

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XIII · 1988

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

Symposium in honorem prof. M. de Riquer, Barcelona, Universitat de Barcelona - Edicions dels Quaderns Crema, 1986, pp. 478.

Il volume raccoglie le comunicazioni presentate al simposio in onore di Martí de Riquer, organizzato nel marzo 1984 dall'Università di Barcellona per festeggiare i settant'anni dell'illustre romanista.

Com'è sottolineato dal Rettore Antoni M. Badia i Margarit nel saluto di apertura, «le comunicazioni, tutte in relazione a temi, periodi e personaggi che Riquer ha fatto oggetto di studio durante la sua fruttifera vita, mostrano abbastanza eloquentemente la grande varietà dell'opera del festeggiato». I temi trattati sono dunque molteplici e le problematiche affrontate coinvolgono i numerosi aspetti della ricerca in campo neolatino: problemi di tradizione del testo; studi sulle fonti, sui modelli culturali, sui rapporti intertestuali; proposte di rilettura o esegesi di singoli passi o opere; definizione e analisi di generi letterari.

Più di una comunicazione, e non poteva essere altrimenti, ha per oggetto problemi o tematiche attinenti alle *chansons de geste*. Quella di Duncan McMillan («Un manuscrit hors série: le cas du manuscrit S de la *Chevalerie Vivien-Aliscans*», pp. 161-208) è uno studio attento e esauriente sulle modalità di stesura del cosiddetto «manuscrit de Savile» (Bodleian Library, French e.32), contenente la *Chevalerie Vivien* e l'*Aliscans*. La parte centrale del saggio consiste in un esame delle *scriptae* dei tre copisti che, in maniera non sistematica, ma quasi caotica, si sono alternati alla copia del manoscritto. La presenza di mani diverse e di *scriptae* diverse è un elemento che, insieme ad altri (mediocre qualità della pergamena, scarsa cura nella trascrizione e soprattutto — elemento questo già messo in luce da M. Tyssens — presenza di tracce evidenti di più di un cambio di modello), fa ritenere che il manoscritto sia stato confezionato per un archivio, una sorta di modello, quasi di minuta per eventuali e successivi manoscritti «da biblioteca». La relazione di Aurelio Roncaglia («Roland e il peccato di Carlomagno», pp. 315-48) propone al lettore la possibilità di accettare come storicamente vera la leggenda dell'incesto fra Carlomagno e la sorella Gisla, nonostante il dato di fatto, a prima vista sconcertante, secondo cui Roland doveva avere solo sei anni all'epoca della spedizione in Spagna. Molto interessante la comunicazione di Rita Lejeune («Le nom du Vivien, héros épique. Étude anthroponymique», pp. 115-36), che ha indagato questa volta sulla diffusione del nome Vivien in età medievale su tutto il territorio

della Francia attuale. Rispetto ai precedenti rilievi di Harry Jacobsson, dai quali risultava un uso rarissimo del nome Vivien fino al secolo XII, cioè fino a quando si impose la fama dell'eroe epico, il dato nuovo degli spogli della Lejeune è che in due regioni della Francia, la Touraine prima e la Saintonge subito dopo, il nome Vivien ha conosciuto un successo notevole già nel X secolo. Il primo fenomeno è da ricollegarsi alla fama del conte Vivien, abate laico di Saint Martin de Tours, vissuto nel IX secolo; nella Saintonge, poi, alla fama del conte Vivien si sarà sommato il ricordo dell'antico vescovo della città di Saintes, Vivianus o Bibianus, vissuto nel V secolo. Si resta ancora nell'ambito dei problemi relativi alle *chansons de geste* con la comunicazione di Jeanne Wathelet-Willem («Vivien et le héros *al corb nes* dans la *Chanson de Guillaume*», pp. 463-76) che propone una rilettura dei primi 928 versi della *Chanson de Guillaume* mirata a ribadire l'anteriorità dell'episodio di Vivien rispetto al resto della *chanson*.

Con la relazione di Carlos Alvar («Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de *Belle Aeliz*», pp. 21-37) ci si trasferisce nel settore della lirica tradizionale. L'esame verte sulle poesie attinenti alla *Belle Aeliz* riportate nel *Guillaume de Dole* di Jean Renart e mira a dimostrare la derivazione del distico di base di queste composizioni dal genere della *chanson de toile*.

Il settore degli studi trovatorici è rappresentato dal saggio di Jean Charles Payen sull'alta coscienza di sé e del proprio lavoro e sull'orgoglio professionale che caratterizza i trovatori tutti («Les troubadours et la conscience de l'écrivain: de Bernard de Ventadour à Arnaut Daniel», pp. 289-314).

Ma abbandoniamo il settore delle letterature oitanica e occitanica per passare alle comunicazioni che afferiscono alla filologia e letteratura ispanica. Manuel Alvar («Apolonio, clérigo entendido», pp. 51-74) sottopone ad esegesi quei passi del *Libro de Apolonio* da cui emerge più netto il ritratto del protagonista. L'immagine che ne risulta è quella di un intellettuale che apprezza più il sapere che la propria vita e che nella ragione trova riparo contro le sventure; Apolonio è in pieno un uomo di cultura della Castiglia del secolo XIII, un laico erudito che ha compiuto con rigore gli studi del suo tempo. Antonio Vilanova («Lázaro de Tormes, pregonero y biógrafo de si mismo», pp. 417-62), mentre sottolinea come presunzione e stoltezza si fondano nella figura di Lázaro de Tormes, conduce una lunga, ma divertente indagine sulla cattiva fama di cui hanno goduto nei secoli i *pregoneros*, cioè i banditori pubblici. La relazione di Joaquim Molas («Sobre la periodització en las històries generals de la literatura catalana», pp. 257-76) ripercorre la storia delle sistematizzazioni della letteratura catalana a partire dai contributi di Manuel Milà e Antoni Rubió i Lluch fino alla *Historia de la literatura catalana* di Riquer, attraverso Nicolau d'Olwer e Rubió i Balaguer. Oltre a sottolineare le diverse periodizzazioni proposte nelle storie della letteratura catalana, Molas mette in luce i criteri complessivi che ispirarono ciascuno studioso, soffermandosi su quelli, eminentemente letterari, che sono alla base della *Historia* di Riquer. La comunicazione di Alberto Varvaro («Il

testo storiografico come opera letteraria: Ramon Muntaner», pp. 403-16) propone una stimolante rilettura della *Crònica* di Muntaner. Sia nell'impianto generale della cronaca, sia in una cellula narrativa specifica (la storia della vita e delle imprese di Roger da Flor, che fa tutt'uno con le vicende della compagnia catalana in Oriente), si riscontra un'organizzazione strutturale che combacia con quella di modelli narrativi assai diffusi in età medievale: bisognerà pensare che lo schema narrativo è una sorta di filtro attraverso cui gli eventi reali vengono percepiti e razionalizzati dallo storiografo medievale?

È opportuno a questo punto passare a segnalare le numerose comunicazioni che affrontano problemi di fonti o di modelli culturali. Il bel saggio di Alan Deyermond («Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», pp. 75-92) offre due interessanti contributi: segnala la coincidenza pressoché totale tra la struttura narrativa di un'importante sezione della *Cárcel de Amor* e quella della *Mort Artu* (confermando dunque che una delle tradizioni che confluiscono nella novella sentimentale spagnola è appunto quella del ciclo arturiano) e propone un suggestivo diagramma che indica le relazioni tra varie opere classiche e medievali, autobiografiche per lo più, di tema religioso o amoroso, che hanno influito più o meno direttamente sulla genesi della novella sentimentale, dalle *Confessioni* di Sant'Agostino al genere della pseudo-autobiografia erotica, attraverso l'*Historia calamitatum* di Abelardo. Maria Luisa Meneghetti («Beatrice al chiaro di luna. La prassi poetica delle visioni amorose con invito all'interpretazione dai provenzali allo Stilnovo», pp. 239-56) individua in ambito stilnovista, negli anni attorno al 1283, la moda culturale dei sonetti strutturati come una visione o sogno allegorico, preceduto dall'invito a glossare tale sogno, e ne rintraccia i modelli in ambito provenzale, già nel sogno di Alda del *Ronsasvals*, ma specialmente in alcune canzoni trovatoriche. Il filo che collega i testi provenzali ai sonetti italiani è sottile, ma netto, e la dimostrazione della Meneghetti risulta assai convincente. Ruggero Ruggeri («Affinità tematiche e di personaggi tra *Il Milione* e *Il Morgante*», pp. 349-62) ritiene di poter ritrovare un nucleo essenziale di pensiero comune al *Milione* e al *Morgante* e cioè il rappresentare lo scontro tra due mondi antitetici, il cristianesimo e l'islamismo. Se l'ipotesi di fondo appare azzardata, talune coincidenze nel racconto (il riferimento al Veglio della montagna, per esempio, o l'allusione alla consuetudine mongola di suonare una sorta di nacchere al momento della battaglia) e nei nomi dei personaggi fanno ritenere possibile che il Pulci abbia attinto per via indiretta alle stesse fonti, di matrice euro-asiatica, di cui si servì anche Marco Polo. Anche il saggio del compianto Alberto Limentani («Avvento d'Angelica. Appunti sul I canto dell'*Orlando Innamorato*», pp. 137-60) affronta il problema delle fonti del poema boiardo e della fusione in esso operata tra materia di Francia e di Bretagna; al tempo stesso offre una ricca messe di osservazioni a proposito di numerosi altri problemi, da quello della tecnica narrativa a quello dei registri stilistici del poema. Cesare Segre («Un genere letterario poco noto: il viaggio allegorico-didattico», pp. 383-402) individua le matrici culturali

della *Visión delectable de la filosofía y artes liberales, metafísica y filosofía moral* di Alfonso de la Torre nel genere del viaggio allegorico-didattico che, a partire dal *De pugna spirituali* di San Bernardo di Chiaravalle, ha avuto ampio sviluppo in epoca medievale in Italia e Francia specialmente. Il viaggio allegorico, la psicomachia, l'ascesa al Paradiso sono gli elementi strutturali, suscettibili di varie combinazioni, che caratterizzano questo genere letterario.

Ma veniamo ad altri campi di indagine. La ricerca di tipo metrico è rappresentata dal saggio di analisi strutturale dell'endecasillabo dantesco di Giuseppe Sansone («Catalogo delle simmetrie endecasillabiche», pp. 363-82), che fornisce un quadro sistematico della componenzialità endecasillabica nei primi 15 canti dell'*Inferno*: per ciascun tipo ritmico di endecasillabo si propongono uno o più modelli di segmentazione in metremi, concepiti in modo da rispettare le unità lessemiche, e si individuano le dissezioni più economiche, cioè funzionali.

Ulrich Mölk («Remarques philologiques sur *torno(iement)* dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles», pp. 277-89) presenta i risultati di un'indagine sulle più antiche attestazioni di *torno* e *torno(iement)* (e del verbo *tornoier*), nei due sensi di 'combattimento a cavallo serio' e 'combattimento a cavallo fittizio', cioè 'torneo', nelle *chansons de geste*, nei romanzi di argomento classico, nei romanzi del ciclo arturiano e nei *lais* di Maria di Francia.

Restano da segnalare ancora la comunicazione di Enzo Giudici («Misteri e oscurità nella vita e nell'opera di Louise Labé», pp. 93-114), che esamina vari problemi relativi alla vita e ai sonetti della poetessa di Lione, e la relazione, godibilissima, di Philippe Ménard («Les histoires de loup-garou au moyen-âge», pp. 209-38), che guida il lettore nell'affascinante mondo delle superstizioni medievali.

Si tratta, come si è visto, di un volume interessante, che, rivisitando i vari settori indagati da Martí de Riquer, dall'epica alla lirica trovatorica, alle storie della letteratura catalana e così via, offre pregevoli contributi nei molteplici settori della ricerca in campo romanzo. [CARLA DE NIGRIS, *Università di Napoli*]

JOSEPH J. DUGGAN, *A Fragment of «Les Enfances Vivien»: National Library of Wales Ms. 5043E*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press (University of California Publications in Modern Philology, 116), 1985, pp. x-44.

Il frammento delle *Enfances Vivien* edito con un'ampia introduzione (pp. 3-19) da Duggan, in possesso della National Library of Wales di Aberystwyth dal 1922, fu per la prima volta sommariamente descritto nella *Handlist of Manuscripts in the National Library of*

Wales (supplemento del 1951 al *Journal* della biblioteca), ma la sua esistenza è finora passata praticamente inosservata agli specialisti. Si tratta di sei carte (tre fogli piegati) formanti la parte interna di un fascicolo, che contengono 840 versi, vale a dire più di un quinto del poema, corrispondenti ai vv. 2394-3562 dell'edizione sinottica di C. Wahlund e H. von Feilitzen, *Les E. V.*, con introduzione di A. Nordfelt, Uppsala-Paris 1895 (dove la numerazione data dagli editori tiene conto di ogni singolo verso dell'intera tradizione).

La canzone è stata trasmessa da otto testimoni, $A_1, A_2, A_3, A_4, B_1, B_2, C, D$, secondo le sigle invalse, distribuiti, nello stemma di Nordfelt con le modifiche di M. Tyssens (*La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris 1967), in quattro gruppi: $C, D, A_1A_2A_3A_4, B_1B_2$, gli ultimi tre accomunati dal capostipite ϵ , e gli ultimi due dal capostipite γ . Il frammento gallese, siglato w (da *Wales*), viene collocato dal suo editore in prossimità del gruppo $A_1A_2A_3A_4$, discendendo da un intermediario ζ situato tra ϵ e γ (p. 9). Duggan spiega anche cinque dei sette casi di mancata rispondenza dello stemma alla lezione di w come innovazioni poligenetiche, dove c'è accordo di $Aw: BD$ e di $Bw: AD$ mentre le due coincidenze di $ADw: BC$ sono viste come il prodotto di una probabile contaminazione tra D e la famiglia dei manoscritti A , da aggiungere agli altri episodi di contaminazione tra D e questi codici già rilevati da Tyssens.

Sulla base di un minuzioso calcolo dei versi per carta, e assumendo che i fascicoli fossero quaderni e che il testo di w avesse all'incirca la stessa estensione di A_2 (agli 840 versi di w corrispondono infatti 831 versi di A_2), Duggan deduce che l'inizio del poema cadesse all'interno di un quaderno e che pertanto il codice raccogliesse altro materiale: di qui l'ipotesi che w fosse parte di un manoscritto contenente altre canzoni del ciclo di Guglielmo; l'affinità tra w e A_2 , insieme con altri indizi, spinge inoltre Duggan a divinare, nell'ordine, i poemi che avrebbero preceduto e seguito le *Enfances Vivien* (pp. 10-2). L'ipotesi, benché presentata con ogni circospezione, sembra del tutto ragionevole, ma sarebbe certamente bastato enunciarla senza entrare in un'argomentazione serrata e in calcoli che nessuno potrà mai verificare.

Da un esame della lingua del frammento, Duggan arriva alla conclusione che esso aggiunge ben poco sulla provenienza regionale dell'autore della canzone e sulla sua datazione: alcuni tratti rimandano al nord e all'ovest, altri tratti fanno pensare a una data tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo (pp. 12-3). Quanto alla lingua del copista (pp. 13-6), essa si presenta come una «*scripta* characterized by linguistic features found predominantly in texts from eastern and northern areas», mentre considerazioni sia paleografiche che linguistiche suggeriscono di datare w «in the second half — perhaps in the third quarter — of the thirteenth century» (p. 16).

Segue all'introduzione il testo del frammento e , a p. 44, il breve apparato di «Rejected Readings», che in realtà non si compone di sole lezioni rifiutate (in buona parte ovvi trascorsi di penna) ma anche di note paleografiche, e che avremmo preferito a piè di pagina.

Nel complesso, un'eccellente microscopia testuale su una piccola ma significativa testimonianza. [COSTANZO DI GIROLAMO, *Università della Calabria, Cosenza*]

ERICH KÖHLER, *Sociologia della 'fin'amor'. Saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario Mancini, 2^a edizione, Padova, Liviana, 1987, pp. lx-304, Lit. 28.000.

Apparsa nel 1976 nella collezione «Ydioma Tripharium» diretta da Alberto Limentani, questa raccolta di studi trobadorici è ora opportunamente ristampata dallo stesso editore in una nuova collana («Saggi»). Al di là del nuovo *maquillage* di copertina e di un abbassamento, per qualche incomprensibile vezzo grafico, della gabbia tipografica, si tratta di una riproduzione anastatica della prima edizione, con l'aggiunta di una «Nota alla seconda edizione» del curatore, che occupa le pp. xlvii-lviii. Il volume, recensito a suo tempo in questa rivista da Margherita Beretta Spampinato (3, 1976: 461-5), è stato il primo di Köhler a essere tradotto in italiano, seguito poi da *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi* (Napoli 1980) e da *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda* (Bologna 1985).

Nella sua «Nota» Mancini traccia un sommario bilancio delle discussioni suscitate dall'opera di Köhler, un autore per tanti aspetti tuttora scomodo nel campo della medievistica, benché i suoi scritti siano ormai delle voci fisse in qualsiasi bibliografia delle discipline interessate; e un autore, si può aggiungere, che meriterebbe un'attenta riconsiderazione anche in una prospettiva teorica, se è vero che gli ultimi anni, soprattutto in ambienti anglosassoni, hanno assistito a una rinascita degli studi sociologici o di chiara impostazione marxista (un marxismo liberato, il più delle volte, da preoccupazioni di ortodossia). Nel suo breve intervento Mancini sottolinea inoltre come la ricerca di Köhler avesse tentato, negli ultimi anni, vie nuove, in particolare nel saggio del 1973 sulla poesia del gatto rosso di Guglielmo e in quello del 1979 sulla canzone dell'allodoletta, aperto il primo a un'interpretazione junghiana, l'altro a una lettura paragrammatica del testo, e che rappresentano secondo il curatore «un salutare e inequivocabile rimescolamento delle carte»: «La scrittura di Köhler è serrata e conseguente, i dati sono organizzati con una strategia erede del migliore positivismo, le ipotesi sono svolte fino alla fine con un *esprit de système* che a volte potrà sembrare eccessivo, implacabile. Ma le pieghe dell'argomentazione offrono anche, a ogni momento, aggiustamenti, ripensamenti, scorci impensabili e decisivi, *nuances...*» (p. lvii).

Mancini coglie anche l'occasione per un'utile messa a punto bi-

biografica dei principali lavori sulla lirica provenzale condotti nell'ultimo decennio, che completa le informazioni contenute nelle fitte note della sua «Introduzione» del 1976. Del volume si deve infatti ricordare che è curato (e reso in italiano) in maniera esemplare, cosa che purtroppo non può dirsi della maggior parte dei libri, pure importanti, che a ritmo continuo si traducono. Merito non piccolo di Mancini è stato anche quello di trasformare, con un solido saggio introduttivo e con discreti ma puntuali interventi in nota, una collezione di scritti di un grande interprete della civiltà letteraria medievale in un prezioso strumento di lavoro e di studio. [COSTANZO DI GIROLAMO, *Università della Calabria, Cosenza*]

R. HOWARD BLOCH, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1986, pp. x-156.

Lo smilzo volume di Bloch è uno di quegli studi che mettono in primo piano una teoria forte. L'autore, presentato in quarta di copertina, come 'post-strutturalista', vuole applicare una metodologia nuova a testi che, nella sua opinione, non sarebbero mai stati discussi in modo adeguato:

«... often what passes for criticism when dealing with the fabliaux is a mere re-telling of the plot as if their transparent common sense and a kind of self-evident humor might somehow speak for itself. What I am suggesting, on the other hand, is another kind of inquiry, one that allows the text to address the issue it raises over and over again» (p. 19).

Quale sia la questione sollevata dai fabliaux lo dice Bloch poco prima:

«I would venture, moreover, that if the fabliaux have any coherence as a generic grouping (and the issue of 'if' is worthy of serious consideration) this unity lies less in a single origin, thematics, intention, or form than in the sustained reflection upon literary language writ so large across these rhymed comic tales whose subject, mimetic realism notwithstanding, is the nature of poetry itself» (p. 19).

Lo scandalo dei fabliaux non va cercato dunque negli argomenti trattati e nel modo in cui sono trattati, ma ha a che fare con la letteratura e soprattutto con il linguaggio poetico che si rivela sempre inadeguato, falso. Queste premesse allo studio sono esposte nell'introduzione con un'analisi di *Le roi d'Angleterre et le jongleur d'Ely*, preso come l'esempio migliore di un testo che parla delle condizioni del poeta nel Medioevo, del modo di esecuzione, dei rapporti fra

poeti e potere politico, ma anche come l'esempio di un testo che pone le tre domande (quella del re al giullare) intorno alle quali ha girato la critica tradizionale sui fabliaux: *Qy este vus?, Dont vien tu?, Ou va tu?*. Questo permette all'autore di fare un breve *excursus* nella critica e nei suoi tentativi, tutti falliti, di rispondere a queste domande, che secondo l'autore non sono quelle essenziali per i fabliaux, mentre lo è invece il problema dei rapporti del poeta con il linguaggio («the ontologically founding power of words constitutes the most meaningful posture before the medieval comic tale», p. 21).

Le pagine che seguono si articolano in tre capitoli, ciascuno dedicato a un tema collegato al problema del linguaggio poetico e che prende le mosse, come l'introduzione, da un testo specifico, per poi allargare il discorso anche a testi di altri generi. Nel primo capitolo «The Ill-fitting Coat of the Fabliaux», per esempio, si parte dal racconto del *Mantel mautaillié*, dal mantello che non calza mai bene, per tracciare un raffronto tra il linguaggio poetico e l'abbigliamento: il mantello come rappresentazione e la rappresentazione come mantello. Il rapporto tra abiti e poesia viene poi individuato anche nelle *chansons de toile*, o nell'importanza accordata ai vestiti in *Erec et Enide*, per esempio, e porta alla conclusione che la metafora del linguaggio come abito rivela l'incapacità di entrambi di coprire la natura (di rappresentare) e il modo in cui questa incapacità viene dissimulata. Qui risiede lo scandalo: la poesia nasconde, inganna, deruba: come vengono rubati i vestiti (*Estula*), così vengono rubati i testi poetici. Il testo appartiene sempre a qualcun altro (da qui i riferimenti a una fonte) o a nessuno.

La densa argomentazione di questo capitolo, che passa in rassegna autori come Macrobio, Jean de Meun, Alain de Lille, i trovatori, e temi come il linguaggio poetico come travestimento, come deviazione sessuale, come escrementi, continua nel secondo capitolo, «The Body and Its Parts», che trae spunto dal corpo sotto il mantello della rappresentazione. Se il mantello della finzione calza sempre male, neanche il corpo è intero, ma frammentato. Questa tesi viene illustrata con i numerosi testi nei quali compaiono membri virili staccati dal corpo o nei quali il corpo è ridotto ai soli organi sessuali, a cui vanno collegati anche i testi in cui vaga un corpo morto (*Estormi, Le Segretain moine*), che è un tipo di corpo 'staccato'. Il corpo è morto come la lettera, e in quanto tale produce una serie di interpretazioni erronee, come quelle dei personaggi che tentano di spiegare la presenza del cadavere: ciò fa anche parte dello scandalo della rappresentazione. Lo smembramento del corpo riguarda la confusione linguistica, sicché si passa a testi incentrati su giochi linguistici: doppi sensi (*Guillaume au faucon*), plurilinguismo (*Les deus anglois et l'anel*), designazioni di una cosa celata sotto altre sembianze (*De Porcelet, L'escuriel, La demoiselle qui ne pooit oïr*), dove la finzione produce il desiderio sessuale, che è anche desiderio di racconto. I fabliaux creano il racconto, e non mancano infatti i casi in cui il testo narra la propria genesi (*Boivin de Provins, Les trois avugles de Compiengne*), che è poi fondata su un inganno. La

letteratura, dunque, come inganno; l'esempio finale qui è *Trubert*, nome che Bloch accosta a *trobar* (p. 100).

L'ultimo capitolo, la conclusione, mette in rapporto i fabliaux che trattano della propria genesi all'anonimato degli autori: «the fabliaux better than any other medieval form stage the problem of absence vis-à-vis their own genesis» (p. 102), e spesso fanno parlare questa assenza, simboleggiata dall'organo sessuale parlante. Il caso esemplare qui è ovviamente *Le chevalier qui fist les cons parler*, testo mediante il quale Bloch può riassumere le varie direzioni della sua ricerca:

«*Du chevalier qui fist les cons parler* drives home the points that I have been making all along: the fabliaux inscribe their own origin in such a way as to render absurd the question of source, authorial identity, and destination; this origin is marked by an absence that is particularly poignant in tales involving vaginal speech; this absence is synonymous with a castration — both a bodily dismemberment and the dismemberment of language; and finally this castration is assimilable to the contingent, partial, fragmentary nature of narrative itself. Or, to follow such a train of thought to its logical conclusion, the fabliaux, perhaps better than any other Old French genre, demonstrate the extent to which desire is at once produced by the tale, in the tale, and for the tale» (p. 109).

Da qui Bloch riparte per trattare il rapporto desiderio-assenza in chiave freudiana. Le narrazioni dei fabliaux riflettono il complesso di castrazione, il feticismo, il comico.

Il motto di spirito, come il feticcio, crea una sospensione momentanea della realtà, un nascondere ciò che si sa è vero con qualcosa d'altro; il rapporto emerge in modo esemplare ne *La dame escollee*. Come il feticcio è doppio, una repressione e allo stesso tempo un trionfo sulla minaccia di castrazione (p. 124), così anche il motto di spirito è una vendetta sulla repressione, ma ha anche la funzione sociale dell'intrattenimento. In quest'ottica il fabliau non è socialmente pericoloso poiché dopo la sospensione della logica si torna all'ordine stabilito: Bloch osserva giustamente come il fabliau non lasci mai niente di inconcluso e mantenga sempre un qualche residuo didascalico. D'altronde, è proprio questo doppio aspetto del comico, la sua mancanza di definizione, che rende la comicità pericolosa e costituisce il vero scandalo dei fabliaux.

Se mi sono soffermata così a lungo sul contenuto del volume è stato per esporre in qualche dettaglio una tesi per molti aspetti nuova ma anche abbastanza complessa: Bloch concentra, nello spazio relativamente limitato del volume e senza alcuna concessione per il lettore non specialista, una mole di materiale e moltissimi spunti interessanti, frutto di una profonda conoscenza della letteratura francese medievale. Meno convincente è l'uso che Bloch fa della bibliografia sull'argomento. Si può essere d'accordo con l'autore sul fatto che troppo è stato detto sulla questione delle origini o su quella del pubblico dei fabliaux, ma d'altra parte Bloch sembra insistere proprio su quegli studi che, per la loro impostazione, sono ovviamente i meno vicini alle sue posizioni (a cominciare dal venerando

libro di Bédier fino a quelli di Ménard e di Lorcin), dimenticando o ignorando lavori che avrebbero potuto portare acqua al suo mulino: penso ad esempio a diversi interventi di area italiana, che spesso hanno seguito piste diverse dalla critica tradizionale¹. Anche per quanto riguarda la bibliografia teorica dell'ultimo capitolo si nota la vistosissima assenza di un teorico freudiano come Orlando, tradotto da tempo in inglese, che com'è noto si basa sul motto di spirito e che ha ben inquadrato il comico nelle varie categorie di ritorno del represso in letteratura².

L'acredine di Bloch nei confronti della critica tradizionale serve presumibilmente a presentare i suoi argomenti come polemici e nuovi. Questa intenzione si coglie anche nell'uso del termine 'fabliau' (definito un genere «at the end of the Middle Ages», pp. 19 e 110). Il genere sarebbe composto di 170 testi (p. 102) e la cifra non viene mai discussa: ma quanto inchiostro sia stato consumato su questa questione è ben noto. Intanto, le questioni di definizione del corpus non interessano Bloch, che si accontenta delle cifre di Bédier. Questo, da un lato, porta l'autore a 'universalizzare' il suo discorso, dando spesso l'impressione che i fabliaux non siano che una scusa per presentare le sue idee sul linguaggio poetico e su quello comico in particolare. D'altra parte, in questo atteggiamento si possono cogliere anche aspetti positivi, perché effettivamente si è perso spesso tempo a fare divisioni e suddivisioni di questi testi a scapito poi di tratti che hanno in comune con testi collocati in altri generi. Si pensi ancora al *Mantel mautaillié*, classificato normalmente come un lai, e al *Chevalier qui fist*, classificato come fabliau quando ambedue partecipano della stessa comicità. Bloch tratta allo stesso modo di alcuni *dits*, parlando genericamente di «medieval comic tale», e dove il discorso lo richiede anche di altri generi molto diversi: la letteratura cortese, allegorica, didattica. In questo modo, anche se la sua analisi si limita ai testi, ignorando programmaticamente la realtà extraletteraria (p. 102), possiamo comunque ricavarne un quadro complessivo di ciò che era il linguaggio poetico per il Medioevo, e constatare come nel panorama della letteratura medievale il fabliau è un genere che ne permea tutti gli aspetti; è un genere che è tutto, o che non è niente, è anzi l'assenza del genere, come lo vedrebbe Bloch.

Pregio dello studio di Bloch è di avere interrotto la tendenza a vedere i fabliaux come letteratura minore e di averli posti in primissimo piano per quanto riguarda il linguaggio letterario. La ri-

¹ Si veda tra l'altro l'introduzione di R. Brusegan a *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino 1980, la nota di G. C. Belletti, *Fabliaux. Racconti comici medievali*, Ivrea 1982, lo studio di L. Rossi, «Trubert: il trionfo della scortesie e dell'ignoranza», in *Studi francesi e portoghesi* 79 (Romanica Vulgaria Quaderni 1), L'Aquila 1979, pp. 5-49, o ancora il saggio introduttivo di L. Lazzerini alla sua edizione di *Audigier. Poema eroicomico antico-francese*, Firenze 1985. Anche testi come *Le Chevalier qui fit les cons parler*, *Guillaume au faucon*. *Le Mantel mautaillié* sono stati discussi negli anni passati (in Italia e in Olanda), in termini, mi pare, non del tutto 'tradizionali'.

² F. Orlando, *Toward a Freudian Theory of Literature*, Baltimore-London 1978; inoltre, *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, Torino 1979.

valutazione di questo genere è qualcosa che va avanti da tempo e il libro di Bloch offre moltissimi spunti per continuare l'analisi non solo sui fabliaux ma anche su altri racconti comici medievali. Molto di quanto dice potrebbe applicarsi a opere come i *Canterbury Tales* e perfino al *Decameron*, nonostante qui manchi l'anonimato (ma non il riferimento alle fonti) tipico dei fabliaux. Potrebbe con molto profitto essere applicato a un testo ambiguo al massimo come il *Libro de buen amor*, che sembra anch'esso un caso dove «desire is at once produced by the tale, in the tale, and for the tale», e dove tante volte il racconto genera il racconto. Attraverso il *Libro de buen amor*, come anche attraverso i fabliaux, sembra passare gran parte della cultura medievale: un'analisi come quella di Bloch mette a fuoco questo aspetto in un modo nuovo e stimolante, nonostante i suoi punti criticabili. [CHARMAINE LEE, *Università di Cassino*]

VINCENT MOLETA, *Guittone cortese*, trad. di Caterina Di Bella, Napoli, Liguori (Nuovo Medioevo, 16), 1987, pp. 178, L. 20.000.

Il noto *excursus* della *Vita Nuova* sull'origine della poesia romanza, finalizzato ad affermare la necessità che la lirica resti fedele ai suoi supposti inizi, improntati a contenuti amorosi, si conclude con un'allusione nella quale è fin troppo facile individuare un riferimento a Guittone d'Arezzo, massimo praticante, in Italia, di una poesia aperta ad argomenti morali, politici e religiosi: «*E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa*, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore» (xxv 6). Quando Dante cambia questa convinzione per un'idea più ampia e teorizza che la canzone di stile sublime può e deve accogliere l'*armorum probitas* e la *directio voluntatis*, e non solo l'*amoris accensio* (*De vulgari eloquentia*, II ii 7), non per questo la poesia guittoniana trova maggior favore presso di lui, come è dimostrato da giudizi troppo conosciuti perché sia il caso di riprodurli. La stroncatura dantesca ha pesato sulla fortuna tre- e quattrocentesca di Guittone, ma non è eccessivo dire che questo maestro, influentissimo per alcuni anni, non si è neppure oggi risollevato completamente dal discredito da cui fu avvolto ben presto. Non si tratta di scoprire in lui un poeta di primissima grandezza; ma che la valutazione odierna dello scrittore non sia equa è mostrato dalla diversa, e superiore, importanza riconosciuta a Brunetto Latini, anche sulla base di un canto dell'*Inferno* nel quale su questo personaggio si riversa una luce, peraltro, più che dubbia. Ma si dimentica che, dopo gli sporadici esperimenti di Guido Faba, è Guittone il padre, anche se ben presto ripudiato, della prosa italiana, laddove il suo contemporaneo Brunetto Latini per l'opera in prosa più impegnativa si serve del francese,

ricorrendo al volgare di sì solo per le sue prove minori di volgarizzatore di Cicerone. Ancora, si suole assegnare a Guittone una posizione intellettuale astrattamente volta al passato e perciò conservatrice¹, ignorando l'importanza del suo pensiero politico, questo sì fecondamente proteso verso il futuro (al contrario di quanto avviene con l'opera poetica inesorabilmente sbarrata dall'avanguardia stilnovistica), e cioè in anticipo sulla riflessione dedicata dalla generazione seguente all'organizzazione comunale, fenomeno socialmente e politicamente nuovo, al quale dovevano essere adattate le tradizionali categorie concettuali, di necessità ignare di quella realtà. Non molti, dunque, e non sempre soddisfacenti gli studi su Guittone, fra i quali vanno anzitutto ricordati quelli del Margueron, preziosi per la ricostruzione culturale e l'accertamento del ricco contesto sociale² entro il quale si situano le epistole e le liriche di Guittone³. Perciò si accoglie volentieri l'uscita di questo volume di Vincent Moleta, valido studioso neozelandese, docente nell'University of Western Australia (Perth) e già noto per altri contributi importanti sulla letteratura italiana antica⁴. Non si tratta di una novità in assoluto, perché il libro è la traduzione (che si sarebbe desiderata più sciolta e corretta) di un volume uscito in inglese nel 1976 (*The Early Poetry of Guittone d'Arezzo*, London, Modern Humanities Research Association); ma la veste italiana dovrebbe favorire il risveglio degli studi guittoniani, del quale, come si accennava, si sente la necessità, e assicurare un'eco più vasta a questo studio approfondito sul Guittone poeta amoroso, anteriore dunque al periodo di «fra» Guittone. L'aver delimitato il terreno d'indagine ha consentito a M. accertamenti notevoli sul Guittone prima maniera⁵; ma se dalla sua ricerca sono di necessità escluse le lettere, non lo sono le liriche del secondo Guittone. Una prima novità importante della lirica guittoniana risiede infatti nei rapporti intertestuali, impliciti ed espliciti, tra liriche anche distanti nel tempo: è un'impostazione ignota alla lirica precedente e anche posteriore, Dante incluso, e ben consona all'andamento riflessivo dello scrittore. Avviene dunque che l'avvio del secondo Guittone proceda per con-

¹ Così A. Tartaro, di cui si ricordano gli studi, pur notevoli, raccolti nel volume *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Roma 1974.

² «Quali nomi e quale e quanta storia!» esclamava uno dei non molti lettori simpatetici toccati in sorte a Guittone, il Torraca «Fra Guittone», nei suoi *Studi di storia letteraria*, Firenze 1923: pp. 108-52, a p. 113).

³ C. Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris 1966; lo studioso lavora da tempo a una riedizione dell'epistolario guittoniano, della quale ha già pubblicato varie anticipazioni (cfr., da ultimo, «Le lettere XVI e XIX di Fra Guittone a Manente», *SPCT* 35 (1987): 3-18).

⁴ Ricordo particolarmente i volumi *Guinizzelli in Dante*, Roma 1980, e *From St. Francis to Giotto: The Influence of St. Francis on Early Italian Art and Literature*, Chicago 1983, nonché una serie di contributi attenti all'integrazione fra l'indagine condotta sui testi scritti e il corredo illustrativo che li accompagna: «The Illuminated *Laudari* MGL1 and MGL2», *Scriptorium* 32 (1978): 29-50; «Simone Martini in a Tuscan *Somme le Roi*», *La Bibliofilia* 87 (1985): 97-136; «The *Somme le Roi* from French Court to Italian C.ty-State», in *Patronage and Public in the Trecento*, edited by V. Moleta, Firenze 1986, pp. 125-58.

⁵ Sull'argomento si può ricordare, negli anni recenti, solo il contributo di D'A. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli 1977, pp. 56-86, nel quale si sostiene l'idea di un Guittone «libertino». Alquanto diversa, come si vedrà, la prospettiva critica di Moleta.

tinui rovesciamenti della maniera precedente, e opportunamente l'analisi del Moleta prende le mosse da qui, allo scopo di risalire all'indietro verso il *Guittone cortese*. La tesi centrale del libro è che il secondo Guittone era contenuto, in parte, nel primo, e questa non è la vana dialettica della quale si è fatto sfoggio in tanti casi, a proposito di conversioni etiche e letterarie, perché l'altro aspetto della tesi è che il primo Guittone non può leggersi come staticamente uguale a se stesso, e che insomma già all'interno del *Guittone cortese* c'è un'evoluzione culminante in un'inquietudine che prepara la via alla conversione e ai suoi nuovi orizzonti. M. non intende tradurre queste discussioni in proposte di nuova datazione delle liriche, ma le sue conclusioni sono compatibili con il quadro cronologico tracciato dagli studi precedenti (cfr. pp. 167 ss.).

La lirica cortese vive sull'appello, continuamente rinnovato dall'io letterario, al tu femminile. Quando l'esecuzione poetica scade a pezzo di esercizio letterario, anche di alta scuola, come non è infrequente nella poesia italiana (e provenzale), riducendosi a semplice combinatoria di elementi assunti passivamente da un repertorio, allora non c'è rapporto, o non c'è rapporto dimostrabile (il che per noi è lo stesso), tra l'autore e l'io letterario. Se invece questo rapporto c'è, l'io letterario può essere usato per ricostruire la biografia o la psicologia dell'autore; oppure si può interrogare il testo per ottenerne una maggiore informazione, per individuare il significato dell'io letterario, nel quale si condensano gli apporti della tradizione e l'iniziativa del talento individuale (per ripetere un celebre titolo di Eliot). Naturalmente Moleta sceglie la seconda strada, e afferma che solo in «fra» Guittone si fa luce l'io di un autore fedele alle convinzioni schiette dell'io personale (né questo implica, com'è ovvio, l'idea di una trascrizione autobiografica immediata nei modi di un romanticismo ingenuo); invece, nel primo Guittone l'io sembrerebbe quello di un «amante generico», di un «anonimo soggetto delle emozioni comuni» codificate dalla tradizione (p. 27). Ma questo è solo il punto di partenza di un'analisi convincentemente sottile: il secondo Guittone chiama in causa l'io cortese della prima fase, lo critica, lo rigetta e quindi gli riconosce una consistenza non convenzionale o, comunque, non incompatibile con il convenzionalismo dei riti della *fin'amors* (p. 33). In altre parole, il secondo tempo della lirica guittioniana postula la convergenza tra l'«autore» e il «protagonista» (p. 46), ma anche in certe zone della prima metà del canzoniere il «cronista degli eventi raccontati nelle poesie» ne è «allo stesso tempo l'eroe» (p. 63). Queste zone del primo Guittone sono soprattutto alcune collane di sonetti, posti alternativamente in bocca all'io maschile e al tu femminile (al quale Guittone dà voce diretta). È una novità importante e opportunamente rivalutata dall'analisi di Moleta: unici precedenti di Guittone per le sue collane, una delle quali comprende cinquanta pezzi ed equivale dunque a un poemetto, erano le tenzoni (assai più brevi e meno articolate) e i sonetti in tenzone (che assorbito una parte notevole della produzione dei Siciliani, non molto ricca in questo metro). La tenzone di Guittone con la «donna villana»

(sonetti 81-86) non ha «nessuna pretesa di ordine narrativo» (p. 116), ma un andamento narrativo, scandito dalle concessioni e dai dinieghi che si alternano contraddittoriamente tra amante e amata, sono alla base della collana più importante e lunga, imperniata su una donna apostrofata *gioia* (o *Gioia*? l'ambiguità è probabilmente voluta). Quanto al suo corteggiatore, in un caso viene chiamato per nome, *Guittone* (59.1), e dunque è inequivocabile l'identificazione del poeta con il personaggio del ciclo. Ma le cose non sono così semplici (come non lo saranno a proposito del rapporto tra il Dante personaggio e il Dante autore del poema): il lungo ciclo su *gioia/Gioia* rivela le riserve mentali dell'amante, che a un certo punto chiede un appuntamento. Il formulario dell'eros cortese è uno strumento per raggiungere uno scopo sessuale mai dichiarato esplicitamente ma alluso in modo ambiguo: in tal modo *l'amor fino* si rivela un inganno, un modo per circuire la buona fede femminile, o almeno un mezzo con cui uomo e donna coonestano un desiderio eticamente riprovevole. Se questo è vero, allora è legittimo concludere che l'io concreto dell'autore si identifica, piuttosto che con il *Guittone* apostrofato nel sonetto già ricordato, con l'interlocutore femminile nella sua qualità di «portavoce dei dubbi dell'autore sulla validità della *fin'amors* come codice di maniere» (p. 91); o, per dirla in termini diversi, il significato complessivo del ciclo non si può ricavare dalle ragioni di Guittone-personaggio, ma dall'insieme di ciò che i due dicono, e dalle azioni che compiono (per quello che le loro parole lasciano intravedere). In questo senso, dunque, nei componimenti allineati sull'osservanza del codice cortese, l'io personale si lascia assorbire dal generico io letterario; ma poi la crisi interna al codice della *fin'amors*, che si manifesta nel primo Guittone e troverà la sua risoluzione nella nuova maniera di «fra» Guittone, si accompagna alla separazione tra l'io letterario e l'io reale o, meglio, tra l'io letterario e le reazioni intellettuali e affettive dello scrittore a un sistema di cui individua le crepe⁶.

Le canzoni cortesi restano individui autonomi, nel senso che non si possono inserire in cicli, come invece i sonetti; al massimo, le canzoni sono accostabili a momenti singoli dei cicli dei sonetti, a

⁶ Se non capisco male, sembra che M. ritenga Guittone deluso da un uso cattivo degli ideali cortesi, da un loro tradimento (la donna che interagisce con il personaggio maschile «incarna la conoscenza certa di Guittone che gli ideali custoditi gelosamente nella tradizione letteraria sono stati degradati nella pratica e non sono più sostenibili», p. 98; analogamente a p. 162). A me sembra possibile intendere diversamente: Guittone rifiuterà la cortesia perché intrinsecamente (e non solo per una cattiva applicazione) inconciliabile con la coscienza morale: l'ambiguità è inerente al codice cortese, alla sua assolutizzazione laica della donna. M. riporta per intero, a p. 75, il sonetto 19, che si apre con una confessione di menzogna messa in bocca all'io maschile di uno dei cicli cui il sonetto appartiene; se ne veda l'inizio: «Si como ciascun omo, enffingitore | e, ora, maggiormente assai ch'amante | so stato ver di lei . . .». Il riconoscersi menzognero da parte del personaggio maschile induce M. a giudicare il sonetto come non lontano dalle «poesie della conversione»; ma si veda la riserva finale del sonetto stesso, in linea con un'ambiguità che alla menzogna rifiutata ne sostituisce un'altra: «e fermai me di lei non prender cosa | alcuna mai, *senza mertarla pria*, | avendo forte e ben l'alma amorosa»: l'amante non rinuncia a «prender cosa» dalla donna, e il «meritare» consisterà nel solito servizio amoroso.

patto di fermare la dinamica narrativa di questi ultimi (pp. 57 e 129). Ora, non possiamo seguire nel dettaglio tutte le argomentazioni di M. sugli altri cicli e sulle canzoni (segnalo solo l'acuta indicazione dell'equivalenza tra la nomina di *Arezzo*, nei congedi, e quella già segnalata di *Guittone* nel sonetto citato, nonché la lettura dell'importante *Gente noiosa e villana*: pp. 149 e 154 ss., e di *Ahi lasso, che li boni e li malvagi*, pp. 160 ss.), e ci limitiamo, in generale, a indicare i risultati più nuovi dello studio di M. nell'individuazione dell'andamento narrativo di alcuni dei cicli di sonetti del primo Guittone, e nella valutazione del loro significato, che come si è visto si risolve in una messa in questione dei fondamenti, più tardi rifiutati, con decisione e dall'esterno, del cosiddetto amor cortese. A mio avviso, si tratta di un'impostazione convincente, e feconda di sviluppi ulteriori: Guittone non avrebbe potuto corrodere dall'interno, prima di uscirne fuori, i codici espressivi e concettuali della lirica cortese, se non avesse elaborato un linguaggio molto più articolato della mono-tonalità che è il registro al quale si attengono i poeti della scuola siciliana e i loro persecutori toscani; e anzi una storia della lirica e del linguaggio della lirica dovrà riconoscere in Guittone uno sperimentatore della polisemia ambigualmente allusiva di parole e situazioni, che è il modo tenuto da lui per incrinare il formulario cortese. E, prima della vittoria degli stilnovisti, o prima della loro vittoria completa, la sua lezione fu colta e messa a frutto in certe tenzoni di Chiaro Davanzati (particolarmente rilevante la prima, di 15 sonetti⁷), che non si concepirebbero senza il precedente guittoniano così bene studiato dal M. In tal senso, il suo libro è, come dev'essere, un avanzamento e insieme uno stimolo ad altre indagini, che non possono aspettare una nuova edizione critica del testo. Questa sarebbe certo utilissima, specialmente se accompagnata da un contributo esegetico (difficilmente separabile dall'apporto filologico, tanto più in un autore come Guittone); ma sull'edizione Egidi si può pur sempre lavorare. Invece, questi cicli narrativi, rimasti fuori da quello strumento di lavoro sempre fondamentale che, a quasi trent'anni di distanza dalla pubblicazione, restano i *Poeti del Duecento* curati da Gianfranco Contini, non hanno suscitato l'interesse degli studiosi, che hanno pigramente accettato il giudizio notevolmente svalutativo (e poco interpretativo) della tradizione; senza dire che, dopo la pubblicazione dei *Poeti del Duecento*, di molti autori si possiedono nuove edizioni, ma non interpretazioni adeguate, a indizio forse di una critica che non riesce a tenere il passo della filologia. Ma una discussione del genere esorbita evidentemente da questa recensione, e l'argomento ha potuto essere sollevato solo prendendo spunto da questo, che è uno dei non molti lavori recenti su un tempo così importante della letteratura italiana antica. [FRANCESCO BRUNI, *Università di Napoli*]

⁷ Si vedano le cinque tenzoni con Madonna, corrispondenti ai sonetti 64-103 nell'edizione delle *Rime* di Chiaro curata da A. Menichetti, Bologna 1965.

«*Càrcer d'Amor*», «*Carcer d'Amore*». Due traduzioni della 'novela' di Diego de San Pedro, a cura di VINCENZO MINERVINI e MARIA LUISA INDINI, Fasano, Schena (Biblioteca della ricerca, Testi stranieri), 1986.

Nell'accogliere fra i «Testi stranieri» della «Biblioteca della ricerca» due versioni della *Càrcel de Amor* di Diego de San Pedro, Vincenzo Minervini e Maria Luisa Indini non possono fare a meno di partire da un interrogativo sul dato reale che sta alla base della proposta del testo stesso, ossia sull'indubbio successo di questa *novela* castigliana in ambito europeo nei secoli XVI e parte del XVII. Mediante la sua efficace e chiara retorica, infatti, la Indini tenta appunto di sondare le ragioni di tale fortuna goduta soprattutto, e significativamente, in aree culturali che avevano superato da tempo i contenuti 'cortesi' e medievali su cui il testo sampedrino si regge¹. Ma, inevitabilmente, ogni riserva avanzata (peraltro in modo piuttosto esplicito) nei confronti della produzione 'cortese-amorosa' castigliana ed ogni accenno alla sua inferiorità di fronte ai testi ultrapi-renaisci e umanistici si devono scontrare con quel successo «clamoroso e duraturo» della *Càrcel* proprio presso quelle letterature da cui trasse ispirazione. Il fenomeno, peraltro, è dovuto sì alla capacità dell'opera di uniformarsi all'orizzonte d'attesa di un pubblico vasto ed eterogeneo, ma anche all'elevata qualità stilistica e allo spessore retorico che il testo castigliano impone inevitabilmente ai traduttori e mediante loro ai lettori, realizzando un tracciato che, dall'originale alle lingue d'arrivo, esorbita dal perimetro del romanzo castigliano, definito «angusto» dalla Indini.

Ma i veri testimoni della fortuna del testo di San Pedro sono, fuor di ogni dubbio, le due traduzioni, catalana ed italiana, rispettivamente del 1493 e del 1514, proposte in questo volume. L'operazione dei due studiosi si inserisce, a nostro parere, nell'ambito di quell'attenzione che negli ultimi anni si sta rivolgendo al fenomeno della traduzione e di cui la «Biblioteca della ricerca» è una delle manifestazioni italiane².

L'autore della versione catalana della *Càrcel*, Bernardi Vallmanya, è, come ricorda Minervini, innanzitutto un poeta pronto a progredire socialmente mediante la professione letteraria, al pari di altri catalani appartenenti al medesimo *estament* sociale. Il suo *Càrcer d'Amor*, «en estilo de valenciana prosa», come recita l'*incipit*, assume già nelle intenzioni dell'autore una connotazione linguistica ed una stilistica.

¹ M. L. Indini, cui è affidata la «Premessa», fa solo un cenno alla questione del 'genere' *novela sentimental*, affidandola, in nota, ad una bibliografia che mira ad un sintetico bilancio.

² La «Biblioteca della ricerca», oltre ad essere attenta alla cultura straniera e sostanzialmente indirizzata verso la comparatistica, dedica uno dei suoi settori («Traduttologia», diretta da Domenico D'Oria) alle teorie della traduzione. Nell'ambito dell'attività traduttoria in area romanza e di epoca umanistica, citiamo, oltre a quanto indica la Indini (cfr. nota 3, p. 10) il volumetto di Peter Russell, *Traducciones y traductores en la Peninsula Ibérica (1400-1550)*, incluso nella monografia pubblicate nei «Quaderns de traducció i interpretació», di Barcellona.

Accanto ai «segni di coloritura valenziana», di natura specialmente fonetica, Minervini tuttavia segnala altresì gli elementi di indubbia estrazione castigliana.

In quanto al valore della traduzione catalana il curatore si avvale della rara bibliografia esistente, in cui spiccano le valutazioni di ordine stilistico di Panunzio³, osservando per parte sua, che Vallmanya opera dei significativi interventi sulla *princeps* castigliana proprio nella direzione auspicata dagli editori di San Pedro, da Foulché-Delbosc a Menéndez y Pelayo, da Gili y Gaya a Whinnom. La qualità di tali emendamenti non sarebbe altrettanto rilevante, osserva Minervini, se non coinvolgesse proprio la versione, d'un ventennio più tarda, dell'italiano Lelio Manfredi, il quale, pur operando indipendentemente dal catalano, coincide con questi nel proporre analoghe e perfino identiche correzioni alla *princeps*. Per spiegare questo fenomeno pare dunque non resti che attenersi all'ipotesi di un testo castigliano migliore di quello sivigliano datato 3 marzo 1492, il quale circolò nelle mani dei due traduttori prima di scomparire. Ma, per tornare alla versione catalana, merita ricordare che la trascrizione operata da Minervini si aggiunge all'esiguo numero delle moderne edizioni e all'unica antica⁴.

La breve introduzione al testo, pur nella sua puntualità, lascia insoluti alcuni quesiti, che speravamo di veder posti, sulla genesi e la realizzazione di una così sollecita traduzione della *Cárcel* e sulla figura del traduttore. Quesiti tanto più leciti quanto più si pensi che in Catalogna fin dal secolo XIV prospera, al pari che in ogni altro paese dell'area romanza, la pratica della traduzione in lingua vernacola, sebbene principalmente di *auctoritates* latine. Ci pare che qualche cenno alla problematica della traduzione, che con i suoi *tòpoi* contraddistingue sostanzialmente la versione dei testi latini in volgare romanzo, avrebbe aiutato a mettere a fuoco, anche per contrasto, i problemi posti tra il XV e il XVI secolo dalla traduzione da volgare a volgare. A questo proposito, e a mo' di esempio, si noterà che, contrariamente a quanto avviene per gran parte dei testi tradotti in quell'epoca nella penisola iberica e in Francia, questa versione catalana è sprovvista di quelle dedicatorie in cui è facile trovare preziose informazioni sui rapporti fra originale e testo tradotto, e s'avvicina, per ciò stesso, alle traduzioni degli umanisti italiani, i quali (osserva Peter Russell)⁵, godendo di una maggiore autonomia sociale, spesso prescindono dal dovere del prologo e delle parti dedicatorie. La versione italiana, dal canto suo, non presenta parti prologali in grado di definire in modo significativo l'opera del traduttore e la dedica a Isabella di Gonzaga non pare molto più che un adattamento di quella originale alla realtà della corte mantovana.

³ Cfr. M.L. Indini e S. Panunzio, «Modelli e registri nelle traduzioni romanze della *Cárcel de Amor*», in *Tradurre*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari», 3ª serie, I, 2 (1980): 85-112.

⁴ La trascrizione di Minervini si avvale della riproduzione in fac-simile dell'esemplare del British Museum (G. 10225) posseduta dalla Biblioteca de Catalunya.

⁵ Op. cit., p. 16.

Al traduttore italiano della *Cárcei*, il ferrarese Lelio Manfredi, operante presso la corte dei Gonzaga di Mantova nel XVI sec., è dunque rivolta l'attenzione di Maria Luisa Indini, curatrice della seconda parte del volume. Traduttore di professione, Manfredi ebbe, come il suo collega valenziano, velleità poetiche, ma con assai minore fortuna; ma nel suo ruolo principale dimostrò di avere dimestichezza, oltre che con la lingua castigliana, anche con quella catalana⁶.

Riconoscendo il livello 'alto' in cui si colloca la scrittura del *Carcer* manfrediano, la Indini presta particolare attenzione alle soluzioni stilistiche del testo italiano che, in un riscontro con l'originale, presenta ora fenomeni di *amplificatio*, ora invece di maggiore sintesi o ancora una certa tendenza sia ad impreziosire il tessuto verbale, magari proprio attraverso l'uso di castiglianismi volentieri, sia ad emendare il testo-fonte. Ma non si passano sotto silenzio, ad onor del vero, neppure i casi in cui la versione è banalizzante, paradossalmente proprio là dove intendeva migliorare, né si tacciono gli errori causati da una rotonda incomprensione del testo sampedrino. A conclusione di questa operazione di raffronto tra i due testi, la studiosa, appoggiandosi alle autorevoli conclusioni di K. Whinnom, ci induce a riflettere sull'interesse storico-letterario della traduzione del ferrarese e sul ruolo di essa nella diffusione della *novela* di San Pedro in tutta quell'Europa che manteneva contatti particolarmente stretti con i testi in lingua italiana.

Il testo manfrediano, trasmessoci in dieci stampe antiche, comprese tra il 1514 e il 1621, tutte veneziane, forma un *corpus* solo apparentemente compatto ma che in realtà può presentare difficoltà analoghe a quelle della tradizione castigliana. Di ognuna delle dieci stampe viene qui trascritto il frontespizio, si dà indicazione delle caratteristiche tipografiche e si segnalano, sebbene in modo incompleto, gli esemplari reperibili nelle principali biblioteche. Lo studio delle varianti, oltre a dimostrare la sostanziale omogeneità della tradizione del *Carcer*, denuncia altresì un progressivo degrado del testo, anche se di entità contenuta. Nell'impossibilità, dunque, di raffrontare le stampe con il manoscritto manfrediano del 1513, in quanto irrimediabile, la Indini ha scelto la stampa più vetusta (contrassegnandola con la lettera A), ritenuta la più autorevole, sulla quale ha operato interventi di uniformazione della grafia⁷ nella misura in cui si è soliti fare per opere con tradizione unicamente a stampa. Di fatto la studiosa non tralascia di far cenno al problema della scelta dei criteri generali da adottare nell'edizione critica di un testo cinque-

⁶ Manfredi è autore della traduzione di *Tirant lo Blanc*, che fu pubblicata nel 1538, sebbene elaborata tra il 1514 e il 1518.

⁷ Veramente apprezzabile è la precisione con cui la Indini riferisce (nelle pagine finali della sua introduzione) i criteri della trascrizione del testo manfrediano. Diamo qui di seguito l'elenco degli interventi operati dalla curatrice sulle grafie della stampa del 1514 nell'osservanza dell'assetto fonetico del tempo: regolarizzazione delle minuscole e maiuscole, scioglimento delle forme abbreviate, divisione delle parti di un parola composta per distinguerla dalla forma intera, apostrofi, apici, accenti, segni diacritici e punteggiatura, grafie vocaliche e grafie consonantiche.

centesco. Pertanto, prese in esame le sue tendenze, ammodernativa l'una e conservativa l'altra, entrambe insoddisfacenti, si colloca esplicitamente sulla linea del Barbi e segue un sistema di rappresentazione che consenta al lettore moderno di percepire il testo pur nel rispetto dei fenomeni fonetici e morfologici e dello spessore stilistico e culturale della grafia del tempo. Nel caso dei nessi consonantici non assimilati, *-ct-*, *-pt-*, per esempio (di fronte ai quali gli editori dei testi latini volgari sono discordi), la Indini ha optato per la conservazione, nel rispetto appunto delle tendenze latineggianti della grafia dell'epoca, cui il Manfredi senza dubbio doveva attenersi (seppure in modo discontinuo) nel suo intento di mantenere la scrittura sempre ad un livello alto. La Indini, inoltre, fa una netta distinzione tra le convinzioni dell'autore che l'editore deve rispettare il più possibile, e le consuetudini imposte da tipografi e stampatori, dovute per lo più a criteri normativi pratici alieni all'autore. In appendice al testo di Manfredi, la curatrice impreziosisce il suo lavoro mediante la trascrizione delle diverse lezioni delle dieci stampe che costituiscono la tradizione del *Carcer d'Amore*, operazione che in questo caso risulta assai più interessante di quella svolta per il testo valenziano dal momento che di quest'ultimo abbiamo una sola edizione antica, quella di J. Rosembach, e tre edizioni moderne. Corredato di un indice bibliografico ed uno onomastico, il volume è completato da un indice lessicale in cui ci pare risaltino i lemmi che, relativamente a entrambe le traduzioni, attestano una indubbia pressione della lingua originale sulle lingue d'arrivo. [PIETRO TARAVACCI, *Università di Trento*]

CARLES DUARTE I MONTSERRAT, *El vocabulari jurídic del «Llibre de les costums de Tortosa» (ms. de 1272)*, Barcelona, Escola d'Administració Pública de Catalunya (Estudis, 4), 1985, pp. 128.

L'intensa attività della Escola d'Administració Pública de Catalunya, tesa allo sviluppo di un linguaggio amministrativo catalano (quello di cui per le altre lingue si teme e tante volte si denuncia l'invadenza) deve avere contribuito all'impulso che hanno avuto ultimamente le edizioni di testi amministrativi medievali e i lavori sulla loro lingua, come quello che si segnala qui e che era già apparso nella *Revista de Llengua i dret* 1 (1983)¹. Il *Llibre de les costums*

¹ Si veda J. Moran i Ocerinjáuregui, *El Capbreu de Castellbisbal. Estudi filològic i lingüístic d'un text català antic*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984, pp. 82, con trascrizione del breve testo (assegnato al 1189 ma noto attraverso copia della prima metà del sec. XIII), sua riproduzione in facsimile e analisi linguistica (grafia, fonetica, morfosintassi e sintassi), nonché glossario e bibliografia. E ancora J. Miralles i Montserrat, *Un Llibre de Cort reial mallorquí del segle XIV (1357-60). Introducció, transcripció i estudi lingüístic*, Mallorca 1984, 2 voll., pp. xv + 414, 350 ('Els treballs i els dies' 24-5): si tratta di una raccolta di

de Tortosa è noto all'A. attraverso due manoscritti inediti, uno del 1272 e l'altro del 1279, e l'edizione del 1539, sulla quale si era finora lavorato; sulla base di questi tre testimoni Duarte, J. e A. Massip stanno preparando l'edizione critica del testo. Qui per ora l'A. si occupa della lingua del documento che, per quanto vacillante e incerta dal punto di vista grafico, fonetico, morfologico e sintattico, si serve con proprietà di un vocabolario giuridico compiuto: questo è l'assunto che il lavoro vuole provare, fornendo il vocabolario dei termini (sostantivi, aggettivi, verbi) di interesse giuridico, fino alla lettera D inclusa, dei primi 50 fogli dell'edizione facsimile del manoscritto del 1272 di 300 fogli, che si trova nell'Arxiu Municipal di Tortosa e che Duarte non ha mancato all'occorrenza di consultare direttamente (pp. 35-102)²; di ogni voce si dà il significato, il contesto dove ricorre e si segnala se si tratti di prima documentazione e se essa sia stata raccolta o no da altri vocabolari; mancano indicazioni sull'etimologia e la diffusione della parola. Segue un'analisi della terminologia di interesse giuridico raccolta in tutto il testo e ordinata per campi semantici: gli abitanti della città, gli incarichi amministrativi, le tasse, il giudizio e cioè le persone, le azioni e i documenti che si riferiscono ad esso (pp. 103-14).

L'introduzione del lavoro (pp. 15-33) fornisce considerazioni puntuali sull'oggetto e sul metodo della ricerca, sul contesto storico e sui manoscritti del *Llibre*; a essa si collega la conclusione riassuntiva (pp. 115-8), perché vi si riprende il tema della tesi da dimostrare, quale appunto la validità e la compiutezza del catalano giuridico medievale, che avremmo preferito che scaturisse dai dati che l'A. fornisce senza che egli richiami continuamente l'attenzione del lettore su di essa (pp. 19-20, 30-1, 118). Al procedimento adottato (enunciazione della tesi prima dell'esposizione dei dati) credo che risalgano anche l'impressione che talvolta si ha di disordine nell'organizzazione del lavoro e alcune ripetizioni nella parte iniziale e in quella finale. Ma questa osservazione non coinvolge i dati del vocabolario che sono disposti con molta precisione, denotando la familiarità che l'A. ha con la stesura di materiale lessicografico (egli fa parte dell'équipe che lavora per il *DECLIC*). Inoltre il lavoro è pieno di spunti che potrebbero portare ad allargare l'analisi anche ad altri testi giuridici medievali romanzati ed a chiedersi se anche altrove il vocabolario giuridico abbia raggiunto lo stesso grado di maturità e se esso influisca sulla costituzione della lingua letteraria coeva (come secondo Duarte av-

atti di processi trascritti da più segretari, che dovevano registrare anche i discorsi orali degli interessati, prodotti talvolta in modo assai colloquiale, non esente da insulti; Miralles fornisce la trascrizione del testo (una settantina di fogli) e il suo studio linguistico, oltre a una introduzione storica. Una segnalazione merita anche A. Rubió Vela, *Epistolari de la València medieval*, València 1985, pp. xii + 460 (Biblioteca Sanchis Guarner, 11): è l'edizione di 140 lettere ufficiali di giurati di Valenza durante il periodo 1311-1412, con una introduzione storica e stilistica, un glossario e gli indici dei nomi e dei luoghi. Naturalmente anche nella *Revista de llengua i dret*, pubblicata dalla stessa Escola d'Administració Pública di Barcellona e arrivata al suo quarto anno di vita, troviamo articoli e segnalazioni di interesse storico-linguistico.

² L'appendice finale (pp. 121-8) contiene la lista delle parole a partire dalla lettera E.

viene per il catalano, p. 29), o se piuttosto non ne sia anche influenzato.

Segnalo inoltre un successivo articolo dell'A., «Notes sobre el *Llibre de les costums de Tortosa*», *Revista de llengua i dret*, 3 (1985): 23-25, dove viene sottolineata la presenza nel manoscritto del 1272 di forme di origine aragonese o castigliana (*manifesta, companyeros, hoy, delant, por e ciudadans*, già segnalata nel *Vocabulari* a p. 71). Duarte ritiene che il testimone sia una copia di un altro ms. poco chiaro, dal momento che contiene ripetizioni, aggiunte a margine, forme che denotano una lettura insicura, nonché dal punto di vista storico, una norma che nel 1272 era ormai superata; perciò egli propende a credere che il manoscritto del 1272 sia stato copiato da uno scriba che conosceva bene il catalano, ma che era di lingua materna o abituale aragonese o castigliana, che introdusse inconsapevolmente forme non catalane che spariscono nelle versioni successive dello stesso testo. Segue un elenco delle prime documentazioni catalane di parole giuridiche non incluse nel *Vocabulari*, non tutte accolte nel *DCVB* e nel *DECLIC*. A questo punto non resta che attendere che l'edizione critica del testo dia uno studio organico e esaustivo di tanto materiale del quale per ora si sono avuti assaggi, sia pure sostanziosi. [ANNA MARIA PERRONE CAPANO COMPAGNA, *Università di Udine*]

COLBERT I. NEPAULSINGH, *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1986, pp. x-296.

Il volume di Nepaulsingh, autore già noto per alcuni studi sul *Libro de buen amor*, è un esercizio nell'arte della modestia, elencando in apertura, come fa, tutte le cose che l'autore non riuscirà, non è riuscito, o non aspirava a fare. In sostanza, però, lo scopo del lavoro è di tracciare una storia della letteratura spagnola medievale che prescindendo dall'aspetto cronologico o generico e si concentri invece sulle tradizioni a cui si rifanno le opere nel loro modo di composizione. Di 'composizione' Nepaulsingh dà una definizione piuttosto ampia e nello stesso tempo empirica, che è semplicemente «how parts of a work are put together» (p. 4). La sua tesi è che questo ordinare le parti segue una 'tradizione' già ben costituita all'epoca, che è un concetto più elastico che non quello di 'fonte'. Una tradizione infatti non è necessariamente solo letteraria, ma può essere artigianale (la fabbricazione dei libri), religiosa (il modo di recitare il rosario), e così via. Tali tradizioni sarebbero state immediatamente riconoscibili da parte del pubblico medievale, mentre il critico moderno deve sforzarsi di ricavare dal testo nella sua lettura (anzi, in un «close reading») ciò che avrebbe compreso il suo destinatario originario. Nepaulsingh sposa appieno la linea ermeneutica

di Gadamer, nei suoi adattamenti statunitensi alla critica letteraria (pp. 4-5). Cosciente che le sue letture dei testi non produrranno le uniche interpretazioni possibili, ma solo quelle che a lui sembrano profilarsi nel suo dialogo con i testi, l'autore sceglie alcune tradizioni particolari intorno alle quali raggruppare le opere. Esse non solo, però, non esauriscono i possibili significati dei testi, ma neanche (ovviamente) tutte le opere della letteratura spagnola medievale.

Le tradizioni delineate e esaminate da Nepaulsingh sono quelle della recitazione del rosario, collegata anche con il salterio e il culto della Vergine, la tradizione del *Cantico dei cantici*, quella apocalittica, quella logica-dialettica, quella della ruota della Fortuna, quella della manifattura del libro. Le opere nelle varie sezioni sono ordinate in modo più o meno cronologico e le stesse tradizioni hanno un qualche sviluppo nel tempo. Nepaulsingh osserva inoltre che le tradizioni da lui esaminate nelle opere letterarie non escludono la compresenza di altre tradizioni, e anzi che alcune tradizioni, come quella apocalittica o quella della manifattura del libro, sono presenti durante tutto l'arco del Medioevo spagnolo, mentre altre fioriscono per poi decadere rapidamente. Così, le opere più antiche esaminate, il *Cantar de mio Cid*, i *Milagros de nuestra Señora* di Berceo e le *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso el Sabio, seguono regole di composizione lineari, che prevedono la semplice giustapposizione delle parti, come l'infilare le perline sul filo del rosario e la sua recitazione. Con la penetrazione della scolastica, invece, appare un procedimento di composizione dialettico, basato sul «sic et non», presente in opere come il *Libro de buen amor*, e il *Corbacho*. Alla fine del Medioevo prende forma un tipo di opere costruito intorno alla tradizione della ruota della Fortuna, con strutture più complesse e un marcato senso dell'ironia (questi testi si caratterizzano anche per essere quasi sempre scritti da *conversos*: Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Fernando de Rojas). In fin dei conti, ciò che sottende tutta la produzione letteraria del periodo è la Bibbia, come viene affermato nel capitolo conclusivo: «So, if I were to describe, in imprecise and concise terms, the nature of literary composition in medieval Spain as represented by the major texts, I should say that it is a fundamentally biblical and apocalyptic phenomenon» (p. 230). L'evolversi delle tradizioni può essere poi collegato alle condizioni storico-culturali: la tradizione del rosario corrisponde a un periodo di intenso culto della Vergine, la tradizione logica, ovviamente, coincide con la fondazione delle università in Spagna, e quella della ruota della Fortuna alle condizioni instabili e precarie del XV secolo, soprattutto per i *conversos*.

Entrare in ulteriori dettagli sul metodo di analisi di Nepaulsingh sarebbe difficile nello spazio di una recensione. Si tratta di un metodo senz'altro interessante anche se i risultati sono abbastanza discontinui. I capitoli migliori riguardano la tradizione apocalittica, la ruota della Fortuna e soprattutto il *Cantico dei cantici*. Qui il testo esaminato è la *Razón de amor*, testo da sempre problematico: Nepaulsingh, mediante l'accostamento dell'opera al testo biblico, di-

mostra in modo convincente l'unità di base della composizione. La *Razón de amor* è vista come un trattato contro la lussuria in cui la composizione bipartita è strutturata con riferimenti al Vecchio Testamento nella prima parte e al Nuovo nella seconda, con la prima parte che prefigura la seconda, secondo modalità che rispecchiano l'interpretazione figurale del *Cantico*.

I capitoli meno riusciti mi sembrano invece il primo, su rosari e salteri, e il quarto sulla tradizione logica. Non è del tutto necessario ricorrere al rosario e ai libri di salmi per spiegare la composizione di opere come il *Cid* o i *Milagros* di Berceo, giacché il semplice concatenamento delle parti è un modo elementare di organizzare opere destinate peraltro all'esecuzione orale; non a caso infatti le opere del XV secolo, prevalentemente affidate alla diffusione mediante il libro, risultano strutturalmente più complesse. I riferimenti ai salmi o alla Vergine si spiegano poi, come conclude lo stesso Nepaulsingh, con la forte influenza della Bibbia in Spagna. Per quanto riguarda il quarto capitolo, che risente anche del fatto di derivare da due precedenti interventi dell'autore, ci sembra che l'interpretazione del *Libro de buen amor*, corretta per quanto riguarda il procedere per contrari, è troppo imperniata sulle componenti moralistiche e predicatorie, mentre le vere intenzioni dell'Arciprete sono molto più sfumate e ambigue, molto più tese verso fini anche estetici di quanto non lo sia l'opera dell'Arciprete di Talavera, analizzata nello stesso capitolo.

Ricondurre i testi a diverse tradizioni può a prima vista dare un'aria sconnessa al lavoro di Nepaulsingh, ma alla fine emerge una tesi ben definita, sottolineata, come si è visto, nella conclusione, vale a dire che è la forte presenza della Bibbia nella letteratura spagnola medievale a conferire ad essa la sua specificità. Nepaulsingh non nega infatti la possibile influenza di altre letterature su quella spagnola: l'epica francese sul *Cid*, per esempio, o la lirica trobadorica sulla *Razón de amor*. La sua preoccupazione, però, è di mettere in risalto gli aspetti che caratterizzano la letteratura spagnola, che non va vista come una versione attardata delle altre letterature medievali, ma come una letteratura 'diversa'. Tale diversità, si deduce dalla sua analisi, dipende dalla particolare situazione storico-sociale della Spagna, segnata dall'importante e unica compresenza sul suo territorio delle tre principali religioni monoteistiche e dalla loro influenza reciproca e sulla cultura in generale. Nepaulsingh mette soprattutto a fuoco il ruolo degli ebrei nella cultura peninsulare, tirati in ballo in ogni capitolo e poi protagonisti nell'ultimo, dedicato ai *conversos*. Ma anche l'Islam è importante, e il Corano dopotutto si rifà alla stessa tradizione giudeo-cristiana: nell'*hortus* della *Razón de amor*, per esempio, Nepaulsingh vede non tanto il *locus amoenus* di origine classica, filtrato dalla letteratura cortese, quanto piuttosto il paradiso negativo del Corano.

Prendendo dunque le mosse dai «close readings», dal 'dialogo' dell'autore con le opere medievali, il volume si apre in realtà a importanti questioni che riguardano la storia e la cultura spagnola.

Che qualsiasi testo letterario sia irriducibile a un'unica 'tradizione' può apparire a prima vista abbastanza ovvio, ma d'altra parte questo contemporaneo richiamarsi a più 'tradizioni' viene assunto come un aspetto caratterizzante della letteratura spagnola. Tante volte i prodotti di questa letteratura sembrano sfidare i tradizionali generi medievali e ciò deve essere attribuibile, come giustamente fa notare Nepaulsingh, alla specificità della Spagna dell'epoca. Anzi è proprio questo aspetto transgenerico o non-generico che è tipico di alcuni dei capolavori della letteratura spagnola e forse anche mondiale. Basti pensare al *Libro de buen amor* o alla *Celestina*, o, più tardi, a quel libro inimitabile che è il *Don Chisciotte*. [CHARMAINE LEE, *Università di Cassino*]

Carteggio D'Ancona, vol. VII: *D'Ancona-Novati*, tomo I, a cura di LIDIA MARIA GONELLI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1986, pp. xciv + 368 (con un indice provvisorio volante dei nomi e dei manoscritti, di pp. 20).

Il nuovo volume del carteggio D'Ancona, del quale A. Stussi continua a promuovere la pubblicazione con tenacia e dottrina, è il primo dei quattro che accoglieranno i 1140 pezzi dell'epistolario tra Alessandro D'Ancona e Francesco Novati (qui abbiamo, dopo l'ampia introduzione, le prime 211 lettere). Sulla qualità della riproduzione e della notazione è inutile soffermarsi: basterà dire che sono al livello di quelle dei precedenti volumi, che hanno raccolto ampi consensi.

Espressa la nostra gratitudine alla curatrice ed a chi ne ha seguito il lavoro, vogliamo rilevare l'importanza di questo carteggio per la storia della cultura filologica e letteraria in Italia nel secondo Ottocento. Qui la natura stessa del rapporto tra il maestro e un allievo prediletto (e non tra colleghi di pari età) ci permette di osservare un quadro complesso, che include anche le tensioni tra generazioni diverse e tra politiche culturali non del tutto collimanti. Esemplare, a questo proposito, l'atteggiamento dei due rispetto al Carducci, con il quale il maestro si guarda bene dal rompere, malgrado tutte le differenze di opinione, non solo e non tanto per accortezza e quieto vivere ma per una certa solidarietà di passato e, almeno parzialmente, di formazione e, direi, anche per non diventare ostaggio di una linea culturale definita dai propri allievi. Assai chiara risulta anche l'articolazione delle posizioni per cui D'Ancona e Bartoli, pur divisi da tante cose (si vedano i giudizi del primo sulla storia letteraria del secondo), appaiono più vicini tra di loro di quanto non siano Bartoli e Carducci. Non solo il Renier, per il quale la simpatia era dappprincipio assai fievole, ma perfino l'originariamente osteggiato Graf, per altro molto misurato e responsabile

nella funzione di condirettore del *Giornale storico*, saranno alla fine accettati tanto dal Novati (che non sembra peraltro del tutto vincolato dalle antipatie del maestro) che anche dal D'Ancona, mentre i carducciani Morpurgo e Zenatti, per i quali sembrava esserci una convinta simpatia, finiranno per diventare estranei se non avversi. La posizione verso la scuola napoletana appare qui sfumata: grande rispetto per D'Ovidio, scarsa simpatia per Torraca (dovendosi decidere se fare quel che sarà il *Giornale storico* con lui o con Graf, la scelta cadrà non a caso sul secondo), antipatia e disistima completa per Scarfoglio. Non parliamo della cultura siciliana, della quale sembra salvarsi solo il «buon Pitrè» (p. lxii).

Tutti questi elementi, e molti altri, valgono a aggiungere particolari ad un quadro delle scuole universitarie e del mondo culturale attorno al 1880, che peraltro è noto da tempo. Altrettanto conosciuta, ma sempre interessante, è la prassi di collaborazione tra gli studiosi, che qui è documentata in maniera rilevantissima, dato che il maestro si serve in ogni maniera dell'allievo e neppure questi si trattiene dal ricorrere ad ogni pie' sospinto al maestro. Oltre a darci preziose informazioni sullo sviluppo, a dire il vero non sempre organico e calcolato, del lavoro di ricerca dell'uno e dell'altro, queste informazioni ci permettono di valutare, ad esempio, lo stato delle biblioteche pubbliche e private. Appare infatti chiaro come, venti anni dopo l'Unità e il riordinamento degli studi universitari, fossero pochissime le biblioteche italiane attrezzate per un serio lavoro filologico ed in particolare dotate di periodici e volumi stranieri (a Milano non c'erano o non si riuscivano a recuperare opere elementari per la filologia romanza come gli *Anciens monuments* del Koschwitz e il modesto e divulgativo Aubertin. Per converso, una biblioteca come quella del D'Ancona era di una ricchezza veramente straordinaria e veniva liberalmente messa a disposizione di un servizio postale che ci appare favoloso (a mitigare le nostre invidie, ogni tanto qualche lettera o cartolina si perde, ma non libri o bozze). L'organizzazione del lavoro intellettuale appare dunque ancora assai elitaria e fortemente condizionata dal censo: Novati non aveva problemi economici né quando si trattava di soggiornare a lungo fuori casa né quando doveva comprare libri per sé o per D'Ancona, e poteva abbandonare progetti di sistemazione universitaria, come uno a Pisa, per continuare a lavorare disinteressatamente.

Queste lettere ci consentono qualche osservazione non proprio rassicurante sui metodi di lavoro del D'Ancona, editore un po' approssimativo, che giunge fino al punto di sconciare un'edizione firmata da Salomone Morpurgo (p. liii). Ma anche Novati, come il collega Renier, non si curava troppo della filologia testuale, malgrado fosse stato allievo del grecista Piccolomini, che le attribuiva gran peso. Maestro e allievo non fanno alcun conto neanche della linguistica, sicché la tenace e accesa avversione dell'Ascoli per Novati, che gli sarà a lungo collega a Milano, non appare dovuta soltanto all'omosessualità né allo scarso impegno didattico né al moderatismo politico dello studioso cremonese. Mi pare invece che tutti questi ele-

menti facciano sistema con un tratto che oggi appare quasi inconcepibile: nel D'Ancona, che aveva avuto allievi non solo italianisti ma uomini come D'Ovidio e Rajna, non suscita alcuna preoccupazione, se non qualche volta in rapporto a pratici problemi accademici, la figura culturale di un Novati che si laurea in letteratura greca, viene proposto da Vitelli come suo successore a Firenze per l'insegnamento di Grammatica greca e latina, si fa sotto per la cattedra di Latino a Pisa quando Vitelli rinuncia al trasferimento e poco dopo, quasi per caso (per «un tiro monellesco» del Rajna, diceva non a torto Ascoli: cfr. p. lvi, n. 150), va a Milano a insegnare Storia comparata delle letterature neolatine, materia che continuerà a professare a Palermo, a Genova e poi di nuovo a Milano, sempre attento ad evitare un regolare concorso, nel cui esito evidentemente non nutre fiducia. Sembra chiaro che la scuola del D'Ancona mirasse a selezionare scolari di grande intelligenza ed a formare, piuttosto che specialisti, intellettuali di vasta cultura e solida erudizione, aperti ai più diversi sviluppi professionali; quel che conta pare non la padronanza di un metodo specifico e il dominio di una, sia pur ampia, disciplina, quanto una latitudine di erudizione basata su grande dimestichezza con i fondi bibliotecari e archivistici e con le pubblicazioni scientifiche italiane e straniere, nonché il rifiuto della letteratura militante e della eloquenza tradizionale.

Qui si inserisce un altro punto che converrebbe approfondire e che tocca da vicino la storia della filologia romanza. Non era solo Ascoli (e già significherebbe qualcosa!) a vedere con scarsa simpatia non solo il Novati ma in genere le cattedre di Storia comparata delle letterature neolatine: la maggioranza del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione giunge al punto di bloccare le promozioni a ordinari dei professori straordinari e la creazione di altre cattedre; del resto lo stesso Novati parla di «*cul-de-sac* delle neolatine» (p. lxv) e tenta di passare a Letteratura italiana. Insomma si ha l'impressione che la materia o il modo con cui in genere era insegnata suscitassero forti avversioni o sospetti di inutilità (cfr. pp. lx-lxvi), e questo malgrado ci fosse un Rajna! Sarebbe assai utile capire perché i romanisti italiani abbiano in maggioranza abbandonato la linguistica ai glottologi e trascurato la filologia testuale: è qui che si prepara la crisi cui, venti anni dopo, il successo della proposta crociana non farà che porre un sigillo. [A.V.]