

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XV · 1990

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

Studi Testuali 1, Alessandria, Edizioni dell'Orso (Scrittura e scrittori. Serie miscellanea, 2), 1988, pp. 171.

Il volume apre una nuova serie di pubblicazioni dedicata a argomenti di romanistica nel senso più lato del termine. La serie prevede un'articolazione in due parti: volumi miscellanei e volumi monografici, di cui alcuni già apparsi. A loro volta i volumi miscellanei saranno articolati in due sezioni di modo che, nelle parole della direttrice della serie, Luciana Borghi Cedrini: «In linea indicativa, nella prima sezione avranno più larga parte studi dedicati alla 'scrittura' nei suoi più vari aspetti, dal grafico-linguistico allo stilistico; nella seconda saggi su singoli scrittori o forme d'écriture». Conformemente a questi propositi, nella prima parte di questo volume si trovano tre interventi su problemi grafologici: L. Borghi Cedrini, «Ancora sulla 'questione della lingua valdese': osservazioni sulle grafie dei manoscritti valdesi» (pp. 7-33); W. Meliga, «L'analisi grafematica dei testi antichi. Il caso del *Boeci*» (pp. 35-62); S. Orlando, «Minuzie grafiche manzoniane» (pp. 63-74); mentre la seconda parte offre quattro saggi di natura diversa su scrittori e opere singole: S. Buzzetti Gallarati, «Lessico e cultura scolastica nel *Testament*» (pp. 77-121); G. P. Caprettini, «Borges: io, l'altro, un terzo. Il primo racconto del *Libro de Arena*» (pp. 123-31); G. Mombello, «Une lettre inédite de Claude Favre de Vaugelas (Paris, 20 décembre 1647)» (pp. 133-53); A. Ruffinatto, «Di ciò che accade a un uomo con rondini e passeri. A proposito della *varia lectio* di *Conde Lucanor*, I.39» (pp. 155-70). Come si può vedere lo spettro coperto dal volume è alquanto ampio, dal *Boeci* a Borges, il che rende difficile un'analisi unitaria: mi limiterò pertanto a discutere solo gli interventi più specificamente di argomento medievale. Non meno interessanti tuttavia gli altri saggi, come quello di Caprettini, che interpreta il personaggio dell'«altro» nell'omonima novella di Borges, o quello di Mombello, che parte da una lettera inedita di Vaugelas, indirizzata a Carlo Bernardino Ferraris, segretario dell'Ambasciatore di Savoia a Parigi, per indagare sui fitti rapporti culturali tra la capitale sabauda e quella francese nel XVII secolo.

Il lungo articolo di Buzzetti Gallarati affronta il problema dell'attribuzione del *Testament* a Jean de Meun, attribuzione presente in una parte della tradizione manoscritta, e si chiede se non sia possibile confermare tale attribuzione sulla base di una critica interna delle opere. Prendendo spunto da alcuni lavori dedicati al lessico

riconducibile alla cultura scolastica nella seconda parte del *Roman de la Rose* (G. Paré, *Les idées et les lettres au XIII^e siècle*, Paris 1947 e G. Hilder, *Der scholastische Wortschatz bei Jean de Meun*, Tübingen 1972), l'autrice dimostra, con abbondanza di esempi, come molti termini compaiano nel *Testament* in contesti e con impieghi analoghi. Ne conclude che l'autore del *Testament* doveva essere un *clerc* o un *maistre* con un bagaglio culturale assai simile a quello circolante nelle scuole del XIII secolo, familiare peraltro con le opere volgarizzate da Jean de Meun. Osserva inoltre come le posizioni filosofiche dell'autore nel trattare gli argomenti da cui prendevano spesso le mosse le dispute e le *quaestiones* universitarie siano forse più vicine al tomismo che non quelle dell'autore del *Roman de la Rose*. Questo non sarebbe tuttavia una ragione sufficiente per respingere l'attribuzione a Jean de Meun, in quanto potrebbe riflettere un'evoluzione nel pensiero di questo autore verso posizioni più ortodosse e più in linea con la Scolastica. Una simile evoluzione infine è resa esplicita dallo stesso Jean de Meun nella dedica del suo volgarizzamento del *De Consolatione Philosophiae* a Filippo il Bello, che potrebbe servire a confermare il discorso ampiamente documentato e, ci sembra, ben fondato dell'autrice.

Da un ampio campione lessicale e concettuale si passa, con il saggio di Ruffinatto, a problemi più minuti ma non meno importanti, anche dal punto di vista metodologico, che riguardano la restituzione di una lezione corretta nel testo della novella 39 del *Conde Lucanor*, «De lo que contesçió a un omne con la golondrina et con el pardal». Il discorso verte su un'apparente incongruenza tra il contenuto dell'*exemplum*, la sentenza di Patronio e i versetti finali di Don Johann, incongruenza presente in punti diversi dei cinque testimoni della novella. Ruffinatto procede a un'analisi delle strutture narrative, in chiave semiologica, delle diverse versioni e dimostra come la lezione che ricava Patronio dalla storia delle rondini e dei passeri e quella contenuta nei versetti finali non siano consequenziali in *SH*: manca cioè il necessario parallelismo assoluto tra *exemplum*, cornice e versetti. *MG* presentano un'apparente incongruenza fra l'*exemplum* e la sentenza di Patronio, mentre l'esito logico è presente in *P*, versione accettata nelle edizioni correnti, ma solo a costo di una grossolana manipolazione del testo (un'inversione di predicati qualificativi) che costituisce di fatto un errore. Vengono poi esaminate la probabilità di una responsabilità dell'autore nel produrre una sfasatura tra le varie parti del racconto, probabilità esclusa, sempre sulla base della struttura narrativa dell'opera intera; e la probabilità di un errore dell'archetipo, accantonata anch'essa a favore di un'incomprensione da parte degli editori moderni, che non avrebbero colto il valore semantico pieno dell'espressione *pararse a*. Essa è stata intesa come 'sopportare', e dunque *querria parar al roýdo de la golondrina* implicherebbe che il protagonista della novella avrebbe sopportato tale rumore. Ruffinatto osserva però che all'epoca questo sintagma significava anche 'confrontarsi con', il che rovescia completamente la narrazione dell'*exemplum*, rendendo as-

solitamente logica la *lectio difficilior* di MG, che andrebbe restituita nelle edizioni del *Conde Lucanor*. Questo contributo stringato e puntuale, anche se non ci trova completamente d'accordo sul tipo di analisi narratologica impiegata (era necessario ricorrere a formule logiche per raggiungere queste conclusioni?), è un'eccellente dimostrazione di come il lavoro filologico non debba fermarsi solo alla discussione di singoli luoghi ma servirsi anche di un'interpretazione delle strutture globali dell'opera, dell'*usus narrandi* (si potrebbe dire) dell'autore.

Passando alla prima parte del volume, e venendo meno per un attimo al limite cronologico che ci siamo imposti, menzioniamo il contributo di Orlando sull'edizione del 1840 dei *Promessi sposi*, ma che potrebbe avere applicazioni anche in altre sedi: Orlando discute l'opportunità di usare il calcolatore elettronico per confrontare grafie concorrenti, soprattutto in opere di una certa estensione. Il risultato in questo caso è di illustrare i tentativi di Manzoni in un momento cruciale della storia dell'italiano letterario di creare uno standard anche grafico. Il lavoro di Orlando, in quanto «modesto inizio di uno studio sulle grafie dell'italiano letterario» (p. 74), è interessante anche alla luce di altre iniziative come l'edizione nazionale delle opere di Verga, dove si può vedere un simile sforzo di creare uno standard grafico a alcuni decenni di distanza da Manzoni (si veda quanto osserva M. Spampinato Beretta nell'introduzione alla sua edizione di *Tigre reale I*, Firenze 1988, pp. xlviii-lv). Dicevamo anche che approcci di questo genere possono trovare applicazioni in altre sedi per epoche che implicano altri problemi 'grafologici' del tipo di quelli trattati negli altri due interventi di questo volume che, insieme con quello di Orlando, costituiscono la parte più compatta del volume stesso.

Oggetto di questi due contributi sono le varietà occitaniche antiche e i problemi posti dal rapporto grafia/fonetica. Borghi Cedrini presenta un quadro generale dei problemi che riguardano la *scripta* valdese in rapporto da un lato a quella occitanica in generale, e dall'altro alle parlate delle Valli Valdesi, in testi che coprono un arco di tempo che va dal XIV al XVI secolo e che presentano una notevole unità sia tematica che linguistica. Quest'ultimo aspetto ha portato alcuni studiosi a vedere la lingua valdese come una lingua mista o come una lingua inventata, mentre invece essa si rivela come una *scripta* letteraria sopraregionale, che si è formata con lo scopo di veicolare un certo tipo di contenuti, caratterizzati evidentemente come religiosi, e che accetta latinismi, piemontesismi e italianismi a scapito di forme più prettamente dialettali. L'autrice osserva inoltre che, più che paragonare la *scripta* valdese a quella occitanica del periodo classico, la si dovrebbe mettere a confronto con scritti cinquecenteschi della regione occitanico-alpina, soprattutto del Delfinato, spesso influenzati da tratti franco-provenzali. In questo contesto la *scripta* valdese non risulta così aberrante e le eventuali aberrazioni si riducono a pochi casi che ruotano intorno all'esigenza di distinguere nella grafia gli esiti velari e palatali di ū, ū̄ e ō latini,

risolta in valdese con *u*, *o* e non *u*, *ou*. Tale soluzione dipende, come osserva Borghi Cedrini, dal fatto che, a differenza che nelle altre aree occitaniche, il valdese non ha conosciuto l'evoluzione -A > -o: pertanto la grafia *o* nel suo sistema grafico rimaneva libera per rappresentare l'esito velare /u/ di *ŭ*, *ō*. L'assenza del digramma *ou* non va perciò vista come una stranezza della *scripta* valdese, ma caratterizza un sistema grafico totalmente funzionale rispetto al sistema fonetico della varietà in questione.

Il contributo di Borghi Cedrini, sviluppato in modo chiaro e lineare, serve quasi da introduzione al discorso affrontato da Meliga riguardo non alla funzionalità di una determinata *scripta* nel rendere conto del sistema fonetico sottostante, ma a quella del sistema grafico di un singolo testo, il *Boeci*, la cui importanza è ovvia trattandosi di uno dei primi tentativi di *scripta* letteraria occitanica. Meliga procede dunque con ampiezza di documentazione a un'analisi delle diverse grafie concorrenti per suoni consonantici e vocalici, e conclude stabilendo tre categorie di grafie: negative, indifferenti e positive (pp. 61-2). Il primo tipo «consente alle scritture di oscillare all'interno di una banda che comprende gli allografi (in numero anche sensibilmente alto) ricevuti dalla tradizione latina e quelli di formazione o di riutilizzazione volgare» (p. 61). È il caso, per esempio, delle velari e dentali latine palatalizzate nel volgare e rappresentate da *c*, *z*, o dei suoni consonantici velari rappresentati dalla gamma *c*, *ch*, *k*, *qu*, e soprattutto dal grafema *ch* che non sempre può essere interpretato come palatale, come spesso si legge nei manuali di fonetica storica, ma va valutato in rapporto a altri allografi nello stesso contesto. Del secondo tipo, indifferente, si dà l'esempio delle vocali latine dittongate *ō* > [o-ue], in cui si ha «la riproposta del grafo latino e un solo grafo evoluto» (p. 62), che è pressoché inutile agli scopi di stabilire il valore fonetico del grafema. In questo modo l'unico tipo di grafia veramente interessante ai fini di una descrizione fonetica della lingua è quello che Meliga definisce «positivo» o, appunto, fonetico, che «interessa quelle che si oppongono contemporaneamente ai grafi di tradizione latina e a quelli volgari dagli stessi ... o da altri omologhi elementi o contorni fonetici, ma per le quali ... è possibile rintracciare ... la presenza di un fattore evolutivo o di un'intenzione diacritica aggiunti, non presenti nelle altre situazioni affini e responsabili della differenza evolutiva» (p. 62). Un esempio qui è la capacità del sistema di rappresentare l'apofonia vocalica, nel caso di *ē* (←I) > [i] e di *ō* (←I) > [u]: *auzil* rispetto a *auzello*; *cil/cel*; *trastut* ((*tras*)*tu(i)t*) / *tot/toz*; si tratta com'è noto di un caso difficile e discusso in sede di fonetica storica del provenzale (si veda C. Appel, *Provenzalische Lautlehre*, Leipzig 1918, § 31) e rilevato in atto da un attento studio del sistema grafematico come il presente. A queste si possono avvicinare ciò che Meliga chiama grafie «storiche», reliquie di sistemi grafici del passato che segnano un'evoluzione ormai compiuta, come quella delle postoniche finali *ū*, *ē* > [e - i] «pratica scrittoria relittuale da conguagli *ē*/*i* che sappiamo molto precoci» (p. 55). Tutto ciò illustra bene come molte

delle conclusioni tratte dei manuali di fonetica storica non siano sempre attente a tutti i problemi. Forse si è sempre saputo che le grafie non corrispondono ai suoni, ma si tende a soprassedere sul problema nel descrivere il sistema fonetico delle fasi antiche di una lingua. L'analisi dettagliata di Meliga, portata avanti su un singolo testo come il *Boeci*, importante in sede di storia del provenzale antico, ci ricorda anche di questo problema e consiglia di procedere con più cura nelle descrizioni dei vari momenti dell'evoluzione fonetica delle lingue romanze medievali, vagliando sempre con attenzione le informazioni ricavate dal sistema grafico.

In conclusione, gli interventi raccolti in questo volume spaziano, come si è visto, in un'ampia gamma di argomenti. Il loro filo conduttore va cercato non tanto nel fatto che si tratta di studi su strutture di ampio respiro, quanto piuttosto nel carattere stesso di questi studi, che rappresentano delle analisi dettagliate su singoli tasselli che insieme compongono tali strutture; è insomma spesso importante chiarire le minuzie prima di poter procedere a analisi più vaste. In quest'ottica, il volume ci sembra ben riuscito nel suo scopo e costituisce inoltre un'importante iniziativa editoriale, che speriamo di vedere continuata negli anni, in un campo dove è spesso difficile collocare interventi precisi della lunghezza di un saggio. [CHARMAINE LEE, *Università di Cassino*]

JEAN R. SCHEIDEGGER, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Librairie Droz, 1989, pp. 466, Frs. 85.

Nel volume del giovane studioso svizzero, allievo di Roger Dragonezzi, è rifusa quella mezza dozzina di contributi che in questi anni egli è venuto pubblicando in miscellanee e atti di congressi sull'epopea animale, insieme con molto materiale nuovo e, soprattutto, con un corredo di apparati informativi («Concordances», «Filiation des manuscrits», «Contenu et classification des manuscrits», «Bibliographie») che gli danno l'aspetto di una monografia e ne aumentano la fruibilità. Con ciò non si deve pensare che manchi una linea unitaria e una chiave di lettura globale del *Roman de Renart*, tutt'altro; ma sbaglierebbe chi la cercasse nel sottotitolo del volume, perché essa piuttosto sarà individuata dalla nozione di «récriture» e da quanto ne consegue. Infatti a Scheidegger interessa lumeggiare l'idea della letteratura che il *Renart* attualizza, sia nella propria costituzione testuale, sia specularmente nelle avventure del proprio eroe eponimo. Riscrittura, specularità, intertestualità definiscono lo specifico renardiano, insieme con le pratiche neologicisticamente denominate della «stéréographie», «polygraphie», «logographie» e «logophagie».

All'interno del lavoro di Scheidegger si possono distinguere, an-

che se non esplicita, una *pars destruens* e una *pars construens*; nella prima egli si confronta con i più rilevanti problemi affrontati dalla critica precedente, sforzandosi di risolverli (o dissolverli) con metodi e idee nuove; nella seconda sviluppa diffusamente la sua concezione del *Renart*.

Tuttavia non si deve credere che la discussione dei risultati e delle interpretazioni della filologia renardiana preceda l'esposizione delle proposte originali di Scheidegger, secondo un impianto tradizionale dei lavori di questo tipo (dissertazioni dottorali): qui invece i due momenti sono spesso intrecciati, ed è perciò solo ricorrendo ad un artificio che si proverà a tenerli distinti.

Il primo problema che pone ai ricercatori il *Renart* viene dalla sua tradizione manoscritta eterogenea, divisa in tre grandi famiglie di codici, che sono alla base delle tre edizioni moderne dell'opera¹. La filologia della fine del secolo scorso tentò di superare l'apparente anarchia che governava la distribuzione e la presenza delle diverse *branches* nei manoscritti, ristabilendo una possibile «*première collection*»: ma si tratta di un ordine illusorio, secondo Scheidegger, giacché non fa i conti colle opzioni dei copisti, che potevano scegliere di trasmettere o meno una certa *branche*. È poi lo stesso metodo lachmanniano (riduttivamente indicato come «le principe que deux copistes ne font pas la même faute au même endroit, mais qu'ils la tiennent de leur source», p. 28) che viene criticato per la circolarità del procedimento «errore→stemma→errore» e per la pretesa di oggettività; forse non ha torto (ma mostra di non conoscere bene i procedimenti ecdotici) Scheidegger quando denuncia «*des choix esthétiques implicites* [nella critica testuale] relevant d'une esthétique qui condamne la répétition, la variation, l'amplification, la réduction synonymique» (p. 29) proprie del *Renart*, e di altre produzioni medievali. Da questo scarto 'epistemologico' discende l'incomprensione anche della fisionomia testuale di un'opera esposta alla continua *riscrittura* da parte dei copisti: «l'œuvre n'est pas sentie comme close, terminée, propriété d'un auteur: chaque version est ré-creation, réécriture» (p. 33). Ora, una simile concezione dell'opera letteraria sempre *in fieri*, aperta, incompiuta, pur verificabile nel corpus renardiano, e in altri testi del medioevo romanzo, rischia, se assolutizzata e generalizzata per tutta la letteratura medievale, di essere impraticabile e denunciare così indirettamente i pregiudizi estetici novecenteschi su cui si fonda, spesso altrettanto alieni da un giusto sentimento di alterità (o extralocalità) rispetto all'età di mezzo di quelli, legittimamente contestati, del secolo scorso. La cronologia e l'ordinamento delle *branches* stabiliti sulla base di elementi interni al testo (allusioni a fatti storici, citazioni di altre opere, stilemi) vengono altresì revocati in dubbio, perché esposti a grande incertezza e suscettibili di rappresentare, tutt'al più, una fase intermedia nella storia del testo.

Inaccettabile per Scheidegger è la distinzione che si fa tradizio-

¹ Per la famiglia α, E. Martin, Strasbourg 1882-87; per β, M. Roques, CFMA, Paris 1948-63; per γ, N. Fukumoto, S. Suzuki, Tokyo 1983-85.

nalmente fra «collezione primitiva» e «branches epigonali», perché non appare fondata sulle evidenze dei manoscritti, ma soltanto su rinvii intratestuali di cui è discutibile l'orientamento, e inoltre trascura il carattere ciclico, episodico, frammentario della narrazione renardiana. In definitiva, la riscrittura ha reso indecifrabili i diversi strati che compongono il testo del *Renart*, imponendo di considerarlo in maniera sincronica e intertestuale, come un testo unico, se non unitario: il ribaltamento delle conclusioni cui era giunto Foulet è qui totale². Da questo nuovo punto di vista discende una originale considerazione delle varianti e delle diverse redazioni di una stessa avventura di Renart: il senso non è dato, bell'è pronto, nel testo, ma emerge 'polifonicamente', da tutte le varianti, ognuna ugualmente significativa, traccia di una lettura/interpretazione data durante la copia (p. 76). La variante, dunque, «donne un volume sémantique plus grand au texte en multipliant les possibilités de lecture» (p. 93); questo si traduce, nella pratica di Scheidegger, in uno sfruttamento estensivo del significante, sia in chiave psicoanalitica (lapsus), sia latamente retorica (allitterazioni, paronomasie, etc.) esibendo una sottigliezza esegetica forse eccessiva.

Una volta ammesso che la riscrittura è il fondamento della testualità renardiana, assume nuova fisionomia anche la figura dell'autore: non è più solo questione di anonimato, ma occorre concepire un 'autore plurale', il «Poligrafo», perché ogni *branche* non ha un solo autore, ogni versione del romanzo «se constitue de la sédimentation de strates diverses, de 'l'auteur primitif' au 'copiste remanieur'» (p. 98). Di fatto, viene così a essere del tutto negata, anche sul piano dell'estetica, una presenza già fievole in molta letteratura oitanica.

Un'altra *vexata quaestio* della critica renardiana (e non solo di quella) è l'esistenza di fonti o tradizioni orali precedenti la testualizzazione conosciuta: Scheidegger evita anzitutto l'equivoco «orale = popolare» e svaluta poi, coerentemente col postulato della intima letterarietà del *Renart*, ogni possibile indizio di oralità nel testo, dimostrandone la convenzionalità; senza negare la prassi della lettura ad alta voce e la recitazione pubblica dei giullari come modalità della ricezione, viene però affermato il carattere retorico, stilistico dell'auralità (\neq oralità, pertinente alla produzione del testo). «Les marques d'auralité pouvaient à l'origine remplir leur fonction de maintient du contact entre récitant et auditeurs. Mais le texte couché sur parchemin, elles perdent leur fonction pour devenir des procédés stylistiques et rhétoriques» (p. 162). Allo stesso modo le fonti evocate da questa o quella *branche* per legittimare, col rinvio ad un'autorità anteriore, la narrazione attuale di un'avventura di Renart non sono altro che manifestazioni di una «métaphore d'origine» (p. 176), una finzione che in ultima istanza conferma l'autorefe-

² Secondo L. Foulet, *Le Roman de Renard*, Paris 1914, p. 565, ciascuna *branche* ha diritto al titolo di «roman de Renard», è stata composta in un'epoca determinata, da un troviero individuale.

renzialità del testo, la sua letterarietà. Si sarà notato, pur nella parzialità di questo scritto, come Scheidegger non sembri molto interessato all'interpretazione particolare dei testi renardiani, tantomeno alla loro contestualizzazione storica: del resto per lui «ce n'est pas la réalité historique qui constitue le texte comme œuvre; l'œuvre littéraire ne peut survivre qu'à la condition de dépasser le temps de sa création, d'atteindre à sa réalité propre, celle de sa *langue*, de son écriture, d'une manière particulière d'habiter la demeure des mots» (p. 146). Piuttosto, si avverte lo sforzo di ricondurre il poliedrico ed eterogeneo universo del *Renart* entro categorie e problematiche di teoria generale del linguaggio e della letteratura precostituite; in tal modo, tuttavia, senza il conforto di un metodo filologico, le *branches* possono subire una dispersione dei loro significati, insieme con una perdita di autonomia testuale.

Venendo alla *pars construens* del volume, vi ha un congruo spazio quello che in passato si chiamava l'antropomorfismo dei personaggi-animali renardiani; Scheidegger affronta il tema partendo dal fatto che gli animali parlano e del significato che ciò può avere anche in rapporto alla tradizione favolistica. Ma il discorso critico vira presto in direzione psicoanalitica interpretando, soprattutto a partire dalla *branche* 24 (*Enfances Renart*), il linguaggio degli animali come rappresentante dell'iscrizione della pulsione animale, degli istinti nel linguaggio umano (p. 208). Altrettanto enfatizzata è la relazione fra oralità (cibo) e verbalità (parola), a partire dalla quale si può definire la «logofagia» di Renart: «pour l'animal parlant, verbalité et oralité se confondent: la proie est texte, est paroles et le discours renardien ne vise qu'à s'approprier cette proie. La parole du goupil est un discours de la faim, une faim que rien, ni proie ni paroles ne peut combler» (p. 221). Si capisce facilmente che, partendo da queste premesse, uno degli aspetti più tipici della creaturalità renardiana (la fame, appunto), che dà l'avvio a molte avventure, si dilegua a vantaggio di una presunta simbolizzazione dell'eterno ritorno «du manque et du désir» (p. 254).

L'analisi dell'intertestualità nel *Renart* porta Scheidegger ad interessarsi della ricca fenomenologia della *mise en abyme*, rivelatrice — se ce ne fosse ancora bisogno — dell'intima letterarietà del testo oitanico. Anzi, poiché spesso è Renart in persona a raccontare per primo le proprie avventure, ogni nuova narrazione assume l'aspetto di una ripetizione del testo della volpe: anche i cavalieri arturiani raccontano dinanzi alla corte le avventure in cui sono incorsi, ma caratteristico di Renart è il punto di vista, parziale e inattendibile, da cui il narratore-protagonista si pone. Tuttavia, restano inanalizzati i modi delle sovrapposizioni fra le voci del narratore omodiegetico e di quello eterodiegetico, le conseguenze stilistiche del cambio di focalizzazione ecc. e ci si limita a constatare il valore di «une mise en abyme qui affirme la réflexivité et la littérarité du texte» (p. 235).

Questo è in fondo ciò che intende dimostrare lo studioso, che spinge la sua ipotesi interpretativa fino a decifrare metaforizzazioni del fare letterario e della peculiare testualità renardiana sia sul piano

dei significati narrativi, sia su quello di singole immagini, sia del significativo in generale. Il metodo seguito nell'approccio alle singole *branches* consiste dunque nell'esaltare tutte le risonanze analogico-metaforiche delle parole del testo, quasi mai preso nel *sensus litteralis*, e nel ricorso a un *ouillage* psicoanalitico, perlopiù ignaro delle determinazioni storico-filologiche di quella polisemia.

Solo negli ultimi due capitoli Scheidegger discute i problemi dell'intertestualità parodica nel *Renart*: si tratta com'è noto di un ingrediente che compare in quasi tutto il corpus, in cui situazioni e valori dei generi alti della letteratura del XII secolo (canzoni di gesta, romanzi cortesi) vengono contraffatti e derisi. Il lavoro della parodia e della satira renardiane si svolge di preferenza a livello dei codici ideologici e letterari piuttosto che di singole opere. Così l'idealismo della *fin'amor* trova il suo rivescio nell'esplicitazione e nella ripetitività degli atti sessuali, che fanno balzare in primo piano l'oscuro oggetto del desiderio amoroso. Ma il *Renart* va oltre questa semplice demistificazione: «*Renart ne se contente pas de bestourner les codes littéraires . . . , mais son propre fonctionnement fait apparaître la vacuité, la vanité de ces derniers, pour le reconduire à leur propre vide. Renart re-définit les codes, en les mettant à zéro; relisant les codes d'écriture, il se les approprie, pour les délier de leur fonction idéologique*» (p. 365). Non è quindi in gioco soltanto una rappresentazione antitetica dei valori, nel quadro delle opposizioni binarie della cultura medievale (male vs. bene), come pure sembra ammettere anche Scheidegger in una minuta analisi della Porta della Pescheria nel Duomo di Modena (contenente, com'è noto, raffigurazioni di eroi arturiani e renardiani); bensì Renart attua una sovversione universale di tutti i valori, inclusi quelli della legge e della sua trasgressione (p. 389). Nella parodia del *Renart* si rivela «un rapport actif à l'objet, qui le détourne de sa fonction première, fonction d'usage, en une re-production, une représentation ludique et vacillante, gratuite et déceptrice» (p. 390). In queste pagine del volume sembra far capolino una nozione di *détournement*, ereditata dalla critica radicale degli anni sessanta (ex. *Internationale Situationniste*), tuttavia privata dal referente sociale e sussunta in una concezione tutto sommato idealista della letteratura. Da questo svelamento renardiano della letteratura come illusione e inganno, dal rifiuto anche di far propria una ideologia organicamente alternativa (= antimoderno), discenderebbe per Scheidegger la forma stessa del testo, «épisodique, fragmentaire, faillie» (p. 391), a prescindere dagli accidenti della tradizione manoscritta.

Ancora una volta lo studioso cerca di conciliare in una sintesi logica i dati della costituzione testuale e narrativa del *Renart* con la particolare visione del mondo e della letteratura che vi sarebbe espressa; e così finalmente si spiega anche il sottotitolo del libro: il *testo*, la manifestazione fisica, linguistica, discorsiva, della *derisionne*, di quel riso universale, senza riserve, «qui secoue le château, le bourg, la place publique lorsque passent les jongleurs, les *histriones*, les *scurrae* et autres *mimi*, confondus dans la même réprobation»

(p. 410). [MASSIMO BONAFIN, *Istituto Universitario di Lingue Moderne, Milano*]

CARLO DELCORNO, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 365, L. 37.000.

L'*exemplum*, che può a buon diritto essere considerato uno dei componenti fondamentali della nostra tradizione letteraria, se non altro per l'enorme diffusione che ebbe in un arco di tempo lunghissimo, dal '200 alle soglie dell'età moderna, è, tutto sommato, un genere ancora mal noto, almeno al di fuori della cerchia relativamente ristretta degli specialisti, e complessivamente poco studiato, sebbene dall'inizio degli anni '70, con la pubblicazione del benemerito *Index Exemplorum* di Friedrich Tubach e di alcuni stimolanti contributi critici, sembri essersi riaperto intorno ad esso un perdurante interesse.

Alla conoscenza di questo importante settore del nostro passato letterario porge ora un apporto rilevante un'ampia raccolta di saggi, in parte inediti, recentemente pubblicata da Carlo Delcorno, che in essa esamina da varie angolature l'utilizzazione degli *exempla* nella predicazione e la fitta, intricata trama di rapporti, di influssi e di scambi reciproci che, dal '200 al '500, si stabilisce fra il genere esemplare e le varie forme letterarie profane.

Il tema è di per se stesso di grande interesse, e per numerose ragioni: quello dell'*exemplum* è infatti un genere ibrido e complesso — posto all'incrocio di tradizioni letterarie diverse e dotato di una onnivora capacità di assorbire, rielaborare e trasmettere i più vari materiali narrativi — che non solo ebbe una grande importanza nell'omiletica e più in generale nella trattatistica religiosa, ma svolse un ruolo determinante nella codificazione delle forme narrate brevi, e nella conservazione di una gran parte del patrimonio orale di carattere folklorico e cronachistico. La sfaccettata indagine di Delcorno rende piena giustizia alla complessità di questo genere, apparentemente semplice e quasi dimesso ma in realtà estremamente composito e sfuggente, ed esamina con chiarezza, erudizione ed eleganza alcuni aspetti tanto fondamentali quanto poco noti della sua intricatissima storia, ponendosi autorevolmente, a giudizio di chi scrive, come il più importante contributo sugli *exempla* comparso in questi ultimi anni.

Il saggio si divide in due parti quasi simmetriche, precedute da una introduzione di notevole interesse che affronta fra l'altro il problema, arduo e centrale nell'ambito degli studi sull'*exemplum*, della stessa definizione del genere.

La prima parte è, per la natura stessa dell'argomento trattato, la più organicamente strutturata, in quanto verte sulla presenza dell'*exemplum* nella predicazione, un argomento di capitale importanza per la comprensione di questo genere letterario, presenza che nac-

que con le nuove forme di sermone elaborate nel XII secolo dai teorici delle prime *artes preadicanadi*, si sviluppò soprattutto nell'ambito della pratica omiletica degli ordini mendicanti, e mantenne sempre uno stretto e vitale legame con l'oratoria secca. Nel corso di questa prima parte vengono esaminati alcuni aspetti salienti del rapporto fra esemplaristica e predicazione: l'utilizzo degli *exempla* agiografici dei maggiori predicatori italiani dal Duecento al Quattrocento, l'elaborazione effettuata nei sermoni di materiali narrativi tratti dai leggendari e in particolare dalla *Legenda Aurea*, gli inserti esemplari presenti nelle pratiche di Bernardino da Siena ed altro. In particolare ricorderei l'ultimo capitolo di questa prima parte, dedicato all'esame, approfondito e accuratissimo, di un singolo tipo esemplare, quello dei figli che saettano il padre, attestato non solo da tutte le maggiori raccolte di *exempla*, ma ampiamente presente anche nell'iconografia e nella novellistica volgare: lo studio delle varie redazioni di questo sfruttatissimo canovaccio narrativo fornisce la prova tangibile e concreta della complessità dei rapporti intercorrenti fra *exempla* e novella e del continuo interscambio che ha caratterizzato per secoli questi due generi letterari così affini e insieme così diversi.

Nel loro complesso, questi saggi, che nascono da una conoscenza davvero invidiabile della predicazione e più in generale dalla letteratura religiosa medievale e rinascimentale, e da una pratica filologica rigorosa ed elegante, ricostruiscono per così dire in filigrana le linee fondamentali dell'evoluzione del genere esemplare, che s'impregna lentamente di elementi quotidiani e profani, novellistici e popolari, e tratteggiano le tappe principali di quella irreversibile metamorfosi nel corso della quale l'*exemplum* perde progressivamente il proprio valore puramente paradigmatico, per assumere una dimensione più autonoma dal punto di vista narrativo e più immediatamente godibile da quello estetico, ma insieme meno organicamente connessa col quadro argomentativo che lo ospita e, in origine almeno, lo genera, quello appunto della *parennesi*. Ancor più importante, mi pare, è però il fatto che i saggi di questa prima parte traccino, in modo sintetico ma tutt'altro che sommario, una specie di storia dell'utilizzo degli *exempla*, storia a torto trascurata da coloro che si sono occupati in passato di questa produzione, ma necessaria, ed essenziale per comprendere gli interni meccanismi di un genere che non ha, a rigore, almeno nelle intenzioni degli stessi scrittori di *exempla*, vita propria, ma esiste solo in quanto può essere utilizzato per i fini dell'edificazione nell'ambito dell'eloquenza sacra: un genere, in altre parole, a esclusiva dominante funzionale. Trattare gli *exempla* come micronovelle più o meno moralizzanti, come si è in pratica fatto sinora, è in sostanza antistorico e fuorviante: per comprenderli bisogna necessariamente considerarli in relazione al contesto edificante nel quale erano concretamente inseriti (nel caso di *exempla* desunti da sermoni, come quelli, famosissimi, di Jacques de Vitry) o che era comunque previsto per la loro attualizzazione (nel caso di quelli appartenenti alle numerose *summae exemplorum*, create in funzione della pratica omiletica). Infatti, ciò che qualifica

in primo luogo l'*exemplum* nei confronti delle forme narrative profane, novella, *fabliau* o altro, è appunto la sua mancanza di autonomia, la subordinazione, in linea di principio assoluta, dell'elemento narrativo a un assunto discorsivo di carattere specificamente morale e religioso che genera il testo e lo modella. In questo senso, credo si possa senz'altro affermare che il libro di Delcorno rettifica la prospettiva tradizionale, aprendo nuovi e importanti spiragli alle indagini future.

La seconda parte del volume, *L'«exemplum» dei letterati*, è in qualche modo più frammentaria, ma non meno interessante della prima. In essa si esaminano le tracce della tradizione esemplare nella *Commedia*, nell'opera dei massimi trecentisti e in Ariosto. Tutti gli autori analizzati da Delcorno hanno in varia misura utilizzato, rielaborato e reinterpretato materiali narrativi tratti dalle collezioni di *exempla*, e tutti sono stati variamente influenzati dalla tradizione letteraria di questa forma narrativa. Così, per non fare che qualche esempio significativo, Dante trae alcuni dei molti esempi che costellano il Purgatorio dalla *Summa virtutum et vitiorum* di Guglielmo Peraldo, ma li sottopone ad uno straordinario processo di ricreazione verbale, incastonandoli in una complessa architettura di gotica fastosità; Petrarca si riappropria nei suoi scritti dell'*exemplum* classico, pieno di solennità eroica e di stoica grandezza, ma mentre rinnega, ignorandola, la tradizione esemplare medievale, troppo rozza e sommaria per il suo fine gusto di umanista, si riavvicina inavvertitamente ad essa in certi brevi squarci narrativi di notevolissimo vigore realistico, ispirati da una sdegnosa tensione morale; Boccaccia fa tesoro dalla molteplice materia narrativa trasmessa dagli *exempla*, traendo da essa un gran numero di temi e di motivi, ma si serve con gioiosa irriverenza delle fonti esemplari, stravolgendole liberamente e parodiandole con divertito sarcasmo.

Emerge dai saggi di Delcorno un quadro complesso e variegato, in cui i massimi esponenti della nostra storia letteraria vengono visti da un'angolazione inconsueta, che da un lato sottolinea i loro rapporti con la tradizione medievale, dall'altro svela alcuni aspetti relativamente meno noti della loro opera: è il caso in particolar modo di Petrarca, il quale nelle narrazioni inserite in alcune epistole, nei *Rerum memorandarum libri* o nel *De remediis* si rivela narratore abilissimo ed estremamente moderno.

Ciò che soprattutto colpisce in questa seconda parte del libro, mi sembra, è però l'eccezionale fertilità culturale della tradizione esemplare: gli estensori di *exempla* non solo hanno raccolto un enorme patrimonio narrativo, che per secoli ha costituito una ricchissima miniera per novellatori e scrittori d'ogni genere, ma hanno anche stabilito i fondamenti di una particolare attitudine nei confronti della narrazione — che mescola il puro piacere del racconto allo scaltro sfruttamento partigiano della storia, assoggettata a pre-determinati fini argomentativi, e quindi ideologizzata, l'attenzione alla realtà anche minuta, e la riduzione all'essenziale del dettato narrativo —: un'attitudine complessa e sofisticata, che sopravviverà

alle loro opere, condizionando in modo determinante tutta la grande tradizione del racconto realistico.

Nel complesso mi sembra che a Delcorno vada senz'altro riconosciuto un triplice merito. In primo luogo i suoi saggi, discostandosi felicemente dalle consuetudini, non esaminano l'*exemplum* in astratto, ma lo inseriscono nel quadro ideologico, culturale e argomentativo che ad esso compete, quello appunto della predicazione, un settore ancora relativamente poco noto che il libro illumina in modo significativo, e che si rivela di straordinaria importanza per la conoscenza e la stessa comprensione della letteratura esemplare. In secondo luogo il lavoro verte soprattutto sull'ambito italiano, che è stato tradizionalmente posto in secondo piano dalle ricerche sull'*exemplum*, più attente al panorama d'oltralpe, e che si rivela invece attraverso le analisi di Delcorno di grande rilievo, sia per le nuove forme che in esso l'*exemplum* assume nel corso del XIV e XV secolo — davvero «esemplare» in proposito è il saggio su Bernardino da Siena —, sia perché — come documenta tutta la seconda parte — particolarmente vivo è stato in Italia l'interscambio fra *exempla* e novelle. Tale interscambio è stato fitto e duraturo, e ha dato luogo a forme complesse di reciproca influenza fra queste due forme narrative affini: pertanto — Delcorno lo sottolinea giustamente più volte — il problema dei rapporti fra *exemplum* e novella non può essere risolto, come hanno tentato di fare Tubach e altri, con una semplice formula, ma va esaminato con attenzione caso per caso. Infine, il saggio ricostruisce perfettamente, attraverso un solido lavoro filologico, la grande e variegata ricchezza della tradizione culturale degli *exempla*, toccando alcuni punti fondamentali, quali il ruolo essenziale dei predicatori nella creazione e nella diffusione dei modelli culturali, la notevole dose di coscienza — ideologica, retorica e letteraria — dimostrata dai raccoglitori di *exempla* nella compilazione delle loro opere, la secolare permanenza di una grande tradizione parenetica che, proprio per la sua natura essenzialmente orale, ha avuto in passato una importanza, una diffusione e un influsso oggi a stento immaginabili. Insomma, il libro di Delcorno ci restituisce, con erudizione ed eleganza, l'immagine di un mondo lontano, in cui l'unico *mass medium* era la voce dei predicatori, e la principale forma narrativa gli *exempla* che essi abilmente inserivano, per l'edificazione e il diletto dei fedeli, nei loro ascoltatissimi sermoni. [CARLO DONÀ, *Istituto Universitario di Lingue Moderne, Milano-Feltre*]

DOROTHY SHERMAN SEVERIN, *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Iberian and Latin American Studies), 1989, pp. ix+143.

Questo breve volume (solo 143 pagine, di cui molte bianche e diverse illustrazioni con delle belle xilografie d'epoca) affronta un pro-

blema fondamentale della critica sulla *Celestina*, vale a dire se l'opera fosse veramente destinata al teatro o se invece, e più verosimilmente, non vada considerata come un vero e proprio romanzo. L'autrice, studiosa da tempo della *Celestina*, di cui ha già curato un'edizione critica e su cui è più volte intervenuta (anzi questo volume è composto in parte di materiale usato in altre sedi, per lo più convegni), affronta la questione utilizzando categorie bachtiniane. Questo viene sottolineato fin dall'introduzione (pp. 1-6) dove, nel tipico stile scientifico americano, viene esposto tutto l'impianto della ricerca nonché i risultati auspicati.

Nella definizione di Bachtin, dunque, il romanzo è fondamentalmente ideologico, facendo uso di diverse 'voci'. La *Celestina* rientra perfettamente in questa definizione: «the voices of *Celestina* are parodic, satiric, ironic and occasionally tragic, and it is in their discourse, which Bakhtin calls, rather obscurely, double-voiced and internally dialogized discourse, that the dialogic world of the modern novel is created» (p. 2). La *Celestina* è dunque un testo dialogato, ma attua anche continuamente un dialogo interno fra forme e generi precedenti: «Calisto parodies the courtly lover, Melibea lives through classical example and popular song, Sempronio and Pármeno study student's lore and knowledge, Celestina deals a blow to the world of aphorism and wisdom literature, and even Pleberio gives his own gloss on the lament» (p. 2). Un altro concetto bachtiniano è che nei primi esempi del genere romanzesco un discorso letterario viene messo alla prova nel mondo reale, spesso mediante un personaggio che vive secondo modelli letterari, come è il caso, evidentemente, di *Don Quixote*. Nella *Celestina* troviamo non uno ma più personaggi «who try to live life through literature; for one courtly literature, for another classical literature and ballads, for a third aphoristic literature» (p. 3). Dunque, nonostante manchi la classica figura del 'narratore', la *Celestina* è «the first work in world literature [ma forse andava specificato 'occidentale'] which can qualify for the title 'novel' rather than 'romance'» (p. 5), e questo non tanto per una questione di dimensioni, poco teatrali, ma per l'atteggiamento critico di Rojas verso la sue fonti: «his parodic, satiric and ironic treatment of them which leads him to forge a new genre» (p. 6).

Se mi sono soffermata su questo breve capitolo è perché, come dicevo, esso contiene la sostanza dell'intero volume di cui, alla fine, costituisce la parte più interessante. Il resto del libro si pone come illustrazione, con abbondanza di citazioni (di cui si fornisce la traduzione inglese seicentesca di James Mabbe), di quanto esposto in questa introduzione. Così il secondo capitolo è dedicato a quanto dichiara Rojas nelle varie prefazioni della prima e della seconda stesura, e il terzo si occupa della *Celestina* come parodia. Qui Severin va oltre quanto già osservato da Deyermond e da Martin sulla *Celestina* come parodia cortese¹ e sostiene che Rojas aveva in mente

¹ A. D. Deyermond, «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45 (1961): 218-21; J. H. Martin,

un'opera specifica che era la *novela sentimental* di Diego de San Pedro *Cárcel de Amor*, di cui sono ripresi dei passi, spesso testualmente da Melibea, Pármeno e anche da Pleberio nel suo lamento finale.

Il capitolo quarto tratta nominalmente della satira anticlericale e degli *estats du siècle*, ma di fatto si concentra più sugli aspetti comici dei personaggi che sulla satira vera e propria. Si passa poi alla comicità di tipo verbale, vista soprattutto nell'uso ironico di *sententiae* e di citazioni colte, utilizzate sempre in un senso contrario a quello originale, sovvertendo così l'ordine stabilito, e viene infine esaminato quanto nel testo è ereditato dal teatro. Anche se tutto ciò fa parte di un solo capitolo, non c'è nessun tentativo di collegare la comicità verbale allo stile teatrale, che pure deve avere avuto una qualche influenza, ma Severin vede la teatralità piuttosto nei discorsi parentetici e nel tipo di personaggio presentato, ereditato dalla commedia umanistica. La vicenda in sé, tuttavia, conclude la studiosa a questo proposito, non è basata molto sull'azione e le battute sono troppo lunghe per un'opera teatrale, il che suggerisce piuttosto una lettura a voce alta che una rappresentazione su scena.

Gli ultimi tre capitoli si occupano più da vicino degli aspetti tragici dell'opera, individuati per lo più nelle aggiunte della seconda stesura, prendendo in considerazione il modo in cui i personaggi prevedono o sentono la morte, studiando il personaggio di Melibea, paragonata alle tristi eroine dei *romances* e della lirica di tipo popolare, e infine il lamento di Pleberio, messo in rapporto, come si diceva, con il lamento della madre di Leriano nella *Cárcel de Amor*. Il lamento termina però su una nota di solitudine di fronte al mondo, di fine della speranza, più vicino all'ideologia del *Corbacho*, o almeno così si capirebbe dal titolo del capitolo, «Pleberio's Lament, *Cárcel de Amor* and the *Corbacho*», e dalle dichiarazioni di apertura, ma il raffronto si perde leggermente nella sostanza del capitolo. Severin non si pronunzia apertamente a questo punto per una tesi 'cristiana' oppure 'ebraica', argomenti che dividono la critica, preferendo l'analisi del lamento sulla base dei riferimenti letterari ivi contenuti e del loro fallimento per il personaggio Pleberio. L'ultimo capitolo, il nono, funge da conclusione e ritorna a quanto affermato nell'introduzione sui modelli letterari a cui si ispirano i personaggi: tutti hanno modelli letterari e tutti vedono i loro modelli sconfitti. Se dunque il discorso novellistico è costituito dalla messa alla prova della letteratura, allora nella *Celestina* è sconfitto sia l'eroe che la letteratura.

Arrivati alla fine del volume, è difficile vedere dov'è la conclusione; bisogna pensare che *Celestina* non sia un romanzo perché sconfigge i modelli letterari, ma l'introduzione suggerisce il contrario. Se c'è una nota ricorrente che emerge invece dal discorso di Severin nei vari capitoli è l'«ambivalenza», a cominciare da quali fossero le

vere intenzioni di Rojas: voleva scrivere un'opera comica, un'opera didattica, una critica dell'amore, un monito contro l'amore? Essa presenta personaggi comici ma che hanno anche il senso della propria mortalità, con Melibea figura fragile, ma anche tentatrice, la cui morte è brutale e non vista in modo simpatetico dall'autore, nonostante lei sia l'unico personaggio che potrebbe qualificarsi come tragico; l'ambivalenza è perfino contenuta, ovviamente, nel celebre titolo dell'opera *tragicomedia*. Questo aspetto così presente nella *Celestina* avrebbe potuto suggerire all'autrice un nuovo collegamento con le tesi di Bachtin sul romanzo, come genere misto, come genere aperto, multiforme: tragicomedia e discorso novellistico, appunto, ma il nesso non sembra sfruttato appieno nel resto del volume. Anche qui, dunque, come per i tratti sottolineati nell'introduzione, la *Celestina* è senz'altro un romanzo nel senso moderno. Ma è anche interessante considerare come gli altri esempi di romanzo dati da Severin, seguendo i criteri di Bachtin, *Don Quixote* e *Tirant lo Blanc*, provengano dall'area ispanica. Un'altra opera 'dialogica' e non facile da catalogare genericamente è il *Libro de Buen Amor*, e per alcuni aspetti perfino il *Cid*. Ci troviamo pienamente d'accordo con quanto afferma Severin sulla *Celestina* come romanzo, specie su quanto viene detto nel primo capitolo, ma ci sembra anche che ci sia qualcosa di particolarmente peninsulare in tutti i testi elencati, e questo meriterebbe altre indagini, forse sulla falsariga di quanto sostiene per esempio Nepaulsingh sulla specificità socio-culturale della Penisola Iberica durante il Medioevo². [CHARMAINE LEE, *Università di Cassino*]

² Cfr. C. I. Nepaulsingh, *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto-Buffalo-London 1986 in particolare pp. 218-230.