

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XI · 1986

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## RECENSIONI E SEGNALAZIONI

*La critica del testo*, a cura di ALFREDO STUSSI, Il Mulino (Strumenti di filologia romanza), Bologna, 1985, pp. 246, L. 18.000.

Questo libro inaugura felicemente una nuova serie di volumi antologici, coordinata da Costanzo Di Girolamo e intitolata «Strumenti di filologia romanza», la quale si propone di offrire un primo orientamento negli studi di romanistica a livello universitario. Sono già annunciati altri volumi sul racconto, sull'epica, sul romanzo e sulla lirica. Com'è d'uso ormai in questo tipo di pubblicazioni, la raccolta di saggi è preceduta da un'introduzione del curatore; completano il volume notizie biografiche sugli autori, indicazioni bibliografiche per ulteriori approfondimenti e, in questo caso, un prezioso indice terminologico e un indice topografico dei manoscritti citati<sup>1</sup>.

In una trentina di pagine iniziali Stussi offre al lettore una prima messa a punto storico-teorica della critica del testo in ambito romanzo. Il lettore viene, per così dire, guidato ad impadronirsi del *know how* necessario per realizzare un'edizione critica, attraverso una lucida e sintetica esposizione delle procedure ecdotiche, con relativa spiegazione dei principali termini e concetti ricorrenti (*recensio*, *stemma*, *emendatio*, archetipo, errore, variante, *lectio difficilior*, *usus scribendi*, ecc.). Fin da questo momento non viene sottaciuta la responsabilità interpretativa del critico testuale e si parla, con formula continiana riportata più oltre, dell'edizione critica come di una «ipo-

<sup>1</sup> Gli scritti raccolti sono i seguenti: G. Paris, «Premesse all'edizione critica della *Vita francese di Sant' Alessio*», dall'edizione *La vie de saint Alexis*, Paris 1872, pp. 2-15 (qui alle pp. 33-44); J. Bédier, «Obiezioni al metodo del Lachmann», da *La tradition manuscrite du «Lai de l'Ombre»*, Paris 1929, pp. 1-21, 69-71 (pp. 45-64); M. Barbi, «Per una nuova filologia italiana», da *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze 1938, pp. xvi-xxx (pp. 65-76); A. Roncaglia, «Il gap di Marcabruno», apparso in *SM* 17 (1951): 46-70 (pp. 77-100); d'A.S. Avalle, «Varianti, varianti d'autore, rimaneggiamenti», da *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961, pp. 57-82 (pp. 101-18); P. O. Kristeller, «Scopi e problemi della ricerca dei manoscritti», da *Humanismus und Renaissance*, 2 voll., München 1974-76, vol. I, pp. 210-21 (pp. 119-28); A. Dain, «Il problema della copia», da *Les manuscrits*, Paris 1975<sup>3</sup>, pp. 20-50 (pp. 129-50); A. Varvaro, «Critica dei testi classica e romanza», apparso in *Rendiconti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli* 45 (1970): 73-117, e di cui si riproducono le pp. 80-93 (pp. 151-63); G. Contini, «La critica testuale come studio di strutture», da *La critica del testo. Atti del secondo congresso della Società italiana di storia del diritto*, Firenze 1971, vol. I, pp. 11-23 (pp. 165-75); C. Segre, «Errori di assonanza e rimaneggiamenti di copertura del codice O della *Chanson de Roland*», da *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano-Napoli 1974, pp. 194-205 (pp. 177-88); M. de Riquer, «Il romanzo in prosa e la diffusione della carta», da *Orbis medievalis. Mélanges... Reto R. Bezzola*, Berne 1978, 343-51 (pp. 189-98); S. Timpanaro, «Stemmi bipartiti e perturbazioni della tradizione manoscritta», da *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova 1981<sup>2</sup>, pp. 123-50 (pp. 199-227).

tesi di lavoro». Questa 'modestia' nel presentare l'opera del filologo è il punto di approdo di una trafila storico-epistemologica che ha le sue origini nel clima culturale romantico, quando si nutriva l'ambizione di poter attingere l'Origine, la forma primordiale. Notoriamente, la costituzione del metodo del Lachmann, che renderebbe possibile risalire all'*Urtext* di un'opera attraverso le copie che ce ne sono state trasmesse, è pressappoco concomitante con i tentativi di ricostruzione dell'indoeuropeo in linguistica comparata. Illuminante per capire la genesi della moderna critica testuale è quindi la lettura del saggio di Gaston Paris premesso all'edizione della *Vie de saint Alexis*, opportunamente (ma non poteva essere altrimenti) riportato all'inizio dell'antologia. Scopo della critica del testo era, nelle parole di Paris, ritrovare la forma dell'opera com'era uscita dalle mani dell'autore: dunque privilegiare l'aspetto esterno e lo stile in quanto luogo di massima espressione individuale dello scrittore. Appare chiaro che la ricerca dell'originale perduto, indagandone a ritroso la tradizione manoscritta, configura la storia del testo come una storia della Caduta, del degrado progressivo 'necessariamente' subito nel passaggio attraverso copie successive. La *Wirkungsgeschichte* dell'opera è per il filologo solo un succedersi di perdite, omissioni, fraintendimenti; ed è la dicotomia genuino/corrotto, ovvero fedeltà/innovazione, che governa il problema dei rimaneggiamenti e dei ringiovanimenti subiti dal testo nella sua storia. Non si può certo dire che quest'ottica perduri inalterata nell'attuale critica del testo: basti pensare all'incremento semantico subito dalla nozione stessa di 'testo' e alle mutate prospettive che ne sono venute anche sul terreno filologico. Ad esempio, il concetto di diasistema, a cui malauguratamente in questa antologia è dedicata solo una rapida menzione, valorizza la storicità immanente alla trasmissione del testo in ogni momento della sua successiva lettura e trascrizione: «quelle che, in rapporto al testo originale, paiono deformazioni o corruzioni, sono invece documenti fondamentali della vita del testo, e della vita culturale, attraverso il tempo» (C. Segre, «Testo», in *Enciclopedia*, vol. XIV, Torino 1981, p. 281).

Senza toccare questi presupposti 'epistemologici', Joseph Bédier, nella sua pluriennale esperienza condotta attorno al *Lai de l'Ombre*, era giunto a formulare obiezioni al metodo del Lachmann, che non hanno del tutto perso la forza e lo smalto iniziali. Com'è noto, la scoperta bédieriana della prevalenza di stemmi a due rami nelle tradizioni manoscritte dei testi da lui esaminate abbassava di molto il rendimento del criterio lachmanniano di *emendatio*, quasi meccanico nel caso di stemmi pluriramificati. Al contrario ne risultava esaltato il ruolo (e il gusto, la cultura, in definitiva l'arbitrio) dell'editore chiamato volta per volta a scegliere la lezione da preferirsi, dunque a compiere un atto eminentemente interpretativo (mentre l'originale spariva all'infinito). Contro questa avvalorazione del giudizio soggettivo, Bédier suggeriva di optare per il miglior manoscritto, con una notevole apertura di credito nei confronti dei copisti medievali. Allo scetticismo della soluzione bédieriana sono stati poi opposti ragionati

recuperi neolachmanniani: ma ci interessava rilevare che, in questo modo, riesce innegabile la presenza di un momento ermeneutico nell'operazione del critico testuale, ermeneutico anche nel senso più forte di attivazione di un dialogo che tende a risolvere il testo nella sua interpretazione («il testo non ha una natura materiale», osserva C. Segre, «Testo», cit., p. 282).

L'antologia offre poi un pregevole specimen di edizione critica, riproducendo un celebre saggio di Aurelio Roncaglia sul *gap* di Marcabruno, nel quale l'edizione propriamente detta, col suo apparato, è preceduta da «fondamenti di critica interpretativa» del componimento marcabruniano; in tal modo sembra realizzarsi l'ideale professato da Michele Barbi nello scritto che precede immediatamente («un'edizione ove il testo sia giustificato da una precisa interpretazione e illustrazione», p. 73). Il saggio di Barbi è altresì significativo del clima filosofico, dominato dall'estetica crociana, in cui la nuova filologia italiana si faceva strada a fatica. I successivi articoli di d'Arco Silvio Avalle, Gianfranco Contini, Cesare Segre, Sebastiano Timpanaro e Alberto Varvaro, permettono al lettore di questo volume di addentrarsi, almeno in parte, nella selva intricata dei problemi che la critica del testo, dopo Lachmann e dopo Bédier, si è trovata concretamente ad affrontare.

Avalle tratta il problema dei manoscritti contaminati, delle varianti redazionali o d'autore, dovute a motivi occasionali, nella lirica provenzale, e dei rifacimenti posteriori che sono uno dei tipici segni del successo di un'opera nel Medioevo. Questi problemi, che concernono in definitiva fatti di mescolanza di sistemi linguistici, consentono al critico di passare dalla storia della tradizione manoscritta alla storia della cultura *tout court*, individuando nell'ibridismo un fenomeno culturale caratteristico ad ogni livello dei testi medievali. Il saggio di Varvaro aiuta a cogliere le differenze esistenti nella tradizione dei testi classici e romanzi, e si può ricollegare a spunti già presenti nell'articolo di Bédier. Nel Medioevo c'è anzitutto un minor intervallo cronologico fra autografo, archetipo e testimoni conservati, e, in un certo senso, un minor rispetto del testo da parte del copista: si può quindi parlare di una tradizione attiva, con una potenziale ricreazione del testo, attribuibile a più consistenti interventi innovativi, a differenza della tradizione dei testi classici, che Varvaro chiama quiescente e nella quale una maggiore estraneità del copista al testo favorisce un più cospicuo conservativismo. Scambi e confronti di esperienze fra antichisti e medievisti sono anche alla base del lungo e denso articolo di Timpanaro, che riprende il problema della preponderanza degli stemmi bipartiti, e reciprocamente della rarità di quelli a tre o più rami, dopo aver sgombrato il campo da confutazioni imprecise e non adeguate della fondamentale scoperta bédieriana. E interrogando le condizioni della trasmissione testuale nel Medioevo che è possibile formulare spiegazioni più attendibili della prevalente bipartizione, nonché ricorrendo all'ipotesi di un archetipo 'mobile' (successivamente guastato, da cui sono state tratte copie in tempi diversi). Timpanaro giunge così a distinguere tradizioni manoscritte che hanno

solo un «aspetto» bipartito, cioè che si presentano come tali al critico, anche se in realtà possono aver avuto tre o più rami. In altre parole, va dato il giusto rilievo a quelle «perturbazioni» (principalmente la contaminazione, ma anche l'attività congetturatrice dei copisti e la poligenesi delle innovazioni, cfr. p. 217), che possono indurre il critico testuale in errori di classificazione (interposizione di subarchetipi fittizi), tali da far apparire bipartite tradizioni pluripartite; in ogni caso tali perturbazioni rendono la tradizione manoscritta «non distribabile genealogicamente con assoluto rigore» (p. 227).

Vertono invece su aspetti più particolari i saggi di Contini, che si propone di evidenziare attributi strutturalistici *sans le savoir* della critica testuale, e di Segre. Quest'ultimo studia, con la consueta limpidezza argomentativa, «errori di assonanza e rimaneggiamenti di copertura nel codice O della *Chanson de Roland*», giungendo a una revisione delle ipotesi bédieriane a questo riguardo. Ma va anche ripresa, come suggerisce già Stussi nell'Introduzione, l'esortazione a vincere l'automatismo del «riflesso condizionato errore-correzione, e lasciare uno spazio di prudenza fra la consapevolezza dell'errore, o persino l'intuizione di una possibile congettura, e l'intervento diretto sul testo» (p. 187).

Di tutt'altro taglio, e di grande interesse non solo per il neofita, sono gli articoli di Paul Oskar Kristeller, Alphonse Dain e Martín de Riquer, che completano l'antologia. Di particolare valore didattico ci sembra il contributo di Kristeller volto ad illustrare «scopi e problemi della ricerca di manoscritti», attività indispensabile alla critica testuale vera e propria. Né poteva mancare il magistrale saggio di Dain che illumina sulle condizioni materiali in cui avveniva la trascrizione dei manoscritti; il critico del testo deve appoggiarsi anche alla conoscenza di quegli aspetti di 'civiltà materiale', come si dice oggi, che hanno determinato l'ambiente in cui il manoscritto è fisicamente nato. Quindi utilissime risultano le osservazioni sul materiale scrittorio a disposizione del copista, sulla posizione assunta durante l'opera di copiatura e sull'atto stesso del copiare. Altresì fondamentale è studiare gli aspetti psicologici del problema (il copista svolge contemporaneamente un lavoro manuale ed intellettuale) per comprendere la genesi di molti errori di trascrizione. Si ricollega egregiamente a questa problematica l'articolo di Riquer che illustra il passaggio dalla stesura delle minute di testi letterari su tavolette di cera (Chrétien) alla stesura su carta (romanzi in prosa), mettendo in relazione questo cambiamento 'tecnologico' con una diversa tecnica narrativa e con una parallela trasformazione di mentalità, sulla scia qui di un'interpretazione köhleriana.

«Lontana dalle inquietudini epistemologiche di alcune sedicenti scienze umane, la critica del testo resta, per buona ventura, una forma di alto artigianato intellettuale, la cui validità si misura tutta e soltanto nelle opere» (p. 30). La rivendicazione di una peculiare concretezza della critica testuale, espressa in queste parole che sigillano l'Introduzione del curatore, ne connota, certo preferenzialmente, lo statuto di disciplina ausiliaria della critica in senso pieno (ermeneu-

tica). D'altro canto, secondo l'immagine che pure emerge da questa antologia, la critica testuale non è rimasta poi troppo lontana da inquietudini epistemologiche di vario tipo, né tantomeno da fruttuosi rapporti con discipline, tradizionali e nuove, che studiano la civiltà materiale di un'epoca e di una società data. Ma è merito proprio del volume curato da Stussi offrire al lettore un quadro attraente e problematico della critica testuale. [MASSIMO BONAFIN, *Genova*]

*Le roman de Tristan en prose*, tome III, édité par RENÉE L. CURTIS, Cambridge, D. S. Brewer (Arthurian Studies, XIV), 1985, pp. lxi-294.

Continua con questo terzo volume la oramai più che ventennale opera di Renée Curtis dedicata al testo del romanzo in prosa di Tristano<sup>1</sup>, testimoniata oltre che dai tre volumi dell'edizione, anche da numerosi saggi pubblicati in svariate sedi<sup>2</sup>, dedicati sia all'approfondimento di singole questioni testuali sia ai molteplici problemi storico-letterari posti dal mastodontico romanzo, che proprio per la lunghezza resta, com'è ben noto, tuttora inedito per la sua gran parte<sup>3</sup> e di cui il lavoro della Curtis rappresenta l'unico tentativo di offrire un'edizione critica completa<sup>4</sup>. Questo terzo volume segna per più motivi un momento importante nel corso dell'edizione intrapresa: innanzitutto proprio con questo volume termina la trascrizione del codice 404 della Bibliothèque Municipale di Carpentras (C), su cui è esemplato il testo di questa prima parte del romanzo; l'edizione della

<sup>1</sup> Il primo volume dell'edizione fu stampato nel 1963 (München), il secondo nel 1976 (Leiden): entrambi vengono ora ristampati contemporaneamente al terzo negli Arthurian Studies (voll. XII e XIII); ma si potrebbe risalire di altri dieci anni rispetto alle date scandite dai volumi a stampa, poiché a questo medesimo argomento la Curtis già nel 1953 aveva dedicato la sua tesi di dottorato presso l'Università di Londra.

<sup>2</sup> Una raccolta molto parziale e non recentissima è R. L. C., *Tristan Studies*, München 1969, anch'essa ristampata ora nella serie degli Arthurian Studies (qui si cita dalla 1ª ed.).

<sup>3</sup> A tutt'oggi, l'unica fonte di riferimento attendibile resta la quasi centenaria analisi di E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan. Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris 1890 (Bibl. de l'École des Hautes Études, n. 82) 1890, qui di seguito abbreviato Løs, da integrarsi con i due successivi lavori dello stesso Löseth dedicati rispettivamente ai codici della British Library (Kristiania 1905, estratto di *Videnskapselskapets Skrifter. Hist.-Filos. Klasse 4* (1905)) e delle biblioteche romane e fiorentine (Kristiania 1924, estratto della stessa rivista, n. 3 1924).

<sup>4</sup> Ben poco è stato edito in epoca moderna e per lo più si tratta di brevi frammenti di singoli codici (si veda la bibliografia di ciascuno dei tre volumi dell'ed. Curtis); un tentativo di offrire l'edizione critica di un tratto della seconda parte del romanzo (= Løs, §§ 282-319) è *Le roman de Tristan en prose. Les deux captivités de Tristan*, éd. par Joel Blanchard, Paris 1976 (Bibliothèque Française et Romane, ser. B, 15). A parte vanno considerati i *lais* del romanzo editi da ultimo in T. Fotitch e R. Steiner, *Les Lais du roman de Tristan en Prose d'après le manuscrit de Vienne 2542*, München 1974 (Münchener romanistische Arbeiten, 38).

restante parte, che secondo un calcolo dell'editrice (pp. 246-7) oscilla fra i due terzi e i tre quarti dell'intera opera, dovrà essere quindi basata su un altro manoscritto. Inoltre, se il contenuto dell'intero primo volume e di gran parte del secondo era incentrato sulle avventure dei due amanti, proposte seguendo fedelmente, in linea di massima, il dettato della leggenda tradizionale, con questo volume diventa preponderante la 'arturizzazione' del romanzo: i personaggi della storia della Tavola Rotonda balzano prepotentemente alla ribalta quali protagonisti di lunghi tratti del racconto, confinando a margine Tristano<sup>5</sup> e anticipando così quella che tradizionalmente viene indicata come la seconda parte del romanzo (da Lös. § 184 in poi), dove la storia di Tristano è fusa con la *Queste* del Graal.

Il volume contiene la parte del testo corrispondente ai §§ 70-91 dell'*Analyse* del Löseth; nuclei fondamentali sono: il seguito delle avventure di Brun, il cavaliere a la *Cote Mautaillee*, che già occupavano l'ultima parte del vol. II (§§ 636-73); la conquista dei *destroiz* di Sorelois da parte di Lancelot (§§ 674-776); le avventure di Tristano nella foresta di Darvances, che culminano nella liberazione di re Artù (§§ 777-828); il ritorno di Tristano in Cornovaglia, cui seguono la pazzia dell'eroe che si crede tradito da Isotta e i vari tentativi di ritrovarlo nella foresta del Morroiz (§§ 829-940).

Nuoce purtroppo alla pur meritoria fatica della Curtis una forte dispersione dello studio sulla tradizione del romanzo: ciascuno dei tre volumi è corredato di una sua propria nota al testo<sup>6</sup>, autonoma rispetto alle altre con conseguenti iterazioni e silenzi (chiaribili solo utilizzando sinotticamente le tre note. Né la consultazione di queste introduzioni è sufficiente: anzi, per questioni di importanza tutt'altro che secondaria, è indispensabile rifarsi ad alcuni dei numerosi e dispersi articoli cui si accennava poc'anzi. L'apparato delle varianti (del tutto assente nel primo volume) è inoltre assai parziale: si tratta di una scelta dettata soprattutto da motivi di opportunità editoriale data l'enorme mole delle varianti, ma tuttavia dolorosa poiché priva il lettore non solo della possibilità di effettuare opportuni riscontri, ma anche alla fin fine della conoscenza di gran parte della tradizione di un testo che conobbe una vasta diffusione non solo nella sua veste linguistica originale, ma anche in volgarizzamenti in altre lingue, i cui rapporti con la fonte francese non sono ancora appieno chiariti, né possono esserlo ricorrendo al laconico apparato della Curtis, che si rivela strumento del tutto insufficiente per approfondire questi problemi.

I manoscritti del *Tristan en prose* attualmente noti all'editrice sono 82, molti dei quali frammentari<sup>7</sup>. Di questi solo 28 contengono

<sup>5</sup> Così le prime 90 pagine del testo a stampa sono dedicate alla storia delle avventure di Brun (§§ 674-776), in cui Tristano non figura mai direttamente ma solo quale mittente di una lettera inviata a Lancillotto (cfr. §§ 686 ss.).

<sup>6</sup> Funge da nota al testo per il vol. I, che ne è privo, il saggio «The Manuscript Tradition of the Prose Tristan (Part 1)» in *Tristan Studies*, cit., pp. 66-91 (di seguito indicato come «MT»).

<sup>7</sup> Una lista di 77 manoscritti è data dalla Curtis nell'introduzione al vol. I (p. 13); un frammento è aggiunto nell'introduzione al vol. II (p. 11); infine tre

tutti i 940 paragrafi del testo pubblicato finora, mentre qualche altro va aggiunto per singole parti: così, complessivamente il testo del primo volume (§§ 1-444) è contenuto in 35 codici, quello del secondo (§§ 445-673) in 37 e infine quello del terzo in 31<sup>8</sup>. Come accade spesso nella tradizione di questi romanzi cavallereschi, i vari codici presentano un gran numero di varianti adiafore, in alcuni casi tanto vaste che l'editrice può identificare delle «redazioni speciali» di cui sono portatori singoli testimoni; inoltre, i manoscritti sono fittamente contaminati fra loro, donde la grande difficoltà di offrirne una classificazione attendibile, difficoltà che pure non ha disarmato la buona volontà della Curtis, che per prima si è cimentata nell'impresa<sup>9</sup>.

Lo stemma tracciato dalla Curtis appartiene alla categoria degli stemmi bipartiti in cui uno degli alberi (y) è prolifico e affollato da ben sei gruppi di codici (b, c, d, e, f, g), mentre l'altro (x) è assai più sterile e costituito da un solo gruppo (a), cui però spetta, secondo l'editrice, la palma della maggiore fedeltà all'archetipo. La tradizione è studiata «en utilisant d'abord la méthode des 'fautes communes', et en contrôlant ensuite cette méthode par l'étude détaillée des variantes, suivant le système de Dom H. Quentin» (I, p. 19; cfr. anche II, p. 14); secondo l'editrice, infatti, «it is clear that the method of 'fautes communes' alone is inadequate in face of a contaminated manuscript tradition» («MT», p. 77). L'editrice offre due tavole sinottiche<sup>10</sup> in cui di ciascun manoscritto è dato, per passi scelti, il numero delle varianti che ha in comune con ciascuno degli altri. Tuttavia tale metodo è ben lungi non solo da raffinate rielaborazioni quali quelle di un Don Froger, ma anche da quello di Quentin stesso; infatti manca proprio l'operazione qualificante del metodo e che lo raccomanderebbe, secondo il suo inventore, nel caso di tradizioni contaminate: lo studio dei gruppi a tre con la conseguente produzione di concatenazioni non orientate su cui si deve poi esercitare un ulteriore approfondimento dell'analisi. Nulla di tutto ciò nello studio della Curtis, che si limita a paragonare fra loro le frequenze di varianti comuni a due codici postulando che laddove il numero è alto i codici saranno assai simili: dietro l'artigianalità di questo metodo si nasconde il pericolo di utilizzare varianti (si badi bene, varianti,

nuovi frammenti e un grosso manoscritto, il num. 164 della ginevrina Fondation Martin Bodmer, sono segnalati nell'introduzione a questo volume (pp. xxviii-xxix). Al censimento della Curtis andrà aggiunto il ms. della Biblioteca Braidenese di Milano, AC.X.10, segnalato e descritto in G. B. Speroni, «Due nuovi testimoni del *Bestiaires d'amours* di Richard de Fournival», *MR* 7 (1980): 343-44: il codice contiene alle cc. 6vb-7ra il *lai* «Folie n'est pas vasalage»; il testimone è ignoto anche alla Fotitch.

<sup>8</sup> Al computo dei codici del testo edito nei primi due volumi si è aggiunto il codice ginevrino ricordato nella nota precedente, il cui testo comincia col § 92 del vol. 1, ma che ovviamente è stato utilizzato solo per questo volume.

<sup>9</sup> Nei loro fondamentali e pionieristici lavori Löseth e Vinaver tentarono di riordinare la tradizione delle varie redazioni del romanzo, senza peraltro in genere affrontare il problema dei rapporti dei singoli codici fra loro.

<sup>10</sup> Invero in questo terzo volume non viene data alcuna tavola, né, se ho ben visto, si accenna mai al metodo seguito, ma l'ossatura di base della classificazione si fonda sui dati delle due precedenti note testuali e continuano ad essere proposti elenchi di «varianti» comuni; non mi pare vi sia quindi motivo di pensare a un mutamento del metodo della classificazione dei codici.

non errori) quali supporti per tracciare raggruppamenti di codici. Solo così, mi pare, si spiegano le lunghe liste di varianti date in tutte e tre le note al testo a scapito degli errori spesso citati, ma più raramente esibiti al lettore, che per altro non è in grado di effettuare gli opportuni riscontri stante la dichiarata incompletezza dell'apparato.

Esempio palmare delle ambiguità conseguenti a un siffatto metodo è nella analisi che porta a separare i codici del gruppo *a* dai restanti testimoni, analisi che non si basa su errori congiuntivi dei codici di *a* contro gli altri, né su alcun errore degli altri contro *a*. Tali infatti non sono i quattro «particular renderings» elencati e discussi in «MT», pp. 80-2, poiché si tratta di *sauts du même au même* e come tali stemmaticamente irrilevanti. Né è molto più significativo l'elenco delle «leçons particulières à la famille *a*» di II, pp. 29-30: 516,35 (*Dame... bien savez fol apaier a*] *Dame... vous savriez moult bien a fol messe chanter* altri) e 537,24 (*la male flambe t'arde a*] *mau feu t'a*, altri) sono pure varianti su modi di dire; 526,3 (*deus escuiers a*] *un e. altri*) e 536,31 (*vint piez a*] *dis p. altri*) sono palesi adiafore; 488,49; 507,14; 508,5; 521,1-4; 547,39 sono al più varianti di tipo 'redazionale' in cui di solito i manoscritti raggruppati in *a* presentano un testo più ricco di particolari, gli altri un testo più breve, ma direi pur sempre sensato<sup>11</sup>: anche in questi casi non vi è discriminazione in errore. Infine le lezioni scelte a rappresentare in questo volume (p. xxxiv) «l'affinité bien étroite» fra i codici di *a* sono varianti poligenetiche; né mi paiono elementi più sicuri alcune varianti di nomi o di numeri (queste ultime del tipo *dis jourz* contro *sis jourz* di 781,17), che potrebbero essere al più considerati utili appoggi secondari di una dimostrazione. Alla fin fine il gruppo *a* finisce per essere postulato dall'editrice esclusivamente sulla base di alcune notevoli varianti redazionali: tutti i codici 'non' di *a* presentano un testo abbreviato delle avventure di Tristano nelle isole Loigtiegnes, in Cornovaglia e nella Piccola Bretagna (vol. II, §§ 467-564) e, più oltre, dell'episodio dello scambio di lettere fra Lancillotto e Tristano e delle avventure di Tristano in Gran Bretagna, nella foresta di Arvances, e in Cornovaglia (vol. III, rispet. §§ 688-92 e 779-859)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Anche 521,1-4, che pare alla Curtis il più interessante e che sarebbe «*corrompu dans les autres familles*», mi sembra possa rientrare nell'ottica dell'abbreviazione, mentre non è necessario pensare per forza a una corruzione: i due amanti stanno giocando a scacchi e *La royne entendoit moult au jeu, mais Tristan n'y entendoit mie pour ce que la royne se courousoit, et ce n'estoit mie de coustume de Tristan estre joyeux quant la royne estoit courouciee* (testo di V); anche in questo caso però l'editrice pecca un po' di genericità laddove afferma: «*Bien qu'on trouve des variations, les manuscrits contiennent tous une leçon qui ressemble plus ou moins ou texte plutôt illogique de V*»: «*variations*» al solito non verificabili da parte del lettore, perché nell'apparato si dice soltanto che i codici 97 e 102 dopo *jeu* leggono *mais T. n'y entendoit mie*. Non mi pare che il passo sia patentemente errato; evidente il motivo per cui Tristano non si dedica del tutto al gioco: teme che, in caso di sconfitta, Isotta possa adirarsi.

<sup>12</sup> Si tenga però conto che per i §§ 688-92 e in particolare per la lettera di Lancelot a Tristano (§ 691), assente nella stragrande maggioranza dei testimoni, il gruppo *a* si riduce al solo codice C, poiché nei due altri testimoni utili (M e W) manca un lungo tratto corrispondente ai §§ 575-777 (vedi però oltre); la lettera di Lancelot è per altro testimoniata anche da 750 (Paris, Bibl. Nat., fr. 750) e 12599 (Paris, Bibl. Nat., fr. 12599), appartenenti alla famiglia *f* (cfr. anche R. Curtis, «*Pour une édition définitive du Tristan en Prose*», CCM 24 (1981): 97).

In questo modo si passa da uno studio stemmatico sincronico a un'analisi diacronica delle possibili differenti redazioni del testo. Discorso che, con una tecnica da *entrelacement* applicata alla critica testuale, la Curtis affronta esplicitamente, a soddisfazione della legittima e protratta curiosità del lettore<sup>13</sup>, soltanto nell'introduzione a questo terzo volume (pp. xxi-xxiv), analizzando per l'appunto il fenomeno dell'*entrelacement* nei §§ 617-940, ove per altro cadono anche due delle divergenze redazionali testé ricordate. Secondo quest'analisi, i codici M (Modena, Bibl. Estense, E.59) e W (Aberystwyth, Nat. Lib. of Wales, 446) rappresenterebbero un primo stadio della redazione del romanzo, un secondo stadio sarebbe rappresentato dal codice C in cui un rimaneggiatore avrebbe aggiunto malamente i fatti narrati ai §§ 575-777<sup>14</sup>, infine verrebbero in ordine più o meno sparso tutti gli altri codici raggruppati in altri due stadi redazionali la cui successione non è però discussa. L'ipotesi è assai interessante, però dà l'impressione di poggiare su una base non molto solida, legata com'è all'analisi di una sola, seppur cospicua, variante e dà luogo ad una trafila per cui a una redazione con almeno un'abbreviazione ne segue una successiva più completa, seguita a sua volta da una redazione nuovamente abbreviata. Inoltre (e questa mi pare la conseguenza di maggior peso sull'ordinamento della tradizione), il gruppo *a*, costituito ora dai soli codici C M e W, diventa quanto mai evanescente, né la Curtis chiarisce in alcun modo se le due supposte redazioni di cui sono portatori i tre codici debbano pensarsi derivate da un unico stipite in due momenti diversi (mancano infatti, stando all'esposizione della Curtis, errori sicuramente congiuntivi dei tre codici) o se invece si debba pensare a due stipiti diversi, nel qual caso il gruppo *a* si sfalderebbe del tutto.

Nel complesso più solidi paiono gli altri gruppi, di cui al solito sono dati in tutte e tre le note al testo elenchi in cui spesseggiano le varianti, mentre più rari sono gli errori utili dal punto di vista ecdotico<sup>15</sup>. Assai più problematico lo studio delle contaminazioni;

<sup>13</sup> Mi riferisco allo scoperto invito ad un'analisi diacronica della tradizione nella recensione di E. Baumgartner al II volume di questa edizione, in *CCM* 22 (1979): 191-2.

<sup>14</sup> Non è forse privo di interesse notare come i testimoni italiani del romanzo (il *Tristano Riccardiano*, la *Tavola Ritonda*, il *Tristano Veneto*) si accordino, pur con alcune varianti, con M e W nel saltare del tutto questo lungo tratto (cfr. per es. *Trist. Ricc.*, cxliii). Inoltre entrambi i codici francesi, tra l'altro di provenienza italiana (cfr. D. Delcorno Branca, «Per la storia del *Roman de Tristan* in Italia», in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena 1980 [= CN 40 (1980)], pp. 212-3), omettono quasi completamente la prima parte del romanzo dedicata alla storia degli antenati di Tristano (§§ 1-221), e così si comporta anche la redazione riccardiana che si apre sul re Felice, padre di re Marco. Alla luce dell'ipotesi della Curtis della maggiore antichità della redazione testimoniata da questi due codici, potrebbe assumere di nuovo un certo valore la vecchia (e oggi piuttosto screditata) tesi di E. G. Parodi, che vedeva nella redazione riccardiana il volgarizzamento di una redazione del romanzo francese più antica di quella corrente. Tuttavia l'incompletezza dei dati e dell'apparato della Curtis non consente di effettuare in questa sede gli ulteriori e indispensabili controlli.

<sup>15</sup> Anche per quanto concerne i piani più bassi dello stemma, cioè i rapporti fra i codici di queste famiglie, discussi nelle due prime note testuali, mancano spesso le dimostrazioni e ci si deve accontentare di asserzioni non dimostrate;

negli schemi grafici tracciati per i due primi volumi si affollano teorie di linee tratteggiate di cui ben di rado è dato conto in modo chiaro nelle note al testo, limitandosi per lo più l'editrice ad avvertire soltanto dell'esistenza di contaminazioni. Viene da chiedersi (ma, al solito, non è possibile alcuna verifica) se alcuni degli errori di cui parla l'editrice siano da attribuire non tanto alla contaminazione, quanto piuttosto a possibili interpositi tra lo stipite *y* e le sei famiglie *b*, *c*, *d*, *e*, *f* (assente nel vol. I), *g* (presente nel solo vol. II), che secondo la Curtis discendono tutte indipendentemente da *y*.

La scelta editoriale della Curtis cade sul secondo stadio del testo<sup>16</sup> preferito all'ultimo giudicato una più tarda rielaborazione. Questa scelta era tutto sommato proposta apoditticamente nei primi due volumi, al punto che un'esperta del *Tristan* quale E. Baumgartner poteva legittimamente chiedersi: «Comment être absolument sûr que cette coloration particulière de *a* n'est pas un embellissement postérieur, que le récit plus depouillé, le style plus dense... des mss de *d* (comme des autres familles) n'est pas 'original'?»<sup>17</sup>. Proprio a questa obiezione risponde la Curtis, non solo con la nota al testo di questo volume (pp. xxxi-xxxii), ma anche e soprattutto con l'articolo già ricordato apparso nel 1981 sui *Cahiers de civilisation médiévale*. Vengono messi a riscontro alcuni passi nella versione di C e in quella breve degli altri codici, ma non tutti i raffronti sono dello stesso peso: l'uso infatti di «phrases courtes, simplifiées, souvent abruptes», o la presenza di una versione «trop sommaire» oppure «ambigüe» restano indizi a rigore interpretabili soggettivamente e quindi privi di un reale riscontro oggettivo<sup>18</sup>; tuttavia almeno in un luogo mi pare sicuro

così, ad esempio, per quanto riguarda i rapporti fra i codici della famiglia *d* si parla in «MT» di 8 «common errors» (p. 89) e nella nota al vol. II di due «fautes communes» (p. 43), ma non si dice né dove né quali siano, mentre il lettore è rinviato in entrambi i casi, a riprova dell'esattezza della genealogia dichiarata, alle tavole «statistiche» delle varianti, sulla cui inutilità a questo proposito si è già detto.

<sup>16</sup> Impossibile dare l'edizione di quello che, secondo la Curtis, sarebbe lo stadio più antico del testo poiché sia W che M, gli unici testimoni, sono entrambi assai parziali (cfr. p. xxxii, n. 65).

<sup>17</sup> Rec. cit., p. 192. La Baumgartner propone un'ipotesi di classificazione dei testimoni del romanzo nel libro «*Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève 1975 (PRF 133), pp. 15-98 (sulla parte del romanzo edita finora dalla Curtis, vedi specialmente le pp. 36-40), giungendo a conclusioni del tutto diverse rispetto a quelle della Curtis; non sempre tuttavia pare sicura l'informazione dei manoscritti (vedi, a titolo di esempio, le note 68, 69, 86 dell'introduzione di questo volume), né l'esposizione convince per chiarezza e rigore.

<sup>18</sup> Le citazioni sono estratte da «Pour une édition», cit., pp. 94-96. Esempi evidenti sono i due luoghi discussi nell'introduzione, pp. xxxi-xxxii, definiti per altro dalla Curtis stessa «moins importants» rispetto a quelli esaminati nell'articolo. Nel primo caso (§§ 815,7-29) tre cavalieri, Keu, Brandelis e Tor, vengono abbattuti da Tristano; dei tre Keu ha subito i danni maggiori e non a caso, poiché più degli altri si era beffiato di Tristano. I tre sono desiderosi di conoscere il nome del cavaliere che li ha abbattuti e che si è subito allontanato: si impone un inseguimento, che nella versione di C vedrà protagonisti Brandelis e Tor, poiché Keu *se sentoit trop navrez* e preferisce tornare *chiez son oste*; in quella degli altri è Tor a rinunciare. La preferenza accordata dalla Curtis alla versione di C è del tutto soggettiva, perché il testo degli altri manoscritti non è incoerente né patentemente errato. Altrettanto vale per l'altro luogo esaminato (§ 789,23-41): Lamorat sta raccontando a Tristano dei cinque nipoti di Artù e osserva (lezione di Paris, Bibl. Nat., fr. 94) *il en i a deus qui sont de greignour renomnee que tout li autre, mais moult sont divers, car quant mesire Gauvain fait sa chevalerie,*

l'errore del testo breve (si tratta di §§ 853-59, discusso alle pp. 97-8 dell'articolo) che presenta un'incongruenza rispetto a quello più completo di C (manca l'incontro di un personaggio con Tristano, incontro che poi anche negli altri codici è ricordato più oltre).

Resta infine da rendere conto compiutamente del principale problema affrontato in questo volume: la questione attributiva del romanzo. Anche in questo caso il paragrafo dell'introduzione dedicato a questo problema (pp. xxv-xxviii) è da considerare l'anello conclusivo di un'analisi cominciata con un lontano articolo del 1958 (in *Romania* 79: 314-38), proseguiva con la nota al testo del I volume dell'edizione (pp. 11-12) e ripresa in ultimo in un recente articolo del 1983 (*Neophilologus* 67: 35-41). Come è noto, due sono gli autori che si nominano nel romanzo, un certo Luce del Gat (o Gaut o Galt) nel prologo e un certo Hélié de Boron nell'epilogo, entrambi puri 'flatus vocis' dal punto di vista storico. Tradizionalmente (Löseth, Vinaver, Baumgartner) si è supposto che Luce sia autore di una prima versione del romanzo e Hélié di una successiva rielaborazione. La Curtis invece propone, fin dal suo primo intervento su questo problema, un'ipotesi affatto diversa: Luce sarebbe autore di una prima parte del romanzo, restata incompiuta (il che spiegherebbe perché in un prologo abbreviato tradito da alcuni codici di lui si dica che «briefment parloit tant come il vesqui») e incentrata sulla leggenda di Tristano, mentre ad Hélié spetterebbe la paternità di una seconda e più lunga parte del romanzo, quella che maggiormente si stacca dalla traccia della leggenda dei due amanti per aderire alla materia arturiana; insomma, «it is a situation similar to that of the *Roman de la Rose*»<sup>19</sup>. Giusta questa ipotesi, la cesura fra la prima e la seconda parte del romanzo e il cambio di autore cadrebbero proprio nel tratto pubblicato in questo volume: «Luce del Gat est l'auteur du roman jusqu'au moment où Tristan et Kahedin quittent la Petite Bretagne (§ 777), mais... il n'a probablement pas écrit beaucoup plus après cela» (p. xxviii). L'ipotesi sarebbe suffragata sia da alcuni dati della tradizione manoscritta, per altro non molto certi, sia da considerazioni più propriamente letterarie, quali contraddizioni nel riferirsi a episodi anteriori<sup>20</sup>, la presenza dei *lais* lirici intercalati alla prosa solo a partire dal § 870, la preminenza della materia arturiana in questa seconda parte del testo, l'iterazione, anche se con differenti protagonisti, di alcune avventure già occorse nella prima parte del romanzo<sup>21</sup>. La suggestiva ipotesi

*il ne le choile mie, mais li autres le fait si en repost que ja ne sera seïie qu'il puisse. Et por ce est mesire Gaheriés de grant nom renomés... Questo il testo breve che la Curtis definisce «fautif», poiché «le remanieur mentionne li autres sans nous avoir dit de qui s'agit». Pur con tutta la buona volontà non mi riesce di scorgere errore nel testo citato: il ricordare 'quell'altro' prima di svelarne il nome non è che un ben noto espediente di anticipazione retorica.*

<sup>19</sup> «Who Wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problem», *NPh* 67 (1983): 40.

<sup>20</sup> Argomento in sé fragile: è fenomeno ben noto l'errore di autocitazione in opere lunghe, specialmente quando, come nei casi esaminati dalla Curtis, i rinvii cadono a grande distanza dal luogo citato (nella fattispecie in media oltre 90 carte del codice C).

<sup>21</sup> Anche per questo argomento può valere, almeno in parte, l'osservazione della nota precedente; inoltre potrebbe trattarsi di utilizzo di un tema tipico

della Curtis pare così sostanzziarsi di argomenti di un certo peso. Tuttavia, a differenza di quanto accade per il *Roman de la Rose*, in cui per altro il continuatore si dichiara esplicitamente per tale indicando financo il punto in cui Guillaume aveva lasciata incompiuta l'opera, qui si ha a che fare con autori storicamente del tutto evanescenti che utilizzano, nella migliore delle ipotesi, degli pseudonimi e sulla cui esistenza (e quindi a maggior ragione sul cui numero) è tutt'altro che agevole pronunziarsi.

In conclusione, l'edizione della Curtis, condotta su un 'buon manoscritto', nel momento in cui permette finalmente di leggere un testo a stampa di questo romanzo, lascia insoddisfatta la curiosità circa la tradizione del romanzo: se infatti è vero in generale, come affermava la stessa Curtis in risposta alla Baumgartner, che «c'est le devoir de tout éditeur... d'user de tous le moyens dont il dispose pour reproduire un texte aussi proche que possible de l'original»<sup>22</sup>, è altrettanto vero che per opere con una tradizione così intrigante come quella del *Tristan* le vicende testuali e i vari stadi redazionali, magari lontani dall'originale ma non per questo storicamente o culturalmente periferici, rivestono un'interesse tutt'altro che secondario.

Raccolgo qui di seguito alcune osservazioni su singoli luoghi del testo: si tratta di segnalazioni di probabili errori di stampa o di passi in cui, sulla base del criterio giustamente conservatore adottato dalla Curtis nei confronti del codice base, non mi pare indispensabile l'intervento correttorio dell'editrice, che peraltro di solito tace sui motivi che l'hanno indotta a respingere il testo del manoscritto<sup>23</sup>; la lezione che precede la parentesi quadra è quella del manoscritto C:

678,49 *si este il par verité] de*: correzione inutile, anche la locuzione *par verité* è ben attestata. 685,32 *bien faire] taire*: accettabile anche il testo di C, inutile la correzione; naturale il tono sprezzante della damigella all'indirizzo di entrambi i cavalieri. 693,8 = 692,8: errore di stampa nell'apparato. 695,14: inesatta la nota critica: si tratta di una costruzione anacolutica. 703,30 *pais il dist qu'il] pais, qu'il*: l'iterazione di *il dist* dopo la parentetica potrebbe non essere erronea, ma avere valore intensivo; è uso non ignoto in testi antichi. 725,68: errore di stampa nell'apparato (si riferisce a un luogo inesistente). 738,1: imprecisa la nota critica; la proposizione pare piuttosto elittica del verbo: *La ou cil del chastel crioient... [il avoit] une pucele qui après Lancelot estoit venue... e comunque forse gioverebbe interpungere diversamente alla riga 6 (... *alast, por ce que...*). 746,13 *nus hom ne vos en devoit blasmer] plaindre*: la correzione, basata forse sugli altri codici (ma tacciano apparati e note critiche), non pare motivata; è accettabile la lezione di C, da intendersi a un dipresso: 'nessuno dovrebbe biasimarvi di ciò', cioè per il male che vi è capitato. 754,2 *encontre chevalier a la Cote Mautaille] celui*, mi pare più semplice correggere *encontre [le] chevalier...**

(così mi pare sia per il caso, citato dalla Curtis, del combattimento di due cavalieri per una dama che ne profitta per fuggire da entrambi).

<sup>22</sup> «Pour une édition», cit., p. 93.

<sup>23</sup> Non ho effettuato controlli diretti sul manoscritto, ma ho utilizzato l'apparato della Curtis. A questo proposito segnalo che, con un criterio assai discutibile, l'apparato delle varianti di C è smembrato tra «notes critiques» (pp. 236-47) e «leçons non conservées» (pp. 266-7): fra le prime dovrebbero trovarsi le lacune del codice, mentre le seconde elencano gli altri errori corretti, ma non sempre l'editrice è fedele fino in fondo a questa scelta per altro infelice.

(errore simile di caduta d'articolo a 756,14). 764,12 = 764,13: errore di stampa nell'apparato. 770,9 *glaves*] *glaives*: la forma *glaves* è ben attestata (cfr. Godefroy, T.-L., *FEW*, iv 144), inutile la correzione. 774,6 *qui apartenoient*] *apartient*: preferibile correggere *apartenoit*. 777,9, probabile errore di stampa nell'apparato (non v'è differenza con la lezione a testo). 798,16: imprecisa la nota critica: il periodo ha la principale (*Quant Lamorait voit... besse il le glaive*), anche se la costruzione è alquanto faticosa. 812,31 *Mac*: errore di stampa per *Marc*. 822,23 *Saliel*: dubbia la lezione di C e di M, che crea un personaggio misterioso e non attestato altrove, a fronte dell'unanime lezione *celui* degli altri codici. 823,31 *po s'en faloit*: inesatta la nota critica e soprattutto la resa del glossario: si tratta di un uso assoluto dell'espressione (cfr. T.-L., s.v. *falir*), che perde qui la sua pregnanza semantica e acquisisce un valore di attenuazione retorica; *facilior* con tutta probabilità la lezione di M (*sans faillance*). 854,8 *greignor defaute*] *recreantise* (correzione sulla base di 750): se è vero che *defaute* di C può essere errore di anticipo (il testo prosegue così: *car greignor defaute de cuer ne puis je en home veoir*), è anche vero che è difendibile sulla base dell'iteratività dello stile tipica del romanzo. 854,16 = 854,17: errore di stampa nell'apparato. 862,48 *en cesti jeu*] *leu*: possibile conservare la lezione *difficilior* del codice, intendendo 'gioco' in senso negativo o con il valore neutro di 'situazione'. 878,19: errore di stampa nell'apparato (non v'è differenza con la lezione a testo). 892,24 *en avoit gran joie*] *avroit*: correzione non necessaria. 908,23 *Bele ochoison trovez*] *achoisson*: correzione non necessaria, anche se altrove occorre *achoisson* (per es. 917,22 e cfr. glossario). 917,5 *au grant chemin*: mi pare necessaria, dato il contesto, l'integrazione del passo caduto per *saut du même au même*, errore segnalato ma non corretto dall'editrice. 937,20 passaggio dal ms. 750 a C: infelice la correzione di C proposta; meglio e più semplice correggere: *Dynas, fait Gynglains, [si] je puis e mantenere quindi il testo di C, dato nella nota critica senza ulteriori interventi.*

[ANTONIO SCOLARI, *Genova*]

*Il «Fiore» e il «Detto d'Amore» attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Milano, Mondadori (Le Opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, VIII), 1984, pp. cl-513.

*Il «Fiore» e il «Detto d'Amore»*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, in Dante Alighieri, *Opere minori* (tomo I - parte I), Milano, Ricciardi, 1984, pp. 553-827\*.

Sullo scorcio del penultimo decennio del '200 (ma in particolare l'accenno di *Fiore* xcii all'assassinio di Sigieri di Brabante, avvenuto nel 1283-4, invita a circoscrivere ulteriormente i tempi, giacché è difficile sottrarsi all'impressione che questo *excursus* nella cronaca nera «verta su un fatto recente»), un anonimo poeta fiorentino parafrasava la *summa* della cultura d'oltralpe, il *Roman de la Rose*, in due poemetti di confezione non triviale, tradizionalmente indicati come *Fiore*

\* Il rinvio è sempre all'*editio maior* mondadoriana, salvo diversa indicazione (in tal caso si usa la sigla «commento R[icciardi]»).

e *Detto d'Amore* (ambedue i testi, un tempo contenuti in un unico codice — l'attuale ms. H 438 della Bibliothèque de la Faculté de Médecine di Montpellier, donde il *Detto* ora laurenziano fu divelto dal famigerato cleptomane Libri — sono anepigrafi). L'anonimato dell'autore di questo singolare esercizio di traduzione, tutto svolto all'insegna dell'oltranza linguistica (seppur su fronti diversi: il *Fiore* sul versante del comico, il *Detto* su quello del virtuosismo enigmistico), è peraltro relativo: *Fiore* LXXXII 5 offre un'indiscutibile (per la perfetta corrispondenza col luogo della *Rose* ove compare, nella citazione di Jean de Meung, il nome del protagonista-autore Guillaume) firma interna, *Durante*, replicata in ccII 14; sicché il fatto, aggiunto alle coordinate cronologiche e ai più evidenti connotati stilistici, che parlano d'una solida cultura siculo-toscana (o si dica guittoniana), circoscrive la ricerca a un Dante (ipocorismo di Durante) poeta fiorentino attivo allo scadere del XIII secolo. Ora, nulla ci orienta verso il Maianese, mentre una serie impressionante di dati cospira a individuare nell'Alighieri il misterioso parafraste: indizi esterni da tempo noti (elencati e discussi alle pp. lxxi-lxxxii) con le più recenti acquisizioni, come la suggestiva identificazione — proposta dal Gorni — dell'enigmatica *pulzelletta* offerta a messer Brunetto col *Detto*, ma soprattutto riscontri interni, ossia parallelismi, stilemi comuni, coincidenze lessematiche, associazioni mentali che stringono i due poemetti (il *Fiore* in particolare) e le opere certe di Dante (*in primis* la *Commedia*) in un reticolato complesso di cui Contini, in questi lunghi anni di ricerche ispirate al principio che «una questione attributiva non può essere sciolta che con argomenti formali» (p. lxxxiii), ha sapientemente riannodato le maglie, riuscendo a penetrare «in un sistema di memoria coerente, affondato nell'inconscio forse meno che non possa sembrare, del tutto simile alla memoria che la *Commedia* ha di se stessa» (p. xc). Proprio qui, entro questa categoria tutta continiana della 'memoria' dantesca, si cercheranno i dati più probanti: non a caso «la regina delle prove si tocca quando alla ripetizione di elementi semantici si accompagna quella di dati fonici in analoghe congiunture ritmiche e sintattiche» (p. lxxxviii). Valgano per tutti gli esempi delle clausole di *Fiore* xxvi 9 (*gli occhi torna*), *If* xxxiii 76 (*con gli occhi torti*), *Pr* III 21 (*li occhi torsi*); o, in quel son. xiv così ricco di convergenze fonico-ritmiche e semantiche con *If* II, il v. 11 *Molt'è crudel chi per noi non vuol fare!*, che, mentre rispecchia fedelmente *Rose* 3315 s. (*Mout par est fel...*), implica già, in embrione (si noti l'identità di sede di *crudel* e *non*), il *Ben se' crudel, se tu già non ti duoli* del conte Ugolino, e in sostanza identifica nel *Fiore* un ineliminabile 'anello intermedio' fra *Rose* e *Commedia*.

Con questi semplici argomenti si può liquidare, in attesa di altre prove (forse meno utopistiche di quanto si creda, come dimostra la notizia di un'opera dantesca d'argomento erotico presente nella biblioteca di Marin Sanudo, anticipata nella nota a p. cix-cx), la spinosa questione della paternità, che Contini riesce a sgombrare di tutte le stratificazioni passionali e polemiche con una disamina obiettiva e serena dei dati in presenza, condotta sempre con rigore algebrico,

quasi a voler prendere le distanze dagli eccessi talvolta inurbani (e persino grotteschi) di certi interventi sul problema attributivo<sup>1</sup>.

L'edizione Contini è da considerarsi metodologicamente definitiva. La netta separazione — evidenziata anche tipograficamente — tra ciò ch'è del manoscritto e ciò ch'è dell'editore; il rispetto delle grafie originali, non acritico, ma diacritico, illuminato da ineccepibili interpretazioni fonologiche; la sinossi esaustiva dei passi paralleli della *Rose*, cui si affianca una sterminata esplorazione della tradizione manoscritta alla ricerca dell'eventuale fonte francese di certe peculiarità del *Fiore*; infine, i geniali restauri<sup>2</sup> di alcuni luoghi considerati pressoché *deperditi*, rivelano per intero quanto ampio fosse il margine d'intervento lasciato dalla pur encomiabile edizione Parodi. Ormai invece gli spazi per ulteriori migliorie testuali sono affatto esigui, e al recensore toccherà piuttosto un'ingrata *pars destruens* (ossia il rilievo di punti dubbi e di soluzioni non del tutto convincenti) che una costruttiva collaborazione all'emendamento.

Solo due, per Contini, i guasti insanabili, le *malae cruces*. La prima è in *Fiore* cxi 5 (Falsembiante biasima il possente'uon [CX 2] o uon sano [*ibid.* 11] che chieda l'elemosina): *Chi di cota' limosine è 'ngrasato, | In paradiso non dé atender pregio, | Anzi vi dé atender gran dispregio, | Almen s'e' non è privilegiato; | E s'alcun n'è, si n'è †fatto† ingannato | E 'l papa che li diè il su' col[1]egio, | Ché dar non credo dovia privilegio | C[h]'uon sano e forte gisse mendicato*: l'editore, localizzata la corruttela in *fatto*, propone in nota «con ogni riserva» la congettura *Cristo* — già avanzata, col suggestivo rinvio a *Pg* xxvi 129, ove *collegio* rima con *pregio* e *privilegio*, nel contributo *Sul testo del «Fiore» (Atti del Convegno Internazionale di Studi Danteschi (Ravenna, 10-12 settembre 1971), Ravenna 1979, pp. 5-23 (p. 18) —*, citando peraltro, oltre ai fallimentari tentativi dei predecessori, un'ipotesi di Dante Isella (*stato*). Se quest'ultima appare nettamente *facilior*, irricevibile dal punto di vista semantico sembra *Cristo*, che per ser Durante si potrà forse *mercare*, ma ben difficilmente ingannare; d'altra parte il discorso di Falsembiante è assai remoto dal noto paradosso *aut Christus fallitur, aut mundus errat*, il solo contesto

<sup>1</sup> Si veda ora al riguardo la chiara ed esauriente sintesi, ovviamente incentrata sull'edizione continiana, di L. Coglievina, «L'attribuzione del *Fiore* a Dante: un problema risolto», nel volume miscellaneo *Dante Alighieri 1985. In memoriam Hermann Gmelin*, a cura di R. Baum e W. Hirdt, Tübingen 1985, pp. 229-42.

<sup>2</sup> Si vedano specialmente quelli, davvero magistrali, di *li* 8, delle terzine del son. cxi e di cXLVIII 14; nonché il perfezionamento, in cc 14, di un'eccellente correzione già ipotizzata dal Parodi, ma relegata in una delle sue (preziosissime) postille manoscritte. Da notare che l'emendamento, in quest'ultimo caso, recupera — nell'identico ordine — tre parole-rima rusticane (*morto* : *gran conforto* : *acorto* [son. III]); anche se, trattandosi di rime banali, è sempre legittimo il sospetto di coincidenza fortuita. Certo più significativa, come indizio di un'attenzione allo sperimentalismo 'comico' di Rustico che del resto trapela chiaramente anche dalla tenzone con Forese (cfr. Mengaldo, Introduzione, pp. 15-6), la ripresa della «rima chioccia» *leccio* : *farneccio* (*fo-?*) del son. xxvi in *Fiore* cxxix 11/13. Ma forse la stessa «arte del gallicismo» di ser Durante ha qualche debito verso il Filippi: vedi l'aggettivo femminile *malparliera* (*gente m.*, son. XLVIII 7, in rima) coniato da Rustico a partire dai *malparlieri* del noto *topos* provenzaleggiante, che anticipa lo pseudofrancesismo (Contini, Introduzione, p. cii) *nobili parlriere* di *Fiore* xv 5 (anch'esso in rima).

ove l'«inganno» risulti ammissibile (come estremo *absurdum*). La nota a *privilegiato* del v. 4 (commento R, p. 676: «fornito di privilegio papale») suggerisce una diversa interpretazione del v. 6, avallata dalla replica del verbo *dar* (con *privilegio* oggetto) al v. 7: oggetto di *li diè* (il cui soggetto è il papa) non sarà il *col[l]egio* nell'improbabile accezione di «comunità ecclesiastica» (commento R), ma appunto il *privilegio* (*li-diè* [= *li 'l*] sarebbe anzi grafia da preferirsi, ipotizzando l'assorbimento fonosintattico del pronome); quanto al *col[l]egio*, si tratterà senz'altro, data la contiguità con *papa*, del Sacro Collegio. A questo punto, con un minuscolo ritocco, il testo offre un senso più che soddisfacente: *E s'alcun n'è, sì n'è fatto ingannato* ['è stato tratto in errore'; non necessaria l'integrazione ['n] *fatto* 'di fatto', 'nella sostanza se non nella forma']<sup>3</sup> | *El papa che li-diè e 'l su' Col[l]egio* (l'articolo compare nella forma *el* anche in *Fiore* CLXXXV 6 e CCIII 9; meno probabile *E 'l*, da intendere 'sia il papa, sia il collegio cardinalizio').

Più ostica l'altra *crux* (*Fiore* CCXI 13), neppur segnalata dagli editori precedenti. Vergogna, già duramente toccata da un colpo di Ben-Celare, viene ulteriormente messa in crisi dalla 'predica' dello stesso: *Vergogna sì non sep[p]e allor che dire; | Paura la sgridò: «Cugina, come? | A' tu perduto tutto tuo ardire? | Or veg[g]h'i' ben che vita troppo †dura† | Quando tu ài paura di morire»*. Il guasto è individuato in *dura*, e la localizzazione appare ovvia, dato che *dura* surroga, certo abusivamente, una rima in *-ome*. In nota Contini segnala l'opportunità di tornare al *che* di Castets (e Monaci) contro *ch'è* (con *dura* aggettivo) di Parodi, sulla base di *Rose* 15457 (Honte a Pitié: *Trop avez... vescu*); ma il riscontro è di dubbia pertinenza. La minaccia di Honte è infatti un ben noto *topos* della *chanson de geste* (cfr. per esempio *Aliscans*, ed. Wienbeck-Hartnach-Basch, v. 1139: «*Glous*», *dist Guillaume*, «*or avés trop vescu*»; identica la replica di *Aerofle*, v. 1143); qui però si tratta di cugine-alleate, non di avversari che si fronteggiano. Lievemente più plausibile il rinvio a *Rose* 3737 (*Certes or ai je trop vescu* 'merito di morire', detto da Dangier): l'emendamento migliore tra quelli ipotizzati<sup>4</sup> sarebbe in tal caso il *tro' duròme* di Rosanna Bettarini, che consentirebbe un'interpretazione del tipo 'sono pronta a morire' (in accordo con CCXII 11 *E disse* [*Paura*] *c[h]ameria me' d'esser morta*; anche se quest'ipertrafia dell'istinto suicida di *Paura* suscita qualche perplessità). D'altronde le soluzioni possibili, considerato il vincolo della rima in *-ome*,

<sup>3</sup> La costruzione col doppio participio passato (il secondo, usato con valore aggettivale, in funzione di complemento predicativo) è perfettamente accettabile: cfr. ancor oggi *fatta finita*, bell'esempio di azione conservativa svolta da una figura retorica (allitterazione in *f*), giusta le osservazioni di P. Valesio, *Strutture dell'allitterazione*, Bologna 1967, p. 183. E si veda nel commento del cosiddetto Falso Boccaccio a *If* XII 118-20 (cit. secondo il trecentesco ms. Laurenziano Stroziano 167, siglato da Contini, nell'Appendice dedicata alla tradizione erratica del son. xcvii, Sb) un altro esempio interessante: «... venne fra costoro grande infermità e mortalità, nella quale morì questo re Ludovico [Luigi IX di Francia], ed è posto caloneçato e santo».

<sup>4</sup> Di scarsa attendibilità \**dome* e \**senza* (semmai *sanza*, esclusivo nel *Fiore lume*).

non sono numerose; ed è forte, naturalmente, la tentazione di reintegrare una rima franta *oh me* sul modello di *If* xxviii 123 (da notare la tendenza all'*escamotage* dell'interiezione in alcuni manoscritti della *Commedia*, un'autentica avversione, anzi, nello Hamilton 203, che la sopprime in *If* xxv 68, mentre la trasforma in *come* in *If* xxviii 123 — erroneamente replicando la rima del v. 119 — e in *Pg* xix 106). In realtà questo semplice emendamento (congiunto all'apocope di *troppo* per ovviare alla conseguente ipermetria) risulta inadeguato sotto il profilo semantico; né giova tornare alla lezione Parodi *ch'è... dura* (aggettivo), pur sostenuta — ma simili riscontri esterni sono spesso illusori, e possono diventare veri *pièges à philologues* — da *guarda la vita mia quant'ella è dura* (v. 50 della canzone dantesca *Amor, che movi tua virtù da cielo*, forse tributario dell'*incipit* di Guido delle Colonne *La mia vit'è sì fort'e dura e fera*): Paura verrebbe allora a dire, con sconcertante banalità, che la defezione di Vergogna le complica l'esistenza, facendo ricadere solo su di lei il peso della *difensione*.

Se il più potente fattore dinamico, in relazione alla tipologia dell'errore, è ormai identificato nella presenza d'una *lectio difficilior*, *dura* non è al di sopra d'ogni sospetto né come aggettivo né come verbo. Sarà un caso che nella canzone di ser Guglielmo Beroardi *Membrando* cioè *ch'Amore* tutti i testimoni (Vaticano lat. 3793, Palatino 418 e Laurenziano Rediano 9) concordino nella soppressione di *a* al v. 36, *che sì [a] dura mi tene* (cfr. F. Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, Brescia 1977, p. 93)? In un testo che nel suo primo livello di lettura si presenta come descrizione d'una battaglia, ed è folto di terminologia militare, *a dura* consentirebbe il recupero di un'ulteriore metafora bellica. In effetti l'intervento di Paura, che rimprovera a Vergogna la sua inerzia, ben s'accorda con la sfumatura di passività attestata dallo *stare a dura* 'star sulle difese' di Rustico Filippi (*ormai potete guerra inconinzare. | E' più non vi bisogna stare a dura*: vv. 4-5 del son. III, *A voi, che ve ne andaste per paura*, [ed. Mengaldo]). Ancor più significativo, per la suddetta connotazione 'passiva', il brano di Francesco da Barberino (cit. nel commento Mengaldo) «sciverunt Florentini et alij stare ad duram, et se in periculo belli non ponere». Naturalmente il guasto non sarebbe più localizzabile in *dura*, ma dislocato, per effetto della *faintesa difficilior* (complice l'influsso della clausola di ccxii 4 *vita inn-aventura*), su *vita*, che potrebbe celare *sta'* (o meglio *ista'*, con distanza paleografica ulteriormente ridotta). *Or veg[g]h'i' ben che ista' tropp'a dura, [oh me]*, | *Quando tu ài paura di morire* è una proposta che avanziamo, beninteso con ogni cautela (a testo conserveremmo una prudente *crux*), nella convinzione che l'emendamento non possa fondarsi soltanto su considerazioni formali, ma debba sempre misurarsi con una reinterpretazione globale del contesto.

Il postulato dell'inammissibilità di rime *du même au même*, col suo corollario di sistematici interventi correttivi in tali occorrenze, è uno degli acquisti fondamentali rispetto alle precedenti edizioni. Il principio è inattaccabile, e le soluzioni, in molti casi, sicure o

altamente probabili. Ma quando la congettura porta con sé nuovi dubbi, vien fatto di chiedersi se il restauro sia proprio indispensabile, o non sia invece più economico tentare di ricondurre la presunta identità alla tipologia della rima equivoca, pur senza giungere agli eccessi d'un Morpurgo. Sappiamo bene che Contini è incline a respingere forzature in questo senso, ritenendo la prassi, istituzionale nel *Detto*, della rima appena equivoca o quasi-identica sostanzialmente estranea alla cifra stilistica del *Fiore* (cfr. il cit. saggio *Sul testo del «Fiore»*, p. 12); tuttavia ci sembra che la questione meriti un riesame, alla luce d'una fenomenologia la cui ricorsività non è certo priva di significato.

Prendiamo ad esempio CLXXXVII 7-8 (precetti amatori enunciati dalla Vecchia): C[h]'amendue insieme deg[g]ian afinare | Lor diletanza; [...] corrisponde a *Rose* 14296 *Que li deliz ensemble viegne* (e cfr. *Ars Amandi* II, 682-3); come a *Rose* 14305 sgg. (*E, s'el n'i a point de delit, | Feindre deit que trop s'i delit* [...]) rinviano i vv. 9-10 (*E se'lla donna non v'à diletanza, | Si 'nfinga in tutte guise che vi sia*). Il *diletanza* del ms., in rima (considerata identica) col *diletanza* del v. 13 (*Quando l'uom'avrà sua diletanza*), è soppresso a favore di *disianza* («il surrogato è suggerito oltre tutto dal sonetto di Dante [Alighieri o da Maiano?] a Chiaro *Già non m'agenza*»): ma, come abbiamo visto, il *Roman de la Rose* replica in *delit* il precedente *deliz* («diletanza» del v. 8, la cui ripresa in rima ha tutta l'aria d'essere intenzionale). È peraltro evidente che qui non di desiderio si tratta (essendo il fatto ormai pressoché compiuto), bensì, appunto, di *diletanza* in senso tecnico-erotico. La conferma è nell'*Ars Amandi*, III 797-8: *Tu quoque, cui Veneris sensum natura negavit, | Dulcia mendaci gaudia finge sono*. Una sagace osservazione dell'editore a proposito della rima *vi sia* (v. 10): *sia* (v. 14), ritenuta equivoca («esservi 'essere in punto' [in accezione erotica, senza di che riuscirebbe ingiustificabile la rima equivoca col *sia* finale]»; *vi sia* 'goda' [commento R, con pertinente richiamo al *ghe sont* della *Ninetta del Verzee*]), suggerisce di estendere l'equivoco ai due *diletanza* in rima, interpretando il primo (femminile) come generico ancorché erotico diletto, il secondo (maschile) come una sorta di eufemismo allusivo a un preciso evento fisiologico.

Diverso, ma ugualmente sospetto, il caso di *falligione* (cxcì 8), sostituito a *tradigione* per eliminare la rima identica col v. 4 e preferito alle troppe altre congetture escogitabili (*decezione, distruzione, perdizione* ecc.) per la completa identità vocalica col lemma ricusato. Di nuovo la *Rose* sembra smentire: come i *lacci di tradigione* (v. 4) corrispondono ai francesi *laz a deceveir*, così a *tradigione* (v. 8) ricalca *en decevant*, con analogia ripetizione del termine nei due testi. Anche qui dovremo dunque presumere una rima equivoca tra il primo *tradigione* (sostantivo) e il secondo (membro d'un sintagma avverbiale, come già rilevava il Parodi in una delle sue chiose manoscritte), tanto più che il surrogato *falligione*, cui dovrebbe pertenerne il significato *en decevant*, ricorre poco oltre (ccxxix 13) in accezione del tutto differente (*in f.* 'a vuoto': cfr. altresì Schiatta Pallavillani

nella tenzone con Monte [son. 49<sup>a</sup>, v. 7 nell'ed. Minetti, p. 179]); mentre un modulo 'equivoco' affine a quello sopra ipotizzato compare in XLI 1/4/8 (*tua parte : i-nulla parte : a parte*), dov'è giustamente mantenuta la rima equivoca «per distinzione di sintagmi» (p. 85).

In luogo della parola-rima identica *intendimento*, sembra accettabile il *proponimento* di CLXII 6; più incerto l'*adornamento* di CLXV 4 (*Or si-tti vo' parlar del guernimento, | Come ciascuna dé andar parata, | Che per sua falta non fosse lasciata | Si ch'ella fosse senza adornamento*). Se *fosse lasciata* vale 'fosse piantata', poiché la *falta* responsabile dell'abbandono (le cui conseguenze andrebbero presumibilmente ben oltre la penuria di vestiario e belletti, fino a coinvolgere, poniamo, il *nodrimento*) consiste proprio nel trascurare il *guernimento* (o l'*adornamento*), la congettura messa a testo identifica la causa con l'effetto, ascrivendo al traduttore una preoccupante tautologia che certo i vari *atour, garnemenz, paremenz* della *Rose* (comunque già provvisti del loro equivalente, mentre CLXV 3-4 sono innovazione del *Fiore*) non bastano a giustificare. Così è quasi preferibile, in mancanza di soluzioni più convincenti, l'«ingegnoso» tentativo del Parodi di scovare un ben mimetizzato equivoco (*intendimento* «amante»?); a meno che — ma pare ipotesi cavillosa — non si voglia attribuire a *fosse lasciata* un valore medio-riflessivo ('si lasciasse [andare]', 'si trascurasse').

Situazione problematica, sempre in rapporto alla presenza di una rima identica (in verso per giunta ipermetro), anche in CLXXV 2 (*E al pelar convien aver maniera, | Sì che l'uomo a veder non si ne potesse, | Che tutto in pruova l'uon glile facesse*). Mentre gli editori precedenti si limitano ad espungere la sillaba ridondante (*sin potesse*) senza preoccuparsi dell'identità col *si potesse* del v. 6, Contini propone una soluzione più sofisticata: *si ne desse*, con l'avvertenza che *l'uomo* (da intendersi come impersonale [fr. *l'on*], al pari del successivo *l'uon*) si riferisce alla donna. La congiuntura è brillante, ma ha un suo punto debole nel pronome *glile*, il cui referente sembra un po' troppo remoto (bisogna risalire almeno al *que'* del sonetto precedente, v. 8), anche se la sintassi del *Fiore* non rifugge da simili scarti (vi sono persino esempi di concordanza *ad sensum*, cfr. commento R a xxxix 11 e xc 7). In realtà il caso non può esser trattato separatamente dal suo omologo del son. LXXX (altra rima identica: 11 *Sanza dir cosa mai che noi pensiamo, 13 Ma nonn-è mal nes[s]un che noi pensiamo*). Qui l'editore conserva la lezione del manoscritto, limitandosi a suggerire in nota i vari emendamenti possibili (*crediamo, vogliamo* ecc. nell'una o nell'altra sede), nessuno dei quali risolutivo. Proprio l'ipotesi meno accreditata («Difficilmente rima sintattica equivoca [*noi p. : non p.*]») è quella che ha le maggiori probabilità di cogliere nel segno, giacché una rima sintatticamente equivoca con tenue *variatio* potrebbe configurarsi anche nella coppia *sin potesse : su potesse* (così *l'uomo* 'l'uomo', contrapposto all'impersonale *l'uon* adibito a designare la donna, ridiverrebbe il referente di *glile*, con indubbio vantaggio per la sintassi).

Da quanto precede è forse possibile trarre una deduzione più generale: non escluderemmo che quella stessa «sprezzatura» — per usare il termine continiano — che giustifica (ove la si voglia attribuire «a un'esperienza ancora imperfetta») o richiede (nel caso la si consideri «un'esigenza del genere comico») 'false dieresi', assimilazioni dirette o indirette (ossia assonanze 'grafiche' che acquistano *status* di rima solo in una pronuncia più o meno rustica) e perfino assonanze irriducibili (LXXXIV e CVIII) autorizzi anche certe sporadiche quasi-identità. La conferma è in tenui equivoci non sospetti, del tutto refrattari all'emendamento: come, per esempio, i due *altrui* in rima di CVI 2 e 7, appena giustificati dall'essere il primo pronome e il secondo aggettivo. Il «sistema di memoria» tante volte esplorato contiene almeno un'altra coppia di *altrui*, in un contesto la cui affinità semantica col dettato del *Fiore* (in entrambi i casi è questione di *necessitate*) sembra innegabile: *Tu proverai sì come sa di sale | lo pane altrui, e come è duro calle | lo scendere e 'l salir per l'altrui scale* (Pr XVII 58-60). Non è forse casuale che qui, dove l'ultimo sintagma replica, invertendoli, gli elementi fonici costitutivi della clausola di CVI 7 (*Che va caendo per l'uscial altrui*), si conservi — con la complicità di chiasmo e *enjambement* — la duplice occorrenza, ovviamente trasferita al di fuori d'una rima inammissibile. Palinodia d'una progressa «esperienza imperfetta», come altrove trascinata e riciclata dalla vertiginosa «spirale ascensionale»<sup>5</sup> della *Commedia*?

Altre osservazioni su minute questioni testuali:

LXVIII 2 *Consiglio mi d[on]ava*: l'integrazione ha il merito di ripristinare, con intervento elegante (il gallicismo è, naturalmente, *difficilior*) ed economico, il normale schema accentuativo. La presenza (limitata ma non trascurabile) nel *Fiore* di versi con accenti di 2ª e di 5ª (cfr. Introduzione, p. lxxvii) potrebbe peraltro suggerire una soluzione analoga a quella accolta per ovviare all'ipometria di cXLVI (*mì[o] cuore*), ossia *sù[o] podere* (tanto più che *dava* rafforza il paese richiamo a XLVII 10 *per darmi il su' consiglio*).

cXXIV 11 *Roffiane e forziere e bordelai*. Sarà sicuramente *sorziere* 'fattucchiere' (cfr. del resto la contiguità tra *chi affattura* e i *ruffian* in *If* XI 58-60), per la costante equiparazione tra questa categoria e quella, appunto, delle *trotaconventos*, al tempo stesso *mesajeras* e distributrici di *polvos*, *afeites* e *alcoholeras* (*Libro de buen Amor*, ed. Chiarini, str. 437-443; ma si veda ancora in Merlin Cocai l'invettiva contro le *squadracchae* [*Baldus* XVI, vv. 495 ss.] che, se come *rofanæ* incontrano difficoltà, *ad magicas veniunt artes chiamantque diablos*, da vere e proprie *carnivoræ zubianæ* [ossia 'streghe', *sorziere*]).

cXLIX 13 *Or convien, figlia mia, che tu ti guardi* (ms. *figluola*). L'ipermetria postula un intervento, ma la soluzione non si prospetta univoca. In casi simili, Contini indica spesso, accanto all'emendamento adottato (ed è peculiarità tra le più pregevoli di questo lavoro), gli altri teoricamente plausibili. Sul suo esempio possiamo dunque segnalare che, in alternativa a *figlia* da lui prescelto, cLV 7 *Sì ti priego, figl[i]uola, che-tt'atire* suggerisce la soppressione di *tu*, corroborata anche dall'analoga clausola di LXV (*che-tt'infinghe*); mentre la terza proposta che in

<sup>5</sup> Cfr. G. Contini, «Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*», ora in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 19812, pp. 245-83 (p. 258).

astratto si potrebbe avanzare (soppressione di *mia*) sembra accentuativamente intollerabile.

CLXI 10 *Und' è c[he] ' figl[i]uoli* (ms. *Undicî*). *Und'* è *c[h]'*i consente una minuscola economia nel restauro (per *i* cfr. *infra*, a proposito di *I'llor*).

Una soluzione conservativa non è forse da escludere neppure per *potesse* di CIXX («certo *difficilior* sintatticamente e accentuativamente», riconosce l'editore, rispetto al *puote* messo a testo); se si accetta l'impervia anomalia degli accenti di 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, a sanare l'ipermetria sarà sufficiente la banale apocope *amor* degli editori precedenti. Non è comunque probante il *n'a poeir* della *Rose*, che ha già perfetta corrispondenza al v. 9.

CLXXIV 1-5 *Chi 'l su' amico non cessa* [ms. *pensa*] *di pelare* | ... | *Quella cotal dovria l'uon maneg[gi]are*. Dal testo del ms. non si riesce ad estrarre un significato accettabile, ma la soluzione Parodi (soppressione di *non*) è smentita da *Rose* 13697 (*ne plume*). Più o meno equivalente alla congettura continiana *cessa* potrebbe essere *posa*, col vantaggio di conservare l'allitterazione; si cfr. però l'esordio affine di CXXVI, *Que' che non pensa d'aver l'armature*: incentivo all'errore del copista o 'memoria' di Durante? Se poi «*maneggiare* traduce semplicemente il francese *manier*, provenzale *manejar*, 'carezzare, vezzeggiare' (*l'uon soggetto*)», sorprende la connotazione ipotetica di *dovria*: perché la Vecchia enuncerebbe prima in forma dubitativa quello che subito dopo presenta come dato certo, *Più fia tenuta cara, dirlo posso*? Non si dovrà tornare all'interpretazione parodiana 'governare', o meglio 'tenere in pugno' (*l'uon oggetto*)? A meno che non ci sia un qualche fondamento nei sospetti dello stesso Parodi su *maneggiare* (per cui, d'altra parte, non s'intravedono soluzioni di ricambio).

CLXXXIV. La Vecchia riprende qui, dopo una lunga digressione, i suggerimenti in merito alle scenate di gelosia (CLXXXI 12: *Ben so che voi avete un'altr'amanza: E se quell'uon desdir non si degnasse, | Anzi dirà, per farla più crucciosa, | Che nn' a un'altra, ch'è-ssì amorosa | Di lui che per null'altro no'l cambiasse, | Guardisi quella che non si crucciasse. | Con tutto ciò se ne mostri dogliosa | Di fuor, ma dentr'al cuor ne sia gioiosa: | Ancora più s'egli s'a[re]negasse*; quindi la Vecchia consiglia di minacciare rappresaglie e di mostrar gran fretta *di far amico*, per lasciar così il malcapitato *in quella angoscia*. All'ipermetria del v. 8 Contini supplisce inserendo la sillaba *re* nell'*anegasse* del ms., congettura «che certo installa un *hâpax* (ma col preverbo *a-* molto diffuso in antico per gallicismo)», per ritrovare un equivalente del *recreie* in rima nella *Rose* (v. 14212). Monaci (in Castets) e Mazzatinti integrano *p. [che]*; Parodi *s[ed] e*. Ma il dettato francese è chiaro: *Mes face tant que cis recreie, | Por ce que d'amer ne recreie, | Que veille autre ami porchacier*; nessun cenno a pentimenti o «apostasie» («apostasie» è appunto il significato attribuito da Contini a *s'arenegasse*). Sembra insomma che la pur ingegnosa correzione s'innesti su un fraintendimento risalente al Parodi: la donna non è *più gioiosa, dentr'al cuor*, se l'amante smentisce o rinnega la relazione (trascuriamo naturalmente l'impraticabile ipotesi di *s'anegasse* 'annegasse'), ma nel caso che *quell'uon desdir non si degnasse*, perché l'ostentazione proterva dell'infedeltà (di cui beninteso non le importa un bel nulla) le offre un ottimo pretesto per attizzare la gelosia del traditore minacciando analogo comportamento. Bisogna quindi tornare al supplemento *che*, eliminando di conseguenza l'interpunzione alla fine del v. 7; quanto a *s'anegasse*, mi chiedo se non possa interpretarsi come ipergallicismo, da un \**soi noier* 'negare', 'smentire', modellato su *soi noier* 'annegare', complice l'interferenza del lat. *abnegare* (da cui l'antica forma assimilata *annegare*, estinta proprio per l'imbarazzante omonimia che qui si sospetta).

Un restauro per il *Detto* (184 *Di n[i]u mal à riguardo*): l'integrazione è evidentemente dovuta alla vischiosità della lezione vulgata *niun*, ma Contini osserva che «*n[i]u(n)* monosillabo suscita perplessità». Infatti si dovrà leggere *nu-mal*,

ossia *nul mal* col consueto dileguo fonosintattico (cfr. *ta'guisa* in *Fiore* CCXXIII 13, ecc.). Scompare così dal lessico dantesco l'«unica attestazione accettata dagli editori di questo allotropo di 'neuno'» (A. Lanci, *Enciclopedia Dantesca*, IV, p. 43).

Si è già detto dell'eccellente criterio adibito per le grafie (interpretazione fonologica delle forme del manoscritto, finalizzata alla distinzione tra fenomeni esclusivamente grafici e implicazioni fonetiche). Non indispensabili alcune integrazioni di geminate, almeno nei casi in cui lo stesso editore mostra qualche titubanza: XII 14 *ingan[n]arlo* (LXI 10 *inganarla*, CXXXIV 12 *inganatori*); CVIII 8 *gen[n]aio* (III 1 *genaio*); CCIX 8 *der[r]ate* (LVIII 3 *derate*); *sof[f]erir* LXIX 4 (altrove è sempre rispettata l'oscillazione del ms.: LXVIII 19 *sòffera*, XCVIII 13 *sòfera*; LXXIII 7, CLXXV 13 ecc. *sofferire*, CXCVIII 11 *soferisse*. Un caso simile, per lo scempiamento in protonia e l'identità del prefisso, è LXXX 1 *sor[r]ise*); CXXX 11 *fab[b]ricare* è accettabile (come latinismo) anche senza la seconda *b*. Per contro proporremmo il ripristino della geminata in *Detto* 307 *tutor* 'sempre', visto che nel ms. l'uso costante è *tutto, tuttora*.

Sulla base delle premesse enunciate a p. cxlviii, *homagio* (VI 7) dovrà esser trasferito nella *Tavola delle forme grafiche del ms. corrette* (quella relativa al *Detto* si apre appunto con due *homāgio*), mentre a testo figurerà *omag[g]io*. In xxxiv 3, *pena de-ninferno* ammette anche la grafia senza punto in alto (ma Parodi: *del*); per *de* cfr. CXCVIII 13 *de dar ben* e CC 6 *de mia malattia*. Infine, *I-llor* (LVIII 12: *I-llor gioei non son di gran valuta*) non è detto valga necessariamente, come postula la n. a p. 119 (e cfr. anche commento R p. 622), *in + lor*: nel qual caso (implicando *lor* aggettivo, riferito a *gioei*, un *valuta* soggetto incompatibile col verbo plurale *son*), *lor* sarebbe pronomi, riferito alle donne ('fra loro [*i-llor*] non vi sono gioielli di gran valore'). Ma si sa invece che *le giovane*, e anche le *vec[c]hie e le mez[z]ane* appena un po' accorte, monili preziosi dovrebbero averne a iosa (indosso o nel forziere); di princisbecco son solo gli specchietti per le allodole (*Ma e' [i gioei] son esca per uccè' pigliare*) che, in vista di regalie più sostanziose, *alcuna si mette a donare* (v. 9). Interpretaremo dunque, d'accordo col Parodi, *i-llor gioei* semplicemente come 'i loro gioielli' (oggetto del suddetto *donare*); non pone infatti difficoltà insormontabili il raddoppiamento fonosintattico anomalo, nella fattispecie ben documentato (proprio *i lloro* è citato da A. Schiaffini, *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*, Firenze 1954, p. 274, dal volgarizzamento dei *Fait des Romains*: «i lloro meriti»<sup>6</sup>. Quanto all'articolo *I*, l'osservazione che «ci si aspetterebbe piuttosto *Li*» non è vincolante: cfr. infatti, sempre in posizione iniziale, CXII 2 *I suo' discepoli*, CXXII 8 *I ben'*). La spiegazione dell'anomalia va ricercata, più che nell'estensione dell'articolo singolare al plurale

<sup>6</sup> Altri esempi nel cit. ms. Sb del Falso Boccaccio: «... furono sconfitti i Bianchi da' Neri e ritornarono in Pistoia e cacciarono i Bianchi, e coll'oste se ne vennono a Firenze e rimisono i nNeri in casa» (commento al canto XXIV, in fine; poco oltre — commento al canto XXV, terza parte — troviamo per due volte *i lladri*).

(Schiaffini, op. cit., p. xlvii), in una traccia di sopravvivenza dell'arcaica forma *il* indifferenziata per singolare e plurale (da porre altresì in rapporto con le forme del dimostrativo attestate rispettivamente in CXXI 4 e CXXIII 2, *que-bboscag*[g]i [= *quel' b.*] e *quel' ladron'*). Cfr. G. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, § 415: «Nel lucchese troviamo il raddoppiamento anche nel plurale: *i ddenti, i ccani, i ggatti*... Si risale qui a un antico *il denti*». [LUCIA LAZZERINI, *Università di Firenze*]

VITTORIO RUSSO, *Il romanzo teologico. Sondaggi sulla «Commedia» di Dante*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 194.

Tra l'epopea classica e il romanzo, «moderna epopea borghese» (Hegel), la *Divina Commedia* occupa, nella storia dei generi letterari, una posizione nodale: in quanto «storia di una ricerca... di valori autentici, fatta da un eroe problematico in un mondo degradato» (Goldmann), essa anticipa da lontano quella che Lukács individuò come la «forma interna» del romanzo borghese, cioè «il cammino verso se stesso dell'individuo problematico, il lento progredire che a partire da un oscuro asservimento a una realtà eterogenea puramente esistente e priva di significato per l'individuo, lo conduce a una chiara conoscenza di sé».

Da tali presupposti teorici V. Russo prende le mosse per elaborare compiutamente l'ipotesi critica, già formulata negli anni Sessanta da Sanguineti, dell'assimilabilità del poema dantesco al genere letterario del romanzo, di cui costituirebbe l'«archetipo»: «La *Commedia* davvero come 'romanzo teologico', ma rovesciando il valore detrattivo della formula crociana e assumendo i due termini nella loro più piena accezione: 'romanzo' in quanto struttura formale, analizzabile nell'intrecciarsi delle sue organizzazioni narrative e nelle sue formulazioni e funzioni linguistiche ed espressive; 'teologico' in quanto espressione di un universo ideologico unitario storicamente identificabile e leggibile attraverso la mediazione del linguaggio» (p. 90).

Questa ipotesi ha senza dubbio il merito di contrastare un diffuso atteggiamento di indifferenza critica per l'aspetto narrativo del poema e per la sua organicità. Non posso tuttavia tacere che la radicalità dell'ipotesi critica elaborata nella prima parte del libro (pp. 11-92), che lo stesso Russo riconosce «acquisizione relativamente recente della critica moderna» e «tuttora in discussione», mi lascia perplesso. Essa, del resto, è già stata fatta oggetto di serie obiezioni da parte di studiosi autorevoli quali G. Petrocchi, che l'ha qualificata, con riferimento specifico a Sanguineti, «nel complesso viziata da una rigidezza soverchia»; C. Segre, che ha messo in guardia dal trascurare la «base prevalentemente escatologica» del realismo dantesco; e G. Contini, il quale ha osservato che «per Dante i dadi sono stati buttati», e «la

certezza della salute definitiva è salda e costante, e nessuna sorpresa — quella senza la quale la narrazione non si concepisce — è plausibile per quanto riguarda l'esito del viaggio, la cornice generale dell'opera»<sup>1</sup>.

A queste obiezioni Russo risponde nelle ultime pagine dell'Introduzione (24-30), asserendo ad esempio che «l'esito del viaggio non è, all'interno della vicenda narrativa, né noto né scontato, sia per Dante personaggio e sia per il lettore del suo racconto», e che «anche l'assunzione di un mandato di poeta-vate, che emerge alla fine, è frutto di un'acquisizione graduale, che il personaggio compie attraverso la trasformazione e maturazione morale in lui operate dal superamento dell'ardua esperienza conoscitiva dei mali che guastano il mondo e la società contemporanea e dal rinnovato riconoscimento dei valori che possono riformare la società futura degli uomini e indicare loro la via della felicità» (p. 28). In realtà la «cornice generale» del poema è già compiutamente delineata in *If* I 91-129, e dubbi e paure di Dante personaggio nulla tolgono alla certezza, sia per il poeta che per il suo lettore, dell'esito del viaggio; e anche l'assunzione del mandato di poeta-vate non emerge alla fine, ma è già oggetto specifico di *If* II, canto tutto teso «a illustrare, sulla soglia del poema, il carattere profondo che il poeta attribuisce al suo messaggio», e a «chiarire al lettore che il viaggio oltremondano di Dante è voluto dal cielo, che la sua missione, proprio come quella di Enea e di Paolo, si giustifica per un fine che va molto al di là della sua persona e investe il destino dell'umanità tutta» (Sapegno).

Da parte mia, mentre riconosco l'opportunità della rivalutazione della dimensione narrativa e anche degli elementi 'romanzeschi', non so rassegnarmi all'idea di leggere il *poema sacro* | *al quale ha posto mano e cielo e terra* come un 'romanzo', sia pure 'teologico', assimilabile per esempio ai *Promessi sposi* (vd. p. 28); mi pare che così si corra il grosso rischio di smarrire la dimensione più propria del poema dantesco, che è senza dubbio quella escatologica e profetica: «la prima cosa che la *Commedia* vuol essere è certo una profezia»<sup>2</sup>. Del resto, se assumessimo come solo carattere distintivo del genere 'romanzo' la presenza di un «eroe problematico» che, attraverso molteplici vicende, va alla ricerca di valori autentici, non dovremmo, cadendo in un anacronismo anche più grave, estendere lo statuto di 'romanzo' anche all'*Eneide* o addirittura all'*Odissea*?

A parer mio, insomma, l'omologazione del poema dantesco al genere 'romanzo' non può non costituire, a dispetto delle stesse intenzioni di Russo, «un tentativo scorretto di ammodernamento improprio di Dante» (p. 30): un'ipotesi critica che, lungi dal predisporre il lettore moderno al necessario 'distacco', rischia di implicarlo in una adesione tutta ideologica. E un esempio tangibile di tale rischio è il radicale fraintendimento, operato a mio parere da Russo, del signi-

<sup>1</sup> G. Contini, «Un'interpretazione di Dante», in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 398 e p. 401. Vd. anche G. Petrocchi, «Schema sulla struttura della *Commedia*», in *L'ultima dea*, Roma 1977, p. 65; e C. Segre, «La volontà di Pasolini 'a' essere dantista», *Paragone* 16 (1965): 82.

<sup>2</sup> G. Contini, op. cit., p. 401.

ficato profondo del canto II dell'*Inferno*, a proposito del quale egli parla, confondendo il personaggio col poeta, di «voluta contrapposizione agli antecedenti straordinari e mitici di Enea e di s. Paolo» (p. 28, n. 57).

Fruttuose mi sembrano, tuttavia, le indagini di lettura sul poema, inteso appunto come un «*corpus* narrativo organico», che costituiscono la parte seconda (pp. 93-170) del libro: I. «*If* XXII o del 'grottesco sublime'; II. «*Pg* XXIII: Forese o la 'maschera' del 'discorso'; III. *Pd* XIX: 'similis fictio nunquam facta fuit per aliquem poetam'. Assai efficace mi sembra la dimostrazione di come, in *If* XXII, «il *sermo humilis* si fa veicolo di significati eccelsi», e «lo stile 'comico' si determina come 'sublime'» (p. 123)<sup>3</sup>, e di come, similmente, in *Pd* XIX, «i significanti di uno stile comico e realistico si sono rovesciati in significati sublimi e in altissima tragedia» (p. 169-70)<sup>4</sup>.

Mi soffermerò particolarmente, in questa sede, su *Pg* XXIII. Di questo canto Russo mostra la «sapiente graduazione della narrazione, tesa a creare nel lettore sicuri effetti di curiosità e di attesa» (p. 127), documentando la presenza non solo di «tecniche funzionali del narrare», ma anche di «quelle del montaggio strutturale dell'intreccio e dei temi» e della «formulazione polisemica del narrato»: «da esso si dipartono vettori narrativi che rinviano, per un corretto approdo critico, alla circolarità strutturale complessiva del più generale impianto narrativo» (p. 135).

Un valore particolare hanno, nella compagine del canto, i vv. 85-96, che trascrivo secondo il testo di Petrocchi:

Ond'elli a me: «Sì tosto m'ha condotto  
a ber lo dolce assenzo d'i martiri  
la Nella mia con suo pianger dritto.  
Con suoi prieghi devoti e con sospiri  
tratto m'ha de la costa ove s'aspetta,  
e liberato m'ha de li altri giri.  
Tanto è a Dio più cara e più diletta  
la vedovella mia, che molto amai,  
quanto in bene operare è più soletta;  
ché la Barbagia di Sardigna assai  
ne le femmine sue è più pudica  
che la Barbagia dov'io la lasciai.

Come osserva Russo, «in questo elogio, a giudizio comune, è un segno in controluce della palinodia qui operata da Dante delle pesanti insinuazioni, contenute nella *Tenzone*, a carico della moglie di Forese. La chiave retorica che presiede a questo procedimento è l'*allusione*, figura di pensiero di particolare densità espressiva, che gioca sicuramente un ruolo centrale in questa seconda fase del colloquio con Forese Donati» (p. 133). Cercando dunque, giustamente, «entro le

<sup>3</sup> Su *If* XXII è da vedere, ora, anche D. De Robertis, «In viaggio coi demòni...», *SD* 53 (1981): 1-29.

<sup>4</sup> Su *Pd* XIX è da vedere anche la 'lettura' di K. Foster, in *DS* (1976): 71-90.

maglie del discorso la presenza sottesa della *Tenzone*, l'esercizio estremo di un genere poetico, per significarne il ripudio e il superamento» (p. 143), Russo riconosce al v. 88 (*Con suoi prieghi devoti e con sospiri*) e nel v. 91 (*più cara e più diletta*) due casi di «binomi lessicali» (p. 141) assimilabili — oltre che a quelli del v. 66 (*in fame e 'n sete*) e del v. 67 (*Di bere e di mangiar*) — anche al *si bella e netta* dell'ultimo sonetto di Forese nella *Tenzone* (*Rime* LXXVIII 3). Questo rilievo mi sembra pienamente valido per il v. 91, dove del resto torna anche la rima in *-etta* del sonetto di Forese<sup>5</sup>; non altrettanto per il v. 88: infatti all'interpunzione volgata, che Russo recepisce da Petrocchi, mi sembra nettamente da preferire quella proposta da Torraca, adottata dagli editori del '21 e ben difesa da Bosco<sup>6</sup>, e ora accolta anche da Sapegno nell'ultima edizione del suo commento<sup>7</sup>:

«Sì tosto m'ha condotto  
a ber lo dolce assenzo d'i martiri  
la Nella mia: con suo pianger dritto,  
con suoi prieghi devoti e con sospiri  
tratto m'ha de la costa ove s'aspetta,  
e liberato m'ha de li altri giri.

Con questa interpunzione, non solo si ha una «costruzione più limpida», che «ha il vantaggio d'isolare dietro una pausa il nome e il possessivo, sui quali indubbiamente batte l'accento poetico» (Bosco), ma si ha anche un forte *enjambement* da terzina a terzina, che stacca nettamente il primo dagli altri due membri del tricolon (un caso simile è quello di *If* xxiv 9-11: *ond'ei si batte l'anca, || ritorna in casa, e qua e là si lagna, | come 'l tapin che non sa che si faccia*), ribadendo «l'assidua intensità del ricordo e degli interventi presso Dio» (Mattalia).

Il tricolon, figura assai frequente nella poesia dantesca e presente nella *Commedia* fin da uno dei primi versi (*If* I 5 *esta selva selvaggia e aspra e forte*), implica spesso idea di completezza o di perfezione<sup>8</sup>: del resto è risaputo che per Dante, come per tutta la cultura medievale, il tre era numero perfetto e sacro (cfr. *Vita nuova* xxviii 3). Sarebbe dunque opportuno che i dantisti dedicassero maggiore attenzione a questa figura (nell'*Enciclopedia Dantesca* la voce *tricolon* è assente), come ha fatto P. Cudini nel suo commento alle *Rime*<sup>9</sup>. Anche nel primo dei sonetti di Dante nella *Tenzone* c'è un esempio di tricolon, per indicare la moltitudine di malanni che affligge la moglie di Forese: *La tosse, il freddo e l'altra mala voglia* (*Rime*

<sup>5</sup> Su ciò si veda P. Cudini, «La tenzone tra Dante e Forese e la *Commedia*», *GSLI* 159 (1982): 1-25 (particolarmente a p. 22).

<sup>6</sup> U. Bosco, *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma 1966, p. 162 n. 13.

<sup>7</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di N. Sapegno, *Purgatorio*, Firenze 1985<sup>3</sup>, p. 259.

<sup>8</sup> «Quod tria etiam omnia significant, id quidem ad rerum trinitatem iure rettulisse videtur Aristoteles» (F. Leo, *Analecta Plautina. De figuris sermonis*, in *Ausgewählte kleine Schriften*, Roma 1960, vol. I, p. 165): cfr. *De caelo* I 1: δὲ τὰ τρία πάντα εἶναι.

<sup>9</sup> D. Alighieri, *Le rime*, a c. di P. Cudini, Milano 1979; vd. l'«Indice delle figure retoriche» in fondo al volume.

LXXII 9). Quei malanni, secondo il giovane Dante, derivano non già da vecchiezza di umori, ma dalla mancanza di qualcosa nel *nido*, dal fatto, insomma, che il marito non la scalda abbastanza. Qui il tricolon sembra sottolineare, al contrario, con sottile allusività, l'intensità e il fervore dell'affetto che unisce i due coniugi anche dopo la morte di lui: «son passati quattro anni dalla morte del marito, ed ella lo piange ancora, e non per metafora, a calde lagrime; ancora prega per lui devotamente, ancora sospira» (Pietrobono). Insomma il *pianger dritto*, i *prieghi devoti* e i *sospiri* — i quali ultimi qui dicono non tanto la nostalgia di Nella per il marito defunto (in tal caso sarebbe valida l'obiezione di Barbi: «dopo il *pianger dritto*, in una sola enumerazione non sarebbero a loro posto»<sup>10</sup>), quanto, all'unisono con lui, l'anelito alla beatitudine del paradiso che li riunirà — sono i segni complementari d'un amore ben più alto e perfetto di quell'amore meramente fisico di cui nella *Tenzzone* Dante aveva rimproverato a Forese la mancanza: palinodia più radicale sarebbe davvero difficile immaginare. [LETTERIO CASSATA, *Università della Calabria, Cosenza*]

<sup>10</sup> M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze 1973, p. 16 n. 9.

ARMANDO BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki (Biblioteca di *Lettere italiane*. Studi e Testi, 31), 1984, pp. 341.

La poesia italiana del Trecento attende ancora, come è noto, una complessiva sistemazione storico-critica. Schiacciata tra la prodigiosa fioritura del secolo delle Origini e la perentoria iniziativa di Francesco Petrarca, suscitatrici entrambe di bibliografie inesauribili, la lirica trecentesca non solo è di fatto relegata malinconicamente nel territorio della letteratura cosiddetta 'minore', ma solo episodicamente ha beneficiato di definizioni interpretative generali. Se si eccettua il glorioso *Trecento* di Natalino Sapegno, si deve ad Achille Tartaro l'unico, utilissimo tentativo recente di un certo respiro di rimettere ordine nella materia (nei suoi capitoli della *Letteratura italiana* di Laterza), come Balduino sottolinea nelle pagine iniziali del volume di cui ci occupiamo; e, «in materia di riflessione critica sulle vicende della produzione poetica del secolo XIV», si dovrà riconoscere con Guido Capovilla che «l'unica voce bibliografica disponibile... da dieci anni a questa parte» (Capovilla scrive nel 1983) sia proprio il lungo saggio dello stesso Balduino («Premesse ad una storia della poesia trecentesca») pubblicato nel '73 su *Lettere italiane* e ristampato come primo capitolo del presente volume con decisivi aggiornamenti bibliografici.

I contributi compresi in questo importante libro, in gran parte già

noti agli specialisti, si muovono per l'appunto nella direzione di un allargamento delle prospettive di interpretazione complessiva, sul fondamento di agguerrite analisi metriche, di collaudate risultanze ecdotiche e di un uso molto esteso e spesso illuminante della pratica dell'intertestualità. Delle tre entità nominate nel titolo sono perciò la prima e la terza ad essere privilegiate nell'indagine, allo scopo di attivare percorsi di lettura (Boccaccio 'poeta') e segnalare direttrici di influenza (la 'tradizione' della lirica trecentesca) non necessariamente subordinati ad ascendenze petrarchesche.

Nel già citato saggio che apre la raccolta, Balduino ricorda il grande fervore di indagini filologiche che si è sviluppato di recente intorno alla poesia trecentesca e che ha condotto a decisive sistemazioni, sempre però relative a singoli autori o a particolari settori geografici (soprattutto, come si sa, in area veneta: e si noti, di passaggio, che a una sorta di cordiale venetocentrismo tutto il volume pare ispirato, sia nella valorizzazione distintiva delle aree di influenza e diffusione della produzione poetica che è l'oggetto di indagine, sia nei riferimenti culturali dell'autore). Il quale fervore non fa che sottolineare perciò la parallela insufficienza di riflessioni storico-critiche di carattere più generale, come Balduino persuasivamente dimostra soprattutto in riferimento alle monumentali antologie di Giuseppe Corsi (*Rimatori del Trecento* e *Poesie musicali del Trecento*), impeccabili dal punto di vista filologico e del commento, ma vincolate a schemi classificatori di matrice tradizionale e corredate di introduzioni palesemente insufficienti.

Di qui l'autore parte risolutamente per riaffrontare tutte le questioni di più rilevante entità storiografica, ben consapevole che la difficoltà di un tracciato globale deriva non solo dalla modestia dei contributi precedenti in questa direzione, ma dai modi e dalle condizioni stesse «in cui, nella realtà storica, è stato possibile lo sviluppo della poesia in quella non esigua stagione della nostra letteratura». Soprattutto se, come è ormai quasi luogo comune storico-critico, tali coordinate sono messe in relazione con i modi e le condizioni parallele di sviluppo della poesia del secolo precedente.

Balduino non trascura la produttività interpretativa di questo metodo, per dir così, contrastivo, e proprio dal confronto tra i due secoli nascono alcune tra le riflessioni più illuminanti sulle peculiarità di sviluppo della lirica trecentesca: accentuata mobilità dello strumento linguistico che, mentre conserva caratteri di evidente permeabilità alla tradizione precedente, si apre a una complessa interferenza di registri stilistici che non esclude forme di «poesia 'popolare' o di tendenza popolareggiante», come dimostra l'annosa questione delle origini dell'ottava rima, disputata tra Boccaccio e la tradizione canterina, o la diffusione della poesia per musica; sostanziale riduzione delle valenze ideologiche originali implicate nella produzione poetica, con una sorta di specializzazione contentutistica che continua ad ammettere una materia dottrinale solo a patto di una sorta di stilizzazione 'alessandrina'; assoluta mancanza di ogni sia pur minima traccia di riflessione storica paragonabile a quella compiuta da Dante

nel *De vulgari eloquentia* per la lirica del Duecento, con evidente attenuazione della consapevolezza critica di «collocazioni e rapporti» fattisi peraltro «obbiettivamente... assai più sfumati e sfuggenti»; e, di conseguenza, singolare discrepanza tra risultati dell'attività lirica e persistenti teorizzazioni estetico-retoriche di carattere tradizionale, che trova eco sin nel ben noto dissidio petrarchesco; fisiologico esaurimento, in linea generale e senza escludere alcune note ma marginali eccezioni, del contributo innovatore della poesia francese e occitanica, e privilegiato riferimento alla tradizione autoctona.

Le serrate argomentazioni dell'autore si svolgono sempre sul filo di un confronto diretto con le note posizioni metodologiche di Carlo Dionisotti, a cui viene riconosciuto il merito di avere idealmente ispirato le migliori indagini settoriali in materia (basti citare il contributo di Furio Brugnolo per l'area veneta), ma che potrebbero, se non maneggiate con equilibrio, esporre al rischio di «un'antistorica frantumazione per compartimenti stagni». Ciò che pare più urgente è la ricostruzione, con aggiornati strumenti di accertamento, delle filigrane interne, delle differenziate e più o meno prossime tradizioni operanti, delle cosiddette 'biblioteche' ideali dei vari autori trecenteschi. E quanto stanno facendo alcuni dei più agguerriti studiosi del Trecento, soprattutto relativamente alla tradizione stilnovistica e dantesca (M. Santagata, F. Suitner, P. Trovato) e agli echi di poeti contemporanei (F. Brugnolo) nel sistema petrarchesco; ed è la direttiva di ricerca che andrebbe risolutamente estesa e prolungata ben oltre la figura di Petrarca, per chiudere in una fitta rete di corrispondenze e disporre sulla linea di un'accertabile trasmissione culturale l'intero complesso della produzione poetica trecentesca.

A questo versante d'analisi, ricco di potenzialità esplicative e ordinarie fuori dagli schemi ormai inutilizzabili dello storicismo tradizionale, Balduino dedica alcuni capitoli molto significativi del suo volume. Innanzitutto l'ampio studio sull'influenza ciniana sull'intero arco, cronologico e geografico, della poesia di questo secolo (influenza diretta nel primo cinquantennio, mediata poi), punto di partenza d'ora in poi imprescindibile per quel capitolo centrale della nostra storiografia letteraria che attende ancora di essere scritto e che riguarda la persistenza della tradizione stilnovistica nel secolo XIV (proprio, direi, *fuori* delle rime petrarchesche). Cenni non casuali ad una vena, per così dire, psicologico-intimistica; e, viceversa, movenze frequenti di poesia sia pur tenuemente 'narrativa'; una sorta di calcolato eclettismo sempre nel segno di una iniziativa di tono medio, dove le punte espressive e argomentative del grande stilnovismo precedente sono quasi smussate, levigate, come per consegnarle ad una meno compromettente fruibilità: sono questi i connotati salienti della presenza ciniana nella poesia trecentesca che Balduino documenta con una larghissima serie di riscontri testuali. La dimostrazione comprende l'area veneta di Niccolò de' Rossi (le cui ascendenze ciniane erano state già segnalate da Mahmoud Salem Elsheik e soprattutto dal solito Brugnolo), Giovanni e Niccolò Quirini, Matteo Correggiaio; i toscani Ventura Monachi, Jacopo Cecchi, Matteo Frescobaldi, Bindo

di Cione del Frate, Fazio degli Uberti; i perugini Marino Ceccoli, Neri Moscoli; il giovane Boccaccio 'napoletano', ecc. I rilievi sono differenziati, dalla mera eco contenutistica, al riscontro formale (lessico, sintassi, struttura ritmica, rima, ecc.), al confronto dei dispositivi metrici. Una raccolta davvero impressionante che, una volta ordinata in categorie distintive, come l'autore stesso riconosce in una nota di p. 202, rappresenterà senza dubbio un cardine decisivo nella sistemazione storico-critica della lirica trecentesca.

Ancora intertestualità, nell'ambito di uno strenuo scavo analitico, nella lettura del sonetto xxxii dei *Rerum vulgarium fragmenta*, *Quanto più m'avicino al giorno extremo*: qui il metodo dà risultati, per così dire, in negativo, sia riguardo agli echi di poesia precedente (tenui risonanze da Cavalcanti e da Cino) sia per quanto concerne la serie interna al canzoniere (xxxI-xxxIV) in cui il nostro sonetto è incastonato; e suggerisce, viceversa, possibili collegamenti con alcune tra le più alte realizzazioni petrarchesche per rivendicare l'eccellenza assoluta di ispirazione del sonetto.

I risultati si infittiscono naturalmente nella zona più direttamente boccacciana del volume, dove Balduino può far valere la sua vastissima, articolata esperienza maturata nell'ambito del magistero di Vittore Branca. Qui non si può che citare in modo estremamente sommario: la dimostrazione dell'influenza petrarchesca sull'attività di Boccaccio lirico, attraverso l'analisi del sonetto *Se zefiro omai non disacerba*; la formidabile dissezione della celebre «ballata di Mico da Siena» di *Decameron* x 7, di cui si dimostra definitivamente la paternità boccacciana e si chiariscono analiticamente i connotati di geniale *pastiche* letterario; la persuasiva postdatazione, rispetto alle proposte del Ricci, al 1339 ca., della composizione del *Filostrato*, sulla base del calco, nella quinta parte dell'opera, di un celebre sonetto petrarchesco a Sennuccio del Bene, e dei correlativi rapporti che tale calco denuncia fra i tre poeti che vi sono direttamente implicati; e, infine, l'attribuzione del *Ninfale fiesolano* ad una fase ben matura dell'attività del certaldese, nella temperie che già allude all'ispirazione centrale del *Decameron*.

Resta da dar conto dei due contributi sulla letteratura canterina, di cui, come si sa, Balduino è uno dei nostri massimi specialisti (a lui si deve l'importante edizione dei *Cantari del Trecento* pubblicata da Marzorati nel 1970). Nel primo di essi, quasi del tutto inedito, sono organicamente riaffrontate tutte le questioni inerenti al genere: dalla sua complessa definizione collegata alla rilevanza assoluta dell'aspetto performativo, per il quale si impongono immediatamente ascendenze giullaresche; alla curiosa discrepanza tra la data alta (fine Duecento) delle prime testimonianze indirette, quasi tutte di area padana, e le più antiche attestazioni documentarie, tutte ben oltre la metà del secolo successivo, di cantari in massima parte toscani; dalla differenziata tipologia dei vari individui sopravvissuti; alla fisionomia culturale presumibile degli autori (se si eccettua il caso unico e prezioso del ben noto Antonio Pucci). Per finire, ultima e davvero *vexata* questione nell'ambito di questi studi, con il metro che la letteratura can-

terina consegna alla grande tradizione successiva: l'ottava. Nel suo lungo, affilatissimo saggio sull'argomento, già apparso sulla rivista *Metrica*, Balduino rifà con grande sicurezza tutta la storia della questione, giungendo a rimettere in discussione la paternità boccacciana dell'ottava sostenuta di recente, com'è noto, da Carlo Dionisotti prima e da Guglielmo Gorni poi. La linea Boccaccio-cantari viene nuovamente ribaltata, confermando la priorità cronologica della versione settentrionale originaria del *Cantare di Florio e Bianciflore* rispetto al *Filostrato* e ipotizzando una derivazione dell'ottava 'siciliana' dalla produzione laudistica duecentesca, integrata, agli inizi del Trecento, dalla concomitante influenza delle laudi dei Disciplinati in cui fa la sua prima apparizione la variante 'toscana' dell'ottava a clausola monorima (il che peraltro mi pare non escluda in ogni caso la persuasività della ricostruzione del Gorni almeno per quanto riguarda la genesi dell'ottava nei dispositivi metrici boccacciani: è plausibile infatti che sull'uso del certaldese abbiano influito in modo simultaneo suggestioni della letteratura canterina già in atto, ed echi più sottilmente formalizzati dello schema della stanza ciniana nella canzone *La dolce vista*, parafrasata nella quinta sezione del *Filostrato*; se non si voglia addirittura recuperare, in una estrema ipotesi di conciliazione, anche una parte delle affascinanti proposte di Aurelio Roncaglia e attribuire all'influenza di modelli occitanici, penetrati direttamente presso la corte di Carlo I d'Angiò, l'isolata e davvero singolare emergenza di un'ottava 'siciliana' a rime alterne nell'epitaffio a Giulia Topazia del *Filocolo*).

Le «occasioni mancate» a cui allude l'ultimo saggio della raccolta si riferiscono alla scarsa incidenza che il modello petrarchesco e la prolifica, ma meno innovativa vena lirica boccacciana, esercitarono sulla poesia contemporanea; il primo, ostacolato dalla stessa scoraggiante novità del suo impianto, destinato a mettere radici su tempi più lunghi, e dalla prevalente autorità 'umanistica' del suo autore; schiacciata la seconda dal prestigio assoluto del narratore. Gli echi che di queste due esperienze rimangono nella lirica del secolo sono, più che il sintomo di un operante magistero, ingredienti tutt'altro che privilegiati di un duttile sincretismo poetico. [CORRADO CALENDÀ, *Università di Napoli*]

FRANCO MANCINI, *Scritti filologici*, Pisa, Giardini (Bibliotechina di studi, ricerche e testi, 6), 1985, pp. 458.

In uno dei primi scritti raccolti in questo volume<sup>1</sup> l'autore professa modestamente il suo «gusto... di lettore paesano» (p. 13), e

<sup>1</sup> Se ne dà l'elenco, con la data della prima pubblicazione: «Due quartine 'Della dissimulazione onesta' in una pergamena todina del '300» (1958), pp. 9-12; «In margine ad un'edizione di antichi poeti perugini» (1958), pp. 13-20; «Un poeta

Todi è al centro di alcuni, l'Umbria di tutti gli studi riuniti qui. Da una simile disposizione nascono il lavoro su «Un poeta burlesco a Todi nel secolo XVI», dedicato ad Adriano Concoli, che ebbe un fuggevole contatto con l'Ariosto in occasione del passaggio di quest'ultimo a Todi, e che documenta la diffusione dei modi giocosi e burleschi nella cittadina umbra — interessante è in particolare il capitolo «Magnifici signor, quel che mi acade» (edito a pp. 35 ss.), in tema di «malo alloggio», rivolto ai «magnifici signori Priori di Todi, perché mi mandorno podestà a Castagnola», carica tenuta tra il 1355 e il 1356 (ed è spontaneo l'accostamento all'Ariosto in Garfagnana) — e il «Vocabolario del dialetto todino», frutto della stessa amorosa dedizione alla cultura locale, ma diverso per criteri e strumenti perché condotto su informatori orali («I testimoni sono, la maggior parte, contadini», p. 84) e integrato da fonti scritte. Ma il M. si guarda bene dal sopravvalutare la musa del Concoli perché, «lettore paesano» finché si voglia, egli controlla i suoi contributi sulla vigile coscienza di una filologia d'impronta anche dialettologica, se del caso, e sempre attenta, come dev'essere, al testo e alla sua interpretazione.

Del resto il centro di gravità di questi saggi sono i problemi ardui posti dalla letteratura laudistica e dalla poesia jacononica: qui lo studio dei centri culturali umbri (Todi, Assisi, Perugia ...) è svolto in stretta connessione con altri centri mediani (degli Abruzzi e delle Marche) e toscani, in una complessa vicenda di influssi e ritorni, dentro la quale riesce al M. d'individuare una corrente dall'Umbria alla Toscana e, all'inizio del Trecento, la rottura dell'area mediana, e l'adesione della cultura umbra alla Toscana: «nella nostra sottintesa cartina il punto di partenza è Assisi...; quelli di arrivo interesseranno, nell'ordine, la Toscana orientale..., centrale e occidentale. Da queste medesime zone (in particolare da centri quali Siena, Firenze, Pisa) i prodotti umbro-mediani — una volta sovrapposti, con larghe contaminazioni, alle forme (anche metriche) della preesistente lirica laudese — rifluiscono parzialmente, ma fortemente 'revisionati' in senso toscano, nelle antiche regioni di origine, e cioè nell'Umbria, nelle Marche e negli Abruzzi» (p. 329); e altrove parla di «quella tendenza, originatasi in Umbria nei primissimi anni del Trecento, tendenza di progressiva apertura verso la Toscana con simultanea, intransigente esclusione di scambi e contatti con le zone della così detta area mediana (Lazio-Marche-Abruzzi). Questo intoscanirsi dell'Umbria implica altresì l'accettazione di molti manufatti, in Toscana confluiti dalle regioni dell'Italia settentrionale, interessate — come

burlesco a Todi nel secolo XVI» (1959), pp. 21-49; «I disciplinati di Porta Fratta in Todi e il loro primo statuto» (1962), pp. 51-81; «Vocabolario del dialetto todino» (1960), pp. 83-136; «Un' 'auctoritas' di Dante» (1968), pp. 137-62; «Un'antologia secentesca di poesia religiosa» (1970), pp. 163-317; recensione a Neri Pagliarini, *Rime sacre* ecc., a c. di G. Varanini (1970), pp. 319-22; «Cinque laudi urbinati d'appendice» (1973), pp. 323-41; «Un'attestazione mediana di Cortonese XXXVI» (1976 e 1979), pp. 343-70; «Un'immagine di bestiario» (1978), pp. 371-83; «Due sonetti siculo-continentali di Massarello da Todi» (1979), pp. 385-9; «Temi e stilemi della *Passio umbra*» (1981), pp. 391-416; «Tradizione e innovazione in *Donna de paradiso*» (1981), pp. 417-35.

l'Umbria — al medesimo fenomeno di polarizzazione; da qui l'immettersi nel flusso migratorio, dalla Toscana all'Umbria, di prodotti anche veneti, quali quelli di Leonardo Giustiniani» (p. 201). Questa proposta storiografica di ampio respiro deriva dallo scavo paziente condotto fra l'altro nell'ampio lavoro su «Un'antologia secentesca di poesia religiosa (Ms. 195 della Comunale di Todi)»: la silloge di Luc'Alberto Petti, dipendente da fonti manoscritte oltre che dal Tressatti, consente al M. il recupero di alcuni inediti e gli offre tra l'altro lo spunto per alcune indicazioni sulla fortuna di Jacopone (argomento insufficientemente noto e importante da vari punti di vista), troppo spesso ridotto a fonte di «infiniti languori, atteggiamenti ambigui e leziosi» (p. 209); è la conclusione documentata ampiamente dal M., mentre non sembra aver avuto eco lo Jacopone satirico e polemico. Notevoli anche, a parte le risultanze strettamente filologiche la cui valutazione va lasciata agli studiosi davvero competenti in materia, gli accertamenti sull'utilizzazione del Cavalcanti in una lauda di Ugo Panziera (pp. 219-20).

Il M. svolge le sue esplorazioni su un'area che è stata indagata proficuamente anche da Ugolini e Baldelli<sup>2</sup>, ma che non è ancora conosciuta integralmente; fra gli altri, mi sembra di particolare interesse lo studio su «Temi e stilemi della *Passio umbra*», nel quale s'individua l'ambiente cistercense come quello che ha decisamente valorizzato il ruolo della Madonna nella Passione del Cristo. Dai cistercensi ai benedettini e poi ai francescani (e la traiettoria benedettino-francescana è stata indicata, come è ben noto, da Baldelli) si viene elaborando un patrimonio latino su questo momento della storia sacra, con s. Bonaventura e, prima, con alcuni testi dello pseudo-Anselmo e dello pseudo-Bernardo. A queste fonti attingono gli autori cassinesi e francescani di Passioni, ma il passaggio dal latino al volgare non è un calco meccanico, essendo concomitante a esso la trasformazione da testo narrato a testo dialogato (come in *Donna de Paradiso* di Jacopone).

Degli altri lavori si ricordano almeno «Un'immagine di bestiario», che fa la storia del *falco rudione* (di matrice biblica) evocato in una lirica di Monte Andrea, e «Un'*auctoritas* di Dante», analisi di alcune possibili derivazioni di Dante dal domenicano Guglielmo Peraldo, autore di una *Summa* morale di cui si è scoperta l'utilizzazione in vari testi italiani due-trecenteschi (v. le indicazioni del M. a p. 376, n. 15<sup>3</sup>); l'importanza della *Summa* era stata già rilevata dal M., a proposito di Jacopone<sup>4</sup>.

Testimonianza di un lavoro lungo, attento, amorevole e acuto, gli studi di questo volume apportano un contributo importante a

<sup>2</sup> F. A. Ugolini, *Testi volgari abruzzesi del Duecento*, Torino 1959; I. Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari 1971; id., «Dal *Pianto* cassinese alla lauda umbra», *RLI* s. VII, 85 (1981): 5-15.

<sup>3</sup> Cfr. inoltre A. M. Caglio, «Materiali enciclopedici nelle *Expositiones* di Guido da Pisa», *IMU* 24 (1981): 213-56 (a pp. 228-36).

<sup>4</sup> «Il codice oliveriano 4 e l'antica tradizione manoscritta delle laude iacoponiche», in *Studia Oliveriana*, 15-6 (1967-68): 7-292, a pp. 105-13.

una tradizione culturale distinta da quella che si suole scandire con la canonica successione dai poeti siciliani ai siculo-toscani agli stilnovisti e così via, eppure interagente con essa e ricchissima d'implicazioni culturali, linguistiche e letterarie. [FRANCESCO BRUNI, *Università di Napoli*]

*Calila e Dimna*, edición, introducción y notas de JUAN MANUEL CACHO BLECUA y MARÍA JESÚS LACARRA, Madrid (Clásicos Castalia, 133), 1984, pp. 408.

La tradizione testuale del *Calila e Dimna*, malgrado lo scarso numero dei testimoni che la rappresentano, è notoriamente assai complessa e molti dei problemi che essa pone non hanno ancora trovato soluzione definitiva. La comparsa, nella collana dei «Clásicos Castalia», di una nuova edizione dell'opera, curata da due studiosi di cui sono noti ed apprezzati i lavori sulla prosa castigliana delle origini, non appare dunque affatto superflua. Secondo le consuetudini della collana, il testo viene preceduto da un'ampia introduzione di carattere informativo, da notizie sulle precedenti edizioni dell'opera e da una bibliografia essenziale.

Nell'introduzione gli editori, dopo aver tracciato a grandi linee la storia della raccolta indiana di racconti che è all'origine del *Calila*, riprendono i principali temi di discussione che hanno impegnato il dibattito critico intorno alla prima versione castigliana dell'opera. Per quanto riguarda i problemi dell'esistenza di un intermediario latino tra il testo arabo e quello castigliano e della data della traduzione, gli editori, pur non nascondendo un certo scetticismo sulla possibilità di giungere a conclusioni definitive, ritengono comunque di poter condividere l'opinione di Galmés de Fuentes, secondo il quale il testo fu tradotto direttamente dall'arabo<sup>1</sup> e, per quanto riguarda la datazione, sembrano propendere per il 1251. In ogni caso, qualunque sia stata la data esatta della versione, è indubbio per gli editori che l'opera venne a trovarsi al centro del grosso sforzo di assimilazione della cultura araba che vide impegnato il regno di Castiglia nella seconda metà del XIII secolo; essa deve essere quindi considerata e valutata all'interno di un gruppo di testi di origine araba (*Libro de los engaños, Poridat de poridades, Bocados de oro* . . .) nei quali narrativa e didattica si intrecciano strettamente e che formano un «bloque conjunto de enorme trascendencia» (p. 20) per le origini della prosa castigliana. È in questa prospettiva, dunque, che vengono presi in esame il contenuto e la struttura narrativa del *Calila*, riprendendo

<sup>1</sup> A. Galmés de Fuentes, «Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana», *BRAE* 35 (1955): 213-75.

e sviluppando analisi già proposte dalla stessa Lacarra nel bel volume da lei dedicato alla narrativa castigliana delle origini<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda la diffusione che la raccolta orientale ebbe nella penisola iberica<sup>3</sup>, viene dato particolare rilievo alla versione latina di Raimondo di Biterris (terminata nel 1313), che gli editori, sulla base di precisi raffronti testuali, ritengono derivata, almeno in parte, da un esemplare della versione alfonsina e che dunque può essere utilizzata, seppure con le dovute cautele, nelle operazioni di *restitutio textus*.

La contemporanea presenza nella penisola iberica, durante i secoli XIII e XIV, di differenti versioni arabe, ebrae e latine dell'opera<sup>3</sup>, e l'esistenza di canali orali di trasmissione per i singoli racconti, contribuiscono indubbiamente a rendere assai spinosi i problemi relativi alla tradizione testuale del *Calila*.

Il testo della versione alfonsina si conserva completo, come è noto, solo in due manoscritti, A (Escorial h-III-9, sec. XV in.) e B (Escorial x-III-4, datato 1467); un terzo codice, P (Salamanca, Bibl. Univ. ms. 1763, sec. XV), ne contiene una versione frammentaria, seguita da un indice di tutti i capitoli. Sebbene l'opera sia stata edita modernamente più di una volta, non sono ancora affatto chiari i rapporti che esistono tra i due manoscritti escurialensi e tra essi e il codice frammentario P. Per quanto riguarda A e B, la difficoltà maggiore è rappresentata dal fatto che i due codici presentano in parecchi luoghi un testo praticamente identico, mentre in altri divergono in misura considerevole, tanto da far ritenere assai improbabile l'ipotesi di una fonte comune. B è inoltre più ampio ed include alcuni lunghi passaggi (l'introduzione di Ibn al-Muqaffa' e i cap. XII e XIII) assenti in A, ma ampiamente presenti nella tradizione araba e nelle versioni ebrae e latine dell'opera. Per questa situazione sono state fornite in passato spiegazioni diverse, da C. Allen<sup>4</sup>, che ha postulato una contaminazione tra B e Giovanni da Capua, ad A. Hottinger<sup>5</sup> che ha avanzato l'ipotesi che A e B siano traduzioni di due originali arabi diversi, ma assai simili, e che A rappresenti una prima versione dell'opera e B una sua revisione basata sul confronto con un altro testo arabo. Nella loro edizione del 1967, J. E. Keller e R. W. Linker aggirano l'ostacolo pubblicando il testo completo dei due manoscritti<sup>6</sup>.

In mancanza di una edizione critica del testo arabo, ancora di là da venire, o almeno di notizie dettagliate sulla *varia lectio* dei suoi testimoni, ogni ipotesi è difficile da valutare. Il contributo di Cacho Bleuca e Lacarra a tali questioni, se pure non risolutivo, ha comunque

<sup>2</sup> M. J. Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza 1979.

<sup>3</sup> Sulla base di un lavoro di M. Springling, «Kalila Studies», I, *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* 40 (1924): 81-97, gli editori tracciano un grafico della diffusione del *Calila* nella penisola iberica (p. 64), da cui risulta che tutte le versioni medievali della raccolta, castigliana, ebrae e latine, derivano da un unico ramo della tradizione araba.

<sup>4</sup> C. Allen, *L'ancienne version espagnole de Kalila et Digna*, Mâcon 1906.

<sup>5</sup> A. Hottinger, *Kalila und Dimna. Ein Versuch zur Darstellung der arabisch-altspanisch Übersetzungskunst*, Bern 1958.

<sup>6</sup> *El libro de Kalila e Digna*, edición crítica por J. E. Keller y R. W. Linker, Madrid 1967.

il merito di impostare il problema ecdotico su basi filologicamente corrette. Dopo aver fornito una descrizione accurata di tutti i testimoni dell'opera, gli editori segnalano infatti un piccolo numero di errori comuni ad A e B, sui quali nessuno finora aveva richiamato l'attenzione, e che sembrano provare la discendenza di entrambi i codici da un comune archetipo castigliano. Sebbene la natura di tali errori non sia tale da dissipare ogni dubbio in proposito, come ricordano gli stessi editori, va comunque osservato che almeno uno di essi (il repentino passaggio del protagonista di uno dei racconti, che nella tradizione araba è sempre un calzolaio, da *carpintero* a *zapatero* a metà della narrazione) sembra avere il carattere di errore secondario, data anche la somiglianza tra le due forme in castigliano. Le numerose varianti che separano il testo di B da quello di A si spiegano, a giudizio degli editori, postulando una contaminazione con altri, non precisabili, testimoni. Altrove (p. 55) gli editori accennano comunque ad una tendenza amplificatoria seguita generalmente dal copista di B; l'osservazione meriterebbe, a mio parere, di essere sviluppata attraverso un confronto sistematico tra i due manoscritti, che potrebbe contribuire anch'esso a chiarirne i rapporti.

Coerentemente con la posizione assunta<sup>7</sup>, Cacho Blecua e Lacarra pubblicano il testo di A, sia in quanto rappresentante di una tradizione più arcaica, sia perché dal punto di vista linguistico risulta «cuantitativamente menos modernizado» (p. 65). Al testo di A vengono incorporati l'introduzione di Ibn-al-Muqaffa' e i cap. XII e XIII precedenti da B, cui si ricorre anche per sanare le lacune meccaniche di A. Quando A presenta, a giudizio degli editori, errori imputabili a «transmisión o copia defectuosa» (p. 68), viene corretto ricorrendo ai mss. B e P, alla testimonianza di altre versioni anteriori o posteriori a quella medievale o alla tradizione critica precedente. Un confronto con il testo dei due manoscritti pubblicato da Keller e Linker (KL) ci ha permesso di verificare che, nonostante le dichiarazioni forse poco ortodosse degli editori, gli interventi sono relativamente pochi e in genere opportuni e ben motivati; in qualche caso viene ripristinata la lezione di A, tacitamente corretta nell'edizione precedente, e ciò permette il recupero di qualche forma rara o arcaica (basteranno gli esempi di *buy*, p. 22 ss., e *averé*, p. 128, per *buey* e *avré* di KL). Qualche minima osservazione:

al f. 2r (KL p. 16) A legge: «¿Cuál destas quatro cosas devo demandar... e cuál es la que me fará alcançar *lo que he menester*, e sy lo pudiere aver: deleytes, o fama, o rriqueza, o gualardón del otro siglo?». Per il passo posto in corsivo, B, che qui segue molto da vicino A, ha invece *lo que he menester sy la podiere aver* (KL p. 17), lezione che pare preferibile sul piano sintattico e semantico. Gli editori preferiscono comunque, e forse non a torto, conservare il testo di A. Subito dopo, però, A continua in questo modo: «Et vi que demandado ayuntado todas quatro cosas. E fallé que era cosa loada...» Il testo è sicuramente corrotto

<sup>7</sup> Per quanto riguarda il codice frammentario P, che presenta un testo, a giudizio degli editori, assai distante da quello dei mss. escorialensi, l'esame dei suoi rapporti con la tradizione viene rimandato a un successivo studio (apparso poi in *El Crotalón* (1984)).

(KL: E vi que [fue] demandado [e] ayuntado...). B legge: «E vi que demandando ome junto todas las quatro cosas, e él que demanda llega a qualquier dellas que quisiere. E fallé...». In questo caso Cacho Blecua e Lacarra, seguendo un suggerimento di C. Allen, si servono di B per razionalizzare il testo di A in questo modo: «Et vi que demanda[n]do ayuntado todas quatro cosas [él que demanda llega a qualquier dellas que quisiere]» (p. 104). A mio parere basterebbe reintegrare il *titulus* caduto in *demanda[n]do*; mi pare infatti che il testo di A sia una risposta ellittica alle domande immediatamente precedenti e che quello di B abbia tutti i caratteri di una amplificazione. Al f. 33v (KL p. 136) A legge: «el fuego que yaze en la piedra et en el fierro», dove B ha «en la piedra et en el fuste». Secondo quanto affermano in nota gli editori, la tradizione araba ha sempre «legno» e Raimondo de Biterris *in lapide et in ligno*. Perché non correggere in questo caso il testo di A, la cui lezione è con ogni probabilità secondaria, data la somiglianza grafica tra *fuste* e *fierro*?

Ai casi segnalati a titolo d'esempio se ne potrebbero aggiungere altri, che testimoniano una analoga oscillazione degli editori tra un atteggiamento rigorosamente conservativo e una certa disponibilità alle razionalizzazioni; si tratta comunque di rilievi minimi che nulla tolgono al giudizio complessivamente positivo sul loro operato.

Le lezioni di A rifiutate e le eventuali giustificazioni degli interventi sono raccolte in una serie di note, contrassegnate da lettere alfabetiche, che assolvono in parte la funzione di apparato; in una seconda serie di note, spesso ricche di interesse, si indicano invece gli eventuali parallelismi con le altre opere appartenenti alla tradizione ispano-araba, si evidenziano le forme linguistiche dialettali (leonesismi) e si fornisce, dove è necessario, un'interpretazione dei passi dubbi.

Come è consuetudine per le opere medievali della collana, il testo del *Calila e Dimna*<sup>8</sup> viene seguito da un glosario selettivo (pp. 357-404), che in questo caso è assai ricco (circa 900 voci) ed ha il pregio di riportare, per ogni accezione semantica inconsueta o disusata, almeno un riscontro significativo con altri testi medievali a conforto della interpretazione fornita dagli editori. [LIA MENDIA VOZZO, *Università di Napoli*]

<sup>8</sup> Per il titolo della raccolta gli editori, rispettando la tradizione pre-castigliana del testo, preferiscono conservare la forma *Dimna*, dove i codici hanno solo *Digna* o *Dina*.

ANTONIO TORRES-ALCALÁ, *Don Enrique de Villena. Un mago al dintel del Renacimiento*, Madrid, Porrúa, 1983, pp. 217.

Gli ultimi anni sono stati proficui per gli studi su Villena<sup>1</sup> e questo saggio ha il merito di fare il punto sulla situazione, offrendo

<sup>1</sup> Si vedano: J. A. Pascual, *La traducción de la «Divina Commedia» atribuida a Don Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Salamanca 1974; De-

un'utile sistemazione di dati e conoscenze già acquisite. Il volume è organizzato in due sezioni, la prima dedicata alla ricostruzione della vita di Villena e poi della leggenda sorta intorno al suo nome, la seconda all'esame della sua produzione letteraria. A conclusione del volume si pubblicano quattro *excursus* («Yo, Don Enrique de Villena»; «El estoicismo senequista de Don Enrique de Villena»; «Don Enrique de Villena: su posición en las letras catalanas»; «Villena: la historia de un mito»), alcuni già dati alle stampe sotto forma di articolo.

Le prime pagine (1-18) presentano un quadro sintetico della situazione storico-sociale nella penisola iberica nel sec. XV, con riferimento alla «preponderancia de las armas como argumento y justificante intrínseco de un estilo de vida» (p. 3) e alla diffusa consapevolezza della precarietà delle fortune e della vita stessa. Questa premessa serve a introdurre la biografia di Villena e a presentarlo come «uno de los vencidos» (p. 19), uno sconfitto, cioè, dalla vita e dalla storia. La ricostruzione della vita di Don Enrique (pp. 19-43) dimostra l'inevitabilità delle sventure che si abatterono su di lui: da un lato, infatti, la perdita del marchesato di Villena, causa prima di tante amare vicissitudini, fu un evento storicamente necessario perché la presenza di un aragonese alla frontiera fra Castiglia e Aragona era inaccettabile per i sovrani castigliani, dall'altro «la exclusiva dedicación de Villena a las *sciencias* le convirtió en un forastero entre los suyos, y aunque había otras razones para esta enajenación — como el hecho de ser aragonés —, ésta era la causa más determinante» (p. 35).

Alla ricostruzione storica segue un capitolo (pp. 45-81) dedicato alla leggenda, quasi un mito che si è creato nei secoli intorno a Villena «mago». È un fatto che le cronache del '400, dando notizia della morte di Villena, non fanno riferimento ad altro che alla sua malattia e alla non prospera situazione economica. È altrettanto vero che Villena fu stimato e ammirato dai due più rappresentativi uomini di cultura del suo tempo, Santillana e Mena. Ma, certo, Santillana e Mena rappresentarono un'eccezione: già in vita Villana godé di una cattiva reputazione, dovuta in parte alle sue scelte di vita, in parte all'aver voluto trattare, per giunta con rigore scientifico, temi notoriamente messi al bando. L'episodio che valse a creare intorno a Villena un alone di leggenda fu il rogo della sua biblioteca; poi l'attribuzione al suo nome di scritti apocrifi attinenti alla magia valse a rafforzare il mito. Ed ecco che gli autori del sec. XVI già

reck C. Carr, *Enrique de Villena: Tratado de la Consolación*, Madrid 1976; F. Almagro y J. Fernández Carpintero, *Heurísticas a Villena y los Tres Tratados*, Madrid 1977; F. Delgado, *La Vida de Virgilio, de Enrique de Villena, en su traducción de la Eneida*, Córdoba 1979; R. Santiago Lacuesta, *La primera versión castellana de la «Eneide» de Virgilio*, Madrid 1979; Pedro M. Cátedra, *Tratado de astrología atribuido a Enrique de Villena*, Madrid 1980; e infine, di chi scrive, «La classificazione delle scienze nella *Eneida romançada* di Enrique de Villena», *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli* 9 (1978-79): 169-88, e «Punctuación y pausas in Enrique de Villena», *MR* 9 (1984): 421-42. È in corso di stampa l'edizione critica della traduzione dell'*Eneide* a cura di Pedro Cátedra.

ricorrevano alla leggenda come fonte dei loro giudizi su Villena, mentre numerosi testi drammatici del Siglo de Oro portavano in scena un Villena mago e astrologo; in epoca romantica, infine, l'astrologo si trasformò in un personaggio demoniaco, esperto di magia nera. Queste pagine sulla fortuna di cui godé nei secoli il mito di Villena mago, forse le più interessanti del volume, sono ricche di stralci e citazioni da cronache e testi letterari delle varie epoche. Ma, del resto, il ricorso alla citazione è una costante in questo saggio e già le pagine sulla vita di Villena offrivano passi di cronache e epistolari del Quattrocento.

Nell'esaminare gli scritti di Villena, Torres-Alcalá ha scelto di seguire non un ordine cronologico, che avrebbe presentato qualche problema, ma una sorta di ordine tematico. Parte dunque da *El arte de trobar* per passare alle due traduzioni e a *Los doze trabajos de Hércules*; per ultimi esamina i tre trattati (*Libro del aojamiento*; *Tratado de la lepra*; *Tratado de la consolación*) e l'*Arte cisoria*; alle pp. 151-2 elenca gli scritti apocrifi. Di ciascuna opera di Villena specifica la data di composizione, riproponendo per i casi dubbi le ipotesi concorrenti; dà indicazioni sui manoscritti che la conservano e sulle edizioni a tutt'oggi esistenti; espone l'argomento, riportando e commentando qualche passo. Scarne, nel complesso, le osservazioni riguardanti *El arte de trobar*. A proposito della traduzione dell'*Eneide* Torres-Alcalá accenna al contenuto del *Proemio*; riporta qualche glossa, fra cui una delle più ampie, quella che distingue in cento discipline lo scibile umano; sottolinea che i problemi più dibattuti dalla critica riguardano la fedeltà al testo tradotto e lo stile. Deludenti risultano le pagine dedicate alla traduzione della *Commedia*, nelle quali, peraltro, non si fa alcun uso dello studio di Pascual. I paragrafi più densi sono quelli dedicati a *Los doze trabajos de Hercules*, che dipende sostanzialmente dallo studio della Morreale<sup>2</sup>, e al *Tratado de la consolación*, commentato sia in questa sezione del volume (pp. 138-45), sia in uno degli *excursus* finali (pp. 177-89). Del *Libro del aojamiento* e del *Tratado de la lepra* Torres-Alcalá riporta alcuni passi che dimostrano la credulità di Villena nei confronti delle pratiche superstiziose e la sua volontà di trattare tali argomenti con rigore scientifico. L'ultimo capitolo (pp. 152-61) accenna a problemi di lingua e stile. Dopo aver ricordato che i giudizi su questi aspetti degli scritti di Villena sono sempre stati fortemente critici, Torres-Alcalá nota che né la lingua né lo stile di Villena sono costanti: essi variano nel tempo e anche in relazione agli argomenti trattati. L'osservazione, in sé, può essere giusta, ma probabilmente cinque soli esempi tratti da quattro opere (cfr. pp. 154-5) non sono sufficienti a provare che «el uso de la trasposición o hipérbaton aumenta progresivamente de *Los doze trabajos de Hércules* a la *Eneida* (progresión temporal) y del *Arte Cisoria* a *La consolación* (temporal y también temática)» (p. 155). Più interessante un'altra osservazione, che in parte

<sup>2</sup> Cfr. Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hercules*, ed. M. Morreale, Madrid 1958.

riprende una precedente osservazione di Carr<sup>3</sup>: Villena, conoscendo sia la precettistica retorica classica che quella medievale, doveva conoscere anche la distinzione tra *ordo naturalis* e *ordo artificialis* nelle diverse implicazioni che essa ha nelle due precettistiche (per i teorici classici, com'è noto, la distinzione va riferita alla *dispositio*, per quelli medievali all'*expositio*) e infatti se ne serve accortamente; così, se nello strutturare *Los doze trabajos de Hércules* segue l'*ordo naturalis* che la retorica classica prevedeva per il discorso forense (in ciascun capitolo, infatti, è possibile individuare un *exordium*, una *narratio*, una *confirmatio*, etc.), nell'attaccare in una glossa del *Proemio* dell'*Eneida* (cfr. p. 160) quei «romançistas» che non si curano «del orden artificial que guarnesce mucho las obras», fa sua evidentemente l'accezione di *ordo artificialis* delle arti poetiche medievali.

Dei quattro *excursus* stampati a chiusura del volume il primo mette in luce l'alta coscienza che Villena ha di sé, della propria posizione di intellettuale e del valore della sua opera, una coscienza di sé che si rivela come la componente più moderna della sua personalità. Nel secondo *excursus* un esame comparativo del *Tratado de la consolación* di Villena e delle Epistole consolatorie di Seneca dimostra che tanto la struttura del trattato e certi suoi artifici stilistici che i principi etici in esso esposti risalgono a Seneca. Gli ultimi due *excursus* riprendono temi già trattati in altre parti del volume.

Il libro, della cui utilità si è già detto, delude tuttavia, qua e là, nella sezione dedicata all'analisi dell'opera di Villena. È da dire poi che risultano stancanti le numerose ripetizioni; in particolare non si giustifica la ripresa negli *excursus* di temi già trattati nel corpo del libro: sarà un caso limite, ma la glossa del *Proemio* dell'*Eneida* in cui Villena attribuisce la sua propensione alle scienze agli influssi astrali è riportata ben tre volte (pp. 43, 56, 205). [CARLA DE NIGRIS, *Università di Napoli*]

<sup>3</sup> Cfr. D. C. Carr, *op. cit.*, pp. LXXI-LXXII.