

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XV · 1990

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

COSTANZO DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri (Nuova Cultura, 14), 1989, pp. 266.

A differenza delle letterature classiche, legate nel bene e nel male a paradigmi esemplari e alle categorie dell'Umanesimo, le letterature del periodo medievale, pure così varie e affascinose, sono ancora in gran parte estranee alla competenza letteraria e culturale del lettore medio, estranee «a una prospettiva che dall'antichità procede di corsa verso la modernità, favorita in ciò dalla precoce invenzione, tutta italiana, dell'umanesimo, con la sua nostalgia del passato e con la sua angoscia del distacco: poco importa che questo distacco sia rappresentato da secoli e secoli di civiltà letteraria, di filosofia e di filologia; e poco importa, dalla prospettiva contemporanea, che la stessa filologia umanistica abbia avuto tra i suoi oggetti il Medioevo latino e volgare» (pp. xi-xii).

Da queste considerazioni teoriche e 'situazionali', lucidamente formulate nella «Premessa», e di conseguenza dalla necessità di una «mediazione», di un «approccio saggistico» (p. xiii) che si rivolga a un pubblico più vasto, che sappia coinvolgerlo e conquistarlo, prende le mosse Di Girolamo per il suo volume su *I trovatori*. Una scommessa non facile, per la complessità e ricchezza dell'argomento, che è uno degli oggetti principali della filologia romanza, fin dalla sua ottocentesca costituzione come scienza, che equivale a interrogarsi sull'invenzione della lirica moderna, ma — e il lettore non potrà non convenirne — una scommessa felicemente vinta, per la non comune capacità di dominare e presentare i dati della ricerca, per la sicurezza delle scelte critiche, per il misuratissimo equilibrio tra divulgazione e specialismo.

Dopo un'«Introduzione» (pp. 3-31) che fornisce alcuni elementi essenziali della tradizione manoscritta, della lingua, della versificazione e dei generi poetici, l'impianto non è rigidamente cronologico, ma procede per spaccati sincronici e per nuclei problematici — capitolo 1. «La fondazione»; 2. «Utopie e distopie» 3. «Onore e nobiltà»... — e questo permette anche al profano, al 'laico', con l'aiuto di frequenti citazioni e di ventiquattro poesie riportate e tradotte per intero, di ricostruire agevolmente il contesto poetologico e culturale. Il primo capitolo, «La fondazione» (pp. 32-58), attraverso una lettura di *Pos vezem de novel florir*, *Ab la dolchor del temps novel*, *Farai un vers*, *pos mi sonelh* di Guglielmo IX, delinea i caratteri specifici della poesia cortese — esordio naturale, selezione del pub-

blico, metafora feudale, obbligo del segreto, difficile accessibilità della dama — ma rivela anche subito gli scarti che una personalità eccezionale e imprevedibile come quella del principe-trovatore imprime a una convenzione che sta appena per formarsi, il suo gusto dissacrante per la trasgressione e per la parodia.

In «Utopie e distopie» (pp. 58-76) Di Girolamo infrange subito l'immagine ingannevole di una tradizione unitaria della lirica provenzale che il lettore potrebbe ricavare dalla contemplazione della sua innegabile continuità tematica: «La storia della *fin'amor* è in realtà la storia della continua metamorfosi di un oggetto che non si è mai stabilizzato, se non nel periodo della decadenza o in aree periferiche, in uno standard o in una vulgata, ed è del tutto legittimo pensare che fin dagli inizi esso presentasse non una doppia anima, bensì un'anima plurima» (p. 68). E affronta due dei trovatori più famosi ed enigmatici, Jaufre Rudel e Marcabru, senza nascondere le difficoltà di una ricostruzione plausibile e coerente, anzi evidenziando a pieno campo il conflitto delle interpretazioni.

Per Jaufre Rudel, dopo aver ricordato la lettura di Appel (l'amore lontano è l'amore per la Vergine) e di Grace Frank (è l'amore per la Terrasanta), Di Girolamo dà grande rilievo alla svolta operata da Mario Casella, da Salvatore Battaglia e soprattutto dall'illuminante intervento di Leo Spitzer — legato non a caso agli scritti di Pound e di Eliot sulla poesia medievale e alle esperienze del simbolismo moderno — che rivaluta gli elementi di «paradosso amoroso» e di «sogno». Di Marcabru viene messo a fuoco l'estremismo delle idee e «il forte richiamo ai valori religiosi che si sostanzia di frequenti citazioni bibliche, quanto meno insolite nell'universo mentale cortese» (p. 69) — particolarmente evidenziato dalle ricerche di Dimitri Scheudko, Guido Errante, Aurelio Roncaglia — ma anche il suo legame con il gruppo della piccola nobiltà, con i *paubres cavaliers*, con *juven*, di cui si fa esasperato e inflessibile portavoce. È così inevitabile una polemica, implicita ed esplicita, con Guglielmo IX: «Da un lato il principe, geloso dei suoi privilegi e consapevole del suo potere, dall'altro il giullare, che si fa forte di un gruppo sociale inquieto e a cui propone una vigorosa, benché rigida, ideologia» (p. 88). Qui Di Girolamo raccoglie gli argomenti della tesi 'sociologica' di Erich Köhler — conflittualità all'interno della corte tra aristocrazia e piccola nobiltà, centralità delle virtù cortesi, come la liberalità, formazione di un ideale comune che raccoglie e trasforma le ambizioni sociali del ceto cavalleresco — superando lo sconcerto che *l'esprit de système* che emana dalle ricerche del grande romanista tedesco può suscitare e ha suscitato, e riconoscendo che, anche "se può lasciare dubbi e incertezze", la sua lettura "si distingue dalle interpretazioni tradizionali della critica marxista per la ricchezza delle sue sfumature e per l'enfasi sui dati semantici e formali" (p. 65).

L'aver audacemente raccolto la tesi köhleriana — come quella che «ha il merito di dar conto ... degli aspetti più peculiari della lirica trobadorica» (p. 67) — consente a Di Girolamo di condurre un discorso molto serrato e concreto, poetologico e ideologico insieme,

di radicare le personalità dei trovatori nel loro contesto naturale, sottraendoli ad ogni astrazione formalizzante e collegandoli invece ai dibattiti di «etica cortese», di «modelli di comportamento», di «sistema di valori» (p. 48). Questo è particolarmente evidente nel capitolo «Onore e nobiltà» (pp. 77-99), dove viene ricostruita la discussione sulle vere qualità del gentiluomo e vengono messe a confronto — attraverso *Al pareysen de las flors* di Peire Rogier e la tenzone tra Guiraut de Bornelh e Alfonso II d'Aragona — le posizioni aristocratiche e quelle piccolo-cortesi, ma opera ancora, come una sorta di basso continuo, quando Di Girolamo affronta il problema degli stili — descrivendo lo svuotamento dei programmi moderati e moraleggianti di Guiraut de Bornelh ad opera del beffardo aristocratismo di Raimbaut d'Aurenga (cap. 4: «Trobar clus», pp. 100-19) — o le trasgressioni dello spazio cortese (pp. 142-63), o lo svuotamento della metafora amorosa in Arnaut Daniel («Il miglior fabbro», pp. 164-76), o la «poesia d'uso» di Bertran de Born e di Raimbaut de Vaqueiras («La poesia e il mondo», pp. 177-97).

La problematica amorosa è dunque manifesto e bandiera delle diverse poetiche, ma soprattutto metafora sociale e metafora esistenziale: «Se dunque l'amore è la macrometafora che domina e orienta la poesia dei trovatori, dai suoi inizi fino al tramonto, è chiaro che la posta in gioco nella sua manipolazione o riformulazione non è piccola: può, mediante essa, passare un nuovo punto di vista, una nuova mentalità, un diverso 'senso della vita' o programma di condotta nell'universo cortese...» (p. 87). E andranno senz'altro raccolte, in questo contesto, le proposte di approfondimento e articolazione della linea piccolo-cortese, «che appare al suo interno frammentata e contraddittoria» (p. 67), e apprezzato il tentativo di spostare le ipotesi della «tesi sociologica» dalla produzione alla ricezione, e di svolgerne le implicazioni a livello di storia degli stili.

Di Girolamo non ricorre ad *escamotage* di sorta e pone sul tappeto, nel suo ricchissimo panorama (alieno da ogni settarismo metodologico e anche da ogni composizione troppo facile ed affrettata delle differenze), le tematiche e le questioni più ardue, e più accesamente dibattute. Proprio per raccogliere le provocazioni del suo discorso, ricco di suggestioni e di proposte nuove, vorrei individuare alcuni snodi che mi sembrano ancora particolarmente aperti al conflitto delle interpretazioni.

Nella caratterizzazione di Jaufre Rudel sottolineare contro la lettura religiosa di Appel la dimensione esclusivamente mondana dell'itinerario — seguendo le conclusioni di Michelangelo Picone: «Il perfezionamento che questo itinerario erotico comporta è mondano e non religioso» (p. 63) — è operazione critica ineccepibile per *Lancan li jorn son lonc en mai*, ma lascia in ombra il problema della conversione, della 'svolta', che campeggia clamorosamente in *Quan lo rossinhols el folhos* e in *Belhs m'es l'estius*. Proprio Leo Spitzer, in una recensione a Salvatore Santangelo che integra felicemente le argomentazioni del suo saggio maggiore, commenta così *Quan lo rossinhols el folhos*: «Non, le dualisme de la poésie me semble subsi-

ster, *pace* M. Santangelo: la première partie respire le désespoir (l'amour du poète, malgré les satisfactions que lui donne son imagination, est 'sans issue'; il n'atteindra jamais la consommation de son désir, vv. 18-28); la seconde partie est inspirée par une autre espérance, spiritualiste celle-là, *mo mielhs*, la "prouesse" du croisé au service du Christ, qui signifie une rupture définitive avec l'amour courtois»¹.

Marcabru viene rivendicato convincentemente allo spazio della corte — «anche Marcabru resta un poeta cortese, sia pure di una cortesia edenica e per sempre perduta» (p. 142) — ma aver limitato la scelta e l'argomentazione alla sola pastorella, dove per esempio, Guglielmo IX ha il vantaggio di ben quattro poesie (e la pastorella è una composizione narrativamente acre e beffarda, ma anche positiva e felice, nella vittoriosa figura della villana), dà conto fino a un certo punto degli aspetti aggressivi e 'scortesi' del suo poetare. Se la cortesia è anche tolleranza, disponibilità alla conversazione e alle ragioni dell'altro, *solatz*, galanteria e *aizi*, i versanti sadici di *Bel m'es quan la rana chanta*, il delirio inquisitorio di *Pus mos corratges s'esclarzis*, la misoginia acida e saccente della tenzone con Uc Catola trascinano Marcabru, *volens nolens*, nel campo della *vilania*. Vanno in questa direzione i lavori di Lynn Lawner e Ruth Harvey², da aggiungere forse all'eccellente e aggiornatissima bibliografia di Di Girolamo.

Nel panorama sugli stili — «Trobar clus», pp. 100-19 — campeggia, finemente caratterizzata, la figura di Guiraut de Bornelh, collocato «nella scia della poesia marcabruniana, ora laicizzata e mondannizzata, ma non privata del suo rigore e della sua vocazione argomentativa e didattica» (p. 115). Ma moralizzare troppo radicalmente tutto il *trobar leu* — «Il *trobar leu* non sorge infatti, al di là degli invitanti manifesti, come poesia di evasione, in contrasto con una poesia ideologicamente impegnata, ma è quasi sempre associato a contenuti morali» (p. 112) — pone indubbiamente qualche problema per la collocazione di un trovatore *leu* ma certo non-moraleggiante come Bernart de Ventadorn.

Il capitolo «Tristano e Carestia» (pp. 120-141) è una bella ricostruzione, sulla scorta degli interventi di Pattison, Delbouille, Roncaglia, della sottile trama di intertestualità che collega *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga, *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn e *D'Amors, qui m'a tolu a moi* di Chrétien de Troyes in uno dei più singolari dibattiti della lirica medievale. Con l'interessante proposta, che andrà attentamente valutata, di vedere nel *senhal Carestia*, impiegato da Raimbaut d'Aurenga, non Chré-

¹ L. Spitzer, rec. a S. Santangelo, «L'amore lontano di Jaufre Rudel», *Romania* 85 (1954): 396-402, a p. 397.

² L. Lawner, «Marcabru and the Origins of *Trobar clus*», in *Literature and Western Civilization. The Medieval World*, ed. by A. Daiches & A. Thorlby, London 1973, pp. 485-523; R. Harvey, «The Satirical Use of the Courtly Expression *si dons* in the Works of the Troubadour Marcabru», *Modern Language Review* 78 (1983): 24-33; ead., «The Harlot and the Chimera in the Songs of the Troubadour Marcabru», *Reading Medieval Studies* 10 (1984): 39-78; ead., «The Troubadour Marcabru and His Public», *ivi* 14 (1988): 47-76.

tien de Troyes ma Bernart de Ventadorn, che ricorre spesso al motivo del rifiuto o della sospensione della poesia, e che nella tenzone con Peire d'Alvernha impiega l'immagine di *longa carantena* (pp. 138-40). Qualche perplessità mi lascia l'uso del termine «ortodossia» per Chrétien de Troyes — «L'intervento dall'esterno, e da una prospettiva rigorosamente equidistante dai due, di Chrétien de Troyes appare senza dubbio finalizzato al ristabilimento dell'ortodossia» (p. 131) e ancora: «Dicevamo che Chrétien mira a ristabilire l'ortodossia cortese rispetto alle trasgressioni di Raimbaut e di Bernart» (p. 133) — che rischia di ingenerare qualche equivoco su un autore sempre così imprevedibile, *souple*, amabilmente ironico. *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, riportato e analizzato alle pp. 131-137, è davvero tutto nell'orbita di Guiraut de Bornelh, definito prima felicemente nel nome dell'intransigenza e della «severità» (p. 115)? «Nella sua affermazione di ideali che proprio nel Sud erano nati e si erano affermati Chrétien sembra ispirarsi principalmente all'instancabile insegnamento di Giraut de Bornelh: *D'Amors* appare quasi come la traduzione, in una cinquantina di versi, dell'intero canzoniere giraldiano» (p. 141). Certo *bone volonte* del v. 31, tradotto come «retta volontà», non ha a che fare con la *voluntas*, ma piuttosto con il desiderio. Nella sua *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl* Roncaglia traduce «schietto desio», e in contesti come *que'il voluntatz qu'ai del vostre cors gen* (Arnaut de Marueh, *Aissi cum cel que anc non ac cossire*, v. 13) o *volentez oste raison* (*Piramus et Tisbé*, v. 624) *voluntatz/volentez* è sinonimo di *talán*. E allora Chrétien, più che alla *rectitudo* di Guiraut de Bornelh — così cara a Dante prima della svolta a favore di Arnaut Daniel — sarebbe vicino ai movimenti del desiderio degli 'antagonisti' Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga...

Eccellente è tutta la caratterizzazione di Raimbaut d'Aurenga, ben rappresentato da *A mon vers dirai chansso* (p. 96 sgg.), *Aram platz, Giraut de Borneill* (p. 100 sgg.), *Non chant per auzel ni per flor* (p. 123 sgg.), *Escotatz ... mas no say que s'es* (p. 146 sgg.) e finalmente valutato come quel grandissimo poeta che è, accanto al più fortunato Arnaldo. Ma anche in *Ar resplan la flors enversa*, uno dei culmini del suo canzoniere, dove Di Girolamo vede uno spostamento verso «il piano tragico e stilisticamente sublime del motivo della castrazione» (p. 163), mi domando se non prevalga, pur tra i taglienti e algidi dirupi della natura e le minacce sibilanti e vane dei *dolens croys* che sono i *lauzengiers* — tutte sontuose e manieristiche evocazioni dell' 'ostacolo' — una luminosa e trionfale e beffarda celebrazione del *joi*.

Precisa attenzione è prestata da Di Girolamo alla tradizione lirica italiana antica, presupposta più familiare al lettore; anzi uno dei riferimenti più costanti di tutto il suo discorso — accanto alla grande e non lineare ricezione dantesca, ricca di clamorose palinodie — è Petrarca, una sorta di insistente e prezioso scenario su cui misurare analogie e differenze. «Con Arnaut Daniel la lirica dei trovatori si avvia, nel momento stesso in cui attinge al massimo splendore for-

male, verso uno standard cortese che sarà poi trasmesso ai poeti del XIII secolo e ai continuatori non occitani, salvo poi a essere riconnotato più di una volta; e com'è noto l'ultima grande riconnotazione della vulgata cortese, determinante per tutti gli sviluppi europei della lirica, sarà quella operata da Francesco Petrarca» (p. 198). E a proposito dei canzonieri della fine del XII secolo, come quello di Peire Vidal, che smussano abilmente gli estremismi sia ideologici che stilistici del grande canto cortese: «Non è forse sbagliato vedere in questo tipo di produzione, e soprattutto nella selettività linguistica e nell'essenzialità metrica (Peire Vidal ad esempio ama l'isometria e strutture strofiche semplici) il modello di una lirica che troverà il suo campione in Petrarca» (p. 205). Quello che interessa a Di Girolamo, in rapporto all'ampia libertà stilistica e tematica della prima poesia trobadorica — sulla scia delle famose teorizzazioni continiane su monolinguismo di Petrarca e plurilinguismo di Dante — è proprio la chiusura, la rarefazione dell'universo lirico petrarchesco: «La poesia medievale dispone di un'ampia gamma di generi, di registri, di piani dell'espressione. Entro questa varietà, lo spazio lirico cortese si caratterizza per una serie di restrizioni di ordine formale e tematico che sono alla base del grande canto cortese. Tali restrizioni ci possono apparire severe e limitanti solo se assumiamo un punto di vista storico; in realtà, basterà un semplice confronto con un poeta di poco posteriore, come Petrarca, per renderci conto che il suo canzoniere risponde a restrizioni formali, lessicali e tematiche assai più rigide di qualsiasi trovatore» (p. 47).

In un bell'intervento sull'esperienza poetica di un contemporaneo, Giovanni Giudici — *Salutz*, Torino 1986 — descritta come una consapevole opzione pre-petrarchesca, Di Girolamo aveva avuto occasione di precisare queste coordinate in un modo ancora più esplicito: «L'intera tradizione lirica italiana è stata dominata dal modello di Petrarca, che ha costituito un filtro purificatore della lirica medievale nel suo insieme e soprattutto di quella occitanica, sia dal punto di vista metrico-linguistico che tematico. ... L'idea di lirica all'interno della tradizione italiana si associa necessariamente a una poesia assoluta, formalmente perfetta, linguisticamente pura, contentisticamente selettiva. Lo standard della lirica anteriore a Petrarca, tuttavia, comportava parametri assai diversi: quelli della discontinuità formale e tematica, della varietà stilistica, dell'oltranza verbale, di uno sperimentalismo continuo che è l'esatto contrario della stasi senza tempo della perfezione e dell'assoluto. ... Forse Giudici ha semplicemente cercato nei trovatori una varietà e una completezza di gamme espressive a cui la lirica italiana aveva rinunciato fin quasi dalla sua fondazione»³

I trovatori sono visti dunque come una tradizione altra, e la felice illustrazione di questa alterità — nell'esuberante e variegata ricerca formale, nell'agonale e lucida pratica dell'intertestualità (p. 120 sgg., p. 204 sgg.), nelle fantasie abissali e parodiche sul *dreyt*

³ C. Di Girolamo, «In alto la lirica!», *Linea d'ombra*, n. 17 (1986): 87-9, a p. 87.

nien (p. 142 sgg.), nell'instancabile e provocatorio sperimentalismo — mi pare essere uno dei centri più segreti e produttivi di tutto il volume. Volume che fa tesoro della ricca esperienza e curiosità teorica di Di Girolamo, da *Critica della letterarietà* (1978) al saggio sull'interpretazione nel volume *La ragione critica* (1986), alla cura degli scritti di Stanley Fish sull' 'esperienza del testo' da parte del lettore⁴.

Credo che sia proprio la curiosità teorica, e anche il gusto di raccontare, a fare sì che la sicura competenza di Di Girolamo non si fossilizzi nel grigiore della dottrina, dell'erudizione fine a se stessa. In un panorama di studi come quello sui trovatori, negli ultimi anni in vivace movimento, ma dove l'acribia ecdotica ha fatto dimenticare troppo spesso che la vera filologia è sempre 'interpretazione', è piacevole poter salutare un libro come questo, capace di suscitare tante questioni critiche, di riproporre in tutta la sua ricchezza una grande tradizione antica senza dimenticare la nostra sensibilità di moderni. [MARIO MANCINI, *Università di Bologna*]

⁴ C. Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano 1978; id., «Interpretazione e teoria della letteratura», in C. Di Girolamo, F. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica*, Torino 1986, pp. 9-38; S. Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino 1987. Prefazione di C. Di Girolamo, pp. vii-xxii.

ROSSELLA D'ALFONSO, *Il dialogo con Dio nella Divina Commedia*, Bologna, Editrice CLUEB, 1988, pp. 155, Lit. 18.000 (Collana del Dipartimento di Italianistica. Università degli Studi di Bologna, 4).

Le tre sezioni di cui si compone questo contributo dantesco comprendono ciascuna due capitoli: nella prima, l'autrice illustra la matrice scritturale e precipuamente paolina (soprattutto dalla seconda lettera ai Corinzi) del poema dantesco in quanto inscrivibile nelle coordinate della profezia e dell'apostolato. Entro tali coordinate si giustificano, nelle sezioni successive, le particolari inflessioni che assume nella *Commedia* il dialogo tra l'umano e il divino e la questione ben nota della poesia dell'ineffabilità nella terza cantica.

Quanto al primo punto, energico è lo sforzo della D'Alfonso per riattivare una lettura del poema (già sostenuta autorevolmente dal Nardi) in chiave di *visione*, la cui «realità effettuale» deve essere presupposta «nella misura in cui il testo la propone come tale» (evitando perciò le estremizzazioni contenute in proposte anche recenti, come quella di Giorgio Padoan, ed accedendo evidentemente ai riscontri paolini già forniti delle convincenti letture di John Freceero, il cui nome non compare però nella bibliografia del volume se non per un cenno a proposito della terzina). *Visio et denuntiatio* sono l'esito e lo scopo dell'attitudine profetica da cui il poeta si

sente investito; ma il proferismo cognitivo si prolunga paolinamente, appunto, fino alla militanza attiva che salda «il momento contemplativo con la necessità riformatrice e l'obbligo apostolico di farne partecipe l'umanità». Dunque è esclusa ogni interpretazione dell'allegoria fondamentale del poema «quale allegoria poetica (*in verbis*)», che neutralizzerebbe il legame con la presupposta e professata verità della lettera. Dante, profeta e apostolo d'investitura paolina, supera, pur includendole, le esperienze mistica e ascetica, per attingere il livello capitale della trasmissione, della pratica attiva della visione; pratica che si concretizza testualmente nei macrogeneri della narrazione e del dialogo, a carico sia di Dante-*auctor* che di Dante-*agens*. Notevole è, in questa sezione preliminare, la massiccia serie di *auctoritates* mobilitate per la dimostrazione della continuità di una tradizione del genere nell'ambito del pensiero religioso medioevale, in cui spiccano, com'era prevedibile, le figure di Sant'Agostino e di San Bonaventura.

Nei capitoli III e IV, che costituiscono la seconda sezione del volume, si tenta una tipologia degli appelli danteschi alla divinità, distinguibili in due blocchi fondamentali che comprenderebbero, il primo, l'intera prima cantica e il *Purgatorio* fino al canto XXVI; il secondo, da *Purgatorio* XXVII alla fine del poema (aggregazione, quest'ultima, per così dire «paradisiaca», tra Paradiso terrestre e Paradiso celeste). Interessanti osservazioni sono qui svolte a proposito della diversa morfologia dell'appello, non sempre attuato nella forma canonica del dialogo io/tu, ma spesso nascosto (o suggerito) tra le pieghe di un apparente discorso in terza persona, veicolato dall'azione di un intermediario, posto ora a carico di Dante-personaggio, ora a carico di Dante-autore. È proprio la massiccia iniziativa di Dante-personaggio che caratterizza, secondo la D'Alfonso, la particolare inflessione degli appelli nel *Paradiso*, quando la purificazione in corso del pellegrino lo pone in grado di rivolgersi direttamente alla divinità, laddove nelle cantiche precedenti solo l'autore, già «ritornato», per così dire, dal viaggio e investito della sua missione profetico-apostolica, poteva, in quanto depositario della visione, mettersi in relazione con Dio.

Negli ultimi capitoli, le implicazioni tra poesia e teologia dichiarate nella prima sezione sono verificate nella concreta pratica espressiva della *Commedia*. Ai già accennati macrogeneri «apostolici» della narrazione esemplare e del dialogo sottostanno una serie di microgeneri di matrice conforme, dagli stilemi predicatori sottesi al linguaggio di Beatrice nel Paradiso terrestre, alla preghiera, all'inno, al *makarismòs* (= beatitudine), al *Klagelied* (= *lamentatio*), alle dispute di tono scolastico, ecc. Apoteosi e, insieme, limite di una «estetica teologica» è la poesia dell'ineffabile, cui è dedicato l'ultimo capitolo del libro. Sono qui individuate con grande ricchezza le chiavi retoriche dell'estremo approdo espressivo dantesco, in cui un dato già proprio della poetica cortese viene recuperato e insieme trasfigurato attraverso l'elemento della manchevolezza memoriale, ben coerente con il già accennato realismo della visione.

Grande merito del volume è soprattutto la vasta documentazione allegata a sostegno della dimostrazione iniziale, dove l'autrice mostra di muoversi con grande agilità e competenza nella selva del pensiero filosofico e teologico medievale e della secolare esegesi biblica (opportunamente il volume comprende un indice dei passi biblici citati). Se un piccolo appunto si può fare ad uno studio di grande compattezza, direi che in certi casi nuoce alla chiarezza e alla linearità della dimostrazione qualche civetteria terminologica in chiave tecnicistica, concentrata soprattutto nel capitolo sui generi letterari, in cui il ricorso alla teoria degli atti linguistici e delle modalità di enunciazione rischia di complicare senza ragione una descrizione del tutto autosufficiente. Qualche perplessità suscitano anche le sparse notazioni metriche sull'uso delle terzine e soprattutto sulla coincidenza/rottura tra metro e sintassi, argomento capitale, come si sa, per gli studi di metrica, dantesca e non; difficilmente sottoscrivibile, ad esempio, una affermazione come la seguente: «Sempre più frequentemente... Dante fa coincidere la sintassi con la scansione dei piedi, così che la struttura a terzine risulta in evidenza. Questo procedimento era già osservabile nelle *Rime* e nei testi poetici della *Vita Nuova* e del *Convivio*, a parte le canzoni dottrinali che registrano la massima rottura di metro e sintassi, prodotto di un poetare aspro e chiuso. L'endecasillabo non subisce sorte diversa, riducendo... sempre di più le cesure ad indispensabili scansioni logiche» (pp. 105-106). Senza contare che, alla nota 169 della stessa p. 105, l'uso sbagliato di una citazione da Petrocchi attribuisce nientemeno che a Petrarca il trasferimento alla lauda della metrica della ballata profana. [CORRADO CALENDÀ, *Università di Napoli Federico II*]

FILIPPO VILLANI, *Expositio seu comentum super «Comedia» Dantis Allegherii*, a cura di SAVERIO BELLOMO, Firenze, Le Lettere (Quaderni del Centro di Studi e Documentazione Dantesca e Medievale, 4), 1989, pp. 211.

La carriera di Filippo Villani dantista è scandita in fasi progressive che sembrano replicare quelle di Boccaccio dantista: dapprima la ricerca biografica alla base del *Liber de origine civitatis Florentie*, poi la ricostruzione filologica della *Commedia*, fissata nell'autografo Laurenziano di S. Croce 26 sin. 1 (noto con la sigla LauSC), la pluriennale pubblica lettura nello Studio fiorentino a partire dal 1391, infine la stesura interrotta di un commento al poema. Le analogie si fermano qui, perché se vivo è stato l'interesse attorno al Villani editore di Dante, altrettanto non è avvenuto per la sua opera esegetica, che, a differenza di quella del Certaldese, ha ricevuto poche attenzioni (anche se non sono mancati interventi di pregio) e un giudizio nel complesso negativo quanto alla validità ermeneutica, impu-

tabili in parte alla insufficiente *editio princeps* curata e annotata da Giuseppe Cugnoni nel 1896 (Lapi, Città di Castello). La moderna edizione del *Comentum* di Filippo Villani al primo canto dell'*Inferno*, fornita con notevole impegno e ottimo risultato da Saverio Bellomo, mira esplicitamente, oltre al restauro testuale, a rendere più sereno il giudizio sul commentatore, se non addirittura a ribaltarlo.

Preceduta dalla pubblicazione di un perduto commento al canto xxx del *Purgatorio* (cui allude l'autore stesso a *Pref.* 91, *Exp.* 78 e 89; il rinvio è ai paragrafi dell'edizione), l'*Expositio* intendeva coprire almeno l'*Inferno* (*Exp.* 267, 372), forse le tre cantiche (cf. il titolo e *Exp.* 367, con la n. 499), ma venne interrotta dopo il canto proemiale o per il sopraggiungere della morte di Villani (1405?) o per l'eccessiva gravosità del lavoro, misurabile già sull'ampiezza della parte eseguita. Lo sforzo dell'esegeta doveva però restare confinato entro la cerchia degli amici: infatti il *Comentum* sopravvive in un solo codice, il Chigiano L.VII.253 della Vaticana, trascritto verosimilmente dall'originale ad opera di fra Tedaldo della Casa, al quale Filippo lasciò in eredità il ricordato LauSC; né si può parlare di una sua fortuna presso i commentatori più tardi, se non forse per qualche debole eco nel fiorentino Landino. Quella di Villani è una lettura allegorica a oltranza, dove l'esposizione letterale viene compressa o tralasciata a favore di un sovrasenso figurale che non ammette eccezioni: come la *Commedia* è l'allegoria del destino dell'umanità culminante nella Redenzione e nel riscatto del battesimo, così il primo canto rappresenta il passaggio dallo stato di peccato a quello della Grazia, la lotta contro le passioni e il demonio (le tre fiere), la momentanea disfatta del Cristianesimo, l'intervento, su richiesta della scienza rivelata (Beatrice), della «humana ratio phylosophorum studiis sublimata» — ossia il ritorno da parte della Chiesa corrotta agli antichi autori come guida alle virtù morali (p. 165 n. 507) —, il suo contributo a smascherare la perversità del diavolo, la futura venuta di Cristo (il Veltro, latinizzato in *Veltrux*, in quanto *velox trux*) per condurre al cielo la Chiesa romana, e, da ultimo, l'accettazione dell'alto ingegno umano di sottoporsi alla guida della ragione filosofica.

Tale interpretazione esclusiva, stesa in un latino indigesto, non favorita dalla linearità espositiva, divagante e poco omogenea, ha decretato la censura dei critici; ora Bellomo, senza tentare inutili difese d'ufficio, rende conto della ragione storica dell'*Expositio* e ne giustifica di conseguenza certo astratto allegorismo, riconducendo l'opera nell'ambito delle polemiche sulle 'favole antiche' in corso sul finire del Tre e ai primi del Quattrocento fra sostenitori e detrattori del primo Umanesimo¹; uno sfondo senza il quale la *lectura*

¹ A integrazione della bibliografia relativa addotta da Bellomo segnalo C. Mésoniat, *Poetica Theologia. La «Lucula Noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Roma 1984. Sarebbe anche importante, per collocare ancor meglio l'*Expositio* nel panorama storico della polemica, individuare chi si nasconde dietro la sigla M. M. F. L., con la quale Filippo designa l'amico che lo ha costretto a pubblicare «quod penes me latere volueram» (*Pref.* 1). Lo stesso

di Filippo Villani perde spessore, sbriciolandosi in glosse frammentarie e apparentemente anacronistiche. Il nesso fra poesia e ispirazione divina poteva ricevere una dimostrazione esemplare col caso di Dante e della *Commedia*, intesa non più come *visio in somnio*, secondo la definizione di Guido da Pisa, ma come rivelazione divina e insieme umana: «Non enim in somniis, sed per venam divini suburrui, Spiritu revelante et aperiente os poete, divinum hoc opus prolatum est» (*Exp.* 20); si tratta, spiega Bellomo accostando la fonte biblica della *vena sussurii* (*Iob.* 4,12) alla glossa di Gregorio (*Moral.* 5, 29), di «un processo di conoscenza che presuppone l'attiva partecipazione dell'intelletto ... ed in cui l'ispirazione divina si limita ad uno stimolo alla ricerca ... [una] rivelazione che non permette di raggiungere un grado di conoscenza assoluta, in quanto la parola di Dio giunge come un sussurro» (p. 19) ².

Alla tesi secondo cui i poeti composero le proprie opere solo per desiderio di fama, Villani oppose, sulla scorta di Boccaccio e dell'amico Salutati, un'assimilazione dei concetti di teologo e di poeta e il rilievo dei valori poetici insiti nelle Sacre Scritture, ma non pago di riconoscere che le verità contenute nella poesia riguardavano la filosofia naturale e morale (Boccaccio nel *Trattatello* e nella *Genealogia*) o, come aveva sostenuto con maggiore audacia Salutati nel *De laboribus Herculis*, alcune verità teologiche miste a menzogne, si spinse fino ad attribuire il valore di verità teologica a ogni parola dei poeti (*Exp.* 277-97), identificando il concetto di poeta con quello di profeta, e a investire il commentatore di una missione pastorale, perché sta a lui cercare e mostrare la verità divina celata sotto il velo allegorico (*Pref.* 11-5).

A sostegno della sua linea interpretativa Filippo preferisce ridurre al minimo la spiegazione letterale, surrogandola in curiose traduzioni interlineari del testo dantesco glossato (solo in qualche caso discute lezioni alternative; e si veda ad esempio la fantasiosa interpretazione del *camini di nostra vita* inteso come camino per il fuoco, *Exp.* 22-4), sviluppa digressioni dottrinali rasantanti il contorsionismo, adduce testi noti ma anche qualcuno sorprendente (il filosofo ebreo Mosé Maimonide: *Pref.* 198-203 e n. 186), estende la lettura cristiana ed escatologica all'*Eneide*, collegandosi, come ben individua Bellomo, al commento di Bernardo Silvestre ³ (e ne preleva tacitamente un brano: *Pref.* 114-8), secondo una linea allegorica ripresa in tempi più vicini a Villani da Zono de' Magnalis (citato a volo in nota), ma so-

Bellomo avvanzerà qualche proposta in *Studi petrarcheschi*, n.s., 5 (1988), in corso di stampa.

² Credo utile fornire un altro significativo precedente per questo genere di contemplazione parziale, ricavato dall'agiografica *Vita secunda S. Francisci* di Tommaso da Celano: «Dulcissima melodia spiritus intra ipsum [sc. Franciscum] ebulliens, exterius gallicum dabat sonum et vena divini susurrui quam auris eius suscipiebant furtive, gallicum erumpebat in iubilum», 90, 127, *Analecta franciscana* 10 (1926): 205.

³ Che adesso la paternità di Bernardo Silvestre per il commento all'*Eneide* sia revocata in dubbio dai più recenti editori non muta la questione: *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Virgil commonly Attributed to Bernardus Silvestris*, ed. by J. W. Jones and E. F. Jones, Lincoln (Nebr.), 1977, x.

prattutto si appoggia, pur con indebita interpretazione, a quanto Dante scrisse «in quodam introductorio suo super cantu primo *Paradisi* ad dominum Canem de la Scala destinato» (*Pref.* 32, 53), utilizzato lungo tutta la sua estensione. Com'è noto, la testimonianza di Filippo sulla paternità dantesca della tormentata Epistola XIII è la prima e unica esplicita al riguardo, e in quanto tale meriterebbe di essere rivalutata contro gli oppositori dell'autenticità; ma per archiviare definitivamente la *querelle*, incagliata da decenni in sottili disquisizioni, petizioni di principio e funambolismi, occorrerà in primo luogo l'edizione critica dell'epistola, un intervento urgente e quanto mai salutare⁴.

Il non facile compito di allestire il testo del *Comentum*, suddiviso secondo indicazioni interne nelle due sezioni *Prefatio* ed *Expositio*, e di illustrarlo passo dopo passo, alleviando la faticosa lettura con puntuali supporti esplicativi e opportune traduzioni dei passi meno perspicui, è stato svolto da Bellomo con sicurezza, precisione e competenza: gli interventi testuali sono misurati e prudenti, le note di carattere storico-filologico mostrano in modo esauriente i debiti di Filippo con le fonti classiche, patristiche, scritturali, lessicali e con la tradizione degli esegeti danteschi (primo dei quali Boccaccio), e documentano il suo incessante lavoro attorno al testo dell'*Inferno*, qui accolto e difeso in una lezione parzialmente diversa e talvolta divergente da quella di LauSC (da non sottovalutare il ricorso di Villani all'autorevolezza di Iacopo Alighieri in difesa di *Ah quanto* a Inf. 1, 4: «ista, de libro propria manu Iacobi Dantis, est melior et sensui mystico poete adcomodator», *Exp.* 35, notizia invece non accreditata da Bellomo).

In particolare, trovo molto interessanti le osservazioni di Bellomo sul testo del commento di Guido da Pisa utilizzato in modo non esplicito da Villani (pp. 21-4): dal momento che i brani di Guido presenti nel *Comentum* mostrano affinità sia con le *Expositiones* del frate pisano pubblicate da Cioffari nel 1974 sia con le glosse del Laur. 40.2, sospettate di contenerne una redazione anteriore, Bellomo ritiene che siano tratti da una stesura intermedia. Se l'ipotesi troverà conferma, forse emergeranno nuovi dati relativi alla figura sfuggente di Guido, storicamente non ancora ben collocata, e non mancheranno conseguenze sulla distribuzione cronologica, ancora per molti aspetti provvisoria, dei commenti a Dante scritti nella prima metà del Trecento. Ma se i rapporti fra i testi esibiti sono indubbi, non so se la soluzione prospettata da Bellomo sia la più praticabile: in linea

⁴ Cf. le proposte editoriali di E. Cecchini, «Per una nuova edizione dell'*Epistola* a Cangrande», in *Miscellanea Augusto Campana*, I, Padova 1981, 213-29, e id., «L' "editio princeps" dell'epistola a Cangrande», in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, V, Urbino 1987, 317-76. Recentemente H. A. Kelly ha sostenuto che l'epistola XIII è il risultato di una compilazione ottenuta da uno studioso di Dante sulla fine del XIV secolo sommando un preesistente *accessus* alla *Commedia* con una dedica a Cangrande e un commento all'inizio del *Paradiso: Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, Berkeley-Los Angeles-London 1988. È strano che nessuno abbia pensato di imputare la presunta falsificazione a Giovanni Boccaccio, eccellente capro espiatorio di molte presunte malefatte letterarie del Trecento.

di massima sono restio a qualificare come redazione intermedia di un commento il testo che presenta somiglianze formali e/o dottrinarie più o meno marcate con un altro commento, fatto conto della natura servile e puramente strumentale di tali scritti che autorizza e legittima l'intervento attivo, da minimo a massiccio, dei lettori e dei copisti.

A merito di Bellomo vanno ascritti, dunque, non solo la nuova e convincente impostazione di lettura del *Comentum*, e la sua illustrazione puntuale, ma anche gli stimoli che offre per future ricerche, ottima prova della vitalità di un libro. Bastino due esempi.

Per soddisfare la curiosità sulla tenuta dell'esegesi figurale di Filippo applicata ad altre parti del poema (s'intravede un'astrusa interpretazione del *mar sì crudele* di Pg. 1,3 a Exp. 315) e su eventuali modifiche apportate al testo della *Commedia*, sarebbe interessante un'indagine sui *marginalia* autografi di Villani presenti nel Laurenziano Ashburnam 839, riconosciuti da Carlo Paolazzi⁵ e non menzionati da Bellomo (certo a causa della lunga mora tipografica del volume). Il codice contiene le *recolleste* delle lezioni ferraresi di Benvenuto da Imola sulla *Commedia*: quelle a *Purgatorio* vennero trascritte nel 1381 da Tedaldo della Casa (lo stesso copista del Chigiano L.VII.253), il quale provvide ad aggregarvi nel novembre 1410 una copia allografa del commento alle restanti due cantiche (cf. la doppia sottoscrizione a f. 115v); alla confezione e revisione di queste parti aggiunte aveva collaborato a suo tempo anche Filippo Villani, che vi appose gli *excerpta* del testo dantesco precedenti il relativo commento nonché varie postille e correzioni, marginali e interlineari, in data, secondo Paolazzi, sicuramente posteriore alla stesura di LauSC. Quindi, se integriamo quest'ultima indicazione cronologica con quella di Bellomo relativa alla stesura dell'*Expositio* (successiva a LauSC e collocata in via indiziaria attorno alla fine del secolo XIV), le note dell'Ashburnam 839 dovrebbero essere pressoché contemporanee all'opera maggiore; un altro segno del lungo studio e del grande amore di Filippo per Dante.

Tanto nel *Liber* quanto nel *Comentum* Filippo fornisce numerose notizie su Dante: l'informazione che il nome completo del poeta era Durante «sed de more florentine facetie sincopato nomine dictus est Dante» (*Pref.* 47), la ricordata autenticità dell'epistola XIII, la durata della composizione del poema calcolata in «annis tribus et viginti aut amplius». In particolare Filippo riprende dalle *Esposizioni* di Boccaccio la questione dell'inizio latino della *Commedia*, insieme alle giustificazioni addotte per la scelta definitiva del volgare, ma con l'aggiunta del giudizio espresso da Dante stesso sul proprio latino alla presenza di Giovanni Villani: «Audiui, patruo meo Iohanne Villani hystorico referente, qui Danti fuit amicus et sotius,

⁵ «Le letture dantesche di Benvenuto da Imola a Bologna e a Ferrara e le redazioni del suo "Comentum"», *Italia medioevale e umanistica* 22 (1979): 347-51 e tav. iv; ora ristampato in id., *Dante e la «Comedia» nel Trecento. Dall'epistola a Cangrande all'età di Petrarca*, Milano 1989, 256-9.

poetam aliquando dixisse quod, collatis versibus suis cum metris Maronis, Statii, Oratii, Ovidii et Lucani, visum ei fore iuxta purpuram cilicium collocasse. Cumque se potentissimum in rithmis vulgaribus intellexisset, ipsis suum accommodavit ingenium» (*Pref.* 225). Il sospetto di qualche forzatura sull'amicizia tra lo zio e Dante, dettata da orgoglio familiare, viene sottolineato da Bellomo, che rileva la differenza di età fra i due e il fatto che nella *Cronica* di Giovanni si parla solo di rapporti di vicinanza con il poeta, ma ciò non gli impedisce di accettare la veridicità della testimonianza: «indipendente e concordante con quella fornita dall'epistola di Ilaro ... Diversa è tuttavia la giustificazione della scelta dantesca e tutto sommato limitativa delle capacità del poeta: d'altra parte la mancanza nel Villani di volontà apologetica esclude l'unico movente di una eventuale falsificazione; alla quale per altro non si addice né il chiamare in causa lo zio Giovanni, né l'uso di un'immagine così suggestiva come quella del cilicio e della porpora». Noto tuttavia che i poeti indicati come pietra di paragone sono gli stessi della "bella scola", con l'ovvia esclusione di Omero, e nello stesso ordine di comparsa di *Inf.* 4,89-90, preceduti dalle guide 'classiche' di Dante nel poema: una coincidenza che, se non è casuale, denuncia la forte impronta letteraria della testimonianza e genera il dubbio di una rielaborazione aneddottaica dell'episodio narrato da Boccaccio.

Un'ultima postilla. L'edizione a cura di Bellomo, già ricca dei pregi che si è tentato di indicare, detiene un primato statistico degno di amara riflessione: è la prima condotta con serio metodo scientifico nell'ambito dei commentatori latini di Dante, dopo i generosi, ma necessariamente imperfetti, tentativi ottocenteschi e alcune squalificanti pubblicazioni di anni più recenti. Grazie all'esempio di Padoan per le *Esposizioni* di Boccaccio e ora del suo allievo Bellomo per Filippo Villani, non si può che auspicare una globale operazione di sana filologia, faticosa, paziente e umile, ma fruttuosa, sul testo degli esegeti danteschi, volgari e latini, editi e inediti, dei secoli XIV e XV. [LUCA CARLO ROSSI, *Milano*]

MARTÍ DE RIQUER, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990, pp. 319.

È del tutto naturale che chi, da oltre quaranta anni, va dedicando studio ed ingegno all'opera di Joanot Martorell, dovesse pervenire alla fine ad una *summa*, o profilo generale, delle acquisizioni critiche e storiche ottenute in oltre un secolo di ricerche. L'occasione è nata dalla ricorrenza del quinto centenario della stampa, da parte dello Spindeler, dell'incunabolo valenziano del *Tirant lo Blanc*; e la persona che oggi ci dona questa messa a punto, perfetta nella calibrata organizzazione dei materiali ed accattivante nella concreta scioltezza della scrittura, è quello stesso Martí de Riquer che,

nell'oramai remoto 1947, dette la prima importante edizione del romanzo, ossia quella che rimise definitivamente in circolazione, presso un pubblico vasto e non solo catalano, un testo che, come tutti sanno, Cervantes non esitò a definire «el mejor libro del mundo».

Già nel Proemio, per buona parte dedicato a una sostanziale rassegna delle pagine più specificamente di critica letteraria, il Riquer precisa esplicitamente i criteri cui si è attenuto nell'allestire questo bel volume. Da una parte, dar vita a «una visió de conjunt, rigorosa i posada al dia», tale da consentire a chiunque di impossessarsi di tutti i principali problemi relativi al *Tirant*; dall'altra – e proprio in nome del rigore – «evitant subtileses i interpretacions agosarades i procurant de non penetrar més enllà del que aconsella el positivisme» (p. 30). E siamo qui, con quest'ultima parola, ossia *positivisme*, di fronte ad una chiara presa di posizione che si configura anche come ragione di metodo: quel che valgono sono i fatti, prima ancora della speculazione su di essi, tanto più validi quanto meno consentono sottili, ma forse avventate, induzioni; ed è quindi la storia, dell'autore, del testo, dell'epoca, del quadro istituzionale, il fondamento cui attenersi e dal quale eventualmente muovere per ogni ulteriore progresso che non voglia correre il rischio dell'azzardo gratuito.

La ricognizione prende le mosse, pertanto, da uno dei tratti più caratteristici della società di cui Martorell fu interprete anche nel privato della sua esistenza, vale a dire la vita cavalleresca con tutti i suoi apparati tipici e ineluttabili: dai cartelli di sfida ai passi d'armi e alle innumerevoli beghe di cui questi cavalieri erranti, abbastanza rissosi, nutrivano un'esistenza in cui un forte senso dell'onore si congiungeva perfettamente col desiderio di rinomanza e di gloria. In due succosi capitoli Martí de Riquer utilizza opportunamente tutto un settore delle sue ricerche, che, per attenersi solo ai titoli maggiori, va dai tre volumi delle *Lletres de batalla* al libro italiano *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento* o ancora al ben noto e pregevolissimo *L'arnès del cavaller*; ma quel che conta è che, in queste pagine essenziali, egli riesca a condurre il lettore nel pieno del vivere cavalleresco e dei comportamenti che caratterizzano una specifica mentalità. Tanto più quando la distanza fra questi aspetti dell'esistere concreto e quelli che invece consegnano opere d'invenzione come il *Jehan de Saintré* o come il *Curiel e Güelfa* appare in molti casi insignificante, proprio perché la storia insegna che fra l'essere e il narrare lo spartiacque è spesso sottilissimo se non proprio, in taluni casi, inesistente.

Ma l'*excursus* condotto dal Riquer con lucida illustrazione su vita di cavalieri e su due sintomatici esempi di racconti cavallereschi non serve soltanto a ben introdurre ai problemi specifici del *Tirant*, bensì vale essenzialmente a definire una tipologia che, già accennata dall'autore in altre opere (ad esempio nella *Història de la literatura catalana*), viene qui opportunamente ribadita: quella cioè che intende distinguere e differenziare da una parte i 'romanzi cavallereschi' e dall'altra i 'libri di cavalleria': i primi, testi in cui la realtà trova eco precisa e sintomaticamente si esprime; i secondi, lanciati nei territori del fantastico e del meraviglioso, così come straordina-

riamente si dà col «roman arthurien». E il *Tirant*, ovviamente, «no és un llibre de cavalleries ans una novel·la cavalleresca» (p. 71).

Nel quarto capitolo la vita di Joanot Martorell, «home bregós, altiu i agressiu i molt pagat de la seva dignitat i de la del seu llinatge» (p. 84), viene disegnata con limpido tratto, soprattutto tramite quegli atti pubblici che furono i cartelli di sfida, fra i quali emerge la lunga lite con Joan de Monpalau, che costò l'onore e ogni ipotesi di felicità alla disgraziata sorella minore di Joanot, Damiata. Ma proprio in rapporto alla data di nascita, ignota, del romanziere si aggira nella mia mente un dubbio che mi permetto di sottoporre all'autorità di Riquer, il quale avanza l'ipotesi che Martorell sia nato il 1413 o il 1414. Se il Francesc Martorell che partecipò alla spedizione di Alfonso il Magnanimo in Corsica e Sardegna nel 1420 ha da identificarsi col padre di Joanot e se gli altri due Martorell menzionati, Galceran e Jofre, furono i fratelli, l'uno immediatamente maggiore e l'altro immediatamente minore, di Joanot (si tratta, cioè, dei primi tre fratelli), allora non appare possibile che Joanot sia nato fra il '13 e il '14, perché, in tal caso, Jofre, fratello minore nato diciamo fra il '15 e il '16, avrebbe avuto quattro o cinque anni e Galceran, fratello maggiore e primogenito nato diciamo fra il '10 e il '12, avrebbe avuto otto o dieci anni. C'è ancora un altro elemento di dubbio. Nella «baralla» con Jaume Ripoll, che ha luogo nel 1442, ricompare il nome di Felip Boyl de l'Escala, che proprio in quell'anno giostra alla presenza di Enrico VI d'Inghilterra ottenendo un premio di cento libre, mentre un suo figlio viene addobbato cavaliere dal re. Questo Felip Boyl si era già battuto a Ceuta nel lontano 1415 e prima del 1442 aveva dovuto sfidare Joanot Martorell, come si evince dalla risposta di questi al parecchio più giovane Jaume Ripoll, il quale è invitato dal ben più maturo e prestigioso Joanot ad andare a cercarsi la gloria combattendo per il re. Sembrerebbe dunque, per un canto, che Jaume Ripoll sia molto più giovane di Joanot e, per l'altro, che quest'ultimo, pur non potendo dirsi coetaneo di Felip Boyl (che combatteva già nel 1415), dovesse però avvicinarsi all'età di costui (nato diciamo attorno al 1395).

Le considerazioni appena compiute (che nascono d'altronde soltanto dall'attenta lettura di quanto va scrivendo uno specialista del prestigio di Martí de Riquer) potrebbero forse indurre a retrodatare la nascita di Joanot Martorell e non di pochissimi anni: forse al 1400, se vogliamo essere avari, o anche al 1398 o 1399, se vogliamo dare venti anni al donzello Jofre che si reca in guerra col padre nel 1420 (e se ha diciotto anni, si va al 1402). In tal caso resterebbe anche meglio spiegata la cronologia relativa alla questione con Felip Boyl, di certo più vecchio di Joanot, ma non di una grossa manciata di anni. Ove questa ipotesi di nascita fosse plausibile, Joanot, morendo nel 1468, avrebbe avuto 68 o 70 anni e al suo capolavoro si sarebbe posto in piena maturità.

Il gruppo dei capitoli centrali di questa *Aproximació*, dal v all'viii, è dedicato a un'accurata descrizione degli sviluppi narrativi del voluminoso romanzo: dagli eventi inglesi a quelli che si danno in Sicilia e a Rodi; dalla centrale sezione, in cui risiede il fulcro del romanzo, relativa all'impero greco, alle avventure in Africa del Nord e al ritorno a Costantinopoli, fino

alla morte di Tirant, di cui si evidenzia, nei paragrafi conclusivi, la costruzione di personaggio basata sulla concrezione di persone reali: il remoto Roger de Flor e János Húnyadi, Geoffroy de Thoisy e, soprattutto, Pedro Vázquez de Saavedra. Naturalmente, la narrazione di episodi ed azioni non è appiattita in una mera ricapitolazione, perché la menzione dei fatti e degli attori è sempre accompagnata da esatti riferimenti, ora volti a momenti della storia reale e ora intesi a definire memorie letterarie, non dimenticando mai, tuttavia, di conferire con una materia che è e vuole essere eminentemente romanzesca. Non si possono toccare qui tutti i luoghi in cui le osservazioni del Riquer illuminano determinatamente la strutturazione del romanzo, sicché mi limiterò a segnalare soltanto le pagine (150-156) intese a chiarire come il famoso episodio di Artù e Morgana, che sembra sbilanciare pericolosamente il clamoroso realismo del *Tirant*, non è altro se non una rappresentazione teatrale, un *entremès*, perfettamente allineato agli spettacoli di cui parla il cronista Olivier de la Marche. Il Riquer aveva già accennato a questa interpretazione in alcune note della sua edizione del *Tirante* castigliano (1974), ma fa bene qui a chiarire, e in modo definitivo, la valutazione da dare dell'episodio.

Dopo un capitolo in cui si affrontano alcuni problemi che saranno ripresi in forma più precisa nel gruppo di Appendici che conclude il volume, i capitoli x e xi si inoltrano, l'uno, lungo i percorsi del vivere bellico e militaresco per significare come il romanzo sia «un ver document d'una època» (p. 218), sottolineando anche l'influenza di Eiximenis; l'altro, lungo i cammini della vita cortigiana, che riproduce «l'ambient que coneixia el nostre escriptor» (p. 225), per cui anche i famosi passaggi umoristici sono da ricondurre al realismo che informa l'intera organizzazione e formulazione del romanzo (cfr. p. 237). La rassegna si conclude con un capitolo, come sempre lucido ed essenziale, in cui si tratta della diffusione dell'opera in Spagna, in Italia e in Francia.

Sin qui, e per 250 pagine, una ricognizione in cui si pone qualsiasi lettore in grado di accostarsi al romanzo, sì da poterne pregustare prima e gustare poi tutti gli umori e comprendere appieno qualsiasi dato circostanziale. E non si tratta di un'impresa da poco, ove si pensi alla mole e alla complessità dell'opera, tanto più quando si hanno in mente due diverse categorie di lettore. Le quali, a mio avviso, saranno ampiamente soddisfatte, perché chi non sa sarà decisamente invogliato a leggere e ben armato di sostanziose conoscenze previe, e chi sa sarà ben lieto di ritrovare qui riunite tante piste dell'indagine tirantiana, arricchite da piccole e grandi novità.

E a proposito di novità, mi sia consentito di aggiungere qualche parola sulle otto appendici che, prima della sostanziosa bibliografia, concludono questo felice volume. Si tratta qui di una serie di considerazioni e valutazioni più decisamente inserite nel circuito della ricerca, e quindi dirette a chi del *Tirant* possiede già conoscenza diretta. Non mi pare opportuno ripercorrere uno per uno gli otto *excursos* che conferiscono altra e nuova dignità a quest'ultima fatica di Martí de Riquer, sicché mi limiterò a segnalare soltanto il rilievo dei confronti fra il *Tirant*, il *Guillem de Varoic* e il *Llibre de l'Orde de Cavalleria* di Llull, tenendo in considerazione anche il

Rommant de Guy de Warwic, ossia la prosificazione quattrocentesca del roman anglo-normanno del XIII secolo; oppure a sottolineare l'importanza dei risultati raggiunti in merito al prologo del *Tirant*, anche a prescindere da quello che Riquer chiama plagio «francament escandalós» da parte di Joanot nei confronti dei *Dotze treballs d'Hèrcules* di Enric de Villena, allorché si chiarisce in maniera che a me par definitiva come il famoso «rei expectant» sia l'infante Ferran di Portogallo, in quanto successore di Pere el Conestable alla Corona d'Aragona.

Ma non voglio concludere queste note senza menzionare il rilievo delle pagine rivolte a Martí Joan de Galba, ossia a un problema con cui si sono misurati alcuni dei migliori critici del romanzo. Riquer, che è studioso di razza, non ha timore di smentire se stesso e nella proposta che oggi formula – secondo cui Galba non intervenne affatto né nella misteriosa quarta parte del *Tirant*, né mediante inserimenti, né ripulendo il testo – dà il massimo rilievo al passaggio della Dedicà, in cui Joanot rivendica la totale paternità dell'opera: «*e no altri ab mi*». Questa proposta mi pare francamente la più accettabile cui attenersi, almeno finché non compaiano documenti tali da farla revocare in dubbio. Sicché ancora una volta ha ragione Martí de Riquer, e proprio perché la sua intelligenza dei testi è costantemente sorretta, oltre che da vasta cultura, da acuto senso critico e da un equilibrio lucido e concreto; a mio parere, qualcosa di più e di meglio del semplice 'positivismo'. [GIUSEPPE E. SANSONE, *Università di Roma La Sapienza*]

GIANFRANCO FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma («Filologia veneta. Testi e studi»), 1990, pp. xxii-412.

In questo importante volume, per merito di anonimi ma affettuosi amici e di una imponente lista di sottoscrittori (pp. xv-xix), sono stati riuniti, con ritocchi ed aggiornamento dell'apparato di note, dodici importanti studi del maestro di Padova (aggiungo volta a volta la data di prima pubblicazione): «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete» (pp. 1-137; 1976); «Beata Beatrix» (pp. 139-162; 1985); «In margine ai "Sermones": stile francescano e stile antoniano» (pp. 163-173; 1982); «Gli antichi nomi di persona e la storia civile di Venezia» (pp. 175-209; 1971); «Tra i Lapi e i Bindi del Duecento: note di antroponomia fiorentina» (pp. 211-226; 1954-1956); «Introduzione al veneziano "de là mar"» (pp. 227-267; 1968-1970); «La Romània d'oltremare: francese e veneziano nel Levante» (pp. 269-286; 1978); «La presenza di Dante nel Veneto» (pp. 287-308; 1965-1966); «Il primo imitatore veneto di Dante, Giovanni Quirini» (pp. 309-335; 1966); «Il Petrarca volgare e la sua "schola" padovana» (pp. 337-353; 1979); «La "Bibbia istoriata padovana" dell'ul-

tima età carrarese» (pp. 352-375; 1961-1962); «La cultura cavalleresca e l'“umanesimo cavalleresco” nel Veneto» (pp. 377-394; 1964). Chiude il volume un utilissimo indice dei nomi e l'elenco delle 22 illustrazioni, assai ben riprodotte. La breve «Presentazione» firmata dall'editore fa un sommario bilancio dell'importanza per la storia della cultura veneta (sia antica che moderna) dei trentacinque anni di magistero padovano di Folena; il libro, che include lavori ormai classici e di grandissimo rilievo, comprova nel modo migliore quanto la filologia medievale debba a Gianfranco Folena. [A.V.]