nei «Carmina Burana»*, in *Studi in onore di Giovanni Uggeri*, a cura di G. Marangio-G. Laudizi, Galatina (LE) 2009, pp. 137-148 (poi in EAD., *La poesia dei “clerici vagantes”*, cit., pp. 127-146: sicuramente il miglior contributo sul tema, ricchissimo di riferimenti alla tradizione classica – greca e latina – e medievale).

<sup>25</sup> Cfr. WALSH, *Love Lyrics*, cit., pp. 97 e 128; e F. CARDINI, *Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale*. 3. *L'unicorno*, in *Abstracta* 6 (giugno/luglio 1986), pp. 42-49. Vd. inoltre *Physiologus* 999-1001 (ed. a cura di F. Sbordone, Milano 1936, p. 80); e Isid. *Hisp. etym.* XII 2, 13 *tantae autem esse fortitudinis ut nulla venantium virtute capiatur; sed sicut asserunt qui naturas animalium scripserunt, virgo puella praeponitur quae venienti sinum aperit, in quo ille omni ferocitate deposita caput ponit, sicque soporatus velut inermis capitur*.

<sup>26</sup> Cfr. l'amplissima documentazione – soprattutto iconografica – raccolta da B. FAIDUTTI, *Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen Âge - XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1996.

<sup>27</sup> Richard de Fournival, *Il bestiario d'amore*, a cura di F. Zambon, Parma 1987, p. 57.

La menzione del leggendario unicorno – cui si fa riferimento anche in CB 88 (*Amor habet superos*), str. 2, 5-6 *capitur rhinoceros / virginis amplexu*<sup>28</sup> –, solo apparentemente irrelata, è invece perfettamente funzionale al messaggio che il poeta medievale intende veicolare. Se Orazio, in *carm.* III 26, supplicava la dea Venere perché punisse – pur una sola volta e certamente in maniera lieve – la refrattaria e arrogante Cloe, mostrando peraltro, come si è già rilevato, un tenace attaccamento alla trascorsa attività amorosa; qui, in CB 93a, il protagonista, intenzionato a rinunciare all'amore – anche egli, però, ancora fortemente legato alle memorie di un passato troppo recente per essere facilmente rimosso – assume su se stesso, sulla propria persona, la tradizione simbolica e figurativa dell'unicorno per stigmatizzare il comportamento della fanciulla di cui era – e, forse, è tuttora – innamorato, la quale, però, lo ha disprezzato in quanto ormai vecchio (str. 4, 2 *et me senem spreverit*), preferendo volgersi a un nuovo rapporto, con un uomo assai più giovane di lui (str. 4, 1 *Igitur que iuveni virgo sociatur*). È evidente che la fanciulla in questione, come la Cloe di oraziana memoria, si è mostrata recalcitrante nei confronti del maturo protagonista e, dedicandosi a un nuovo amore con un suo coetaneo, non ha praticato una condotta di vita morigerata e casta e, quindi, non può essere certo considerata una *virgo*. Onde l'unicorno – immagine più o meno velata dello stesso protagonista – non può assolutamente rifugiarsi nel suo grembo e adagiarsi delicatamente il capo, ché ella *virgo* non è più, dal momento che i giovani come il suo nuovo *partner* non custodiscono certo la verginità delle fanciulle<sup>29</sup> (str. 4, 2-3 *iure defraudatur, / ut ab hac rhinoceros se capi patiatur*).

Al vecchio consapevole e disilluso non rimane altro, ormai, che farsi da parte. Egli sa bene che la fanciulla da lui una volta amata darà metaforicamente in premio, al nuovo e più fortunato spasimante, il grano, il biondo e rigoglioso frumento appena mietuto, mentre a lui altro non resterà che la paglia, la pula, il loglio (str. 5, 1-2 *In tritura virginum debetur seniori / pro mercede palea, frumentum iuniori*); e così, in conclusione, egli si congeda, lasciando campo libero – in tutti i sensi – al più giovane amante, suo successore nelle facili grazie della volubile ragazza (str. 5, 3 *inde senex aream relinquo successori*). Le immagini del grano, della paglia e dell'aia sono, evidentemente, di origine evangelica. Si ricordi, infatti, ciò che di Gesù dice Giovanni Battista in *Mt.* 3, 11-12: *ipse vos baptizabit in Spiritu Sancto et igni, / cuius ventilabrum in manu sua, et permundabit aream suam et congregabit triticum suum in borreum, paleas autem comburet igni inextinguibili*<sup>30</sup>. L'autore del canto burano, ovviamente, utilizza il celebre passo evangelico in prospettiva antifrastica e parodica – secondo una linea di fruizione del testo sacro ben attestata nella letteratura mediolatina<sup>31</sup> – riferendo i traslati del grano e della paglia all'attività erotica della fanciulla. I vocaboli cui egli fa ricorso sono, come si sarà notato, gli stessi adoperati dall'evangelista: *Mt.* 3, 12 *aream* ~ CB 93a, str. 5, 3 *aream*; *triticum* ~ str. 5, 1 *tritura*; *paleas* ~ str. 5, 2 *palea*; ma essi sono qui rivitalizzati – se così si

<sup>28</sup> Cfr. TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., p. 159.

<sup>29</sup> Cfr. MASSA, in «*Carmina Burana*» e altri canti, cit., p. 215.

<sup>30</sup> Cito il testo di Matteo, ovviamente, dalla *Vulgata* di san Gerolamo, la traduzione biblica di gran lunga maggiormente utilizzata durante il Medioevo. Il brano si collega, per la tematica e la terminologia, a precedenti profetici dell'Antico Testamento: *Is.* 41, 16; *Hier.* 15, 7; 16, 42; 16, 50.

<sup>31</sup> Cfr., in generale, G. CREMASCOLI, *Il sacro nella poesia mediolatina*, ne *Lo Spazio Letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino*, cit., vol. I, t. II, Roma 1993, pp. 111-156.

può dire – all’interno di una più ampia e inclusiva metafora – cui si è accennato più sopra – volta all’utilizzazione del lessico agricolo (“campo”, “terreno”, “aratro”, etc.) per simboleggiare e rappresentare l’attività amorosa, segnatamente quella caratterizzata da un alto tasso di erotismo (qui, comunque, non presente in larga misura). Una metafora, questa, anch’essa di amplissima attestazione<sup>32</sup>, che fa sì che, nel nostro componimento, il *focus* finale si sposti sulla sostanziale leggerezza sentimentale della fanciulla, sulla prospera sorte del suo giovane amante (cui spetta il grano, il frumento, e cioè la possibilità di potere tranquillamente godere dei di lei favori), sull’amarezza e la sconsolazione dell’anziano protagonista, cui non resta in mano altro che un po’ di paglia e che deve farsi da lato, rinunciando per sempre alla pratica d’amore.

Concludiamo. *CB* 93a non è certamente uno dei migliori pezzi della raccolta di Benediktbeuern, ma non è neppure un componimento da trascurare o, peggio, da disprezzare. Fondato, quanto alla tematica, sul *carm.* III 26 di Orazio, esso presenta una ricca serie di motivi, di temi, di elementi e di *tópoi* – che qui si è cercato di enucleare e di illustrare – atti a fare di esso un testo che, nella sua brevità (anzi, forse proprio per la sua brevità), risulti oltremodo denso e significativo. L’*imitatio* oraziana – che mi sembra, se non indubitabile, almeno assai probabile – si sostanzia e si arricchisce, inoltre, di alcuni particolari che, da un lato, guardano alla tradizione simbolica e leggendaria medievale (la Fortuna e, soprattutto, l’unicorno), dall’altro, riprendono tematiche e spunti tipici della tradizione neotestamentaria e cristiana (la citazione dal Vangelo di Matteo a str. 5; la prospettiva e la speranza dell’eterna salvezza a str. 2, 3 *inde sum in gratia novissime salutis*). Nella compresenza e nel sapiente intarsio di motivi classici e di motivi cristiani stanno il segreto e il sottile fascino di un componimento come quello che si è qui analizzato, in cui – come in moltissimi *CB* e, più in generale, in un’amplissima porzione della letteratura e della poesia latina medievale – tradizione e innovazione, imitazione e originalità, ripetizione e novità coesistono e si sostengono a vicenda, senza stridori, senza scricchiolii, ma in modo piano, lineare e accattivante.

<sup>32</sup> Mi permetto di rinviare, sull’argomento, a un mio vecchio studio: BISANTI, *Lavorare il terreno*. Una metafora erotica dalla commedia elegiaca al Molza, in *Esperienze Letterarie* 18, 3 (1993), pp. 57-68. Altri esempi della metafora in questione vengono forniti da TUZZO, «*Vincit amor quemque*», cit., p. 158, note 45-46.



## ABSTRACT

Questa nota presenta l'analisi di CB 93a (*Cum Fortuna voluit me vivere beatum*), un breve componimento poetico che risulta fondato su una tematica ben presente in molte liriche classiche e medievali: il lamento per l'arrivo della vecchiaia che, di conseguenza, esclude l'attività amorosa. Il componimento, quanto a immagini e motivi, risulta affine a Orazio, *carm.* III 26 (*Vixi puellis nuper idoneus*). Il poeta medievale aggiunge, di suo, alcuni temi simbolici e cristiani, quali la figura dell'unicorno e la separazione del grano dalla paglia (*Mt.* 3, 12), particolarmente appropriati per il sec. XIII e nella prospettiva della salvezza.

This paper offers the analysis of *Carmina Burana* (CB) 93a (*Cum Fortuna voluit me vivere beatum*), a short poem which introduces a topic incidentally present in many classical and medieval lyrics: the lament for the arrival of old age, which forecloses the pursuit of love. The imagery and the themes of this poem are related to Horace, *carm.* III 26 (*Vixi puellis nuper idoneus*). The medieval poet adds some symbolic and christian themes like the unicorn and the separation of wheat and chaff (*Mt.* 3, 12), more appropriate to the XIII<sup>th</sup> century and in the prospect of salvation.

KEYWORDS: *Carmina Burana*; Medieval Latin Poetry; Classical and Christian Tradition; Horace; Fortune; Unicorn.

Armando Bisanti  
Università degli Studi di Palermo  
armando.bisanti@unipa.it