

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XVI · 1991

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Testi e modelli antropologici. Seminario del Centro di ricerche in scienza della letteratura, a cura di MASSIMO BONAFIN, Milano, Arcipelago, 1989, pp. 166.

Nato da un seminario tenuto al Centro di ricerche in scienze della letteratura di Genova, questo volume raccoglie alcuni contributi che «intendono saggiare l'integrazione del testo letterario nel sistema culturale complessivo di una società, ossia la consistenza antropologica della letteratura» (iv di copertina). La prefazione di Massimo Bonafin, fornisce un breve panorama delle diverse direzioni che può prendere un'analisi 'culturologica' del testo letterario, dall'approccio 'soggettivista' o 'mentalista' che si rifà per esempio al lavoro di Lévi-Strauss, a quello 'oggettivista' o 'funzionalista' di Malinowski o di Durkheim. Bonafin sottolinea tuttavia la necessità di distinguere «la pluralità di livelli in cui l'analisi 'culturologica' può articolarsi, nella consapevolezza che, comunque, occorre di volta in volta valutare la relazione (dinamica, dialettica, a vari gradienti di intensità) che si instaura fra i contenuti culturali e l'ideologia dell'opera letteraria» (p. 12). Ogni opera va quindi vagliata singolarmente, poiché la presenza di un qualche modello antropologico non si manifesta sempre allo stesso modo. Esso può trovarsi, per esempio, al livello del contenuto, della struttura narrativa, o manifestarsi in «processi rituali tematizzati dalla letteratura», «figure archetipiche, eroi, semidei, divenuti personaggi letterari» (p. 12).

Posto dunque che l'oggetto dell'analisi è la presenza di un modello antropologico a un determinato livello di un testo, i contributi che costituiscono il volume trattano una serie di argomenti piuttosto disparati, ma uniti anche dal fatto che quasi tutti hanno per oggetto un testo medievale e romanzo. Una tra le eccezioni è l'intervento di Santino Mele, «Plurilinguismo e cultura subalterna nel macaronico di Folengo» (pp. 115-35), che esamina come il ricorso alla cultura subalterna del mondo contadino, presente nell'uso del dialetto, non intenda sposarne l'ideologia, ma piuttosto, nell'alzare il dialetto al livello di poesia, si proponga di sferrare uno degli ultimi attacchi alle teorie linguistiche (vincenti) di un Bembo. L'altra eccezione è l'interessante intervento di Rita Caprini, «Sigfrido, Attila e Hagen: i nomi propri del ciclo dei Nibelunghi» (pp. 43-72), ispirato al lavoro di Saussure nelle leggende germaniche¹, che analizza il siste-

¹ F. de Saussure, *Le leggende germaniche*, a c. di A. Marinetti e M. Meli, Este 1986.

ma dei nomi propri dei Nibelunghi per mostrare come essi risalgano in ultima analisi a quelli della famiglia reale burgunda intorno al V secolo, e come i nomi 'stranieri', estranei alla stirpe, siano quelli di Sigfrido, personaggio unico e vittima, di Hagen, l'assassino di Sigfrido, e infine di Attila, il solo personaggio storicamente identificabile e realmente coinvolto nella sconfitta dei Burgundi ad opera dei Romani nel 430. Il saggio dimostra che in effetti i personaggi principali, ma fuori dall'ordinario e dalle regole, non rientrano nel *clan* sottostante all'epopea, e analizza anche quel sistema onomastico, germanico, nel suo passaggio da un sistema significativo a uno semplicemente allitterativo, nonché il suo passaggio dalla storia alla leggenda, dove un nome, nell'elaborazione collettiva, può spostarsi da un personaggio a un altro, perfino a personaggi di sesso diverso, pur conservando tratti originari. Il saggio di Caprini si riferisce all'epopea germanica ma, ovviamente, apre spiragli su quella romanza, intimamente connessa a quella germanica in un sistema di rapporti reciproci. Come non pensare, a proposito di nomi allitterativi, a *Amis e Amile*, o ancora, a Bovo e Beton, in *Daurel et Beton*, che sembra siano collegati anch'essi al sistema onomastico burgundo².

Sempre in rapporto a antiche istituzioni culturali germaniche e all'epopea, romanza questa volta, è l'intervento di Massimo Bonafin, «Gabbo: voto e vanto. Ipotesi sulla struttura (letteraria) e le origini (antropologiche) di un motivo medievale» (pp. 13-41). Argomento centrale del lavoro di Bonafin, presentato come *work in progress*, è la scena dei *gabs* nel *Voyage de Charlemagne*. L'autore risale all'etimologia del termine *gab* dal nordico *gabb*, *gabba*, per poi verificare dove essi e altri termini associati compaiono nella letteratura degli Scaldi e delle Saghe. Scopre che tali occorrenze sono quasi sempre associate a riti di passaggio, a investiture, a giuramenti solenni, spesso con la promessa di compiere grandi fatti d'armi, e quasi sempre in contesti di banchetti e di pesanti bevute. La scena dei *gabs* nel *Voyage* è insomma legata al modello di una precisa istituzione sociale, che però è qui resa su un piano estetico e in modo funzionale al testo. Bonafin infine nota giustamente che nella diacronia del motivo del *gab* vi è un passaggio dalla sfera rituale a quella dell'«utilizzo profano e poi letterario, che gli assicurò una notevole vitalità», e che può anche significare reimpiego in chiave comica. Questo ovviamente è il caso del *Voyage*, ma ciò sembra essersi perso leggermente di vista nella casistica presentata da Bonafin, mentre forse andava puntualizzato meglio, anche perché l'autore se n'era già occupato in un lavoro precedente³.

È spesso un problema simile di smarrimento nel materiale presentato che può essere individuato negli altri interventi, come si diceva tutti su argomenti romanzi, anche se in due casi con rapporti con il mondo classico. Si tratta dei saggi di Annamaria Carrega, «La

² Cfr. K. Wais, «Ermessent, die vier Söhne des Giboart und der Mord an Sigfried», in *Romanisches Mittelalter. Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Baehr*, Göttingen 1981, pp. 343-72.

³ Cfr. l'«Introduzione» a *Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, a c. di M. Bonafin, Parma 1987, pp. 5-22.

scrittura sognata. Dimensione onirica e pratica letteraria nei *Discorsi sacri* e nella *Vita Nuova*» (pp. 73-92); di Margherita Lecco, «Il colore di Fauvel» (pp. 93-114); di Gabriella Moretti, «Arti e fate a banchetto e i loro doni: per la storia del reimpiego di un motivo folklorico» (pp. 137-65). L'intervento di Lecco parte dall'osservazione che i colori «possiedono . . . una forte connotazione antropologica simbolica, sono in pratica codici semiotici» (p. 93), e sarà tanto più interessante il loro uso nella letteratura medievale, emanazione di una società con «un alto tasso di 'semioticità'» (p. 94). Oggetto dell'analisi è dunque il *Roman de Fauvel*, dove il colore compare fin dal nome del protagonista, *fauve* appunto, un colore giallo associato al basso e al degrado, come è infatti il protagonista, il cavallo Fauvel. Mentre il sistema di opposizioni e dei loro relativi significati viene esaminato con chiarezza per quanto riguarda il romanzo in sé, è spesso difficile vedere esattamente come e se il sistema di *Fauvel* sia legato a qualche struttura o sistema antropologico più ampio.

Per gli ultimi due interventi, di Carrega e di Moretti, che, come dicevo, tracciano rapporti tra il mondo classico e il Medioevo romanzo, non c'è nulla da eccepire sulla sostanza. Nel primo caso si tratta dei rapporti fra attività onirica e scrittura autobiografica, analizzate da Carrega nei *Discorsi sacri* di Elio Aristide, opera del II secolo, come legata alla pratica medica antica dell'incubazione, dell'annotare i sogni, trasmessi dalla divinità, a scopo terapeutico. Quello di Aristide rappresenterebbe il primo uso retorico-letterario di tale motivo, che attraversa il Medioevo e compare nella *Vita nuova*, dove lo scrivente da semplice annotatore diventa soggetto in proprio dell'opera. Dal momento che Carrega parte da una citazione di Le Goff e di Schmitt sul nesso tra esperienza onirica e autobiografica⁴, è un peccato che non abbia indagato di più su questa linea e almeno menzionato la mole di testi che prendono spunto anche dal *Somnium Scipionis*, e che sfociano nel *Roman de la Rose* e nelle sue imitazioni, tra cui *Il Fiore* e *Il detto d'Amore*, attribuiti appunto all'autore della *Vita nuova*.

Anche nel caso dell'articolo di Moretti sembra che siano stati lasciati fuori alcuni nessi tra l'analisi della tematica nel mondo classico (qui si tratta del motivo del banchetto delle fate) e la letteratura medievale. L'intervento studia con abbondanza di esempi come il motivo del banchetto di esseri sovranaturali (gli dei nel mondo classico, o le Parche), in cui viene offerto qualche tipo di regalo, si colleghi poi a fatti dottrinali, nel senso che i regali sono spesso la sapienza, o aspetti di essa, che alla fine tendono alla personificazione di tali qualità. Questo sviluppo è seguito attraverso testi come il mito di Paride e di Elena di Troia, ma soprattutto il *Symposium* di Luciano, *Amore e Psiche* nelle *Metamorfosi* di Apuleio e *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella. Mentre il motivo è inizial-

⁴ J. Le Goff, «Il cristianesimo e i sogni» in *L'immaginario medievale*, Bari 1988, pp. 141-208; J. C. Schmitt, «L'autobiografia sognata», in *Religione, folklore e società dell'Occidente medievale*, Bari 1988, pp. 269-86.

mente messo in rapporto con racconti di fate come *La bella addormentata nel bosco*, sottolineandone così i rapporti con motivi folklorici (e tutto il discorso prende le mosse dallo studio di Laurence Harf-Lancner sulle fate⁵), tali nessi non vengono più considerati forse adeguatamente quando Moretti fa un salto e illustra la fusione del motivo divinità-dottrina nell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes. Lì c'è di nuovo una 'folklorizzazione' del motivo con l'influenza dei miti celtici (come non pensare anche al motivo del dono delle fate in testi come il *lai* di *Guingamor*, o nel parodico *Chevalier qui fist les cons parler?*), e particolarmente in Chrétien sappiamo quanto fosse forte il desiderio di collegare la *chevalerie*, rappresentata anche dal mito celtico di re Artù e della sua corte, con la *clergie*, la scienza, nel tentativo di esaltare la cavalleria cortese⁶. Forse qualche parola sull' 'ideologia' dell'autore e del suo pubblico nel riuso del motivo delle fate come *artes* andava qui spesa, e avrebbe anche dato ragione all'affermazione di Moretti che Chrétien conosceva solo indirettamente Marziano Capella; questo gli bastava poiché il nesso tra *féerie* e dottrina è comunque alla base di buona parte della sua opera.

Con questi rilievi non vorrei tuttavia dare l'impressione di un giudizio negativo sul volume: si capisce che esso è il frutto di un convegno, dove c'è un tempo limitato per sviluppare le singole comunicazioni. Le linee di ricerca abbozzate qui sono ricche di spunti per indagini future sui legami tra strutture antropologiche e letteratura medievale, un campo di grande interesse, come è stato dimostrato recentemente anche da lavori come quelli di Lucia Lazzerini su *Audigier* o di Luciana Borghi Cedrini sul *Pet au vilain* di Rutebeuf⁷. [CHARMAINE LEE, *Università di Cassino*]

⁵ L. Harf-Lancner, *Les fées du Moyn Age. Morgane et Mélusine. La naissance de fées*, Genève 1984 (tra. it., Torino 1989).

⁶ Cfr. E. Köhler, *L'avventura cavalleresca*, Bologna 1985.

⁷ Cfr. «Introduzione» a *Audigier, poema eroicomico antico-francese*, a c. di L. Lazzerini, Firenze 1985, pp. 7-113; L. Borghi Cedrini, *La cosmologia del villano*, Alessandria 1989.

Forme dell'identità cavalleresca (= *L'immagine riflessa*, XII [1989], n. 1-2), Genova, Tilgher, pp. 471.

Meritano senza dubbio attenzione i due fascicoli della rivista *L'immagine riflessa*, raccolti sotto il titolo *Forme dell'identità cavalleresca*, che raccolgono i contributi presentati al colloquio tenutosi al centro «Sorelle Clark» di Bagni di Lucca nel giugno 1987. La preoccupazione degli organizzatori è stata quella di studiare «il grande teatro cavalleresco, come incerto e fascinoso territorio di confine e di incontro tra la 'realtà' e l'ideale» (p. 3), lasciando così spazio ad interventi tra i più vari per contenuto ed impostazione metodologica. Dal momento infatti che ci si chiede il "come" ed il "perché" della secolare permanenza dell'ideale cavalleresco nella cultura europea e del suo carattere di «mito transitorio» (p. 91), che in quanto tale

diventa oggetto di continui adattamenti e *translationes* moderne (ibidem), è possibile analizzare il problema dai più diversi punti di vista. Tenendoci nel dominio disciplinare di questa rivista, appunteremo la nostra attenzione sui contributi che rientrano nel campo storico-letterario medievale¹.

Tra i nostri studiosi, alcuni mettono in primo piano aspetti della tecnica militare. Sulla questione dell'origine della cavalleria medievale e della fissazione dell'ideale cavalleresco si interroga, riprendendo i suoi ormai classici volumi², J. Flori. Egli, basandosi su testimonianze tratte dallo studio dell'iconografia e di fonti letterarie e storiche, mostra come la costituzione della cavalleria in quanto gruppo sociale omogeneo che si identifica in un'ideologia di protezione del popolo, della chiesa e dei deboli, sia un fenomeno che si può far risalire all'XI-XII sec., quando viene introdotta la tecnica di combattimento dell'urto frontale, che «cristallizzò sulla nuova lancia, strumento privilegiato dei cavalieri di élite, un vasto insieme di elementi ideologici che contribuirono a fornire alla cavalleria i valori specifici di cui si fregiò da allora in avanti» (p. 39).

Anche l'intervento di V. Cirlot sottolinea l'importanza dello studio delle tecniche militari. L'impiego di nuovi tipi di protezione, come l'elmo e lo scudo, nel XIII sec., sembra infatti essere in relazione con l'uso del cimiero, che permette l'identificazione del cavaliere in combattimento, ma gli conferisce un aspetto quasi mostruoso, dotandolo di «un volto "altro", con la funzione di un'autentica maschera» (p. 111), con gli effetti di capovolgimento e di burlesco che ne derivano.

Tra le indagini di taglio più spiccatamente storico si stacca quella di G. Tabacco sulla realtà specifica dell'Italia precomunale, in cui la cavalleria assume funzioni politiche peculiari del quadro cittadino, ma partecipa

¹ Dei 19 interventi, comunque, solo A. Brandalise, «Cavalleria visibile e cavalleria invisibile. 'Approfondimento' e 'oltrepassamento' del simbolo cavalleresco in Manzoni», pp. 461-72; G. Brizzi, «La 'cavalleria' dei Romani. L'etica aristocratica fino all'età delle guerre puniche», pp. 311-42 e F. Erspamer, «Metamorfosi del cavaliere», pp. 433-60, si allontanano completamente dall'ambito individuato.

Forniamo in ordine alfabetico per autore l'indicazione dei titoli e delle pagine degli altri contributi: A. Barbero, «Il problema del coraggio e della paura nella cultura cavalleresca», pp. 193-216; C. Bologna, «La generosità cavalleresca di Alessandro Magno», pp. 367-404; F. Cardini, «Vita comunale e dignità cavalleresca a Siena», pp. 269-88; V. Cirlot, «Il cimiero come maschera cavalleresca», pp. 109-20; A. Fassò, «La lotta col re-padre e il sogno della sovranità: gli eroi di Chrétien de Troyes», pp. 55-90; J. Flori, «La lancia e il vessillo», pp. 7-40; K.W. Hempfer, «Realtà sociale e gioco letterario. L'ambivalenza della cavalleria intorno al 1500», pp. 405-32; L. Mancinelli, «Diversi modelli di cavaliere nel romanzo cortese tedesco», pp. 121-32; M. Mancini, «Onore cavalleresco e onore aristocratico», pp. 147-92; U. Molk, «A proposito del senso di *cortois(ie)* nella letteratura del XII sec.», pp. 41-54; M. Pont, «Nobiltà, cavalleria e territorio: Barcellona nel XIII secolo», pp. 289-342; J.E. Ruiz Domènec, «Il grande anelito della cavalleria cortese», pp. 133-46; T. Szabò, «Dal mito della cavalleria al mito della corte», pp. 343-66; G. Tabacco, «Vassalli, nobili e cavalieri nell'Italia precomunale», pp. 243-68; F. Wolfzettel, «Cavalleria esemplare o cavalleria problematica?», pp. 91-108; F. Zambon, «La 'cavalleria celeste' e il luogo del racconto nella *Queste del Saint Graal*», pp. 217-30.

² *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève 1983; *L'essor de la chevalerie, XIème et XIIème siècles*, Genève 1986.

«all'esperienza sociale e culturale dell'avventurosa cavalleria europea, non per semplice imitazione, ma per un processo di elaborazione comune a tutta l'area latino-germanica di ascendenza carolingia» (pp. 266-7). Gli interventi di M. Pont e di F. Cardini, invece, esaminano realtà più specifiche. A Barcellona, nel XIII sec., il centro sviluppa funzioni economiche di espansione monetaria, mentre la periferia essenzialmente agricola è oggetto di conquista da parte di un ceto di *ministeriales* che esercitano servizi pubblici nell'ambito cittadino. A Siena, dal XII fin oltre il XIV sec., la concessione della dignità cavalleresca, dapprima strettamente connessa alla prestazione di un servizio militare obbligatorio, finisce per diventare completamente estranea all'esercizio del combattimento a cavallo ed essere fortemente ambita dai nuovi ceti emergenti.

L'evoluzione interna della cavalleria, che questi studiosi analizzano sul piano storico-sociale, è un fenomeno che si riscontra sul piano dell'analisi più specificamente letteraria. Significativo a questo proposito è il contributo di T. Szabò, il quale attribuisce il prestigio conquistato dalla cavalleria nel corso dei secoli ad un mutamento, che ha luogo a partire dall'XI sec., nell'immagine del guerriero «ancorata da un lato - in guerra - al conflitto armato e dall'altro - in pace - ai valori della convivenza sociale» (p. 348). Passando in rivista testi di Orderico Vitale, Walter Map, Wolfram von Eschenbach, Goffredo di Strasburgo ed altri, lo studioso focalizza la sua attenzione sul processo di trasformazione del cavaliere da combattente, la cui educazione raffinata è un modo per affermare la legittimità della sua presenza a corte, a cortigiano, esperto di buone maniere, che contribuisce «alla creazione di forme di convivenza che portino al bene comune della società» (p. 366).

Tra i valori che si collocano in primo piano nel romanzo cavalleresco è il coraggio, spinto talvolta fino alla temerarietà, e il cui opposto viene spesso identificato con la codardia, la più ignobile delle debolezze. L'indagine condotta da A. Barbero a partire da cronache e memorie di guerra mostra invece che questo tipo di letteratura, «la cui portata ideologica è spesso più diretta e consapevole di quanto non avvenga nel romanzo» (p. 205), mantiene fin oltre il XIV sec. un atteggiamento realistico nei confronti della guerra, per cui la paura non è sottoposta a nessun tipo di censura, mentre il coraggio, quando non sia accompagnato dalla prudenza, è oggetto di biasimo da parte dei combattenti più anziani ed esperti.

Sulla traccia di osservazioni di Hegel, Voltaire e Schopenhauer, M. Mancini si interroga invece sulla positività dell'onore come valore costitutivo dell'ideale cavalleresco. Gli studi di Hauser e di Köhler sull'aristocrazia nel medioevo forniscono allo studioso le premesse per individuare nella società medievale una distinzione tra una "nuova nobiltà" ed una "vecchia aristocrazia", che si pongono in maniera diversa di fronte all'onore: mentre l'*homo novus* ha una concezione forte dell'onore, come verifica della sua appartenenza ad un ceto, l'aristocratico di antica tradizione ha con questo valore un rapporto molto più duttile ed aperto. Mancini mostra che questo duplice atteggiamento è presente anche nella poesia trobadorica, in cui l'onore viene spiritualizzato da poeti come Bertrand de Born e relativizzato, «giocato sullo scenario della finzione» (p. 176), da Guglielmo IX, che invece incarna la figura del "vero" signore, capace di

«prendere su di sé tutti i lati dell'uomo» (p. 190). La proposta finale di rivedere alcuni romanzi cavallereschi alla luce di questa dicotomia ci sembra ricca di suggestione.

L'ambivalenza che K.W. Hempfer individua nelle forme in cui si manifesta l'ideale cavalleresco attorno al 1500 ha qualche aspetto in comune con quella identificata da Mancini. Hempfer pone come prioritario il problema del rapporto tra letteratura e società, che non è determinabile a priori, ma che può «spaziare dalla relazione mimetica alla funzione costitutiva della realtà che la letteratura svolge» (p. 407). Il moltiplicarsi in Italia ed in Europa di manifestazioni, come il duello, il torneo e la cerimonia di vestizione dei cavalieri, ormai spogliate del loro significato originario, prova l'interdipendenza e l'interpenetrazione tra finzione e realtà e mette in evidenza l'ambiguità dell'ideale cavalleresco in quest'epoca, in bilico tra serio e faceto, tra identificazione idealizzante e presa in giro scherzosa. L'accurata indagine di L. Mancinelli sul romanzo cortese tedesco mostra quanto sia forte anche in quest'ambito letterario il potenziale idealizzante della letteratura e come sia determinante a questo scopo il ruolo dell'autore, che può indirizzare la sua opera verso la funzione di *exemplum*, in cui la figura del cavaliere viene idealizzata e proposta come modello da imitare.

Il processo di osmosi tra letteratura e realtà e il carattere di «realtà al secondo grado» (p. 92) del mito cavalleresco «che non manca di lasciare la sua impronta sulla realtà vissuta» (ibidem) viene preso in esame da F. Wolfzettel che, attraverso la lettura del *Gui de Warewic*, romanzo anglonormanno della prima metà del XIII sec., mostra come il ricorso alla tradizione di un'opera che, in quanto *ancestral romance*, si pone sotto il segno della validità contemporanea, è indice di una frattura, per cui il carattere esemplare dell'eroe è garantito solo dal suo statuto letterario.

F. Zambon si sofferma invece sul romanzo della *Queste del Saint Graal* e mette in relazione il motivo della *queste* con la nozione di "racconto mistico" presente nell'epopea islamica dell'Iran: il parallelo è certamente suggestivo, ma ci sembra piuttosto forzato.

Le lacerazioni interne della cavalleria si traducono secondo J.E. Ruiz Domènec in un "grande anelito", che spinge i protagonisti dei romanzi cavallereschi ad una continua ricerca, il cui oggetto può concretizzarsi di volta in volta nella donna, nel feudo o nel Graal, ma che rimane perennemente insoddisfatta, in quanto è animata da un impulso irrefrenabile, da un'aspirazione all'infinito «che è la risposta alla morale gotica, intransigente, cupa, estranea al grande impulso cortese che consiste nel cercare nello spazio esterno, nel bosco, la possibilità di qualcosa di meraviglioso» (p. 144).

Il problema del rapporto tra letteratura e società viene affrontato pure da U. Mölk, anche se da tutt'altra angolazione. Lo studioso tedesco analizza infatti l'evoluzione semantica dei termini *courtois* e *courtoisie*, rinvenendone le occorrenze in canzoni di gesta, poesie trobadoriche e testi narrativi del XII sec. Egli osserva che l'aggettivo assume diverse connotazioni nei diversi ambiti letterari, per cui, da attributo riferito al parlare ed indicante un discorso in cui «forma adeguata e contenuto appropriato sono concepiti in modo unitario» (p. 42) nelle canzoni di gesta, finisce per assumere il valore di 'adeguato ad un "sistema normativo"' il cui centro è la

corte principesca nella poesia trobadorica, mentre nei testi di Chrétien de Troyes e di Maria di Francia la *cortoisie*, «pur costituendo la norma su cui fondare il proprio comportamento, è tuttavia vissuta con molte tensioni dal protagonista ed è quindi presentata in maniera problematica» (p. 53).

L'altra componente importante del concetto di *courtoisie*, messo in evidenza da Mölk solo alla fine del suo contributo, quello della magnanimità, della liberalità, è invece il punto centrale dell'analisi del personaggio di Alessandro Magno proposta da C. Bologna. Questi vede infatti nella generosità di Alessandro, nella sua capacità di «trasferire il sapere in operatività, elargendolo come uno dei molti beni da ridistribuire» (p. 373) una straordinaria forza di mediazione tra diversi livelli epistemologici. Sono dunque espliciti i riferimenti al sistema trifunzionale duméziliano, del quale Bologna si serve per fornire una controprova su un diverso piano esegetico del carattere di mediazione del personaggio che, unico nella letteratura medievale, ne realizza le tre funzioni-base.

Suggerzioni duméziliane si ritrovano anche nell'intervento di A. Fassò, il quale vede nel conflitto tra signore e vassallo per il possesso della dama, *leit-motiv* della letteratura romanzesca medievale, il riflesso di una situazione edipica, in cui l'aspirazione al congiungimento con la donna-madre equivale all'aspirazione al potere regale, in quanto è la donna, detentrica della fecondità e della ricchezza di cui il re deve essere dispensatore, che conferisce la sovranità. La conclusione che Fassò trae dalla sua riflessione è che le opere di Chrétien de Troyes – il migliore campione della produzione romanzesca – possano essere lette come letteratura onirica, in quanto solo nel sogno «si può raffigurare il rapporto ambivalente tra signore e vassallo o – se volete – tra padre e figlio: odio e amore, fedeltà e rivalità» (p. 83).

Il merito della raccolta è dunque senz'altro quello di mettere in evidenza la profondità e l'ampiezza dell'influenza della cavalleria sulla cultura occidentale. L'adozione della metafora teatrale, la nozione di cavalleria come mito, sospeso tra realtà ed immaginazione, e la varietà degli approcci proposti mostrano, da parte degli organizzatori del colloquio, una piena consapevolezza della complessità e delle molteplici sfaccettature del problema e soprattutto una chiara volontà di approfondimento. Tuttavia, se è vero che la scelta di un livello esegetico di ampia generalizzazione per l'analisi della cavalleria è quasi obbligatoria, è anche vero che ci si poteva aspettare una maggiore cura nel definire i limiti di questa generalizzazione, operazione difficile, ma pur sempre necessaria quando si voglia evitare che l'indagine possa mancare, a volte, di sufficiente specificità. [PAOLA MORENO, *Napoli*]

Il punto su: I trovatori, a cura di Mario Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. VIII-258, Lit. 30.000.

Il volume si articola in due parti: in un'ampia «Introduzione» (pp. 5-105) e in un'antologia critica intitolata «Le interpretazioni» (pp. 107-254).

La sezione antologica contiene, talvolta con tagli, i seguenti saggi organizzati in

quattro sezioni: I) Interpretazioni della *fin'amor*: R. Nelli, «Eros trobadorico» («De l'amour provençal», *Cahiers du Sud*, 1942), pp. 109-22; E. Köhler, «La piccola nobiltà e l'origine della poesia trobadorica» (da *Sociologia della 'fin'amor'*, Padova 1976), pp. 123-32; II) Poetiche, maniere, caratteri: L.T. Topsfield, «Guglielmo IX, Marcabru, Bernart de Ventadorn e la ricerca del *jois*» (da *Troubadors and Love*, Cambridge 1975), pp. 133-42; A. Roncaglia, «Il moralismo cristiano di Marcabru» («Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo», in *I Cistercensi e il Lazio*, Roma 1978), pp. 143-52; N. Pasero, «Pastora contro cavaliere: Marcabru e Guglielmo IX» (da *CN* 43, 1983), pp. 153-62; U. Mölk, «Raimbaut d'Aurenga e il *trobar prim*» (da *Trobar clus - trobar leu*, München 1968), pp. 163-71; M. de Riquer, «Temi epici in Guillem de Berguedà» (dalla sua ed. del trovatore, Abadia de Poblet 1971), pp. 173-80; D. Rieger, «Le *trobairitz*» (dal volume collettivo *Die französische Autorin vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1979), pp. 181-8; G. Folena, «I trovatori di Dante» (da *Vulgares eloquentes*, Padova 1961), pp. 189-95; III) Letture di *connaisseurs*: Stendhal, «De l'amour in Provenza» (da *De l'amour*), pp. 197-202; F. Nietzsche, «Fröhliche Wissenschaft e 'gaia scienza'» (pagine tratte da alcune opere e dai frammenti postumi), pp. 203-8; S. Weil, «L'ispirazione occitana» («En quoi consiste l'inspiration occitanienne», *Cahiers du Sud*, 1942), pp. 209-17; J. Lacan, «Amore cortese, ostacolo e *jouissance*» (brani dal *Seminario*, Torino 1983 e da *Radiofonia. Televisione*, Torino 1982), pp. 219-25; IV). La questione dello stile: P. Zumthor, «Il 'grande canto cortese'» (da *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973), pp. 227-32; L. Spitzer, «L'amore lontano di Jauffre Rudel e il senso della poesia dei trovatori» (il noto saggio del '44), pp. 233-48; R. Dragonetti, «Alle origini del *gay saber*» (da *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris 1982), pp. 249-54.

Il libro si presenta come un utile avviamento alla lettura e allo studio dei trovatori; ma, a differenza di altri quadri d'insieme, di più o meno ampio respiro, della lirica provenzale, dalle sintesi classiche alle panoramiche più recenti, l'autore ha preferito collocare la sua prospettiva prevalentemente dal punto di vista della ricezione e del riuso, antico e moderno, di questa poesia, piuttosto che seguirne aspetti e momenti in maniera cronologicamente ordinata. In fondo, come è stato a volte osservato, la lirica trobadorica mal si presta a una trattazione in chiave storico-letteraria, mentre impensabile sarebbe una prospettiva che non andasse oltre i confini del Meridione e, per altri aspetti, che si chiudesse all'interno del limite cronologico del XIII secolo. Se relativamente breve è stata la vita di questa poesia, a essa spetta di diritto, nonostante la sua specificità e l'irripetibilità dei contesti che la ospitarono, un ruolo fondante nel repertorio delle poetiche, delle forme e delle mentalità che saranno fatte proprie, in via mediata o immediata, da una parte importante della cultura e della letteratura del tardo Medioevo e dell'età moderna. La storia della poesia dei trovatori è anche la storia della sua presenza.

La presentazione quindi di movimenti, problemi, personalità si intreccia strettamente e quasi inscindibilmente, nel discorso di Mancini, al loro sopravvivere e al loro rivivere nel corso dei secoli, ad esempio in letture di *connaisseurs* (da Stendhal a Lacan), argomento a cui era in parte dedicato un suo precedente libro (*La gaia scienza dei trovatori*, Parma 1984 [rec. in *MR* 9, 1984: 443-61]); ma il modello trobadorico non è meno presente nella poesia moderna, come Mancini rapidamente illustra con pochi ma significativi esempi (tra cui Nelli, Pasolini e Giudici). D'altro canto, ed è forse questo uno degli aspetti più interessanti di questo volume, Mancini evita di dare una chiave di lettura predefinita della lirica trobadorica, insistendo,

anche quando discute la bibliografia specialistica, sulla pluralità e molto spesso sulla conflittualità delle interpretazioni: si vedano ad esempio le belle pagine dedicate a René Nelli e alla sua teoria della *fin'amor*, a cui fanno immediatamente seguito quelle sull'ipotesi sociologica di Köhler, uno studioso, a cui com'è noto l'autore è stato vicino, del quale vengono sottolineati anche i momenti genialmente 'trasgressivi' nei confronti delle sue stesse premesse di metodo.

Uno degli scopi del libro, del resto, è quello di una messa a fuoco bibliografica degli studi provenzali, della quale vanno apprezzati la lucidità e l'aggiornamento (manca purtroppo un indice dei nomi, che sarebbe stato particolarmente utile): ma si è già implicitamente detto come, al di là dell'apparente modestia di questi intenti, la vena saggistica dell'autore predomina sulla compilazione bibliografica, rendendo intricata e godibile anche agli addetti ai lavori una panoramica rivolta almeno in parte al profano o allo studente (un appunto che non può essere rivolto all'autore ma all'editore è l'impoetico e in qualche modo terroristico titolo *Il punto su: ...*, adatto più a un *instant book* che a un lavoro come questo).

La scelta dei saggi antologizzati rispecchia ovviamente il filo del discorso dell'«Introduzione», nelle sue molteplici articolazioni, proponendo, accanto a pagine note, come quelle di Zumthor sul grande canto cortese o di Köhler sulla piccola nobiltà e l'ideologia trobadorica, o comunque non difficilmente accessibili, come quelle di Pasero o di Roncaglia, vere e proprie rarità come gli scritti di Nelli e di Weil (per la prima volta tradotto, seppure parzialmente, è anche il saggio di Spitzer). Se non sbaglio, si tratta della prima antologia critica apparsa in italiano (e incorporata in un libro che non è solo un'antologia critica) sui trovatori, se si esclude il volume curato da Luciano Formisano, *La lirica* («Strumenti di filologia romanza», Bologna 1990), che abbraccia però la lirica in tutta l'area romanza medievale e non solo in quella occitanica.

Questo volume è dunque benvenuto nell'ormai non piccolo numero di antologie, introduzioni storiche, studi complessivi o monografici dedicati negli ultimi anni, in Italia, alla poesia provenzale, a cui si affiancano le numerose edizioni critiche anche recentemente apparse: il tutto a conferma di una rinnovata presenza dei trovatori nell'università e nella scuola, negli ambienti di ricerca e tra il pubblico laico. [COSTANZO DI GIROLAMO, *Università di Napoli*]

Renaut de Montauban, Édition critique du manuscrit Douce par JACQUES THOMAS, Genève, Droz, 1989 (Textes littéraires français, 371), pp. 816. Fr. sv. 130.

È opera d'uno dei più provetti e accreditati indagatori dei testi della tradizione rinaldiana (se si guarda alla bibliografia che generosamente ne esibisce) questa nuova, dopo Michelant (1862) e Castets (1909), edizione del romanzo dei quattro figli di Aimone: testo tra i più trascritti (dodici codici,

più uno frammentario, per le redazioni in versi, nove per quelle in prosa, uno con un testo parte in versi parte in prosa, oltre a sette incunaboli: per non dire della fortuna in altre letterature¹), amati e imitati del Medioevo occidentale, anche in grazia d'una qualità complessivamente modesta del racconto. L'edizione di cui qui ci occupiamo nasce in realtà come appendice a un precedente lavoro del Thomas: un'edizione, detta sinottica, dell'episodio ardennese della canzone², fondata su una riproduzione completa, solo parzialmente sinottica (per le coppie: PA, ZM, NC, BR³: di impianto dunque diverso da quello della splendida edizione, procurata da Wahlund e Feilitzen, delle *Enfances Vivien*; Thomas dà inoltre, di ogni codice, una lezione 'critica', quindi con suoi interventi, pur temperati da una serie di accorgimenti tipografici che consentono, alla lettura, un facile ripristino dell'esatta lezione del codice), dei dodici testimoni delle redazioni in versi. Qui, in un'ampia introduzione, si trova gran parte di quelle notizie e considerazioni che invano si cercherebbero nella prefazione a questa edizione. È pertanto necessario tenersi stretti a entrambe, nonostante gli anni passati tra le due. Le citerò con le sigle: *EpArd*, e *RMont*.

Il materiale che compone questa tradizione è enorme: si va dai circa quattordicimila versi di D agli oltre ventottomila di R; ogni codice ha proprie lacune, interpolazioni, spostamenti, rifacimenti, oltre a serie numerosissime di varianti minute: che è quanto ci si aspetta da un testo epico. Compito dell'editore, di ordinare e interpretare, secondo criteri di stretta economia; mentre un recensore, che non potrà ripercorrere che una minima parte del lavoro svolto dall'editore, dovrà limitarsi a considerazioni prudenti, generiche e marginali.

Secondo Thomas, un'edizione critica del poema fondata sullo scrutinio di tutti i materiali disponibili «relevait . . . de l'utopie» (*RMont*, p. 11; più sotto è dichiarato lo scopo dell'edizione: «Mon ambition se borne . . . à rendre D accessible: les rapprochements occasionnels avec d'autres états du texte ne doivent pas créer l'illusion qu'il y aurait ici, en plus, l'ébauche d'un dossier comparatif . . .», p. 14); restava pertanto la via dell'edizione di un ms. eccellente, appunto D, scelto per ragioni illustrate in alcune pagine di *EpArd* (I, 148-9); esse possono essere qui sintetizzate, nelle grandi li-

¹ Si veda: Philippe Verelst, «Renaut de Montauban, textes apparentés et versions étrangères: essai de bibliographie», *Romanica Gandensia* 18 (1981): 199-234.

² Jacques Thomas, *L'épisode ardennais de «Renaut de Montauban», édition synoptique des versions rimées*, I-III, Brugge, De Tempel, 1962 (sono le dispese 129-31 della collana della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Gand). L'episodio corrisponde ai vv. 840-944, 1027-65, e alle lasse 61-96, equivalenti ai vv. 2143-3858, di questa edizione.

³ Chiave delle sigle dei codici (tra parentesi, datazioni secondo Thomas): A: Paris, Arsenal, 2990 (ca. 1400); B: London, British Library, Royal 16 G II (fine della prima metà del sec. XV); C: Paris, B. N., fr. 775 (sec. XIV in.); D: Oxford, Bodl., Douce 121 (metà del sec. XIII); L: Paris, B. N., fr. 24387 (sec. XIII, o inizi del XIV); M: Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine, H 247 (seconda metà del sec. XIV); N: Paris, B. N., fr. 766 (sec. XIV in.); O: Oxford, Bodl., Laud. misc. 637 (1333); P: Cambridge, Peterhouse, 2.0.5 (ultimo quarto del sec. XIII); R: Paris, B. N., fr. 764 (ca. 1440); V: Venezia, Marc., fr. XVI (sec. XIV ex.); Z: già a Metz, Bibl. Munic., 192 (sec. XIII), distrutto durante l'ultima guerra. Inoltre (non contiene l'episodio ardennese): H: Oxford, Bodl., Hatton 59.

nee, mediante le stesse parole con le quali l'editore tratteggia l'ideale della sua propria edizione: che è quello di fornire «un récit intelligible, et donc exempt de lacunes, d'erreurs et défauts quelconques pouvant gêner la compréhension ou constituant des négligences de facture» (*RMont*, p. 12). È su questi criteri che D viene eletto, ed è sugli stessi che l'editore interviene, là dove la lezione del ms. non risulti soddisfacente. Sulla base di argomenti ricavati dall'episodio ardennese, Thomas giunge a drizzare una specie di stemma dei codici (*EpArd*, I, pp. 190-2), in cui D, discendente diretto dell'archetipo (perché non dell'originale? l'esistenza di un archetipo non è dimostrata), si oppone a tutti gli altri testimoni, derivati da un subarchetipo x, con queste filiazioni: x → P, x'; x' → A, z'; z' → Z (→ M), y; y → O, y'; y' → V, i; i → w (→ w' → R, B), i' (→ N, C), L; si potrebbero inoltre distinguere quattro «secteurs», o fasi, di elaborazione del testo, il primo comprendente i codd. DPAZMO, il secondo (y', i +) NC, il terzo VL (+ w), il quarto RB. Tutto ciò, sulla base di considerazioni che potrebbero apparire alquanto generiche, a volte senz'altro fragili, dove episodi della narrazione, o più minuti segmenti testuali, vengono valutati secondo criteri empirici, non sempre persuasivi, di verosimiglianza o di semplice bontà. Sul metodo, l'editore ha parole forti⁴, non sconfessate, o rimediate, nella stampa più recente⁵; certo, non nel '62, e ancor meno nell'89, si poteva pensare di applicare rigidi canoni lachmanniani alla *recensio* di un testo così tormentato; ma, pur senza dover attendere le precisazioni di Segre⁶, si sarebbe forse potuto fare diversamente: la ricerca dell'errore, o di innovazioni significative in aree tecniche (metrica, stile), avrebbe certo dischiuso altri traguardi.

Ma giova riportarsi a quanto l'editore ha fatto, cioè all'edizione 'critica' del ms. D. È certo possibile, come vuole l'editore, che questo cod. rappresenti la fase più alta di elaborazione del testo; sembra poi provato che esso si dimostri solidale, non nel senso lachmanniano ma semplicemente in opposizione ai restanti mss., con PAZM, stando almeno alla porzione di testo edita in *EpArd*. Trascurando AZM, l'ed. pubblica, in *RMont*, il testo di D, sottoponendolo al controllo ora di P (P subentra sen-

⁴ «Peut-être s'étonnera-t-on que je ne fasse pas état systématiquement des fautes et variantes communes. Un relevé complet des accords et oppositions présenterait, certes, plus d'un point difficile à expliquer. Mais, sans vouloir dissimuler la vérité, j'estime superflu d'étaler des complications pour le plaisir: en effet, à cause des intermédiaires perdus, on n'aboutira jamais qu'à une connaissance incomplète et approximative de la tradition manuscrite; pourquoi, dès lors, ne pas juger aussi les détails avec un peu de recul?» (*EpArd*, I, p. 147).

⁵ Le chiavi per gl'interventi dell'editore possono essere esemplificate da una rapida pesca nelle annotazioni (corsivi miei): 1031-2 *D est saugrenu*; 1038 *Recours à P pour la clarté*; 1549 *D est équivoque*; 1605-9 *ordre . . . illogique*; 1932 *Conjecture pour sortir d'incohérence*; 1986 *conjecture [n'ayant] d'autre but que de proposer quelque chose de lisible*; e ancora: 9449 *une certaine incohérence d'ensemble*; 9451 *ceci peut paraître logique*; 9460 *ce qui n'est guère plausible*; 10087 e 89 *peu plausible*; 10122-5 *n'est . . . guère vraisemblable* (di contro a una lezione *claire et simple*); 10501 *anticipation inopportune*, ecc.

⁶ *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 59-70 (parzialmente già nel *Bulletin de la classe des lettres* ecc. dell'Accademia reale del Belgio, 5^a serie, 62, 1976: 279-92).

z'altro, come codice base, a D là dove questo tace, per caduta di carte: ai vv. 1-704), a cui s'aggiunge talvolta, per ragioni non ben chiarite, N (che subentra a D ai vv. 9602-714 – non v'è coincidenza tra le annotazioni marginali all'edizione, confermate dai dati contenuti nelle note finali, e i numeri della tabella di p. 13 –, 10230-366), ora del solo N, che resta come unico cod. di controllo dal v. 11727 (non quindi 11737) sino alla fine⁷. L'editore si vale inoltre, nelle copiose note critiche (*RMont*, pp. 617-744), di materiali desunti dalle edd. precedenti: di Michelant e Castets, ma anche di quelle, relative a episodi parziali del poema, fornite da Stengel e da taluni suoi allievi (salvo che per l'episodio ardennese, non v'è dunque stata autopsia dei codd. altri da D). Più che di testo critico (di D), si vorrebbe dunque parlare di testo restaurato, con mano a volte pesante: allo scopo di ricomporre, appunto, un testo leggibile e compiuto.

Ogni intervento (al pari di ogni scelta conservativa) è atto che ha da essere motivato e finalizzato; trascurando i più banali errori di penna, correzioni perpetrate su D (se non in casi, che non si verificano, di diffrazioni *in absentia*) andrebbero da una parte giustificate su basi di stemma, dall'altra attribuite, a un momento, più alto e non attestato, della tradizione. Ma è in questione un altro punto: quello della filiazione di D dal presunto originale, o, in altre parole, dell'omogeneità del testo offerto da D. Le classificazioni, pur fragilmente provate, e comunque bisognose di verifica, del Thomas valgono per l'episodio delle Ardenne; ma che il testo di D sia un tutto coerente, è un dato sul quale si potrebbero nutrire dubbi. Ne viene il sospetto ad es. per talune lasse centrali (in particolare, 197-229, corrispondenti ai vv. 9967-10846), nelle quali sembra di cogliere un tentativo di ridurre a condizioni di rima un precedente testo assonanzato. A questi versi corrisponde infatti in Castets (quindi nel ms. L) una sola lunga lasse assonanzata in –é (vv. 10891-12587: i vv. 12030-66, mancanti in L, sono suppliti dal Castets secondo il cod. di Metz), mentre D da una parte spezza la monotonia della vocale finale intromettendo brevi lasse con rime differenti (204: –is; 206: –ir; 210: –oie; 214: –a; 215: –is; 217: –on), dall'altra, e soprattutto, sembra specializzare l'assonanza in terminazioni decisamente (in particolare nelle ultime lasse di questo passo) rimate: –ez, –é, –er, salvaguardando, per di più, una considerevole correttezza morfologica ed etimologica⁸. Ora, che, per queste lasse, si possa predicare un'antiorità del

⁷ L'editore ha disseminato il suo lavoro di piccole penitenze per il lettore: così, la numerazione dei vv. di D in *EpArd* non coincide con quella di *RMont*; e naturalmente non lo è, né quanto ai versi né quanto alle lasse, quella delle porzioni di testo degli altri mss. edite in *EpArd*: per cui soccorre solo una tavola di concordanza delle lasse (tra le pp. 138 e 139 del I vol.), priva per altro di ogni rinvio con numeri di pagina. Il rilevamento delle corrispondenze diviene dunque agevole solo per le coppie di codici pubblicati a specchio. Si aggiunga che manca anche un qualsiasi tipo di concordanza tra *RMont* (e, naturalmente, *EpArd*) e le edd. di Michelant e Castets.

⁸ È sufficiente citare qualche esempio. La lasse 205 in *RMont* (vv. 10189-203, corrispondenti ai vv. 11203-231 di Castets) ha rima perfetta in –ez (potendovisi comprendere anche *trés* < *TRABO + s, sia per *Escoufle* 408 *entré: tré*, che per *Raoul de Cambrai* 1271 *trez*, in una lasse nettamente rimata in –ez), mentre i vv. corrispondenti in L sono assonanzati; e la direzione del passaggio sembra evidente da questi raffronti: 11206 *sor vostre loialté* L] 10191 *sor les vos loiautez* D; 11211 *en sunt venu as trés* L] 10194 *en sont au*

testo di D su quello, ad es., di L, è ipotesi che non si saprebbe proporre come credibile⁹. La stessa presenza, in D come in altri mss., di lasse di inusitata lunghezza (in D, ad es. la lassa 125, di 235 vv., la 160, di 402, la 161, di 574, ecc.) pone il problema di una loro legittimazione contestuale; l'ipotesi dell'editore (*RMont*, pp. 67-8), secondo cui esisterebbe un legame tra scansione delle lasse e rilievo della narrazione, non è provata. E si osservi come, all'incirca nell'ultimo terzo del poema, le lasse si accorcino (*RMont*, p. 67), in rapporto non solo alle centrali, ma anche a quelle della prima parte; e novità toccano pure le rime, o assonanze, il lessico, la concatenazione delle lasse, ecc. Questioni, evidentemente, che la semplice edizione di D non può rischiarare, ma sulle quali un intervento dell'editore sarebbe stato necessario.

Ma, si diceva, anche il metodo applicato per l'allestimento di questa edizione 'critica' non convince appieno. La ripulitura del testo di D è fatta in ossequio a criteri discrezionali, talmente spinti da non permettere al lettore un serio controllo sulle operazioni compiute: come è per un testo il cui apparato registra solo le lezioni rifiutate del codice base, e, là dove non vi sia diretta congettura dell'editore, le sigle del o dei codici 'di controllo' da cui la nuova lezione è stata assunta: lasciando il lettore con i suoi dubbi e le sue curiosità nei casi in cui sembri *a lui* che il codice base sia emendabile, o emendando, e pur non volendo insistere sull'assoluta mancanza di una definizione rigorosa dei rapporti tra i codici, o almeno di un tentativo in questa direzione. L'accoglimento, ad es. da P, di una lezione migliorativa del testo di D, in ragione della *somiglianza* che questi due codd. dimostrano, non sarebbe operazione in sé lecita nemmeno se essi rappresentassero tutta la tradizione; lo statuto di una edizione 'critica' (direi meglio: interpretativa) del codice di un testo a tradizione plurima, se proprio la si vuol fare, dovrebbe consentire interventi non nei casi in cui si riconosca l'errore, o l'innovazione, ma soltanto nei casi nei quali l'errore, riconosciuto, possa

tréf alez D (più sotto: 11230 *Or dirons d'Olivier qui est dedans son tréf* L] 10202 *Or diron d'Olivier qui fu venuz as trés* D: si noti, in ambedue i casi, la non concordanza, in D, col numero del soggetto); 11226 *molt par est Maugis ber* L] 10199 *Mult est Maugis dotez* D, ecc. Ma là dove in L l'uscita del verso è già in *-és/-ez*, la parola in rima viene mantenuta in D (così per i vv. 10192, 10196/7/8, 10200/1, corrispondenti a 11207, 11221, 11223, 11225, 11228/9 di Castets, oltre all'equipollente 11203 *venrés* L, 10189 *irez* D). Ancora, in D le lasse 171 e 172 si distinguono per rime, rispettivamente, in *-or* e in *-on*; in L, si ha una sola lassa assonanzata in *-o* chiusa (*-os, -or, -on*, ecc.: ed. Castets, vv. 8248-609). E si potrebbe continuare.

⁹ Già Castets (p. 649, in nota ai vv. 12030-66) aveva osservato che «P refait pour remplacer l'assonance par la rime»; come si sa, Castets non ha utilizzato (pur conoscendolo: v. pp. 906-11 della sua ed.) il cod. D (cfr. *EpArd*, I, p. 200). Sulla questione si veda la dissertazione di Eugen Mündler, *Der Übergang von der Assonanz zum Reim im altfranzösischen Volksepos*, Halle a. S. 1914 - Ricordo ancora che, a proposito di P, Thomas osserva come in esso si incontrino molti decasillabi, «qu'il faut se garder de considérer comme des témoins d'un état plus ancien de la chanson» (*EpArd*, I, p. 151): sarebbero dovuti invece a trasformazioni inconsce operate da un copista, aduso più al decasillabo che all'alessandrino. Ma se è vero che P è stato redatto verso il 1275 o poco dopo (ibid., p. 136, e pp. 114-5), sembra difficile sostenere tale ipotesi; e in ogni caso il problema andrebbe meglio chiarito (si tratta di versi isolati? di gruppi di versi? di luoghi in cui l'eventuale omissione delle due sillabe poteva avvenire con facilità? ecc.).

essere emendato in un modo, e in un modo solo (nel computo delle variabili è da comprendere la competenza dell'editore). L'obbiettivo dell'edizione coinciderebbe sì con un testo virtuale, ma questo sarebbe anche assai prossimo a quello, reale, del codice prescelto, se si considera illegittimo, per statuto linguistico, l'errore cosiddetto servile. In altre parole, l'editore dovrebbe sempre aver chiaro, per quanto ciò sia possibile, il livello del testo (in una gerarchia non effimera) al quale intende pervenire; una cosa è se si intende presentare un'ed. interpretativa del ms. P della *Chanson de Roland*, un'altra se, ad es., si intende utilizzarlo per perseguire il testo dei rimati al livello dello stipite δ''.

Prove di quanto ho detto si potrebbero raccogliere a piene mani. Ma, a illustrare il metodo d'intervento dell'editore, valga un solo esempio. Alla lassa 171, v. 8080 (= ed. Castets, v. 8259), l'editore non solo espunge, considerandoli non legittimi, tre versi, dati sia da D che da NPL, ma è costretto a inventare una lezione, non attestata, a quanto sembra, in nessun codice. Sul corpo, apparentemente senza vita, di Riccardo, abbattuto da un guerriero franco (vv. 7240 e ss.), si sviluppa il compianto dei tre fratelli superstiti, ai quali viene ad aggiungersi Maugis, che, al termine di un discorsetto, guarirà le ferite di Riccardo grazie alle virtù di una pozione magica. L'intervento di Maugis è preceduto in D (lezioni analoghe negli altri codd.) da questi versi:

Atant es vos Maugis, le noble poingneur.
 Mult s'estoit combatu au gué par grant vigor;
 et quant vit son cosin mener tele tristor,
 Il departi la presse environ et entor.

Ora, l'editore salva solo il primo di questi 4 vv., correggendo in *parla* la lez. *es vos* di DNP (*i vint* L): la ragione di ciò, nella laconica nota: «Leçon incompatible avec la présence de Maugis: cf. 7913 sv. et 8071». A rinforzo, è citata la lez. di un tardo cod. recante la versione in prosa («Adonc dist Maugis: “Cousin Regnault, se vous me voullés promettre. . .”»), da cui c'è da presumere che l'ed. abbia dedotto la sua lez. *parla* (incrementando di una sillaba il troppo breve *dist*). Quindi, sembra di capire: dal momento che Maugis risulta già presente sulla scena, non è lecito farlo comparire un'altra volta. L'argomentazione non avrebbe peso; ma ne ha ancora meno se si considera: 1) che l'autore, all'inizio della lassa, può aver voluto isolare i tre Aimonidi superstiti, facendo a loro accostare solo in seguito il cugino; 2) soprattutto, che con questa lassa 171 inizia una nuova *chançon*, cioè una nuova partizione del poema («Seignors, or faites pais, por Deu et por s'amor, Et vos dirai chançon, onc n'oistes meillor», vv. 8072-3; ed. Castets, 8248-9): e la ripresentazione di Maugis, sulla scena del testo (piuttosto che su quella della realtà rappresentata), poteva essere quasi d'obbligo, dopo la pausa nella scansione narrativa.

Senza dilungarmi oltre su questo punto, dirò che dubbi sulla bontà così come sulla necessità degli interventi attuati dall'editore nascono spesso¹⁰.

¹⁰ A puro titolo esemplificativo, si vedano i vv. 94, 698, 972 (cfr. 1390, 1619), 1038, 1158-9, 1513, 1579, 1703-6, 1709, 1793, 1970, 2031 (guasto credo insanabile nel ms., già a 2029; le correzioni apportate sono comunque improprie; per *recoverer perte* si veda la giudiziosa nota dell'ed. al v. 13283), 2083-4, 2094, 2135, 2323 (il secondo emistichio del v. è sostituito, per evitare l'anticipo di 2330, con quello di 2321, a sua volta corretto d'autorità, per una ragione alquanto speciosa), 2561, 2603, 2998 ss., 3023, 3541, 3787, 3934-50, 4013 (meglio *aünee*: cfr. 1222, 2955), 4139 (cfr. ad es. 4264-7), 4275, 4692, 4800, 5006, 5080, 5264 (inutile anticipazione di 5268), 5529, 5894-5, 6001, 6170, 6225,

Posto questo, occorre aggiungere che il testo è stato sottoposto a un controllo assai minuto; e se si potesse legittimare quel traguardo di leggibilità e di coerenza posto come obbiettivo principe di questa impresa, nessun dubbio che tale fine risulterebbe ampiamente raggiunto. Per altro, rimangono luoghi di non sicura interpretazione, su taluni dei quali vorrei ora indugiare.

1-6: correggerei l'interpunzione (che lascia spesso a desiderare) con un punto alla fine dei vv. 1 e 3, un punto e virgola dopo 2. Inoltre (nota al v. 6) intendo *5 la* non come una ripresa di 1 *chançon*, ma come avverbio di luogo, riferito a 4 *Saint Deniz* (cfr. ad es. *Orson de Beauvais*, 2527 ss.: «Dez ici an avant orez bone chançon..., Si con il est escrit..., Au grant moutier saint Pere...: *Ilec porez trover le viel role d'Orson...*»), mentre 6 *Si com* introduce l'oggetto della narrazione.

86 *com .i. autre larron* "quelconque" (cfr. anche vv. 260, 597): v. Tobler, *Verm. Beitr.*, III², p. 83.

328 *regardé*: si corregga in *regardee*. Così (tra parentesi la lez. sostitutiva): 3994 *renoier (renoeiez)*; 4592 *joste (jostes)*; 6163 *vos (nos)*: un dativo etico non pare opportuno; 7008 *n'ai (n'ait)*; 10245 *voz terre (voz terres)*; 10411 *soleit (soleil)*; 10442 *ajornez (atornez)*; 12483 *avoir (avoit)*; 13309 *sui (fui)*; 13753 *sorez (sore)*.

411 *Et chascuns tint sa lance en sa main esmolue*: a evitare la bizzarra inarcatura (ma vedi 868 *Et si ait chascun armes des freres enoré*), correggerei senz'altro in: *Et chascuns en sa main tint sa lance esmolue*.

1039: Gli interventi volti a sanare condizioni di ipometria non sempre paiono persuasivi. Qui, oltre a quella attuata (*en prison* → *en sa prison*), altre soluzioni erano possibili (con P: *Por ce* → *Por itant*, o *Por ice*). Altre: 1208 (meglio, su 3324, 12536, *mie alentis*); 1828 (*il ot a plentez*, su 825, 2773, 3571, 3758, 4178, 4783, ecc., piuttosto che *il i ot plentez*, appoggiato da 1393); 3911 (a sanare l'apparente ipometria basta porre dialefe, come è possibile, tra *chambre e entrez*); 6253 (*la ne me met*, col valore, per *soi metre de*, di "soi mêler", ben attestato: per facile aplografia, anziché, con l'editore, *la ne me prent*), ecc. Altri interventi non ben argomentati ai vv. 1236, 1823, 6310.

1778: Manterrei *de grant* del ms. (anche in P?), contro la correz. *de gent* dell'ed.: col valore di "con grande impeto, violenza, con forti colpi" (T.-L., IV, 560.22 ss.).

1841 *met main a espee*: frequente l'omissione dell'articolo, che l'ed. a volte mantiene (ad es. 2157 *De faudestuef*; 4314 *jus de mur*; 5422 *de pré* ecc.) a volte no (1894 *del cheval*; 4925 *del vergier*, ecc.).

2273 (e nota al v. 2272): Che *la* riprenda a .i. *trespas* (prolettico), è ipotesi che non saprei condividere; *la*, come appare anche dalle lezioni di PA, si riferisce al castello di Montessor (v. 2265), mentre a .i. *trespas* avrà valore di locuzione temporale (*a unes Pasques P, a .j. jour A*), come sembra confermare 2270 *lonc tens*.

2407 *Cuidiez*: non sembra che l'ipometria possa essere sanata in questo modo (P 481 *Cuidiez vos Renaut penre, sozduire n'engnien?* - Lezioni analoghe in A 398, O 707, V 1320, L 424, N 571, C 597).

2664 *ennoer* (v. nota): attestazioni, pur tardive, per il significato che il verbo qui sembra avere, di "ingozzare", in FEW, 7, 166^a (t. 1. b).

2775 *l'ost . . . logié*: correggere, ad es. su 5867, in *logie*.

2976-7 *Tuit sunt mort et ocis, nus n'en est eschapé, Fors Hervix soi dissime qui a elx s'est livré* (quest'ultimo emistichio da POL; D reca: *qui ou elx sunt mesté*): è in questione

6266-70 (luogo esemplare), 6393, 6513, 6568^{bis}, 7409-11, 7437-8, 7884-92, 7961, 7965, 8041-51, 8333, 8463-4, 8496, 8551, 8598, 8772-5 (qui, come altrove, il restauro può aver promosso a testo una lez. evolutiva), 8802-3, 9186, ecc. ecc.

anche la lez. del primo emistichio, col difficile *soi dissime* (Nyrop, v, § 114.2): il plurale di D (e di MV), riferito a Hervis e ai suoi nove uomini, è del tutto legittimo.

4380 *Avint*: è errore per *Anuit* (cfr. Castets, 4239 app.).

5055 (e 13219) *mal confessé*: l'espressione (attiva) significherebbe, secondo Thomas, "donner une drôle d'absolution; mal / drôlement arranger" (gloss.); «la genèse de l'image s'expliquerait . . . par allusion au geste de l'absolution» (nota al v. 5055). Il significato è certo quello, fissato da Lausberg (FEW, 2, 1039^a, s.v. r.2.e), di "battre violement, rosser", come mostra il contesto (qui, l'espressione è sempre associata con *cop*, *couper*; lo stesso, ad es., in *Aliscans*, ed. Guessard e Montaiglon, p. 131 v. 4342 – altra lez. nell'ed. Rolin, v. 3683 –, p. 161 v. 5354, ed. Rolin, v. 4468; Alexandre de Paris, *RAlex*, ed. Armstrong et al., III, v. 846, ed. Michelant, 273.7; ecc.). *Mal confesser* è il contrario del semplice *confesser*: confessa male colui che, anziché la vita (dell'anima, come nell'atto sacramentale), dona la morte (del corpo), o una sonora battuta.

5059: Per il *Viel Marchié*, si veda Leonardo Olschki, *Paris nach den altfranzösischen nationalen Epen. Topographie, Stadtgeschichte und lokale Sagen*, Heidelberg, Winter, 1913, pp. 165-6.

5179-81: Versi detti da Richart, piuttosto che da Carlo.

5642 *Et Maugis . . . qui tant set de pinel*: per l'ultima parola, l'ed. (v. nota al v.) non ha spiegazioni. Con tutte le cautele, mi chiedo se essa, letta *pivel*, non possa essere collegata col prov. (mod.) *pivela* "attirer par une forte aspiration, fasciner comme les serpents, magnétiser par le regard" (Mistral; e FEW, 9, 510^b), significato che ben si adatterebbe al personaggio (10915 *com set Maugis d'engin*).

11232 *Aitant*: meglio *A itant*. È forma, col costrutto (diverso da quello introdotto da *A tant*) che le si accompagna (solitamente all'inizio di verso, salvo 13344), che non compare prima di questo luogo, ma che da qui innanzi è spesso usata.

Segnalo infine alcuni errori di stampa (dopo la parentesi la lez. corretta): 38 sont] dont; 2562 et il ont] et il li ont (cfr. *EpArd*, I, D 563); 2593 l'a] ne l'a (ibid., D 594); 2838 Je] Se; 3026 de] ce; 3435 n'en plus] n'en ont plus; 3705 J'a] Ja; 4238 la maistre] la maistre porte; 10027 de] ce; 10168 fer] li fer; 11100 de] le. Altrove, la correzione può essere fatta solo per congettura: 5867 pensent] tuit pensent; 6000 respondrent] li respondrent; 8991 i voit] i voit on; 10715 gaje] son gaje; 13353 el fort pesant] el fort estor pesant (cfr. 2727, 13175, ecc.). [GIAN BATTISTA SPERONI, *Università di Pavia*]

MARIE-JOSÉ HEIJKANT, *La tradizione del «Tristan» in prosa in Italia e proposte di studio sul «Tristano Riccardiano»*, Nijmegen, Katholieke Universiteit te Nijmegen, 1989.

Il volume di Daniela Branca su *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*¹ e i successivi lavori sull'argomento della stessa studiosa hanno segnato l'inizio di una notevole ripresa di interesse per la letteratura arturiana in Italia, letteratura che era stata per decenni – dopo le edizioni ottocentesche dei testi più importanti (dalla *Tavola Ritonda*, al *Tristano Riccardiano* e alla *Storia di Merlino* di Paolino Pieri) e il fondamentale studio del Gardner² – quasi completamente trascurata. Si ricorderanno, fra i con-

¹ D. Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, 1968.

² E. Gardner, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York 1930.

tributi più significativi, gli studi di S. Guida e di M. Eusebi sulle fonti e sul testo della *Tavola Ritonda*³ e i più recenti interventi sul *Tristano Riccardiano* di A. Scolari⁴, che annuncia una nuova edizione critica del romanzo; sono in preparazione anche edizioni di testi finora inediti o solo parzialmente editi, come la *Inchiesta del Sangradale* (a cura di M. Infurna) e il *Tristano Veneto* (A. Donadello). Ma il lavoro filologico e critico più ampio e impegnato dopo quelli di Daniela Branca è questo importante volume di Marie-José Heijkant – italianista olandese che ha pubblicato fra l'altro anche lavori su Dante, Boccaccio e Tasso – dedicato alla tradizione del *Tristan* in Italia e in particolare al *Tristano Riccardiano*.

Lo studio è diviso in tre parti: la prima (pp. 19-132) è dedicata alla ricostruzione e alla definizione delle caratteristiche principali della versione R del *Tristan* in prosa, cioè di quella perduta versione del romanzo francese che starebbe alla base dei *Tristani* italiani e spagnoli; la seconda (pp. 133-251) è costituita da una tavola di confronto fra il *Tristan* in prosa, il *Tristano Riccardiano* e gli altri *Tristani* italiani; la terza (pp. 253-312) affronta alcuni aspetti stilistici e narrativi del *Tristano Riccardiano*: lo stile formulare e la metrica del racconto, la forma e lo stile dei messaggi orali e scritti inseriti nella narrazione, la figura del protagonista e il significato complessivo del romanzo. Il volume, preceduto da una breve *Introduzione* informativa (pp. 13-18), è completato da una esauriente *Bibliografia*, da un *Indice dei Manoscritti*, da un *Indice dei testi e dei nomi di persona e di luogo* e da un *Riassunto* in italiano e in olandese (pp. 315-358).

Nella prima parte del volume l'autrice perviene a dimostrare in maniera convincente come i *Tristani* italiani e spagnoli, la cui parentela era stata già da tempo riconosciuta dagli studiosi a partire dal Northup, risalgano ad una redazione perduta del *Tristan* in prosa che doveva rispecchiare meglio di quelle francesi che ci sono pervenute la *Estoire de Monseigneur Tristan* scritta intorno al 1230 da un cavaliere che afferma di chiamarsi Luce del Gat; di tale redazione (qui siglata con la lettera R) il *Tristano Riccardiano* sembra rappresentare uno dei testimoni più fedeli e completi. Per giungere a questa conclusione, l'autrice riassume innanzitutto il problema delle due redazioni principali in cui si dividono, a partire dal § 183 del sommario di Löseth⁵, i manoscritti francesi del *Tristan* in prosa; anche se la redazione che godette di maggior fortuna, almeno in Francia, fu quella, più lunga, della famiglia di codici *d* (indicata con la sigla *v II*), l'esame della non trascurabile tradizione italiana del romanzo mostra che nella nostra penisola fu più popolare la versione della famiglia *a* (*v I*), più breve e più antica dell'altra. Tuttavia, né *v I* né *v II* – che, come ha dimostrato Emmanuèle

³ S. Guida, «Sulle 'fonti' della *Tavola Ritonda*», in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II, Napoli 1971, pp. 129-155; Id., «Per il testo della *Tavola Ritonda*», *Sicilorum Gymnasium* 32 (1979): 637-667; M. Eusebi, «Reliquie del *Tristano* di Thomas nella *Tavola Ritonda*», *CN* 39 (1979): 39-62.

⁴ A. Scolari, «Volgarizzamenti e intertestualità: il sogno erotico di Pallamides», in *Intertestualità*, a cura di M. Bonafin, Genova 1986, pp. 89-100; Id., «Sulla lingua del *Tristano Riccardiano*», *MR* 13 (1988): 75-89.

⁵ Cfr. E. Löseth, *Le Roman en prose de «Tristan», le Roman de «Palamède» et la «Compilation» de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris 1891.

Baumgartner, presentano interpolazioni del *Roman du Saint Graal* posteriore al ciclo vulgato e sono state perciò composte dopo il 1240 – possono essere identificate con la redazione R. Viene quindi fornita una lista completa delle traduzioni o rielaborazioni (romanzi e cantari) del *Tristan* in Italia; questo duplice elenco integra quelli allestiti da Daniela Branca nel suo volume citato in apertura di discorso. L'autrice, anticipando alcuni dei temi trattati nella terza parte e sui quali torneremo, avanza anche qualche ipotesi sulle possibili ragioni della fortuna del personaggio di Tristano in Italia, dove egli divenne «l'eroe cavalleresco esemplare per eccellenza» (p. 33), soppiantando Lancillotto, Galvano, Perceval e tutti gli altri cavalieri della Tavola Rotonda. Fra tali ragioni, è forse da tenere in particolare considerazione il fatto che poiché, come ricorda la Heijkant, «in Italia il processo feudale è stato in complesso superficiale» (p. 34), l'amore fra i due protagonisti non doveva essere sentito come una minaccia per l'ordine sociale allo stesso modo che in Francia, dove la coppia formata da Lancillotto e Ginevra appariva senza dubbio più rassicurante (p. 35).

Segue una minuziosa comparazione fra i *Tristani* italiani e spagnoli, prima a livello di macrostruttura (pp. 59-75), poi di microstruttura (pp. 77-132), tenendo naturalmente come punto di riferimento il *Tristano Riccardiano*, che per comodità è suddiviso in una serie di brevi episodi (non coincidenti con la partizione operata da Löseth nel suo sommario). Ma l'analisi si allarga molto spesso anche alle altre versioni, poetiche e prosastiche, della storia di Tristano e Isotta, affrontando problemi interpretativi più generali. In essa l'autrice non soltanto mostra di muoversi con agio e sicurezza attraverso l'intero *corpus* tristaniano, e più in generale arturiano, ma mette anche a profitto una ricchissima e aggiornata informazione bibliografica su tutte le tematiche affrontate. Questa parte del suo lavoro riuscirà perciò utile non soltanto agli studiosi dei *Tristani* italiani o spagnoli, ma a chiunque si interessi della leggenda tristaniana nelle sue diverse espressioni. Non è naturalmente possibile prendere qui in esame i numerosi spunti e suggerimenti interpretativi che meriterebbero di essere segnalati o discussi e che anticipano taluni elementi dell'analisi letteraria sviluppata nella terza parte del libro; importa però riassumere le conclusioni cui porta questa analisi a proposito della natura e della collocazione di R rispetto alle altre versioni note della leggenda tristaniana.

Sembra assolutamente da rifiutare, secondo la Heijkant, l'ipotesi, avanzata da Löseth, «che la versione originale del *Tristan* in prosa contenesse tutto il materiale che si trova nei manoscritti francesi e che un redattore franco-italiano sia stato responsabile delle omissioni che riguardano Lős. 54-74» (p. 125); gli studi più recenti, come quelli della Curtis relativi al manoscritto di Carpentras, dimostrano infatti come molti episodi presenti in esso siano dovuti a interpolazioni successive. Al contrario, «lo svolgimento logico e coerente di R in tutte le sue parti non dà nessun motivo di supporre che siano stati eliminati degli episodi, mentre i manoscritti francesi abbreviati sono pieni di contraddizioni» (*ibid.*). A questo si aggiungono altri fatti significativi: 1) sono rintracciabili in R numerosi elementi molto arcaici, che si trovano anche nelle versioni metriche della leggenda (pp. 129-130; fra gli altri il particolare della cagnolina che lecca il resto del filtro, presente anche nel *Sir Tristrem* e poi sviluppato nella *Tavola Ri-*

tonda); 2) vi sono molte concordanze tra R e la *Morte Darthur* di Thomas Malory, a indicare con ogni probabilità che entrambi si rifanno a un non meglio individuato modello francese (p. 130); 3) la Baumgartner ha indicato nel *Tristan* in prosa chiari influssi del *Lancelot-Graal*; in R si avverte piuttosto la presenza di elementi caratteristici del più antico *Lancelot* non ciclico, quale è stato recentemente ricostruito e pubblicato da Elspeth Kennedy (*ibid.*)⁶. Tutto ciò sembra portare alla conclusione che la versione R rappresentata, come si è detto, abbastanza fedelmente dal *Tristano Riccardiano* e di taglio essenzialmente biografico, con scarse digressioni narrative – sia più antica di quelle trasmesse dai manoscritti francesi conservati (cioè di v I e di v II): l'autrice avanza conclusivamente l'ipotesi che con essa «ci sia rimasta una versione del *Tristan* in prosa vicina all'*Estoire de Monseigneur Tristan* di Luce» (p. 131).

Dopo aver fornito nella seconda parte del volume, a sostegno ed esemplificazione dell'analisi precedentemente svolta, ricche tavole di confronto fra i testi considerati (pp. 133-251), la Heijkant abbozza nella terza le linee essenziali di un'interpretazione letteraria del *Tristano Riccardiano*, cercando anche di sintetizzare gli elementi emersi dalla comparazione con gli altri romanzi tristaniani.

I primi due capitoli («Stile formulare e metrica del racconto», pp. 261-275, e «*Salute vi mando*: forma e stile dei messaggi orali e scritti», pp. 277-285) illustrano alcuni dei più rilevanti aspetti stilistici e narrativi del romanzo. Anche se il suo anonimo autore fa frequentemente uso delle formule che caratterizzano nel romanzo arturiano in prosa la tecnica dell'*entrelacement*, si può dire che questa tecnica narrativa sia praticamente assente nel *Tristano Riccardiano*, interamente incentrato, come l'Autrice aveva già avuto modo di sottolineare, intorno alla «veracie istoria» del protagonista. Si nota piuttosto la tendenza a creare una certa *suspense* evitando anticipazioni, interrompendo la narrazione in momenti cruciali della vicenda e fornendo al lettore informazioni che i personaggi non hanno: una tecnica quest'ultima che, come osserva l'autrice, sarebbe poi stata ripresa e sviluppata dal Boiardo (p. 266). I numerosi messaggi orali inseriti nel *Tristano Riccardiano* e soprattutto le tre lettere che vi sono riportate tradiscono, dal canto loro, un evidente influsso della retorica epistolare elaborata nelle coeve *artes dictaminis*. Particolarmente interessanti sono le due lettere d'amore di Belicies e di Isotta la Bionda, che sono fra i primi esempi del genere nella letteratura italiana e rivelano una sorta di simbiosi fra narrativa arturiana e cultura laica e notarile: simbiosi che altri fatti confermano, come «una lettera di Mino da Colle di Val d'Elsa, maestro di *ars dictandi*, in cui si allude a un circolo intellettuale chiamato *de rotunda tabula*» (p. 277). Queste due lettere – come del resto quelle contenute nel *Tristan* in prosa – dimostrerebbero secondo l'A., che riprende qui una osservazione della Curtis, «l'esistenza di una corrispondenza intima fra cavaliere e dama, che nel Duecento sembrano già capaci di scrivere e di leggere» (p. 281), mentre il *Tristano* di Bérout, per esempio, affidava ancora i propri messaggi all'eremita; si potrebbe tuttavia opporre il fatto che anche in

⁶ Lancelot do Lac: *The Non-Cyclic Old French Prose Romance*, ed. E. Kennedy, Oxford 1980.

alcuni *Lais* di Maria di Francia (*Milun*, ricordato del resto anche dalla Heijkant, e forse *Chievrefoil*: il tanto discusso *escrit* di Tristano!) gli amanti si scambiano lettere che sono almeno parzialmente riportate o comunque riassunte nel testo.

L'ultimo capitolo («L'itinerario di Tristano dalla Cornovaglia alla Tavola Rotonda», pp. 287-312) è certamente il più denso e ricco di suggestioni interpretative. Vi è messa in evidenza la salda e coerente struttura narrativa del romanzo che, nella varietà delle avventure, disegna compiutamente la formazione interiore dell'eroe alla faticosa conquista della propria identità personale e sociale. E in questo vero e proprio *Bildungsroman*, a differenza di quanto avveniva per esempio in Thomas e in Bérout, il suo stesso 'folle amore' diventa per Tristano una terribile e decisiva prova che egli deve superare per meritare la fama di «migliore cavaliere» del mondo, quale lo proclama a un certo punto addirittura Lancillotto: anche se questa passione, che si abbatte sui protagonisti con tutta la violenza di un sortilegio invincibile, conduce inizialmente i due amanti a comportamenti riprovevoli e anticortesi (inganni, menzogne e persino propositi di omicidio), essa non impedirà infine a Tristano di incarnare perfettamente la figura di «eroe della libertà e della pace» (p. 309). Proprio questo è l'aspetto maggiormente sottolineato dall'autore nel romanzo: Tristano «non è destinato a combattere per un determinato popolo, ma ad entrare nella classe internazionale dei cavalieri erranti, la cui utopia è il mondo arturiano» (p. 311). Così, non soltanto trasforma progressivamente «il suo folle amore in fin'amor» (*ibid.*), ma la sua avventura più alta «consiste proprio nella liberazione del re Artù da un'infatuazione che gli ha fatto dimenticare il proprio compito nella società. Nel mondo arturiano Tristano trova una società aperta, pronta ad accogliere nel suo mezzo chi si rende degno di essa attraverso i propri meriti. Restaurando la letizia e la gioia della corte arturiana con la liberazione del re Artù Tristano si rivela addirittura come salvatore di questo mondo ideale. Lontano dal Tristano sovversivo dei romanzi in versi, che è l'incarnazione dell'eroe in conflitto con l'ordine sociale (e di cui indubbiamente rimangono tracce nel *Tristan* in prosa), il Tristano del manoscritto *Riccardiano* [...] sembra piuttosto l'incarnazione dell'ideale cavalleresco, che in Italia era aristocratico e popolare nello stesso tempo» (p. 312). Questa caratterizzazione consente allora all'autrice di proporre una più precisa collocazione storico-sociologica del *Tristano Riccardiano*: Tristano, ella osserva, si presenta come un ideale specchio per quella nuova classe borghese che, avendo fatto proprio l'ideale aristocratico universale, poteva riconoscere nella *queste* di Tristano le proprie aspirazioni di elevazione sociale: «Il messaggio che l'identità è un fatto dinamico, da conquistare con le proprie forze, invece di un fatto puramente ereditario, fa del *Tristano Riccardiano* un romanzo cortese estremamente adatto a un pubblico comunale-borghese» (p. 312). E nella stessa prospettiva si comprende anche l'insistenza del romanzo sull'inedito ruolo di pacificatore che assume Tristano e che può far pensare a quelle esigenze di ordine e di pace che condussero nel corso del Trecento, a Firenze e altrove, verso la forma politica della signoria.

In questo senso, appare di notevole interesse, nello studio della Heijkant, tutta una serie di raffronti, in questo e nei capitoli precedenti, fra il

Tristano Riccardiano e i capolavori del primo Trecento italiano, in particolare l'opera del Boccaccio, la cui conoscenza della tradizione arturiana è stata recentemente messa in luce da Daniela Branca⁷. Così, per esempio, il palazzo della Savia Donzella nel *Tristano Riccardiano* mostra una straordinaria affinità con la villa-rifugio del *Decameron* (fra l'altro anche in quello i cavalieri trascorrono il tempo dilettandosi a narrare delle storie) e «l'elegia di Isotta dalle Bianche Mani, abbandonata da suo marito, sembra preannunciare quella di Madonna Fiammetta, lasciata dal suo amante» (p. 275). Meno convincente è forse l'accostamento fra la *queste* tristaniana del nome e dell'identità – un tema romanzesco largamente diffuso a partire da Chrétien de Troyes, cui l'autrice fa peraltro riferimento – e quella di Dante nella *Commedia*, che ha altri fondamenti e implicazioni teologiche.

Verrebbe invece la tentazione di mettere a confronto il *Tristano Riccardiano* con la produzione epica cosiddetta franco-veneta o franco-lombarda, che pressappoco nello stesso periodo trapiantò la materia carolingia in area italiana e soprattutto nel Veneto. Malgrado la diversità delle 'materie' (rispettivamente 'di Bretagna' e 'di Francia'), questi due filoni della nostra narrativa medioevale sembrano aver rielaborato in maniera sotto molti aspetti analoga e convergente i modelli tradizionali, accentuando del resto una tendenza alla contaminazione fra epica e romanzo che era già da tempo in atto nella stessa letteratura francese. Per quanto riguarda la *Geste Francor* di Venezia, basterà rinviare allo studio – forse eccessivamente schematico, ma ricco di suggestioni preziose – di Henning Krauss su *Epica feudale e pubblico borghese*⁸. Ma la *queste* dell'eroe nel *Tristano Riccardiano* – il suo itinerario formativo dalla Cornovaglia alla Tavola Rotonda – può far pensare anche all'avventuroso viaggio orientale di Rolando nell'*Entrée d'Espagne*, viaggio nel corso del quale il protagonista, dopo aver abbandonato la guerra contro i pagani e sotto un travestimento che in qualche modo ne annulla il ruolo di eroe predestinato, riconquista la propria identità più profonda e si prepara a portare a termine la sua alta missione. Così, il personaggio di Dinadano nel *Tristano Riccardiano* e soprattutto nella *Tavola Ritonda*, incarnazione di istanze comiche e parodiche, non può fare a meno di richiamare il beffardo Estout della stessa *Entrée d'Espagne* e della *Prise de Pampelune*, incunabolo dell'Astolfo boiardo e ariostesco⁹; e interessanti considerazioni si potrebbero fare anche sulla parallela trasformazione o creazione di alcuni personaggi femminili. Allo stesso modo, non sarebbe forse inutile confrontare anche dal punto di vista narrativo e stilistico i romanzi tristaniani con la produzione franco-veneta, in particolare con un'opera prosastica come *I Fatti di Spagna*: in entrambi i casi abbiamo a che fare con una faticosa e oscura, ma certo non inutile, elaborazione di tecniche narrative che avrà il suo punto d'arrivo e la sua mirabile sintesi nei grandi poemi cavallereschi del Rinascimento.

Per aver aperto queste e altre prospettive di ricerca, oltre che per i pre-

⁷ D. Delcorno Branca, «Tradizione arturiana in Boccaccio», *Lettere italiane* 37 (1985): 425-452.

⁸ H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia di Carlomagno in Italia*, Padova 1980.

⁹ Su tutto ciò si vedano gli importanti studi di A. Limentani, ora raccolti nel volume *L'«Entrée d'Espagne» e i signori d'Italia*, Padova 1991.

ziosi risultati già conseguiti, il libro di Marie-José Heijkant costituisce un contributo di rilevante importanza nel panorama degli studi sulla nostra letteratura medioevale e sui suoi rapporti con le altre letterature romanze; è perciò auspicabile che esso possa essere presto pubblicato anche in Italia. [FRANCESCO ZAMBON, *Università di Trento*]

Il teatro medioevale, a cura di JOHANN DRUMBL, Bologna, Il Mulino (Serie di musica e spettacolo), 1989, pp. 414, L. 42.000.

L'«Introduzione» di Drumbel alla raccolta di saggi di cui si compone il volume¹ ruota attorno ad una considerazione di carattere epistemologico di fondamentale (e spesso trascurata) importanza: quando parliamo di teatro medioevale parliamo di una «finzione concettuale della storiografia moderna ottenuta considerando documenti di un certo tipo e tralasciandone altri, ed osservando i documenti prescelti in un determinato modo», finzione che «prende contorni assai diversi a seconda del punto di vista assunto dall'osservatore moderno» (p. 26). Non solo: l'incapacità, dimostrata da parecchi studiosi, di 'divorziare' lo spettacolo dalla letteratura drammatica (come aveva invece saputo fare il «fondatore degli studi storici sul teatro medioevale», p. 11, e cioè il Muratori) ha spesso impedito di percepire in maniera più completa e storicamente coerente lo spettacolo medioevale nelle sue varie forme documentate. Perché, ha ragione Drumbel, gli studi

¹ I saggi sono: A. Nicoll, «Attori e macchinerie del teatro medioevale», da *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theater*, New York 1963, pp. 150-68 e 206-9 (qui alle pp. 69-96); G. R. Kernodle, «Teatri medioevali», *Recherches Théâtrales*, vol. II, Firenze 1960, pp. 26-36 — titolo originale: «Seven Theatres in One Social Structure» — (pp. 97-108); R. Warning, «Estraneità del dramma medioevale», *Vestigia I* (1979), pp. 13-36 — titolo originale: «Das geistliche Spiel zwischen Kerygma und Mythos» — (pp. 111-141); R. Axton, «Dramma religioso e tradizione popolare», in *Stratford-Upon-Avon Studies, 16. Medieval Drama* (1973), pp. 13-39 — titolo originale: «Popular Modes in the Earliest Plays» — (pp. 143-72); R. Weimann, «Drammaturgia del luogo deputato», *Anglia*, LXXXIV, Tübingen 1966, pp. 330-52 — titolo originale: «Platea und Locus in Misterienspiel» — (pp. 173-93); H. Rey-Flaud, «Jean Fouquet, uomo di teatro», da *Le cercle magique*, Paris 1973, pp. 113-136 (pp. 195-220); G. Guccini, «Le fauci sceniche», *Quaderni di teatro XVI*, (1982), pp. 20-30 (pp. 221-232); M. Apollonio, «Lauda drammatica», in AA.VV., *Il movimento dei disciplinati*, Bollettino dep. Stor. Umbria App. 9, Perugia 1962, pp. 385-433 (pp. 233-70); J. Drumbel, «Il teatro del poeta: le poesie 'drammatiche' di Walther von der Vogelweide», traduzione/rifacimento (a cura dell'autore) di J. Drumbel, *Fremde texte*, Milano 1984, pp. 79-91 e 127-37 (pp. 273-93); H. Bastian, «Linguaggio comico e triviale: il pubblico e il Fastnachtspiel», da *Mummenschanz*, Frankfurt 1982, pp. 11-8 e 87-93 (pp. 295-315); C. Casagrande e S. Vecchio, «L'interdizione dei giullari nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo», in AA.VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II Convegno di studi del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma 1978, pp. 207-58 — versione riveduta e accresciuta dalle autrici — (pp. 317-68); R. Münz, «Giullari nudi, goliardi e 'freihter'», contributo originale, pp. 367-99. Spiace dover segnalare la mancata soppressione, all'interno dei singoli articoli, dei rimandi interni che, in contesti estrapolati dai volumi di cui facevano in origine parte, non danno alcun senso (di tali rimandi è disseminato, ad es., l'articolo di Nicoll). Solo in un caso (in tutto il volume) il traduttore si è premurato di fare chiarezza in nota (n. 44, p. 217).

sul teatro medievale forse «non necessitano tanto di una nuova teoria quanto di una diversa 'percezione' dello spettacolo» (p. 19). Non a caso negli ultimi tempi la storiografia specialistica più accorta² ha reagito nei confronti di quanti, parlando di teatro nel Medioevo, si attengono ad un'idea e ad una concezione del teatro come *istituzione* appartenenti alla cultura moderna e, di conseguenza, giungono a dire che, non esistendo *quel* teatro per vasta parte del Medioevo, il teatro medievale è «*nato* dopo la *morte* del teatro antico» (p. 61). E la reazione non si è manifestata soltanto nella distinzione tra istituzione teatrale e teatralità diffusa³, o nelle proposte teorico-interpretative che vivono sull'opposizione modellizzante teatralità/spettacolarità⁴, ma anche e soprattutto nel mutare la prospettiva generale dalla quale si guarda al problema delle 'origini' del teatro medievale: come fa notare Drumbl, il vuoto ovvero «la *tabula rasa* sul piano storico» di cui necessitano, «per dare spessore alla propria presenza», i documenti fin qui utilizzati come «chiave» per la ricerca delle *origini* del teatro medievale, non ha più ragione di esistere, se si ammette l'ipotesi che «il teatro medievale, anzi, i teatri medievali *non hanno origine*» (p. 61). Si tratta quindi di abbandonare la visione teleologica, cioè quella che costruisce 'modelli' di sviluppo del teatro medievale da forme 'semplici' a forme 'complesse' — modelli che denunciano irrimediabilmente il proprio meccanicismo ed il proprio essere troppo legati al dato letterario — e di andare ricercando nelle fonti non già le origini e la continuità, ma ciò che le fonti in realtà possono offrirci: la *discontinuità* (p. 50).

Con l'occhio puntato a queste tematiche, il curatore costruisce il suo *excursus* storico-critico sulle principali correnti storiografiche che si sono occupate del fenomeno teatro nel Medioevo, a partire dalla *XXIX Dissertatio* del Muratori⁵; il cui taglio tematico, rileva giustamente Drumbl, è quello «della visione 'laica' (opposto alla visione che prende lo spunto da tematiche di cultura religiosa, che si affermerà invece nell'Ottocento) di una teatralità saldamente legata alla vita civile» (p. 11).

Con la seconda metà dell'Ottocento si fanno invece dominanti nella tradizione degli studi gli aspetti «letterari» del teatro medievale (p. 16): il quale, in questa prospettiva, si configura come rinascita (susseguente alla caduta del dramma) il cui germe sta, *tout court*, nel «culto cristiano». Il documento «guida» diventa, allora, il *Quem quaeritis*, proposto come «modello drammaturgico fondante di tutta la tradizione drammatica medievale» (p. 20).

L'opera che attende il ricercatore, in opposizione alla visione «let-

² Cfr. (in ambito italiano) soprattutto C. Molinari, *Storia universale del teatro*, Milano 1983, pp. 57-66; S. Carandini, «Teatro e spettacolo nel Medioevo», in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. VI, Torino 1986, pp. 15-67; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari 1988.

³ Cfr., ad es., C. Molinari, *op. cit.*, e L. Allegri, *op. cit.*

⁴ Cfr. L. Allegri, *op. cit.*, pp. ix-x.

⁵ L. A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi. Dissertatio XXIX: De spectaculis et ludis publicis*, Modena 1742 (ristampa a cura di A. Viscardi, Modena 1962).

teraria» del teatro medievale, è ora, suggerisce Drumbl, molteplice. È necessario anzitutto inquadrare lo spettacolo medievale come «immagine di una pluralità variegata», evitando «il rischio di una teorizzazione sterile» (p. 20). A tale proposito si deve però fare una considerazione: è vero che la povertà e l'incertezza metodologica degli studi dedicati al teatro medievale (con poche, seppur luminose, eccezioni) inducono ad appuntare le attenzioni sulla comprensione di singoli fenomeni limitati nel tempo e nello spazio, ma è anche vero che bisogna compiere degli sforzi — maggiori di quelli esibiti in questo volume — per definire in generale l'idea di teatro, o meglio le *idee di teatro* proprie del Medioevo. Solo in questo modo si potranno recuperare alla dignità di oggetto di analisi — e, quindi, di comprensione — molti di quei fenomeni che, pur facendo parte a pieno titolo del mondo del teatro medievale, rimangono troppo spesso avvolti nell'aura misteriosa del 'popolare' e dell'irrimediabilmente 'altro': sono, cioè, vittime di un rifiuto ad analizzare ed a capire o, più semplicemente, di una rimozione storiografica, che derivano entrambi da una concezione 'elitaria' della cultura e, sul piano più propriamente specialistico, da una visione meramente 'drammaturgica' e colta del teatro.

È necessario, in secondo luogo, demistificare la natura dei documenti che — secondo il dato comune — fonderebbero le tesi monogenetiche ed evuzionistiche sull'origine del teatro medievale e che in realtà, dietro la «limpida persuasione dell'evidenza», nascondono il «giudizio del critico o del filologo che sia» (p. 27)⁶. Allo stesso modo, bisogna liberare il teatro da ciò che non gli appartiene e che gli viene imposto unicamente dall'approccio "letterario". In ultimo, tenendo conto della convincente *pars destruens* degli studi⁷ che hanno recentemente consentito di rivedere la teoria dominante (quella della «continuità tra tradizione drammatica latina e volgare, che colloca il genere drammatico in un continuum che va dal *Quem quaeritis* del X secolo fino al declino o alle proibizioni del dramma sacro del '500», p. 49), si dovrà tracciare una visione d'insieme del teatro medievale, che risulti, per quanti sono «riluttanti» ad abbandonare le comode 'evidenze' di una lettura del teatro medievale di tipo teleologico, «altrettanto accattivante e plausibile» di quella che si vuol sostituire (p. 50).

Questi sono dunque i presupposti in base ai quali Drumbl ha selezionato il materiale raccolto nel volume. E qui si impone una riserva, che non riguarda però la presenza o l'assenza di questo o quel singolo saggio, ma più in generale il criterio che ha presieduto alla scelta, e che è stato (a mio parere, felicemente) disatteso solo

⁶ A questo proposito Drumbl riprende in parte l'analisi del *Quem quaeritis* già svolta in *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'Alto Medioevo*, Roma 1981, per dimostrare, ad es., che la *cerimonia liturgica* che porta il nome di *Quem quaeritis* non è affatto il 'germe' da cui prenderà vita la drammaturgia medievale.

⁷ Drumbl ricorda: G. Wickham, *Early English Stages*, London 1963; V. A. Kolve, *The Play called Corpus Christi*, Stanford 1966 e O. B. Hardison jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore 1965, pp. 1-34.

nel caso dei saggi di Warning, di Axton e di Münz: sono stati volutamente privilegiati i contributi di carattere storiografico o filologico, a scapito d'altri tipi d'approccio, come ad esempio quello antropologico o quello etnologico-folklorico, che pure hanno recentemente mostrato d'essere strumenti preziosi ed anzi insostituibili per una corretta comprensione del teatro medievale. Ora, mi sembra che un approccio meramente filologico o storiografico finisca, quasi inevitabilmente, per rimuovere dal campo d'analisi la teatralità dei *mimi-histriones-joculatores* e quella diffusa nella festa, vale a dire i due fondamentali aspetti attraverso i quali il Medioevo — almeno fino all'affermarsi culturale e sociale della teatralità profana da una parte e del *teatro* religioso dall'altra — ha utilizzato «elementi isolati tra quelli la cui costellazione costituisce il teatro, a mantenere in vita [...] la funzione antropologica della teatralità»⁸.

Nicoll infatti, muovendosi in una prospettiva esclusivamente filologica e storiografica, si limita a parlare della festa come di qualcosa che ha semplicemente «qualche rapporto con il teatro medievale» (p. 84), senza peraltro specificare se si riferisca all'alto o al basso Medioevo. Per parte loro, gli articoli di Kernodle e Bastian, che vertono rispettivamente sull'area anglosassone e quella tedesca, pur individuando nel tardo Medioevo⁹ uno stretto rapporto tra occasione sociale e festiva da una parte e teatro dall'altra, non evidenziano però a sufficienza un aspetto a mio giudizio fondamentale: la valenza antropologica di tale rapporto.

E la giusta osservazione del curatore a proposito del fatto che «Il rapporto tra la cultura della festa e le varie forme teatrali documentate a partire dall'anno mille non può essere valutato che tenendo conto» dell'esistenza di «una dimensione dello spettacolo che non poteva entrare nei documenti, finché i documenti erano [...] testi strettamente legati alle esigenze organizzative della chiesa» (p. 43) non deve tramutarsi in quel *rifiuto dell'analisi*, che è di stampo idealista o populista, e che Carlo Ginzburg definisce icasticamente 'neopirronismo'¹⁰.

Va detto inoltre che un metodo d'analisi basato su strumenti d'indagine afferenti al solo campo della filologia e della storiografia letteraria classicamente intesa non può servire a comprendere il fenomeno giullaresco, che è portatore — almeno fino a quando mantiene una propria specifica identità — di un'idea di teatro che non ha all'interno del proprio orizzonte la scrittura come elemento pre-determinato¹¹: non a caso Nicoll, che a quel metodo si attiene, dà per scontato che i giullari siano impegnati, per la maggior parte, nel cantare e/o comporre ballate e poemi epici, come a dire dei *testi* (p. 71); e non tiene nel debito conto le differenze, sia sincroniche sia diacroniche, all'interno delle tipologie giullaresche.

⁸ L. Allegri, *op. cit.*, p. ix.

⁹ Su questo periodo l'intero volume (sia detto per inciso) indaga più a fondo, trascurando i secoli precedenti, come spesso avviene negli scritti sul teatro medievale.

¹⁰ C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Torino 1976, 1982⁶, p. xvi.

¹¹ Cfr. L. Allegri, *op. cit.*, p. 118.

Sul problema della giulleria si soffermano anche i saggi di Casagrande-Vecchio e di Münz. Il primo ci offre un contributo fondamentale per meglio comprendere l'atteggiamento della Chiesa nei confronti del fenomeno giullaresco, ma programmaticamente si occupa, invece che del giullare, dell'«*histrion turpis*», vale a dire della figura che il «mondo clericale elaborò e sovrappose all'istrione 'reale'» (pp. 317-8). Münz per parte sua recupera alla storiografia molti degli aspetti e dei tipi del fenomeno giullaresco di solito trascurati, ma limita l'arco cronologico del proprio intervento al tardo Medioevo.

La sezione dedicata al teatro religioso mostra d'aver abbandonato la visione teleologica procedendo alla ricerca del tratto «discontinuità» e tentando di rimuovere formule critiche stereotipate ed obsolete ma persistenti nell'opinione comune.

Difatti il primo dato da mettere in evidenza quando si affronta il problema critico della 'teatralità' più o meno riferibile al contesto ecclesiastico, è che «la stessa nozione di *teatro religioso* o addirittura *liturgico*» risulta essere «una evidente contraddizione in termini»¹², se si considerano i violentissimi attacchi che la cultura cristiana per secoli, sin dai primordi¹³, ha mosso nei confronti di tutto ciò che è in qualche modo riconducibile alla funzione (antropologica e sociale) 'teatro'.

È Warning a sottolineare, giustamente, che «se all'apparenza, il dramma religioso ripete il processo con cui si emancipò il dramma antico, pure questa ripetizione ha luogo nel quadro di una antropologia che per sua natura non la può ammettere» (p. 115)¹⁴: lecita appare, allora, la liquidazione critica della formula *Christian Rite and Christian Drama* e della convinzione, ad essa sottesa, che il teatro (religioso) sia nato all'interno dell'edificio-chiesa per trasferirsi successivamente al di fuori, prima sul sagrato e poi sullo spazio neutro (non più sacro) della piazza, in parallelo a un processo di 'volgarizzamento' sia linguistico sia contenutistico; difatti, come afferma ancora Warning, «Ciò che sembra, all'apparenza, un'evoluzione continua della messa allegorizzata attraverso la *Visitatio Sepulchri* fino ai drammi in volgare, sono in realtà tre tradizioni indipendenti compresenti che manterranno una relativa autonomia fino alla fine comune nel XV secolo» (p. 115).

Lo stesso studioso può così formulare l'ipotesi che la tradizione in volgare «si poté formare solo *in opposizione* al culto religioso cristiano al quale in apparenza era subordinata» (p. 117, corsivo nostro), e trovò la propria fonte teatrogena all'interno del patrimonio cultu-

¹² L. Allegri, *op. cit.*, p. x.

¹³ Cfr., ad es., Tertulliano, *De Spectaculis*, 1,3; 5,2 e segg.; 10, 8-9; 13,5; Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 6,20,33 e segg.; Salviano, *De Gubernatione dei*, 6,61.

¹⁴ Warning fa riferimento soprattutto alla «soglia culturale assoluta» del monoteismo individuata dagli studi di A. Gehlen (*Urmensch und Spätkultur*, Frankfurt-Bonn 1964), che «vede questa soglia in parte demarcata dall'emergere di un rito che, orientandosi verso il Dio unico, aniconico, invisibile, mostra la tendenza a rendere minimo il proprio contenuto rappresentativo» (p. 125).

rale folklorico (e pagano) (pp. 129-139)¹⁵. Resta da aggiungere un fatto che mi pare non venga sufficientemente evidenziato nel volume: la Chiesa medievale, pur non ammettendo il teatro, ha col passar del tempo sempre più largamente utilizzato nei contesti liturgici dei meccanismi spettacolari, che hanno avuto funzioni didascaliche, parenetiche ed ammonitrici.

L'articolo di Warning, del resto, può essere considerato esemplificativo del *senso generale* dell'operazione condotta in questo volume: con le parole di Guccini (p. 231), la volontà di rimuovere l'«evidente», quando esso si tramuti in «velo che copre il reale». Ciò che importa sono, crediamo, a prescindere dalla discutibilità di questo o quel contributo, in questo o quel punto, proprio le indicazioni di metodo e le prospettive di ricerca proposte dal volume nel suo insieme, indicazioni e prospettive che possono rivelarsi importantissime per sciogliere un nodo storiografico-concettuale come quello costituito dal teatro medievale. [GIUSEPPE NOTO, *Torino*]

¹⁵ In questo modo Warning, ipotizzando «la possibilità che la popolarità di questi drammi fosse dovuta non tanto alla loro manifesta funzione di educazione morale, quanto a una latente funzione aggressiva deviata nel dramma» (p. 140), suggerisce un'idea del 'teatro' come luogo del *rimosso* che meriterebbe, con riferimento al Medioevo e non solo al Medioevo, ampi approfondimenti. Non a caso Ugo di San Vittore indicava lo spazio teatrale istituzionalmente deputato come luogo che in qualche modo impedisce che gli altri spazi del vivere sociale vengano contagiati: «probabilmente gli antichi vollero fissare luoghi ben definiti per gli spettacoli pubblici, ritenuti di tanto in tanto necessari, per impedire che nelle locande si verificassero scandali e delitti» (*Didascalicon*, traduzione V. Licaro, Milano 1987, p. 71).

GERMÁN COLÓN, *El español y el catalán juntos y en contraste*, Barcelona, Ariel, 1989, pp. 349. Ptas. 2.200.

Il rapporto fra castigliano e catalano dovrebbe interessare molta gente, se non altro chi è nato nella parte orientale della penisola iberica e chi vi vive; questo è quindi il pubblico a cui viene indirizzato il volume e di cui l'autore in qualche modo si sente parte: Colón, forte dell'esperienza acquisita osservando altre società plurilingui, come la Svizzera e il Belgio, tiene a sottolineare che il plurilinguismo è qualcosa che arricchisce e non deprime la cultura. Il volume contiene tre monografie che, senza pretendere di essere esaustive dei problemi che la materia comporta, ne tracciano alcune linee essenziali assai stimolanti per il lettore; ogni singola parte fornisce una prospettiva particolare dello stesso blocco tematico individuato dal titolo del volume. Si tratta di argomenti che ci sono in parte noti: alcuni capitoli del volume sono già apparsi altrove, ma vengono qui rielaborati e aggiornati (se ne vedano i riferimenti bibliografici alle pp. 314-315).

La prima parte (pp. 19-56) è dedicata al catalano e ai suoi problemi di ieri e di oggi, come ad esempio la *histórica diglosia* (p. 48)¹ e la situazione

¹ «Cumple señalar que el sino de esta lengua ha sido la diglosia»: «en la época medieval, además de la dualidad vulgar/latín, tenemos la cuasi reglamentación que hace que la prosa se componga en catalán y la poesía en provenzal: a partir del Renacimiento, el castellano será una presencia costante en las letras de Cataluña» (p. 11).

del valenzano che nei suoi eccessi, rappresentati da un gruppo purtroppo numeroso, rivendica indipendenza linguistica rispetto al catalano, perdendo di vista la realtà e la storia; questo particolarismo non è di ora: nel 1395 Antoni Canals afferma di tradurre l'opera di Valerio Massimo nella lingua valenzana, anche se questa è stata già volta in catalano², senza tenere conto del fatto che catalano e valenzano sono all'epoca espressioni usate spesso, in alternativa a romanzo, per indicare la stessa lingua, come Colón documenta ampiamente³.

Nella seconda parte del libro (pp. 59-233) il metodo chiaro e rigoroso dell'autore viene applicato al confronto dei lessici spagnolo e catalano, da cui emerge che le due lingue partono da due diasistemi differenti, ma che il catalano nella sua storia più volte si interseca con lo spagnolo («el vocabulario catalán hereditario, de origen latino, no se puede colocar en el mismo plano que el vocabulario castellano-portugués», p. 60; «el léxico catalán a partir de 1400 conoce una especie de golpe de timón hacia soluciones más coincidentes con las del castellano», p. 66); per questo il vocabolario latino-spagnolo di Antonio Nebrija del 1492, adattato al catalano nel 1507 dal frate agostiniano Gabriel Busa, è sembrato a Colón un corpus sufficientemente significativo da indagare, accanto agli atti dei primi processi che il tribunale dell'Inquisizione porta avanti nelle terre catalane fra il 1480 e il 1520, dove spesso l'accusato e i testimoni depongono in catalano, mentre i funzionari domandano, riassumono o spiegano le deposizioni in castigliano⁴. Capita che la divergenza del catalano dalle altre lingue iberiche è originata da una loro scelta diversa rispetto al resto della Romània o in senso arcaizzante (ess. *hervir, cuyo*) o in senso innovativo (ess. *corazón, carnero*); «cuando el catalán tiene una solución afín con las demás lenguas hispánicas, esta solución es o ha sido también propia del occitano (*mantega, callar, desperta*, etc.). Así que en cuanto leamos una afirmación, como la de Corominas, según la cual el castellano *holgar*, antiguo *folgar* (FOLLICARE) es representante de un tipo de léxico común a los tres romances hispánicos, y comprobemos su ausencia en el Mediodía de las Galias, estamos autorizados a sospechar que las formas catalanas *folga, folgar, folgaça* son advenedizas; castellanismos, para decirlo sin rebozo» (p. 72). Il

² «...la tret de lati en nostra vulgada lengua materna valenciana, axi breu com he pogut, jatsé sia que altres lagen tret en lengua catalana» (*Libre anomenat de Valeri Màxim dels dits y fets memorables. Traducció catalana del XIVè segle* per fratre Antoni Canals, publicat per R. Miquel y Planas, Barcelona 1914, vol. I, p. 13). L'interpretazione del passo da parte di Colón è chiara: «a) Canals separa lengua valenciana y *lengua catalana*; b) no obstante, ambos idiomas deben de ser para él muy cercanos, pues no se le ocurriría decir lo mismo si se hubiera tratado de la lengua castellana, francesa o portuguesa» (p. 21).

³ Colón segnala fra l'altro che «Canals cumple un orden del cardenal-arzobispo de Valencia Jaime de Aragón, quien entrega el códice a los Cancelleres de Barcelona y les dice que él ha hecho 'trasladar de latí en romanç'» (p. 21); per l'uso dell'espressione *lengua catalana* va segnalato almeno un atto notarile, rogato a Valenza nel 1341, pubblicato per intero da A. Ferrando Francés, *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*, València 1980, pp. 187, e citato da Colón a p. 24.

⁴ J. Ventura, «Lluís Alcanyis, médico y escritor valenciano del siglo xv», in *Cuadernos de Historia Económica de Cataluña* 9 (1973), pp. 69-105 (gli atti processuali che ci interessano sono pubblicati in appendice alle pp. 90-105).

lessico catalano assume quindi un ruolo centrale «para el matizado conocimiento del vocabulario de los idiomas vecinos y del de las lenguas románicas en general» (p. 82). Le tappe della letteratura coincidono con quelle del lessico: «cuando se persigue trazar la historia de un vocablo o el de una familia etimológica del Mediodía francés, los ejemplos escritos, literarios o no, suelen acabarse prácticamente en el siglo XII. Los homólogos catalanes empiezan a manifestarse en la segunda mitad del XIII...: las circunstancias históricas (derrota de Muret etc.) imponen silencio a las letras provenzales, el catalán entra entonces con paso firme en la literatura» (p. 83); ma il lessico che la lingua d'oc offre al catalano si riduce alla sfera amoroso-cortese e alle formule feudali, mentre la documentazione catalana abbraccia tutti i generi: «además de las mismas materias, la prosa histórica, narrativa, científica y jurídica» (ib.); queste osservazioni mettono in risalto la mancanza di un lavoro che studi convergenze e possibili contrasti fra lingua d'oc e catalano, come Colón ha vagliato quelle fra spagnolo e catalano. Una sezione illustrativa segue quella teorica di questa seconda parte del volume: le soluzioni lessicali di spagnolo e catalano indagate sono *salvado* e *segó*, *entresuelo* e *entresol*, *jamón* e *pernil*, *hinca* e *inxa*, *azarbe* e *assarpa*, *goa* (spagnolo coloniale) e *gúa* (o *goa*), *echar de menos* e *trobar menys*.

La terza parte (pp. 237-311), pure divisa in una sezione teorica e in una illustrativa, è dedicata all'aragonese, situato geograficamente tra il blocco castigliano e quello catalano; per quanto le affinità genetiche fra aragonese e castigliano siano fondamentali, va tenuto presente che politicamente dal sec. XII il regno aragonese formava un'unione con le terre catalanofone e che «en el siglo XIII la lengua vulgar penetra poco a poco en la cancelleria real y se produce un fenómeno de poliglotismo» (p. 237): da un lato il latino, dall'altro il catalano o l'aragonese; lo stesso scriba, di lingua catalana o aragonese che fosse, usava entrambe le lingue. Nei rapporti epistolari si usava con tutte le corti il latino, al quale si affiancava con il papa il catalano, con la Francia il francese, con la Castiglia e il Portogallo l'aragonese, che gli scribi tendevano deliberatamente a castiglianizzare. Dopo avere «esbozado el marco histórico en que evoluciona el empleo del aragonés y del catalán» (p. 253), Colón esamina alcuni fenomeni linguistici (lessicali, fonetici e morfosintattici) che «tal vez permitan vislumbrar los numerosos y apasionantes problemas que surgen de la convivencia en una misma cancellería» (ib.); ad esempio i documenti di cancelleria in aragonese indagati (sec. XIV-inizio del sec. XV) attestano la concordanza del participio con il complemento, senza che manchino casi di neutralizzazione abbastanza precoci: si tratta di un fenomeno che in spagnolo viene meno molto presto e in catalano dura a lungo e, in determinati casi, si mantiene anche oggi; questo non è che uno dei tanti casi di mobilità dell'aragonese cancelleresco: «no es de desdeñar, so pretexto de su hibridismo o su índole poco espontánea, el aragonés cancelleresco, pero se precisa estudiarlo contrastándolo con el catalán y hasta con el latín contemporáneos, de la misma procedencia» (p. 269). La sezione illustrativa di questa terza parte è dedicata a «*alhanía* y *alfaneyta*, 'alcoba'», *padrastro* (prima *enemigo*, anche in giudeo spagnolo) e *enemic* 'pellicola staccata presso l'unghia', e alla collocazione del suffisso *-mente* nel gruppo avverbiale. L'indice delle parole (pp. 323-341), divise in tre gruppi (catalano, spagnolo e altri idiomi), dà in parte il senso di quanto sia vasto il panorama che il volume abbraccia. [ANNA MARIA COMPAGNA PERRONE CAPANO, *Università di Napoli Federico II*].