

Matteo Roccheggiani

Fra Asturie e Tirolo: nuove prospettive su Veris dulcis in tempore

Introduzione

Una scena primaverile, due giovani donne che contemplan la natura in fiore e l'espressione del desiderio amoroso. Pochi elementi, a prima vista fin troppo consueti, intessono le quattro strofe di *Veris dulcis in tempore*, canzone latina copiata ben due volte nel *Codex Buranus* e trasmessa anche da un manoscritto custodito all'Escorial¹. Grazie a una lettura più rigorosa, una lirica poco considerata rivela aspetti inediti finora trascurati. Benché a partire da Peter Dronke sia stata avanzata un'origine iberica², ripresa da Traill³ e Stolz⁴, l'ipotesi non è stata accolta da altri studiosi come Bisanti⁵. Un'analisi dei significati del testo e una migliore ricostruzione della musica ha permesso tuttavia di confermare la provenienza spagnola, benché per ragioni diverse, e

¹ Il *Codex Buranus* è custodito a Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, *Codices latini muniacenses* 4660. Il testimone spagnolo, invece: Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, MS Z.II.2

² P. DRONKE, *La lirica d'amore in latino nel secolo XIII*, in *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII*, a cura di C. Leonardi, G. Orlandi, atti del convegno, Perugia 3-5 ottobre 1983, Perugia-Firenze 1986, pp. 29-56.

³ D. A. TRAILL, *The Codex Buranus: Where was it written? Who commissioned it, and why?*, in «Mittellateinisches Jahrbuch: internationale Zeitschrift für Mediävistik», LIII/3 (2018), pp. 356-368.

⁴ M. STOLZ, *Plurilingualism in the Codex Buranus: An Intercultural Reconsideration*, in *Revisiting the Codex Buranus: contents, contexts, compositions*, a cura di T. E. Franklinos, Woodbridge 2020, pp. 317-350.

⁵ A. BISANTI, 'Res utriusque placuit' (CB 72, str. 5a, 1): *Il desiderio d'amore e la sua realizzazione nei 'Carmina Burana'*, Palermo 2019, pp. 2-9.

senza necessariamente prevedere l'utilizzo di modelli arabi il cui rapporto con la lirica coeva di quest'area rimane ancora molto incerto.

Veris dulcis è attestata nel *Codex Buranus*, all'interno della sezione dei *Carmina amatoria*: una prima volta al f. 36v (CB 85) e una seconda, accompagnata dalla melodia, al f. 64r (CB 159). Il motivo della duplicazione del brano e della presenza di una notazione soltanto nella sua seconda occorrenza è da ascrivere al processo costitutivo del testimone. CB 159, infatti, è registrato all'interno della sezione "tedesca" del manoscritto, aggiunta presumibilmente in un secondo momento⁶, nella quale quasi tutti i brani sono trasmessi con la musica, al contrario dei precedenti, essendo le strofe 'tedesche' forse copiate da un quaderno notato.

Diversa è la situazione del testimone spagnolo, un codice redatto a Barcellona nell'XI sec. che trasmette il testo giuridico *Liber iudicum popularis* di Omobono Levita di Barcellona interpolato da altri testi più brevi, tra i quali una cronaca dei re visigoti e franchi⁷. La canzone compare nell'ultimo foglio (f. 287r), trascritta da una mano di metà XIII sec. con notazione diastematica e, per l'intera quarta strofa, differisce significativamente dalla lezione del *Codex Buranus*.

A parte per le numerose edizioni⁸, la critica si è occupata poco di questa canzone che è parsa per troppo tempo come un prodotto minore della lirica d'amore. Dronke per primo (nel 1986 e poi più diffusamente nel 2000)⁹ sostenne che molti elementi di *Veris* mostrano forti analogie con la coeva produzione letteraria iberica, soprattutto con il genere mozarabico della *muwaššaha*; di conseguenza l'ultima strofa (nella forma dell'Escorial) sarebbe la rara espressione di un io lirico femminile usato nella tradizione mozarabica e pertanto proverrebbe dalla Spagna. La *muwaššaha*, tuttavia, può prevedere una voce di donna nella sua sezione conclusiva (la *kharja*), ma la narrazione al femminile è semmai più tipica delle *cantigas de amigo*, la cui influenza, per quanto ne sappiamo, potrebbe essere più diretta. Mi si perdoneranno

⁶ STOLZ, *Plurilingualism*, cit., p.319.

⁷ La bibliografia relativa al ms. è sintetizzata in STOLZ, *Plurilingualism*, cit., p.325.

⁸ Per una disamina di tutte le edizioni di testo e musica rimando all'Appendice.

⁹ DRONKE, *La lirica d'amore*, cit.; ID., *Latin songs in the «Carmina Burana». Profane love and satire*, in *Forms and Imaginings. From Antiquity to the Fifteenth Century*, a cura di M. H. Jones, Roma 2007, pp. 257-269.

gli accenni fugaci a questioni così complesse, ma la lettura di genere è risultata inconsistente e i contatti con la lirica araba non aiutano a migliorare l'interpretazione del testo; pertanto, cercherò le tracce di un contatto iberico all'interno del dettato poetico¹⁰.

Dronke, inoltre, nel tentativo di delineare un'area geografica più precisa, ipotizza che le due fanciulle protagoniste levino il loro canto d'amore dal monastero di Las Huelgas, in Castiglia. Bisanti preferisce pensare che l'autentico significato della lirica, composta da elementi che appartengono al *topos* letterario, sia da ricercare nel dettato tramandato dal *Codex Buranus*, giudicando eccessiva la speculazione di Dronke su Las Huelgas e dissentendo sulla provenienza spagnola. Stolz, infine, dopo una preziosa analisi delle caratteristiche delle forme poetiche mozarabiche, puntualizza che l'affinità più probabile non sia con la *muwaššaha* bensì con lo *zajal*, lasciando irrisolte le altre questioni.

Fermenti primaverili

Ecco di seguito il testo della lirica, che qui riproduco nell'edizione di Dronke con alcune modifiche (ometto anche la punteggiatura; la traduzione è mia):

Escorial

i. <i>Veris dulcis in tempore</i>	a Nel tempo della dolce primavera,
<i>florenti stat sub arbore</i>	a sta sotto un albero in fiore
<i>Iuliana cum sorore</i>	a Giuliana con la sorella.
<i>Dulcis amor</i>	x Dolce amore,
Rit: <i>Qui te caret hoc tempore</i>	a Rit: Chi di te è privo in questo tempo
<i>fit vilior.</i>	x diventa spregevole.
ii. <i>Ecce florescunt arbores</i>	b Ecco che gli alberi fioriscono,
<i>lascive canunt volucres</i>	b gli uccelli cantano con voluttà,
<i>inde tepescunt virgines</i>	b e le giovinette si accendono di passione,
<i>Dulcis amor ...</i>	x Dolce amore ...

¹⁰ A buon conto, per una ricostruzione delle possibili relazioni e dei motivi conduttori rimando almeno al fondamentale studio di M. L. MENEGHETTI, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Bari 2012⁹.

iii. Ecce florescunt gramina¹¹
et virgines dant agmina¹²
summo deorum carmina¹³
Dulcis amor ...

c Ecco che fioriscono gli steli,
c e schiere di vergini intonano
c canti al più eccelso degli dei.
x Dolce amore ...

iva. Si viderem¹⁴ quod cupio¹⁵
pro scribis¹⁶ sub exilio
velut¹⁷ pro regis filio
Dulcis amor ...

d Se vedessi ciò che desidero
d al posto degli scribi in Silos
d o anche del figlio del re.
x Dolce amore

CB 85/159

ivb. Si tenerem quam cupio
in nemore sub folio
oscularer cum gaudio
Dulcis amor ...

d Se stringessi colei che bramo
d nella selva sotto il fogliame,
d la bacerei con gioia.
x Dolce amore ...

La traduzione della quarta strofa è presentata in corsivo come una sorta di traduzione temporanea, di servizio. Questi versi sono carichi di molte

¹¹ Dronke opta per *lilia*, ma la fonte spagnola riporta *gramina*, che mantiene meglio lo schema rimico della strofa.

¹² L'edizione critica dei *Carmina Burana* a cura di Schumann corregge «virgines dant gemina», optando per un riferimento esplicito alle due sorelle. La correzione, per quanto possa essere suggestiva, non è però motivata dal testimone, in cui si legge chiaramente *agmina*. Questa lettura, già in Schmeller, è giudicata migliore anche da Bisanti ('*Res utriusque placuit*', cit., p. 6). Per quanto concerne *virgines*, Schmeller opta per «virginum dant agmina», che obbedisce meglio alla grammatica latina. Tuttavia scelgo di mantenere la lezione originale per non introdurre un elemento congetturale non testimoniato altrove.

¹³ La lezione spagnola «sumo dolorum» (v. 3), come riportata da Ewald, è stata concordemente emendata con la soluzione che accolgo in quest'edizione del testo. Infatti, l'introduzione di un'ipotetica prima persona singolare del verbo latino *sumere* risulta impraticabile.

¹⁴ La correzione, rispetto all'originale *viterem*, è già stata proposta nell'edizione di Anglès del 1935. Si vedrà più oltre una possibilità alternativa.

¹⁵ Hartel riporta *cupis*, ma è un errore di lettura.

¹⁶ Ewald trascrive *scribus*, ma il tratto delle ultime due lettere indica chiaramente la vocale *i* seguita dalla sibilante. Si può confrontare il tratto della desinenza *-is* con *dulcis*.

¹⁷ Sin da Ewald la parola è trascritta *vel*, ma nel ms. compare una doppia linea verticale che fa propendere per il sinonimo *velut*, risolvendo così l'ipometria del verso. Cfr. P. EWALD, *Reise nach Spanien im Winter von 1878 auf 1879*, in «Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellschriften deutscher Geschichten des Mittelalters», VI (1881), pp. 217-389, in part. p. 283.

problematiche sintattiche e lessicali, sulle quali mi soffermerò più avanti, proponendo una possibile interpretazione alternativa.

La fonte spagnola tramanda un rigo musicale con notazione diastematica molto approssimativa, sovrastata da una scrittura più tarda, una tipica *probatio pennae* databile non prima del XIII secolo. Il testo segue il modello carolino di area ispanica (diffuso tra l'XI e il XIII sec.), mentre l'uso delle chiavi non può essere precedente al XII secolo. Per quanto è dato sapere, la lirica è stata quindi trascritta nell'ultimo foglio vuoto del codice, forse di guardia, almeno un secolo dopo la stesura del *Liber iudicum* e un tempo altrettanto lungo separa la stesura musicale dalla *probatio pennae*.

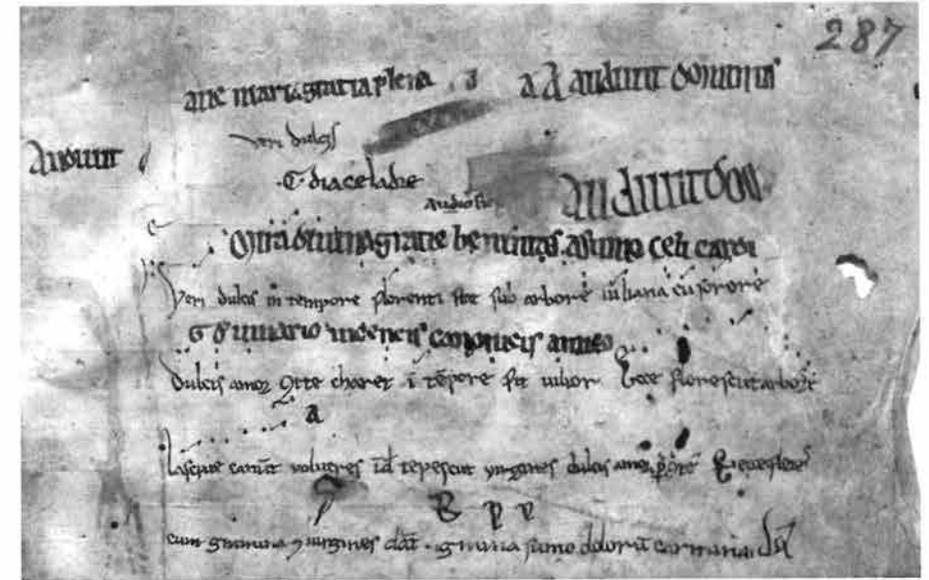


Figura 1: El Escorial, f. 287r.

Per la ricostruzione melodica ho eliminato digitalmente il testo sovrapposto alla fonte, in modo da poter individuare più agevolmente i segmenti che costituiscono la linea melodica. Le sezioni tratteggiate evidenziano una tipica Barform18 ($\alpha\alpha\beta$) in cui β (che si articola in $\beta + \gamma$) riappare variato nel refrain ($\beta' + \gamma$).

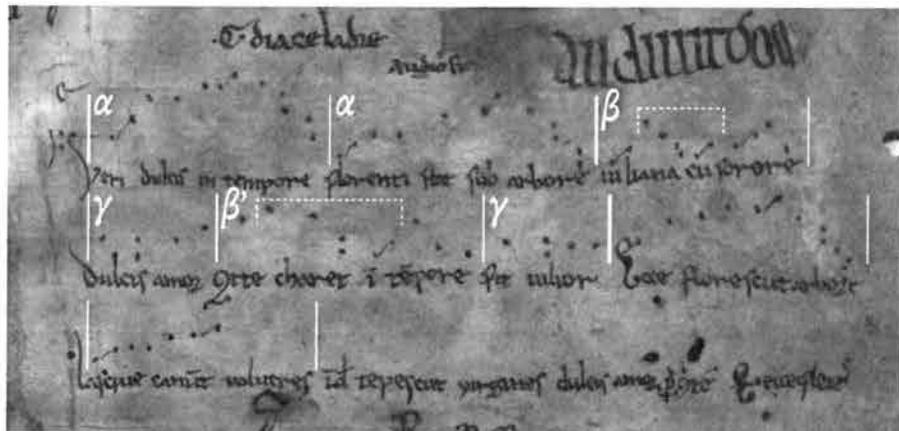


Figura 2: Eliminazione digitale della probatio pennae

La scarsa qualità del facsimile pubblicato da Anglès spiega la divergenza tra le trascrizioni dello stesso, e quelle di Lipphardt, Clemencic e Gillingham, che propongo sinotticamente assieme alla mia, realizzata sempre a partire da El Escorial e accompagnata dai neumi tratti dal *Codex Buranus*. La notazione sangallese di cui è corredata la versione trasmessa da CB 159 non permette osservazioni specifiche circa l'andamento melodico ma, anche nell'assai più melismatica lezione burana (recuperata nell'edizione di Clemencic), si ritrova l'impianto in Barform.

¹⁸ Struttura musicale comune già negli alleluia di Graduali del IX sec. ed estremamente popolare ancora nel 1100, la Barform è un sistema che permette di individuare con agio la novità (β) rispetto a un elemento melodico già sentito (α). Assai frequente anche nella produzione trobadorica, è il nucleo costruttivo più semplice della lirica medievale. Cfr. D. HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford 1993, pp. 81, 134 e D. DAOLMI, *Trovatore amante spia*. Lucca 2015, pp. 251-55.

ANGLÈS 1935, LIPPHARDT 1955
CLEMENCIC 1979
GILLINGHAM 1993

1. Ve-ris dul-cis in__ tem-po-re Flo-ren-ti stat sub ar-bo-re
II. Ec-ce flo-res-cunt ar-bo-res La-sci-ve ca-nunt vo-lu-ces
III. Ec-ce flo-res-cunt li-li-a__ Et vir-gi-nes dant ag-mi-na
IV. Si te-ne-rem quam cu-pi-o__ In ne-mo-re sub fo-li-o__

2
3
4
5

Iu-li-a-na cum so-ro-re Dul-cis A-mor Qui te ca-ret ho-dempo-re Fit vi-li-or
In-de te-pes-cunt vir-gi-nes Dul-cis A-mor
Sum-mo-de-o-rum car-mi-na Dul-cis A-mor
Os-cu-la-rer cum gau-di-o Dul-cis A-mor

Figura 3: Trascrizioni a confronto.

- 1 numeri 1-5 in partitura segnalano alcune varianti: 1. virga | clivis (i: sub)
2. pes | punctum liq. (iii: Sum-, iv: Os-) - 3. virga | virga liq. (i: cum)
4. salicus | quil. pes (i: -re) - 5. punctum liq. | punctum (iii: A-).

I segni di battuta delimitano semplicemente le frasi mentre i *ticks* individuano le posizioni ritmicamente forti. Per quanto non sia mia intenzione entrare nella complessa questione ritmica, ritengo utile segnalare visivamente sulla partitura quali siano i punti nevralgici dell'irrinunciabile cooperazione tra testo e musica, che una semplice trascrizione diplomatica non offre. È interessante notare che le due testimonianze musicate, El Escorial e il *Codex Buranus*, adottino entrambe la Barform. Essendo diffusa in tutta la lirica medievale, il suo utilizzo non permette *ipso facto* di stabilire una precedenza

tra le versioni, quanto piuttosto una sostanziale identità strutturale che ne ha, probabilmente, agevolato la trasmissione.

L'andamento della canzone è sillabico, senza melismi di ampiezza rilevante, prerogativa di un canto meno professionale. Semplicità non significa prodotto culturalmente inferiore, ma è indizio di come la lirica assuma una forma musicale che ne garantisca una maggior diffusione.

Nonostante la forma (semi) diastematica, la lezione musicale dell'Escorial rimane dubbia, a partire dalla rigatura del foglio, la cui corrispondenza con le note sembra abbandonata quasi subito. L'intera prima strofa musicata, infatti, si avvale di due righe a secco, contraddistinte dalle chiavi di *do* e di *fa*, ma già i versi successivi recano unicamente una riga senza chiave. Inoltre, in corrispondenza di *lascive canunt volucres* (v. ii. 2), la melodia appare trasportata, come se la riga a secco indicasse il *do*. Il ricorrere delle medesime formule melodiche permette tuttavia di suggerire la trascrizione proposta, leggendo tutte le note in riferimento a una chiave di *fa* posta idealmente in corrispondenza della riga a secco e scartando come non plausibile il cambio di modo che il trasporto dell'ultimo frammento implicherebbe.

Il raffronto fra le notazioni diastematica e sangallese potrebbe far pensare a melodie diverse, ma è proprio la ricorrenza della medesima struttura formale (anomala rispetto alla sintassi del testo) a suggerire una correlazione in cui il testimone bavarese appare variato e più fiorito. L'arco melodico α si appropria infatti del primo verso del *refrain* per poter concludere: se così non fosse la strofa senza «Dulcis Amor» rimarrebbe musicalmente aperta. È pertanto la musica a chiarire perché in CB 85 e 159 l'indicazione *Refl.* precede il verso «Qui te caret...», malgrado il *refrain* cominci di fatto con «Dulcis». Semmai la maggior ricchezza melismatica della versione sangallese lascia propendere per una condizione derivata rispetto all'Escorial. La successione cronologica non è un dato incontrovertibile, ma riconoscendo come l'uso della tropatura fosse una pratica predisposta più all'espansione che alla sottrazione, anche la musica corrobora la tesi dell'origine spagnola.

Per quanto riguarda la scansione metrico-accentuativa, sarà utile confrontare separatamente come il testo interagisce con i due disegni melodici. Relativamente alla melodia α l'accentuazione del testo propone queste toniche:

12345678

i. *Ve-ris dul-cis in tem-po-re*

flo-ren-ti stat sub ar-bo-re

ii. *Ec-ce flo-res-cunt ar-bo-res*

lasci-ve ca-nunt vo-lu-cres

iii. *Ec-ce flo-re-scent li-li-a*

et vir-gi-nes dant ag-mi-na

iva. Si vi-de-rem quod cu-pi-o

pro scri-bis sub E-xili-o

ivb. Si te-ne-rem quam cu-pi-o

in ne-mo-re sub fo-li-o

Lo schema mostra solo una posizione forte dell'accento in sesta sede: è però la notazione di CB a rivelare come vadano accentate le note precedenti. *L'epiphonus* d'attacco non solo è generalmente debole ma, appoggiando sulla virga successiva, suggerisce che sia proprio quest'ultimo il neuma con accento secondario. Ciò permette un andamento giambico, tipico degli *octosyllabes*, dei settenari sdruciolli, o dei tetrametri giambici ambrosiani:

Veris dulcis in tempore

florenti stat sub arbore [etc.]

In merito alla melodia β la distribuzione delle toniche sarà:

i.	lu-	li-	a-	na	cum	so-	ro-	re	Dul-	cis	a	mor
	Qui	te	ca-	ret	hoc	tem-	po-	re	Fit	vi	li	or [etc.]
ii.	in-	de	te	pes-	cunt	vir-	gi-	nes				
iii.	sum-	ma	de-	o-	rum	car-	mi-	na				
iva.	vel	ut	pro	re-	gis	fi-	li-	o				
ivb.	os-	cu-	la-	rer	cum	gau-	di-	o				

Anche per β si ha una soluzione simile (per cui dobbiamo immaginare che *sorore* venisse cantato *sorore*)¹⁹. Il quadrisillabo conclusivo è alternativamente trocaico e giambico, ma dal momento che le parole *amor* e *viliior* fanno rima solo con *-or*, è molto probabile che fossero cantate *amor* e *viliior* (ipotesi coerente ai neumi in CB: cfr. l'*epiphonus* sulla 'a' di *amor* che suggerisce un'accentazione giambica della parola). La soluzione rende praticabile l'andamento ascendente anche per il quadrisillabo, parte di un unico arco melodico che conclude il verso precedente (ciò non esclude comunque che il verso avesse una cesura melodica prima di *Dulcis*).

Sub exilio

L'ambientazione primaverile della canzone è un *topos* letterario noto, ma vi sono alcuni elementi lessicali insoliti, concentrati nella quarta strofa della versione dell'Escorial, che fanno propendere per una provenienza spagnola della canzone.

L'identificazione di *exilio* (v.19, El Escorial) con il monastero di santo Domingo de Silos è stata accennata da Spanke²⁰ e mai più messa in discussione dalla letteratura successiva. Il termine *exilio*, però, non compare in nessun documento relativo al monastero, nemmeno nel più antico manoscritto noto (3 giugno 954)²¹. Già a partire dal X secolo, il monastero è comunemente chiamato *Silos*²², anche se sono possibili locuzioni come *de*

¹⁹ Slittamento d'accento tipico di questi anni che si aggiunge ai casi messi in luce da Norberg. Ciò suggerisce che l'uso instabile delle toniche all'interno delle forme derivate dal dimetro giambico fosse tipico delle forme più antiche (cioè dell'Alto Medioevo) obbligando a retrodatare di molto la stesura poetica, o almeno a riferirla a modelli comunque precedenti il Mille. Cfr. D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958; trad. ingl. *Introduction to the study of medieval latin versification*. Washington D.C. 2004, p. 103). In lavori successivi lo studioso ammette che questa normalizzazione è solo una tendenza e forme instabili ancora s'incontrano nel XIII secolo. Cfr. Id., *Les vers latins iambiques et trochaïques au moyen age et leurs repliques rythmiques*, Stockholm 1988, p. 50.

²⁰ Review all'edizione di Schumann, in «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», I-II, 1943, p. 35.

²¹ Il documento, siglato dal conte Fernán Gonzáles, registra una donazione e adopera la formula «inter ambas villas de Silos». Cfr. *Documentacion del Monasterio de Santo Domingo de Silos (954-1254)*, a cura di M. C. Vivancos Gómez, Burgos 1988, p. 4.

²² Ivi, pp. 31, 107, 110, 206.

*Silus*²³, *de Silis*²⁴, *siliensis*²⁵, e solo in un'unica attestazione, stando al materiale pubblicato, *exiliensis*²⁶.

L'uso presunto di *exiliensis* si legherebbe alla leggenda di san Domenico, abate benedettino, che si rifugiò a Silos per sfuggire al risentimento del re García di Navarra. Da qui sarebbe nato il soprannome *sanctus Dominicus exiliensis*, ossia l'esiliato²⁷. Tuttavia, non si ha traccia, nei documenti disponibili, che *Silos* sia riconducibile ad *exilium* in riferimento a san Domenico.

Ciononostante, proprio sulla certezza che *exilio* si riferisca al celebre monastero, Dronke immagina che Giuliana e la sorella lamentino la perdita di un amato residente nel ricco monastero, cantando dal chiostro di un convento²⁸. In particolare, la loro voce proverrebbe dal monastero cistercense femminile di Las Huelgas²⁹. Il monastero non è nemmeno troppo vicino a Silos (dista circa 60 km con la viabilità odierna) per poter sostenere con inequivocabile certezza una qualche relazione tra le due istituzioni: Silos, semmai, ha maggiori contatti con San Millán de la Cogolla.

Giuliana

L'elemento testuale che permette di suggerire un più diretto contatto con il mondo iberico è il nome *Iuliana*, un *unicum* all'interno del *Codex Buranus*, la cui onomastica è legata quasi esclusivamente alla tradizione antica³⁰. La ricerca condotta nei *Monumenta Germanica* conferma che il nome è poco diffuso

²³ Ivi, pp. 17, 40, 70, 81. Il termine *silus* non può essere ricondotto all'omonima voce del latino classico, che indica una persona dal naso camuso (soprannome anche della gens *Sergia*) né da *silo*, *-onis*, che condivide il medesimo significato.

²⁴ Ivi, p. 67.

²⁵ Ivi, pp. 111, 157.

²⁶ Ivi, pp. 139.

²⁷ M. FÉROTIN, *Histoire de l'abbaye de Silos*. Paris 1897.

²⁸ P. DRONKE, *The Medieval poet and his world*, Roma 1984, p. 344.

²⁹ DRONKE, *Latin songs in the «Carmina Burana»*, cit., pp. 29-32. Non che sia dirimente ma dal 1187 a oggi nessuna *Iuliana* è significativamente legata alle sorti del monastero di Las Huelgas. Una ricerca puntuale sulla documentazione relativa al monastero pubblicata da Lizoain Garrido, porta alla luce solo quattro casi. Cfr. *Documentacion del Monasterio Las Huelgas de Burgos*, a cura di J. M. Lizoain Garrido, 3 voll. Burgos 1987, vol. I, p. 29; vol. I, pp. 116-117; vol. I, pp. 301-302; vol. I, pp. 321-324.

³⁰ BISANTI, 'Res utriusque placuit', cit., p. 3.

nell'Europa centrale e portato solo da poche decine di dame (o monache) durante tutto il Medioevo. Soprattutto, è raro che un poeta si rivolga all'amata usandone il nome reale: che significato può assumere *Iuliana* nella memoria letteraria dell'anonimo poeta?

La Giuliana letteraria più celebre proviene dall'epica francese: al termine delle vicende narrate dalla *Chanson de Roland*, la regina di Spagna Bramimonda, consorte di Marsilio, riceve questo nome insieme al battesimo [289: 3986-87]. Il poema, attestato fin dal XII secolo, godette di grande fortuna e diffusione, stando alle testimonianze manoscritte provenienti da Provenza, Spagna, Italia, Germania, Inghilterra, etc; alle numerose traduzioni; nonché alla penetrazione nell'onomastica e nella toponomastica³¹. Al terzo quarto dell'XI secolo è databile anche la *Nota Emilianense*, sintetica narrazione in latino della spedizione di Carlo Magno in Spagna, copiata nei margini di un codice di San Millán de la Cogolla³². Anche se la *Nota* omette alcuni episodi fondamentali è coerente con l'architettura generale del poema e certifica la presenza di una tradizione antecedente al dato testuale, del quale la *Chanson* costituirebbe una rielaborazione per stratificazione³³.

Benché ignorata dalla *Nota*, la regina compare occasionalmente nella *Chanson*, con maggior frequenza nella parte finale, quando ormai la disfatta incombe sui Saraceni. Rispetto al suo popolo, forzato al battesimo oppure impiccato, bruciato, trafitto [265: 3669-3670], Bramimonda viene condotta in Francia dove abbraccia il cristianesimo dopo che il traditore Gano è stato giustiziato [289: 3981] e dove muta il suo nome in Giuliana. Tal nome, nell'intero *corpus* della letteratura medievale francese, ha quest'unica occorrenza. È un nome raro per i franchi, il che esclude una possibile origine gallica della lirica.

Come *praenomen* era ampiamente utilizzato in tutto l'Impero Romano, con picchi in Italia e in Africa Proconsolare. Pochissime le testimonianze epigrafiche in Spagna e ancor meno nelle Gallie. Due, però, sono le donne celebri del mondo antico che portano questo nome: Anicia Giuliana,

³¹ C. SEGRE, *Introduzione*, in *La Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, Milano 2018¹⁴, p. 6.

³² Situato nel territorio della Rioja, al confine tra Castiglia e Navarra.

³³ BENSI, *Premessa al testo*, in *La Chanson de Roland*, cit., pp. 52-53

«inlustris femina famula Dei» appartenente alla più alta aristocrazia romana³⁴, e santa Giuliana di Nicomedia, martire nel 304³⁵. Mentre della prima non si è conservata nessuna memoria letteraria, della seconda, la santa, sia ha un'impronta tangibile proprio nella toponomastica iberica.

Ancora oggi sulla via settentrionale del Cammino di Santiago sorge un'importante collegiata: a Santillana del Mar, in «terra quam dicunt Asturias de Sancta Iuliana», secondo quanto riporta la *Chronica Hispanica saeculi XII*³⁶. La leggenda narra che alcuni monaci portarono qui le reliquie della santa di Nicomedia forse nel VI secolo, ma sicuramente non più tardi del IX, dedicandole un monastero che in breve tempo dovette acquistare grande importanza e notorietà, stando ai lasciti testamentari che ci sono giunti³⁷. Dunque questa località, anticamente denominata Planes, assume il nome della vergine martire, la cui corruzione porterà al toponimo «Villa de Sancta Illana» già nel 1228³⁸. Nel 1326 verrà scritto per la prima volta «Santayllana»

³⁴ *Prosopographie de la Gaule Chrétienne* (314-614), Volume 2: I-Z et fragments, a cura di C. Pietri e M. Heijmans, Paris 2013, pp. 1169-1170.

³⁵ Secondo la tradizione, nacque intorno al 285 a Nicomedia (Bitinia-Ponto) e si convertì al cristianesimo. Per acconsentire al matrimonio con il prefetto pagano della città Eleusio, fortemente voluto dal padre, pose come condizione la conversione del fidanzato, il quale la denunciò. Invitata ad abiurare la fede, fu sottoposta a vari supplizi. Durante la prigionia, giunse un demonio a tentarla, ma Giuliana gli resistette e lo incatenò, forte della sua fede, come si può constatare nelle raffigurazioni pittoriche. Incontrò il martirio nel 305 per decapitazione.

³⁶ Libro I, cap. 6, linea 1; cfr. *Chronica Hispana Saeculi XII*, a cura di E. Falque, J. Gil, A. Maya Sanchez, Turnhout 1990, pp. 149-248.

³⁷ Nel *Liber Testamentorum Oviensis*, conservato presso la cattedrale di Oviedo e contenente documenti datati tra l'812 e il 1118, è registrato un *Testamentum Ordonii regis (I) de monasteriis in partibus Sanctae Iulianae* che risale all'857. Del 5 maggio 987, inoltre, è una cessione territoriale che il conte di Castiglia, don Garcia Fernandez, sigla in favore della «Iglesia de Sancta Iuliana cujus corpus tumulatum est in villa Planes». Menziono soltanto, per terminare questa breve panoramica, un'elargizione del re Ferdinando I di Castiglia e della consorte donna Sancha di León in favore del monastero di Santa Giuliana. Cfr. J.A. VALDÉS GALLEGU, *La toponomía asturiana del Liber Testamentorum Ovetensis*, in «Lletres asturianas», LXI (1996), pp. 61-100, in part. p. 64; J. ORTIZ DE LA AZUELA, *Monografía de la antigua Colegiata (hoy Iglesia parroquial) de Santillana del Mar*, s.l. 1919, p. 24; F. SOTA, *Chronica de los Principes de Asturias y Cantabria*. Madrid 1681, p. 646.

³⁸ M. CORTÉS, *El nombre de nuestros pueblos y lugares* (II), *El municipio de Santillana del Mar* [URL: https://web.archive.org/web/20101217233746/http://www.ies9valles.com/revista_renglones/pdf/toponimiadesantillanadelmar.pdf].

e, successivamente, in un contratto del giugno 1338, «Santillana»³⁹, da cui l'odierno Santillana del Mar⁴⁰. Due sono gli indizi che permettono di suffragare l'ipotesi che la santa in questione sia proprio Giuliana di Nicomedia. In primis l'araldica: l'arma della città di Santillana raffigura una donna incoronata che tiene il demonio incatenato, proprio come narra la leggenda⁴¹. Inoltre, più importante, un *Passionario* spagnolo dell'XI secolo narra ampiamente, con lunghi spazi destinati ai dialoghi tra i protagonisti, la cruenta vicenda, a testimonianza di come la storia fosse celebre e probabilmente amata in questo territorio dell'Europa medievale⁴².

Se quindi il nome *Iuliana* apparteneva al martiriologio ispanico, in *Veris dulcis*, però, l'atmosfera primaverile e la tematica profana rendono improbabile un rapporto diretto, né si può ritenere che il fine della menzione onomastica così esplicita sia di natura parodica. Sembra preferibile supporre che un poeta castigliano abbia potuto selezionare con agio per la sua composizione un *praenomen* del mondo classico portato da una santa venerata localmente, perché ben radicato nella memoria collettiva, nella leggenda e nella liturgia. Un nome che non coincide con una donna reale, perché la poesia non è storiografia: Giuliana non è storicamente determinata, proprio come Lesbia cantata da Catullo trascende la sorella di Clodio.

³⁹ AZUELA, *Monografía de la antigua Colegiata*, cit., p. 11.

⁴⁰ La città è pienamente integrata nella politica marittima di Alfonso VIII, che nel 1209 le concesse uno statuto a seguito del quale divenne la capitale delle Asturie, passate già nel X sec. ai domini della dinastia comitale di Castiglia. Cfr. J. BARÓ PAZOS, *El derecho de la villa de Santillana del Mar a través de su fuero* (1209), in «Revista de Dret Històric Català», XV (2016), pp. 115-138, in part. p. 116.

⁴¹ AZUELA, *Monografía de la antigua Colegiata*, cit., p. 21.

⁴² *Passionarium Hispanicum Saeculum X et Saeculum XI*, a cura di V. YARZA UROQUIOLA, Turnhout 2020, pp. 1007-1482.

Il contesto geografico e culturale

La Spagna del XII e XIII secolo conosce una stagione di grande fioritura della lirica monodica cortese, accanto alla polifonia: i suoi contatti con i centri francesi come Saint-Pierre-de-Moissac e Saint-Martial-de-Limoges sono ben documentati, così come la cattedrale di Burgos e il monastero di Las Huelgas riflettono fieramente i nuovi orientamenti musicali dell'Europa contemporanea⁴³. Alfonso VIII (1155-1214), protettore dei trovatori e dei *jongleurs*, apprezza poeti del calibro di Guiraut de Borneil, Peire Vidal e Uc de Saint-Circ⁴⁴. Durante il regno di Alfonso X El Sabio (1221-1284) si ha l'ultima ondata di favore nei confronti della lirica provenzale, tanto che Guiraut Riquier dimorò a corte per ben dieci anni, tra il 1269 e il 1279. Difficilmente in Europa si trova un ambiente così ricco, musicalmente e poeticamente: vi giungono trovatori provenzali e galeghi, *jongleurs* della Castiglia e molti altri da tutti i paesi ispanici ed europei⁴⁵. Dunque, un crogiuolo di lingue e stili poetici in cui i canti con testo latino dalla Francia e dalla Germania erano molto conosciuti⁴⁶. Questo fecondo scambio culturale e il contatto che la Castiglia intrattiene con l'Europa transpirenaica è favorito e animato anche dalle folte schiere di pellegrini che percorrevano il Cammino di Santiago, tra i quali sicuramente anche cantastorie itineranti. Burgos e León, infatti, sono attraversate dal *Camino francés*, che ancora oggi accompagna il viandante da Saint-Jean-Pied-de-Port a Finisterrae. Tre sono le altre arterie che collegano la Francia medievale a Santiago: la *turonensis*, ovvero la via che da Tours raccoglieva i pellegrini dall'Europa del nord; la *via Lemovicensis* o *limosina*, che partiva da Vezelay e attraversava il limosino, nella quale convergevano i pellegrini del Nord-Est, del Belgio, delle Ardenne, dello Champagne, della Lorena; e infine la *via Podensis*, che passava da Le Puy⁴⁷. Le stesse strade erano verosimilmente percorse dai trovatori ospiti dei nobili mecenati,

⁴³ H. ANGLÈS, *La musica en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*, in *Scripta musicologica*, 3 voll., Roma 1975, vol. I, pp. 565-567.

⁴⁴ Ivi, p. 573.

⁴⁵ Ivi, p. 588-590.

⁴⁶ Ivi, vol. II, p. 845.

⁴⁷ A. CONTI, *Il cammino delle stelle. Sui passi dei pellegrini medievali a Santiago de Compostella*, Milano 2013, p. 205.

accompagnati dalla loro arte. I Pirenei, quindi, sono una membrana osmotica: così come arrivano le novità dalla Francia, tra le quali la polifonia di Notre-Dame e le stesse canzoni latine, nulla vieta di ritenere, con Dronke, che *Veris dulcis* sia transitata in Europa dalla penisola iberica⁴⁸, anche se non sono frequenti le testimonianze in tal direzione.

Il figlio del re

Stabilito che, più ragionevolmente, il testimone spagnolo trasmette uno stadio precedente alla lirica burana, la differenza più rilevante tra i testi riguarda la quarta strofa, come accennato in apertura. Riprendendo la tesi di Dronke circa la *muwaššaha*⁴⁹, è noto che da un punto di vista strutturale, le strofe dell'ipotetico modello constano di versi con monorima indipendente (*aaa-*, *bbb-*, *ccc-*, etc.) e di altri che mantengono la stessa rima in tutta la composizione (*-xx*, da due a otto versi), e che ogni strofa s'alterna a una ripresa che rima con *-xx*. La *kharja* (congedo) è la sezione *-xx* della sola ultima strofa, ed è cantata in lingua romanza invece che in arabo, in genere idealmente pronunciata da una donna. Un suo prototipo più semplice è lo *zajal*, testo privo della *kharja*, in un arabo meno dotto ma con struttura simile: *aaax*, *bbbx*, *cccx*, con o senza ripresa. Secondo Stolz, *Veris dulcis* è più simile a quest'ultima che non alla complessa *muwaššaha*, come del resto la successione delle rime conferma⁵⁰. Di conseguenza la tesi di Dronke perde ulteriormente di forza perché lo *zajal* di norma non è al femminile. Un altro elemento non secondario viene a indebolire l'idea di una parentela con la *kharja*: la *muwaššaha* privilegia nettamente il motivo della delusione piuttosto che quello dell'appagamento o del gaudio primaverile⁵¹.

A tutto ciò si aggiunge la lezione e la traduzione dell'ultima strofa dell'Escorial, tutt'altro che sicure e definitive. Innanzitutto, nel testimone si legge chiaramente *viterem*, che è stato corretto da Dronke con *viderem*. L'operazione però si rivela strumentale alla tesi per cui questi versi sarebbero la *kharja* di Giuliana: leggendo *viderem*, Dronke ipotizza che sia la ragazza a

⁴⁸ DRONKE, *La lirica d'amore in latino*, cit., p. 342.

⁴⁹ DRONKE, *Latin songs in the «Carmina Burana»*, cit., pp. 31-32.

⁵⁰ STOLZ, *Plurilingualism*, cit., p. 330.

⁵¹ *Poesia d'amore nella Spagna medievale*, a cura di G. E. Sansone, Milano 1996, p. 14.

cantare il suo anelito d'amore⁵². Posto che l'identificazione *exilio-Silos* sia corretta e che *pro scribis* si riferisca in effetti ai monaci copisti del ricco e potente monastero, l'ipotesi di Dronke non spiega quale possa essere la coerenza di un'espressione d'amore formulata in prima persona da Giuliana dopo che lei stessa è stata oggetto di desiderio erotico tipicamente maschile per tutte le altre strofe.

In effetti è possibile che il copista volesse scrivere *vitarem*, come anche Schumann ipotizza⁵³. *Vitarem* è, come *viderem*, un congiuntivo imperfetto ma derivato dal verbo *vito* (evitare, sfuggire) anziché *video*. Sempre nel testimone spagnolo, la locuzione *pro scribis* è trasmessa con la preposizione molto vicina al nome, come ricorda anche Bisanti⁵⁴. Nulla vieta di ritenere che le due parole fossero effettivamente univerte in *proscribis*, seconda persona singolare di *proscribo* (bandire, dichiarare fuorilegge), lettura già avanzata da Schumann⁵⁵. La preposizione *vel* è spesso stata trasformata in *velut* per risolvere l'ipometria del verso, ma è una speculazione che regge solo nell'interpretazione proposta da Dronke.

Problematica è inoltre la locuzione *sub exilio*, che nella letteratura latina sembra essere un vero e proprio *hapax legomenon*. Il motivo di una scelta grammaticale così inusuale aderisce probabilmente alla necessità di non rompere lo schema formale della monorima (*cupio - exilio - filio*): l'assenza di una rima proprio nella strofa conclusiva della lirica è stata forse avvertita come inaccettabile da parte del poeta. Scartata la possibilità di un'espressione che preveda l'accusativo, come *proscribis in exilium*, l'unica alternativa possibile rimaneva l'ablativo, da accompagnare a una preposizione che evitasse l'ipometria. *De*, generalmente impiegato per esprimere un complemento di moto (*de exilium redire*) e/o di argomento, è inefficace sia per la sua funzione sintattica sia per il rischio di incappare in una sinalefe. Per contro, uno dei significati possibili di *sub* implica l'essere soggetti ad una costrizione, come nel *De tranquillitate animi* di Seneca:

⁵² DRONKE, *Latin songs in the «Carmina Burana»*, cit., p. 32.

⁵³ *Carmina Burana. Preparatory work by Wilhelm Meyers*, a cura di A. Hilka, O. Schumann, 3 voll., Heidelberg 1961-1970, vol. II, p. 73.

⁵⁴ BISANTI, 'Res utriusque placuit', cit., p. 325.

⁵⁵ SCHUMANN, *Carmina Burana*, cit., vol. II, p. 73.

discamus... spes effrenatas et animum in futura imminentem velut sub vinculis habere [...].

Impariamo... a tenere imbrigliate le aspirazioni sfrenate e il pensiero sempre teso al futuro [IX, 2]⁵⁶.

Oppure nel *De utilitate credendi* di sant'Agostino:

ipsa est gratia, id est beneficium, quod non intellegunt sibi venisse divinitus, qui adhuc esse cupiunt sub vinculis legis.

Proprio in questo consiste la grazia, vale a dire il beneficio la cui provenienza da Dio sfugge a coloro che vogliono ancora restare sotto i vincoli della legge. [III, 9]⁵⁷.

Anche se gli usi della lingua classica non sono sempre e necessariamente prova che la grammatica del latino medievale si comporti nello stesso modo, le testimonianze addotte aprono la strada alla possibilità di considerare sub exilio come una locuzione figurata, ossia una minaccia di esilio incombente, più che una precisa indicazione toponimica. A questo punto si profila una lettura molto diversa da quella di Dronke:

Se evitassi ciò che⁵⁸ desidero addirittura più⁵⁹ del figlio del re, tu, dolce Amore, mi metti al bando con l'esilio.

La resa della congiunzione *vel*, come propongo, sfrutta una delle sue funzioni ulteriori, ossia di accrescere, rinforzare, mettere in rilievo o introdurre una possibilità estrema⁶⁰. Tale significato non è condiviso da *velut* che, al

⁵⁶ L. ANNEO SENECA, *Dialoghi morali*, a cura di G. Manca, Torino 1995, p. 267.

⁵⁷ PL XLII, p. 65.

⁵⁸ Il pronome relativo *quod* è sostituito da *quam* nel *Codex Buranus*. La correzione, come si vede sul manoscritto, è certamente stata concepita in un secondo momento, il che è un'ulteriore conferma a considerare *quod* come lezione originale.

⁵⁹ Si intende «al posto di», «invece di», come significato proprio di *pro*.

⁶⁰ Possibilità ammessa sia dal Calonghi sia dal Castiglioni-Mariotti. Particolarmente eloquente la resa dell'Oxford Latin Dictionary che, nel quinto significato, annovera: «introducing what might be thought an extreme or unlikely possibility: even, one might go so far as to say».

più, può introdurre una metafora o un termine di paragone⁶¹. Inoltre, già la preposizione *pro* ha il compito di porre in opposizione il figlio del re con il *quod* complemento oggetto, di conseguenza mi sembra preferibile intendere che *vel* rafforzi la preposizione, mostrando tutto il livello di iperbolicità contenuto nell'immagine.

La locuzione *regis filio*, infatti, potrebbe nascondere un significato cristologico che rimanda alla parabola evangelica del re che prepara le nozze al figlio (Mt 22: 2-14). Avrebbe poco senso accettarne il significato letterale: anche se i giovani principi frequentavano abitualmente i monasteri per la loro educazione e formazione, la preferenza che il poeta accenna per uno di essi implicherebbe una chiave omosessuale che sarebbe in contraddizione con l'espressione di un desiderio amoroso legato alla contemplazione (reale o immaginaria che sia) delle fanciulle. Le testimonianze di un uso di *regis filius* come identificazione del Cristo non sono molto abbondanti, ma provengono sia dalla poesia⁶² sia da autori di primo piano.

Già in età carolingia, l'espressione è stata usata da Paolino d'Aquileia⁶³ e Pascasio Radberto⁶⁴, per poi passare nella penna di Pier Damiani⁶⁵, dell'abate cistercense Aelredo di Rievaulx⁶⁶ e di Bernardino da Siena⁶⁷ a testimonianza di come fosse ancora viva, sebbene non comune, quando l'anonimo poeta ha composto *Veris dulcis*.

⁶¹ Questi i significati più aderenti al contesto in analisi, secondo l'Oxford Latin Dictionary: «as for example, for instance, just as, just like, as it were, so to speak, as if, as though».

⁶² Aegidius Parisiensis (1162 – ca. 1224) in *Aurora. Petri Rigae Biblia Versificata. A Verse Commentary on the Bible*, a cura di P. E. Beichner. Publications in Mediaeval Studies 1965, vol. II, p. 464. Un anonimo *Inno a Maria*. Cfr. *Aliqui hymni 'saluatorii' in sanctam Mariam Virginem (usque ad a. D. 1500 compositi)*, in *Florilegium ad historiam hymni qui 'acathistus' dicitur illustrandam*, a cura di G. G. Meersseman, in «Spicilegium Friburgense», II (1958), p. 221.

⁶³ Le due occorrenze sono entrambe nel *Contra Felicem libri tres* (PL XCIX, pp. 422. 423).

⁶⁴ P. RADBERTUS, *Expositio in Matheo*, in *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis* (CCCM 56B), a cura di B. Paulus, Turnhout 1984, p. 923.

⁶⁵ PL CXLV, p. 50.

⁶⁶ Aelredo ricalca, al maschile, le espressioni del Salmo 44. Cfr. AELREDO DI RIEVAULX, *De speculo caritatis*, in *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis* (CCCM 1), a cura di C.H. Talbot e R. van der Plaetse. Turnhout, Brepols 1971, vol. I, p. 34.

⁶⁷ S. Bernardini senensis *Opera omnia*, studio et cura PP Collegii S. Bonaventurae ad fidem codicum edita, Frati Editori di Quaracchi 1950, vol. V, p. 303.

Ecco che l'autore del carme, sognando la primavera e le fanciulle in fiore, si trova a desiderare qualcosa (*quod cupio*) addirittura più del figlio del re, più di Cristo (*vel pro regis filio*), che potrebbe identificare, come metonimia, lo stato monastico e clericale a cui si preferisce l'amore per una donna. Molte erano le vocazioni imposte, molti i giovani che popolavano i monasteri. Come san Bernardo redige elogi della cavalleria per non far rimpiangere la gloria della *militia* terrena ai nobili che abbracciavano lo stato monastico⁶⁸, così è possibile che il repertorio profano, dalle venature erotiche più o meno pronunciate, fosse inteso per riconciliare i giovani monaci con le privazioni che la professione religiosa implicava⁶⁹.

Il poeta sta pertanto suggerendo che il desiderio di vivere il suo amore è così grande che se non dovesse corrispondergli (*si vitarem*), sarebbe degno di essere messo al bando e spedito in esilio (*proscribis sub exilio*). Il confronto tra come è stato inteso il periodo ipotetico permette di dimostrare a livello grammaticale che la versione del Codex Buranus deve necessariamente essere l'ultima: protasi e apodosi condividono il congiuntivo imperfetto, proprio del periodo ipotetico dell'irrealtà.

	Escorial (Dronke)	Escorial (mia)	CB
Protasi	<i>Si viderem...</i>	<i>Si vitarem...</i>	<i>Si viderem...</i>
Apodosi	–	<i>proscribis...</i>	<i>oscularer...</i>

Se fosse vero che la versione dell'Escorial è posteriore, perché un copista avrebbe cambiato un'espressione grammaticalmente perfetta per sostituirla con qualcosa di poco comprensibile? E dunque:

⁶⁸ J. LECLERCO, *Monks and Love in Twelfth-Century France*, Oxford 1979; trad. fr. *L'amour vu par les moines au XII^e siècle*, Paris 2007, p. 99.

⁶⁹ J. GRIER, *A new voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine*, in «Speculum», LXIX/4 (ottobre 1994), p. 1067.

El Escorial

iva. Si vitarem quod cupio proscribis sub exilio vel [†] pro regis filio.	Se evitassi ciò che desidero addirittura più del figlio del re, (dolce Amore) mi metti al bando con l'esilio.
---	---

L'intera quarta strofa, così interpretata, viene tuttavia ad assumere una complicazione sintattica inedita, in netta contrapposizione con la linearità del dettato poetico nel resto della lirica. Perché il poeta avrebbe dovuto dislocare il termine di paragone (*pro regis filio*) interpolandolo con l'apodosi del periodo ipotetico? Se rimane valido il significato cristologico della locuzione, è possibile che la sua collocazione, proprio in chiusura della strofa, miri a sottolinearne l'importanza, amplificando ulteriormente l'iperbolicità dell'immagine sottesa. La musica va in questa direzione, disponendo nella sezione β della Barform un elemento di novità melodica rispetto ai precedenti due versi. D'altronde la maggior asperità sintattica potrebbe voler marcare un'impennata stilistica, una *climax* che incornicia e cesella l'unico momento di riflessione poetica sull'esperienza amorosa, dopo tre strofe di immagini più consuete.

Per contro, si potrebbe supporre più semplicemente che si tratti di un errore di copiatura in cui il secondo verso è stato invertito con il terzo. La scarsa linearità del costrutto deve aver comportato una difficoltà interpretativa anche in un lettore colto, come il copista del *Codex Buranus* che, dunque, ha optato per sostituirla integralmente con un testo di maggior fruibilità.

Il caso di *Veris dulcis* con il suo percorso di trasmissione al contrario, almeno rispetto alla letteratura più diffusa, fa pensare più a un'osmosi che a un'irradiazione delle culture latine, circolazione che apre nuove prospettive d'indagine anche sulla migrazione poetica volgare.

Appendice

Edizioni del testo:

GRIMM 1843 (solo prima strofa) - J. GRIMM, *Gedichte des mittelalters auf könig Friedrich I. den Staufer und aus seiner so wie der nächstfolgender zeit*, in *Philologische und historische Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin*: 1843. Berlin 1845, pp. 143-256.

SCHMELLER 1847 (entrambe le versioni del *Codex Buranus*) - *Carmina burana: lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des xiii jahrhunderts aus Benedictbeuern auf der Bibliothek zu Munchen*, a cura di J. A. Schmeller, Stuttgart 1847, p. 195.

LAISTNER 1879 (traduzione in tedesco dal testo dei *Carmina Burana*) - *Goliath: Studentenlieder des Mittelalters aus dem Lateinischen*, a cura di L. Laistner. Stuttgart 1879, p. 39.

PERNWERTH 1879 (traduzione e testo latino dai *Carmina Burana*) - *Carmina burana selecta*, a cura di A. Pernwerth von Bärnstein. Würzburg 1879, p. 126.

EWALD 1881 (differenza della quarta strofa spagnola) - P. EWALD, *Reise nach Spanien im Winter von 1878 auf 1879*, in «Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellenschriften deutscher Geschichten des Mittelalters», 6 (1881), p. 283.

SYMONDS 1884 (traduzione in inglese dal testo del *Codex Buranus*) - J. A. SYMONDS jr., *Wine, women and song: mediæval latin students' songs now first translated into English vers with an essay by John Addington Symonds*. London 1907², pp. 77-78.

HARTEL 1887 (quarta strofa spagnola, non scioglie le forme tachigrafiche) - *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispanienses*, a cura di W. A. Ritter von Hartel, vol. I, Wien 1887, p. 153.

ANGLÈS 1935 (facsimile di El Escorial) - H. ANGLÈS, *La musica a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona 1935, pp. 179-182.

SCHUMANN 1970: II, 44 (che accoglie anche la quarta strofa dell'Escorial, considerata come variante) - *Carmina Burana. Preparatory work by Wilhelm Meyers*, a cura di A. Hilka, O. Schumann, 3 voll., Heidelberg 1961-1970.

Su questa si basano le due più recenti di:

DRONKE 1997 (testo da El Escorial) - P. DRONKE, *Sources of inspiration. Studies in literary transformations, 400-1500*, Roma 1997, pp. 343-344.

STOLZ 2020 (testo di entrambi i testimoni) - M. Stolz, *Plurilingualism in the Codex Buranus: An Intercultural Reconsideration*, in *Revisiting the Codex Buranus: contents, contexts, compositions*, a cura di T. E. Franklins, H. Hope. Woodbridge 2020, pp. 319-335.

Le edizioni musicali sono a cura di:

ANGLÈS 1935 (edizione mensurata in notazione moderna) - H. ANGLÈS, *La musica a Catalunya*, cit., p. 252;

LIPPARDT 1955 (edizione mensurata in notazione moderna) - W. LIPPARDT, *Unbekannte Weisen zu der Carmina Burana* in «Archiv für Musikwissenschaft», XII (1955), p. 130.

CLEMENCIC 1979: 102-103 (edizione mensurata in notazione moderna) - *Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, a cura di R. Clemencic, M. Korth, U. Müller. München 1979, pp. 102-103.

GILLINGHAM 1993 (trascrizione diplomatica con varianti) - *Secular Medieval Latin song. An anthology*, a cura di B. Gillingham, Ottawa 1993, pp. 119-121.

SCHARLER 2019 (mensurata, da Clemencic) - T. SCHARLER, *Mittelalterliche Liedersammlung. Carmina Burana*, Norderstedt 2019.

Bibliografia

- ANGLÈS 1935 - Higinio Anglès, *La musica a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'estudis catalans, Biblioteca de Catalunya, 1935.
- ANGLÈS 1975 - Higinio Anglès, *La musica en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*, in *Scripta musicologica*, 3 voll. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, pp. 557-602.
- AZUELA 1919 - Julián Ortiz de la Azuela, *Monografía de la antigua Colegiata (hoy Iglesia parroquial) de Santillana del Mar*, 1919.
- BARÓ PAZOS 2016 - Juan Baró Pazos, *El derecho de la villa de Santillana del Mar a través de su fuero (1209)*, in «Revista de Dret Històric Català», 15 (2016), pp. 115-138.
- BEICHER 1965 - Aurora. *Petri Rigae Biblia Versificata. A Verse Commentary on the Bible*, a cura di P. E. Beicher. Publications in Mediaeval Studies, 1965.
- BENSI 1985 - *La Chanson de Roland*, a cura di Mario Bensi. Ristampa, Milano: BUR 2018.
- BERNARDINO 1950 - S. Bernardini senensis *Opera omnia*, studio et cura PP Collegii S. Bonaventurae ad fidem codicum edita. Frati Editori di Quaracchi, 1950.
- BISANTI 2019 - Armando Bisanti, 'Res utriusque placuit' (CB 72, str. 5a, 1): *Il desiderio d'amore e la sua realizzazione nei 'Carmina Burana'*. Palermo: Officina di Studi Medievali, 2019.
- CLEMENCIC 1979 — *Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, a cura di René Clemencic, Michael Korth, Ulrich Müller. München: Heimeran, 1979.
- CONTI 2013 - Andrea Conti, *Il cammino delle stelle. Sui passi dei pellegrini medievali a Santiago de Compostella*. Milano: San Paolo, 2013.
- DAOLMI 2015 - Davide Daolmi, *Trovatore amante spia*. Lucca: LIM, 2015.
- DAOLMI 2020 - Davide Daolmi, *La notazione del Codex Buranus* (pubblicazione 2020), on line: <https://www.examenapium.it/carmina/notazione.html>
- DAOLMI 2022 - Davide Daolmi, *The Codex Buranus, or the first chansonnier*, in *Books, images, objects: The media of secular music in the Medieval and Early Modern*, a cura di V. Borghetti, Farnham, Ashgate (in corso di stampa).
- DI GIROLAMO 1989 - Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989, 2019.

- DRONKE 1986 - Peter Dronke, *La lirica d'amore in latino nel secolo XIII*, in *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII, atti dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini [AMUL]*, a cura di Cl. Leonardi, G. Orlandi. Perugia-Firenze, 1986, pp. 29-56.
- DRONKE 2000 - Peter Dronke, *Latin songs in the «Carmina Burana». Profane love and satire*, in *Forms and Imaginings. From Antiquity to the Fifteenth Century*, a cura di Martin H. Jones. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 257-269.
- EWALD 1881 - Paul Ewald, *Reise nach Spanien im Winter von 1878 auf 1879*, in «Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellschriften deutscher Geschichten des Mittelalters», 6 (1881): 217-389.
- FALQUE 1990 - *Chronica Hispana Saeculi XII*, a cura di Emma Falque, Juan Gil, Antonio Maya Sanchez. Turnhout: Brepols, 1990.
- FÉROTIN 1987 - Marius Férotin, *Histoire de l'abbaye de Silos*. Paris: Ernest Leroux, 1897.
- GILLINGHAM 1993 — *Secular Medieval Latin song. An anthology*, a cura di Bryan Gillingham. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1993.
- GÓMEZ 1988 - *Documentacion del Monasterio de Santo Domingo de Silos (954-1254)*, a cura di Miguel C. Vivancos Gómez. Burgos: Garrido Garrido, 1988.
- GRIER 1994 - James Grier, *A new voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth- Century Aquitaine*, in «Speculum», 69 (1994), p. 1023-69.
- GRIMM 1845 - Jacob Grimm, *Gedichte des mittelalters auf könig Friedrich I. den Staufer und aus seiner so wie der nächstfolgender zeit*, in *Philologische und historische Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin*: 1843. Berlin, 1845, pp. 143-256.
- HARTEL 1887 - *Bibliotheca patrum latinorum hispaniensis: Nach den Aufzeichnungen Gustav Loewes*, a cura di Wilhelm A. R. von Hartel, 2 voll [stampato solo il 1°]. Vienna: Carl Gerold's Sohn, 1887.
- HILEY 1993 - David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- INSANA 2002 - Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di Jolanda Insana. Milano: SE, 2002.
- KNAPP 1998 - Fritz Peter Knapp, *Die Carmina Burana als Ergebnis europäischen Kulturtransfers*, in *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter = Transfers culturels et histoire littéraire au Moyen Age*, a cura di Ingrid Kasten, Werner Paravicini, Rene Perrenec. Sigmaringen: Thorbecke, 1998, pp. 283-301.

- LAISTNER 1879 - *Golias: Studentenlieder des Mittelalters aus dem Lateinischen*, a cura di Ludwig Laistner. Stuttgart: Spemann, 1879.
- LECLERCO 1979 - Jean Leclercq, *Monks and Love in Twelfth-Century France*. Oxford: Oxford University Press, 1979; trad. fr. *L'amour vu par les moines au XII^e siècle*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2007.
- LIPPHARDT 1955 - Walther Lipphardt, *Unbekannte Weisen zu der Carmina Burana* in «Archiv für Musikwissenschaft», 12 (1955), pp. 122-142.
- LIZOAIN GARRIDO 1987 - *Documentacion del Monasterio Las Huelgas de Burgos*, a cura di Jose Manuel Lizoain Garrido, 3 voll. Burgos: Garrido Garrido, 1987.
- MANCA 1995 - Lucio Anneo Seneca, *Dialoghi morali*, a cura di Gavino Manca, Torino: Einaudi 1995.
- MEERSSEMAN 1958 - *Aliqui hymni 'saluatorii' in sanctam Mariam Virginen (usque ad a. D. 1500 compositi)*, in *Florilegium ad historiam hymni qui 'acathistus' dicitur illustrandam*, a cura di G. G. Meersseman. Spicilegium Friburgense, 2, 1958.
- NORBERG 1958 - Dag Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958; trad. ingl. *Introduction to the study of medieval latin versification*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 2004.
- NORBERG 1958 - Dag Norberg, *Les vers latins iambiques et trochaiques au moyen age et leurs repliques rythmiques*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1988.
- PAULUS 1984 - Pascasius Radbertus, *Expositio in Matheo*, in *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis* (CCCM 56B), a cura di B. Paulus. Turnhout: Brepols 1984.
- PERNWERTH 1879 - *Carmina burana selecta*, a cura di Adolf Pernwerth von Bärnstein. Würzburg: Verlag der J. Staudinger'schen Buchhandlung, 1879.
- PIETRI 2013 - *Prosopographie de la Gaule Chrétienne (314-614)*, Volume 2: I-Z et fragments, a cura di Charles Pietri et Marc Heijmans. Paris: Association des amis du Centre d'histoire et civilisation de Byzance, 2013.
- PL 42 - *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia*, vol. 42 di *Patrologiae cursus completus*, a cura di Jacques Paul Migne. Paris, 1841.
- PL 99 - *Sancti Paulini Patriarchae Aquileiensis Contra Felicem Urgellitanum libri tres*, vol. 99 di *Patrologiae cursus completus*, a cura di Jacques Paul Migne. Paris, 1864.
- PL 145 - *Sancti Petri Damiani Opuscula Varia: Antilogus contra Iudaeos*, vol. 145 di *Patrologiae cursus completus*, a cura di Jacques Paul Migne. Paris, 1853.

- SANSONE 1996 - *Poesia d'amore nella Spagna medievale*, a cura di Giuseppe E. Sansone. Milano: Nuova Pratiche Editrice, 1996.
- SEGRE 1971 - *Introduzione*, in *La Chanson de Roland*, a cura di Mario Bensi. Ristampa. Milano: BUR 2018.
- SCHARLER 2019 - Thomas Scharler, *Mittelalterliche Liedersammlung. Carmina Burana*. Norderstedt: Books on Demand, 2019.
- SCHMELLER 1847 - *Carmina burana: lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII Jahrhunderts aus Benedictbeuern auf der Bibliothek zu München*, a cura di Johann Andreas Schmeller. Stuttgart: Rossen des literarischen Vereius, 1847.
- SCHUMANN 1970 - *Carmina Burana. Preparatory work by Wilhelm Meyers*, a cura di Alfons Hilka, Otto Schumann, 3 voll. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1961-1970.
- SOTA 1681 - Francisco Sota, *Chronica de los Principes de Asturias y Cantabria*. Madrid, 1681.
- SPANKE 1943 - Review a Schumann II, 1941, in *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1-2 (1943): 35-46.
- STOLZ 2020 - Michael Stolz, *Plurilingualism in the Codex Buranus: An Intercultural Reconsideration*, in *Revisiting the Codex Buranus: contents, contexts, compositions*, a cura di Tristan E. Franklins, Henry Hope. Woodbridge: The Boydell Press, 2020, pp. 317-350.
- SYMONDS 1884 - John Addington Symonds jr., *Wine, women and song: mediæval latin students' songs now first translated into English vers with an essay by John Addington Symonds*. London: Chatto and Windus Publishers, 1907².
- TALBOT 1971 - Aelredo di Rievaulx, *De speculo caritatis*, in *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis* (CCCM 1), a cura di C.H. Talbot e R. van der Plaetse. Turnhout: Brepols 1971.
- TRAILL 2018 - David A. Traill, *The Codex Buranus: Where was it written? Who commissioned it, and why?*, in «Mittelateinisches Jahrbuch: internationale Zeitschrift für Mediävistik», 53/3 (2018): 356-368.
- VALDÉS GALLEGO 1996 - José Antonio Valdés Gallego, *La toponimia asturiana del Liber Testamentorum Ouetensis*, in «Lletres asturianas» 61 (1996), pp. 61-100.
- WACHINGER 1984 - Burghart Wachinger, *Deutsche und lateinische Liebeslieder: zu den deutschen Strophen der Carmina Burana*, in *From Symbol to Mimesis: The Generation of Walther von der Vogelweide*, a cura di Franz H. Bäuml. Göttingen: Kümmerle, 1984, pp. 1-34.

WADDELL 2007 - *The Primitive Cistercian Breviary: (staatsbibliothek Zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Ms. Lat. Oct. 402) with Variants Form the 'bernardine' Cistercian Breviary (Spicilegium Friburgense)*, a cura di Chrysogonus Waddell. Fribourg: Academic Press Fribourg, 2007.

YARZA URQUIOLA 2020 - *Passionarium Hispanicum Saeculum X et Saeculum XI*. Cura et studio Valeriano Yarza Urquiola. Turnhout: Brepols, 2020.

Risorse online

CORTÉS 2010 - Marcelo Cortés, *El nombre de nuestros pueblos y lugares (II). El municipio de Santillana del Mar*, https://web.archive.org/web/20101217233746/http://www.ies9valles.com/revista_renglones/pdf/toponimiadesantillanadelmar.pdf

Per l'epigrafia dell'Impero Romano: <https://www.eagle-network.eu> (della International Digital Epigraphy Association).

Per l'epigrafia nella Spagna: http://eda-bea.es/pub/search_select.php?newlang=en (a cura dell'Università di Alcalà).

Per i testi latini: The Library of Latin Texts,

<http://www.brepols.net/Pages/BrowseBySeries.aspx?TreeSeries=LLT-O>

NOTITIAE

Biblio

Sympo

Disco

Expo

In questa sezione sono segnalati unicamente prodotti che la direzione della rivista ritiene validi e interessanti sotto il profilo artistico, musicologico e storico

In this section are reported only products that the direction of the journal considers valid and interesting from the artistic, musicological and historical point of view