

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XVII · 1992

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## RECENSIONI E SEGNALAZIONI

MARIA CARERI, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi (Studi, testi e manuali, 15 - «Subsidia» al «Corpus des troubadours», 13), 1990, pp. xx-532.

La ripresa delle ricerche sui canzonieri occitanici che si verifica in questi tempi, dopo la sistemazione globale della relativa tradizione data agli inizi degli anni Sessanta da d'Arco Silvio Avalle<sup>1</sup> sulla scorta dello studio pionieristico di Gustav Gröber<sup>2</sup>, procura nuovi e interessanti risultati. Sono così apparsi o in corso di stampa più interventi su diverse sillogi trobadoriche, incentrati soprattutto sugli aspetti codicologico e scriptologico<sup>3</sup>. Le ricerche in corso rispondono altresì a una nuova e più attenta considerazione del manoscritto, che si manifesta analogamente in altri domini della letteratura medievale e fa sentire le proprie esigenze anche nel campo dell'ecdotica<sup>4</sup>. In effetti il manoscritto, declassato a puro testimone (quando non ad anonima sigla di apparato) nella *recensio* dell'edizione critica di rigida osservanza lachmanniana, non viene generalmente considerato nel suo carattere di autonomo prodotto librario. Ora, se un tale atteggiamento è di per sé poco raccomandabile, produce nel caso dei canzonieri (come di altri manoscritti originariamente antologici) conseguenze particolarmente pesanti. Il canzoniere infatti risponde sempre a uno specifico «progetto culturale» ed esercita una funzione «magistrale e pedagogica»<sup>5</sup> che si esplicano nella scelta e nell'organizzazione dei materiali a disposizione del compilatore: è evidente che tali caratteristiche non possano essere pienamente apprezzate se non in uno studio globale del codice.

<sup>1</sup> *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, 1961.

<sup>2</sup> «Die Liedersammlungen der Troubadours», in *Romanische Studien*, II (1877), pp. 337-670.

<sup>3</sup> In quest'ultimo ambito va citato il lavoro di F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, nella linea di un intervento anticipatore di J. Monfrin, «Notes sur le chansonnier provençal C», in *Recueil [...] Brunel*, Paris, 1955, II, pp. 292-312.

<sup>4</sup> Si possono ricordare qui, in ambito trobadorico, i due 'estremi' delle edizioni di Arnaut Daniel (*Le canzoni di Arnaut Daniel*, a c. di M. Perugi, Milano-Napoli, 1978), per l'attenzione ai dati linguistici e grafici dei testimoni, e di Jaufré Rudel (*The Songs of Jaufré Rudel*, ed. by R.T. Pickens, Toronto, 1978), per l'applicazione del concetto della «mouvance» zumthoriana e la conseguente rinuncia a fornire un solo testo critico.

<sup>5</sup> Il riferimento è a quanto osservato da d'A. S. Avalle, «I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma, 1985, pp. 363-82.

Il volume che Maria Careri ha dedicato al canzoniere vaticano Lat. 3207 (siglato *H*) è un buon esempio di lavoro su un manoscritto e dei risultati che si possono ottenere con un'osservazione attenta e prolungata. Osservazione tanto più attenta in quanto *H* non è un canzoniere come altri: si tratta infatti di un codice di amatore e studioso di lirica trobadorica, trascritto in proprio, come era già stato sostenuto da Avalor<sup>6</sup> e da Gianfranco Folena<sup>7</sup> e come conferma la stessa Careri<sup>8</sup>, anche se – avverte però l'autrice – non parleremo proprio di scartafaccio (almeno nel senso moderno), giacché il livello formale del manoscritto si mantiene sempre piuttosto alto. Inoltre *H* è codice palinsesto, e questa particolarità potrà suggerire interessanti ipotesi sul suo compilatore, soprattutto se verrà confermata l'origine scolastico-universitaria del codice dal quale furono tratti i fogli riutilizzati. A questo proposito non c'è che da augurarsi che, nonostante le difficoltà di lettura del testo eraso, Maria Careri ritorni sull'argomento con qualche novità.

Il primo capitolo del volume è dedicato alla «Descrizione esterna del manoscritto». L'analisi codicologica è precisa e approfondita e credo che vi sia ben poco di cui lamentare la mancanza. Spetta in particolare alla Careri il merito di aver distinto due mani principali – la prima delle quali scissa in due fasi successive di lavoro – anche per le conseguenze critiche che la distinzione comporta. La fascicolatura attuale di *H*, estremamente irregolare e frutto di ricomposizione (o con tutta probabilità di più ricomposizioni), è analizzata con grande acutezza allo scopo di ricavarne un'ipotesi di ricostruzione dello stato originario del codice: la messa in opera combinata di tutti i dati codicologici mi sembra particolarmente fruttuosa in questa sezione, in particolare se si terrà presente che il canzoniere, come si è detto, è il prodotto di più fasi di trascrizione e che quindi un certo grado di irregolarità potrà ben essere originario. È d'altra parte interessante constatare come l'indagine codicologica, comunque imprescindibile anche solo dal punto di vista descrittivo, permetta in qualche caso conclusioni critiche di portata ben più ampia. Così la distinzione delle fasi di copiatura è in grado di correggere la posizione stemmatica di *H*, quando stabilita senza tenerne conto<sup>9</sup>, e la constatazione della rigatura per facciate contrapposte e non per fogli isolati dà indizio sicuro di un lavoro di copiatura *in progress*, sicuramente non professionale.

La «Descrizione interna» del canzoniere mette a frutto nel secondo capitolo («Struttura e contenuto») i dati ricavati dall'osservazione codicologica. Questa permette di superare le distinzioni interne di Gröber, fondate su di una concezione originariamente unitaria di *H*, che al contrario può essere mantenuto nella classe delle *zusammengesetzte Handschriften* soltanto

<sup>6</sup> *La letteratura* cit., pp. 108-9.

<sup>7</sup> «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete» [1976], in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, 1990, pp. 11-2.

<sup>8</sup> Il copista «copiava per sé» (p. 97) e denuncia «un'attività critica di elaborazione della raccolta» (p. 98).

<sup>9</sup> Come accade nel caso delle canzoni di Peire Vidal discusse più avanti, dove i rapporti stemmatici definiti dall'editore, formalmente ineccepibili se riferiti al pezzo nella sua interezza, risultano diversi quando si tenga conto che esso risulta dall'unione di due trascrizioni parziali, distinte nel tempo e nella fonte.

in quanto prodotto di più fasi successive di formazione. La dimostrazione di un nucleo originario, strutturato come «canzoniere ordinato» (p. 85) in modo sostanzialmente identico a quello delle tre «classiche» sezioni delle grandi sillogi divise per generi (in *H* abbiamo infatti canzoni con *vidas*, sirventesi e *coblas* – in tenzone, *esparsas* e in florilegio – con *razos*), mi pare indiscutibile, anche se tale nucleo è poi andato soggetto, nel corso della trascrizione, a incrementi o interpolazioni provenienti da altre raccolte da parte della stessa prima mano e a forzature nella ripartizione dei pezzi da parte della seconda. Tali perturbazioni altro non sono che il portato della continuata attenzione letteraria e al limite filologica di chi preparò il manoscritto. Il terzo capitolo («Copisti e fonti») rende appunto conto del «lavoro ‘editoriale’ del copista». In questo caso la combinazione di critica esterna dei canzonieri e critica interna dei pezzi contenuti<sup>10</sup> che Maria Careri mette in opera per uscire dal «circolo vizioso» che lega lo studio del codice (generalmente mancante o insufficiente) e l'edizione dei testi (che di tale studio dovrebbe giovare) è in effetti l'unico mezzo di cui disponga il ricercatore. Le fonti, indicate ripartitamente per le tre fasi di trascrizione e le tre sezioni di *H*, sono individuate con una discussione molto accurata e, credo, definitiva. Esse confermano sostanzialmente quanto già si sapeva sulla collocazione veneto-italiana (in senso materiale quanto genealogico) del canzoniere, giacché vi troviamo (secondo le sigle introdotte da Avalle nella sua edizione di Peire Vidal<sup>11</sup>) il grande collettore  $\epsilon$  e la fonte  $\beta$  che approvvigiona anche  $D^a IK$ , cui si uniscono in posizione secondaria una fonte dipendente dal collettore  $\gamma$  (= *CR*, che corrisponderà a uno dei vari contatti fra manoscritti risalenti a  $\epsilon$  e a fonti autoctone supposti da Avalle<sup>12</sup>), una seconda da  $\theta$  e una terza di tipo *EPR* per quattro biografie. Non mancano certamente pezzi di tradizione estravagante e si osserva anche la presenza di fonti accessorie, interpolate in precedenza o contaminate all'atto della trascrizione (come nel caso della sezione di Arnaut Daniel), ma la sostanziale concordanza delle tradizioni confluite in *H* con quelle attive negli altri canzonieri di area veneta mi sembra molto importante, soprattutto considerando la probabile antichità del codice, cronologicamente vicino a *D*. È in particolare notevole la conferma della bipartizione  $\epsilon:\beta$ , parallela a quella riscontrabile in  $DD^a$  e, come avviene nel canzoniere estense, distinguibile in due parti del codice<sup>13</sup>, mentre, grazie all'osservazione codicologica

<sup>10</sup> Raccomandata già da d'A. S. Avalle, *La letteratura* cit., pp. 111-2.

<sup>11</sup> Peire Vidal, *Poesie*, Milano-Napoli, 1960.

<sup>12</sup> Cfr. ivi, pp. xlv, xlvii, lxxxv.

<sup>13</sup> Non ritengo invece accettabile l'ipotesi avanzata a pp. 172-3 di un'originaria fusione delle fonti  $\epsilon$  e  $\beta$  in un solo canzoniere (*x*), dal quale sarebbero discesi da una parte  $IK$  (che, com'è noto, fondono le due tradizioni) e dall'altra *D* (per sottrazione di  $\beta$ ) e poi  $D^a$  (per ripresa di quanto tralasciato in *D*). L'operazione di cernita in *x* – che dovrebbe essere stata una raccolta ordinata come *IK* – per produrre *D* non mi sembra giustificabile né economica, mentre contro l'ipotesi avanzata stanno dall'una parte la dicotomia *D: D^a*, fatto ineludibile nella sua evidenza codicologica, e dall'altra l'opposizione  $\epsilon:IK$  ( $< \beta$ ), riscontrabile in diversi casi, che per ora depone fermamente – come riconosce la stessa Careri – contro il fantomatico codice *x*. L'ipotesi di *x* sarebbe utile perché in grado di risolvere, secondo l'autrice, la difficoltà di considerare  $\epsilon$  come «effettivo manoscritto [...] utilizzato in modo autonomo e in diverse fasi di elaborazione da tutti i

gica, risulterebbe ridimensionata proprio la parziale indipendenza di *H* da  $\epsilon$  supposta da A Valle sulla base della tradizione vidaliana<sup>14</sup>. Il compilatore di *H* aveva fra le mani probabilmente più di un canzoniere dal quale trascrivere oppure un canzoniere e materiali sparsi: sotto questo aspetto attrae la supposizione formulata dalla Careri (pp. 109-10) che *H* rappresenti una sorta di appendice di una raccolta più ampia, ipotesi resa verosimile dall'assenza nel codice vaticano di quasi tutti i trovatori maggiori e dalla presenza nella sezione delle tenzoni di pezzi molto 'periferici' o a tradizione unica<sup>15</sup>.

Il quarto capitolo, dedicato alla grafia di *H*, si limita alla registrazione delle scritture presenti nel codice, con un intento esclusivamente descrittivo. La limitazione è dettata dalla maggiore complicazione grafica dei canzonieri italiani, nei quali la sovrapposizione diasistemica fra scripta occitanica (autoctona) e scripta italiana peggiora ulteriormente la consistenza, peraltro non uniforme, della prima. In questa situazione si deve probabilmente vedere il motivo della persistente 'sfiducia' nei confronti della grafia dei canzonieri italiani<sup>16</sup>, che al contrario, proprio per la loro più o meno accentuata resistenza a qualsiasi normalizzazione, possono conservare forme utili sia allo studio linguistico sia a quello della tradizione stessa. La prudenza osservata qui da Maria Careri non è tuttavia da criticare, soprattutto se si terrà conto che, oltre all'assenza finora di lavori dedicati alla grafia dei canzonieri italiani, nel caso di *H* l'analisi è resa più difficile dalla complessità della sua costituzione materiale. Le tavole di doppia corrispondenza predisposte nel volume fra basi latine e grafi occitanici costituiscono comunque la prima tappa del lavoro di analisi grafematica, correttamente isolato da qualsiasi interpretazione fonetica, anche se va osservato che il sistema grafico è di per sé alquanto oscillante e che pertanto non si dovrà sempre attendere una corrispondenza precisa fra base etimologica e grafia (o grafie). Un suggerimento per futuri lavori può essere quello di distinguere fra le grafie proprie dei canzonieri autoctoni e quelle che possono essere considerate come italianismi o venetismi: così, per esempio, nel tratta-

compilatori della tradizione veneta». Penso tuttavia che il problema dell'effettiva consistenza di  $\epsilon$  sia sopravvalutato, in primo luogo perché l'utilizzazione diretta dell'*editio variorum* (o di materiali conformi) si deve supporre soltanto per *D* + *D'* e *H* (mentre i canzonieri che presentano la mescolanza  $\epsilon$  +  $\beta$  dipenderanno invece da  $\epsilon$  attraverso un numero imprecisabile di interposti varianti mescolati) e in secondo luogo perché  $\epsilon$  stesso, quando riferito all'insieme dei testimoni che ne dipendono, andrà inteso come famiglia più che come singolo codice sottoposto a ripetute utilizzazioni.

<sup>14</sup> Cfr. *La letteratura* cit., pp. 124-5 e Peire Vidal, *Poesie* cit., pp. lx-lxi. Delle quattro canzoni di Peire interessate, la correzione stemmatica è accettabile per la n. 74 di *H* (xiv dell'edizione A Valle) e possibile per le nn. 75 e 77 (iv e xii di A Valle); per la n. 83 (v di A Valle) la supposta vicinanza *DH* non è giustificata.

<sup>15</sup> La presenza al contrario piuttosto abbondante di Arnaut Daniel (10 pezzi) si spiegherà con l'interesse che i testi di Arnaut dovevano suscitare e che infatti li fa sottoporre proprio in *H* a un'attenta revisione-contaminazione. Fra le tenzoni, alcuni *unica*, come ricorda G. Folena, *Tradizione* cit., pp. 33-4, 61-5, riguardano la corte estense e un gruppo di trovatori e giullari attivi in Veneto nella prima metà del Duecento e testimoniano degli interessi anche 'locali' del compilatore di *H*.

<sup>16</sup> Come si ricava anche dalle pur ampie *Recherches* di Zufferey, dove la maggiore attenzione è riservata alle tradizioni autoctone.

mento delle occlusive velari latine, fra scritture 'palatali' o 'sibilanti' della norma occitanica (CA- > c-/ch-; \*ECCEHAC/-HOC > *sai, so*) e italianismi in grafia 'affricata' (ç-/çh-/z-; *çha, ço, zai, zo*), che si presenta anche in altri casi rari o isolati come -z- < -CJ- (meno diffuso del corrispondente -[n]z- < -[N]TJ-). Altre scritture più agevolmente circoscrivibili grazie alla loro scarsa o particolare frequenza sono anche *sz, isz* < -D-, -SJ- o -ic < -CT. Infine l'assenza delle scritture per la laterale e la nasale palatalizzate *lh* e *nh*, tipicamente anche se non esclusivamente occitaniche (*inh*, che è presente, fa caso a parte ed è poco diffusa), si riscontra anche in altri canzonieri italiani.

Nel capitolo quinto sono riprese le numerose glosse marginali di *H*, che dimostrano bene la disposizione critica del compilatore, il quale non si preoccupa soltanto di tradurre voci e espressioni, ma inserisce anche note esplicative, storico-letterarie, testuali, grammaticali e metriche. L'analisi linguistica delle forme italiane presenti è corretta nella sua definizione veneto-occidentale, pienamente conforme all'area dalla quale sappiamo provenire anche gli altri canzonieri veneti. Nel capitolo sesto è pubblicata la cosiddetta 'poetica', insieme di brevi commenti in prosa a *coblas* isolate (a volte richiamate soltanto con l'*incipit*) noto sin dal brano inserito da Karl Bartsch nella sua *crestemazia*. Il riconoscimento della reale natura di florilegio di *coblas triadas* con commento che emerge dall'analisi di Maria Careri allarga ulteriormente la categoria dei florilegi trobadorici, ai quali converrà dedicare in futuro uno studio complessivo. Particolarmente notevole e da verificare sull'insieme di tutti i testi coinvolti è la questione della tradizione separata di questo tipo di raccolte, che emerge dalle concordanze nella scelta e nella successione dei frammenti che le legano, come è verificato qui grazie alla connessione *HJ* e come si ricava anche da recenti lavori su *D<sup>c</sup>*<sup>17</sup> e sul frammento scoperto a Castagnolo Minore (*C<sup>m</sup>*)<sup>18</sup>.

Concludono il volume due capitoli, dedicati l'uno a un completo indice di *H* e l'altro alla trascrizione diplomatica di alcune carte di più difficile lettura. Il primo di essi, redatto sotto forma di schede molto dettagliate per ciascun componimento, è certo di grande utilità. I servizi che la tavola di un canzoniere può fornire sono molteplici e riguardano non soltanto informazioni di immediata fruizione, ma altresì la possibilità di osservare sequenze e connessioni di autori e di pezzi, utilissime in sede più propriamente critica, soprattutto quando corredate – come in questo caso – di dati (forma metrica, *recensio* della tradizione, note paleografiche e codicologiche) che superano l'ambito della critica esterna di tipo gröberiano. Non è infatti difficile concordare sul fatto che la rinnovata 'centralità' del codice, alla quale oggi da tante parti si tende, abbia il suo più sicuro punto di avvio, nel caso dei canzonieri, proprio dalla tavola. Alla fine sta l'edizione diplomatica di alcune carte che costituisce il capitolo ottavo, condotta con molto scrupolo e con uso efficace di vari accorgimenti diacritici (già sperimentati in alcune trascrizioni inserite nei capitoli precedenti e nelle edizioni

<sup>17</sup> M.L. Meneghetti, «Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara», in *Miscellanea* [...] *Roncaglia*, Modena, 1989, pp. 853-71.

<sup>18</sup> L. Allegri, «Frammento di antico florilegio provenzale», in *Studi medievali* xxxvii (1986), pp. 319-51.

delle glosse e del florilegio). Credo che nel caso di un codice di formazione e trascrizione così travagliate come *H* l'edizione diplomatica risulti senz'altro ancora utile, nonostante che l'attuale raffinatezza dei mezzi tipografici sia in grado di fornire riproduzioni fotografiche di grande precisione. L'edizione diplomatica consente infatti una sorta di messa in chiaro e (attraverso il corredo diacritico) di formalizzazione dei dati testuali offerti dalla pagina<sup>19</sup> e quindi un'appercezione più netta e avvertita che la stessa riproduzione fotografica. A tale posizione, recentemente ribadita<sup>20</sup>, si oppone quella di chi preferisce l'edizione interpretativa o decisamente critica del codice. È oggi forse necessaria una nuova riflessione teorica sul valore e le funzioni dei diversi tipi di edizione: tuttavia, se ammettiamo che una più sicura conoscenza della letteratura medievale passa in molti casi necessariamente attraverso lo studio dei prodotti librari che l'hanno trasmessa, ne deriva che l'edizione dei codici è ancora uno strumento efficace di lavoro.

Nella *Presentazione* a questo volume Aurelio Roncaglia, richiamando l'attenzione sulle «tre direttrici – codicologica, grafematica e stemmatica» dello studio dei canzonieri, ne sottolinea altresì l'interazione e l'impossibilità di una considerazione separata dei problemi. Mi sembra, in conclusione, che il lavoro di Maria Careri dimostri i buoni risultati che si possono ottenere attraverso l'unione di un'attenta filologia materiale con l'analisi formale propria dell'ecdotica genealogica. [WALTER MELIGA, *Università di Ferrara*]

ANGELICA RIEGER, *Trobairitz: Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer, 1991 (Beihefte zur *ZrPh*, 233), pp. xiv-766, DM 286.

Questo imponente volume dovrebbe rappresentare l'ultima parola sulla questione delle *trobairitz*. È anche un volume che arriva puntuale in un momento in cui, sull'ondata del successo negli ultimi anni dei *Women's Studies* nonché del Medioevo, si riscopre anche la donna medievale, le donne scrittrici del Medioevo, come testimoniano numerose pubblicazioni italiane e straniere, tra cui ovviamente si colloca anche qualche lavoro sulle trovatrici. Queste poetesse costituiscono peraltro un fenomeno interessante, che per certi aspetti è stato forse sottovalutato dalla stessa Rieger, in quanto esse rappresentano uno dei pochi esempi tra Maria di Francia e Christine de Pisan di scrittrici esponenti di una cultura laica, estranee alla scrittura religiosa o mistica normalmente associata alla letteratura femminile nel Medioevo: basti pensare a Rosvita, Ildegarda di Bingen, Marguerite d'Oingt, Giuliana di Norwich o Margery Kempe; Rieger, invece, come si intuisce dal sottotitolo del volume, sembra molto più interessata al posto

<sup>19</sup> Si pensi per esempio alle abbreviazioni, ai segni interpretativi, alle stesse grafie.

<sup>20</sup> Cfr. F. Zufferey, *Recherches* cit., p. 13, che propone di affiancare trascrizione diplomatica e fotografia.

delle donne scrittrici all'interno della sola cultura provenzale. Il suo lavoro si limiterà dunque (ma in ben 766 pagine) a fare il punto sulla critica, delimitare il corpus e procurare l'edizione dei testi delle *trobairitz*, in modo da fornire una base più completa e sicura per future indagini sull'argomento.

L'autrice lamenta fin dall'inizio come le *trobairitz* siano state trascurate negli studi e come si sia avuta la tentazione di attribuire tutta la poesia di donne a uomini, negando così la loro stessa esistenza. Lei cercherà dunque di rivalutare questo corpus di testi, evitando l'eccesso opposto, cioè quello di attribuire a donne tutto quello che esibisce una 'voce femminile' (pp. 1-2).

L'organizzazione del volume riflette queste premesse. Una prima parte (pp. 7-27) esamina la ricezione delle *trobairitz* e l'opinione della critica su di esse dal XIV secolo agli anni Settanta del nostro, per concludere che appunto non sufficiente attenzione è stata data al fenomeno. La seconda parte (pp. 29-91) si sofferma sulla donna come soggetto lirico (come è identificata nell'espressione linguistica e nel contenuto delle opere, come viene rappresentata nei codici, nelle *vidas* e nelle *razos* e inoltre nelle miniature), e procede poi a elencare i criteri per stabilire il corpus della lirica al femminile. Tutto il resto del volume, ad eccezione di una breve conclusione (pp. 729-31), è occupato dai testi, ordinati secondo i criteri esposti nella seconda parte, riassunti in una tabella alle pp. 89-91: il corpus è diviso sostanzialmente tra generi dialogati e generi caratterizzati come monologhi, ognuno dei quali può essere suddiviso ulteriormente in dialoghi fra donne, dialoghi 'misti' in cui il nome dell'interlocutore femminile viene detto o taciuto, da un lato, e dall'altro *cansos*, *coblas esparsas*, sirventesi, *saluts*, *planhs*. Questa parte prende anche in considerazione le trovatrici senza tradizione testuale, citate cioè solo indirettamente, come Caudairenga nelle *razos* su Raimon de Miraval, o le trovatrici menzionate da scrittori come Francesco da Barberino nel *Reggimento e costumi di donna* (Blancemain, la Contessa di Dia, Lisa de Londres) o Jean de Nostredame (Blankaflour, Hughette des Baulx, Laurette de Sade), ecc. L'autrice ne discute tutte le possibili identificazioni, inclusa la possibilità che esistano due Contesse di Dia, dato che le opere menzionate in queste testimonianze indirette non corrispondono a quelle tradite nei codici; e conclude che non è possibile verificare se veramente queste trovatrici siano esistite, ma il fatto che se ne parli sembra indicare che il fenomeno fosse più importante di quanto si ricava dai testi a noi giunti.

Tale conclusione è poi in sintonia con molte delle altre di Rieger, ivi inclusi i criteri seguiti per stabilire il corpus. Partendo appunto dalla constatazione che si è avuta la tendenza a sminuire l'apporto della donna nella lirica dei trovatori, Rieger isola ciò che definisce il «Maximalkorpus», che comprende tutte le composizioni in cui è presente una voce femminile, e il «Minimalorpus», rappresentato solo dalle composizioni in cui una donna è nominata come autrice, mentre il corpus della Rieger si troverà situato in qualche parte fra i due estremi. Di fatto l'autrice esclude dal suo «Arbeitskorpus» tutti quei testi, soprattutto di tipo tradizionale (*baladas*, *dansas*, *pastorelas*), in cui è presente una voce femminile ma non necessariamente un'autrice femminile, in cui a una «fémininité textuelle» non corrisponde una «fémininité génétique» (p. 68, dove è ripresa un'espressione di Bec



1979); viceversa, conserva nel corpus quei testi in cui, secondo lei, esiste tale corrispondenza anche se non viene dato esplicitamente il nome dell'autrice. Questo riguarda soprattutto il gruppo dei dialoghi 'misti', in cui si deduce dal testo che una delle voci dovrebbe essere di sesso femminile. Il risultato è effettivamente un corpus di testi alquanto allargato rispetto a quello tradizionalmente attribuito alle *trobairitz*.

Stabilendo così il corpus, e avendolo suddiviso nei vari gruppi sopramenzionati, i testi vengono presentati in ordine alfabetico delle autrici o degli autori (nelle *tenso*s miste con donne anonime, per esempio). Si fornisce il testo della poesia, nonché di eventuali *vidas* o *razos*, corredato di traduzione, di tutti i dettagli sui manoscritti, le edizioni precedenti, gli studi critici, la forma metrica e l'eventuale melodia. Segue l'apparato, con note critiche, e uno studio che verte normalmente sulla questione dell'identificazione, o anche solo della collocazione cronologica, della trovatrice e che prende in considerazione non solo fatti storici ma anche letterari, soprattutto i rapporti intertestuali: quali altri testi hanno una tematica, uno schema strofico simile, ecc.; con l'aiuto di tali dati si può dedurre l'ambiente culturale e dunque la possibile provenienza e cronologia della poetessa in questione.

Non si può non lodare Rieger per questo notevole lavoro, frutto di un'interesse costante e non di recente data per la questione delle trovatrici, nel quale ha cercato di esaminare ogni tenue indizio sull'esistenza delle poetesse provenzali e che serve a fare rivedere alcune opinioni su di esse. Dall'analisi del primo testo, per esempio, *Na Carenza al bel cors avenenz*, attribuito a Alaisina Yselda e Carenza (pp. 155 ss.), Rieger conclude che si ha a che fare con due sole dialoganti e non tre come spesso si è pensato (vedi per esempio Dronke 1984: 139-41). Si esclude anche una lettura religiosa o sinceramente catara e se ne suggerisce una sullo sfondo del componimento di Arnaut de Maruelh, *La grans beutatz e'l fis ensenhamens*, mettendo anche in risalto un certo umorismo. Queste considerazioni aiutano a collocare il componimento intorno ai primi del XIII secolo nel Sud-Ovest della Francia e non in Italia, dove alcuni ne vedevano il luogo di composizione. Con procedure simili, si opta per l'identificazione della 'Contessa de Proensa' che dialoga con Gui de Cavaillon nel primo decennio del XIII secolo in *Vos que m semblatz dels corals amadors* (pp. 204 ss.) con Garsenda de Forcalquier, proveniente dalla Contea di Provenza, e di quella di 'Dona Ysabella', interlocutrice di Elias Cairel in *N'Elyas Cairel, de l'amor* (pp. 275 ss.), con Isabella di Malaspina o Isabella di Monferato, attiva sempre negli stessi anni, forse in Grecia, dove si trovava anche Elias. Così l'attività delle trovatrici risulterebbe nel complesso più fitta nel XIII secolo, mentre le varie localizzazioni tentate da Rieger le rivelano come presenti in tutte le aree dedite all'attività poetica in lingua d'oc.

Il volume di Rieger si annuncia anche come *Edition des Gesamtkorpus*, ma ricalca piuttosto il modello dei *Trovadores* di Riquer. Anche se Rieger controlla i manoscritti di base e talvolta offre la sua trascrizione, come per la *tenso* fra Na Lombarda e Bernart d'Armagnac, *Lombards volgr'eu eser per Na Lombarda* (pp. 242 ss.), o per Bieiris de Romans, *Na Maria, pretz e fina valors* (pp. 505 ss.), sceglie comunque di fornire il testo di un'edizione già nota: non sempre quella più recente, ma quella che a suo

parere, in base ovviamente a considerazioni sulla tradizione, le sembra l'edizione migliore. Per Alamanda e Giraut de Bornelh, *S'ie·us quier conseil, bell'ami'Alamanda* (pp. 183 ss.), preferisce il testo di Schultz-Gora (1888), basato su *A*, a quello di Kolsen (1910), di cui comunque dà le varianti, mentre non usa l'edizione più recente di Sharman (1989). Per i testi di Castelloza, con l'eccezione di *Per ioi que d'amor m'avegna* (pp. 549 ss.), contenuto solo nel codice *N*, preferisce le lezioni di *A* contro quelle di *N*, base dell'edizione di Paden et al. (1981). L'editrice segna con il corsivo nel testo i luoghi in cui si allontana dal manoscritto base o, a seconda dei casi, dall'edizione base, e le note critiche forniscono le motivazioni per le lezioni conservate o rifiutate, nonché le varianti e le interpretazioni degli altri editori. Ma in un lavoro che tutto sommato punta alla restituzione del testo di un manoscritto singolo ci si chiede, per esempio, perché sia necessario, per Alaisina Yselda e Carenza, rinunciare alle grafie del manoscritto unico *Q* e usare quelle normalizzate di Bec (1984), oppure quelle di Schultz-Gora (1888) per la *tenso Bona domna, tan vos ai fin coratge* (pp. 174 ss.). Perché poi abbandonare, per la *dansa* anonima *Quan vei los praz verdesir* (pp. 628 ss.), contenuta nel solo manoscritto *W*, la lingua francesizzata di questo codice a favore di quella 'purificata' di Bartsch (1868), quando tale lingua mista poteva essere caratteristica di un genere popolarizzante forse d'origine oitanica o comunque coltivato anche al Nord?

Proprio questa *dansa*, anonima come si diceva ma interpretata non come un testo popolarizzante ma come una *dansa* «kanzonenartige» (p. 627) scritta da una donna, ci porta a riflettere su una debolezza del volume di Rieger. Mi sembra cioè che talvolta, nel desiderio di ampliare il corpus delle *trobairitz*, Rieger prenda troppo letteralmente le cose, come si può vedere già dalle discussioni forse un po' troppo ampie sull'esistenza o meno delle trovatrici «ohne Textüberlieferungen», che possono anche essere solo frutto dell'immaginazione di un Jean de Nostredame; oppure, per un altro esempio, sulla possibilità, poi negata, che Bieiris de Romans fosse lesbica, perché usa una terminologia tipicamente maschile in una canzone rivolta a una donna. Inoltre, anche se non vorrei apparire conservatrice (e maschilista?), accusa rivolta implicitamente a Erich Köhler (p. 19), a me non sembra possibile affermare seriamente che siano mai state donne in carne e ossa l'interlocutrice di Raimbaut d'Aurenga in *Amics, en gran cos-sirier* (pp. 400 ss.) o la dama genovese di Raimbaut de Vaqueiras (pp. 418 ss.). Tra le varie pezze d'appoggio date per quest'ultima 'trovatrice', vi è anche un commento di Simon Gaunt (1988): «there would be little point in inventing a fictitious character who speaks another language, and a woman at that»: pur ammettendo la «linguistic virtuosity» di Raimbaut, Gaunt, e con lui si suppone Rieger, pensa che gli occitani non l'avrebbero capito e gli italiani «could easily have been offended by a foreigner attempting to appropriate their language in this way». Ma che cos'era un pubblico 'italiano' all'epoca? Non era piuttosto un pubblico ligure, lombardo, piemontese che parlava comunque una varietà gallo-italica non troppo distante dal provenzale? E non esistono frequenti casi di bilinguismo nella poesia medievale a scopi estetici o comici, oppure di poeti che praticano la scrittura in una lingua straniera, a cominciare dai numerosi 'italiani' e catalani che usavano il provenzale? Raimbaut è anche autore del

*descort* plurilingue; bisogna ipotizzare cinque pubblici diversi e offesi? E chi si interessava del torneo delle donne del *Carros*? Il fatto è che Raimbaut è uno sperimentatore, un poeta che si diverte con le lingue, con i generi, con le forme metriche: l'epica nel *Salut* al Marchese di Monferrato, i generi popolarizzanti in *Kalenda maia* e proprio in una *Frauenlied* (per dirla con Rieger) *Altas undas que venez suz la mar*, a lui attribuita non senza ragioni. Non c'è affatto da meravigliarsi se avesse inventato la dama genovese per produrre un dialogo che lancia uno sguardo scherzoso alle convenzioni della *fin'amor*, come fa anche in *Kalenda maia* («*Qe drutz ni druda l non es per cuda*»). Rieger coglie anche questo aspetto ma non riesce ad ammettere che sia lo stesso Raimbaut a interpretare entrambe le parti. Negarlo significa non capire l'arte di questo grande trovatore, non considerare questo testo alla luce dell'intera produzione di Raimbaut de Vaqueiras: Lo stesso vale per il dialogo di Raimbaut d'Aurenga, dove, colto di nuovo l'aspetto scherzoso, Rieger afferma: «*Es ist jedoch . . . kaum anzunehmen, dass Raimbaut sich selbst mit solche Konsequenz parodierte*» (pp. 417). Perché no? È caratteristico del conte di Orange, che si faceva chiamare *Linhaura*, con tutti i riferimenti impliciti, prendersi in giro; inventarsi una voce femminile non sembra estraneo alla sua poetica. Anche nel caso di Giraut de Bornelh e Alamanda (pp. 183 ss.), non significa sminuire le donne del Medioevo ipotizzare che Giraut abbia scritto la parte di Alamanda quando ha probabilmente fatto la stessa cosa anche con Alfonso d'Aragona nel loro celebre dibattito, e come doveva fare più tardi Guiraut Riquier con Alfonso X. I dubbi che ci vengono in mente riguardo alla reale esistenza delle interlocutrici di questi trovatori molto noti possono anche inficiare in parte le attribuzioni di Rieger a proposito di altre trovatrici anonime.

Il problema è che, nello sforzo di dimostrare a tutti i costi che il fenomeno delle *trobairitz* è più ampio di quanto non si pensi, Rieger non riesce sempre a sottrarsi agli eccessi che lei stessa dichiara di volere evitare nel fissare il corpus, tendendo a vedere nei trovatori 'maschi' un blocco troppo unitario, e a fare di fatto involontariamente propria una vecchia opinione espressa da Diez, che tutta la poesia dei trovatori sembra scritta da un solo poeta. Le voci femminili individuate da Rieger dunque si staccano e si definiscono in quest'ottica, mentre in realtà il panorama della lirica dei trovatori è molto più vario. Non tutti i poeti si muovono solo all'interno dello spazio del desiderio definito da un Bernart de Ventadorn, e poeti come Raimbaut d'Aurenga o Raimbaut de Vaqueiras sono emblematici a questo riguardo, come lo era stato anche Guglielmo IX, che guarda caso aveva dato voce a Agnes e a Ermessen.

Inoltre, nelle nostre considerazioni sulla lirica dei trovatori in generale, andrebbe anche posta più enfasi sul fatto che per la nostra conoscenza di questa lirica purtroppo siamo in gran parte debitori ai compilatori dei canzonieri, vissuti per lo più nel Veneto e nella Catalogna nel XIII secolo, e la nostra immagine di questa produzione è inevitabilmente modellata sui loro gusti. Ha senz'altro ragione Rieger quando dice che le trovatrici sono state vittime di questa selezione, ma più in generale ci sono state conservate più canzoni d'amore (anche per quanto riguarda le *trobairitz*: e

questo porta Rieger ad affermare che anche per loro la *canso* era il genere principale) che non, da una parte, tenzoni o sirventesi, che rappresentano dei generi più di circostanza, più effimeri nei loro riferimenti, o, dall'altra, componimenti cosiddetti 'popolarizzanti', modalità verso la quale sembrano più spesso orientate le trovatrici, come osserva Rieger (p. 639) sulla scia di Bec (1979).

Pregio, comunque, del lavoro di Rieger è che, anche se forse non tutti i testi del suo corpus saranno stati composti da donne, esso ci permette di cogliere tutta una serie di testi che non rientrano nei canoni 'classici' della lirica trobadorica, al maschile o al femminile, e che talvolta hanno anche una trasmissione atipica: basti pensare all'unico anonimo *planh* femminile, *Ab lo cor trist environat d'esmay* (pp. 662 ss.), conservato dal codice *a*, ma apparentemente fuori dal canzoniere di Bernart Amoros, e dal codice catalano *G*, oppure al *salut* di Azalais d'Altier, *Tanz salutz e tantas amors* (pp. 675 ss.), trasmesso solo dal codice *V*, di origine catalana, e non insieme con gli altri *salutz* occitanici. Questo corpus di testi, infine, mette in luce dei tratti sufficienti per caratterizzare l'opera delle *trobairitz*. Si ha così l'immagine di una poesia che si avvale spesso, come si è detto, di un raffinato gioco intertestuale, ben documentato da Rieger per quasi ogni singolo testo, e sulla cui base la trovatrice riesce ad assumere una distanza ironica dall' 'ideologia' dominante dei trovatori e in qualche modo a mettere in dubbio e a incrinare questo sistema di valori (pp. 729-31). La poesia delle trovatrici non è tanto, secondo Rieger, il *contre-texte* di cui parla Bec (1984), quanto un 'anti-testo': in questo modo le trovatrici sembrano partecipare costantemente a un dialogo con i loro colleghi maschi, non solo nelle tenzoni miste ma anche nelle *cansos*, un aspetto, questo, che le inserisce nelle grandi linee della letteratura femminile del Medioevo, che, ha osservato Dronke (1984), è molto spesso una letteratura di risposta alla letteratura maschile.

In conclusione, il volume di Rieger, nonostante qualche ingenuità e le perplessità che suscita su alcuni punti, si pone ora come un indispensabile punto di partenza per chi intendesse avviare nuove ricerche sulle *trobairitz*, anche per la mole di materiale che raccoglie<sup>1</sup>. [CHARMAINE LEE, *Università di Cassino*]

<sup>1</sup> Ho citato in forma abbreviata la seguente bibliografia: K. Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Paris 1868; P. Bec, «Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Age», *CCM* 22 (1979): 235-62; id., *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*, Paris 1984; P. Dronke, *Women Writers in the Middle Ages*, Cambridge 1984 (trad. it., *Donne e cultura nel Medioevo*, Milano 1986, da cui cito); S. Gaunt, «Sexual difference and the Metaphor of Language in a Troubadour Poem», *MLN* 83 (1988): 297-313; A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Troubadours Giraut de Bornelh*, 2 voll., Halle 1910-35; W.D. Paden et al., «The Poems of the Trobairitz Na Castelloza», *RPh* 35 (1981): 158-82; M. de Riquer, *Los trovadores*, 3 voll., Barcelona 1975; O. Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig 1988; R. Sharman, *The 'Cansos' and 'Sirventes' of the Troubadour Giraut de Bornelh*, Cambridge 1989.

*Canzoni di crociata*, a cura di S. Guida, Parma, Pratiche Editrice (Biblioteca Medievale, 21), 1992, pp. 386, Lire 28.000.

Il ventunesimo volume di questa ormai ben nota collana della Pratiche Editrice è una silloge di liriche, aventi come denominatore comune il fenomeno delle crociate, sia che esso costituisca lo spunto per una riflessione religiosa, morale o politica, sia che invece si riduca ad un puro *déclat*, a partire dal quale si avvia, ad esempio, un lamento d'amore.

Il curatore del volume mostra di avere ben presente la tipologia variegata delle canzoni di crociata, un genere mal definibile tanto dal punto di vista formale – la raccolta qui proposta contiene, infatti, *sirventes*, canzoni trobadoriche e perfino una *chanson de femme*<sup>1</sup> –, quanto dal punto di vista ideologico, dato che i componimenti poetici sono lo specchio della varietà di posizioni assunte dalla opinione pubblica europea di fronte ad avvenimenti storici così ricchi di conseguenze sul piano politico, culturale, religioso e della vita di tutti i giorni. Il genere «canzone di crociata» si definisce così soltanto in base alla stretta relazione tra la produzione poetica e l'attualità storica, che conferisce a ciascuna *chanson* un pathos ed un'autenticità lirica del tutto particolari.

L'impostazione data da S. Guida all'introduzione, tutta volta a mostrare, con ricchezza di testimonianze e di riferimenti, il forte impatto che la crociata, intesa come pellegrinaggio, come *votum crucis*, ebbe sulle attitudini, «i comportamenti, gli umori degli strati più ampi della popolazione» (p. 8) e sulla spiritualità dell'uomo medievale, e la nota storico-biografica che precede ogni canzone, mostrano che l'attenzione del curatore è puntata soprattutto sul quadro storico, che non solo presiede alla genesi del genere, ma anche, al di là delle sue realizzazioni diverse, ne garantisce l'unità. Proprio questa impostazione ha permesso di includere nella raccolta anche composizioni – come le *complaintes* di Rutebeuf – non prese in considerazione da Bédier nella sua edizione<sup>2</sup>, in quanto non propriamente «canzoni», e un variegato campione della produzione provenzale. La distinzione, all'interno della parte provenzale della raccolta, tra le canzoni sulla «crociata in oriente» e quelle sulla «crociata in occidente» e la ricchezza delle indicazioni di tipo cronologico fornite nelle note, poste alla fine del volume, obbediscono alla stessa esigenza di precisione storica.

Anche se la scelta fatta da S. Guida propone un corpus di canzoni abbastanza ampio da permettere al lettore di individuare filoni e tendenze all'interno del genere, sarebbe stato forse non inutile – in linea con le finalità della collana, volta a rendere il mondo letterario medievale accessibile anche ai non iniziati – concedere più ampio spazio nell'introduzione<sup>3</sup> alla analisi del complesso rapporto che si instaura tra la produzione del Mezzogiorno e quella del Nord della Francia, soprattutto per quanto concerne la tematica amorosa, che, a partire da Jaufre Rudel, si lega intimamente al tema della crociata e, insieme all'ideologia dell'*amour* e della *proesse* introdotta da Chrétien de Troyes nei suoi romanzi, ma subito assorbita dai trovieri, finisce per determinare un'evoluzione all'interno del genere, la cui vocazione originaria era del tutto estranea al lirismo amoroso. Anche la

<sup>1</sup> La n. 7 della raccolta.

<sup>2</sup> J. Bédier - P. Aubry, *Les chansons de croisade*, Paris 1909.

<sup>3</sup> Vi si fa brevemente cenno solo alle pp. 30 e 31.

scelta dei testi, di cui solo tre<sup>4</sup> presentano il tema dell'amore, mostra che la preoccupazione di non allontanarsi troppo dai confini del genere prevale sulla sottolineatura di questo aspetto, pure così peculiare<sup>5</sup>, del canto di crociata.

Sono invece giustamente improntate all'attenzione ad un pubblico non specialista, ma anche al rigore filologico, le note, che contengono puntuali riferimenti per le numerose citazioni bibliche, utili notizie storiche e sempre pertinenti osservazioni di carattere esegetico e linguistico. La traduzione, rispettosa del testo originale, e la bibliografia molto aggiornata fanno sì che il volume costituisca un interessante approccio alla poesia e alla mentalità medievali per la persona colta e un valido strumento di studio per lo specialista. [PAOLA MORENO, *Université de Liège*]

<sup>4</sup> Rispettivamente le canzoni che nel volume portano i nn. 2, 6 e 7.

<sup>5</sup> Si pensi, ad esempio, al carattere sessuale che la *fin'amor* assume in certe canzoni, in cui il possesso carnale della donna è giustificato dalla durezza della prova a cui il cavaliere deve sottomettersi, cioè dalla sua abilità guerriera – la *prouesse*, appunto – o al capovolgimento dei termini classici del canto d'amore che si realizza in alcune *chansons de départie*, in cui il «qui» è la terra lontana e il «là» la patria e la vicinanza all'amata.

*Gratiani Decretum. La traduction en ancien français du Décret de Gratien, édition critique par Leena Löfstedt, vol. 1: Distinctiones, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1992, pp. 213 («Commentationes Humanarum Litterarum», 95).*

L. Löfstedt dà inizio con questo volume alla prima edizione della versione antico-francese di un'opera certamente di grande importanza, il *Decreto* di Graziano, sulla quale la studiosa finnica ha già pubblicato interessanti contributi (cfr. qui stesso 15 [1990]: 3-16). Il vol. 1, dopo una nota di due pagine, passa subito all'edizione del testo delle *Distinctiones*, quale è tradito dal ms. 9084 della Biblioteca Reale di Bruxelles; i volumi successivi daranno il testo delle *Causae* e quello del *De consecratione* e solo l'ultimo volume conterrà, con il commento e il glossario, l'introduzione generale, nella quale saranno trattati i problemi della tradizione manoscritta e dell'attribuzione, per la quale la studiosa pensa, come si sa, a Thomas Becket. In ogni caso il testo edito è ricavato da un manoscritto della seconda metà del '200 e rappresenta anche linguisticamente una fonte di notevolissima importanza; né minore è il rilievo culturale di una versione in lingua volgare di un'opera del genere.

L'edizione riguarda i ff. 7r-81r del ms.<sup>1</sup>, perché l'editrice giudica che la tavola, che in esso occupa i primi 6 folli, sia posteriore e dunque la pubblicherà nell'introduzione. La trascrizione appare giustamente assai rispettosa del ms.: gli interventi, molto sporadici, sono evidenziati graficamente

<sup>1</sup> L'indicazione del folio è data in grassetto all'interno del testo edito, senza neppure parentesi; sarebbe stato forse più comodo inserire nel testo semplici sbarre e dare il numero a margine.

e registrati nell'apparato a piede di pagina. L'editrice ha fornito, sempre in grassetto, la numerazione dei canoni e dei paragrafi e ha evidenziato i *dicta Gratiani*. Il riscontro con l'edizione Friedberg è dunque assai comodo. Per ogni canone è data, a margine, la numerazione dei righe. Il lavoro appare accuratissimo e sarà senza dubbio molto utile; dobbiamo auspicare che sia portato a termine nel più breve tempo possibile. [A.V.]

NICOLÒ PASERO, *Metamorfosi di Dan Denier*, Parma, Pratiche Editrice, 1990, pp. 203, L. 20.000.

Le ricerche sulla letteratura francese del medioevo sono caratterizzate da uno strano e persistente squilibrio, dato dal fatto che intorno a pochi grandi capolavori (la *Chanson de Roland*, i romanzi di Chrétien, *Tristano*, *Renart*) si sviluppa una bibliografia vastissima e spesso inessenziale o ripetitiva, mentre d'altra parte centinaia di testi, considerati «minori» per pigra convenzione storiografica, restano nell'ombra più densa, sepolti in qualche scorretta e introvabile edizione ottocentesca, o, nel migliore dei casi, in qualche pubblicazione universitaria che nessuno legge. Viceversa, da questi testi cosiddetti minori c'è sempre molto da imparare, non fosse altro per il fatto che, essendo in genere strettamente legati alla contingenza, essi costituiscono un fedele specchio dei loro tempi.

Lo dimostra benissimo la bella raccolta di saggi che Nicolò Pasero ha pubblicato per i tipi di Pratiche Editrice, per lo più raccogliendo lavori editi su rivista nel corso degli anni '80. Dedicati a settori assai diversi della civiltà letteraria medievale (la produzione moralistica, i *fabliaux*, la *chanson de geste* e un testo agiografico «classico» come la *Vie de saint Alexis*), i contributi di Pasero presentano una forte coerenza interna. Innanzitutto dal punto di vista del materiale, perché, appunto, vertono esclusivamente su testi poco noti ma sempre molto notevoli, che permettono di ricostruire alcuni momenti fondamentali dell'evoluzione della letteratura medievale. Poi per la prospettiva di ricerca sostanzialmente unitaria: benché con accenti diversi, i saggi indagano infatti tutti la dimensione sociale del fatto letterario. Infine, e soprattutto, per la forte presenza dell'ideologia, perché con estrema onestà intellettuale Pasero esplicita sempre le proprie posizioni, e su di esse fonda la propria lettura dei testi, interpretandoli mediante categorie ermeneutiche marxiste e bachtiniane, applicate con rigore ma anche con passione e fantasia. Ne risulta per forza di cose una lettura discutibile, in quanto esplicitamente orientata e per così dire programmaticamente «di parte», ma che, proprio in quanto non si nasconde dietro gli schemi pretestuosi dell'oggettività scientifica, riesce sempre acuta, estremamente interessante e molto stimolante anche se, come nel mio caso, non si condividano del tutto né i presupposti da cui Pasero prende le mosse, né, di conseguenza, le conclusioni a cui egli giunge.

Come osserva nell'introduzione lo stesso Pasero, i primi saggi sono accomunati dall'idea di fondo che «la particolare conformazione del sistema

socioeconomico del feudalesimo genera un peculiare panorama ideologico, le cui componenti risultano con assoluta immediatezza (*Unmittelbarkeit*) alla conoscibilità di tutti i *Produktionsagenten*» (p. 5): essi vertono dunque tutti sul fondamentale rapporto intercorrente tra il testo, il modello ideologico che presiede alla sua formazione e, a monte di esso, le strutture concettuali primarie generate dalla configurazione della società feudale.

Il primo saggio («Metamorfosi di “Dan Denier”. Categorie economiche e testi del medioevo») esamina il modo in cui si riflettono sul piano dei testi gli elementi feticistici presenti sin dalle origini nel capitalismo europeo. Si tratta di feticismo delle merci, delle cose, in alcuni testi caratterizzati dalla tematica della *Warensammlung* (*Dit des marchéans, Dit du Lendit rimé, Dit du mercier*), e soprattutto di feticismo del denaro, quale emerge in componimenti come il *Dit de la maille*, il *Debat du denier et de la brébis* e infine il lungo *dit Du dan Denier*, che in una lunghissima sequenza enumerativa descrive con grande efficacia il devastante potere del denaro e gli infiniti effetti nefasti che esso ha sulla società. Pasero, basandosi su una serie di *loci* marxiani, dimostra che il processo di instaurazione di un'economia monetaria e di un'etica borghese fondate sul possesso del denaro in contrapposizione a un'economia feudale e a un'etica nobiliare fondate sul possesso della terra ha lasciato tracce vistose e immediate sul piano letterario: anche se in modo rozzo e confuso, questi testi avvertono la svolta storica che si compie nel corso del XIII secolo, «la generalizzazione del dominio delle cose sugli uomini – sancita dall'apoteosi della Cosa per eccellenza – come nuova forma determinata del dominio degli uomini sugli uomini» (p. 42). Quindi essi non si limitano a riprendere *Topoi* dalla tradizione latina, né sviluppano una materia universalmente e genericamente umana, ma reagiscono in modo sostanzialmente originale a una situazione nuova: «la stele simbolica del Denaro orna e segnala più d'un crocevia della storia; le strade che vi convergono non sono però quelle di un “eterno ritorno”, ma hanno dei percorsi di volta in volta definiti e definibili, non casuali e soggetti all'irrazionale» (p. 41).

Nel secondo saggio («“Li vilein portent les somes”. Sull'immagine tripartita della società nei testi medievali»), Pasero, prendendo lo spunto dai lavori che Georges Duby, Ottavia Niccoli e Maria Corti hanno dedicato a quello che si potrebbe definire il mito della tripartizione funzionale, cerca di chiarire alcuni aspetti della *Formbestimmtheit* di questo modello sociale. Se non faccio torto alla complessità del suo ragionamento, il nocciolo dell'argomentazione mi sembra essere che il modello trifunzionale, per quanto diffuso e passibile di diverse valorizzazioni ideologiche, non è un concetto primitivo, ma deriva da una sorta di postulato fondamentale, necessariamente ed immediatamente connotato in senso ideologico, in quanto direttamente prodotto dalle condizioni di produzione della società feudale: la bipartizione fra sfruttatori e sfruttati, fra servi che lavorano e padroni che vivono del loro lavoro. È da tale bipartizione, sempre accettata come il dato fondamentale e ineliminabile della *societas humana* che derivano alcune rilevanti caratteristiche dei testi che hanno codificato il modello a tre funzioni, come il tema della misera condizione dei *laboratores*, o quello dell'interdipendenza funzionale che dovrebbe sussistere fra i tre gruppi: il modello tripartito assolve dunque una funzione essenzialmente giustifica-



toria, ma insieme rivela, proprio in quanto la elabora culturalmente, la fondamentale dicotomia della società.

Il terzo contributo («Il paradosso eversivo») applica questa metodologia interpretativa a un testo specifico, quel *fabliau de Coquaigne* che costituisce la più antica descrizione del meraviglioso paese dell'abbondanza. Pasero sottolinea con forza l'interno rigore del mito di Cuccagna in quanto «paradosso eversivo», cioè in quanto sovversione sistematica, paradossale, cosciente e consapevole della struttura sociale, operata «a partire dalla sua "economia politica", che si fonda sul lavoro alienato, sulla produzione per il mercato, sulla sovranità del denaro» (p. 135). La rivendicazione della fondamentale serietà di questa tematica, in vario modo implicitamente svalutata dalle interpretazioni correnti, che vedono nel mito di Cuccagna un'utopia con funzioni compensatorie, mi sembra pienamente condivisibile. Ho qualche dubbio solo quando Pasero cerca di dimostrare che le contraddizioni presenti nel testo sono apparenti o vanno considerate quali «aggiunte devianti o inquinanti». Proprio in quanto «paradosso eversivo», mi sembra, il mito di Cuccagna sovverte anche le regole della logica e viola, con assoluta libertà e probabilmente con piena consapevolezza, il principio di non-contraddittorietà. La coerenza del testo, in altre parole, va colta a mio avviso nella negazione, che è anche negazione della logica discorsiva e narrativa, come dimostrano i testi folklorici dedicati a questo tema, e primo fra tutti il bellissimo *Il paese di Cuccagna* pubblicato nei *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm.

Tematicamente affine, anche se più apertamente provocatorio negli assunti, è il saggio che chiude la raccolta («Il carnevale di Alessio. Presenze della cultura popolare nelle "Vie de Saint Alexis" dell'XI secolo»), in cui Pasero cerca di rintracciare nel più prestigioso testo agiografico volgare una rete, sottile ma relativamente ampia di elementi «carnevoleschi», leggendoli come indizi del «senso originario» del testo, distorti e obliterati da una successiva ristrutturazione monologizzante. L'autore riconosce francamente che «la solidità del ragionamento dipende dall'assunto che il senso *originario* della storia di Alessio si fonda sulla dinamica "carnevolesca" di alto e basso, e il suo *vero* contesto sia quello della festa collettiva, non controllata dall'alto, con i connessi caratteri di antigerarchismo e affermazione dei valori del corpo» (p. 197).

Personalmente mi è difficile accettare questo postulato: più banalmente, nel *Saint Alexis* sono propenso a vedere piuttosto la descrizione della terribile solitudine della sua santità, e della lotta accanita e drammatica contro ogni forma di corporeità. Mi riesce difficile seguire le argomentazioni di Pasero e dividerne le conclusioni, ma non posso negare che il saggio è un vero e proprio *tour de force* esegetico, che riesce a gettare una luce inquietante e nuova sull'uso dell'agiografia. Si tratta di una strada che bisognerebbe battere in modo sistematico, perché certamente nella produzione agiografica sono presenti molti chiaroscuri che la storiografia tradizionale ha spento, appiattendola in una sorta di polveroso grigiore devoto: il metodo di Pasero potrebbe invece rendere giustizia a questo lato oscuro del sacro, interpretandolo in modo adeguato.

Una menzione meno fugace meriterebbe infine il penultimo saggio che analizza, sempre utilizzando categorie ermeneutiche bachtiniane, alcuni

fondamentali aspetti della tradizione epica. Si tratta di « Livelli di cultura nelle "chansons de geste" », un contributo breve ma estremamente denso, e contraddistinto da una lucidità e da un rigore davvero notevoli, che colpisce non solo per la forza persuasiva del ragionamento, ma anche per la sua notevole eleganza. È difficile, purtroppo, riassumere la serrata argomentazione di Pasero senza far torto alla sua complessità: basti dire, dunque, che il saggio esamina non solo la presenza di elementi in senso lato « carnevaleschi » nelle *chansons de geste*, ma soprattutto l'uso che i testi fanno di tali elementi, e la fatale perdita semantica – in certi casi si potrebbe parlare di una « castrazione semantica » vera e propria – che tale uso implica e rivela. Vale la pena di citare almeno un passo che chiarisce il nucleo di questo problema:

Mascheramento, abbassamento, inversione dei ruoli, corpo grottesco: parrebbe abbastanza facile proseguire in un'opera di spoglio sistematico dei testi delle *chansons*, sulla scorta delle categorie bachtiniane, e sarà certo utile e doveroso farlo. Ma se ci si limita a ciò, si rischia di compiere l'ennesima operazione di rammodernamento critico, che etichetta a nuovo i materiali, senza proporre una reale ristrutturazione d'insieme. . . . Al di là dei tratti fenomenici in precedenza elencati, dunque, va rintracciata una "struttura profonda", la logica autonoma della cultura popolare: ma poiché questa si dispiega pienamente solo in quel "vissuto" che è la pratica collettiva della festa, difficilmente la sua logica comparirà *come tale* nella forma speculativa e individualizzata che assume quando vien "messa in testo" per il tramite degli specialisti intellettuali. Inevitabilmente, questo processo di "carnevalizzazione della letteratura" . . . va di pari passo con una perdita di riferimenti antropologici immediati: la cultura popolare paga allora alle sue testualizzazioni un tributo in termini di materialità e, soprattutto, di autonomia (pp. 162-3).

Il problema della presenza e del ruolo della cultura popolare nell'ambito letterario medievale viene per questa via messo a fuoco con estrema precisione. Il discorso di Pasero, in altre parole, supera di gran lunga i limiti dell'applicazione concreta di una teoria generale, assumendo un valore pienamente esemplare: e volesse il cielo che i seguaci di Bachtin, a volte così irritanti nella meccanica e banale volgarizzazione delle teorie del maestro russo, tenessero presenti queste pagine come lezione di metodo e di stile. [CARLO DONÀ, *I. U. L. M.*, Milano-Feltre]

SILVIA BUZZETTI GALLARATI, « *Le Testament Maistre Jehan de Meun* ». Un caso letterario, Torino, Edizioni dell'Orso, 1989, pp. 260, lire 20.000.

Il volume ripropone il problema del rapporto tra l'opera medievale e il suo autore, applicato al caso particolare del *Testament*, che la tradizione manoscritta e le opinioni vulgate nei secoli XIV e XV attribuiscono a Jean de Meun, ma la cui paternità rimane tutt'oggi incerta, dato che l'autore non declina le proprie generalità all'interno dell'opera, né lascia indizi che possano essere riconosciuti come la sua « firma ».

Questione annosa, si dirà, data la natura stessa della poesia medievale,

che trascende il dato individuale per elevarsi ad esperienza comune, per essere da tutti – o quasi – partecipabile, e dato il suo carattere topico che, si sa, presuppone una forte personalizzazione ed « il predominio assoluto di schemi espressivi determinati sulle variazioni combinatorie individuali »<sup>1</sup>. La studiosa torinese riesce tuttavia a superare tutte le insidie del problema attributivo grazie alla piena consapevolezza delle difficoltà alle quali si scontra un approccio letterario alla questione, e tutto il suo volume è caratterizzato da una forte cautela quando si tratta di trarre conclusioni e proporre giudizi.

L'autrice non si propone infatti di individuare indizi contingenti o riferimenti storici che conducano incontestabilmente a Jean de Meun, ma dichiara fin dall'inizio di voler proporre « una lettura del *Testament* secondo diversi percorsi, che aiutino a circoscrivere e definire l'*ambiente culturale*<sup>2</sup> in cui va considerata la genesi del componimento » (p. 14). Il suo è quindi un tentativo di disegnare l'identikit culturale dell'autore del *Testament*, al fine di misurare il grado di somiglianza di questa ricostruzione con il personaggio reale Jean de Meun, non solo in quanto autore del *Roman de la Rose*, ma anche e soprattutto in quanto rappresentante di un ambiente culturale particolare quale quello dell'università parigina della seconda metà del XIII secolo. In questo modo viene allontanata la tentazione dell'analisi comparata, che va alla ricerca di coincidenze lessicali, semantiche e perfino fonetiche, tra l'opera maggiore di Jean de Meun e la sua presunta opera minore<sup>3</sup> e si lascia invece il più ampio spazio all'analisi attenta e sapiente della lettera del *Testament*, tenendo conto della sua struttura compositiva (cap. 2), del lessico impiegato e dei suoi rapporti con la cultura scolastica (cap. 3), dei temi e topoi letterari (cap. 4) e dei procedimenti retorici (cap. 5) di cui l'autore fa uso.

La felicità della prospettiva scelta dall'autrice si manifesta nella conclusione unitaria e coerente cui l'approccio « pluridirezionale » prima descritto conduce: il *Testament* è l'opera di un personaggio che mostra di avere una perfetta padronanza della cultura scolastica del XIII secolo, una forte confidenza con il tomismo per quanto concerne argomenti filosofici di grande attualità nell'Università parigina<sup>4</sup> e di essere a conoscenza di opere (*De consolatione Philosophiae*, Abelardo) di cui Jean de Meun è stato divulgatore. Il *Roman de la Rose* viene naturalmente preso sempre come testimone di controllo ed il fatto che i due testi non risultino esattamente sovrappo-

<sup>1</sup> P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI-XIII siècles)*, Paris, 1963, trad. it. di M. Maddalena (da cui si cita), Bologna, Il Mulino, p. 199.

<sup>2</sup> Corsivo mio.

<sup>3</sup> Sono ormai ben noti gli eccessi ai quali una simile procedura può condurre, cfr. M. Hanoset, « Unité ou dualité du *Tristan* de Béroul », in *Le Moyen Age*, 67 (1961), pp. 503-33, in risposta all'articolo di G. Raynaud de Lage, « Faut-il attribuer à Béroul tout le *Tristan*? », in *Le Moyen Age*, 64 (1958), pp. 249-70.

<sup>4</sup> Sono utilissimi e puntualmente segnalati dalla studiosa i riscontri con le *dispositiones quodlibetales*, dibattiti che *magistri in theologia*, autorità religiose e studenti tenevano due volte l'anno nella seconda metà del XIII sec. a Parigi, in cui si ritrovano molte delle questioni che l'autore del *Testament* sembra avere particolarmente a cuore.

bili sul piano concettuale<sup>5</sup> non indebolisce l'ipotesi dell'autore unico, dato che «la comunanza del *back-ground* e la reciproca autonomia risultano comunque evidenti» (p. 76). Anzi, proprio la «reciproca autonomia» dei due testi costituisce un ulteriore punto di forza per l'attribuzione del *Testament* a Jean de Meun, perché «induce ad escludere che l'opera minore – considerata la risonanza del *Roman de la Rose* – nasca dal conformismo scolastico di qualche discepolo» (p. 112).

All'impostazione letteraria del problema non viene dunque sacrificato il rigore metodologico. Non a caso è il criterio di economicità che viene invocato in sede di conclusioni per dirimere la questione: l'ipotesi dell'esistenza di due autori finisce per essere poco probabile

perché comporta il supporre l'esistenza di un intellettuale, di un *maistre* molto simile a Jean de Meun, abile nel comporre, tutt'altro che anonimo nello stile e nelle idee, a cui non si sa dare un nome, non assurdo ad una sia pur minima notorietà (in contrasto con la straordinaria fortuna goduta dall'opera), sconosciuto alla tradizione manoscritta che non ne serba il ricordo, anzi ne nega l'identità sovrapponendo insistentemente l'attribuzione a Jean de Meun (p. 115).

Altrettanto rigorosa è la scelta – presentata giustamente come imprescindibile – di approntare l'edizione critica del *Testament*. Sul piano ecdottico la preferenza data alla lezione del ms. 178 della Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra è stata dettata dalla studiosa non tanto dalla sua maggiore vicinanza all'originale, quanto piuttosto dalla sua coerenza interna e leggibilità, scopo dell'operazione essendo quello di fornire un immediato riscontro ai percorsi di lettura proposti, in attesa di una più esaustiva edizione critica che tenga conto di tutta la tradizione manoscritta del *Testament*. La regola seguita è quella del rispetto profondo della lettera ed infatti gli unici interventi si riducono a pochi emendamenti – «solo nei casi più disperati ed evidenti» (p. 121) – e a proposte di traduzione di passi poco chiari, in generale volte a difendere la lezione del manoscritto prescelto in quanto dotata di un senso, anche se divergente dal resto della tradizione. Entrambi i tipi di intervento sono posti in nota. Alla piena comprensione del testo è finalizzato pure il glossario che segue l'edizione, volutamente non esaustivo, ma ben integrato nell'insieme costituito dal volume e di facile consultazione.

Quella di S. Buzzetti Gallarati è dunque un'operazione condotta con sicurezza di informazione e con la sagacia che nasce dalla lunga esperienza del testo<sup>6</sup>, ma è rivolta anche ad un pubblico di non iniziati, per i quali costituisce senz'altro un buon esempio di analisi testuale, nonché un valido strumento di studio [PAOLA MORENO, *Université de Liège*]

<sup>5</sup> Il *Testament* appare vicino a posizioni tomiste, mentre il *Roman de la Rose* «è allora ricollegabile, per l'edonismo in particolar modo, alle posizioni dell'aristotelismo radicale» (p. 76).

<sup>6</sup> Il suo primo «incontro» con il *Testament* risale al 1973 (S. Buzzetti, *Il «Testament» di Jean de Meun. Edizione del ms. 1656 della Biblioteca Nazionale e Universitaria di Torino*, Tesi di laurea, Torino [dattiloscritto]) ed il suo interesse per l'opera è stato costante fino ad oggi (cfr. S. Buzzetti Gallarati, «*Mots sur les mots*: una firma per il *Testament*», in *Medioevo Romanzo* xv (1990), pp. 259-76).

*Il romanzo di Tristano*, a cura di Antonio Scolari, presentazione di Alfredo Giuliani, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1990 («Testi della cultura italiana», 17), pp. 499.

La rapida e diffusa fortuna di cui godette il *Roman de Tristan*, perduto nella sua redazione originaria, composta intorno al 1230 da un misterioso Luces, «chevaliers et sires del Castel del Gat», è provata dall'imponente numero dei superstiti testimoni francesi e da una vivace opera di traduzione e rielaborazione più o meno libera, cui il testo venne sottoposto nell'Europa romanza e non. La complessità della *recensio* del patrimonio manoscritto, in cui sono individuabili due famiglie fondamentali, entrambi già portatrici di versioni cicliche, fece sì che, pur nel fervore degli studi tristaniani, si rimandasse per molto tempo l'onerosa edizione del testo francese, tuttora incompleta: il primo dei tre volumi finora usciti a cura di R.L. Curtis<sup>1</sup> è solo del 1963, del 1991 l'ultimo dei tre finora curati da P. Ménard<sup>2</sup>. E ancora di grande utilità risulta il sommario analitico della materia, compilato sui manoscritti parigini da Eilert Löseth, per altro disponibile fin dal 1890<sup>3</sup>.

Il più antico volgarizzamento italiano conosciuto, limitato alla prima parte del romanzo e noto come *Tristano Riccardiano*, ebbe sorte migliore: nel 1896 uscì infatti, nella «Collezione di opere inedite o rare» di Romagnoli-Dall'Acqua, l'edizione, pregevole seppur perfettibile, di Ernesto Giacomo Parodi, arricchita di un importante corredo filologico e linguistico<sup>4</sup>. Il lavoro del Parodi raggiunse risultati che appaiono tuttora fondamentali, ben più che semplici punti di partenza per ulteriori approfondimenti: dalla scelta dei criteri dell'edizione, che riproduce il testo dell'autorevole ms. Riccardiano 2543 (R), databile tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo, con parco ricorso agli altri tre testimoni (F, P, L), non direttamente fruibili perché spesso strutturalmente autonomi, al riconoscimento del *Tristano Riccardiano* come una delle fonti principali della *Tavola Ritonda*. Ampio e accurato, lo studio sulla lingua di R mise in luce tracce di un archetipo cortonese-umbro, in un contesto fiorentino dovuto al copista che, forse con «esagerata precisione tassonomica»<sup>5</sup>, si ipotizzò originario del Mugello. Per i tempi non si poteva fare di meglio.

Edizioni e studi successivi guardarono sempre al volume del Parodi come a un punto di riferimento essenziale. Così, per citare solo qualche

<sup>1</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, éd. par R.L. Curtis, t. I, München, Hueber, 1963; t. II, Leiden, Brill, 1976; t. III, Cambridge, Brewer, 1985, con la ristampa dei primi due tomi.

<sup>2</sup> *Le Roman de Tristan en prose*. T. I., éd. par P. Ménard, Genève, Droz, 1987; T. II, éd. par P. Ménard, M. Chênerie, T. Delcourt, Genève, Droz, 1991; T. III, éd. par P. Ménard, G. Roussineau, Genève, Droz, 1991.

<sup>3</sup> 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, Bouillon, 1890 (rist. anast. Genève, Slatkine, s.d.).

<sup>4</sup> *Il Tristano Riccardiano*, edito e illustrato da E.G. Parodi, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896.

<sup>5</sup> A. Scolari, «Sulla lingua del "Tristano Riccardiano"», qui stesso, XIII (1988), pp. 75-89, a p. 76.

esempio significativo, il libro di Daniela Branca<sup>6</sup>, che apre la strada ai più recenti contributi di materia tristaniana e più in generale arturiana, e quello di Marie-José Heijkant<sup>7</sup>, che, attraverso uno studio dettagliato, vede nel *Tristano Riccardiano* un esemplare di una versione distinta dalle redazioni dei superstiti codici francesi, più stringata e coerente e, con tutta probabilità, più vicina di queste all'originale di Lucès, sviluppando un'ipotesi già affacciata dal Parodi.

Quanto alle edizioni, dopo quella infida di Luigi Di Benedetto<sup>8</sup>, che peggiora il testo ottocentesco con arbitrari ammodernamenti «grafici», in realtà estesi all'eliminazione di fenomeni fonetici e morfologici, l'edizione parziale di Mario Marti<sup>9</sup> segna in sostanza un giudiziooso ritorno al testo Parodi. Del quale è stata recentemente fornita, nella «Biblioteca medievale» dell'Editrice Pratiche, una ristampa anastatica, corredata di note e preceduta da una densa introduzione di M.J. Heijkant, che ne aggiorna l'inquadramento critico e bibliografico<sup>10</sup>.

Va oltre, proponendo una nuova edizione del testo, Antonio Scolari, curatore, per i «Testi della cultura italiana» di Costa & Nolan, del bel volume *Il romanzo di Tristano*, che si apre con una suggestiva presentazione di Alfredo Giuliani.

Il libro, ponderoso per la mole del testo, ha in realtà un'impostazione agile, benché accurata e rigorosa. A partire dall'*Introduzione*, che inquadra vivacemente il volgarizzamento riccardiano, estraneo più ancora delle versioni francesi alla prospettiva escatologica, per esempio, del *Lancelot-Graal*, e aperto invece a spunti di realismo novellistico, nell'ambito della cultura comunale, borghese e mercantile, appassionata di letture cavalleresche, ma tanto lontana dalla cavalleria feudale quanto questa lo era, nella sua cruda realtà, dalle fantastiche avventure di Tristano e Lancillotto. Un'introduzione piacevole dunque, oltre che rigorosa, capace di invogliare alla lettura di questo romanzo, da sempre destinato a un pubblico non elitario, anche il lettore moderno non specialista, che si gioverà pure della presenza di una trama dettagliata, offerta per un immediato orientamento nei labirinti del testo (pp. 31-43). Contribuisce alla snellezza del volume la disposizione finale del corredo filologico («Apparato delle varianti» e «Note critiche» ai luoghi più problematici), mentre avrebbe agevolato il lettore la presenza a piè di pagina, anziché di seguito al testo, del commento esplicativo.

Di grande interesse, in particolare, le sobrie ma esaurienti note linguistiche, che un «Indice» rende più facilmente fruibili. Sono segnalati con

<sup>6</sup> D. Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968.

<sup>7</sup> M.J. Heijkant, *La tradizione del «Tristan» in prosa in Italia e proposte di studio sul «Tristano Riccardiano»*, Nijmegen, Sneldruk Enschede, 1989.

<sup>8</sup> *La leggenda di Tristano*, a cura di L. Di Benedetto, Bari, Laterza, 1942 («Scrittori d'Italia»).

<sup>9</sup> *Tristano Riccardiano*, a cura di M. Marti, in *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959 («La letteratura italiana. Storia e testi»).

<sup>10</sup> *Tristano Riccardiano*. Testo critico di E.G. Parodi, a cura di M.J. Heijkant, Parma, Pratiche Editrice, 1991.

molta precisione i numerosi gallicismi, le preponderanti forme tipiche del fiorentino duecentesco, quelle toscano-orientali e umbre e le più sporadiche toscano-occidentali: *miraculi*, 'nde 'ne' del pisano, *funo* 'furono', *andano*, perfetto in *-àno* del pisano-lucchese, ecc. (ma il dubbio *kavalcano* II 7 sembrerebbe piuttosto un presente in un caso di brusco cambiamento di tempo, attestato proprio qualche riga sotto). Queste ultime forme, già notate marginalmente dal Parodi, furono meglio evidenziate dallo stesso Scolari in un articolo sulla lingua di R<sup>11</sup> come aspetti di un ibridismo del codice più accentuato di quanto non si credesse, che chiamerebbe in causa non la sola Firenze ma «quel crogiolo culturale che fu tutta la Toscana duecentesca». Puntuali anche le osservazioni sintattico-stilistiche: superata la prospettiva di un giudizio di valore, negativo per il Parodi e lo Schiaffini («Introduzione», pp. 4-5) e più motivatamente per il Dardano<sup>12</sup>, soprattutto in rapporto allo stile più maturo della *Tavola Ritonda*, le note sottolineano con precisione le strutture ricorrenti di questa narrazione, ancora molto legata al modello linguistico francese e volutamente caratterizzata da processi iterativi e amplificativi.

E veniamo al testo, che non sovverte ovviamente la già buona edizione Parodi, ma la migliora in misura sensibile. I criteri sono sostanzialmente gli stessi (pp. 26-9), con un opportuno riferimento alla prassi ecdotica consolidata per i cantari e per tutte quelle opere che si inquadrano in una tradizione di carattere rielaborativo più che riproduttivo. Eliminate alcune sviste di trascrizione e imprecisioni nell'apparato dell'edizione ottocentesca, la nuova riproduzione di R risulta più agile per l'eliminazione, secondo i criteri correnti, di fatti grafici irrilevanti, e al tempo stesso più precisa per il mantenimento di grafie significative, come *k* velare sorda, che il Parodi aveva a malincuore eliminato per timore di «difficoltà tipografiche»<sup>13</sup>. Anche più interessante la conservazione della velare sorda in forme come *vercogna*, *precaree*, *luoco* ecc., dal Parodi considerata grafica e dunque non accolta a testo, ma in realtà presente in area aretino-cortonese e umbra. E così per altre forme, indebitamente normalizzate nel testo precedente: relitti da *-ITIES* nel tipo *prodezze* sing., di area centro-meridionale, *que* 'che', umbro e centro-meridionale, il tipo *dico* 'dicono', aretino, umbro, laziale e marchigiano, ecc., rigorosamente ripristinati nella nuova edizione. Si registrano poi correzioni di errori, integrazioni e miglioramenti di lezione, sulla base di un più ampio ricorso agli altri codici o di un più preciso adeguamento agli usi del testo e del tempo.

Solo qualche esempio. Del tutto plausibili le correzioni puntuali in III 39 (*Leonois* su *Longres*, reame di Artù e non di Meliadus), in VII 3 (*folle amore* su *fello a.*, in cui si preferisce a un'apparente *difficilior* di R una lezione basata sulla «proverbiale della locuzione, sull'accordo degli altri testimoni e sull'*usus* del testo»), in LIII 4 (*cavaliere* su *ree*, con l'appoggio del testo francese). E così le integrazioni di II 7 (<*Savia*>) *Donzella*) e di III 5 (*e* <*guardollo*> *poscia Governale*, con soggetto posposto come negli altri

<sup>11</sup> A. Scolari, «Sulla lingua» cit., pp. 79-84.

<sup>12</sup> M. Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 222-48.

<sup>13</sup> *Il Tristano Riccardiano*, edito e illustrato da E.G. Parodi cit., p. cxiv.

tre codici, secondo un tratto frequente nel testo e in genere nella prosa duecentesca, laddove il Parodi leggeva *e poscia G. [lo guardò]*. In XLV 8 su parola illeggibile lo Scolari congettura *altrui*, certamente migliore di *servi* del Parodi; in XLV 31 la novità consiste in un perfezionamento dell'integrazione già proposta dal precedente editore a sanare la lacuna di R: mantenimento del *che* relativo, secondo l'accordo di F e L, e correzione dell'insensato *asquiuamente* nel gallicismo *astivamente* 'in fretta', più volte attestato e più persuasivo dell'*aspramente* del Parodi.

Qualche volta, tuttavia, data anche l'impronta «al massimo conservativa» dell'edizione nei confronti di R (p. 26), non sembrerebbe così indispensabile respingerne del tutto la lezione. È forse il caso di III 14, in cui, anziché ricorrere alla meno problematica lezione di P e L (*E dappoi k'ell <a fue venuta> . . .*), si potrebbe giustificare quella di R, accolta anche dal Parodi, che però eliminava il secondo *e* senza avvertire: «E dappoi ke // kell ebe menata ne la corte de lo ree Meliadus e vide Tristano kowie bella criatura inoncincoe ad avere grande ira di lui». Eliminato *ke* di fine pagina, si avrebbe una costruzione paraipotattica (*E dappoi k'ell'ebe menata . . . e vide*), con cambiamento di soggetto, seguita da una coordinata per asindeto (*inconcincoe*), effettivamente rara, per la quale si potrebbe avanzare l'ipotesi, non troppo onerosa, della caduta di una *e*. Quanto a *molta ira ae trapassata* LXXIV 2, non sembrerebbe, almeno rispetto al senso, così inappellabile l'esclusione di *ira*. Questo sentimento potrebbe infatti ben caratterizzare, con la *doglia*, la reazione di Tristano alla perdita di Isotta, di contrasto con la rassegnazione dolorosa ma imbecille dei cavalieri di Cornovaglia: il cavaliere del resto «incomincia a ddarsi molta ira» anche quando Isotta viene separata da lui per essere condotta tra i lebbrosi, in LXXX 28.

Il *Tristano Riccardiano* si arresta, com'è noto, poco dopo il § 74a del sommario del Löseth. Il Parodi vi aggiunge il racconto delle ultime vicende e della morte dell'eroe, limitandosi a riprodurlo dall'infido Panciaticiano 33 (P). Anche qui lo Scolari va oltre, ricostruendo un testo critico più affidabile, sulla base di P e con l'ausilio del Viennese 3325, in questo caso di più precisa confrontabilità di testimoni.

Non resta che rallegrarsi per questo sostanzioso contributo, con l'auspicio che possa essere presto affiancato, oltre che dall'annunciato *Tristano Veneto*<sup>14</sup>, dall'attesa nuova edizione della *Tavola Ritonda*. [PIERA TOMASONI, Università di Pavia]

<sup>14</sup> A cura di A. Donadello; a una revisione del testo e della lingua del *Tristano Corsiniano* attende chi scrive.

ELENA LANDONI, *Il «libro» e la «sentenza», Scrittura e significato nella poesia medievale: Jacopone da Todi, Dante, Cecco Angiolieri*, Milano, Vita e pensiero, 1990, pp. 198 («Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore: Scienze filologiche e letteratura». 47).

Dei quattro saggi raccolti nel presente libro, due sono già apparsi integralmente nella rivista «Testo» (quelli su Jacopone da Todi e su Cecco An-



giolieri), mentre l'articolo «Sulla novità del Dolce Stil Nuovo» rappresenta una rielaborazione di un articolo pubblicato sulla medesima rivista. Il saggio sulla *Vita Nuova* dantesca invece è del tutto inedito.

Il filo conduttore che unisce i quattro saggi, a prima vista molto distanti tra di loro, è una lettura dell'opera dei tre poeti volta a mettere in luce il modo in cui essi si sono posti di fronte all'eredità letteraria dei provenzali. Quest'eredità si è presentata, in prima istanza, ai poeti italiani come determinata da codici di scrittura ben definiti, caratterizzati da una ricombinazione di significati che mira unicamente alla perfezione formale. Una simile concezione della letteratura determinata dal livello dei significanti, vale a dire della forma, non poteva però alla lunga soddisfare le esigenze creative dei poeti italiani. Nasce così l'urgenza di dare un significato nuovo a tale eredità. Il processo di assunzione ed elaborazione del patrimonio provenzale sfocia in esiti assai diversi: il rifiuto, che si riscontra, seppur in modo diverso, in Jacopone e in Cecco, o l'integrazione di tale patrimonio, che si verifica in Dante. In altri termini, si potrebbe dire che il punto centrale della questione sia il rapporto del poeta con la parola tradizionale, percepita ormai come artificiosa e ambigua: il poeta si trova di fronte all'esigenza di dare alla parola un significato nuovo.

Il saggio dedicato a Jacopone da Todi rappresenta un momento di sviluppo notevole nella critica jacononica, ferma ormai da un decennio. La Landoni segue un approccio di tipo storico-letterario all'opera di Jacopone, valutando la sua poesia «in ordine all'incidenza da essa esercitata sulla produzione contemporanea e immediatamente successiva, nella prospettiva cioè di un'analogia di ideali con l'operato dantesco e stilnovistico» (p. 19).

Nella linea degli studi di Piero Cudini e Carlo Felice Tappa, la studiosa individua la presenza del patrimonio siciliano nel laudario, formulando però l'ipotesi di un uso cosciente e mirato (a scopo polemico) di tale patrimonio da parte di Jacopone. Questi, sconvolgendo la scala dei valori cortesi, proclama come somma esperienza dell'uomo l'amore divino, e contrappone all'ideale trobadorico della *mezura* quello nuovo dell'*esmesuranza*, suprema e sconvolgente esperienza di bellezza, che nasce da una totale identificazione con l'*Amor Dei*.

La studiosa accosta il cosciente gioco jacononico con i significanti alla tradizione scritturale, che si rifà in definitiva all'epistola di San Giacomo (3, 9-10), dove si mette in evidenza l'ambiguità della parola, che si presta sia a benedire Dio, sia a maledire gli uomini. In tale modo la studiosa cerca di inserire Jacopone nella lotta culturale sostenuta dal misticismo francescano contro le posizioni dell'aristotelismo radicale, legato all'ambiente parigino dei grammatici modisti.

Agli inizi della critica jacononica (D'Ancona, Sapegno) il personaggio di Jacopone veniva definito in modo semplicistico come «pazzo di Dio» e «giullare di Dio». Il saggio della Landoni si colloca praticamente agli antipodi di tale concezione, poiché vede in Jacopone, impegnato nella lotta francescana contro l'averroismo, un uomo di cultura che cerca di ristabilire mediante la sua opera il rapporto originale tra la letteratura e la verità ultima. Rapporto questo che secondo Jacopone era stato infranto dai poeti

precedenti. La Landoni riesce così a portare alla luce una complessità di fattori presenti in Jacopone, operando una sintesi felice tra la critica (molto vasta) che studia i rapporti tra Jacopone e il misticismo, e quella (molto meno sviluppata) che studia i rapporti di intertestualità tra Jacopone e la poesia profana anteriore. L'interessante ipotesi di lavoro formulata dalla Landoni andrebbe confermata con una più approfondita analisi del laudario nella direzione da essa indicata.

Il saggio «Sulla novità del Dolce Stil Nuovo» descrive il modo in cui Dante si è posto di fronte al problema dell'assunzione del patrimonio provenzale. Facendo di una storia d'amore terreno il mezzo per arrivare a Dio, Dante conferisce definitivamente una dimensione trascendentale alla lirica amorosa: ad Amore viene infatti affidato il ruolo di mediatore della salvezza, e viene quindi inserito in una prospettiva intellettuale ed escatologica nuova. In tal modo, la lirica amorosa precedente viene rivalutata tramite l'interpretazione e il commento.

Il successivo saggio sulla *Vita Nuova* tratta più da vicino la poetica dantesca, segnata dalla nuova consapevolezza che la poesia è il luogo della sapienza. Il poeta diventa colui che, operando una scelta di brani poetici all'interno della tradizione, dà ad essi un giudizio definitivo, portandone alla luce la verità profonda. Beatrice, la «mirabile donna», viene così ricollegata alla tradizione dei *mirabilia*, diventando un'apparizione dell'eterno. La Landoni stabilisce un rapporto tra l'iscrizione del nome di Beatrice nella *Vita Nuova*, libro della memoria, e l'usanza dei monasteri benedettini, di inserire i nomi dei defunti nell'elenco che si leggeva durante il sacrificio liturgico dell'intercessione, allo scopo di indurre Dio ad accoglierli nel *liber vitae* celeste. In questo modo «il fissaggio del nome di Beatrice nel "libro della memoria" corrisponde già di per sé alla maggior lode possibile per la donna, perché equivale a sancirne in qualche modo la dimensione eterna» (p. 101). La memoria acquista una nuova importanza poiché è lei a ridestare la coscienza dell'uomo e a trasformare la *fin'amor* in una via verso l'amore divino.

La studiosa riallaccia questa concezione della memoria alla concezione cristiana, secondo la quale memoria e parola sono strettamente legate tra loro, in quanto le parole hanno bisogno della memoria per essere capite ed interpretate nel loro significato pieno (cfr. S. Paolo, 1 *Cor.*, 13, 1-13, Inno alla carità). La novità della scrittura dantesca consiste nella riscrittura del patrimonio precedente, guidata da memoria, mente ed amore; vale a dire nell'assimilazione e rivalutazione della tradizione.

In tutt'altro modo si pone la poesia di Cecco Angiolieri di fronte alla tradizione precedente. Cecco rifiuta e deride il sistema dei valori cortesi, offrendone una parodia che sfocia in manierismo. Cecco si ripiega su sé stesso, negando qualsiasi dimensione trascendentale, e giunge così ad una visione nichilista della vita. Tale visione si ripercuote sullo stile, caratterizzato dall'uso abbondante di *adynata*, che fa emergere l'ipoteticità e la paradossalità del suo universo poetico. Seguendo un approccio stilistico, la Landoni riconosce a Cecco, malgrado l'esistenza di una tradizione satirica antecedente, un carattere molto individualistico.

Nel suo libro Elena Landoni descrive dunque in modo convincente tre

reazioni possibili all'interno di una situazione culturale in cui il bisogno di rinnovamento era profondamente avvertito. Jacopone cerca di tradurre il suo amore totale per Dio in poesia. Dante riesce ad usufruire della tradizione lirica antecedente grazie alla memoria, che lo aiuta a svelare la verità profonda contenuta in questa lirica. Gli elementi di non-senso e di paradossalità contenuti nella poesia di Cecco danno voce alla sua visione nichilista del mondo.

L'autrice fa emergere nel corso del suo libro tutta la complessità dei rapporti che intercorrono tra questi tre poeti ed il patrimonio culturale, teologico e profano, al quale fanno riferimento, evidenziando il loro diverso modo di far poesia e la loro grandezza intellettuale. [BRIGITTE JOERMANN, *Universität Zürich*]

VINCENZO CIOFFARI, *Anonymous Latin Commentary on Dante's Commedia. Reconstructed Text*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Testi, studi, strumenti 1) 1989, pp. vii + 284.

Anni grassi per i commentatori danteschi del Trecento, proposti (o ri-proposti) da imprese editoriali fitte e di prim'ordine: dico delle chiose all'*Inferno* di Iacopo Alighieri<sup>1</sup>, o del commento di Filippo Villani<sup>2</sup> o, ancora, delle *Chiose ambrosiane* alla *Commedia*<sup>3</sup>.

S'aggiunga l'edizione di cui qui si discorre: operazione, a differenza di quelle, poverissima e sciamannata, indegna certo dell'alto patrocinio editoriale di cui si fregia, forse, e più opportunamente, da coercirsi nel silenzio, se non fosse che a dirne spingono l'interiore imperativo a difendere le ragioni vilipese della filologia e l'intento di allertare l'utente, quand'anche di meri contenuti, cui, diffidando dell'esito 'critico', che pur sarebbe dovuto riuscire canone sul quale commisurare l'attendibilità delle testimonianze, ancora converrà rivolgersi, per più sicuro appiglio testuale, ai dignitosi manoscritti che tramandano il commento.

L'introduzione al testo ci fa apprendere che col titolo di *Anonimo latino*, «for lack of any other title», vengono qui edite le due serie di glosse alla *Commedia*, che Bruno Sandkühler aveva individuato ed attribuito le une ad un 'Anonimo lombardo', le altre ad un 'Anonimo teologo'<sup>4</sup>. Come si sa, le due serie si distinguono per differenze ragguardevoli nel commento

<sup>1</sup> Iacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, a c. di S. Bellomo, Padova 1990.

<sup>2</sup> Filippo Villani, *Expositio seu comentum super «Comedia» Dantis Allergherii*, a c. di S. Bellomo, Firenze 1989.

<sup>3</sup> *Le chiose ambrosiane alla «Commedia»*, a c. di L.C. Rossi, Pisa 1990. Occorre anche segnalare la disponibilità rinnovata del commento di Bernardino Daniello, la cui edizione veneziana del 1568 è stata ristampata in *L'esposizione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la Comedia di Dante*, ed. by R. Hollander and J. Schnapp, with K. Brownlee and N. Vickers, Hanover and London 1989.

<sup>4</sup> B. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München 1967, pp. 116-31 e 145-55.

all'*Inferno*, dove pure mantengono comune la più parte delle chiose, e, nella silloge attribuita all' 'Anonimo teologo', per la prosecuzione dell'esegesi sino al verso 68 dell'XI canto del *Paradiso*. Il commento al *Purgatorio* non ha invece subito rimaneggiamenti ed è identico, con varianti solo accidentali, per le due redazioni.

Il commento dell' 'Anonimo lombardo' è tradito da un discreto manipolo di manoscritti (censiti alle pp. 7-9); l'altro appare nei margini del solo British Library, Egerton 943 e, parzialmente, del New York, Pierpont Morgan Library 405, che, ad opinione dell'editore (p. 9), dal primo dovrebbe in tutto dipendere. Le due collezioni di glosse vengono denominate nel testo rispettivamente 'short form' e 'expanded form'; sicché qualche imbarazzo crea ricevere dall'Introduzione, prima (p. 4), l'informazione che con 'shorter form' l'editore intende indicare il commento nella sua forma continua, con 'longer form' il commento in unione con il testo dantesco e poi (pp. 8-9) accertare invece che 'shorter form' indica il commento dell' 'Anonimo lombardo' e 'longer form' quello dell' 'Anonimo teologo'.

Sbavatura veniale. Esitazioni più durature crea invece quanto è detto intorno ai rapporti fra le due forme. Se infatti l'editore spiega a p. 2 che «I feel that one commentator wrote the core of the glosses on the *Inferno* and *Purgatorio* while others expanded and added to them, particularly in the *Inferno* [ma non ci troviamo dinanzi a mere espansioni del testo dell' 'Anonimo lombardo' in quello dell' 'Anonimo teologo', sibbene ad una dinamica di rapporti assai più complessa che comprende ora ampliamenti, ora riduzioni, ora riproduzioni puntuali del primo testo]; then one of them went on by himself to the first eleven cantos of the *Paradiso* and stopped there because of circumstances beyond his control», a p. 5 sostiene: «The bulk of the reconstructed text of the Anonimo Latino is based on Egerton 943, because this manuscript contains what might be considered the original form in its entirety». Nel secondo caso, quindi, se Egerton 943 è latore della «original form», sembrerebbe doversi inferire che l'editore ritenga il testo dell' 'Anonimo lombardo' originato per riduzione da quello dell' 'Anonimo teologo'; mentre, accogliendo la prima, vulgata, e forse più ragionevole, supposizione, la forma originale dell'anonimo sarà piuttosto quella riconoscibile nell' 'Anonimo lombardo' e l'altra una manipolazione superiore.

Se a tanto è ridotta l'intricata questione, su cui l'editore pare non avere più oltre riflettuto, sebbene sussidiato dall'esperienza certo acquisita col maneggio del testo e dei manoscritti, il suo bédierismo immemore lascia senza risposte il problema dei rapporti fra i testimoni dell' 'Anonimo lombardo', che condizione necessaria avrebbe dovuto essere alla restituzione di un testo credibile e alla verifica, sull'intero arco del testo, della tenuta degli accorpamenti proposti da Sandkühler<sup>5</sup> e della giudiziosa limitazione che egli della loro funzione: «Diese Zusammenstellung soll und kann kein Stemma sein, denn von den bekannten Handschriften sind keine direkt voneinander abhängig; es ist sogar ausgeschlossen, dass eine der Handschriften in der direkte Ueberlieferungslinie steht . . . , da alle Lucken und Fehler ha-

<sup>5</sup> B. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare*, p. 119.

ben, die eine solche Stellung ausschliessen»<sup>6</sup>. L'editore null'altro comunica in proposito se non che il testo dei vari manoscritti è «substantially the same» ed induce a divinare che, a monte del testo «reconstructed» offerti, non esista una vera e propria collazione dei sedici manoscritti elencati alle pp. 7-13, ma niente più che una trascrizione, vedremo in qual guisa condotta, di un 'bon manuscrit', nel caso rappresentato dall'Egerton 943 per la 'expanded form' dell'*Inferno* e per il commento al *Purgatorio* e ai primi undici canti del *Paradiso*, e dal München, Bayerische Staatsbibliothek, It. 48 – con alcuni aiuti addizionali (cfr. p. 19) – per la 'short form' del commento alla prima cantica. Il metodo sembra all'editore soddisfacente, visto che i vari manoscritti «provide a sufficient evidence to establish a reasonably complete text of this early commentary» (p. 3).

Nulla si aggiunge e molto si toglie a Bruno Sandkühler per quanto riguarda la datazione presumibile delle due redazioni, così come anche per quanto concerne l'area geografica e l'ambiente culturale di provenienza<sup>7</sup>. Quel che si dice intorno alla identità dell' 'Anonimo teologo' (p. 8) è tratto di peso dal volume di Sandkühler, come mostra il fatto che a p. 8 n. 8 il rinvio sia (come è nello studio del dantista tedesco, p. 146) al commento a *Inf.* 3,13 cui pertiene la glossa, mentre nel testo (p. 35) la medesima chiosa è riferita a *Inf.* 3, 34, a séguito di una svista del copista dell'Egerton 943 (depistato dall'inizio identico dei vv. 13 e 34) non avvertita dall'editore.

Non v'è ovviamente tentativo di delineare uno schema di diffusione del commento ed una storia della sua fortuna: solo viene dichiarata l'assenza del testo dell'Anonimo dal sistema delle citazioni di Guido da Pisa; invano si cercherà invece un cenno a quello che è forse il più interessante interrogativo innescato da queste chiose, al loro rapporto, cioè, col commento all'*Inferno* di Graziolo Bambaglioli<sup>8</sup>.

Riserve gravissime sono poi da esprimersi sulla qualità del testo edito. La collazione della lezione proposta dall'editore per il commento alla 'expanded form' dell'*Inferno* e alle due successive cantiche con il manoscritto da cui esso viene da Cioffari ricavato, l'Egerton 943, ha posto in luce inesattezze ed errori di ogni genere nella trascrizione. E pur senza far conto delle insufficienze della lezione trädita da Egerton, sovente lasciate sopravvivere tal quali nel testo critico.

Della variata fenomenologia di errori di lettura, si segnalano quelli rilevabili nei primi dieci canti dell'*Inferno*, nei primi dieci del *Purgatorio* e dei primi due del *Paradiso*, sino al punto in cui l'omissione completa di un foglio di annotazioni dell'Egerton (f. 130r), relative a *Pd.* 3, 22-41, ha del tutto troncato il dubbio sulla inopportunità di sciupar tempo a correggere quello che ha da essere invece integralmente rifatto. Qua e là, lavorando solo in superficie, sono stati segnalati anche manifesti errori lasciati sia nel testo della 'expanded form' sia in quello della 'short form' (dove, chissà perché, manca sempre il rinvio al numero del verso dantesco): la correttezza della trascrizione di quest'ultima dal manoscritto tenuto a base dall'editore non ha potuto essere verificata.

<sup>6</sup> B. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare*, p. 118.

<sup>7</sup> B. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare*, pp. 120-1 e 146-7.

<sup>8</sup> Cfr., invece, Sandkühler, *Die Frühen Dantekommentare*, pp. 121-6 e 148.

Non gioverà la mora su episodi minori, ma non privi di rilevanza nell'ambito di un'edizione, quali la resa dei fatti grafici: dove le attendibili oscillazioni del copista sono incrementate e confuse da ancor più frequenti oscillazioni dell'editore, incerto fra le istanze di normalizzazione e di conservazione fedele del modello.

Intendimento dell'editore sembra essere, a mio vedere correttamente, quello della riproduzione scrupolosa dell'assetto grafico del suo modello, salvo cadere con troppa frequenza in deviazioni dal criterio impostosi, del tipo di quelle che, a solo titolo di succinto esempio, qui si registrano (qui come in séguito il primo numero rinvia alla pagina dell'edizione, il secondo a quello del verso commentato; la lezione del manoscritto appare in parentesi): (31, 61) *Dante* (*Dant*, che è forma saldamente attestata, anche se non esclusiva, nel manoscritto); (31, 84) *sustinet* (*substinet*); (31, 103) *Rachele* (*Rachel*); *Labani* (*Laban*, giusta la prescrizione della indeclinabilità dei nomi ebraici); (32, 127) *inclinantur* (*inchinantur*); (32, 139) *camminare* (*caminare*); (40, 79) *apprehensione* (*aprehensione*); (45, 74) *narrat* (*narat*); *Ravenna* (*Ravena*); (46, 1) *mitentis* (*mittentis*); *tinctam* (*tintam*); *gulosum* (*golosum*); (147, 9) *meditacio* e, poco oltre, *delectatio* (*meditacio* e *delectacio*); (148-49, 103) *oportet* e, poco dopo, *opportet* (*opportet* in entrambi i casi).

Sono invece veri e propri errori di lettura del manoscritto o sostituzioni non necessarie della lezione dell'Egerton 943 con altre, che la mancanza di un apparato lascia senza dichiarazione di provenienza, i casi che seguono (in parentesi la lezione del manoscritto e, il più delle volte, senz'altro corretta. Poiché il manoscritto è stato consultato solo attraverso il microfilm, ometto correzioni ed integrazioni ad alcuni luoghi, corrispondenti soprattutto ai primi fogli del manoscritto, assai guasti, che l'editore tralascia o interpreta nei limiti del suo possibile, in quanto la scrittura evanida del codice non ha potuto ottenere riproduzione fotografica sufficientemente fruibile; le condizioni del manoscritto, divinabili attraverso la fotografia, lasciano però credere ad una sua non ardua leggibilità ove direttamente ispezionato:

(24) *caritatis* (*civilitatis*); *de malo* (*a malo*); (25) *veltro* (*testus*); *qua* viene proposto come correzione dell'editore, ma il ms. legge *qua* non *quo*; (28, 104) *parentis* (*parentibus*); (28, 109) *inferuit* (*inseruit*); (30, 13) *Silvi* (*Silvii*); (30, 16) *causa* (*causam*); (30, 52) *hoc est* (*id est*); (30) manca la glossa a v. 46 *Quel'ombra, id est anima Virgilii*; (31, 70) *omnis* (*omnibus*); (31, 84) *id est* (*ita*); (31, 91) *theologia* (*theologie*); (32, 109) *Virgilii* (*Virgilio*); *marchatore* (*mercatore*); (32, 109) *dicit* (*dixit*); (32, 112) *de* (*omne*); (32, 124) *debet* (*habet*, che è lezione perfettamente accettabile); (33, 1) *quanto* (*quo*); (35, 34) dopo *locum* manca *horribilem de quo supra fecerat mentionem, scilicet*; (35, 35) *amoris* (*amori*); *est* (*esset*); *ascenserunt* (*astenserunt*); (35, 64) *fuertunt* (*fuertunt*); (35, 71) *peccatorum* (*primi del tutto sufficiente*); *peccatum* (*peccandum*); l'editore aggiunge: *sed si consentimus de eo quod fomes incitavit, tunc sumus in flumine*; la giunta è sospetta; se essa è tratta dal ms. 405 della Pierpont Morgan Library potrebbe renderne dubbio il rapporto di dipendenza dall'Egerton affermato da Cioffari a p. 10); (38, 24) *una pena* (*unam penam*); *proprio peccato* (*perpetuo*, che è lezione migliore); (38, 28) manca *verba* prima di *sonare* e *videtur* andrà corretto in *videntur*; *sed videtur* (*sed voluit*); *ne* (*nec*); (38, 40) *videntur* (*vi-*

dent); *et eum (et cum)*; (38, 40) manca *verum est* prima di *isti*; (39, 40) *despiciebant* è indicata come integrazione dell'editore ma esiste sul manoscritto; (39, 45) *meritu (meriti)*; (39, 43) manca *ad* dopo *quo*; dopo *preceptis* manca *decalogi seu de preceptis; obligant (obligabat); non servarunt (servabunt); ad presens citra (ad presens); ille et (ille qui); nullus.. redemptus (nulla.. redemptio*, certo più accoglibile); *que non (qui non)*; (40, 43) dopo *gratie* manca *nec*; (40, 79) l'omissione sul ms. di *a corpore* è accoglibile: la definizione corrente delle entità celesti è infatti quella di 'substantiae separatae' semplicemente; *accepit (accipit); intellectiva (intellectui*, che è lezione accoglibile) (40, 85) *suum (suus); iste (ideo); supremum (supremus); appropriata (et proprietate)*; (41, 103) *venerunt (iverunt); alligat (aludit); apostolus (apostolo)*; (41, 104) *in prelis (in proelio)*; (41, 124) *regina Fenicei*, rifatto sulla lezione, errata, della 'short form', (*regni feminei*); (41, 125) *attingisset (attigisset)*; (42, 127) *dolorem (dolore); statim quod (statimque)*; dopo *Pompei* manca *Cornelia fuit secunda uxor Pompei*; (44, 1) incomprendibile la correzione *equiparet* - semmai *equiparat* - in luogo della lezione *equipollet* del ms., che è anche quella della 'short form'; *quo (qui)*; (44, 58) *inreprehensibilis (inreprehensibiliter)*; (44, 61) *quod (quo)*; dopo *Enee* manca *quem ad eam appulerat; quem ipsa pluribus diebus secum tenuit; descensit (discessit); magnitudine (magnitudinem)*; (44, 64) *decem annos (decem annis*; potrà anche, e meglio, correggersi il testo del ms. con *per decem annos*; (44, 54) *fraudulenter (fraudulenter); Troium (Troiolum*, più vicino all'esatto *Troilum)*; *Diademia (Deidamia); Diomedes (Diomedem); mercationibus (mercimoniis); forum (formas)*; (45, 74) *nec (nisi)*; (45, 109) *qui (quia); occisit (occidit)*; (46, 1) *punitur (ponitur* - 2 volte - entrambe le forme restituiscono un testo sufficiente; nella 'short form' l'editore accoglie *ponitur; possumus (possemus); quare (quasi); habere (habentem); aliquos habentes (aliquem habentem)*; (46, 13) almeno *continue*, come il ms., invece di *continuum*; (46, 65) *silvestra (silvestri); dos (deo)*; (47, 94) *unaquam (unaqueque); corpore (corpori)*; (47, 98) *similiter (simul)*; (48, 25) *se vicissim*, manifestamente rifatto su *sibi ad invicem* della 'short form', invece di *sibi partes* del ms. che è lezione accoglibile; *retro caderent (retrocederent)*; (49, 57) *resurgerent (resurgent)*; (49, 74) *fortuna (fortune)*; (49, 106) dopo *flumina* manca *inferni*; (49, 116) *videmus (videamus)* manca *modo* dopo *videamus; illum (illud)*; (50, 1) *laborum (laborem)*; *pondus*, dato come integrazione dell'editore, esiste sul ms.; *ascripta (scripta); eam (ea)*; (51, 77) *luxuria (malitia)*; (51, 81) *erit (eset)*; manca *debemus* prima di *impetrare*; (51, 125) manca *primam* dopo *habebant; apertas (aperte)*; (51, 127) *notandum (notatum); fecit (faciet)*; (53, 17) *de* è dato come integrazione dell'editore ma esiste sul ms.; (53, 22) *medatrix (incantatrix); convocatoris (convocatric)*; (53, 46) *ydra (ydre)*; (54, 52) *Arginorum (Argivorum); intrans (in terras); serpentium (serpentum); ne quidem (nisi quod)*; (54, 85) *nec (modo)*; (54, 113) *eos (omnes)*; (55, 127) *digna (digni)*; (56, 42) *Farinata (Farinate)*; (57, 100) *habentem (habentes)*; (57, 103) *futurorum (futurum)*; (146, proemio) *ducuntur (devenitur)*; *erantes (euntes*, accoglibile); dopo *purgatus* manca *eset*; (147, 9) *connutrices (coaiutrices); inectas (victas); muse (misere); eis ab ipsa Caliope pati iniuria contentione* non dà senso; potrebbe essere accolto almeno il *contentionis* del ms.; dopo *preterea* manca *notandum; indigebat (indige-*

bit); *ipsius* (*eius*, bene accoglibile); (147, 19) *Diaja* (*Diana*); (148, 26) *relinquerat* (*relinquerat*); (148, 31) dopo *honestus* manca *et*, del tutto accoglibile; *spurnit* (*spernit*); (148, 58) *Virgilio* (*Virgili*); *ducebat* (*deducebat*, sostituito senza necessità); (148, 73) dopo *Uticam* manca: *et ibi semet ipsum dum obsideretur a Cesare veneno extinxit*; (148, 78) *sunt* (*sum*); (148, 89) dopo *nota* manca *hic*; (149, 121) *ut* (*est*); (149, 1) *regionis* (*civitatis*); (149, 5) *Canges* (*Ganges*); (150, 98) *animas quascunque* (*quoscunque*, più aderente al testo dantesco); (150, 100) dopo *ubi* manca *aqua*; *interdictum* (*interdictus*); (150, 121) *ipso* (*ipsas*); (151, 25) dopo *sunt* manca *nunc*; *est hic* (*sit hic*); (151, 31) *corpora* (*corpus*, con sostituzione non necessaria); (151, 49) *rocche* (*ripe*); (151, 112); *poni* (*proici*); (152, 136) *statum* (*statutum*); (152, 136) *quia* (*quod*, con sostituzione non necessaria); *terrorum* (*terrorem*); (152, 1) dopo *uni* manca *ex*; *quod* (*quot*); (152, 10) *enim* (*idem*, accoglibile); dopo *ostendere* manca *dicens*, che è lezione accoglibile); (152, 15) *arduum* (*arduus*); (153, 88) *cecit* (*textit*); (154, 13) *Chinus* e *Chini* (*Ghinus* e *Ghini* in tutte le occorrenze); (154, 17) *Iohannis* (*Vanni*, che non necessita di sostituzione); (155, 118) *aliquid* (*aliquod*); (155, 139) *plurium* (*plurimorum*, che è lezione accoglibile); (156, 94) *predecessentis* (*presentis*); la lettura *predecessentis*, non confortata da giustificazioni, potrebbe indurre la possibilità di datazione diversa da quella proposta da Sandkühler, basata, fra l'altro, anche sulla lettura *presentis*<sup>9</sup>; (156, 91) *labuntur* (*labuntur*); (157, 3) *suorum* (*suarum*; oppure *familiarum* andrà corretto in *familiarium*); (157, 26); *minui* (*nimii*); (158, 71) dopo *uxor* manca *domini*; (158, 79) dopo *dicere* manca *quod*; dopo *tumulum* manca *suum*; inoltre, dopo *suum* deve essere posto un punto fermo; *de tempore philosophantibus* (*tunc temporis a philosophantibus*); (159, 1) *homine* (*nomine*); (159, 5) la giunta *Aurora . . . hore noctis* non è detto donde provenga; (159, 13) *aliquantis* (*aliquantis*); *textit* (*textuit*); (159, 13) *generaverat* (*genuerat*, che è lezione accoglibile); *Progne* (*Prognēs*); (159, 19) *Ganimede* (*Ganimedes*); (160, 34) *ad* (*a*); *Diomides* (*Diomedes*); (160, 77) *peccatoribus* (*peccatori*, con sostituzione non necessaria); (160, 94) dopo *considerare* manca *se ipsum et considerare*; *talis* (*talem*); (160, 103) dopo *omnia* manca *opera*; (162, 22) *planicia* (*planicies*); (162, 31) la giunta *incisus* dopo *ymaginibus* non è necessaria; (162, 56) *quo* (*qua*); dopo *contra* manca *eum*; (163, 73) prima di *Gregorio* manca *beato*, che è imposto dall' 'usus scribendi'; *quid fuisse* (*quid fuisset*); *deum* (*deus*); (163, 126) l'integrazione di *quod* dopo *auctor* e quella, successiva di *est* non sono necessarie; (221, 1) dopo *Methaphysice* manca: *iuxta illud: in principio creavit deus celum et terram. Postea dicit magister Dant quod gloria istius motoris sive Dei, potentia, sapientia, bonitas relucet in universo, id est in toto mundo, scilicet in celo et in terra. Dicit tamen quod illa gloria magis relucet in una parte mundi quam in alia*; dopo *alia* manca *sed* (?) *tamen*; dopo *res* manca *est*; *imperfectiora* (*perfectior*); *deorum* (*decorum*); *perfectiora* (*perfectior*); dopo *alia* manca *et in tantum una res dicitur perfectior alia*; *parte participatur* (*particula*); (221, 4) *quo* (*quod*); dopo *accipiendo* manca *secundum*; *dixit* (*dicit* p. 222); dopo *vidit* manca *aliqua*; *rediendo* sostituisce *descendit*, più aderente al testo di Dante, che può mantenersi aggiungendo, ad es., un rela-

<sup>9</sup> B. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare*, p. 120.



tivo; (222, 7) manca *illa* dopo *scit; scientie (scientis); enim (tamen)*; (222, 13) *ipse verum deum* è espunzione del copista e non serve; dopo *quod* manca *doctores dicuntur vasa scientie. Item sciendum quod*; dopo *adama-vit* manca *unam; sic (statim); parte (poete)*, dopo *et* manca *eius; commiliti-nes (commilitones)*; (223, 19) *quandum (quadam)*; (224, 37) *horum (homi-num)*; *motuo (motu)*; *vaticinis (vaticinio)*; (224, 40) *quando . . . quando (quanto . . . quanto)*; (224, 43) *hanc rotam (horroram)*, da restituirsi in *Au-roram*; *prius (primo)*, che è lezione sufficiente); *data (vita)*; *penitentia (pe-nitenti)*; si osserverà che a p. 39, 43 e 40, 79 l'editore ha sempre corretto il *vita penitenti* del ms. in *vita presenti*: viene da chiedersi perché invece lo ac-colga qui senza incertezze); (225, 55) *convenerant (conveniunt)*; (226, 58) *extrahitur (extrahit)*; (226, 61) *habuerat (habuit)*, con sostituzione non nec-cessaria); dopo *postea* manca *statim*; (226, 64) *celestium (celestibus)*; *po-tuerat (poterat)*; (226, 67) *maritinum (sic) (marinum)*; *Dante (Dant)*; dopo *esset* manca *cepit; dicta (illa)*, con sostituzione non necessaria); dopo *herba* manca *et; maritinum (sic) (marinum)*; (222, 70) *afirmat (insinuat)*; (227, 76) *indueriri (sic) (induetur?)*; *sic (sicut)*, ed occorre espungere il punto e virgola posto dopo *lacum*); *infra (etiam sui)*; (227, 82) *mirus (mi-rum)*; dopo *fuit* manca *subita; pro (propter)*; *desiderius (desiderium)* (227, 85) dopo *roget* manca *eum*; (227, 88) dopo *tuam* manca *cum*; (228, 88) *de ipso (te ipsum)*; *hec (et hoc)*; *satis (falso)*; (228, 97) prima di *dissi* manca *E; admiramus (admiramur)*; (228, 106) dopo *vera* manca *et*; (229, 115) *curam (curavi)*; (229, 118) non si comprende il perché della scrit-tura *intellectu(m)et voluntate(m)*: il ms. legge correttamente *intellectu et voluntate*; dopo *lumine* manca *celum; quomodo (quod)*; (229, 127) *creatu-rae (creaturas)*; dopo *sed* manca *bene*; (229, 136) dopo *modo* manca *Bea-trix; voluit (vult)*; *ascendet (ascenderit)*; (229, 139) *abstulerat (abstulerat)*; *ascendissent (ascendisset)*; (230, 1) *unum (suum)*; *in gradu (in gradum)*; dopo *qui* manca *eam; consuerunt (studuerunt)*; *audire (videre)*; (230, 4) *fit (sit)*; *subito*, che è dato come integrazione dell'editore, esiste regolarmente sul ms.; deve invece essere completato con *est* il *pot (sic)* che segue; (230, 10) *non (nec)*; (230, 16) *illis (illi)*; (231, 16) *ducamur (ducimur)*; *Athamentis (Athamantis)*; *retraspicere (retrospicere)*; *trasfetaverat (transfretaverat)*; *sine (sive)*; *omnine (nomine)*; *custodiabatur (custodiebatur)*; *hunc (tunc)*; *sulcere (sulcare)*; *admirabantur (admirabuntur)*; (231, 46) *di-cerat (dixerat)*; dopo *quantum* manca *plus*; (232, 52) *Dante (Dant)*; (232, 64) *alius (aliud)*; *quando (quanto)*; prima di *luna* manca *in*; (233, 112) prima di *suum proprium motorem* manca *suam propriam virtu-tem continentem naturam suam et habet suum proprium motorem*.

Restano, e si aggiungono agli errori ed agli interventi correttori dichia-rabili non necessari, almeno in assenza di una giustificazione stemmatica delle lezioni prescelte, un buon numero di inesattezze trasferite dal mano-scritto al testo, senza preoccupazione correttoria o scrupolo di segnala-zione: e tanto a carico di entrambe le forme del testo, quando compresenti.

Qualche esempio, senza approfondire l'indagine, di quello che rimane non corretto:

(32, 103) *cognitione (cognitio)*; (32, 109) *qui vel (quibus)*; (36, 71) *sic ergo (si ergo)* e dovrà essere cancellato il punto e virgola a fine frase); (37 short form; d'ora innanzi sf) *delui (delevit)*; (37 sf) *intimo (intime)*; (37 sf)

*consanguinorum* (*consanguineorum*); (38, 40) *habere* non trova giustificazione; è possibile modificarlo in *habet*, integrando *quod* dopo *verum est*; (39, 43) *dicendum est*, o equivalente, dopo *totius cantus*; (39, 43) *meritu* (*meritus*); (39, 43) *servaverunt* (*servant*); (40, 47) *certitudinalem* (*certitudinaliter*); (43 sf) *quem* sarà *quam* e dovrà fors'anche immettersi un *eum*; (43 sf) *possit* (*posset*); (47 sf) la lezione accolta, *blanditiis sive balantiis*, è costituita, probabilmente, da un errore in un antigrafo dell'Egerton 943, corretto, sempre nell'antigrafo, con variante interlineare; la quale poi, letta come lezione alternativa, è stata da Egerton, o dal suo modello, riferita come parte integrante del testo; potrà correggersi in *balantiis*, semplicemente; (44, 11) la correzione proposta, tratta dalla 'short form', a sua volta guasta, non regge neppure sintatticamente; (45, 116) *sui coniugis uniter et simul* non dà senso; tentativo di correzione potrebbe essere: *⟨fratre⟩ sui coniugis. Unde et simul <occisi sunt>*; (50, 1) aggiunge in *glosa precedenti capitulo declarata* senza dichiararne la provenienza; accoglibile la correzione *dispertis* in luogo di *despectis*; tuttavia il testo resta insufficiente; forse *figurantur* potrebbe essere modificato in *assimilantur*; (50 sf) *descendit* (*descendet*); *faciat* (*faciet*); (147, 9) *Plerides* (*Pierides*); (147, 19) *propre* (*prope*); (150, 94) *facit* (*fecit*); (151, 49) *ianuanensium* (*ianuensium*); (153, 88) *Archiano* contrasta con l'uso prevalente del copista di latinizzare i nomi geografici; meglio, quindi *Archianus* (*lerchia*, ms.); (154, 22) *accusatus* (*accusatum*); (145, 118) *foram* (*forsan*); (157, 3) probabilmente da espungersi *quod in quod sero*; (159, 13) *periclitam* (*periclitatam*).

Andrà ancora lamentata l'imprecisione e, talora, l'improprietà della punteggiatura (cfr., ad es., p. 232, 52). Manca inoltre, quasi completamente, l'identificazione delle non molte citazioni esplicite ed uno studio, anche per grandi linee, delle fonti. Oscillante, in qualche caso, la numerazione dei fogli (l'Egerton 943 ha doppia numerazione). [GIAN CARLO ALESSIO, *Università di Venezia*]

JOSEPH J. DUGGAN, *The "Cantar de mio Cid": Poetic Creation in its Economic and Social Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press («Cambridge Studies in Medieval Literature», 5), 1989, pp. xii-178.

Subito dopo la stampa del volume su *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft* (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1973), che lo qualificava come uno dei più attenti studiosi dell'oralità nella letteratura antico-francese, J.J. Duggan (= D.) aveva pubblicato sul *Forum for Modern Language Studies* (10, 1974: 260-9) un articolo sullo stile formulistico del *Cantar de mio Cid* (= CMC) che è il punto iniziale di una attenzione che già nel 1977 (cfr. qui p. viii) diventava il progetto che si è lentamente realizzato nella forma di questo libro assai compatto.

Bisogna riconoscere subito che D. costruisce, enuncia, ribadisce e difende con abbondanza di argomentazioni tesi assai nette. Il CMC fu per lui

composto oralmente, alla fine di una tradizione, sempre orale, che copri l'arco del sec. XII. «In the year 1199 or, more likely, 1200, a *juglar* of the Transierra, active in the valley of the Jalón, familiar with the area circumscribed by San Esteban, Calatayud, Guadalajara, and Medinaceli, and intent on pleasing Alfonso VIII of Castile and his partisans, performed the poem at Ariza or Huerta de Ariza, in the circle of Martín de Finojosa» (p. 143). «The poem survived in a text that the *juglar* dictated, that eventually resulted in a copy made by either Abbot Pedro of Huerta or Abbot Pedro of Ovila in May of 1207, according to my hypothesis, and that has been handed down, perhaps after passing through intermediary copies, in the fourteenth-century manuscript» (p. 145).

Una serie di affermazioni così precise sorprenderà chi sappia quanto poco si conosca della genesi del poema e come sia controversa perfino l'interpretazione dell'unico dato esterno, il colophon del codice madrileno con la menzione di Per Abbat e la data. Ma D. non è studioso che indulga a ipotesi non argomentate: al contrario, poche volte un'argomentazione storico-critica è stata costruita con tanta ricchezza<sup>1</sup>. Appare dunque opportuno esporre con una certa larghezza il contenuto del libro.

Dopo un primo capitolo di inquadramento generale, il cap. 2 è dedicato a «The Acquisition of Wealth» (pp. 16-29). Che questo tema abbia nel *CMC* un rilievo non comune rispetto ad altri testi epici, mi pare indiscutibile e condivido la valutazione di D., con la sola riserva che, da un lato, mi pare eccessivo dire che il tema sia stato trascurato dagli studiosi precedenti<sup>2</sup> e, dall'altro, resto scettico sulla possibilità di calcolare il valore del bottino fatto dai cristiani («the Christian forces are representend as earning for their pains the equivalent of 993,750 silver marks, of which just over 83 percent was in the form of equine booty», p. 25). E ciò non tanto perché non mi convincono alcuni dati di fatto<sup>3</sup>, ma per il presupposto inevitabile che i dati forniti dal poeta vadano presi (da noi come dai suoi ascoltatori) alla lettera, come poste di una sorta di registro di profitti e perdite,

<sup>1</sup> D. usa una bibliografia assai ampia (pp. 157-167) ed a volte addirittura peregrina, specie sulla storia ecclesiastica e locale. Semmai, vi è relativamente debole l'incidenza di studi letterari.

<sup>2</sup> Oltre ai pochi studi (Guglielmi, Gárate Córdoba, Rodríguez Puértolas, Garcigómez, Conerly) citati da D. a p. 150, n. 6, ed ai molteplici accenni contenuti in lavori più generali, ricorderei almeno Antonio Gargano, «L'universo sociale della Castiglia nella prima parte del *CMC*», *Medioevo romanzo* 7 (1980): 201-46; M.L. Meneghetti, «Le butin, l'honneur, le lignage. La carrière d'un héros épique», in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Pamplona, 1981, pp. 335-344 (rist. nel vol. a cura di V. Ciriot, *Epopèya e historia*, Barcelona, 1985), e il paragrafo di J. Fradejas Librero, «El afán de riqueza», nel volume collettivo *Poema de Mio Cid*, Burgos, 1988, pp. 248 ss. (profitto per notare che questo studioso condivide l'impressione che l'opera risalga agli anni 1195-1212).

<sup>3</sup> Nella tabella in sei punti di p. 24 non sono elencati i vv. 1231-5 (100 marchi d'argento «a todos los menores», il doppio che a Castejón), peraltro citati subito dopo a p. 26. Ho l'impressione che D. sottovaluti l'importanza, nell'economia reale, dei tributi regolari: è chiaro che il poema ha tutte le ragioni, letterarie e no, per celebrare vittoria e conquista, ma ciò non significa che i sovrani (in particolare quelli di città musulmane, che altrimenti non si vede come avrebbero potuto essere così redditizie per i conquistatori) non disponessero di ingenti entrate.

contro ogni evidenza sul valore puramente indicativo, se non simbolico, di tutti i numeri non solo nel *CMC* ma in tutta la cultura, letteraria e no, di epoche anteriori e di ambienti estranei alla rivoluzione mercantile. In effetti, se si prendono alla lettera i dati 'economici' del poema, non si esce da una serie di contraddizioni. Per limitarci al prestito di Raquel e Vidas, su cui D. si ferma a lungo, perché mai il Cid dovrebbe lasciare loro due casse colme di numerario musulmano in cambio di 600 marchi (metà d'argento, metà in oro: vv. 184-6), se egli va proprio in terra musulmana, dove i *dinar* e *dirhem* avrebbero ottima accoglienza?

Beninteso, D. è certamente anche egli ben convinto del valore solo indicativo dei propri calcoli e non di aver fatto i conti in tasca al Cid. Ma allora per valutare le cifre ci vogliono termini di paragone. Se ci vien detto che il Campeador ha guadagnato in battaglia una somma che magari non sarà esattamente di 198.750 marchi d'argento (p. 25), ma di analogo ordine di grandezza, per capire cosa ciò potesse significare per gli ascoltatori bisognerebbe avere un'idea di quali fossero, ad esempio, le entrate di Alfonso VIII, presunto ascoltatore del poema<sup>4</sup>.

Questo calcolo può essere considerato (e non è caso unico) un esempio di oltranza nell'argomentare. Resta il fatto che il tema è essenziale per il poema, come lo è quello, connesso, della distribuzione dei doni. D. scrive a pp. 41-2 che il *CMC* non è «a poem dominated by indiscriminate economic concerns», ma «gift-giving stands out as a dominant theme». La misura dell'esemplarità di un personaggio è data dalla quantità dei doni che fa, ed infatti il Cid è il personaggio che più di frequente ne distribuisce. Non ho difficoltà a sottoscrivere l'argomentazione di D.<sup>5</sup>, che mi pare possa essere addirittura estesa in due direzioni.

Da un lato, proprio nel solco degli studi antropologici e storici sollecitati dal classico lavoro di M. Mauss, che D. ovviamente ricorda, mi pare che vada sottolineato con forza che il dono ha un effetto di ritorno in ter-

<sup>4</sup> A p. 28, dopo aver affermato che «The exact sums that the monarch [Alfonso VI] took in from his tributaries is unknown», D. cerca di calcolare (seguendo due opere di Hilda Grassotti) l'ammontare dei tributi raccolti da Rodrigo Díaz nel Levante attorno al 1090, che sarebbe di 146.000 dinari (di cui oltre un terzo dalla sola Valencia), pari a circa 14.600 marchi d'argento, quindi la metà circa del bottino che il *CMC* registra per la sola battaglia con Fáriz e Galve (3.000 marchi e 510 cavalli: cfr. vv. 845 e 796b). La conclusione dello studioso è: «In any case the poet appears to have been positing amounts that were on an order of magnitude compatible with economic and political reality» (ib.). Si potrebbe osservare che i dinari del 1090 sono soldi veri e il bottino, invece, parole del poeta, ma in ogni caso il confronto andrebbe fatto, se il poema è del 1200 ca., con i valori del 1200 ca. Nulla è più difficile che essere perfino coscienti del mutamento di valore del denaro a qualche decennio di distanza.

<sup>5</sup> Anche se dissento su qualche punto particolare. Non direi che la generosità sia un obbligo «albeit uncoded and often even unarticulated» (p. 20) né che sia necessario dimostrare (cfr. p. 31) che l'economia del dono sussista ancora nei sec. XI e XII (ancora nel sec. XV l'economia del dono è essenziale, ad esempio, nel comportamento del re di Francia). Segnalo qui qualche altra riserva: direi che il *que* del v. 824 sia finale piuttosto che ottativo (p. 32); dubito che il *pagar* del v. 495 possa avere anche il senso economico (p. 35), anche perché se il Cid pensasse ad un rimborso del maltolto, dovrebbe ammettere la propria appropriazione; non mi convince l'interpretazione dei vv. 2552-6 data a p. 39.

mini non economici, ma non per questo meno importanti: la dimostrazione pubblica della capacità di spesa, meglio se di dissipazione, porta all'acquisizione di prestigio sociale per la prevalenza di una logica di faccia su una logica di investimento o, meglio, di una logica che considera investimento l'apparire e quindi alloca nel plauso pubblico le risorse disponibili. Questa logica sopravvive, come è noto, in aree arretrate o in ambienti poco evoluti ed è il criterio di ogni economia pre-mercantilistica, basata sull'esibizione quanto quella mercantilistica lo è sulla riservatezza.

Il secondo punto è che questa concezione dell'uso sociale della ricchezza sarà poco importante per l'epica romanza ma è tutt'altro che estranea alla letteratura medievale. Tutta la lirica provenzale e quella mediolatina di tipo goliardico, e le tradizioni che ne discendono, celebrano la liberalità e condannano l'avarizia, che sono poi le due facce dello stesso comportamento: la logica del profitto economico<sup>6</sup>.

Il cap. 4 («Social Status, Legitimacy, and Inherited Worth», pp. 43-57) discute in profondità il rapporto tra il Cid e gli Infantes de Carrión, soprattutto dal punto di vista della corte di Toledo. D. accetta da M. E. Lacarra (*El Poema de mio Cid*, Madrid, 1980, pp. 137-56) l'ipotesi che la contrapposizione poetica rifletta quella storica tra i Lara e i Castro, discendenti rispettivamente del Cid e dei Beni-Gómez e fieramente antagonisti alla fine del sec. XII, ma aggiunge che essa fornisce «a context within which a question can be raised and answered concerning the nature of the Cid's descent from Diego Laínez and, concomitantly, his progeny's worthiness to contract marriages with partners of the very highest social rank» (p. 43).

Anche qui l'analisi è serrata e condotta con abbondante documentazione, ad es. per il *menos valedes* del v. 3268 e sulla differenza tra *barraganía* e matrimonio. Ma quel che più interessa lo studioso è l'esegesi dell'offesa lanciata da Ansur González nei vv. 3377-81, offesa che - a suo parere<sup>7</sup> - contiene (sia pure come «obscure taunt», p. 47), l'insinuazione che il Cid è bastardo. Per D., che Ansur dica che il Cid dovrebbe fare il mugnaio non è insulto che giustifichi il combattimento con Muño Gustioz: piuttosto le sue parole contengono «an innuendo about the Cid's birth, suggesting that he is descended from a miller and thus entitled to a miller's pay. In fact, Ansur González is accusing the Cid of being a bastard» (p. 49).

La nascita bastarda del Cid è nota anche al *romance* «Ese buen Diego Laínez», alla *Crónica de Espanha de 1344* basata sulla *Crónica de Castilla*, alla *Tercera general*, alla *Crónica particular de Cid* (1512) e a *La verdad en el potro y el Cid resucitado* di Francisco Santos (1671). Né del resto sono

<sup>6</sup> Per la lirica provenzale cfr. il classico studio di E. Köhler, «Reichtum und Freigebigkeit in der Trobadordichtung», in *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, 1962, pp. 45-72 (anche in italiano in *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, 1976<sup>2</sup>, pp. 39-79); per quella goliardica non oso rinviare ad un mio lavoro di una ventina d'anni fa, qualche volta gentilmente citato da altri (in ultimo F. Bruni, *Testi e chierici del medioevo*, Genova, 1991, p. 135n.), ma finora apparso solo come dispensa universitaria.

<sup>7</sup> Condiviso ad es. da Ian Michael nella sua edizione, *Poema de mio Cid*, Madrid, 1987<sup>5</sup>, p. 292: «es posible que Ansur González esté calumniando su nacimiento legítimo».

pochi gli eroi sulla cui nascita esistano analoghi dubbi, a cominciare da Rolando: si sa che nella tradizione popolare il figlio minore o addirittura bastardo gode di particolari simpatie. Né c'è bisogno di argomentare quanto sia grave una tale accusa, che oltretutto darebbe ragione al comportamento degli Infantes.

Ma Ansur González dice proprio questo? Se è così, egli riesce ad essere tanto discreto da rischiare di non essere capito. La *Crónica particular* e Francisco Santos ci informano, solo per smentirlo, che Diego Laínez «ovo el Cid ruydiaz en vna molinera» (cit. a p. 50); ma Ansur dice soltanto: «¡fuesse a Rio d'Ovirna los molinos picar l e prender maquilas como lo suele far!» (vv. 3379-80), il che sembra significare che egli dovrebbe esercitare il lavoro del mugnaio, non che sia stata mugnaia sua madre. Il mestiere della madre non impegnerebbe il figlio ad esercitarlo anche lui (che è quanto Ansur dice). Non riesco dunque a vedere bene il legame tra dato leggendario e insulto concreto; sembra più facile il processo inverso, per cui dal discorso sui mulini del río Ovierna sia nata l'insinuazione sulla *molinera*. Se poi l'insulto ci fosse, non colpirebbe pure il re, che ha combinato il matrimonio degli Infanti con le figlie di un bastardo, passato per nobile? Non basta, come offesa, dire che Rodrigo si suole comportare, e dovrebbe farlo sempre, come un qualsiasi mugnaio? Per un nobile, sia pure *infanzón*, una cosa era godere delle rendite signorili di un mulino, tutt'altra fare di propria mano il lavoro del mugnaio.

D. osserva acutamente (pp. 56-7) che nel f. 74v del ms. del *CMC*, la cui copia finisce a 74r, una mano trecentesca ha scritto alcune righe di una versione castigliana della *Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti philosophi* e i vv. 3377-80 del cantare, con qualche variante. Questo significa certo che il passo era considerato importante, non però che riguardasse un problema di legittimità<sup>8</sup>.

L'insistenza dello studioso su questo tema può apparire eccessiva finché non si passa al cap. 5 («The poet's milieu», pp. 58-81), che si apre con un accurato regesto delle discrepanze, che non sono poche, tra storia e poesia. Il procedimento adottato è quello di una sorta di identikit ricavato induttivamente dal poema; ma l'identikit serve a cercare quale sia il *milieu* che attorno al 1200 si confaccia meglio al quadro che abbiamo ricavato. Il poeta non era un legale di professione (cfr. pp. 62-7), ma «his steady attention to the economic aspects of warfare shows that he was actively interested in promoting military values and attracting fighting men to the Reconquest» (p. 67). Questo fine propagandistico, perseguito attraverso la celebrazione del bottino, si adatta bene al periodo tra il disastro di Alarcos (1195) e la decisiva vittoria di Las Navas de Tolosa (1212). «Do the historical circumstances of the period between the battles of Alarcos and Las Navas de Tolosa correspond to that other major and hitherto neglected theme of the *CMC* - legitimacy of birth?» (p. 70). La risposta viene da un minuzioso studio dei rapporti tra Alfonso VIII di Castiglia e il cugino Alfonso IX di León, del matrimonio di costui nel 1197 (dopo un primo matrimonio con Teresa di Portogallo, sciolto come incestuoso da Celestino III: i due erano

<sup>8</sup> L'ipotesi, che del resto D. avanza con prudenza, che le altre scritte della stessa pagina riguardino «the theme of paternity» (p. 57) appare in verità labile.

cugini primi) con Berenguela, figlia maggiore del re castigliano, dell'opposizione dei papi Celestino III e Innocenzo III, dei 5 figli della contrastata coppia, della loro separazione nel 1204 e della successiva assoluzione papale. La controversia implica la legittimità o meno di Fernando, il futuro conquistatore di Córdoba e Siviglia, nato da Alfonso IX e Berenguela nel luglio 1201. Il cieco giuoco della fortuna fece sì che il bambino, la cui legittimità era stata fortemente difesa dal padre, finì per trovarsi re di Castiglia il 2 luglio 1217, alla morte prematura dello zio Enrique I, egli stesso undicenne e sotto tutela della sorella Berenguela. A questo punto Innocenzo III e poi Onorio III riconobbero Fernando come erede legittimo anche della corona di León, che egli cingerà nel 1230, alla morte del padre.

Orbene, D. ritiene che il *CMC* sia stato copiato da Per Abbat nel maggio 1207 e sia stato composto nel 1199 o 1200. Il Cid è sospettato di *bastardía* come il figlio di Berenguela, ma chi fa l'insinuazione è vinto in duello e quindi il giudizio di Dio legittima l'eroe. «King Alfonso III and the partisans of Castile, including the house of Lara which governed at this time San Esteban de Gomez and Molina, could not have wished for a more favorable judgement for the young Fernando» (p. 77). Lo studioso si affretta ad aggiungere che egli non vuol dire che il *CMC* sia una *épopée à clef* (p. 77) ma che «its poet used themes and invented outcomes that he knew would please his audience» (ib.).

Questo nodo del ragionamento critico è comunque decisivo. D. non tace che nel 1199 o 1200 Fernando non era ancora nato; né va trascurato che fino a parecchi anni dopo il 1207 il suo era essenzialmente un problema leonese, non castigliano, in quanto gli eredi della corona di Castiglia erano due figli di Alfonso VIII: Fernando, nato nel 1190, proclamato re nel 1204 e che morirà solo nel 1211, e poi appunto Enrique, ognuno dei quali avrebbe ben potuto avere discendenza diretta. Perché dunque la corte castigliana avrebbe dovuto appassionarsi al problema del secondo Fernando? Né il caso reale e quello letterario sono analoghi, sia perché l'illegittimità di Rodrigo sarebbe causata da una madre *molinera*, quella del figlio di Alfonso IX dalla nullità canonica del suo matrimonio per la consanguineità degli sposi, sia perché il giudizio di Dio può smentire la prima calunnia<sup>9</sup>, ma nessun giudizio analogo potrebbe modificare l'invalidità dell'altro matrimonio, peraltro sanabile per dispensa pontificia. Per Rodrigo il problema è di fatto (o c'è o non c'è), per Fernando di diritto (c'è senza dubbio, ma può essere sanato).

Torna la domanda sulla opportunità di insistere su un nesso così labile tra storia e poesia. La risposta viene dal cap. 6 («Geography and history», pp. 82-107), in cui D. riprende la ben nota analisi dei toponimi che privilegiano l'area Henares-Jalón per tentare di identificare la possibile culla del poema in un monastero della zona<sup>10</sup> che, attorno al 1200, possa presentare interessi analoghi a quelli ai quali il poema sembra rispondere. L'attenzione si ferma sul monastero cistercense di Sta. María de Huerta, presso Ariza, e sul suo abate (dal 1174, poi [dal 1186] vescovo della vicina Si-

<sup>9</sup> Non capisco perché D. scriva che «the hero is in fact to be considered legitimate» (p. 77): egli per il poeta è legittimo.

<sup>10</sup> Perché convenga cercare un monastero viene spiegato a p. 15.

güenza e poi [dal 1192] ancora monaco a Huerta fino alla morte nel 1213) Martín de Finojosa. Alfonso VIII fu a Huerta nel 1199 e nel 1200 e poiché D. considera la sua situazione analoga a quella del Cid rispetto alla minaccia di condanna papale per il matrimonio di Berenguela, egli scrive: «Although the lack of precise documentation does not permit me to assert with assurance that the *CMC* was performed at Ariza or Huerta, the match between the poem's geographic scenario and the situation of Huerta is striking» (p. 90) e dichiara la sua preferenza per la seconda data, in cui era presente sul posto anche Pedro II di Aragona.

Devo confessare che, pur non avendo nessuna difficoltà a credere che un giullare abbia recitato il *CMC* ad Ariza nel settembre 1200 davanti ai sovrani di Castiglia e Aragona<sup>11</sup>, non riesco a convincermi del peso di molti degli argomenti qui addotti. Alfonso VIII è sotto la minaccia di una condanna spirituale che colpirebbe anche chi lo accoglie, come il Cid a Burgos (p. 90)<sup>12</sup>? Ma i due casi sono del tutto diversi tanto che, *al fin y al cabo*, il sovrano ad Ariza non è costretto a dormire sulla *glera* del Jalón. Il Cid manda araldi in Aragona, Navarra e Castiglia (vv. 1187-8) e Alfonso VIII e Pedro II stringono alleanza contro la Navarra (ib.); ma sono infinite le occasioni storiche in cui i tre regni sono in qualche modo collegati. Pedro II, carico di debiti, si sarebbe potuto consolare pensando che il Cid era passato dalla miseria di Burgos alla ricchezza di Valencia (p. 91): ma quale sovrano medievale non dipendeva dai prestiti e non poteva sperare in lucrose conquiste? Pedro II non avrebbe avuto da risentirsi della magra figura che nel poema fa Berenguer Ramón II perché costui nel 1082 aveva ucciso il fratello, Ramón Berenguer II, che di Pedro II era bis-bisnonno (p. 92): ma nel poema non viene vilipeso l'assassino bensì il «conde de Barçilona» (v. 957)<sup>13</sup>, quale Pedro era. La sostituzione, per le figlie del Cid, dei nomi di Cristina e María con Elvira e Sol rimane inspiegata anche se Elvira «is a traditional name in the house of Lara for more than a century preceding 1207» (p. 94) e anche se un Lara, Pedro de Molina, aveva sposato una discendente di Cristina = Elvira. Martín Muñoz e Félez Muñoz dovranno il loro patronimico proprio all'adulazione per i Finojosa, in quanto il santo monaco Martín aveva un nipote Martín Muñoz, presente alla visita reale del 1199 (p. 96)? Il Robledo de Corpes è la scena della violenza perché si trovava presso Valdanzo, paesello assegnato alla diocesi di Sigüenza e quindi amministrato da S. Martín quando vi era stato vescovo (pp. 96-7)?

Confesso che, mentre ammiro la dottrina di D. e la sua capacità di stabilire nessi che a me non salterebbero agli occhi, non riesco a convincermi che essi ci portino lontano. Le pagine di D. sono, di necessità, fitte di *if* e di *may*, ma cento *if* e cento *may* non vengono a costituire una prova. «St. Martin, then, was *ideally* situated, both socially and geographically, to serve as a link among the various figures of late twelfth-century Castile and *perhaps* also of Aragon who *would have had* an interest in the performance

<sup>11</sup> Dopo tutto il poema sarà stato recitato molte volte davanti ad ascoltatori di rango reale o almeno aristocratico.

<sup>12</sup> Sul problema di «los cuerpos y las almas» cfr. anche pp. 78-9.

<sup>13</sup> Chiamato per lo più (vv. 975, 987, 1018, 1028, 1058, 1066) «conde don Remont», ma una volta (v. 998) «Remont Verenguel», proprio come l'antenato di Pere II.



and preservation in writing of a poem with the themes, qualities, and characters of the *CMC*. He was not only the brother-in-law of Alfonso VIII's *alférez* but a close personal friend of the monarch. He was also the uncle of Rodrigo Jiménez de Rada, soon-to-be-named primate of Spain and *perhaps* a descendent of the Cid, and brother-in-law of García Pérez de Lara, who was unquestionably descended from the hero of Valencia. Martín de Finojosa's social relationships were such that he *might* well have persuaded the abbot of Huerta, where he passed the final years of his life as a no doubt imposing influence, to have the *CMC* performed in honor of Alfonso VIII – who was, after all, the great-great-grandson of Rodrigo of Vivar – and *perhaps* also in honor of Pedro II of Aragon» (p. 99; corsivi miei). Sarebbe facile insistere sul carattere interamente ipotetico di alcuni dei legami qui riassunti<sup>14</sup>; ma siamo proprio sicuri che sia necessario un interesse di questo tipo, basato su elementi così minuti e concreti? Mi pare lecito dubitarne; ma di ciò più avanti.

Finora non abbiamo infatti alcun elemento per parlare di «preservation in writing» a Huerta. Ma D. si chiede se non ci sia nella zona qualche abate Pietro che possa candidarsi al ruolo di Per Abbat e ne trova due: Pedro abate appunto di Sta. María de Huerta *forse* proprio nel 1207 e Pedro abate di Sta. María de Ovila, sul Tago, nel *concejo* di Medinaceli, per il quale finisce per optare. «It is not inconceivable that Abbot Pedro of Ovila would have made for the saintly and no doubt still influential monk of Huerta a copy of the *CMC*, perhaps one that had been presented before Alfonso VIII at Huerta in the year 1199 or, as is more likely, at either Huerta or Ariza in the year 1200 and taken down shortly thereafter» (p. 103)<sup>15</sup>. Da questa copia discenderebbe il ms. madrilenò. La conclusione è: «I suggest that the *CMC* may have been performed at Huerta in the year 1199 or, more probably, at Huerta de Ariza in the year 1200 and then copied in May of 1207 by either Pedro, abbot of Huerta, or Pedro, abbot of Ovila, within the sphere of influence of Martín de Finojosa. Martín was a friend of Huerta's patron Alfonso VIII, great-great-grandson of Rodrigo of Vivar, and no doubt also intent on pleasing another patron of the monastery, Pedro II of Aragon, one of the Cid's *parientes* as well. The kinsmen and descendants of Count Pedro de Molina and his wife the Infanta Sancha, great-granddaughter of the hero of Valencia, they too patrons of the monastery in which Martín had been abbot and in which he was a monk in the year in question, would also have been potential interested parties, as would Jimeno de Rada, the descendant of two nobles named Pedro Tizón and perhaps of the Cid himself. Both Pedro de Molina and Sancha were buried at Huerta. Among their descendants was García Pérez de Lara, Martín de Finojosa brother-in-law. Pedro de Molina's son by Mafalda, Gonzalo Pérez de Lara, who was lord of Molina in 1207 and made a donation to the monastery of Huerta along with his wife Sancha Gómez in 1238 (...), would no doubt also have been interested in the preservation of

<sup>14</sup> Si veda ancora, a p. 106: «Thus *if* a Per Abbat of Huerta or Ovila did make his copy of the poem in order to present it to the king, there *would have been* ample local opportunities in 1207 and 1208 to do so» (corsivi miei).

<sup>15</sup> Per la scelta cfr. pp. 103-5.

the hero's exploits on parchment, as would be Pedro de Molina's sister Elvira» (pp. 106-7). Ma, intanto, chi ci assicura che Per Abbat sia stato un abate?

Il successivo cap. 7 («The CMC and the French epic tradition», pp. 108-23) analizza con minuzia e scrupolo i tentativi fatti da vari studiosi e soprattutto da R. M. Walker e C. Smith e, in altra chiave, da M. Herslund e J. Horrent per dimostrare che il poeta spagnolo conoscesse l'epica francese e, più in generale, per provarne la cultura scritta. D. respinge tutte le proposte, spesso incredibilmente labili o capziose, e non gli do torto quando conclude che nulla prova che il poeta conoscesse il francese o la Francia e che i tratti tecnici comuni a *cantares* e *chanson de geste* risalgono invece o ad una remota origine comune o ad influenza ben anteriore ai testi che conosciamo.

Questa conclusione è ovviamente funzionale alla riaffermazione, nel cap. 8 («Mode of composition», pp. 124-42), della natura orale del CMC, già difesa da D. circa 20 anni fa. Ma prima egli torna sull'analisi linguistica (pp. 125 ss.) per difendere la tesi, certo possibile, che la facies arcaizzante del poema sia dovuta in parte a dialettalismi dell'area marginale Henares-Jalón e in parte alle convenzioni dello stile epico. Il *Poema de Almería* (pp. 128-30)<sup>16</sup> dimostra che nel 1147-49 esisteva una tradizione poetica sul Cid, la stessa che porterà al testo copiato nel 1207, ma che allora era da questo molto diverso. A questa fase risalirebbero ad es. il riferimento al re «de los Montes Claros» e la localizzazione nella Transierra, non invece i temi 'familiari' (legittimità, matrimonio delle figlie, giudizio di Toledo, combattimenti di Carrión e nuovi matrimoni): alla metà del sec. XII la memoria ancor fresca dei fatti storici avrebbe impedito di allontanarsene tanto<sup>17</sup>.

Può sembrare che in questo modo si torni alla teoria pidaliana dei due poeti, ma non è così: «It is not a matter of discrete lines or episodes of the poem being created by different poets, but rather of a poet appropriating what was handed on to him by previous poets, "making it new", and composing another version of the poem, using what served his purposes and abandoning what did not. The tagmemic model of a poet retaining discrete segments is inadequate in this instance» (p. 131). A spiegare il progressivo aumento della lunghezza della lassa e la progressiva facilità dell'assonanza basta la stanchezza di un poeta orale che recita il CMC «in a single day» (p. 132). D. si sente piuttosto vicino a Jules Horrent, «but I am not so confident about the state of our knowledge of the various layers of the text as to posit such a definite series of steps» (p. 134). Resta da spiegare la versificazione: per D. essa era in origine del tutto regolare (p. 137), ma lo stato attuale sarebbe in certo modo la prova della natura orale del testo, come aveva argomentato L. P. Harvey<sup>17</sup> in base ad osservazioni fatte da A. B. Lord in Jugoslavia. Infatti «The irregularity of versification originated in

<sup>16</sup> Sul quale conveniva citare l'importante studio di F. Rico, «Del *Cantar del Cid* a la *Eneida*: tradiciones épicas en torno al *Poema de Almería*», *Boletín de la R. Academia Española* 65 (1985): 197-211.

<sup>17</sup> Perché la data 1140 sia troppo alta per il testo a noi noto è spiegato da D. a p. 93.

<sup>18</sup> «The Metrical Irregularity of the CMC», *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963): 137-43.

the interface between the oral and the written, the dictated text and its first recording in manuscript» (p. 140). Il giullare che detta perde il ritmo, aggiunge parole, altre ne toglie, ecc.<sup>19</sup>. La cosa appare plausibile, ma quello che Harvey non spiega è perché mai i successivi copisti (e già il primo, se era un colto abate e voleva offrire il manoscritto al re) non abbiano fatto nessun serio tentativo per ristabilire quella corretta misura metrica che ben conoscevano dall'ascolto della recitazione normale del poema.

È il momento di tentare un bilancio. Il libro di D., basato su una vastissima informazione, frutto del lavoro di uno studioso della oralità che ha come pochi una solida erudizione scritta, propone soluzioni in parte nuove per molti problemi del *CMC*. Io ne condivido parecchie, a cominciare dalla conclusione: «The poet was not an historian, but rather one who took a few historical details – that probably reached him through the tradition of songs about the Cid – and wove out of them a fictional song whose purpose was to encourage certain types of conduct. The poem is not, as Menéndez Pidal interpreted it, a faithful account of eleventh-century history marked by a few exaggerations and distortions, but rather fiction in which a very few eleventh-century details happen to be preserved» (p. 148)<sup>20</sup>. Eppure non mi sento di seguirlo nelle tesi più nette, nelle proposte più circostanziali.

La questione – mi pare – è anzitutto metodologica. Quando D. fa accostamenti possibili tra un dato del poema e una situazione storica, egli ritiene di aver trovato indizi, di aver compiuto passi in un procedimento inferenziale che è inerente a «any attempt to place the poet or the scribe of the *CMC* in a particular historical milieu» (p. 107). Infatti subito prima delle frasi citate sopra, D. scrive: «The *CMC* was an appropriation of the Cid's fame adapted to the interests of the society in which the *juglar* lived. This view entails a model of the poem's functions in society and its relationship to the historical period it purports to represent» (p. 148)<sup>21</sup>. Anche non dubitando che ogni opera letteraria risponda alle esigenze del suo tempo ed in particolare che un poema che vive in repliche tradizionali (orali o anche scritte) sia attualizzato, mi lascia perplesso una ipotesi così forte, che pretenda di decifrare la tematica e i personaggi di un'opera per leggervene il movente.

<sup>19</sup> Cfr. in specie pp. 145-6.

<sup>20</sup> Beninteso, anche la valutazione del grado di aderenza storica del poema rientra in un sistema di relazioni. Se la critica di D. investe giustamente alcuni eccessi di Menéndez Pidal, questo non significa che non colga nel segno quanto scrive F. Rico, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, 1990, p. 21: «la intuición creadora que lo [il poeta] animó fue pintar a un Cid que, reteniendo el halo con que él mismo lo veía, se apartara de la imagen fantástica con que se esperaba encontrarlo en una gesta y situara a los oyentes en un terreno distinto de la fabulación a que habitualmente les remitían cualesquiera "nuevas" de allende la aldea... La originalidad poética del *Cantar* es haber pensado un Cid menos 'poético'».

<sup>21</sup> Cfr. a p. 58: «He [il poeta] does what other epic poets composing in the Romance traditions did before him, appropriating the name and some historical details from the life of a figure who has caught the imagination of his compatriots and employing them in his narrative for his own purposes (...). These purposes are revealed by the selections that the poet makes in telling his tale». Il punto è se i suoi fini fossero così specifici o no, da un lato, e, comunque, se le scelte ci permettano di individuarli.

Il procedimento, nel nostro caso, è lineare. Il colophon consacra l'esistenza di una messa per scritto (da una recitazione? perché no da un anti-grafo?) nel maggio 1207. La datazione più alta proposta per il testo è il 1140 ca., ma concediamo che quello che leggiamo possa essere la versione integrata attorno al 1200, per quanto sia certo che una tradizione epica sul Cid e su Alvar Fáñez esistesse almeno dal 1140-1150. La celebrazione dell'eroe che, dalla disgrazia e dal bisogno, grazie alle proprie imprese giunge alla ricchezza e ad un alto status sociale può essere funzionale alla situazione castigliana tra 1195 e 1212 (ma anche a quella anteriore ed anche – a dire il vero – ad ogni società che ammetta una qualche mobilità sociale). Assumiamo però che tema chiave dell'opera sia la calunnia sulla nascita non legittima dell'eroe; assumiamo ancora che un problema analogo angosciasse la corte castigliana da quando (autunno 1197) Berenguela, figlia di Alfonso VIII di Castiglia, aveva sposato Alfonso IX di León e il papa aveva condannato le nozze (24 maggio 1198 e 16 giugno 1199), togliendo legittimità ai figli che Berenguela generava (a cominciare da Leonor nella seconda metà del 1198). Se è così, il decennio 1197-1207 conosce una situazione alla quale il *CMC*, se il problema della legittimità dell'eroe vi è centrale, si adatta bene. In quel decennio nell'area che meglio risulta nota al *CMC* fiorisce un monastero che è legato a molte persone per le quali Rodrigo Díaz è un antenato da celebrare; lo stesso re di Castiglia vi si reca almeno due volte. Ergo il *CMC*, quale lo leggiamo, vi fu composto oralmente nel 1200 e vi fu messo per scritto nel 1207, verosimilmente da Pedro abbate di Sta. María de Ovila.

Trascuriamo pure i dubbi che abbiamo sollevato sui singoli anelli di questa catena di ipotesi e ammettiamo che tutte colgano nel segno, che tutti gli *if* e i *may* possano dare luogo a certezze. Trascuriamo un punto di vista del tutto diverso, che parta dalla constatazione della estraneità del *CMC* alla situazione del 1200, e non al contrario, punto di vista adombrato in queste parole di F. Rico: «[se l'opera si data al 1207] el punto central será explicar la situación de una obra de tan chocante anormalidad (de la métrica al espíritu) en el panorama poético de comienzos del siglo XIII; e inmediatamente habrá que relacionarla con las circunstancias y las ideas de la época, con el interés y los usos imaginables del mito cidiano a tales alturas»<sup>22</sup>.

Ma è proprio detto che un poema in generale, e il nostro in particolare, debba essere così precisamente determinato? Ed è sicuro che, se lo è, decodificando questa ipotetica rete di determinazioni otteniamo un incremento di senso, approfondiamo la conoscenza dell'opera? Mi si consenta di dubitarne. Una cosa è quella conoscenza ampiamente condivisa che, ad es., rendeva automatica, nel medioevo, la comprensione di terminologie e procedure legali, quali venivano riflesse nella letteratura, e che invece il lettore moderno deve reintegrare<sup>23</sup>, tutt'altra cosa la conoscenza di una rete di allusioni (presunte o reali) a fatti e persone contemporanee. Nel primo caso l'incremento (o la perdita) di significato riguarda livelli essenziali, nel se-

<sup>22</sup> F. Rico, *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, 1982, p. 23.

<sup>23</sup> Su questo D. fa giuste osservazioni a p. 54.

condo investirebbe comunque elementi abbastanza marginali. Il trionfo personale e sociale di Rodrigo Díaz, la sconfitta e la confusione dei suoi superbi ma codardi e fatui avversari, rimangono tali e quali tanto se il giullare si preoccupava di dimostrare che le figlie che potevano essere nate ad Alfonso IX e Berenguela nel momento in cui egli recitava il poema fossero pienamente legittime<sup>24</sup> e voleva compiacere sovrani e nobili presenti, tanto se questo non è vero. La legittimità dell'eroe, la sua ascesa economica e sociale, la condanna del prestito, il recupero della dote dopo la rottura di un matrimonio, così come il coraggio, la tenacia, il valore, sono temi e valori che qualsiasi pubblico medievale avrebbe considerato interessanti<sup>25</sup>. [ALBERTO VARVARO, *Università di Napoli Federico II*]

<sup>24</sup> Ma a quella data, ripeto, l'erede di León era Fernando, figlio di Alfonso IX e di Teresa del Portogallo, per quanto il matrimonio fosse stato annullato come incestuoso da Celestino III, e quello di Castiglia un altro Fernando, fratello di Berenguela.

<sup>25</sup> Il libro è prodotto con la perizia che ci si attende dalla Cambridge University Press. Rilevo solo: p. 7, il v. 236 del *Poema de Almería* è inutilmente diviso in due; p. 20, v. 540, *odos* → *todos*; p. 69, r. 28, *concesserant* → *concesserat*; p. 71, r. 11 dal basso, *ssaved* → *saved*; p. 84, r. 12 dal basso, va eliminato Maur; p. 159, s.v. Duggan 1981, fondere due righe; p. 167, rientrare l'ultimo rigo.

ALBERTO LIMENTANI, *Alle origini della filologia romanza*, a cura di Mario Mancini, Parma, Pratiche Editrice, 1991.

Sono qui raccolti gli scritti del compianto Limentani su Canello, Novati, Paul Meyer, apparsi negli atti di vari convegni. L'effetto d'insieme è però, come spesso avviene, diverso e, benché nel frattempo si siano aggiunti alcuni studi sulla storia della filologia romanza, questi saggi nulla hanno perduto del loro fascino e attualità, anzi più vivo si fa il rammarico che siano le schegge di un lavoro più ampio rimasto purtroppo incompiuto. In modo particolare i lavori su Novati e Canello, letti ora uno di seguito all'altro, appaiono un contributo indispensabile per comprendere l'attività svolta da entrambi nell'ambito della scuola storica. L'unico appunto che si può forse muovere, è una certa sopravvalutazione della figura del Canello che risalta di una luce probabilmente eccessiva accanto a Novati. È chiaro che, a prescindere dalla morte precoce, la parte per noi più significativa dell'opera del filologo veneto è strettamente contenuta nei termini della romanistica, dal momento che sul Canello darwinista pare definitivo il giudizio espresso prima da Croce, poi dal Crescini. Se per un verso è difficilmente revocabile in dubbio la sua superiorità tecnica quale editore di testi, per l'altro la sua personalità scientifica non è affatto paragonabile per ricchezza, estensione e profondità della ricerca a quella del Novati. Pesa su quest'ultimo, e se ne coglie un'eco anche nelle bellissime pagine di Limentani, la condanna dell'Ascoli, motivata, come si sa, oltreché dall'antipatia personale, dalla lacunosa preparazione glottologica dello studioso. Ora è indubbio che l'opera del Novati sia caratterizzata da un forte senso storico-

erudito, evidente fin dalla ricostruzione del mondo notarile nella *Giovinanza di Coluccio Salutati* (1888), da un'insaziabile curiosità archivistica che è in singolare contrasto con lo scarso interesse sempre mostrato per la glottologia, che nella concezione accademica ottocentesca coincideva in sostanza con la fonetica comparata.

D'altro canto, se è vero che la sua produzione è nella stragrande maggioranza costituita da titoli di italianistica, è tuttavia innegabile che il punto di riferimento dell'opera di rinnovamento metodologico affidata al *Giornale storico*, e subordinatamente a *Studi Medievali*, fu soprattutto la *Romania*. Come sottolinea Limentani, «il lavoro dei grandi "dioscuri" francesi fu doverosamente tenuto d'occhio di continuo [...] dai "dioscuri" nostrani del "Giornale"» (*op. cit.*, p. 78). Ora l'aspetto più interessante e caratteristico di questa anomalia (due romanisti, almeno per l'anagrafe universitaria, che fondano e dirigono una rivista di storia della letteratura italiana) è nel caso di Novati il tentativo di superare da un lato la contrapposizione tra cultura mediolatina e cultura volgare, dall'altro fra poesia popolare e poesia colta. Il tentativo sembra però in parte inconsapevole e in ogni modo condizionato da due elementi negativi non propri del solo Novati certo, ma in lui molto accentuati: il conservatorismo politico e il già più volte lamentato disinteresse per la dialettologia e in genere per le ricerche glottologiche. Al primo è imputabile la nozione indifferenziata di popolo che trapela dalla sua opera di folklorista, che peraltro andrebbe riconsiderata con maggior attenzione (si pensi ad esempio alla rivista *Lares* e alla società etnografica italiana di cui il Novati fu presidente); all'altro invece la tendenza a superare la dicotomia tra letteratura mediolatina e letteratura volgare non tanto grazie a un'affilata e cosciente critica delle sue premesse romantiche quanto a causa del disagio col quale egli si muoveva in alcuni ambiti specifici della filologia romanza (in special modo nella provenzalistica).

Tra Novati e Renier, il primo è senz'altro di ben maggiore statura, anche se la sua collaborazione al *Giornale* fu meno generosa; ma, ciò che conta soprattutto, fu un medievista dalle vastissime letture e dalle competenze non esclusivamente letterarie (si ricordino i suoi interessi per l'iconografia). Differente è il discorso per la filologia romanza: come scrive Limentani, in Italia per la disciplina vale *a Rajna principium*. Tuttavia tale primato indubbio riconosciuto all'autore delle *Origini dell'epopea francese* risponde all'odierno concetto della romanistica piuttosto che a quello dell'epoca della sua affermazione a pieno titolo come scienza. Nella considerazione dei contemporanei il vero maestro era l'Ascoli; basti pensare che anche uno studioso quale il Meyer, i cui contrasti con l'Ascoli a proposito del franco-provenzale sono ben noti, ammetteva che «Ascoli est grandement en progrès sur Diez, et il n'a été dépassé par personne» (cfr. *Romania*, xxxvi, p. 326). Una riprova *e contrario* del fatto che le «due anime», quella storico-filologica e quella linguistica, erano intrinsecamente unite all'inizio del secolo è costituita proprio dal necrologio di Renier scritto da un altro studioso francese, il Jeanroy: «Ses deux collègues s'étant peu à peu adonnés à des travaux différents, Renier resta, en fait, à peu près seul chargé de la direction du *Giornale* [...] il fonda, avec A. Graf et F. Novati, un périodique où devait être repris, sur des bases plus larges, le programme

déjà réalisé en partie, en Italie même, par le *Propugnatore* et la *Rivista* (puis *Giornale*) di *filologia romanza*, c'est-à-dire le renouvellement de la critique littéraire par la stricte application de la méthode historique» (*Romania*, XLIV, p. 152). Il giudizio nella sua seconda parte, quella di metodo, appare oggi ben difficilmente condivisibile, ma è appunto perciò quanto mai sintomatico. Occorre quindi cautela nell'accettare l'opinione invalsa in questi ultimi anni, secondo la quale il Novati sarebbe *soltanto* un erudito sotto le mentite spoglie di filologo romanzo.

Il volumetto alla fine riserba una gradita sorpresa, il saggio, mai apparso in italiano, su Paul Meyer e l'«affaire Dreyfus», illuminante sia sulla posizione di Meyer riguardo alle tesi di Paris e di Rajna sull'origine dell'epopea, sia sull'atteggiamento rigoroso da lui tenuto nel corso dello sciagurato processo. Fra la sua attività scientifica e il suo impegno politico Limentani ravvisa un elemento comune nella strenua fedeltà al metodo induttivo, nella costante attenzione rivolta al dato, nel rifiuto delle costruzioni *a priori*, si tratti delle teorie della *Histoire poétique de Charlemagne* o della «montatura» antisemita. A questo proposito mi sia consentito far conoscere un documento non privo d'interesse sulla questione. In una lettera all'Ascoli datata «Paris, 19 nov. 91»<sup>1</sup>, il Meyer, come molti altri insigni rappresentanti del positivismo, mostra di nutrire ancora illusioni sulla società liberale: «Jusqu'à présent l'antisémitisme n'est pas acclimaté en France. [...] Je ne crois pas que nous en arrivions sur ce point à rivaliser avec les allemands que nous imitons cependant (à tour le plus souvent) en beaucoup de choses. L'Allemagne, par comparaison à la France, est bien en retard, quant à la tolérance et à la liberté de penser. Nous avons eu la philosophie du XVIII siècle et la révolution. Nous avons les premiers émancipés les juifs». Sebbene sia sempre pericoloso ricavare da un singolo caso considerazioni di portata generale su una determinata situazione culturale, l'errore di valutazione, a distanza di pochi anni dal famigerato processo, mi pare quanto mai indicativo, oltreché della probità, del ritardo con cui gli studiosi formati al culmine del positivismo avvertirono e affrontarono l'involuzione ideologica della *fin de siècle*. [GUIDO LUCCHINI, *Milano*]

<sup>1</sup> Carte Ascoli, 5/238, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, Roma.

PETER WAPNEWSKI, *La letteratura tedesca del Medioevo*, trad. di Biagio Forino, Bologna, Il Mulino, 1991.

L'unico testo pubblicato da Wapnewski in Italia fino ad ora era stata la lussuosa edizione di una scelta di liriche dei *Minnesaenger* (Milano, F.M. Ricci, 1983), destinata fin dalla sua concezione ad una circolazione limi-

tata, e perciò stessa insufficiente a far conoscere il nome e la personalità di Peter Wapnewski<sup>1</sup>.

*La letteratura tedesca del Medioevo* è probabilmente uno degli episodi di maggiore successo editoriale e di minore risonanza critica in Germania. Più volte ristampato e poco recensito, il volume conserva ancora, a trent'anni dalla sua prima edizione, tutta la sua originalità. Il primo intento di Wapnewski, dichiarato esplicitamente nella prefazione alla prima edizione tedesca, era «la soluzione del problema della quadratura del cerchio: interessare tanto i conoscitori quanto i profani della materia, ed essere utile ad entrambi». Un secondo intento, non altrettanto esplicito, sembra essere invece quello di cimentarsi con un genere vistosamente in crisi all'epoca della prima pubblicazione (1960): la storia della letteratura. Basta leggere le pagine iniziali del saggio pubblicato pochi anni più tardi (nel 1967) da Haus Robert Jauss<sup>2</sup> per avere un'idea del discredito in cui era caduto il genere

<sup>1</sup> Non sembra pertanto superfluo ricordarne in questa sede alcuni dati biobibliografici. Peter Wapnewski è nato a Kiel il 7 settembre 1922. I suoi studi universitari (come è lui stesso a raccontare in *Wie, warum und zu welchem Ende wurde ich Literaturhistoriker?*, a cura di Siegfried Unseld, Frankfurt, 1972, pp. 199-212) sono stati largamente influenzati dalle particolari condizioni (leggi: seconda guerra mondiale) in cui si svolsero. Arruolato nel 1941 dopo la maturità ottenuta a Kiel, fu ferito sul fronte russo nel 1942, rimpatriato, ed infine congedato. Nel 1943 ebbe pertanto la possibilità di iscriversi all'Università di Berlino, dove seguì corsi di Lettere, Filosofia, Storia dell'Arte, guidato dall'idea di trovare nell'università un *locus amoenus* in quegli anni di orrore. Nel 1944 si trasferì a Friburgo, dove seguì tra l'altro le lezioni di Heidegger su Eraclito e di Friedrich Maurer su Walther von der Vogelweide, in un'atmosfera sempre più segnata dal senso della fine imminente. Nell'inverno 1944-45 è a Jena, dove («per quanto possa sembrare assurdo», commenta) le lezioni si tenevano ancora regolarmente. Dopo la resa della Germania, nell'autunno 1945, si iscrive ad Amburgo, dove ritrova Ulrich Pretzel, il germanista le cui lezioni aveva avuto occasione di seguire a Berlino, al principio dei suoi studi. Un seminario sul *Moriz von Craün* tenuto da Pretzel «porta la responsabilità», scherza Wapnewski, «del fatto che io sia diventato germanista, filologo germanico». Nel 1949 si laurea ad Amburgo. Nel 1954 ad Heidelberg ottiene l'abilitazione all'insegnamento universitario. Dopo il semestre invernale 1958-1959, trascorso a Harvard in qualità di *visiting professor*, è chiamato ad Heidelberg come professore di Filologia Germanica. Vi resta fino al 1966, quando passa alla Libera Università di Berlino. Dal 1969 insegna a Karlsruhe, che lascia nel 1981 per ritornare a Berlino, dove fonda (e dirige in qualità di rettore fino al 1986) il *Wissenschaftskolleg*, del quale è membro permanente. Vicepresidente del *Goethe-Institut* dal 1977, è membro della *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, del *PEN Club* e della *Medieval Academy of America*. Nel 1986 gli è stata conferita la *Grosses Bundesverdienstkreuz*. Tra le sue numerose pubblicazioni vanno ricordati gli studi su Wolfram von Eschenbach (1955 e 1972), su Hartmann von Aue (1962), su Walther von der Vogelweide (1970), sulla lirica tedesca medievale (*Waz ist minne?* è il provocatorio titolo del saggio uscito nel 1975). Negli ultimi anni Wapnewski è tornato a interrogarsi sul come la cultura otto-novecentesca abbia 'letto' il Medioevo tedesco. Al centro della sua più recente attività è Richard Wagner, con i personaggi 'medioevali' delle sue opere (*in primis* Tristano) visti come espressione della personalità del musicista. Di Wapnewski vanno altresì ricordati gli interventi sulla letteratura del Novecento, raccolti per buona parte nel volume intitolato *Zumutungen*, uscito nel 1979.

<sup>2</sup> *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, apparso in edizione italiana a cura di Alberto Várvaro con il titolo *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969.



della storia della letteratura (alla 'rifondazione' del quale il saggio di Jaus fornisce proprio il primo contributo) e, soprattutto, per capire quanto «provocatoria» sia stata l'impresa di Wapnewski.

Il principale rischio di Wapnewski non è stato dunque quello che (cittiamo ancora dalla prefazione all'edizione tedesca) «alcune osservazioni ed argomentazioni siano una volta incomprensibili ai profani, un'altra volta scontate per gli esperti», ma che il personalissimo taglio da lui dato alla sua storia da un lato sconcertasse i tradizionali fruitori di storie della letteratura (pensiamo a docenti e studenti delle scuole superiori), dall'altro deludesse i germanisti, del tutto refrattari ad accogliere tra i loro compiti la stesura di una storia. Da questa vera e propria tenaglia Wapnewski si libera disinteressandosi di entrambe le categorie e seguendo liberamente, o almeno così pare, la propria ispirazione.

La sua più importante scelta è la *brevitas*. Una breve storia della letteratura tedesca medievale potrebbe sembrare un ossimoro, oppure far pensare ad una versione teutonica del Bignami. Tutt'altro: Wapnewski è tanto poco interessato agli elenchi di dati e di date da risultare in alcuni punti quasi sibillino per il (mediamente) digiuno lettore italiano. Al disinteresse per la cronologia minuta Wapnewski supplisce con una (assai convincente) scansione cronologica della letteratura in "tempi": la letteratura «al tempo dei Carolingi (750-900)», «dal tempo degli Ottoni e dei primi Sali (900-1050)», «al tempo del movimento di riforma spirituale (1050-1170)», «al tempo degli Svevi (1150-1250)»; in aggiunta, un «panorama della letteratura del tardo Medioevo (1250-1500)». Questa struttura gli consente di passare a volo radente su alcune epoche e di dilungarsi su altre, in particolare sul periodo svevo. Ed è proprio nelle pagine dedicate al «tempo degli Svevi» che la scelta della *brevitas* gli fa conseguire i risultati più felici. I primi lavori di Joachim Bumke sul ceto dei cavalieri (il «ceto nuovo, che edifica una società nuova per produrre poi in essa la nuova letteratura»: cfr. p. 54 dell'ed. it.) riecheggiano ad esempio le pagine 53-8, nelle quali Wapnewski riesce a condensare, senza risultare superficiale, i caratteri della letteratura cortese in Germania.

Assai funzionale è anche l'inquadramento geografico nelle varie regioni tedesche delle diverse correnti dell'epica cortese, laddove ad un Nord "storico", che privilegia cioè il romanzo "antico" (es. Heinrich von Veldeke), si contrappone un Sud "astorico", che preferisce rispecchiarsi nelle storie del mondo celtico (es. Hartmann von Aue traduttore di Chrétien de Troyes). E ancora, Wapnewski mette a frutto tutta la sua esperienza di studioso del *Minnesang* per delinearne le diverse fasi e le personalità più rappresentative, sia pure in sole diciotto pagine: gli bastano per dare spazio, oltre che ai classici Heinrich von Morungen e Walther von der Vogelweide, anche a poeti relativamente meno studiati come Albrecht von Johansdorf.

Come ammette egli stesso nell'introduzione alla seconda edizione tedesca, le pagine più invecchiate (ed insoddisfacenti anche nella loro veste di semplice panorama) sono invece quelle dedicate al Basso Medioevo. Ma, va ricordato, è relativamente da poco che questa epoca della letteratura tedesca ha ottenuto la pari dignità come oggetto di studio per la germanistica, grazie al contributo di studiosi quali Karl Stackmann o Hanns Fischer.

È capitato così che, guardata con sospetto dai lettori di storie della letteratura tradizionali, con sufficienza dalla germanistica tedesca, *La letteratura tedesca del Medioevo* di Peter Wapnewski in Germania abbia trovato il suo (vasto) pubblico proprio tra quelli a cui era originariamente destinata: gli studenti di germanistica. Non è facile prevedere che anche in Italia possa avvenire lo stesso, anche per lo scarso spazio di cui gode da noi la letteratura tedesca medioevale, quasi terra di nessuno tra la Filologia Germanica e la Letteratura Tedesca *tout court*. Eppure, a tutti coloro che verranno a contatto con questa parte essenziale della civiltà medioevale europea, ci sentiamo di consigliare questo libro di Wapnewski, reso fra l'altro particolarmente accessibile dalla appropriata traduzione di Biagio Forino. Non sostituirà certo un classico (anche per la sua parte medioevale) come la ponderosa *Storia della letteratura tedesca* di Ladislao Mittner, ma potrà senz'altro, assai proficuamente, esserle affiancato. [ANDREA PALERMO, *Düsseldorf*]