

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

HENRY REY-FLAUD, *La nevrosi cortese*, Parma, Pratiche, 1992, pp. 260, L. 28.000

La indiscutibile centralità nel discorso della *fin'amor* di temi quali il desiderio, l'assenza, la dominanza, l'attesa, il sogno ecc., fa sì ch'esso s'apra senza eccessive forzature a interpretazioni di tipo psicanalitico tese a evidenziarne, nella ricorrenza di rappresentazioni fisse, la relazione con precisi stati psichici dell'autore, a svelare la struttura profonda del soggetto che lo pronuncia. Si tratta di un indirizzo critico che, nell'ambito della letteratura romanza medievale, ha conseguito interessanti risultati soprattutto a partire dagli anni '70 con gli studi di Dragonetti, Méla, Leupin, Milone, Wolfzettel, Rey-Flaud. Di quest'ultimo Pratiche propone la traduzione italiana del volume *La névrose courtoise* del 1983, elegante ed estroso studio nel quale il saggista francese, smontando alcuni testi chiave dell'amore cortese e rivisitando la celebre storia clinica freudiana dell'«Uomo dei topi» (cfr. S. Freud, «Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva», in *Opere*, VI, Boringhieri, Torino 1974, pp. 7 ss.), lega con il filo della teoria analitica attorno alla problematica della relazione amorosa i poeti della Francia medievale e il giovane paziente viennese, stringendo anche, quasi a dichiarazione e verifica del metodo, la vicenda di Candaule tiranno di Lidia narrata da Erodoto nel primo libro delle *Storie*.

Le altere dame medievali, la bella regina di Lidia, la donna adorata dal dottor Lorenz sembrerebbero tutte rappresentare per il soggetto il luogo fantasmatico di una «mortale» *impasse* del desiderio: la scoperta della relazione narcisistica (di rispecchiamento) fra il paziente di Freud e la donna desiderata fornisce, in virtù di alcune analogie, una esemplare illustrazione della struttura profonda dell'amore cortese, rivelandone la natura fondamentalmente nevrotica: con la dominanza della dama e l'asintoto del desiderio il trovatore allestisce in realtà una raffinata e ingegnosa tecnica per non amare (p. 7), si costruisce e rinchiude da solo in una gabbia «con un Altro che *non esiste*» (p. 14), annullando così il rischio, insito in ogni relazione amorosa, della morte e della castrazione; nella donna perfetta e irraggiungibile, ricettacolo di ogni bellezza e qualità - la dama *par excellence* dei trovatori, la donna-statua - l'adoratore «scopre finalmente, rispecchiata, la propria immagine intoccabile, definitivamente al riparo sotto una campana di vetro» (p. 228). La bellezza «medusante» della donna, ideale dell'Io che l'amante cortese ha investito di tutta la propria libido narcisistica, «funziona ormai per il soggetto come la difesa più sicura contro la castrazione» (p. 228). Tesi stimolante e di sicuro fondata, anche se

nella *vis demonstrandi* Rey-Flaud incorre in alcune forzature e semplificazioni.

Proprio il primo capitolo, «Amore cortese e *fin'amor*» (pp. 9-53), risulta nel complesso il meno convincente: se da un lato è apprezzabile e fruttuoso il rilievo dato all'interno del *corpus* trobadorico ai concetti di ostacolo, distanza, segreto, interdetto, trasgressione, nuoce dall'altro la totale, dichiarata indifferenza alla prospettiva storica: «l'amore cortese non è stato l'invenzione di una civiltà, un accidente della storia» (p. 235); «non esiste peggior travisamento dell'amor cortese di quello che lo identifica con la relazione 'storicamente data', che si instaura tra uomo e donna nel XII secolo» (p. 44). Non giova certo all'analisi critica il totale accantonamento delle tesi sociologiche sulle implicazioni feudali nella rappresentazione del rapporto poetico dama-trovatore, implicazioni avallate per altro dallo stesso Lacan: «Invece di star lì a ondeggiare sul paradosso che l'amor cortese è apparso all'epoca feudale, i materialisti dovrebbero vedervi una magnifica occasione per mostrare, al contrario, come esso si radichi nel discorso della fedeltà medievale (*féalité*), della fedeltà (*fidelité*) alla persona. In ultima istanza, la persona è sempre il discorso del padrone» (*Il seminario. Libro XX. Ancora*, Torino, Einaudi, 1983, p. 69). E la mancata «storizzazione» determina inoltre una eccessiva semplificazione del fenomeno trobadorico di cui, per amore di sistema, vengono taciute o non rilevate le numerose differenziazioni e contrapposizioni dei singoli trovatori circa l'etica amorosa. Se distanza e sogno si possono legittimamente interpretare nel caso di Jaufré Rudel come «difesa innalzata contro un desiderio che viene percepito come fondamentalmente minaccioso» (p. 38), appare invece fuorviante ricondurre la vicenda del «gatto rosso» di Guglielmo IX alla stessa costellazione psicologica: «sotto l'irta pelliccia fulva del 'gatto' c'è il sesso femminile con tutto il suo recondito potere di terrorizzare l'uomo» (p. 27); il vanto del conte di Poitou – «Tant las fotei con me auziretz: l cent et quatre-vinz et ueit vetz» – diventa la difensiva «sceneggiata della virilità, in cui soltanto la perpetua erezione del monumento fallico che lo rappresenta gli permette di resistere al confronto» (p. 27): lettura poco felice del giocoso, salace, vitalistico incontro dell'astuto 'mutolo' con le due gaudenti signore, e comunque non pertinente con la realistica e affermativa visione della donna nel mondo poetico di Guglielmo IX.

Assai acuti e calibrati invece i capitoli dedicati all'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes (pp. 55-116) e al *Roman de la Rose* (o *Guillaume de Dôle*) di Jean Renart (pp. 117-58). Nelle tre articolazioni del romanzo di Chrétien – l'amore coniugale di Erec e Enide, le prove avventurose della coppia, la *Joie de la Cort* – Rey-Flaud individua altrettanti capovolgimenti dialettici «in cui si evidenziano in tre tempi i tre registri dell'amore: la passione narcisistica, l'amore cavalleresco e l'amore cortese» (p. 58). La passione di Erec per Enide (convincente l'analisi della giovane dama come sostituto della regina-madre) è una passione narcisistica, come chiaramente alluso nel testo: «qu'an se poïst an li mirer l ausi con an un mireor» (vv. 440-1); l'amante ritrova attraverso la donna la propria immagine ideale e si innamora quindi della propria immagine riflessa (cfr. p. 61). La *recreantise* di cui Erec viene accusato è letta come «il crimine di chi rinuncia al proprio desiderio davanti al rischio della castrazione» (p. 69); l'ordine di non parlare imposto da Erec a Enide nel 'secondo tempo' del romanzo sblocca la situazione e segna il passaggio all'amore cavalleresco: «inibendole la parola, Erec apre la ferita in cui andrà ad ancorare il proprio desiderio. La

dama può assumere la funzione esemplare di spianare davanti al cavaliere la strada dell'avventura, di indicargli il cammino verso l'accettazione della morte, al termine del quale gli amanti conosceranno le gioie dell'amore, esatto contrario del piacere narcisistico» (pp. 80-1). Nella geniale orchestrazione dei temi Chrétien con il 'terzo tempo', l'episodio della Gioia della corte, palesa la dannosa vacuità dell'amore cortese: Maboagrain, prigioniero in un giardino incantato per avere accordato alla sua dama il *don contraignant*, una promessa vuota e assoluta, diventa l'irrigidito luogotenente del desiderio della dama, «desiderio morto in quanto primordiale, anteriore addirittura all'incontro, fuori del tempo» (p. 110). Sono quindi la trasgressione e il rischio, accettati da Erec per spezzare l'interdetto, il mortifero incantesimo della Gioia della corte, a garantire il godimento amoroso.

Sulla configurazione dell'interdetto è centrata l'analisi del romanzo di Jean Renart: qui il segno che l'eroina del *Roman de la rose* porta impresso sulla coscia, una rosa appunto, è interpretato da Rey-Flaud – sulla scorta di suggerimenti di Lacan che non è mai nominato, tanto è onnipresente – come metafora del mistero della femminilità, segno della mancanza, enigmatico significante del desiderio, emblema di un sapere «perennemente contrassegnato dal sigillo dell'interdetto» (p. 148). La rosa di Lienor di cui tutti parlano ma che nessuno ha mai potuto vedere è la cifra della donna, un segno inscritto e nascosto nel suo corpo, e proprio la «fascinazione impietrita dell'uomo davanti alla donna come enigma, il suo immobilizzarsi sulla soglia del santuario come luogo dell'interdetto, forniscono la chiave decisiva per comprendere l'*impasse* dell'amore cortese» (p. 141).

Il segreto, l'impossibilità del pieno possesso «fondano il mistero della femminilità, l'efficacia dell'amore e la dominanza della dama» (p. 158): la narrazione erodotea della vicenda di re Candaule, oggetto del quinto capitolo (pp. 159-76) costituisce per Rey-Flaud la conferma, metastorica, della nevrosi cortese: la morte del tiranno, la passività del suo consigliere nei confronti della regina indicano lo scacco a cui è destinato il tentativo di possedere completamente la donna, sovrana detentrica di un insolubile enigma. È la relazione narcisistica a offrire una via d'uscita, allestendo una struttura in cui la donna amata è posta fuori dal raggio di ogni possibile desiderio (cfr. p. 186).

La genesi e i meccanismi della passione narcisistica, come accennato all'inizio, sono ripresentati da Rey-Flaud attraverso l'abile rilettura delle opere freudiane e più in particolare del caso clinico dell'«Uomo dei topi» integrato con gli appunti manoscritti stilati da Freud durante i primi tre mesi di analisi (pp. 177-235), rilettura tesa a evidenziare i punti di contatto, le possibili analogie fra il caso del dottor Lorenz e i modelli dell'amore cortese esposti precedentemente. Nonostante i rimandi e le riprese si avverte una certa scollatura fra la parte 'viennese' e quella 'romanza' del volume, non apparendo sempre chiara, pertinente o necessaria la relazione fra caso letterario e procedimento analitico. Scompenso che tuttavia non toglie d'interesse allo studio di cui s'apprezza particolarmente la finezza e la sensibilità critica dimostrata nei capitoli dedicati ai romanzi di Chrétien e di Jean Renart e la bella ricognizione del caso freudiano. Certo, una parziale disponibilità ad accogliere i dati offerti dalle altre esperienze metodologiche, disponibilità che Rey-Flaud ha peraltro dimostrato nell'importante volume *Pour une dramaturgie du moyen âge* (Paris 1980), avrebbe dato maggior consistenza critica al discorso; ma di certo, riprendendo l'aneddoto freu-

diano che chiude il volume, non si potrà negare all'autore quel «po' di coraggio» mancato a qualche trovatore e che in fondo basta per l'appagamento del proprio desiderio. [MARCO INFURNA, *Università di Trento*]

CHARLES D'ORLÉANS, *Ballades et rondeaux*, édition... de Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Le Livre de Poche, 1992 («Lettres gothiques»), pp. 793.

GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN, *Le roman de la rose*, édition... par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992 («Lettres gothiques»), pp. 1275.

Da anni, prima in Inghilterra e in Germania (per ragioni linguistiche ben comprensibili), poi in Francia e in Spagna ed infine in Italia, si è sentito il bisogno di fornire opere medievali al pubblico colto, che al medioevo non è affatto disinteressato, ma non è in grado di accostarsi ai testi originali, sia per ovvio difetto di preparazione linguistica e filologica sia perché i testi originali appaiono di solito in edizioni scientifiche assai care e restano sottratti alla diffusione in libreria. È chiaro che c'è una bella differenza tra traduzioni incontrollabili (anche nel senso che non si apprende neppure su quale edizione siano state condotte) e traduzioni con testo a fronte. Ne è lo stesso che si ricorra alla ristampa, spesso (per fortuna) anastatica, di una edizione di buona qualità oppure che si provveda a dare una edizione nuova e controllabile.

MR ha più volte segnalato, opportunamente, i volumi della «Biblioteca Medievale» di Pratiche, ma non è il caso di dimenticare comparabili iniziative francesi, che a volte si fanno notare o per novità di scelte o per particolare impegno. La serie «Lettres gothiques», diretta da Michel Zink, è piuttosto recente e non conta ancora se non una dozzina di volumi, ma spicca per realizzazioni veramente notevoli, che non possono essere considerate di tipo semplicemente divulgativo. Ne sono ulteriore prova i due cospicui volumi di cui diamo qui notizia.

Di Charles d'Orléans abbiamo usato tutti la classica edizione di Pierre Champion, che risale ormai al 1923-27¹. Poiché essa è basata sul manoscritto personale del poeta, potrebbe sembrare che non ci fosse opportunità di produrne una nuova, a meno che non impegnarsi in una esplorazione della restante tradizione in vista di una storia, che ancora ci manca, della elaborazione delle singole poesie e della formazione del corpus. Invece Mühlethaler ci dà qualcosa di nuovo, sia pure soltanto per ballate e *rondeaux*, in quanto ristabilisce l'ordine del manoscritto, mutato da Champion per riflettere congetture stratificazioni cronologiche, ne rispetta la disposizione nella pagina e ne rivede la lettura. L'edizione, che reca a fronte la prevista traduzione (a volte ridotta a singola glossa, data la vicinanza al francese moderno), è preceduta da una breve introduzione (pp. 5-

¹ Per le poesie inglesi l'edizione di riferimento è invece quella di R. STEELE e M. DAY, *The English Poems of Charles d'Orleans*, Oxford University Press, 1970³.

28)² ed è completata da un buon manipolo di note (pp. 747-68) nonché dagli indici³ dei nomi (pp. 769-73), delle personificazioni (pp. 775-82), delle date (pp. 783-4) e dei proverbi (pp. 785-9). Un solo rammarico: che il manoscritto personale di Charles non sia stato pubblicato per intero, ma siano stati privilegiati due soli generi e che si siano esclusi i corrispondenti, sia pur dando opportuna indicazione di quanto è stato omissso.

Decidere di stampare l'intero *Roman de la rose* in un volume tascabile lascerebbe perplesso più di un editore, innanzitutto perché la mole dell'opera è esorbitante (ed infatti ne è venuto fuori un tomo di poco meno di 1300 pagine). Si tratta pur sempre di poco meno di 22.000 versi, più la traduzione. Ma suscita ammirata sorpresa la circostanza che l'editore, pur disponendo di almeno tre edizioni serie, ben diverse tra di loro ma certo tutte decorosamente utilizzabili (quella di E. Langlois [1914-24], quella di F. Lecoy [1965-70] e quella di D. Poirion [1974]), ha preferito battere un'altra strada e darci qui la sua edizione del ms. fr. 12786 della Bibliothèque Nationale per Guillaume de Lorris e del ms. fr. 378 della stessa Biblioteca per Jean de Meun, trascrizione condotta con criteri sostanzialmente analoghi a quelli seguiti dai «Classiques français du Moyen Age», vale a dire con un minimo di interventi, dei quali si dà notizia in appendice, dove si troveranno le lezioni rigettate dei mss. di base (pp. 1247-54) e una succinta scelta di varianti (pp. 1257-72). Il testo ha a fronte la traduzione, a piede della quale si colloca un certo numero (limitato) di note.

Non va nascosto che la soluzione del problema editoriale rimane del tutto empirica. Il fr. 12786 è scelto perché è il migliore dei due manoscritti che presentano un Guillaume de Lorris senza la continuazione (che nell'altro è stata poi aggiunta)⁴; per Jean si adotta il fr. 378 perché è assai antico, è di chiara lettura e rappresenta (secondo la classificazione di Langlois) un gruppo finora poco conosciuto. Non direi che si tratti di ragioni molto convincenti per chi non condivide una certa faciloneria ecdotica assai diffusa, ma resta il fatto che l'editore si è assunto un lavoro non poco gravoso e che ci ha messo a disposizione un testo che non conoscavamo. Il che non è poco, tanto più che la resa editoriale mi pare soddisfacente.

Non va trascurato che Strubel ci dà anche una trentina di pagine di introduzione, lucida e ben organizzata, che non colpisce per novità solo perché chi l'ha scritta ha già pubblicato sull'argomento un paio di noti libri⁵. Insomma, un volume che rende accessibile a molti lettori ignari del francese antico un libro chiave del medioevo romanzo e che non può essere trascurato neanche dagli studiosi⁶. [A.V.]

² Tra le indicazioni bibliografiche manca stranamente proprio la bibliografia recentemente dedicata al poeta: E. YENAL, *Charles d'Orleans. A Bibliography of Primary and Secondary Sources*, New York, 1984.

³ Scomodamente divisi per genere letterario.

⁴ Ma rimane da dimostrare che questa categoria di manoscritti abbia diritto a particolare considerazione.

⁵ *Le Roman de la Rose*, Paris, P.U.F., 1984, e *La Rose, Renart et le Graal*, Paris, Champion, 1989.

⁶ A voler proprio fare un rilievo, lamenterei la mancanza di un indice dei nomi e magari di un sommario che aiuti a ritrovare i diversi episodi nell'immenso poema.

GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 432, Lit. 65.000 (Saggi Bibliopolis, 39).

Che un ponderoso volume dedicato alla storia e alla morfologia (o, se si vuole, alla morfologia storica) della sestina italiana si apra e si chiuda sotto il segno di Samuel Beckett («L'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute. C'est une tuile du ciel») è la citazione, da *Assez*, posta in epigrafe al libro, che si conclude con le stesse parole fatte proprie dall'autore, è tutt'altro che una stravaganza «attualizzante» o «straniante». Non solo infatti è proprio «in alcune iterative configurazioni metrico sintattiche riscontrabili nell'ultimissima produzione in versi (e non solo)» di Beckett che possono individuarsi, secondo Gabriele Frasca, «gli estremi esiti» di quella disposizione all'«equilibrio fra ripetizione e isolamento» così caratteristica del genere indagato; ma il nome del grande scrittore inglese recentemente scomparso (a cui lo stesso Frasca ha dedicato nel 1988 un importante studio) può fare opportunamente da sfondo a quella permanente tensione tra rigorosa disciplina analitica e pressanti inquietudini teoriche da cui deriva una parte consistente del rilievo, non solo specialistico, di questo volume.

Cardine della rinnovata impostazione metodica del Frasca è la «considerazione che solo in un'analisi che avesse tenuto conto delle strutture sintattiche, vale a dire della strofa nella sua interezza, si sarebbe riconsegnata la giusta importanza alle teorie configurative e agli ordini combinatori che imbrigliano, per poi subito smentirsi, le parole-rima» (p. 13), evitando l'iper valutazione di quella «trasparente numerologia» cui una lunga tradizione critica ha fatto generico riferimento, quasi ad eludere la responsabilità di un vero impegno interpretativo. Anche i ben noti saggi di Jenni, Battaglia, Riesz, Pulega e Shapiro, più volte peraltro utilizzati nel corso di questo studio, si dimostrano associati dalla comune tendenza a privilegiare il «prospetto semantico delle parole-rima», quasi decontestualizzate e studiate nei loro reciproci rapporti; laddove è solo in due interventi di Costanzo Di Girolamo («Forma e significato della parola-rima nella sestina», in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 155-67) e Aurelio Roncaglia («L'invenzione della sestina», in *Metrica*, II (1981), pp. 3-41) che la necessità di uno studio più articolato ha opportunamente cominciato a farsi strada, legittimando quella «furia» sintattica che, disciplinata in un'attitudine analitica ai limiti dell'acribia, caratterizza la lettura del nuovo interprete, fedele ricostruttore delle trame sintagmatiche dei testi indagati (la «furia della sintassi», si vuol dire, passa dalle procedure produttive a quelle analitiche, e il memorabile titolo del volume racchiude anche una sorta di autodefinizione).

Le prime trecento pagine del libro sono dedicate naturalmente alla rilettura dei venerabili capostipiti del genere, cioè le sestine di Arnaut Daniel, Dante e Petrarca, e degli episodi connessi (i *contrafacta* provenzali «Ben grans avolesa intra», attribuita a Guilhem de Saint-Gregori, e «En tal dezir mos cors intra», di Bartolome Zorzi; e le imitazioni dantesche delle anonime «Amor mi mena tal fiata a l'ombra» e «Gran nobiltà mi par vedere a l'ombra», comprese nel ms. Laur. Med. Pal. 119 e soprattutto nel decimo libro della Giuntina: due coppie caratterizzate appunto dalla ripresa delle sei parole-rima rispettivamente di Arnaut e Dante, e dunque irricevibili in

quanto esemplari di un genere autonomo già definito). Il genere, come Frasca dimostra benissimo, parte non certo da «Lo ferm voler» (che, tutt'al più, può aver generato l'interessante esperimento della tarda canzone provenzale «Eras, pus vey mon benastruc» di Guilhem Peire de Cazals), ma dall'iniziativa del Petrarca; anzi, per dir meglio, nasce come tale all'interno stesso dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ricchi di ben nove individui diversificati (tra cui la sestina doppia «Mia benigna fortuna»), che autorizzano implicitamente la riproducibilità autonoma a prescindere dai canoni già esperiti (significativo e ben giustificato il minor rilievo accordato alla cosiddetta sestina rinterzata o canzone-sestina di Dante «Amor, tu vedi ben», priva di due connotati fondamentali della forma-sestina, la stanza indivisa e soprattutto le rime rigorosamente *dissolutas* in ciascuna stanza, con il ripristino viceversa, all'interno di questa, di «un robusto principio isofonico» istituzionalmente escluso dalla compagine della sestina vera e propria).

Se cardine strutturale della sestina è, come ha messo in rilievo Roncaglia nell'articolo citato, la congiunzione tra «invarianti e legge di variazione» (o, come traduce Frasca nell'ultima parte del volume, l'«equilibrio tra ripetizione e isolamento»), si capisce l'attenzione prestata alla celebre canzone *enversa* di Raimbaut d'Aurenga, «Ar resplan la flors enversa», «antecedente più prossimo della sestina di Arnaldo» (Roncaglia), cui è collegata dal numero delle *coblas* (sei), dalle rime rigorosamente femminili e naturalmente dall'uso della parola-rima, complicata però in Raimbaut dall'espedito del *rim derivatiu* in varie accezioni, che infrange il rigore isofonico dell'esperimento arnaldiano (rigore, direi, piuttosto snobisticamente confermato che compromesso dal celebre denominale *enongla* dell'ultima stanza di «Lo ferm voler», probabile neologismo arnaldiano, come ipotizza Riquer); sul piano più strettamente contenutistico, la canzone *enversa* prelude a «Lo ferm voler» nella sistematica inversione semantica operata nelle successive *coblas*. Fatte le debite differenze ed esclusa ogni primogenitura, la canzone *enversa* denuncia la propria affinità con la forma-sestina «nella perfetta saldatura del virtuosismo formale con quello contenutistico o, meglio, nell'asservimento del ricercato meccanismo isofonico ad un'eccezionale avventura semantica» (pp. 31-2). In materia di episodi di collegamento o di contorno, giusto anche il rilievo accordato alla canzone di Inghilfredi «Del meo voler dir l'ombra», l'individuo, tra i numerosi che Frasca isola in ambito prevedibilmente siciliano e siculo-toscano (tutti però, si badi, caratterizzati dal gusto dell'*aequivocatio*, estraneo come tale alla fisionomia della nuova forma), che desume più esplicitamente dalla sestina arnaldiana unità lessicali non generiche (*inungla*, *ungla*, *membra*, *incambra*, *cambra*), e anticipa nel contempo, nella medesima posizione incipitaria, l'*ombra* della sestina dantesca (suggestiva, ma ardita, l'ipotesi poligenetica di Maurizio Perugi, secondo cui il lemma comune potrebbe essersi prodotto indipendentemente in Inghilfredi e Dante da «una sorta di incrocio» tra le arnaldiane *ongla* e *cambra*).

Il riesame soprattutto (ma non solo) sintattico delle grandi sestine delle origini rappresenta senz'altro la parte più cospicua e innovativa del volume, al punto che talvolta si rimpiange quasi che il rispetto obbligatorio (e certo rimotivato) per le gerarchie già prefissate interdicca ad altri episodi mi-

norì di beneficiare dell'eccezionale penetrazione analitica dell'autore: è certamente vero che la furia (ordinata) della sintassi fa le sue prove maggiori in mano ad artefici di speciale rilievo; ma si tratta anche, come Frasca non manca di sottolineare, di un connotato inerente alla struttura stessa del genere, di una conseguenza della sua stessa morfologia (per sintetizzare al massimo: ripetizione con assenza di *aequivocatio*), almeno nei casi che non si riducono a puro gioco verbale.

Tra i titoli della sua vastissima bibliografia, l'autore si ritaglia, per così dire, tre principali *auctoritates*: la retorica di Lausberg, la sintassi di Matthews, e il *Tempus* di Weinrich (di forte rilievo il ruolo svolto nelle pagine di Frasca dalle categorie del grande libro sulle «funzioni dei tempi nel testo» tradotto nel 1978 dal Mulino, ma di cui ancora a mio parere non si sono adeguatamente valutate e praticate le potenzialità di utilizzazione). Le sestine di Arnaut, di Dante e di Petrarca (in particolare «A qualunque animale» e «Mia benigna fortuna») sono sistematicamente rilette stanza per stanza con un'attenzione minuziosa all'intelaiatura sintattica; quindi si offre un prospetto del comportamento retorico-sintagmatico delle parole-rima nelle varie *coblas*; infine, sulla base della distinzione di Weinrich tra tempi commentativi e tempi narrativi, si traccia la «curvatura temporale» descritta negli individui dei tre grandi fondatori, accomunati significativamente dalla netta prevalenza dei primi fino alla sestina doppia petrarchesca, unica «in morte» di Laura e per ciò stesso caratterizzata da un nuovo equilibrio tra le due suddette temporalità.

Impossibile qui dar conto dell'agguerritissima introspezione semantica che il metodo consente, facendo piazza pulita di ogni pigro atteggiamento di rifiuto della vistosa artificiosità o, peggio, vacuo decorativismo più volte imputati anche dalla critica più avvertita all'oltranzoso procedimento combinatorio. In realtà, con paradosso solo apparente, la sestina nasce da un'«equilibrata sapienza ritmica piegata alle esigenze di un senso che può talvolta apparire addirittura tiranno, propaginandosi dalla parola in rima» (p. 67), da un'«osmosi fra livello logico-grammaticale e livello isofonico» (p. 69), dove «la parola-rima è piuttosto il risultato di un principio isologico che 'impoverisce' la funzione stessa della rima, per così dire squilibrandola, cioè convogliando interamente ogni possibile variazione sul piano del significato» (p. 71). Tra le più notevoli acquisizioni, per così dire comparative, dell'impegno interpretativo del Frasca, che a fatica proviamo a isolare dalla serie innumerevole di rilievi testuali, vanno ricordate almeno quelle relative alla qualità, all'ordine e alla funzione delle parole-rima, che ordinano e sistematizzano anche i risultati talora notevoli di precedenti indagini: distinti rapporti intra-versali con altre unità grammaticalmente differenziate (qui lo scarto, già segnalato in uno studio di Emilio Bigi, riguarda soprattutto la prassi petrarchesca rispetto ai due predecessori) e distinte tipologie di predicazione e modificazione; dislocazione nel dispositivo della *tornada* (in Arnaut le parole-rima interne non assumono, come negli italiani, la posizione di fine emistichio); reciproche connessioni foniche e/o semantiche; e così via. Notevolissima la dimostrazione del peso di «Al poco giorno» nella fattura di «A qualunque animale», che integra in modo decisivo il catalogo delle presenze dantesche in Petrarca approntato da Paolo Trovato (se ne veda il prospetto riassuntivo alla p. 202), contri-

buendo a problematizzare una presunta dicotomia ricavata impropriamente da un celebre suggerimento continiano; e si valuti in tutta la sua importanza un'osservazione come quella contenuta alla p. 207, per cui se per Dante «si può senza dubbio parlare di *imitatio* del modello arnaldiano, cui probabilmente è il solo mutato orizzonte linguistico e pertanto metrico a dare l'aspetto e il senso di una 'reinvenzione', di un riuso» (i due individui, quello di Arnaut e quello di Dante, sono *unicì* nei rispettivi canzonieri, giacché la sestina «è *una* realizzazione della canzone; e allora è *una* delle possibili forme della canzone, fra le più elaborate, e dunque irripetibile, come di fatto mai si ripetono nelle canzoni dei due eccelsi 'fabbri' le strutture metrico-ritmiche individue»), «Petrarca, in definitiva, si comporta con il modello dantesco come Dante si comportò con quello arnaldiano: egli, insomma, piuttosto che tentare la strada omorimica fino ad allora battuta nel sussumere tale forma (. . .) si appropria dello schema della sestina del Grande Fiorentino come se essa fosse stata scritta in un'altra lingua».

La grande cesura nella storia della sestina, che corrisponde appunto alla nascita del «genere», sta nell'iniziativa plurima di Petrarca (se si fa eccezione, ovviamente, per la capitale «normalizzazione» dantesca del primo verso, equiparato alla misura endecasillabica dei successivi secondo i ben noti dettami del *De vulgari*). Petrarca pertinentizza e consegna alla prassi poetica successiva alcuni caratteri peculiari relativi alla *scelta* e all'*uso* delle parole-rima (valorizzazione dell'impiego dell'aggettivo, già implicitamente autorizzato da Dante; modificazione interna del tipo arnaldiano *onglā : e-nonglā*; alterazione tropica; collocazione nel verso di almeno un altro sostantivo marcato, che tende a spostare l'equilibrio del verso sulla posizione iniziale), o all'impianto strutturale (incremento dell'*enjambement* e dei collegamenti inter-strofici; «tensione alla duplicazione» realizzata soprattutto nel dispositivo della sestina doppia e collegata alle innovazioni semantico-formali delle rime «in morte» della seconda parte del *Canzoniere*).

Nel densissimo capitolo dedicato alla fortuna del genere fino al '900 l'autore va persino al di là delle sue timide premesse (alle pp. 17-8 aveva annunciato di voler semplicemente «contribuire a documentare la diffusione del genere, nonché i suoi eventuali recuperi, senza porsi il problema delle connessioni con le poetiche motivanti»). In realtà, sia pur per grandi linee, le modificazioni tipologiche e la vicenda alterna di promozione e latenza della forma sono sempre persuasivamente agganciate ad una cornice di riferimento «motivante», almeno in una misura inedita nell'ambito degli studi sulla sestina. Ricorderemo qui almeno l'acuta distinzione tra un petrarchismo aurorale, quello dei secc. XIV e XV, in cui, piuttosto che imitare le pratiche del capostipite, se ne prolungano, per così dire, i «processi innovativi» in direzione semplificativa (fino alla svolta drammatica della seconda parte del canzoniere laurenziano, refrattario a servirsi del nuovo genere giudicato inadeguato alle prevalenti opzioni filosofiche di marca neo-platonica); e il petrarchismo «canonizzato» del secolo successivo che, sulla scia delle gerarchie bembiane, inaugura un puro riciclaggio formale (ma anche per quanto riguarda gli individui meno innovativi, poniamo Gaspara Stampa o Monsignor Della Casa o Torquato Tasso, Frasca sa suggerire accurati distinguo). O la connessione con la tematica bucolica, in cui viene ben messo in evidenza il ruolo decisivo di Jacopo Sannazaro; e con

quella etico-religiosa, su cui pesa il ricordo della doppia « Mia benigna fortuna » (e qui illuminanti sono le pagine dedicate a Michelangelo, petrarchista, per così dire, « dialettico » oltre le sue stesse intenzioni).

Il volume si chiude con una panoramica molto importante sul recupero della sestina a partire dalla fine del secolo scorso soprattutto, come è noto, per iniziativa del Carducci (recupero che ha consentito addirittura al Roncaglia, con qualche iperbole, di vedere nella sestina « la più resistente al tempo » fra « tutte le forme della nostra tradizione lirica »). In lunghissimi anni di latenza « la forma . . . aveva evidentemente perso all'orecchio del Carducci e dei suoi contemporanei quel senso di vuota ripetibilità che ne aveva provocato il declino; la riscoperta del Medioevo da anteporre al Classicismo tipica della cultura romantica, cui va aggiunta la passione carducciana per i testi trecenteschi . . . , avevano compiuto il miracolo di cancellare nella sestina le tracce del 'servilismo' del XVI secolo, riconsegnandola ai suoi massimi artefici » (p. 369). Se si escludono episodi minori certo non trascurabili per l'individuazione di una continuità storica, Frasca sottolinea molto bene la centralità di tre esperienze capitali: la sperimentazione « paradisiaca » di Gabriele D'Annunzio, il *Recitativo di Palinuro* di Giuseppe Ungaretti e la *Sestina a Firenze* di Franco Fortini. I tre episodi, da inquadrarsi ovviamente entro le storie poetiche dei rispettivi autori, possono tuttavia essere assunti come emblematici della differenziata rivitalizzazione del genere nell'ambito di una moderna attitudine sperimentalistica. Semplificando al massimo, diremo che D'Annunzio insieme assume e vanifica il meccanismo della forma « riducendo i vocaboli desinenti a tessere nel mosaico della ripetizione »: i versi dei *Suspiria de profundis* « della sostanziale individualità della sestina non conservano nulla, configurati in modo che il principio iterativo s'imponga non solo travalicandone il meccanismo ma in qualche modo volutamente cancellandolo » (pp. 373-4). Ungaretti dal canto suo, forte del grande precedente poundiano di *Sestina: Altaforte*, inserisce il suo recupero piuttosto entro le coordinate di un novecentesco « ritorno a Dante », in chiave anche sottilmente polemica con la secolare ipotesi petrarchesca della nostra tradizione; e sulla stessa scia, con più potenti motivazioni ideologiche, si muove Fortini. Nelle ultime pagine, avendo dato fondo a competenze addirittura minuziose anche nell'ambito della più recente produzione poetica, Gabriele Frasca chiude la sua impegnatissima indagine con alcune notevoli riflessioni sulle implicazioni teoriche dello statuto del genere (dialettica previsione/sorpresa, continua « dispersione e riaggregazione delle *res* » che « evita . . . l'inganno stilistico di possedere l'oggetto », impulso alla congiunzione tra *art* e *craft*, tra ispirazione e mestiere) e sulle ragioni profonde del recupero novecentesco di una così vistosa « rovina » del passato, che possono spingersi sino a chiamare in causa la rilettura francofortese, e segnatamente benjaminiana, della teoria marxista della storia, memorabilmente emblematicizzata nell'*angelus novus* di Paul Klee, « in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo ». [CORRADO CALENDÀ, *Università di Napoli Federico II*]

JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA, *Ramón Menéndez Pidal: su vida y su tiempo*, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 571, ptas. 3900.

Non si può non salutare con piacere l'uscita del primo volume di una cospicua, e certamente opportuna, opera storiografica sul grande maestro spagnolo, patrocinata insieme dalle Fondazioni Menéndez Pidal e Ramón Areces e arricchita dall'accesso a fonti in parte ignote, come l'epistolario e l'archivio stesso di Menéndez Pidal. Un secondo volume, di prossima uscita, comprenderà la valutazione dell'opera di don Ramón come storico (a cura dello stesso J. Pérez Villanueva), come linguista (di F. Abad Nebot) e come storico della letteratura (di M. Muñoz Cortés) e la bibliografia completa (di M.L. Vázquez de Parga).

Noterei subito che un'opera di tanto impegno è stata affidata a studiosi di età provetta, per lo più legati al loro personaggio da rapporti di discepolato. Né è un caso che il prologo sia scritto, peraltro con penna assai felice, da Rafael Lapesa¹. L'autore del primo volume (e, come si è detto, di una parte del secondo) ha insegnato storia moderna e contemporanea a Valladolid e a Madrid ed ha ricoperto importanti cariche politico-amministrative, ma è in pensione da tempo.

È dunque ovvio (e non ne menerei scalpore) che ci troviamo davanti ad un bilancio non del tutto sottratto alle suggestioni dell'agiografia e ad una posizione dei problemi storiografici non proprio con l'ottica di questa fine di secolo. È una scelta opinabile, dato che non sono mancate, dopo tanti decenni di prestigio indisputato, revisioni critiche polemiche, alla ingenerosità delle quali meglio risponderrebbe una biografia che tenga pur conto che il tempo passa. Ma è una scelta comprensibile. A lasciare insoddisfatti è però, almeno in questo primo volume, l'assenza, o perlomeno la debolezza, di qualsiasi problematica storiografica, antiquata o aggiornata che sia.

È palese che l'autore non è per nulla a suo agio nel collocare il lavoro (e quindi la biografia culturale) di Menéndez Pidal nella storia degli studi linguistici, filologici e letterari romanzi, di cui sembra ignorare tutto ciò che vada al di là di una sorta di galleria di ritratti di famiglia, a giudicare da come vengono citati (spesso con storpiature²) i nomi di vere o presunte ce-

¹ Ricordo il delizioso aneddoto, da lui raccontato, sulla scelta tra due torte di mandorla. Su don Rafael si legga il giudizio quanto mai felice di Américo Castro a p. 424 («Lapesa es lo más parecido a un santo que conozco: bondad sin tasa, generosidad, sabiduría sin vanidad. A la chita callando, desliza juicios de gran acuidad»), confermato da molte informazioni che qui si danno, in particolare su come si preoccupasse per i beni e le carte di don Ramón durante la guerra civile.

² Fino al caso stupefacente di Ernst Robert Curtius, certo uno degli intellettuali più rilevanti del secolo, citato come Curtius a p. 414 (e dall'indice identificato con il grecista Curtius citato a p. 2) e distinto da E.R. Kurtius, citato due volte a p. 400. Ezio Levi è sistematicamente trasformato in Enzio Levi, ma il peggio è che da p. 418 si ricava che don Ramón «tiene contacto» con lui «que dirige el Seminario Español», durante la sua visita a Napoli nel dicembre del 1951: informazione abbastanza improbabile, se si considera che Levi aveva abbandonato Napoli nel 1938 a seguito delle leggi razziali ed era morto negli Stati Uniti già nel 1941. Se la cava un po' meglio Ettore Li Gotti, masche-

lebrità estere, senza alcuna coscienza che – poniamo – tra Bédier e Farinelli passa pure qualche differenza.

Meno ovvio è che la stessa vaghezza di giudizio si riscontri a proposito della collocazione di don Ramón nel panorama scientifico spagnolo, così da rendere inesplicita – per fare qualche esempio – la differenza tra lo studio sul *Cid* di Menéndez Pidal e quello, in concorrenza, di Miguel de Unamuno o da non chiarire in che cosa veramente consista l'abisso che passa tra Amador de los Ríos e il nostro autore o quale differenza pur ci sia tra le posizioni critiche del nostro e quelle di Menéndez Pelayo, e così via.

Più sorprendente ancora è che resti assai mal definito lo stesso contesto di storia generale spagnola in cui si colloca la lunga parabola biografica del maestro. L'informazione storica esterna è ricca, ma del tutto aporetica: o banale (nell'anno tale accadde il fatto talaltro) o aneddotica. Per fare un solo esempio: interesserebbe assai la posizione giovanile di Menéndez Pidal tra una famiglia (quella materna) di grande prestigio politico (lo zio Alejandro Pidal era presidente della Camera) e di collocazione apertamente conservatrice, il maestro Menéndez Pelayo e Giner de los Ríos e i suoi seguaci. Ma raccontare come Ramón abbia usato qualche volta la carrozza ufficiale dello zio Alejandro o abbia incontrato Giner nella strada del Pardo non mi pare che spieghi granché.

Un altro aspetto singolare del libro è che un gran numero di circostanze, interne ed esterne alla biografia di Menéndez Pidal, viene ripetuto due o tre volte in luoghi diversi, il che è facilitato anche dall'inspiegabile disordine cronologico, per cui si salta avanti e indietro nel tempo, a volte di decenni e spesso almeno di qualche anno.

Dopo aver dato sfogo (certo eccessivo) alla mia delusione, devo però aggiungere che il grosso tomo è tutt'altro che inutile, soprattutto per due ragioni: contiene una notevole massa di notizie minute che non erano note o erano disperse (ma che, purtroppo, vanno sempre controllate) ed è ricco di abbondanti citazioni di lettere, appunti e carte inedite dello stesso maestro³.

Basterà qualche esempio dalle molte, e significative, lettere di Américo Castro, interessanti quando parla di don Ramón (sulle cui scelte di lavoro si permette severe riserve e da cui esige senza stancarsi quella *Historia de la lengua* che non sarà mai finita) come quando parla di altri e soprattutto di se stesso. Ho citato le frasi su Lapesa, ma dalla stessa lettera non posso non ricordare quelle sull'agonia di Amado Alonso:

rato come Ligo Gotti (così anche nell'indice, sotto L, mentre nella didascalia della foto di p. 456 il nome è corretto). Mi si perdoni se mi fermo un istante su questa fotografia: la didascalia informa che essa è stata fatta a Palermo nel 1955 e che mostra don Ramón accanto, oltre che a Li Gotti, a Martín de Riquer e a Rugelo (sic) Monteverdi (nell'indice privo di nome). In realtà in seconda fila si vedono, con alcune signore, anche Bruno Migliorini e Francesco A. Ugolini. Si può aggiungere che la foto fu fatta mentre il gruppo assisteva ad uno spettacolo di opera dei pupi del puparo Celano e che Monteverdi si immedesimò tanto nella situazione da mettersi a suonare il pianino di Barberia, usato per accompagnare le vicende eroiche. Posso testimoniare perché ero presente anch'io, e fu la prima volta, ma non l'ultima, che vidi ed ascoltai don Ramón.

³ Per altro rigorosamente prive di riscontri archivistici che permettano un controllo.

Alonso parlava di tutti noi in mezzo di un lungo finale, sofferto di varie agonie. La fisica (se affogava), la religiosa (ansia di Dio e revisione dei suoi peccati, che erano nulla tra due piatti), lo tormentavano, secondo me raccontava il medico argentino a cui riferiva i suoi affanni; dopo, l'agonia per il suo nome come scrittore-filologo (sognava di dare questo suo ultimo libro in Spagna, perché lì non lo conoscevano, diceva senza ragione, chiaro). Come buon spagnolo sospirava per le tre vite durature delle *Coplas*. Tragedia intellettuale, affascinato per il manjar che non muore, sempre gateando l'uno, per il suo raggio di luna. Però tale è la vita che merita di essere vivida, e il resto è farsa, o materia per il putridero (p. 424).

Si sarà notato il *nosotros*: è il gruppo del Centro de Estudios Históricos, il gruppo disperso dalla guerra civile, in buona parte in esilio, lacerato da diversità di posizioni, disperatamente nostalgico della patria e del comune maestro, con il quale rimane il legame di affetto e la corrispondenza epistolare. Legame reciproco, beninteso, perché don Ramón continua a vivere idealmente accanto a don Américo e, con meno intensità, accanto a don Claudio, difendendo i suoi punti di vista ma sempre alla ricerca di intese e perfino di impossibili conciliazioni. La *añoranza* è analoga in Castro e in Sánchez Albornoz: «siempre añoro nuestras charlas y vivo, como siempre, pendiente de España, a la que yo no volveré jamás» (p. 428), scrive quest'ultimo nel 1952, e analoghe sono le parole del suo grande rivale. Ad alcune frasi affettuosamente dure di Castro, don Ramón nello stesso 1952 dà questa importante risposta: «Si yo, cada vez que España tuvo gobiernos que me desagradaban, me hubiera expatriado, hubiera vivido casi siempre en el extranjero. Mi Patria es más mía que de los varios gobiernos que la detentan» (p. 426). Come è prevedibile, Castro rispose con uguale determinazione e diverso atteggiamento: «Las cárceles morales y espirituales no pueden servirme de patria» (p. 427). Molto bello, ma sostanzialmente noto, è ciò che Castro dice più volte della sua posizione storiografica. Citerò invece frasi più personali, del 1948: «No me importa ya el saber por el saber, ni el averiguar nada. Desearía, si es posible, explicarme el grandioso absurdo de una historia desgarrante, dentro de la cual se ha hecho uno trizas» (p. 411), e altre del 1955: «Para mí el asunto es vital, de radical importancia. Es mi vida. Mientras aliente, usaré la pluma y el razonamiento para no dejarme acorralar por las incomprensiones que, por respetables y afectuosas que sean, tienden a hacer añicos mi pensamiento. Mas tengo fe en que me sobrevivirá» (p. 458). Non sorprende, ed è significativo, che don Ramón avesse scritto a Sánchez Albornoz che *España en su historia* è «un libro apasionado y apasionante. Éste es su demérito» (p. 428): poche parole che dicono tutto anche su Menéndez Pidal.

Voglio concludere con un augurio: che il secondo volume contenga molte informazioni ma anche accorta problematizzazione e solida critica. Dubito che una biografia così modestamente aneddotica renda ragione ad una personalità umana e culturale della taglia straordinaria di Ramón Menéndez Pidal. [A.V.]