

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME V-1978

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

STEFANO PROTONOTARO E SANTORRE DEBENEDETTI

UN INCONTRO EDITO E UNO INEDITO

Ogni saggio di Santorre Debenedetti, a dire il vero, è prima una lezione di metodo che un saggio: il che è proprio dei maestri. Si prenda, ad esempio, la ricerca dal titolo *Le canzoni di Stefano Protonotaro. Parte prima*, edita nel volume XXII di « Studj romanzi » (1932, pp. 1-68), e si osservi come lo studioso lavora sulla canzone *Pir meu cori alligrari*. Acquistano subito rilievo tre livelli, il filologico, quello critico e il comunicativo, quest'ultimo strettamente legato alla personalità di chi scrive, in altre parole la scrittura stessa di Santorre Debenedetti.

Al livello dell'indagine filologica la lezione di metodo non è soltanto particolarmente importante, è particolarmente bella: il saggio si configura come una costruzione dalla perfetta armonia, portata a termine nel migliore dei modi, sicché il lettore non può più dare la sua preferenza a un altro modo possibile: i problemi posti sono definitivamente risolti, e basta. Nella grande filologia c'è qualcosa come nella grande bellezza, di noncurante e di definitivo. La nitida lezione sta anche nel fatto che ogni persona avveduta, accostandola, impara a intendere quanto siano in ogni cosa preziosi i particolari, i dati minimi su cui si era passati senza vederli. Il Debenedetti ci insegna che c'è sempre qualcosa di piccolo su cui un ragionamento grandioso può incespicare.

Per esempio, nel saggio in questione due minuscoli dati grafici permettono di rispondere inequivocabilmente alla duplice domanda: patria e data di x ? dove con x si intende il manoscritto che fu alla base della trascrizione Barbieri. Quanto alla patria ci sono tratti, non molto caratteristici, che potrebbero non escludere una mano siciliana, ma ecco ad escluderla la mancanza della grafia di origine normanna *ch* (*cilatamenti*, *placiri* ecc.), che non può risalire al Barbieri, trascrittore insieme fedele e ignaro di siciliano. Così per la data: al copista è familiare la grafia *k* « che fuori di Sicilia si può dire quasi spenta nel secolo XIV » (p. 18). A rinforzo della datazione, fine del Duecento-Trecento, la presenza di *h*

in posizione strettamente iniziale, la sua caduta dopo proclitica. Naturalmente un così sicuro, perentorio e determinante uso di minuscoli fatti grafici è possibile solo in quanto il Debenedetti ha fatto precedere alla sua ricerca la registrazione di tutte le testimonianze grafiche dei documenti originali di siciliano del secolo XIV (non essendovene del secolo XIII): a questo punto, nel mare mosso delle grafie egli può navigare senza incertezze e guidarci al porto.

Un'altra questione complessa, su cui si è versato il solito abbondante inchiostro, risolta dal Debenedetti sia con un ragionare sottile sia con un rigore mirabile nell'ambito della documentazione, entrambi i fatti assai didattici, è la ben nota questione della originaria sicilianità del testo. Il Debenedetti, che vuol procedere al suo solito con ordine logico, dato che in effetti il tutto non sempre è una cosa sola, scinde il problema in due: 1) dimostrazione della sicilianità; 2) prova dell'autenticità; come dire che non solo il testo è in antico siciliano, ma non è e non può essere un falso.

Il primo problema è a sua volta risolto attraverso due direzioni complementari: *a)* esame delle parole in rima, e in particolare delle rime intraducibili in toscano; *b)* rilievo del colorito idiomatologico siciliano pertinente a tutta la canzone.

Alla soluzione del secondo problema (canzone autentica o un falso?) ci conduce attraverso un sottile ragionare e provare, proprio di chi ha talento filologico. Il Debenedetti avvia un confronto a tappeto fra tutte le parole del testo da una parte e dall'altra le testimonianze che vi corrispondono nei documenti del secolo XIV o, eventualmente, del XV: un piccolo esercito di vocaboli. Gli esiti così si polarizzano: *a)* corrispondenza perfetta; *b)* corrispondenza imperfetta. A questo punto la ricerca va seguita sui segnali della direzione *b)*, per mettere a fuoco altri tipi di corrispondenza perfetta: col siciliano moderno, con i codici linguistico-letterari del tempo (gallicismi, dialetti del Sud continentale, « che s'accordano col dettato della canzone », toscanismi, se pure rari).

Da un simile esaustivo esame viene la conseguenza incontrovertibile di cui il Debenedetti aveva bisogno per provare l'impossibilità di un falso barbieriano: la sicilianità del testo è così *strutturale*, oltre che sottile, da non poter essere confezionata in

alcun cantiere umanistico del secolo XVI (anzi, per *surplus*, nemmeno in un cantiere filologico-linguistico moderno). Elegantissimo e illuminante al proposito, vera spada affilata contro gli avversari, il rilievo dato al particolare tipico *preiu* (p. 42), forma legittima siciliana, salvatasi in grazia della rima in due canzoni di Siciliani, Jacopo da Lentino e Mazeo di Rico (o Ranieri da Palermo), di contro al *pregio*, *presgio*, *presio*, *prescio* dei manoscritti toscani.

Dà da riflettere, sul piano del metodo, la ricerca di una sicilianità strutturale, cioè la visione organica, già in certo modo strutturalista, della realtà testuale in ambito linguistico. A questo preannuncio di uno strutturalismo formale « dinamico », a livello linguistico-filologico della ricerca, fa da parallelo, al livello stilistico-critico, l'introduzione della nozione di « codice » a indicare il formulario della lirica siciliana costituitosi sui due registri lirico-amoroso e feudale (la servitù d'Amore) della poesia di Provenza. Dopo aver esemplificato sulla serie di « formule » amoroze, in parte passate dal linguaggio feudale a quello cortese e dalla lirica provenzale alla siciliana, il Debenedetti conclude: « Il nostro poeta conosce a perfezione il codice, e con perfetto stile lo rispetta, cioè *ama be* o *leialmen* (vv. 13, 62), e però giustamente spera » (p. 36).

È chiaro, ovvio addirittura, che a questo punto i nostri pensieri si fanno più alacri e si è quasi tentati di leggere il saggio del Debenedetti dal punto di vista della riflessione metodologica dell'oggi; ma forse è proprio questa tentazione di forzatura a mostrare la presenza viva del Debenedetti nel nostro contesto culturale, la possibilità del suo pensiero e del suo metodo di muoversi ancora dentro di noi e sussurrare piano qualcosa di molto stimolante. Egli non appartiene insomma a quegli studiosi, sia pure grandi, del passato a cui guardiamo con ammirazione, ma come a degli eremiti fra le rocce.

Ancora qualche postilla sul livello stilistico-critico del saggio: la ricerca lentamente si allarga, prende respiro, anche se il non strettamente filologico-linguistico viene quasi mimetizzato, per nativa discrezione, dietro un discorso tecnico, il discorso sui gallicismi fonetici, morfo-sintattici e lessicali. Se sul piano filologico tutto era concentrato a provare la sicilianità congenita del testo,

ora sul piano critico l'obbiettivo è l'altrettanto congenita provenzalità culturale della canzone studiata; assai stimolante ci sembra l'indagine lessicale, un piccolo saggio, condensato, sui campi semantici della lirica provenzale presenti nel testo. E anche qui, quanto rigore argomentativo: è infatti la massa dei sicuri provenzalismi a far piegare il piatto della bilancia nei casi dubbi, donde il meccanismo della flessibilità messo in atto.

Stimolato dai reperti della propria indagine, il Debenedetti gareggia con quella che egli chiama la « finezza di tratto » di Stefano Protonotaro: si vedano gli acuti rilievi sulla forma siciliana data a parole forestiere (*mirador* → *miraturi*) e l'esame dell'uso alternativo, come gioco stilistico, di forme vive e puramente letterarie. Tutti i livelli della canzone di Stefano a tal fine lo stimolano; ecco il rinvenimento di un *cursus* costante, con preferenza dei tipi *trispondaicus* e *planus*, fenomeno unico per la sua regolarità entro la lirica volgare delle Origini e perciò non casuale: « si farebbe troppo onore al caso, ritenendolo casuale » (p. 54).

Santorre Debenedetti era un filologo che portava con molta eleganza il carico delle sue conoscenze: se aveva rinvenuto fonti o corrispondenze suggestive fra un testo e un altro, non le metteva in particolare rilievo, a meno che non fossero strettamente funzionali alla ricerca: al contrario, le elencava *en passant*, usando delle espressioni introduttive che ci appaiono curiose spie stilistiche (nostre le sottolineature naturalmente):

Sorvolo sulla forma metrica, le « coblas unissonans », che ci richiamano alla Provenza. *Né m'indugio* sopra un passo (vv. 24-31), che quasi con le stesse parole ripete un trovatore assai caro a Stefano, fiorito tra il 1175 e il 1215 circa, Rigaut de Barbezieux: [...]. *E appena di sfuggita* ricordo che il Nostro, memore di Folchetto di Marsiglia (ed. Stronski, p. 33) o d'altro provenzale [...], insolitamente arma Amore di lancia, e rimaneggiando a modo suo l'antica tradizione della lancia d'Achille, pur essa ripetuta non so quante volte, supplica il Dio di voler ferire, della stessa arma che ha ferito lui, la donna; che solo a tal patto garantirebbe (vv. 44-48). *Su questo e su altro sorvolo*, perché, a ben guardare, tutta la canzone è costruita secondo lo stile della poesia dei trovatori [...] (pp. 34-35).

Un pudore espositivo che oggi si offre come rarità; nato probabilmente da un temperamento assai riservato e da un forte domi-

nio di sé. È certo che questo grande studioso, incline più ai sospetti che alle sicurezze, dotato più di voglia di chiarire il testo che di sovrapporglisi, ignora del tutto la voluttà dello strafare. Donde anche la relativa scarsezza e brevità delle opere stampate in rapporto alla massa delle ricerche.

Variamente, ma costantemente disseminate le spie stilistiche di tale connaturata discrezione: « Altro non aggiungo » (p. 41); « Voglio solo fermarmi su due punti » (p. 42); « basterà un semplice accenno » (p. 62); « Noto in fine, senza fermarmi » (p. 63); « Basterà ricordare » (p. 63) ecc. Ma, intendiamoci bene, non è solo questione di discrezione, anche se questa virtù appare dominante a livello di scrittura, di stile. Il fatto fondamentale è che il Debenedetti, come un cacciatore abile, si concentra sempre per prendere bene la mira; perciò nel suo ragionare e nel suo scrivere, cioè nel suo stile, non c'è mai niente di troppo: ogni frase ha la bella proprietà di esprimere qualcosa di necessario.

Come tutti coloro che prediligono il pensare rispetto al fare, il Debenedetti è molto attento ai punti di incertezza del ragionamento e ai vuoti della documentazione, il che è denunciato da frasi del tipo:

Noto qui, con qualche esitazione, *preiu* 20, [...] mentre d'altro lato l'esattezza della forma serbataci dalla canzone, come vedremo fra poco, è indubbia (p. 40).

Ad essi (dial. toscani) rivolgiamo lo sguardo, senza la pretesa, ad ogni modo, che sarebbe vana, di trarre una conclusione rigorosa (p. 44).

Sono poco informato circa *cutantu* che ricordo per via dell'agg. *cutant(a)* 21 (p. 47).

Sul piano lessicale, il gusto dell'essenzialità guida il Debenedetti a una lingua nitida, maneggiata con accuratezza costante, puntigliosa, ma per nulla incline alle preziosità e fioriture retoriche predilette da altri studiosi fra le due guerre mondiali, raramente « datata » (parlano in contrario pochi tratti come « il *mez-zodì* continentale », lo scrittore *florito* in una certa epoca, la canzone *costrutta*, ecc.).

Molto significativa la sintassi del Debenedetti, fondamentale-mente ipotattica, prolettica, forse per l'incontro di una tradizione

stilistica dell'epoca e di motivazioni di natura logica, razionale: da un lato tale sintassi riproduce lucidamente l'ordine gerarchico dell'argomentazione, con la trafilata di ipotesi, controipotesi, postille, glosse; d'altro lato, coi frequenti incisi dall'aspetto e funzione parentetici, riflette quanto si muove nei meandri di una personalità pensosa e complessa, quella appunto dello studioso. Per esempio:

Se la presenza regolare delle clausole in fin di verso è evidente, e abbastanza chiaro è il carattere loro, per ciò che riguarda le pause interne, data anche l'ingannevole agevolezza di combinare, coi numerosi schemi che furono inventati, in qualsiasi prosa o poesia italiana clausole ritmiche, s'impone la massima prudenza (p. 56).

Un magistero retorico collabora senza dubbio, in questa tessitura sintattica singolare, alle esigenze del ragionamento filologico e gli fornisce anche strutture ritmiche entro cui dispiegarsi: l'attenzione ai fenomeni ritmici è fondamentale nel Debenedetti. In altre parole, il livello privilegiato nella scrittura del Debenedetti è piuttosto il sintattico che il lessicale, come testimonia anche la posizione ricercata delle parole nella frase (« accorti numeri e più rari » a p. 54; la frequenza del verbo in fondo, dell'avverbio anteposto e separato dal verbo, e via dicendo).

Nell'insieme è assai probabile che la lingua di Santorre Debenedetti rispecchi in modo abbastanza convincente l'uomo: entrambi si direbbero lucidi, acuti, precisi, parchi, ma tenaci nel celare agli occhi degli altri qualcosa di sé, forse quella cosa che avrebbe fatto di Santorre Debenedetti uno scoperto critico di fianco al perfetto filologo. Ma siamo sicuri che la duplice definizione gli si addice ugualmente; c'è difatti nei suoi saggi una virtù che nessuna filologia, per quanto agguerrita, basterebbe a conferire: un senso profondo sia della situazione testuale e contestuale, sia delle fasi del delicato processo euristico. Mi pare molto significativo il montaggio stesso dell'articolo preso in esame: si parte da una problematica filologica, si attraversano un passo dopo l'altro fatti di stile, di ritmo, di codificazione culturale, e solo di conseguenza si arriva all'offerta di un definitivo testo critico della canzone; un itinerario costruito su tanti regolari percorsi, come in un rinascimentale parco all'italiana.

La prospettiva si arricchisce, i percorsi si allungano se, dall'articolo edito, si passa a esaminare gli inediti di Santorre Debenedetti riguardanti la produzione poetica di Stefano Protonotaro, un prezioso e vasto materiale contenuto nella cartella E 2, II, 2 del Fondo Debenedetti, costituito presso l'Università di Pavia da Cesare Segre.

Che l'intento del Debenedetti fosse di studiare l'intera opera giunta a noi di Stefano Protonotaro, lo si deduce già dal titolo e dall'impianto dell'articolo su cui ci si è qui soffermati: il titolo *Le canzoni di Stefano Protonotaro. Parte prima* presuppone un programma di struttura bimembre o trimembre (al minimo una parte seconda, forse una terza); inoltre nell'*Introduzione* al saggio lo studioso fa il punto sulla situazione della tradizione manoscritta e a stampa per le quattro canzoni che vanno sotto il nome di Stefano Protonotaro: *Pir meu cori alligrari, Assai mi piaceria, Assai credetti celare, Amor da cui move tutora e vene*: tre saranno naturalmente quelle che egli intende studiare, in quanto *Amor da cui move tutora e vene* risulta di Pier della Vigna¹.

L'esame del materiale manoscritto indurrebbe a pensare che il Debenedetti abbia dapprima concepito il lavoro con una struttura trimembre; vi è infatti una fase elaborativa, in parte manoscritta e in parte dattiloscritta, della ricerca, precedente l'ultima attestata dal Fondo, nella quale il materiale appare così diviso: « PARTE SECONDA - La canzone *Assai mi placiria* »; « PARTE TERZA - La canzone *Assai critti cilari* »; va precisato che su altro esemplare dattiloscritto della titolatura è cancellato a penna PARTE TERZA e il vero titolo è così corretto a penna: « La canz. *Assai (critti cilari) credetti celare* »².

Una fase posteriore, ma certo non ancora ultima della ricerca, è rappresentata da un blocco di 45 fogli dattiloscritti (numeraz. recente a matita), di cui il foglio n. 1 porta il titolo « Parte II - Le altre canzoni »; il foglio n. 2: « La canz. *Assai mi piaceria* ». Col foglio n. 3 inizia lo studio sulla canzone, diviso in 4 capitoli. Se ne dedurrebbe quindi che la struttura trimembre sia stata supe-

¹ I canzonieri che il Debenedetti cita sono: A (= Vat. 3793); B (= Laur. Red. 9); F (= Vat. Barb. 3953).

² Si indicano con le parentesi tonde le cancellature del ms. o datt.

rata da quella bimembre; il che, a parer nostro, si spiega col fatto che, rispetto a *Pir meu cori alligrari*, le altre due canzoni provengono da una tradizione molto diversa e pongono problemi in parte affini. Ecco difatti che il Debenedetti così inizia al foglio 3 il suo discorso:

Dopo aver dimostrato nella parte prima che la canz. *Pir meu cori alligrari* fu dal poeta scritta in siciliano e conformemente alla copia trasmessaci dal Barbieri, intendo in questa sottoporre a minuto esame le altre due poesie di Stefano, giunte a noi in codd. di mano toscana e veneta, per tentare di scoprire la forma del dettato originario.

Una conferma al nostro discorso è data dal fatto che, nel testo dattiloscritto qui citato, il Debenedetti ha operato una cancellatura a penna di questo genere: « intendo in questa (e nella successiva) sottoporre »; interessante la circostanza che la fase anteriore di elaborazione, quella a struttura trimembre, dà: « intendo in questa e nella successiva esaminare minutamente le altre due poesie »; è quindi possibile individuare e localizzare il momento del passaggio dalla concezione trimembre a quella bimembre.

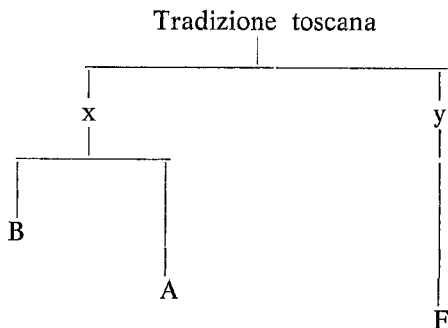
Passiamo a qualche rilievo sul saggio dedicato alla canzone *Assai mi piaceria*. Nella penultima redazione del Fondo ne esiste, battuto a macchina, un SOMMARIO:

- Cap. I, *I manoscritti e le edizioni* (aggiunto a penna « e le edizioni »).
- Cap. II, *La lingua dell'originale: siciliana o toscana?*
- Cap. III, *Esame complessivo della canzone.*
- Cap. IV, *Testo critico.*

Nell'ultima redazione del Fondo manca il sommario, ma il testo è diviso in 4 capitoli, non tutti forniti di sottotitolo. Il cap. I, al posto del sottotitolo, ha una didascalia manoscritta, incollata al foglio dattiloscritto, di mano del Debenedetti, in cui è offerto lo schema del capitolo I, suddiviso in 4 paragrafi: § 1. *Testo della canz. « Assai mi piaceria ».* - § 2. *Relazioni immediate delle fonti e in rapporto con l'archetipo.* - § 3. *Divergenze tra le due famiglie.* - § 4. *Fisionomia dei codici e caratteri dell'archetipo.*

Il cap. I è contenuto nei fogli 3-20: il Debenedetti, preso a base dell'edizione il codice B, e non F come i precedenti editori,

confronta le sue lezioni con quelle di A e di F; risulta che le tre copie discendono da antigrifi toscani, che B e A hanno lezioni testimonianti una tradizione migliore; assai rari in B gli errori materiali, numerose le correzioni; donde uno stemma così articolato:



La mirabile conoscenza che il Debenedetti ha della lingua di Stefano e dell'antico siciliano gli permette di rilevare che l'archetipo è assai « più meridionale delle varie copie ».

Il cap. II, come il secondo del saggio edito su *Pir meu cori alligrari*, ha per oggetto la lingua della canzone; naturalmente il problema qui è ben diverso e giustamente lo studioso afferma di dover prescindere, sul piano del metodo, dalle conclusioni che egli ha raggiunto sulla sicilianità di *Pir meu cori alligrari*. L'indagine (fogli 21-32) deve risolvere la questione « se l'originale della canzone sia stato scritto in lingua cortigiana o aulica o in volgare illustre, ovvero in siciliano, cui potrebbero benissimo applicarsi i termini di aulico o illustre, ma pur sempre siciliano » (foglio 21). La risposta che il Debenedetti darà alla fine della sua rigorosa analisi linguistica è una sola: la canzone fu scritta in siciliano illustre. Confrontando le due redazioni del capitolo, precedute da una eccezionale raccolta manoscritta di testimonianze linguistiche (fogli, foglietti, schede ecc.), si può osservare come nel corso del lavoro il Debenedetti si faccia sempre più rigoroso e severo verso le proprie prove, lasciando da parte, per esempio, tutto ciò che può essere insieme toscano e siciliano, anche se ampiamente siciliano. La ricerca delle spie di sicilianità originaria va dai fenomeni di natura fonetica, in cui rientrano anche le

rime siciliane, ai morfologici (articolo *lo*, concorde presenza di *li* nei vari testimoni, condizionale in *-ia* in rima, *sappi*), alla mancanza di sincope in *doverea* 27, *sofferendo* 65, alla vitalità di *fiata* 24, *gire* 52, ecc. L'autore conclude: « Voglio dire finalmente che, tra la varietà delle forme e degli errori, se vogliamo dare al componimento la sua unità idiomatica, è necessario che con gli occhi della mente noi lo leggiamo in forma siciliana. Ma quale siciliano? ».

Su quest'ultima domanda si chiude il cap. II dedicato alla lingua e si apre il cap. III, dal sottotitolo: *Lineamenti e fonti della canzone. Provenzalismi. Altre venature idiomatiche. Particolarità di carattere metrico e retorico*. Il capitolo (fogli 33-38) prende avvio da una descrizione storico-critica della tematica amorosa del testo; fonte principale Rigaut de Barbezieux, che non dà al testo soltanto la mossa iniziale, ma tutta la « maniera »: il mondo simbolico degli animali, proprio dei Bestiari, fa qui sistema come in Rigaut, sicché le proprietà favolose degli animali vengono in qualche modo a identificarsi con i movimenti stessi della vicenda interiore poetica.

Segue uno studio dei gallicismi: provenzalismi come *avanzare* (« aiutare »), *gioi* (ma femminile), *manto* (molto »); francesismi come *luntano* (lungo), *lamentarsi a* (per « con »). Pochi, ma significativi, i latinismi:

come fa lunicorno
d'una ponzela vergene *ditata*

36

« cioè indettata, ammaestrata, d'influsso latino ». Lo studioso, lasciando da parte il « ridere degli occhi », già troppo usato dai provenzali, mette in rilievo il fatto di chiamar la donna « porto di vita » 53-54, con rimandi a Ekkehart e soprattutto a Giovanni Anglico (e per epoca più tarda a Boccaccio).

Anche in questa canzone il Debenedetti rinviene il *cursus*, ma con una preferenza, per il *velox*, non riscontrabile in *Pir meu cori alligrari*, forse legata alle frequenti similitudini: *como fa servitore* 6, *como fa l'unicorno* 35, *como lo badalisco* 43, *como penetensiale* 64.

I fogli 39-45 contengono il testo critico, o meglio il 39 contiene i criteri dell'edizione e si apre con la frase:

In base agli elementi raccolti si potrebbe tentare un testo critico tenendo a base B, corretto dai tratti caratteristici dialettali con l'aiuto di A.

Il Debenedetti corregge *s* per *z* e *z* per *s*. Nei fogli 40-44 troviamo il testo critico con apparato; e l'*incipit* diventa *Assai mi placeria* di contro al *placeria* del foglio 2. Nel foglio 45 viene riprodotto lo stemma dei codici³.

È impossibile, in questa modesta prospettiva di un ricordo ammirato del grande studioso, rendere conto del materiale manoscritto testimoniante l'ampiezza delle ricerche, le sicurezze e insieme i dubbi dello studioso, questi ultimi forse causa della scelta di uno *status* inedito del materiale stesso. Si richiederà inoltre un'opera di ordinamento di appunti e manoscritti vari, prima di dare avvio a un'indagine sistematica. Si segnala però che, per entrambe le canzoni tramandate da codici di mano toscana o veneta, il Debenedetti dà la trascrizione in siciliano; le due trascrizioni sono manoscritte, di mano naturalmente del Debenedetti, che per l'occasione rende chiara e leggibilissima la sua grafia, di solito assai difficile e con qualche elemento di crittografia; in pochi punti un interrogativo a margine segnala residui di dubbi o necessità di ulteriori controlli. Ci si consenta una personale postilla come lettori di poesia: i testi ricevono dalla veste fonetica siciliana una robustezza fonico-timbrica, un'armonia integrale, diciamo pure in semplicità, una bellezza, cui non è assolutamente comparabile la forma nella quale siamo abituati a leggerli. Sia o no lecito filologicamente il procedimento (e certo il Debenedetti non avrebbe pubblicato le sue trascrizioni in siciliano), ci domandiamo se vale la pena di sacrificare al rigore filologico il sottile fascino del messaggio di questa catena di suoni; certo un poeta risponderebbe: no.

Il blocco di fogli manoscritti e dattiloscritti (i primi in maggioranza), dedicati alla ricerca sulla canzone *Assai credetti celare*,

³ I fogli 39-45 corrispondono al cap. IV, ma manca sul f. 39 qualsiasi indicazione e titolo.

rivela una fase meno avanzata dello studio rispetto a quella dell'altra canzone. L'impianto è, comunque, lo stesso, come rivelano due sommari dattiloscritti, uno più antico che prevedeva 5 capitoli, e uno più recente, che ne prevede 4 come per l'altra canzone. Riportiamo quest'ultimo:

Cap. I, *I manoscritti e le edizioni.*

Cap. II, *La lingua dell'originale: siciliana o toscana?*

Cap. III, *Esame complessivo della canzone.*

Cap. IV, *Testo critico.*

Ai due sommari corrispondono due stesure, solo parzialmente distinte; si ha l'impressione di un processo di lavoro che è ancora in vera fase di cantiere. Il Debenedetti prende a base il testo di A e gli pone a fianco le varianti di B; indi, risolto il problema dell'attribuzione (Pier della Vigna in B), avvia il lavoro filologico-linguistico sulle due copie, che hanno errori in comune e riproducono un testo toscano assai difettoso, oltre che tendente a dare un assetto grammaticale in contrasto con le abitudini del poeta.

Qualche osservazione del Debenedetti sulla lingua (cap. II) merita di essere messa in rilievo con una citazione; per esempio, il discorso sulla ipermetria dell'*incipit*:

La 1^a pers. sing. è nei due mss. *credetti* con una sillaba di troppo:

Assai credetti cielare 1.

I seguaci della teoria toscana potrebbero avanzare un *cresi*, ma è di sapore troppo municipale (è senese: Parodi, *La rima* 132), o un *cretti*, ma è così raro che quasi non ne trovi esempi. Si registra nei *Testi fior.* 142,13, e l'ho pur letto in un madrig. di Bonaccorso di Montemagno, *Non cretti, Amor, sotto lo 'mperio tuo*, ospitato anche dalla Raccolta Aragonesa [...]. Potrebbero infine, col Caix (*Orig.* 12 n. 1), proporre *credei*: ma è un po' chiassoso, se si vuole (*Assai credei . . .*), e tale da non ispirar troppa fiducia (perché ad un *credei* si sarebbe da A B sostituito, a costo di sciupare il verso, *credetti*, e perché *credetti* non fu corretto *credei*, se così ovvio, dalla Racc. Aragonesa?). Non è chiaro che il verso acquista gli accenti che Stefano preferisce, e la 'traduzione' di A B si comprende meglio, se noi teniamo presente *critti*, che è dell'ant. e del moderno siciliano?

Nel tratto di testo omissso e indicato con le parentesi quadre, il Debenedetti fa due operazioni: avanza l'ipotesi che la corre-

zione *cretti* della Raccolta Aragonesa abbia la sua radice nell'elegante madrigale di Bonaccorso; inoltre si richiama al Nannucci (esempio dal Boiardo) e al Wendriner (pad. *criti*); aggiunge il *crete* trevisano di Niccolò de' Rossi e il *chrete* veneziano delle *Storie Tebane* (Savj Lopez). Al solito, per il Debenedetti la documentazione più vasta possibile è elemento indispensabile al rigore del ragionamento. Più oltre confermerà la sua soluzione siciliana attraverso le testimonianze del siciliano *criu*, che si nasconderebbe sotto il *creo* della seconda stanza.

Vorremmo assoggettare lo studio del Debenedetti su questa canzone ad un'altra violenza estrapolativa; questa volta si privilegia il capitolo III nella prima stesura manoscritta (quella che prevedeva 5 capitoli); il capitolo si intitolava: *Lineamenti della canzone. Gallicismi. Altre venature idiomatiche*. Trascriviamo un brano manoscritto, che occupa da solo il secondo foglio nella metà superiore, subito sotto al titolo del capitolo; lo si è scelto perché porta una elegante conferma al nostro discorso iniziale sulle doti critiche di Santorre Debenedetti, tenute da lui in sottordine, a livello di stampa, rispetto al discorso filologico, ma lasciate più libere di esplicitarsi a livello di inedito, quasi di autocomunicazione. Il brano è la conclusione di una parafrasi tematico-critica fatta dal Debenedetti sul testo, stanza per stanza, con singolare finezza e intelligenza interpretativa; tale lungo lacerto critico, di cui trascriviamo solo il finale, occupa per intero il foglio n. 1 del cap. III, a cui è stato cancellato a penna il titolo trasferito sul foglio n. 2, dove per l'appunto si trova il finale del discorso, forse destinato a sopravvivere unico in una stesura ideata come più concisa. La grafia è di tale difficoltà che urge nel trascrittore il bisogno di augurarsi una corretta operazione (a margine di queste righe che appaiono scritte frettolosamente, il D. ha annotato a matita *aggiustare*):

La canz. è (tutta) costruita sopra una trama delicatissima di speranze e timori. Il poeta è lo sappiamo l'amante perfetto. La sola vista della donna amata gli toglie ogni possibilità di dir più una parola. E poiché lontano da lei il motivo finale d'ogni stanza riecheggia vagamente nel principio della stanza successiva, sì che l'artificio non si vede, in questo ondeggiamento di sentimenti. È un continuo sperare che sempre si dimostra vano. Solo l'impossibile potrebbe salvarlo, cioè ch'egli po-

tesse diventare altro da quello che è, rinnovarsi come fa la fenice, ringiovanire come fa il cervo giunto alla vecchiaia.

Il Debenedetti ha colto il fascino della « trama delicatissima », costruita sull'andare e venire dei sentimenti opposti e sul superamento della tentazione decorativa, spesso sottesa all'uso del bestiario poetico nella tradizione lirica.

Indagando sui vari abbozzi del saggio, si rinvencono appunti dedicati ai modelli di Stefano in questa canzone: per esempio, la stanza quarta *Lo vostr'amor che m'ave* della canzone di Giacomo da Lentini *Madonna, dir vi voglio* è sicura fonte e modello della stanza quarta *Così pianto e lamento* della nostra canzone; e presente è Rigaut per il trattamento contestuale del tema della fenice.

Ed a proposito della fenice si vuol chiudere la serie dei prelievi riportando un brano del Debenedetti, dedicato al commento del primo verso della stanza quinta della canzone, in quanto esempio stimolante di simbiosi fra riflessione linguistica e critica:

V, 57 Però com'a la *fene*

Noto infine il curioso *fene* A (: *rivene*) 57, ove è ammirevole il coraggio di B (*fenice*). Ne parlò per primo l'Ascoli, rimproverando uno studioso che per inavvertenza o per diffidenza non l'aveva registrato tra i vecchi nominativi: ' Non ha . . . bisogno di alcun puntello, e non meritava di essere da voi trascurato: *fene* PHOENIX, che occorre in un'antica poesia italiana, attribuita a autor siciliano . . . Non l'avrete omesso, perché voce di cui non s'abbia esempio se non nel verso. Una licenza poetica non è di sicuro; è all'incontro un bello e prezioso cimelio della tradizione volgare del nominativo, da star legittimamente accanto a *S. Fele*, cioè alla tradizione del nomin. FELIX in età cristiana (*Arch.* II 435, che piuttosto andava a 437)' (*Arch.* XII 281).

Ma il Debenedetti postilla all'Ascoli:

Si tratta proprio d'una licenza poetica, d'una di quelle audacie che non possono meravigliare chi ha l'invidiabile fortuna di conoscere ben da vicino il nostro rimatore. Per svecchiare una similitudine ormai frusta, Stefano non seppe trovare di meglio: e del resto, sull'ali di questa *fene*, la poesia continuò a svolazzare tra le grammatiche; troppo poco per un poeta, o meno che nulla.

Il dialogo Ascoli-Debenedetti sulla pagina mi pare intessuto con particolare finezza, degno di chi si attribuisce « l'invidiabile for-

tuna di conoscere ben da vicino il nostro rimatoro ». Segue altra postilla del Debenedetti, che si sta divertendo:

Curioso poi vedere come se la cavarono quelli che conobbero solo B:

Però com'a la *fenice*

dovendo aggiustare i conti con la rima *rivene*. L'augello fu rispettato e la canzone prese un fare da canzonetta:

Come a Fenice avviene,
vorria m'addivenisse . . .

Non so chi l'abbia trovata per primo. Certo si legge ancora nei *Poeti del primo secolo*.

Ci spiace interrompere questa minuscola antologia, per arbitraria che essa si presenti, questo ripetuto gesto di prelievo e comunicazione di singoli momenti della ricerca del Debenedetti; la finalità è di far riflettere sull'importanza del materiale filologico e critico giacente inesplorato nel Fondo Debenedetti dell'Università di Pavia, materiale che si riferisce a molti settori delle letterature romanze. Per ciò che riguarda l'opera di Stefano Protonotaro, si vuole ancora segnalare la presenza di un blocco di appunti manoscritti, i cui titoli orientano a sufficienza: *Conclusioni. Fortuna. L'eredità della scuola siciliana. Indice delle parole*. Si intravedono le linee di quello che avrebbe potuto essere un volume dedicato a Stefano Protonotaro, autore per cui il Debenedetti non nasconde la predilezione e che più di una volta definisce « scrittore limpidissimo ». E bisognerà anche, ad un certo punto, operare un confronto fra l'edizione inedita delle due canzoni e le edizioni critiche oggi a nostra disposizione; i testi senza alcun dubbio si avvantaggeranno dal confronto e si apprezzerà la virtù tipica del Debenedetti: congetturare il meno possibile, far parlare il più possibile la tradizione.

MARIA CORTI
Università di Pavia