

PAULA PÉREZ MILÁN

«Perch'io non parlassi di quello ond'io ero malato». *La malattia d'amore nel* Diritano bando

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PAULA PÉREZ MILÁN

«Perch'io non parlassi di quello ond'io ero malato». *La malattia d'amore nel Diretano bando*

Il Diretano bando, quasi esclusivamente studiato in quanto erede della tradizione del Bestiaire d'amours, offre una originalissima reinterpretazione delle immagini della malattia d'amore. In particolare, il narratore, anziché attingere alla tradizione ovidiana, fa ricorso alla descrizione degli animali e delle loro qualità e comportamenti, visti come possibili rimedi da imitare ai fini di guarire dalla malattia d'amore. Il presente lavoro cercherà di stabilire in quale misura le similitudini animalesche introducono degli elementi originali rispetto alla dottrina tradizionale della malattia d'amore e alla sua espressione letteraria. L'interesse di questo argomento risiede nel fatto che le immagini descritte dal narratore implicano una contaminazione inusuale tra due branche del sapere scientifico, vale a dire quella medico-terapeutica e quella naturalistico-didattica, da cui prendono spunto i bestiari. Studiare il legame tra la realtà fisiologica dei signa della passione amorosa e quella più astratta e fondamentalmente simbolica dei bestiari ci permetterà di mettere a fuoco in maniera più approfondita la funzione poetica di queste immagini.

Il *Diretano bando* è stato tramandato da un unico codice, il II.IV.29 (ex Magliabechiano, collezione VI, numero 14), conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È stato datato al secolo XIV, e in particolare, su base paleografica, all'ultimo quarto del Trecento. È collegato alla redazione francese del *Bestiaire d'amours*, trasmessa dai testimoni M e Q ed elaborata in Italia settentrionale a fine Duecento.¹

Nella tradizione del genere dei bestiari, la funzione principale delle immagini è essenzialmente allegorica: attraverso la descrizione del comportamento o 'natura' di un animale può essere esemplificato un messaggio simbolico, generalmente di tipo religioso, che serve all'educazione del cristiano. Questo genere di opere presentano dunque in origine un orientamento eminentemente didattico che, tuttavia, subisce una progressiva evoluzione man mano che avanza la produzione letteraria e scientifica durante il Medioevo.² Uno dei versanti di questa evoluzione è il cosiddetto «filone cortese», ovvero la reinterpretazione delle immagini di matrice naturalistica alla luce della dottrina della *fin'amors*, base fondamentale dell'immaginario erotico medievale. Su questa scia nascono i *bestiaires d'amours*, che, sebbene siano ancora repertori di *exempla* animali, acquisiscono anche il valore di *summae* del comportamento erotico descritto secondo quanto stabilito dalla tradizione cortese.

In questa tradizione si inserisce il *Diretano bando*, erede diretto del capostipite del genere, il già citato *Bestiaire d'amours* di Richart de Fournival. In realtà, l'interpretazione in chiave amorosa della materia fornita dai bestiari da parte dell'autore francese non rappresenta una novità, dato che autori precedenti come Rigaut de Berbezilh avevano già accennato alla trasposizione consistente nell'identificare in maniera piuttosto sistematica gli animali del bestiario con analogie appartenenti non più all'ambito teologico-morale, ma a quello erotico.³ Nonostante l'iniziativa di questa trasposizione non sia del tutto originale, lo è l'idea di piegare gli elementi della simbologia morale a quella che Segre definisce una «ipostasi», ovvero l'inserimento nel tessuto didattico dell'opera di

¹ R. CASAPULLA, *Lo Diretano bando. Conforto et rimedio delli veraci e leali amadori*, Firenze, Accademia della Crusca, 1997, VIII.

² In relazione con l'evoluzione del genere ed il valore didattico delle immagini di matrice naturalistica, vedi K. MCKENZIE, *Unpublished Manuscripts of Italian Bestiaries*, «PMLA», XX (1905), 2, 380-433: 381-382: «In the original Physiologus and in derivatives down to the thirteenth century, the allegory was mystical; the animals were used as symbols of Christ, the church, the devil, and so on. In the thirteenth century, this method gave way to a moralizing tendency. Later still, the significations were often omitted, leaving merely the quasi-scientific descriptions; and sometimes the characteristics of animals, made known through the bestiaries, were used for comparisons in love-poetry».

³ L. MORINI, *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996, 366.

elementi scientifici in un modo tale da adattarli al senso generale e superiore del discorso.⁴ Ad ogni modo, il genere dei bestiari subisce così la stessa reinterpretazione propria di altri generi, ai fini di adattarlo alla materia profana.

In relazione all'intento didattico dell'opera fonte, Morini afferma che Richart de Fournival «testimonia contemporaneamente anche delle conoscenze filosofiche, della decisa propensione per la lirica e della convinzione dell'impegno didattico, soprattutto teorico dell'amore cortese».⁵ Questo impegno didattico però non sarebbe paragonabile a quello presente nei trattati dedicati ai *remedia amoris*, ad esempio, e che costituiscono una diversa tradizione letteraria. Nel nostro caso, l'opera riveste un interesse ancora più spiccato perché reinterpreta un genere già didattico com'è quello dei bestiari ma spostandone il senso: anziché sparire, il valore didattico si accentua sotto un'altra prospettiva, mediante la sostituzione dell'elemento che funge da veicolo di quei contenuti didattici.

Da quanto detto finora una critica fondamentale andrebbe sicuramente fatta: tutti gli studi citati e tutte le analisi del *Diretano bando* portate in causa fanno riferimento al *Bestiaire d'amours*, alla sua impostazione teorica e al suo valore simbolico. Si tratta di uno dei problemi che si affrontano nello studio della nostra opera, e che cercheremo di risolvere, almeno parzialmente, con il presente lavoro. Tradizionalmente, nei pochi casi in cui la critica si è occupata del nostro testo l'ha fatto in quanto traduzione fedele del *Bestiaire d'amours*. Sebbene la corrispondenza tra le due opere sia notevole, e certamente nella tradizione dei bestiari italiani ci sarebbero opere decisamente più originali, anche il *Diretano bando* presenta delle particolarità tutte sue a cui non è inutile accennare. Un altro vuoto che cercheremo di colmare con la nostra analisi è quello più tangibile dei riferimenti puramente scientifici, la cui presenza è riconosciuta da tutta la critica ma non viene mai collegata in profondità alle specifiche fonti del sapere scientifico da cui sono presi. L'obiettivo del presente studio sarà pertanto quello di illustrare i solidi legami dell'opera con la tradizione della trattatistica che riguarda gli aspetti teorici della malattia d'amore. Terremo anche particolare conto del modo in cui essi vengono collegati alla tradizione dei bestiari attraverso i paragoni tra gli atteggiamenti degli innamorati e quelli che si trovano in natura, simboleggiati dai diversi animali menzionati.

La descrizione della malattia che affligge l'innamorato inizia in modo inequivoco, con il riferimento alla *piagha* inguaribile che lascia un segno che mai potrà sparire:

[2] Et voi, che dalla mia memoria non vi potete partire, bella e dolce amica, che·lla traccia de l'amore che i' ò in voi non paia adesso, ch'io non potrei essere sì guarito che non si paresse il segno della piagha, e come io mi seppi contenere, vorrei sempre rimanere nella vostra memoria.

L'identificazione del male d'amore con una acerba ferita è presente nella letteratura sin dalla tradizione classica, dove è espressa attraverso il *tópos* del *vulnus amoris* inflitto dalla freccia di Cupido – che poteva anche ferire con la torcia o la frusta –,⁶ ma in questo caso si tratta di una ferita diversa: non è quella provocata dall'innamoramento, non è neanche il colpo di fulmine che scatena la passione amorosa, ma la piaga profonda e suppurante che rimane quando il sentimento amoroso non è ricambiato, e conduce, in ultima analisi, alla morte. La ferita che dà origine all'amore è pulita,

⁴ C. SEGRE (a cura di), *Li Bestiaires d'amours di maistre Richart de Fournival e Li Response du Bestiaire*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, IX.

⁵ MORINI, *Bestiari...*, 366.

⁶ R. MORENO SOLDEVILA-J. MARTOS (a cura di), *Amor y sexo en la literatura latina*, Huelva, Universidad de Huelva, 2014, 201.

immediata, costituisce un colpo secco, mentre quella sofferta da chi l'amore l'ha perso o non l'ha ottenuto è lacerante, permanente e inguaribile, non paralizza gli arti, ma annerisce la capacità di raziocinio in maniera totalizzante.

Questa ferita permanente viene associata a uno degli aspetti psicologici ricorrenti nella descrizione della malattia d'amore, ovvero la presenza costante dell'amata nella memoria, concepita come parte dell'anima sensitiva, e l'incapacità dell'innamorato di dimenticarla. Il ruolo della *virtus memorativa* come stimolo costante dell'innamoramento in primo luogo, e della malattia d'amore dopo, appare già nella trattatistica araba, in particolar modo nel *Canone avicenniano*.⁷ Anche se il sentimento amoroso non è in sé stesso malato né nasce come tale, «può acquistare forme morbose quando, non essendo soddisfatto, diventa un pensiero ossessivo», e questo è conseguenza dell'intervento della memoria «che ripropone insistentemente l'oggetto amato alla mente di chi ama».⁸ Nell'eziologia sistematizzata da Arnaldo di Villanova e reinterpretata da tutti gli autori posteriori, la genesi della malattia è ricondotta alla corruzione della *virtus imaginativa*, che presenta all'*aestimativa* un'immagine ossessiva che provoca il traviamiento del giudizio; a sua volta, quest'ultima impone continuamente il suddetto giudizio all'immaginazione, in modo tale da istaurare «un circuito perverso» che è la causa della degenerazione del male nel *morbus melancholicus*.⁹

La memoria viene dunque presentata come fonte del ricordo ossessivo che conduce al malessere psicofisico (fenomeno che in psicologia moderna riceve il nome di «ruminazione depressiva»), stabilendosi così l'importanza della componente mentale nel sorgere del male d'amore.¹⁰ In linea con questo approccio, che corrisponde in assoluto con la già citata dottrina medica araba, il capitolo 14 sviluppa il versante psicologico dell'innamoramento descrivendo il modo in cui il sentimento accede alla psiche dell'innamorato attraverso la vista,¹¹ e si insedia poi nel cervello. A questa descrizione puramente teorica e –potremmo dire– scientifica segue il corrispettivo animale. Il testo spiega che una bestia, in questo caso il leone, assomiglia l'amore in quanto esso fa preda unicamente di chi gli svolge lo sguardo, così come il re degli animali attacca soltanto quando è osservato:

[14] ¹ Amore fa simillante come il leone mangia la sua preda. ² Si li avviene che alcuno huomo passi allato a' lui, se' l'huomo lo guarda, il leone li corri adosso inmantanente, et .c. volte potrebbe l'huomo passare, che 'l leone non si moverebbe, pur che l'huomo no' llo guardasse.

⁷ Nella sua Introduzione all'edizione del *Bestiaire d'amours*, Zambon sostiene che nei casi in cui Richard de Fournival fa riferimento alla medicina come parola-argomento, «non fa che sviluppare metafore comuni nella letteratura amorosa classica e medioevale.» (F. ZAMBON (a cura di), *Il bestiario d'amore di Richard de Fournival*, Parma, Pratiche, 1987, 9).

⁸ M. CIAVOLELLA, *La 'malattia d'amore' dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, 59.

⁹ M. PERI, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Messina, Rubbettino, 1996, 34.

¹⁰ A parte questa dottrina, si riprendono anche altre concezioni tradizionali, in particolare quella secondo cui la memoria sarebbe associata al rapporto fra immagine e parola. In questo senso, sarebbe anche relazionata con la dottrina della *scriptura* e la *pictura* di Gregorio Magno – in relazione con la didattica cristiana – e, se si vuole arrivare più oltre ancora, con la postulazione di San Basilio che il ricordo avvenga attraverso la parola e le immagini (vedi ZAMBON, *Il bestiario...*, 12). Tutti questi presupposti vengono spiegati dal proprio autore nel Proemio (capitolo 1).

¹¹ Basti ricordare le prime parole del trattato di Andrea il Cappellano, essenziale nella teorizzazione della *fin'amors*: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus» (*De Am.* I 1). Effettivamente si tratta della stessa fenomenologia d'amore lirica che inizia con la vista e diventa «fantasmatologica» (vedi G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977).

Dunqua dico che Amore è similliante al liono: non corre adosso a nullo se elli no·llo sguarda.
Cosi aviene d'Amore, che nullo non prende se prima no·llo sguarda.

Una volta che l'amore è entrato nella mente dell'innamorato, va a insediarsi nel centro delle emozioni, ovvero il cervello, dove risiede il senno o raziocinio:

[14] ⁴ Dunque prende Amore l'uomo da la prima acontanza delli occhi, e quindi perde il cervello.
⁵ Il cervello significa il senno, che altresì sospenso di vita che dona movimento al cuore, et calore dà nutrimento al fegato; altresì dimora nel cervello senno che dà intendimento. ⁶ L'uomo c'ama, nullo senno li può valere, anzi lo perde tucto; e chi più n'ha più ne perde, perché quanto più savio è, Amore lo tiene più arrabbiamente.

Questo senno è quello che l'innamorato perde, dato che l'innamoramento provoca la perdita totale della cognizione, tanto più quanto più l'innamorato sia *savio*. Di particolare rilievo è il rapporto stabilito in questo capitolo tra il cervello, il cuore ed il fegato, in chiara corrispondenza con la teoria medica più diffusa durante il Medioevo. Enunziata da Galeno e Aristotele e riproposta dai filosofi arabi e scolastici, essa si basa sulla divisione tripartita dell'anima, secondo cui la parte razionale si trova nell'encefalo (*il cervello significa il senno*), quella che domina le passioni, nel cuore (*dona movimento al cuore*), e quella che regola gli appetiti, nel fegato (*et calore dà nutrimento al fegato*).¹² Nel riproporre questa dottrina in un modo quasi accademico, si dimostra una chiara intenzione didattica, si intende cioè spiegare una teoria scientifica, visto che la descrizione è quasi del tutto parallela ai principi teorici che reggevano la disciplina medica all'epoca.

L'argomento erotico si presenta dunque dall'inizio da una prospettiva doppia: quella letterario-psicologica dell'ideologia erotica di matrice cortese¹³ e quella della descrizione medico-trattatistica della malattia provocata dalla passione. La descrizione della «corruzione del giudizio della ragione»,¹⁴ primo stadio dell'affezione, è seguita dal patetico lamento dell'innamorato che sa che il suo amore non è corrisposto:

[5] ¹ Et questo è preso a la natura de la bestia del mondo che più si sforça a raghiaie o che più ha orribil voce, cioè è l'asino salvatico. ² Ché tal è sua natura che giamai non raghia, se non quand'elli ha grandissima fame e non possa trovare ove sé satullare si possa; allora si mette si grande pena a raghiaie, che tucto si dirompe. ³ Et però, quando in voi non truovo merzé, mi conviene mettere maggior pena a ragg[h]iar che io non fe'unqua, et in ragg[h]iando vi debbo dire ch'ò perduto il cantare, e dirovi ragione perché.

Nel paragonarsi con l'asino assalito dalla fame, l'innamorato descrive uno dei sintomi tradizionali dell'affezione malinconica, con cui si identifica l'amore malato o *bercos*, ovvero il rimpianto disperato provocato dall'abbandono. In corrispondenza con una gradazione di gravità ascendente delle manifestazioni dolorose dell'innamorato, questa espressione è inseguita dalla conseguenza ultima della malattia d'amore: nel capitolo 7, l'innamorato esprime la consapevolezza di sapersi vicino alla morte. È da segnalare però che tra la prima espressione della malattia e quest'ultima manifestazione si produce un certo salto ideologico, dato che non si menzionano gli stadi intermedi dell'affezione.

¹² CIAVOLELLA, *La malattia...*, 72.

¹³ Per uno studio approfondito della rappresentazione e le implicazioni della malattia d'amore all'interno del sistema ideologico cortese, si veda M. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its commentaries*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1990.

¹⁴ CIAVOLELLA, *La malattia...*, 72.

Questa caratteristica allontanerebbe in maniera sensibile il nostro testo da altre opere, poiché di solito il discorso lirico costruito intorno ai diversi *tópoi* attenenti al *morbus amoris* evolve in una progressione graduale che si corrisponde esattamente con la dottrina medica presente nei trattati, e che descrive i diversi *signa* e la successione di sintomi che permettono di stabilire la natura della malattia.¹⁵

Ad ogni modo, se prima parlavamo di un ovvio intento didattico, in questo ultimo passo osserviamo invece un orientamento che potremmo considerare quasi metaletterario, tendenza resa ancora più evidente dall'immagine successiva: sempre nel capitolo 7, l'innamorato identifica il suo canto poetico con il sentimento amoroso:¹⁶

[7] ³ Però me ne sono io aveduto che 'l cantar m'è valuto poco, e posso dire ch'io me ne muoio;
i' ò provato che quando mellio cantai, allora mi fu factò peggio.

Naturalmente, le parole del malato d'amore sono il veicolo attraverso il quale egli esprime la sua passione, da cui si sussegue che più profondo è l'innamoramento –e, di conseguenza, più numerose sono le parole cantate–, più dolorosa sarà la conseguenza del non ottenerlo. Così come succede nel discorso lirico dei trovatori, anche in questo caso si dà una corrispondenza tra la fine del canto e la morte dell'innamorato, anche se solo poetica. Dato che il motivo del canto è l'ottenere il favore della dama, ed esso non è stato accordato, l'innamorato si arrende e rinuncia a cantare, in un'identificazione metaforica tra morte reale e morte poetica.¹⁷

Questa corrispondenza con un argomento appartenente alla dialettica dell'amore cortese non deve sorprendere, dato che lungo il testo compaiono altri tratti che permettono di affermare che il soggetto poetico rappresenta il discorso amoroso coltivato nella lirica dei trovatori. D'altro canto, esso può collegarsi ai motivi che conformano anche l'immaginario della lirica d'amore italiana: in questo passo in particolare ci troviamo di fronte ad una rappresentazione dell'Amore che «tiene [...] arrabbiatamente» l'innamorato, e nei suoi atti rimanda all'immagine del signore invisibile ed incorporeo che nella poetica della Scuola siciliana sottomette gli amanti con il suo ferreo potere.¹⁸ L'immagine si ripeterà ancora pochi capitoli dopo, attraverso il paragone con il corvo, in cui si riprende anche il rapporto fra la vista ed il cervello nel sorgere della passione amorosa:

¹⁵ Per un riassunto dei diversi sintomi descritti dalle più importanti scuole medievali, si veda N. TONELLI, *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcante a Boccaccio*, Firenze, SISMEL-Galluzzo, 2015; PERI, *Malato...*; e principalmente CIAVOLELLA, *La malattia...*

¹⁶ È anche da notare che neanche nella successione di capitoli si rispetta l'ordine logico dell'evoluzione del sentimento: nel capitolo 7 si fa riferimento già alla morte, mentre nel 14 si torna indietro per descrivere uno dei sintomi della malattia. Questa apparente incoerenza risale comunque al modello del *Bestiaire d'amours*.

¹⁷ Siamo ancora lontani dalla svolta subita dall'ideologia cortese secondo cui la sofferenza per causa di amore non è più una punizione, ma l'unico modo che permette all'innamorato di elevarsi spiritualmente e trascendere il desiderio verso le cose terrene per rivolgere il suo desiderio verso Dio. Per un approfondimento su questo evolversi dell'ideologia cortese, si veda C. NOACCO, *Le mal d'amour au Moyen Âge: souffrance, mort et salut du poète*, «Pallas», LXXXVIII (2012), 147-167.

¹⁸ Si vedano a modo di esempio i componimenti *Meravigliosamente* (vv. 2-3: «un amor mi dstringe / e mi tene ad ogn'ora») e *Molti amadori la lor malatia* (v. 5: «però che so' sotto altrui signoria») di Giacomo da Lentini; la tenzone di Giacomo da Lentini con Jacopo Mostacci e Pier della Vigna (II, vv. 5-6: «Ma po' ch'amore si face sentire / dentro dal cor signoreggiar la gente»); *Amando con fin core e con speranza* di Pier della Vigna (vv. 43-45: «Donqa vivendo eo / ve[n]gio del danno meo, / servendo Amor ch'a la Morte fa guerra»); *Assai mi placia del Protonotaro* (vv. 14-15: «Amor sempre mi vede / ed hami 'n suo podire») o addirittura opere di autori minori come *Contra lo meo volere* di Paganino da Serzana (vv. 30-31: «mi tene Amore afritto, / che mi face servire») (si cita da G. CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960).

[13] ⁴ Il corbo si à ancora altra natura d'amore. Sua natura è tale che quando elli truova uno huomo morto, la prima cosa beccha l'occhio, e per l'occhio ne trae 'l ciervelo, et quando poi ne truova più ne trae. ⁵ Altresi fa Amore, che nella prima acontança pillia l'uomo per li occhi; Amore no'llo prenderia, se prima no'llo avesse guardato.

E ancora in modo più evidente nella descrizione topica di Amore in veste di cacciatore, rappresentato dal motivo dell'unicorno:

[24] ¹ Per lo setare medesimamente fu' io preso, altresi come il liocorno che s'adormet'al fiato della vergine. [...] ³ Quando elli ne senti niuna al fiato, subitamente va a lei e s'ahumilia dolçemente per servirla. ⁴ Sicché il savio cacciatore, che'ssa la natura sua, mette i'nella via ond'ella passa la donzella, e'l liocorno va a' lei inmantanente e si s'adormenta in grembo; e a quello punto viene il cacciatore e'l'uccide. ⁵ Per questo modo Amore s'è vendicato di me. [...] ⁶ Et Amore è così savio cacciatore, mi fé nella via una pulzella et i'nel cui grembo mi sono adormentato, e morto di tal morte come a amore pertiene, ciò è disperança sança merçede.

Sono stati riferiti finora esempi di paragoni attraverso i quali veniva introdotto l'oggetto del rimpianto amoroso ed il rimpianto stesso. Una volta che l'innamorato prende consapevolezza della fine che inevitabilmente avverrà, si susseguono i riferimenti alle nature degli animali con cui possono stabilirsi legami diretti, poiché le caratteristiche tradizionalmente loro attribuite attingono alla morte in qualche modo. Il primo è quello del calandrino, nel capitolo 16:

[16] ¹ Et questa disperança è la natura del calandrino, che è un ucello che se l'uomo il porta in mano inanci uno amalato, e se elli guarda il malato in viso, si è sengno che 'l malato guarrà; e s'elli se volge in altra parte e no'llo voglia vedere il malato, è sengno di morte. ² E perciò mi pare, bella e dolce amica, che poi che vo gravò ch'io vi pregai, che volentieri m'aresti tenuto compagnia, perch'io non parlassi di quello ond'io ero malato, e però ch'io ne parlai, non m'avete guardato nel volto; però mi dè iudicare l'uomo morto. ³ Perciò m'avete messo in disperança <d>'alcuna merçé; e ciò è la morte d'amore. ⁴ Altresi come in morte nullo rimedio non v'æ, così non v'à punto di speranza | | da ricoverare amore, là dove l'uomo non attende mercé. ⁵ Dunqua son io morto. Ciò è vero. Chi m'a morto? Io non so se voi ho io, se non che amendui n'abbiamo colpa.

La descrizione del potere di guarigione dell'uccello rimanda pienamente alla tradizione, e si potrebbe persino far risalire al *Fisiologo* greco. La differenza in questo caso è che esso non funge da simbolo di Cristo, come stabilito dall'esegesi più comune, ma dell'amata: nello stesso modo in cui il malato guarisce quando il calandrino lo guarda in faccia desidera l'innamorato essere guardato dall'amata. Bisogna comunque tenere conto del fatto che non è il calandrino a decidere sui destini del malato, che sono già prefissati e l'animale soltanto annuncia; mentre l'uccello non è colpevole, la donna invece sì lo è, poiché nonostante le preghiere dell'innamorato, lei si è rifiutata di guardarlo in faccia. Conseguenza topica di questo rifiuto è, ancora una volta, la morte d'amore, crudamente rafferzata dal poeta – «dunqua son io morto» – e rassegnatamente ribadita – «ciò è vero» –.

Se in questo passo il fatalismo dell'innamorato porta alla rassegnazione davanti alla morte – «in morte nullo rimedio non v'æ» –, nei capitoli successivi invece si apre la finestra ad una certa speranza. Questa parte del bestiario corrisponderebbe in modo più ravvicinato alle tradizionali compilazioni di *remedia amoris*, anche se il legame non può essere stabilito in maniera completa dato che la natura di questi rimedi alla malattia d'amore è piuttosto astratta:

[29] ⁵ Però dico che poi che Argus s'adormentò a força di voce, già sia cosa ch'elli avesse altrettant'occhi come il paone nella coda, che significa provedença, dunque non fu maravillia, con tucta la mia provedença, se io m'adormentai a força di voce né se io m'uccisi, ché tuctavia seguisce la morte l'adormentamento d'amore, sì come v'ò decto dinançi dell'huomo che s'adormenta alla serena, e del liocorno alla pulçella, et di questo Argus s'adormentò sì malvagiamente. ⁶ Dunque dico io ch'io sono morto; ciò è vero. Averai punto di ricovero? <...> vi può avere? Alcuno ve n'à, ma io non so qual è, se non fosse quello della rondina.

[30] ¹ Provata cosa è che quando l'uomo cava li occhi a' rondinini e poi li remicte nel nido, si veggiono inanzi che sieno cresciuti. ² Questo sa l'uomo per verità: che la rondina li guariscie, ma l'uomo non sa con quale medicina. ³ Et in tale modo aviene della bellula: ché se l'uomo li uccide i filliuoli e poi li rende morti, ela sa una medicina per sua natura ch'ela li risuscita. ⁴ Questo sa huomo per verità; ma huomo non sa che medicina. ⁵ Et altresì dico, bella mia dolce amica, che io credo bene che alcuna medicina sia colla quale mi poteresti risuscitare, se a voi piacesse che io vivessi.

Se paragoniamo questi capitoli con quelli iniziali, osserviamo una certa gradazione positiva: se prima si negava ogni possibilità di sopravvivenza, a poco a poco appaiono riferimenti ad una –seppur lontana– possibilità di guarigione. Questi ipotetici rimedi restano comunque indeterminati, il che ci permette di ribadire che l'intento didattico dell'opera è collegabile alla tradizione sopra menzionata, ma non in modo totale.

L'ultimo passo della gradazione avviene nel capitolo 32, in cui si rende concreto il suddetto rimedio, identificato con quello messo in atto dal pellicano:

[32] ¹ Altresì aviene del pellicano, che risuscita li suoi filliuoli in questo modo: ch'elli li ama tanto, che giuoca molto volentieri co'loro. ² Et quando elli veggiono il loro padre che giuoca co'loro, elli annò tanta baldança che arditamente giucan co'luoi, e volano dinançi al viso del padre tanto che'lli danno dell'alie pel viso. ³ Lo pellicano è sì orgoglioso che'ssi corrucchia e uccidi i filliuoli. ⁴ Poi si pente e forasi il costato, e col sangue che si cava del costato bagna li filliuoli e risuscitali. ⁵ Altresì, bella e dolce amica mia, aviene a mi: ché quando io novellamente con voi m'acontai, quasi vostro filliuolo m'avea facto, e per li belli sembianti che allora voi mi facesti, sì mi parve ch'io sicuramente vi potesse dire tucta mia volontà. ⁶ Ma voi mi pregiasti sì poco, che'le mie parole pregiasti niente; e però m'avete voi ucciso di morte d'amore. ⁷ Ma se voi volessi vostro costato aprire e bangnarmi, agevolmente mi risuscitaresti. ⁸ Quella sarebbe la sovrana medicina: ch'io il vostro cuore potessi avere.

Paragonando la natura dell'uccello che risuscita i suoi figlioli con quella della donna amata, l'innamorato sostiene che anche lui guarirebbe del penoso affanno in cui si trova se solo lei volesse «aprire il suo costato», cioè ricambiare le sue preghiere con una manifestazione del suo amore. Anche questo simile avvicina il discorso a quello della lirica italiana, dove le prove d'amore non sono più gli oggetti simbolici sul cui ottenimento allegorizzano i trovatori (guanto, anello, ecc.), ma dimostrazioni concrete del sentimento amoroso. Così come il pellicano si pente di aver ucciso i suoi figlioli potrebbe anche la dama pentirsi della sua indifferenza e, concedendo al poeta il suo amore, farlo uscire dallo stato malato in cui si trova e restituirgli la vita.

Questo desiderio viene espresso in modo diafano nel capitolo 37, in cui l'innamorato abbandona soltanto per un attimo il velo del simbolo e palesa la sua voglia, affermando che il rimedio è la soddisfazione d'amore, per poi riprendere il discorso dei simili e rivolgere alla dama le sue disperate parole da morto d'amore:

[37] [...] ⁵ Che vorrei dunque? Ch'ella non amasse altrui che me. ⁶ Or come du<n>que ne potrei essere vendicato? Io non so, si non ch'ella si pentesse del male il qual m'a facto traggiere, ché

una mainera di vendecta s'è pentimento. ⁷ Dunque vorrei ch'ella si pentesse secondo la natura della calcatrice.

[38] ¹ Calcatrice è un serpente arabiata, e sua natura s'è: quand'elli truova uno huomo, s'illo divora, e poi che ll'ha divorato, s'illo piange tucto tempo della sua vita.

² Altresi vorrei che venisse a me, bella e dolce amica. ³ Io sono lo huomo che voi avete truovato e divorato. ⁴ Altresi come l'uomo àe sança travallio quello che truova, così sono io vostro, ché voi m'avete per niente, s' m'avete divorato e ucciso di morte d'amore.

Sebbene in questi passi si avverta un certo ottimismo, almeno nel descrivere le condizioni in cui l'innamorato potrebbe guarire, esse si dimostrano subito irraggiungibili. Come ultimo ricorso, il malato d'amore non può fare altro che piangere:

[58] ⁸ Apertamente veggio che mi conviene seguire come fa il bue al tavernaio ovvero beccieri fine alla sua morte, che non sa là dove si va infino che non riceve lo colpo della 'cetta in sulla testa, e allora cade morto.

⁹ Altresi credo che averrà a me, ché seguendo, s' m'ucciderete; e s' no ll'ò io servito. ¹⁰ Hoimè, Dio! Se io debbo così morire non so altro che dire, se non di lamentarmi a tucto 'l mondo, del mio cuore piangendo.

Con questo lamento finisce quindi il rimpianto dell'innamorato, seguito da un contrasto con il proprio cuore e una risposta data, in apparenza, dalla dama.

Ad ogni modo, andrebbe ribadita la precisazione a cui accennavamo prima sul carattere didattico di questi rimedi amorosi. Nell'*explicit* stesso, capitolo 71, si afferma: «Qui finiscie il conto del nostro libro, il quale si può chiamare: Conforto et rimedio delli veraci e leali amadori». Questa sentenza è originale – non appare nella fonte francese –, e sembra contrapporsi in certo modo al contenuto stesso dell'opera: da quanto detto finora, potremmo almeno mettere in discussione l'intento di «confortare» e «offrire rimedio» agli innamorati, poiché effettivamente di speranza e rimedio se ne trova poco nel discorso del nostro malato d'amore. È con questo obiettivo esplicitato, forse non così palese lungo il testo, che dovremmo collegare le diverse tracce di intento didattico riferite nella nostra analisi.

Dicevamo prima che i sintomi descritti sono parziali, e non si dà nel testo un'esplorazione profonda delle manifestazioni somatiche della malattia, così come non vi sono neanche dei riferimenti a *signa* fisici concreti. Quelli che compaiono, quasi esclusivamente psicologici, costituiscono soltanto una frazione minima del vastissimo repertorio di sintomi che conformano il quadro sintomatologico della malattia. In questo senso, non va dimenticato che la nostra opera si inserisce nella tradizione del bestiario d'amore, e neanche che la sua orientazione è piuttosto letteraria in certi passi, e che forse per questo motivo non ci sarebbe luogo per una dissertazione più approfondita sugli aspetti teorici che si troverebbero posto in un tradizionale ricettario di *remedia*. E nonostante tutto, è l'autore stesso a voler offrirne uno, a voler dimostrare un chiaro intento 'curativo', anche se il testo sembra contraddire le sue parole finali.

Potremmo avvertire in questa mossa un intento di legittimazione del proprio messaggio letterario, che avverrebbe come conseguenza naturale dell'accostarsi ad una tradizione secolare e di assoluta attualità nel periodo medievale come è quella inaugurata da Ovidio nell'*Ars amatoria*. Ad ogni modo, che lo si consideri pienamente didattico o eminentemente poetico, il *Diretano bando* costituisce un interessante intreccio fra due tipologie generiche a priori non collegate: da una parte ci troviamo davanti ad un bestiario, compendio simbolico per eccellenza in cui l'allegoria si erge a portatrice di significati latenti, resi comprensibili grazie all'esegesi ai fini dell'illustrazione morale del fedele

cristiano, tra l'altro completamente assenti nel *Diretano bando*. Dall'altra, il testo ci offre dei riferimenti chiari alla trattatistica puramente scientifica, quella che nel descrivere la fisiologia della passione amorosa evidenzia uno spiccato orientamento illustrativo-didattico. Sebbene non sviluppata in tutto il suo potenziale, è ovvio che questa tradizione teorica è ben presente nella struttura profonda del testo, come evidente risulta anche l'intenzione di costruire attraverso il discorso letterario una descrizione realistica e possibile dei diversi aspetti dell'abbandono amoroso.

Per quanto questi due versanti possano apparire incompatibili, nell'universo simbolico del testo si dà una congiunzione perfettamente armonica tra il piano allegorico del bestiario ed il piano reale della malattia d'amore. È così che il *Diretano bando* può essere considerato non solo una reinterpretazione in chiave amorosa del genere del bestiario, statuto donatogli dalla critica tradizionale e che naturalmente non va messo in discussione, ma anche una rivisitazione in chiave letteraria della dottrina medico-scientifica dell'innamoramento.

Tornando brevemente alla fonte del nostro testo, Zambon sostiene nella sua introduzione all'edizione del *Bestiaire d'amours* che:

Probabilmente non è del tutto estraneo allo scrittore [Richard de Fournival] un sottile intento parodistico. Se da un lato il Bestiario sacro viene [...] profanato e svuotato di ogni significazione trascendente dal riferimento sistematico alla casistica amorosa, dall'altro anche i comportamenti, le gioie e le sofferenze degli amanti perdono ogni concretezza e ogni drammaticità nel momento in cui si associano a mosse, a versi e a grifi di animali. Questi amanti che indossano una dopo l'altra le più diverse pelli animalesche [...] sembrano proprio trasformare i solenni rituali della *fin'amor* in una buffa e sorridente mascherata, in uno spettacolo di marionette.¹⁹

Per quanto possa essere ipotizzato questo allontanamento dalla ovvia serietà dottrinale dei bestiari tradizionali, nel nostro caso la rappresentazione dei rituali della *fin'amors* costituisce certamente una reinterpretazione delle rigide convenzioni stabilite sin dai canti trobadorici, ma senza mai lasciare da parte l'ancoraggio al sapere e a uno scopo didattico. Prendendo come punto di partenza un genere ampiamente diffuso e importantissimo rappresentante della letteratura didattica come è quello dei bestiari, nel testo i simboli vengono caricati di nuovi significati: l'insieme del discorso si articola così intorno a immagini prese dalla tradizione dei bestiari, ma reinterpretate poi attraverso espressioni e motivi che a loro volta informano il repertorio dell'ideologia cortese, fondo tematico e fonte di *tópoi*.

L'originalità di questo particolarissimo bestiario d'amore risiede dunque nel reinventare il bestiario non con lo scopo parodistico di annullarne il valore didattico, ma appunto di rinforzarlo attribuendogliene uno nuovo, sempre mirato all'istruzione più o meno letteraria di un pubblico molto specifico ma non per questo meno universale, ovvero i *veraci e leali amadori*.

¹⁹ ZAMBON, *Il bestiario...*, 20.