

DOMENICO DE ROBERTIS

PROBLEMI DI METODO NELL'EDIZIONE DEI CANTARI

Nessuno si aspetterà, io spero, eppoi in una sede e in un'occasione squisitamente interlocutoria — di scambi d'idee, d'esperienze, di dubbi, più che d'affermazione di posizioni — com'è questa del nostro convegno, che io sia qui per tracciare le linee generali di una metodologia. Non ne ho l'autorità, né l'animo, né i mezzi; in fondo, non credo all'utilità di simili *exploits*. Sono sempre più convinto che i problemi di metodo sono quelli che via via il nostro lavoro ci presenta; e quel po' di mestiere di filologo l'ho imparato giorno per giorno attraverso l'esperienza concreta degli altri e mia. Quel plurale, dunque, « *problemi* di metodo nell'edizione dei cantari », va preso nel senso indefinito di una molteplicità, come dire, esistenziale, di un'esemplificazione dettata, e limitata, dall'esperienza personale (« questi sono i problemi che mi sono trovato ad affrontare ... »), piuttosto che come definizione di un campo d'azione e di competenza, conclusione di un'inchiesta sistematica (« quali siano i problemi che si presentano all'editore di cantari »). Che non toglie che anche dalla nostra privata prospettiva si possa avere un'idea del paese che si stende tutt'intorno.

Il caso che vi sottopongo potrebbe compendiarsi in un sottotitolo come questo: « esperienze di un lachmanniano in territorio non lachmanniano ». È il caso di uno arrivato alla critica testuale attraverso la consuetudine con l'opera di ricerca e di ricostruzione del Barbi, del Barbi, soprattutto, degli *Studi sul canzoniere di Dante* e editore della *Vita Nuova*; che già aveva respirato la lezione di Pasquali e aveva partecipato, da apprendista, ai seminari filologici del Casella; per il campo dei suoi interessi e delle sue applicazioni, quello delle rime antiche, e dai più recenti contatti, confermatosi in un abito di assoluta sistematicità e razionalità d'investigazione e di deduzione, di rigorosa osservanza dei canoni della « stemmatica »; e che a un

dato momento si è trovato alle prese con un diverso tipo di tradizione, quella dei poemi anonimi in ottava rima: tradizione, più che di un testo, di un genere, e di un gusto, intorno a un preciso esemplare narrativo, e determinata da una collaborazione attiva lungo tutto l'arco di essa. Riportato sul metro dell'esperienza barbiana, a volerlo cioè raffigurare storicamente, quest'incontro potrebbe rappresentarsi come il ritrovamento, nel Barbi animatore dell'Edizione Nazionale delle opere di Dante, del Barbi studioso delle tradizioni popolari, come il passaggio dal « Bullettino della Società Dantesca » e dagli *Studi sul canzoniere* a « Pallante » (se non addirittura alla « nuova filologia »). Di fatto, e non solo in omaggio alla « padrona di casa » e per corrispondere agli odierni programmi celebrativi, nella storia personale si proiettava l'incontro (e lo scontro) della filologia ortodossa, dell'alta tecnica di ricostruzione dei testi degli « auctores », col fervore di riscoperta e di restituzione che caratterizzò l'attività della « Commissione pe' testi di lingua ». Da tanta altezza, questa attività potrà anche apparire a qualcuno non molto più che un lodevole artigianato provinciale; ma quanto essa abbia contribuito alla conoscenza diretta appunto della nostra produzione anonima in ottava rima, e non solo in ottava rima, attraverso decine e decine di volumi della « Collezione » e della « Scelta », non occorre ricordare. Converrà piuttosto sottolineare come i criteri meno « scientifici » di tali preziose pubblicazioni vennero spesso a interpretare felicemente certe condizioni di fatto di una tradizione, questa sì eminentemente artigiana, e dove il testo, il documento, il « pezzo » finiva col contare soprattutto per se stesso. Del resto, proprio la « Collezione » e la « Scelta » divennero a un certo punto il terreno di quello scontro fra due metodi, o diciamo fra due situazioni. E non è detto che i risultati dell'intervento della filologia d'alta scuola vadano senz'altro computati all'attivo di questo settore dei nostri studi. Il problema centrale della critica di questi testi veniva giusto in tal sede a porsi nella maniera più scottante e perentoria.

Ma succede che al nocciolo di una questione ci si arrivi poi, tante volte, per vie traverse e periferiche. Per me, essa si presentò a tutta prima sotto le specie di un programma editoriale: *Cantari del Trecento*; che è il titolo di un'antologia che lo stampatore e il direttore della collezione a cui è destinata hanno la pazienza di attendere da troppo tempo da me. Una soluzione di carattere pratico veniva dunque avanti a quella di carattere metodico; una delimitazione esteriore s'imponeva come ipotesi di lavoro. D'altra parte, un'edizione critica è sempre una soluzione eminentemente pratica; è la forma in cui sappiamo versare, rappresentare, cioè rendere leggibili, i problemi che ci è toccato

affrontare, i criteri che abbiamo dovuto adottare. E i problemi non mancarono di accumularsi ben presto, e di dare una più esatta e concreta configurazione a quel programma.

La datazione di testi anonimi e di diffusione non strettamente letteraria, esemplificativi di un clima e di un gusto più che di una precisa personalità artistica, presenta di per se stessa serie difficoltà; tanto più quanto essi, per la vaghezza del loro argomento, e l'attingere che fanno al repertorio della tradizione popolare, offrono scarse possibilità di riferimenti a fatti del tempo in cui furono composti. Nel caso nostro, era già gran ventura che a un certo momento facesse la sua comparsa una personalità — fosse essa di inventore e verseggiatore, o semplicemente di collettore — come quella di Antonio Pucci, la cui data di morte, 1388, ancora bene addentro il secolo XIV, costituisce un preciso *terminus ad quem*. Che poi i cantari ci siano tramandati per la massima parte, e in moltissimi casi esclusivamente, attraverso manoscritti del secolo successivo, del periodo cioè della diffusione esplosiva della letteratura volgare, e attraverso le stampe popolari del Quattro-Cinquecento, non sarebbe per sé così grave (per buona parte della letteratura minore trecentesca ci troviamo press'a poco nelle stesse condizioni), se non fosse per il carattere tipicamente redazionale, rielaborativo anziché riproduttivo, di questa tradizione. Il fenomeno del canterino continuo interprete e rinnovatore del suo testo, impossibilitato a ripetersi dalla natura stessa della sua funzione, di mediatore quando non di inventore, e dalla necessità di adattare il testo al pubblico e alle circostanze; che introduceva variazioni e digressioni, aggiornava e interpolava la narrazione, e suppliva ai salti d'animo e della memoria con le risorse dell'improvvisazione « a soggetto », i « topoi », le cadenze prestabilite, alle intemperanze e agli sbandamenti metrici con la disinvoltura dei passaggi e i trucchi della recitazione; trova il suo corrispettivo in sede di registrazione e trasmissione scritta. Anche il più onesto trascrittore non poteva esimersi dall'apportare quei ritocchi, quelle modifiche che la veste sempre piuttosto instabile e indeterminata del testo sembrava autorizzare, da quell'opera di collaborazione che sembrava rispondere alla vitalità e all'ampia disponibilità di storie che un po' tutti conoscevano e avevano familiari. Tanto più che, per quanto la materia cambiasse, le situazioni, le soluzioni, i moduli narrativi, i colori, rimanevano un po' sempre quelli, come le cadenze dell'ottava. Il mestiere aveva il sopravvento sull'immaginazione, o ne era il surrogato; alla varietà degli oggetti faceva riscontro una notevole povertà di mezzi, una limitata libertà tecnica. L'innovazione è per lo più d'ordine amplificativo, o sostitutivo (sostitu-

zione di «topoi», sia nell'ordine narrativo sia in quello formale: i testi si trasformano per continue sovrapposizioni e proliferazioni; o, nell'ambito più ristretto d'una soluzione retorica, finiscono col ruotare su se stessi, con ritorno a distanza. le formule aiutando, perfino sulle posizioni di partenza. Quanto le trasformazioni attestate dai codici (in sede cioè ormai di trasmissione e sistemazione letteraria, ad opera di lettori-collaboratori, dunque compiute al tavolino) rispecchino l'operazione perpetrata sulle piazze, e comunque a cura dei diretti gestori di queste «rappresentazioni», non è dato stabilire. È chiaro ad ogni modo che il nostro interesse di editori, e lo stesso giudizio dello studioso del fenomeno, possono solo applicarsi alle testimonianze effettive, hanno cioè per loro fondamento unicamente le redazioni esistenti; e che le *x* di un eventuale «stemma» rappresenteranno esemplari perduti, trascrizioni intermedie, non l'intersecarsi, alla scritta, della tradizione orale.

Ed è altrettanto chiaro che qualsiasi retrodatazione di un cantare in base a notizie esterne (menzione in testi databili, spunto e materia offerta a rifacimenti, e simili) riguarda il testo solo in astratto, può deporre in favore dell'antichità della favola, della «anzianità di servizio» della sua versione volgare, ma non è applicabile (salvo il caso di precise ed estese citazioni, com'è quella di alcuni versi della redazione in 48 stanze del *Piramo e Tisbe*, inscritti pari pari nella novella dello stesso argomento del Sercambi), non è, dico, applicabile direttamente alla più antica redazione conosciuta. (E del resto, proprio per *Piramo e Tisbe*, la supposta data d'inizio della composizione delle novelle sercambiane, 1374, invocata dall'Ugolini⁽¹⁾, costituisce a sua volta, nella cronologia del narratore lucchese, un *terminus post quem*, separato dall'altra data, quella della morte del Sercambi, da una fascia di giusto cinquant'anni, nella quale sono compresi largamente parte dei codici noti del cantare, incluso il Laurenziano Gaddiano 183, che reca sì, all'inizio, la data 1369, ma nel quale il testo che ci interessa è di mano evidentemente seriore, dell'ultimo Trecento, direi, se non del primo Quattrocento. Lo stesso manoscritto Trivulziano che riporta, con le altre, la novella, è del tardo Quattrocento; e i versi ivi citati compaiono secondo la lezione caratteristica dei codici più recenti del cantare, il II.ii.49 della Nazionale di Firenze e il Riccardiano 1059, entrambi degli ultimi decenni del Quattrocento). Dal punto di vista testuale, un cantare ha l'età del più antico codice che lo riporta, quanto dire della più antica sua

(1) F. A. UGOLINI, *I cantari d'argomento classico*, «Biblioteca dell'Archivum Romanicum», Ginevra, Olschki, 1933, p. 106.

redazione attestata. E la sua tradizione si scompone di fatto nella datazione delle singole redazioni individuabili, cioè dei codici che queste redazioni ci conservano. Mettiamo pure che il testo che del *Cantare di Florio e Biancifioro* ci offre il Magliabechiano VIII.1416 fosse, come voleva il Crescioli⁽²⁾, indipendente dal *Filocolo* e ad esso anteriore. Sta di fatto che la trascrizione della sezione del codice che ci interessa fu eseguita nel 1345, e sotto tale data dobbiamo collocare quel testo, che può benissimo rappresentare già una rielaborazione, ormai indipendente dal romanzo boccaccesco, dell'ipotetico archetipo. Oltre tutto, non potremmo proprio lamentarci: si tratta sempre, salvo errore, del più antico testo (cioè della più antica trascrizione sicuramente databile) di cantare. E anche per Pucci prima ricordato, poca garanzia, in una situazione così fluida, ci offrirebbe la data della sua morte, se non fosse per l'apografo Kirkupiano, ora Nuovi Acquisti 333 della Nazionale di Firenze, collocabile tra il 1370 e il 1390; soprattutto considerata l'enorme diffusione che ebbero i suoi poemi.

Si parla molto di cantari *del trecento*; direi anzi che il complemento è diventato quasi una cadenza obbligatoria del termine. In realtà, quanti sono i testi che veramente possano definirsi tali? quanti sono cioè i codici sicuramente databili anteriormente alla scadenza del secolo XIV? Chi ben consideri lo stato della tradizione, si dovrà dire che esistono soprattutto i cantari del Quattrocento; questo, assieme all'altro delle stampe popolari del Quattro-Cinquecento, è il fenomeno veramente imponente. Di quella che fu la produzione trecentesca ci è rimasto qualche esempio illustre, il quadro della grande attività di Antonio Pucci (già in fase di sfruttamento di successo, di sistemazione, di volgarizzazione e diffusione di un genere), e tre o quattro raccolte di un certo rilievo: il codice Kirkup appunto, il Laurenziano Gaddiano 183 (dell'ultimo terzo del Trecento, dunque), il Magliabechiano VIII.1272 (del 1369-72), il Laurenziano Palatino 95. Il resto è gloria del Quattrocento; e le raccolte più ricche si formano proprio in concomitanza (e forse in concorrenza) con l'affermazione della stampa (oltre che col rilancio della letteratura volgare), al momento che a questi testi si offriva un nuovo e diverso mezzo di divulgazione, e a una svolta decisiva, come vedremo, della tradizione. Inoltre, se

(2) *Il cantare di Florio e Biancifioro*, edito ed illustrato da V. CRESCIOLI, vol. I, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1889, pp. 55 sgg. Ma cfr. la chiara dimostrazione contraria datane da A. MONTEVANI, *Un libro d'Orlando e un passo del «Filocolo»*, in «Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer», Bern, Francke, 1958, pp. 335-40.

si prescinde dalle due fortunate raccolte del Kirkupiano e del Magliabechiano VIII.1272, la presenza di codici trecenteschi accanto ai quattrocentini, quando non si tratti di frammenti minori, di schegge pervenuteci fortunatamente, è piuttosto rara. Casi come quello del Magliabechiano VIII.1416 (cioè della citata redazione del 1345 del *Fiorio e Biancofiore*), del Laurenziano Gaddiano 183 (cioè delle trascrizioni tardo-trecentesche del *Calonaco da Siena* e del *Pivano e Tisbe* in 48 ottave), si possono considerare senz'altro eccezionali. La maggior parte dei testi trecenteschi sono rappresentati da *unicis*, come il *Febusso e Breusso*, cioè dal Nazionale fiorentino II.133, probabilmente anteriore alla metà del Trecento, come *P's atrovare del Vivo e del Morto*, con le sue singolari trasformazioni metriche, dai distici rimati all'ottava regolare, riportato dal codice CVIII.13 della Municipale di Reggio Emilia, o come la storia del *Giovane miscredente*, in sestine AAAABB, della sez. più antica (1369) del solito Laurenziano Gaddiano 183, o *l'Astore e Breusso* e il *Lasancis* del solito Magliabechiano VIII.1272, per ricordare solo i più sicuri. Unico il caso dei cantari della *Guerra di Troia*, rappresentati in prevalenza da una serie di codici tutti trecenteschi (Campori 7.05.44, Laurenziano Palatino 95, ancora Magliabechiano VIII.1272, Nuovi Acquisti 444 della Nazionale di Firenze), e reperibili più tardi solo sotto forma di estratti. Ciò potrebbe significare che le nuove redazioni finirono col soppiantare le antiche, e contribuirono alla dispersione dei manoscritti a cui queste erano affidate. Allo stato degli atti, si dovrà parlare, secondo il caso, e senza, si capisce, che una maggiore delimitazione cronologica implichi un'unità redazionale, di cantari del Trecento, di cantari del (cioè rielaborati lungo il) Tre-Quattrocento, e finalmente di cantari del Quattrocento, il cui ciclo vitale è cioè tutto compreso in questo secolo, per quanto addietro risalgano le notizie che ne abbiamo. Delle storie ricordate dal Boccaccio, quella, famosissima della *Dama del Vergiù* (per cui cfr. *Decameron*, III, 10), si è soliti farla risalire al secondo ventennio del Trecento. Oggi come oggi, consegnata com'è a codici tutti del tardo Quattrocento (Magliabechiano VII.107, Morreniano Bigazzi 213, Riccardiano 2733, oltre il frammento del Palatino 545), e ad onta dello Stroziano del sec. XIV ricordato nella guardia di altro codice della Nazionale di Firenze, e di cui non abbiamo altra notizia, essa è per noi un testo del Quattrocento.

Chi se ne stia ai limiti prestabiliti, semplificazione più radicale non potrebbe darsi. D'altra parte l'editore di «cantari del Trecento» non è che una delle tante ipotesi; e ciò valga anche per il criterio più generale che fa dell'identificazione della trascrizione più antica l'operazione critica decisiva. La filologia

«redazionale» non fonda la sua autorità e dignità sul «pregiudizio» del testo originale, ancor meno che, nel caso del processo elaborativo di un'opera da parte dello stesso autore, su quello del testo definitivo; non è, per intenderci, la filologia del «codex optimus»; e naturalmente non prescinde dall'esperienza e dagli strumenti della più affinata tecnica ricostruttiva. Solo che quest'esperienza va trasferita entro una nuova realtà, entro una diversa dimensione, questi strumenti hanno bisogno di essere riadattati ai nuovi oggetti e alle nuove esigenze, devono diventare degli strumenti nuovi. Tanto varrebbe altrimenti che si mettessero da un canto, e che si tornasse, come un tempo, a identificare il testo col codice prescelto volta per volta. È stata proprio la filologia tradizionale, col sovrapporre le proprie ragioni, cioè le ragioni di una astratta unità e autenticità, ad una realtà in movimento, col pretendere di ridurre nei termini di una «recensio» un processo non meccanico (di corruzione), quindi ricostruibile induttivamente, ma d'interpolazione, inventivo, dunque saltuario, a creare situazioni artificiose ed equivocate, e a bloccare ogni possibilità di effettivo approfondimento storico del fenomeno. Il feticcio dell'«edizione critica» di tipo classico, degli apparati, e i mostri che ne sono derivati, hanno provocato il ristagno anche di quell'altra più modesta attività, di riproduzione, di pubblicazione di documenti, di manoscritti, che pure rappresentava un reale contributo a quella storia, e alla nostra cultura. L'edizione del *Fiorio e Biancofiore* del Crescini, dispensa 249^a ed ultima della vecchia serie della «Scelta di curiosità inedite o rare»⁽³⁾, voleva appunto riassumere in forma «scientifica» (in un apparato), e in certo senso liquidare, tutta quell'altra attività che per lunghi anni aveva caratterizzato e resa viva, agile, preziosa, come voleva il titolo, l'impresa della «Commissione». Né la filologia, non dirò d'anno Zambriani, ma di un Carducci, era poi tanto arretrata come si vorrebbe far credere; e ho avuto modo di rilevarlo di recente, e proprio sul terreno classico, «ortodosso», quello delle rime antiche⁽⁴⁾. Nel caso specifico del cantare ora menzionato, è fortuna che il ristagno non si sia verificato, e che i nuovi ritrovamenti siano stati portati a conoscenza del pubblico. Caso raro, comunque. Ancor oggi, la semplice restituzione di un codice, della sua lezione, non ci contenta più; e i progressi e la diffusione della tecnica di fotiriproduzione ci incoraggiano a non preoccuparci

(3) *Il cantare di Fiorio e Biancofiore*, edito ed illustrato da V. Crescini, vol. II, Bologna, Romagnoli-Dall'acqua, 1899.

(4) D. DE ROBERTIS, *La composizione del «De natura de amore» e i canzonieri antichi mancanti di Mario Rapiccola*, in «Studi di Filol. Ital.», XVII, 1959, p. 191.

degli altri. Gli storici della lingua, tanto per fare un esempio, non avranno troppo da lodarsi di questa carenza di rifornimenti, in un campo, proprio, dove ogni testo è un documento linguistico diretto. Prova ne sia che abbiamo oggi in loro i più solerti editori (più assai, occorre aggiungere, che editori non si facevan linguisti). E sarà ancora il caso, eppoi qui, a Bologna, di disprezzare l'onesto fervore e l'operosità infaticabile del commendatore Francesco Zambini?

E si parli pure, anche per i cantari, di edizione critica; ma come la rappresentazione il più possibile spiegata, davanti al lettore, della storia della tradizione, cioè della formazione e della fortuna di un testo, della collaborazione intorno ad esso. L'oggetto non sarà la ricostruzione di una *lectio*, ma, come dire, le « integrali » di questo sviluppo nel tempo. E l'edizione prenderà forma di una serie di operazioni — piuttosto che di un'operazione unica — di ordinamento e di coordinamento di un complesso di dati di immaginazione, di cultura, di mestiere, di gusto. La restituzione apparirà tanto più fedele quanto meglio permetterà di riconoscere e rivivere quel processo. Qui, i procedimenti della critica d'arte, quand'essa esamina e rappresenta in termini di tecnica e di stile le vicende e la fortuna di una scuola e di un ambiente pittorico, potrebbero insegnarci qualcosa; non tanto per quello che può essere lo studio di una tematica, che anche per i cantari è in fondo ciò che meno interessa (quando non si cristallizzi in « *tópoi* »), ma per quell'idea di collaborazione a distanza, soprattutto per quel serbare alle singole opere la loro fisionomia e presenza: elementi, sì, d'una storia, di un discorso, ma con una facoltà di parlare tutta diretta, con una loro figura e autorità d'« oggetti ».

Comunque, la stessa individuazione dell'oggetto, di una particolare tradizione o redazione, è un problema essenzialmente di rapporti, non potrà uscire che dallo studio dell'intera tradizione. E anzitutto: rapporti di che genere, a che livello? stabilili su quali dati? Fin dove incide una classificazione di redazioni? qual grado di certezza essa offre, in che misura può render conto dei fatti stessi relativi alla parte meccanica, non inventiva, della trascrizione? E d'altra parte, quanto di una siffatta esperienza può essere utilizzato per una più corretta lezione di una singola redazione? Queste non sono domande astratte, ma l'assillo quotidiano di chi abbia che fare con testi del genere. Vediamo ora di formularle nei termini in cui effettivamente si pongono nel corso di tale quotidiano esercizio, per quanto possibile in riferimento a fatti ben determinati, quand'anche ciò significhi limitare di volta in volta il problema. Ognuno ha l'esperienza che si è fatta; e uno studio di rapporti e di classificazione di testi è sempre studio di questo o quel

testo, di questa o quella tradizione. Se i nostri esempi, anziché spaziare per lo sterminato campo della tradizione dei cantari, si restringeranno a casi particolari, come quello del *Piorio e Biancifioro* o della *Dama del Vergù* o del *Parame e Tishe*, non è solo per comodità di chi mi segue, ma per questa esigenza di dare volto e contorni precisi a tale esperienza. E resta inteso che non si tratta di esempi scelti a caso, ma con la preoccupazione che offrano un minimo di sintomaticità, che parlino anche oltre il fatto particolare.

Una distinzione di relazioni, quando profonde siano le variazioni da testo a testo, sarà anche relativamente facile. Una decisa tendenza all'amplificazione, l'interpolazione di ottave in cui l'azione, la narrazione ristagna, un maggior sviluppo dei discorsi, quando non si tratti addirittura di « *tópoi* » e di episodi secondari, possono costituire prova sufficiente di rielaborazione; tanto più quando ciò appaia caratteristica di un testo isolato nel quadro della tradizione. Ogni testo ha le sue « *lectiones singulares* »: niente di più semplice, in fondo, della loro identificazione. E diciamo subito che l'amplificazione è un segno inconfondibile di seriorità rispetto al testo più scarno; è una norma a cui non sfuggiva nemmeno il Pulci, pur così abile nello sfrondare, nel cogliere le linee essenziali di un episodio, quando rifaceva l'*Orlando*. E chiaro comunque che questa norma nasce dalla constatazione di una tendenza generale, ma il giudizio che le dà forma è di ordine statistico e interpretativo, non si può assumere come postulato valido per sé. La sua accettabilità dipende di volta in volta dalle proporzioni del fenomeno e dalla configurazione generale della tradizione. Ciò significa che per questa via si rischia sempre di addurre come prova proprio ciò che vuol essere dimostrato; e che in linea di principio una distinzione, dall'interno, di varianti di tipo redazionale non può costituire il fondamento razionale di una classificazione, deve essa rispondere ad un'effettiva classificazione dei testi. Tale necessità appare tanto più imperiosa quando le differenze tra le varie redazioni non sono così nettamente caratterizzate, nel caso di una tradizione piuttosto raccolta, e dove il lavoro dei singoli redattori si è svolto in prevalenza nell'ambito rettorico, dell'ottava e del verso, e l'attività del rielaboratore sembra sfumare in quella del copista intelligente. La concorde presenza, nei codici Ashburnhamiano 1473 e Parigino 1095 del cantare di *Piorio e Biancifioro*, di numerose stanze in più rispetto alla restante tradizione, è praticamente sufficiente, a mio parere, a caratterizzare i due codici come una duplice testimonianza di un unico ampliamento, dove più larga parte era fatta alla mess'in scena, ai colori, ai discorsi (si badi soprattutto alle quattro stanze inserite fra la 55 e la 56, secondo la numerazione

dell'edizione Crescini, con quel prolungamento di convenevoli e di raccomandazioni tra il cavaliere sconosciuto e i sovrani, evidente sviluppo degli ultimi 4 versi, asciutti asciutti, della st. 55; o all'interminabile strascico dell'elogio di Fiorio sulla presunta tomba di Bianciflore, tre stanze iscritte tra la 84 e la 85; oltre a chiarissimi «tôpoi», come le due stanze rispettivamente tra la 46 e la 47 e tra la 90 e la 91; a buon conto, il comune originale è sicuramente individuato da almeno due lacune, di una stanza ciascuna (st. 67 e 130), non riconducibili a una redazione ridotta per l'interruzione irreparabile che si verifica nel racconto. Ma se si passa alla *Dama del Vergiù*, a noi pervenuta, s'è detto, attraverso codici tutti del tardo Quattrocento, e non contraddistinti da divergenze sconvolgenti, ma, dall'uno all'altro, da un fitto lavoro di rifacimento e sostituzione capillare, di riscrittura, si direbbe: quella serie interminabile di lezioni comuni al Magliabechiano VLL107 e al Moreniano Bigazzi 213 della Riccardiana non ci indurrebbe a considerare una redazione Magliabechiano-Moreniana (cioè all'origine di questi due codici) di contro a quella rappresentata dal terzo superstita, il Riccardiano 2733? Tanto più che i primi due hanno, rispetto al terzo, una stanza in più, da inserire tra la 64 e la 65 dell'edizione Levi (*), e che appunto al Levi (che della prima coppia non conosceva che il Moreniano) parve «un'inutile aggiunta» (**). Al posto di lezioni Magliabechiano-Moreniane, bisogna invece parlare di «lectiones singulares» del Riccardiano: alcuni errori comuni, cioè lezioni perentoriamente congiuntive, raggruppano il Magliabechiano e il Riccardiano di contro al Moreniano. Se di due redazioni si deve tener conto, si tratterà di una redazione Magliabechiano-Riccardiana di contro alla Moreniana, la prima poi sottoposta da parte dell'estensore del Riccardiano ad ulteriore rielaborazione (relativamente assai meno le «lectiones singulares» del Magliabechiano, anche in confronto del Moreniano») (**).

(*) *Flore di leggende*, Cantari antichi editi e ordinati da E. LEVI, serie prima: *Cantari leggendari*, Bari, Laterza, 1914, pp. 123-42.

(**) *Flore di leggende* cit., p. 354.

(*) La stanza creduta aggiunta è concordemente attestata dai due rami della tradizione (o dalle due redazioni), e compariva anche nel codice perduto del padre Matiel, secondo la testimonianza del Passano (*I novellieri italiani in verso* indicati e descritti da G. B. P., Bologna, Romagnoli, 1868), che ebbe la fortuna di vederlo. Né il tessuto del canulare, così come risulta dal complesso della tradizione, può dirsi impenetrabile a considerazioni e ricapitolazioni di ordine psicologico come quella di questa stanza. Tutta la storia appare ormai ricomposta secondo moduli più sorvegliati, con colori meno ingenui. La stanza sarà perciò caduta (o sarà stata eliminata) nella trascrizione Riccardiana, fors'anche per

Ognuno avrà individuato per suo conto i termini fatali: lacune, errori. Ecco dove riposa la certezza della critica testuale: su quella serie di fenomeni, di incidenti meccanici che sono caratteristici della tradizione riproduttiva. Siamo dunque al punto cruciale. È possibile distinguere, all'interno di un testo, i caratteri, i fenomeni della riproduzione da quelli della rielaborazione? E per porre la domanda in termini più scottanti: che cosa è errore in una tradizione di tipo eminentemente rielaborativo? È una domanda che il filologo si pone sempre, d'accordo, e la determinazione dell'errore rappresenta l'alca di ogni dimostrazione, è l'ipotesi che dà senso e impulso alla ricerca, su cui si edifica ogni progresso. Ma si guardi alla tradizione dei cantari. Che conto si può fare, ad esempio, della continua incertezza e approssimatività del metro, della rima, quando è evidente che la sensibilità del trascrittore-redattore è di altro livello da quella richiesta per testi letterari? Ipermetri e ipometri (ben al di là dei comuni fatti di grafia prosastica, di non-espunzione o non-troncamento, o di iperespunzione), rime imperfette, assonanze, rientrano nel quadro delle possibilità di variazione offerte ad ogni interprete, sia che ad essi supplisse la recitazione, sia che si trattasse di un disinteresse costituzionale per i fatti formali. Cioè, tale indifferenza poteva ben favorire la propagazione dell'errore; ma un endecasillabo corretto, una rima rabberciata portano troppo spesso i segni di un rimaneggiamento, e caratterizzano più facilmente i codici tardi, le impaginazioni di gusto umanistico o tipografico, sicché è legittimo domandarsi se l'errore, o il presunto errore, ossia il non-errore, non sia piuttosto congenito. Ma anche al di fuori di certi schemi formali, che possono essere rispettabili o no, sul terreno della logica, del senso, delle decisioni caso per caso, che cosa rende una variante più plausibile d'un'altra, quando il criterio a cui il redattore obbedisce è quello dell'intercambiabilità della lezione, o a determinare l'intervento non è la necessità ma l'indifferenza di quella? Nemmeno il criterio della «lectio difficilior» sembra reggere di fronte alla probabilità

una certa analogia d'inizio con la stanza 65; mentre sarà da considerare come caratteristica di una delle due redazioni l'assenza nel Moreniano delle stanze 67-8, o viceversa la presenza di esse nel Magliabechiano e nel Riccardiano. Si tratta effettivamente di un corollario della storia (il duca che rinuncia al ducato e si fa crociato per espunzione) che trovava luogo già nell'antica redazione francese della *Châtelaine du Vergi*; ma si deve dire che esso è supplito nel Moreniano dai vv. 6-8 dell'ultima stanza, presenti anche negli altri codici, dove hanno l'aria di un'inutile ricapitolazione finale, e che costituiscono probabilmente il nucleo delle due stanze in questione.

di una assunzione consapevole, libera, della «facilior», può valere cioè come designazione di genuinità, come termine di confronto di successivi interventi. L'irresistibile tendenza al rimangiamento fa sì, anche, che l'errore trasmesso non venga, per dir così, ricevuto, cioè non dia luogo a ritrascrizioni o rifacimenti sintomatici: al suo posto c'è semplicemente un'altra lezione, che non ha altra necessità che l'arbitrio del trascrittore. (E voi capite che cosa rappresenta, in questo processo già così poco razionalizzabile, la perdita effettiva di chissà quanti intermediari, dei quali resta impossibile, nonché la determinazione e collocazione, la stessa ipotesi). Nemmeno il caso di pensare, poi, a quelle curiose interpretazioni grafiche che tanto spesso mettono sulla pista buona, che sono il filo sottile, ma nettissimo, di una discendenza. Sta di fatto che di «errori singulares» un codice ne offre a volontà; ma è assai difficile individuare errori comuni. Sì, al salto di un verso, ad esempio, risponde in altro codice la presenza di un verso del tutto inedito: lo stesso fatto si verifica tranquillamente anche se nulla lo giustifica, e con tale frequenza da escludere l'ipotesi di un antigrafo disseminato di lacune. La difficoltà di stabilire raggruppamenti di codici si fa tanto più grave quando, a un esame di varianti soltanto redazionali, appaiano due redazioni distinte, non riconducibili ad un unico disegno narrativo (potrebbero essere il caso dei codici Ashburnhamiano, Parigini 1095 e 1069 e Velletrano, cioè del suo antigrafo, come vedremo, tutti tardoquattrocenteschi, e fors'anche del frammento Toledano 10-28, di contro al testo del Magliabechiano VIII.1416); ma non ci riesce di dare a ciascuna tradizione l'unità di un vero e proprio raggruppamento (ciò vale anche, in più ristretto ambito, per i primi tre codici nominati, l'Ashburnhamiano e i due Parigini). La riprova è data dalle stampe, quando, coll'attenuarsi e diradarsi del processo rielaborativo e il prevalere dell'attività riproduttiva, si cominciano a delineare vere e proprie famiglie di testi con precise e controllabili discendenze e filiazioni⁽⁸⁾, ed è possibile un diretto e puntuale confronto delle lezioni. Perché non è delle ultime difficoltà della critica testuale applicata alla tradizione dei poemi popolari, quella di organizzare praticamente un raffronto dei testi, di una collazione su linee e colonne parallele.

D'altra parte, la presenza nei manoscritti di «errori sin-

(8) È provata, ad esempio, la stretta affinità tra il Parigino 1069 e le stampe designate dal Crescini con le lettere a, d, g (g poi derivante da d) per il *Fiorio e Biancifioro*; e tutte le altre, numerosissime, note a quell'editore costituiscono un gruppo abbastanza uniforme.

gulares» prova la fallibilità del trascrittore: l'impegno del rifacimento non impediva la distrazione banale o il fraintendimento; e l'abbandono ai moduli già disegnati nella mente faceva perdere il contatto coll'esemplare spiegati davanti. Ché si trattava pur sempre di tradizione scritta, non dimentichiamolo. In ogni redattore si nascondeva dunque l'amaneuse? o viceversa, l'amaneuse s'imponeva collaboratore? È possibile separare, in ogni testo, le lezioni a carico del riproduttore da quelle a carico del rifacitore? Di più: è realizzabile una distinzione tra rielaboratori e puri riproduttori, stabilire cioè se una certa redazione, così come è rappresentata da un dato codice, è in atto in quel codice, è opera della mano che lo vergò, o è ormai un dato acquisito, immobile, che quella mano non fece che trasmetterci intatto? (La ricca produzione di copie e di raccolte nel tardo Quattrocento, fin dopo la diffusione delle stampe popolari, darebbe credito tante volte alla seconda ipotesi). E per contro, un'eventuale classificazione in base a errori materiali e ad altri incidenti meccanici di trascrizione, autorizza, e in che misura autorizza, una «reccensio» delle varie redazioni?

Ognun vede l'importanza di queste domande, non solo perché mettono in crisi — anche se non ne distruggono l'opportunità — quella norma prudenziale, fondata su una considerazione generale della tradizione dei cantari, da cui siamo partiti: che cioè la data di una redazione è praticamente quella del codice che la riporta (un codice tardo potrebbe essere dunque la riproduzione di una redazione più antica); ma per la possibilità di sovrapposizione di due ordini diversi di classificazione. Un codice, tanto per fare un caso limite, potrebbe essere a un tempo «descriptus» e rappresentare una nuova versione del testo esemplato. Anche a queste domande non si potrà rispondere che caso per caso, cercando di sgrovigliare ogni volta l'intrico che il singolo testo costituisce, e attraverso analisi e «reazioni» puntualissime estrarre i dati rivelatori della situazione. E qualche conclusione più ampia potrà trarsi come somma delle singole esperienze (una, ad esempio, in riferimento all'ipotesi prospettata un momento fa: che effettivamente l'infittirsi dei manoscritti verso la fine del Quattrocento non è solo la conseguenza di un minore deperimento o di migliori condizioni di conservazione, ma rispecchia una svolta decisiva nel corso della tradizione, nel senso di un intensificarsi e prevalere dell'attività riproduttiva, sotto la spinta e per riflesso della meccanizzazione dell'arte scrittoria, cioè della stampa).

I due casi che vi offro sono, ciascuno per il suo rispetto, singolarissimi; e varranno come esemplificazione della disparità delle situazioni che si possono presentare. Nessuna regola generale se ne può trarre, se non quella della necessità che di cia-

senza situazione sia esaminato attentamente ogni minimo aspetto. Il primo caso è quello della redazione in 48 ottave del *Cantare di Piramo e di Tisbe*, quella che l'Ugolini designò con la lettera A per distinguerla dalle altre, B, C, D, che manoscritti e stampe ci hanno conservato. Facile distinzione, in vero, dato che le quattro redazioni non hanno in comune che il soggetto, la classica storia dei due amanti, e non possono considerarsi l'una rifacimento per quanto libero dell'altra, ma quattro testi di origine e formazione completamente diversa, quattro interpretazioni indipendenti dello stesso tema, suscettibili di studio comparato, non certo di collazione, e da mettere perciò accanto alla redazione in prosa conservataci, ad esempio, dal codice Isoldiano, o all'antico poema francese inserito nell'*Ovide moralisé*. Ma quanto diversa la situazione all'interno della redazione A! Ciò che subito colpisce, a un raffronto dei cinque manoscritti che ce la tramandano (Laurenziano Gaddiano 183, Magliabechiano VII.1066, Laurenziano LXXVIII, 23, Nazionale fiorentino II.ii.49, Riccardiano 1059, distribuiti fra la fine del sec. XIV e la fine del XV), è la scarsità, rispetto agli altri cantari, di varianti di tipo redazionale (tranne che per il Laur. LXXVIII, 23), e un'eccezionale unità testuale, la sensazione che siamo in presenza piuttosto di corruzioni di uno stesso testo che di rifacimenti. Un esame più approfondito delle lezioni porta alla postulazione di un archetipo, nel quale il testo si era già corrotto irrimediabilmente (e molto spesso le divergenze fra i codici sono dovute allo sforzo di instaurare una lezione plausibile); e oltre al sicuro raggruppamento del Nazionale e del Riccardiano, non è improbabile che la tradizione possa distinguersi in due famiglie, una costituita dal gruppo Nazionale-Riccardiano più il Laur. LXXVIII, 23, l'altra dai più antichi Laurenziano Gaddiano e Magliabechiano. Non che non ci siano tracce di rimaneggiamento estensivo; ma queste sono evidenti per un solo codice, il Laur. LXXVIII, 23, l'unico, si badi, che costituisca una vera raccolta di cantari (il Gaddiano è un piccolo zibaldone di varie cose, anche in ottava rima; il Nazionale è una grossa miscellanea; il Magliabechiano è essenzialmente una raccolta di rime; nel Riccardiano il cantare è accolto fra poemetti (tutti letterari), e il rimaneggiamento è talvolta determinato dallo stato del testo o da fraintendimento, tal'altra, per contro, la lezione è lasciata corrotta. Qualche traccia minore è anche nella coppia Nazionale-Riccardiano, che in molti casi serba, viceversa, lezioni gemine adulterate dagli altri codici. Aggiungete che il Gaddiano riscrive un paio di volte un'ottava scorretta o scritta non chiaramente; e che il Magliabechiano lascia in due casi mezzo verso in bianco senza tentare di intervenire. I copisti prevalgono dunque sugli interpreti, sui — diciamo — «canterini». Ma il *Piramo e Tisbe* è

poi proprio un cantare? Esso è per lungo tratto la traduzione della favola corrispondente del IV libro delle *Metamorfosi*, e a partire dall'ottava 18 (dalla scoperta della fessura nel muro, da quando cioè il racconto ovidiano si distende) non si distacca un solo istante (se non fosse per l'abito dell'amplificazione proprio del narrare in ottava rima, con le sue cadenze inevitabili) dall'antico esemplare (vv. 65-166), del quale sono colori e accenti patetici, e il gusto delle antitesi caratteristico del poeta latino, quel ragionare sui sentimenti piuttosto che rappresentarli, e dal quale derivò la stessa tessitura del discorso, frasi, immagini, espressioni, «iuncturae»⁽⁹⁾, e perfino certo parlare eletto, latineggiante, a danno delle soluzioni della tradizione casalinga, non sempre accettate dai trascrittori⁽¹⁰⁾. Un intento letterario muoveva dunque il compositore; e poco importa che avesse sott'occhio l'originale latino o il volgarizzamento, del resto fedelissimo, quasi a ricalco, del Simintendi⁽¹¹⁾. Il fatto

(9) «Quantum erat ut sineres...» (Met. IV, 74), «Deh pensa un poco che cosa faresti se tu parlissi...» (st. 22, 1-2); «Nec sumus ingrati...» (Met. IV, 76), «Noi non ingrati del ben ricevuto...» (st. 23, 1); «Nave sit errandum lato spatantibus arvo» (Met. IV, 57), «Posela per non errar per quella grande arena d'oriente...» (st. 26, 3-4); «illa fuit longa dignissi ma vita» (Met. IV, 109), «Però ch'ell'era degna langamente l'esser serbata...» (st. 37, 7-8); «tremebunda videt pulsare cruentum Membra soluta» (Met. IV, 133-4), «Poi vide barter la sanguigna terra Co' moventi membri...» (st. 39, 7-8); «vultusque attolle iacentis» (Met. IV, 142), «leva il giacente vivo» (st. 42, 4); «clitque miseriam dicar Causa comesque tui» (Met. IV, 151-2), «Io misera sarò della cagione De l'aspra morte l'ua costì conso-orta» (st. 44, 1-2); «Quod regis superest» (Met. IV, 196), «l'avanzato dell'arsione» (st. 47, 7). Il «color di pallid'osso» di st. 40, 2 si spiega per un calco mal riuscito su «ora... buxo pallidiora gerens»; e il luogo anacolito di st. 41, 3-6 è un adattamento delle «agudezas» di Met. IV, 152-3.

(10) *Crini* (obbligato dalla rima), anche per *capogli* come ha il Gaddiano (st. 14, 5); o *non le parve tulo*, anche qui in rima, dal familiare *non le parve vucolo*, come restaura il Laurenziano (st. 29, 7).

(11) Ecco una serie di casi che fan pensare all'interposizione della versione del Simintendi tra il testo latino e le ottave del cantare (cito il volgarizzamento dall'edizione procurata di sul cod. Marielliano da CRSAE GUASTI, *I primi cinque libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser Arrigo Simintendi*, Prato, Ranieri Guasti, 1846). «Ma qual cosa è che sia tanto rimota Che amor non vegga...?», st. 19, 3-4 (Met. IV, 68); «Quid non sentit amor?»; ma Simint.: «Che cosa è che l'amore non senta?»; «Il suo indegno petto lacerava Con plichiamiento [Gaddiano: piagamento] aperto», st. 40, 7-8 (Met. IV, 138); «Percutit indignos claro plangere lacertos»; ma Simint.: «Percuote le non degne braccia con plichiamiento aperto»; «Ma o miseri padri miei e tuoi. Signe pregati alcun di farci questo, E non abbiate invidia perchè...», st. 45, 1-3 (Met. IV, 154-7); «Hoc tamen amorum verbis estote rogati. O multum miseri meus illiusque parentes, Ut... non invidetis...»; ma Simint.: «Ma o molto miseri miei e suoi padri, siate pregati di questo... che voi non abbiate invidia...».

importante è proprio questo lavoro di versificazione su un testo preciso, l'assunzione di un genere a un livello più alto: quello che aveva fatto il Boccaccio su un piano tutto di fantasia. Il poemetto sarebbe circolato dunque in tutt'altro ambito da quello in cui saremmo portati a immaginarlo; e solo più tardi, col Laur. LXXVIII, 23, sarebbe stato recuperato alla tradizione dei cantari. La riprova di questa ambizione, oltre che, se ce ne fosse bisogno, del contatto con l'originale, è che il compositore conosceva bene il suo autore, e non si limitava a sfruttare il testo della favola. Il ricordo di Narciso (qui tradotto, per analogia botanico-fonica, in Fioraliso) e di Eco che l'inseguiva (st. 9, 4-5) viene dal libro precedente delle *Metamorfosi* (vv. 356-401), e ciò spiega anche la menzione di Giunone (st. 9, 6), prima responsabile della condizione d'Eco (*Met.* III, 362-9); spiega soprattutto l'introduzione, nella stanza seguente (vv. 2-3), di quella similitudine della fiamma appiccata allo zolfo (*Met.* III, 373-4), e proprio per immagine della fiamma d'amore. E non è da escludere che anche le altre similitudini, del cinghiale ferito, dei biondi cervi⁽¹²⁾, siano frutto di questa lettura a più ampio raggio.

L'altro caso è quello del codice K.IV.1. della Comunale di Velletri, uno degli ultimi acquisiti alla tradizione del *Fiorio e Biancifiore*. Codice tardo, datato al 1487, posteriore dunque a tre almeno delle stampe del cantare, le a e b (del 1480 e 1485) dell'elenco del Crescini, e la napoletana del 1481 pubblicata dall'Altamura⁽¹³⁾, ma considerato per molti segni depositario di una redazione più antica di quelle attestate dai Parigini e dall'Ashburnhamiano, o diciamo meno elaborata, che serba ancora certe crudeltà d'immaginazione (di contro alle «attenuazioni», nella rappresentazione e nella versificazione, degli altri ora ricordati), si serve di mezzi più poveri, né bada a certe finesse formali, come l'eliminazione delle ripetizioni nella stessa ottava (eppure offre già sviluppi inediti, e proprio nel senso dell'amplificazione, della coloritura del quadro, dunque più maturi, come per la battaglia tra Fiorio e il siniscalco, più complessa e compiaciuta, o per la lunga elegia di Biancifiore legata al rogo). Ora del Velletrano noi conosciamo da qualche tempo l'antigrafo, se non proprio l'esemplare, da quando nel 1947

(12) Cfr. st. 17, 4-6. La situazione è quella di Atteone morente, *Met.* III (ancora), 232 sgg. Ma quel singolare colore «biondo» non sarà dovuto a fraintendimento di altro passo ovidiano, «fugit... veluti perterrita *fulvum* Cervia lupum...» (*Met.* XI, 771-2)? E non si può escludere, nella tradizione, una variante *fulva*.

(13) A. ALTAMURA, *Un'ignota redazione del cantare di Fiorio e Biancifiore*, in «Biblion», I, 2, 1947, pp. 92-133.

l'Altamura pubblicò *Un'ignota redazione del cantare di Fiorio e Biancifiore*, appunto la stampa napoletana del 1481 ultima ricordata. In essa noi ritroviamo (ma non se ne accorse il moderno editore) tutte le caratteristiche che noi conoscevamo sin dal 1903⁽¹⁴⁾ come del Velletrano (salvo l'interruzione finale): le sue lacune, i suoi particolari sviluppi, le interpolazioni di ottave e di versi, le più minute particolarità della lezione; e nulla per contro nella stampa che non sia passato nel manoscritto (l'unica lacuna della stampa, il v. 6 della stanza 109, se non si tratta di una svista del tipografo odierno, poteva essere facilmente supplita ad orecchio, con l'aiuto del v. 7, dal più sprovveduto dei copisti); anzi i due testi potrebbero fornire una ricca casistica a uno studio della formazione e trasmissione dell'errore, e della sua sintomatologia, e in genere della «transcriptio» come elemento spesso decisivo per la classificazione di testi di una stessa famiglia⁽¹⁵⁾. Persino la viva patina napoletana della stampa non ha perduto molto del suo smalto, trasferita nel manoscritto (e sotto un parallelo più settentrionale) attraverso interventi, bisogna dire, piuttosto irregolari e indecisi, e che sembrano da ascrivere alla scarsa consapevolezza e sicurezza del copista, e insomma alla poca partecipazione e prevalente meccanicità della sua operazione. Ma l'importanza e singolarità del Velletrano, peraltro «descriptus» e quindi eliminando, sta nel fatto che la natura del trascrittore risulta anche da un esame interno del codice: dalla nessuna cura di realizzare un testo plausibile, dalla qualità «bruta» dell'escrizione (può bastare l'ultimo verso della stanza 1, così come lo riproduce il Crocioni nelle note), ma soprattutto da un dato ben preciso: la ripetizione della stanza 56 della vulgata, che nel codice compare al suo posto come 62^a, e nuovamente, e indebitamente, come 70^a, a distanza di otto ottave (cioè di una carta? Si badi che nella stampa napoletana, che non è responsabile del fenomeno, una carta conta circa un'ottava di meno); con qualche lieve variante da volta a volta (il salto di un articolo al v. 2, la seconda: un *so' solazo*, v. 5, per *so' solazato*, che la seconda volta diventerà, con rispetto della rima, *so' (= sono) lazato*; e un *et ne pozelle*, v. 7, poi *et con pozelle*, nella prima stanza «lectio singularis»), ma con la puntuale

(14) *Il cantare di Fiorio e Biancifiore secondo un ms. velletrano*, edito a cura di G. CROCIONI, Roma, Soc. Filologica Romana, «Miscellanea di letteratura del medio evo», fasc. II, 1903.

(15) *bastoni* del ms. (st. 26, 7), spiegabile sull'errore *bofardi* della stampa (per *bigordi*); *Beas* (st. 48, 6) che nasce da un male inteso *Eni*; *degradata* (st. 43, 2) trivialisazione di *degravata*; *ferrita* (st. 51, 6) da *feretta*, cioè *forbita*.

riproduzione di un errore al v. 6, *pretiose insano per prezios'è sano* (come ha la stampa: il che postula un intermediario manoscritto tra questa e il Velletrano). Questo proprio conta, più ancora della mera ricomparsa, pur flagrante, della stanza: che il trascrittore, pur non ripetendosi esattamente, come dimostrano le varianti suelenate, non si concedesse alcun margine d'iniziativa, tanto più dove il testo lo richiedeva, non guardasse oltre il testo che aveva sott'occhio. La fisionomia del riproduttore della stampa, o del suo apografo, è tutta in questo piccolo *specimen* ⁽¹⁶⁾.

Quanto all'ipotesi dell'Alfamura, che la stampa, napoletana di lingua e di caratteri tipografici, potesse rappresentare l'ultima propaggine di una redazione locale utilizzata dal Boccaccio, uno sguardo gettato oltre il ristretto ambito dell'esempio, oltre questa particolarissima storia, ci indurrà a una maggior prudenza ⁽¹⁷⁾. Non si tratta più, ora, di guardare in filigrana un testo sull'altro. E d'altro canto, la stampa napoletana, i due l'arigini e l'Ashburnhamiano (il frammento Toledano è troppo esiguo perché si possa ragionarne con qualche tranquillità), nonostante la spiccatissima individualità (dal punto di vista redazionale) di ciascuno, non son poi così distanti come sembrerebbe; voglio dire che la loro reciproca incommensurabilità appare meno grave di quella nei confronti del codice Magliabechiano: non molto più netta, in fondo, di quella fra l'Ashburnhamiano e il Parigino 1095, che abbiamo riconosciuti come collaterali. Potremo dire che la stampa appare in certi punti la meno stravagante di tutti, quella che in certi momenti meno si allontana dal Magliabechiano. Ma si tratta sempre di una distanza notevole: quanta ne corre almeno tra l'anno (1345) in cui fu composto il Magliabechiano e gli ultimi decenni del Quattrocento, ai quali tutti gli altri codici appartengono, e che bastano a diversificarli tanto fra loro (e al solito, per i codici che ci son rimasti, quanti sono quelli perduti o che non conosciamo?).

Ora è chiaro che, in situazioni come questa, una classificazione, ove sia realizzabile, ha un valore essenzialmente introduttivo o illustrativo, non decisivo; è un modo di abbracciare il

⁽¹⁶⁾ Qualcosa di simile capita per il *Piramo e Tisbe* col Laurenziano Gaddiano 183, dove il copista (perché ormai possiamo chiamarlo proprio così) comincia in due casi una stanza (4 e 36) e a un certo punto cancella e torna a riscriverla da principio. Ma nell'un caso aveva invertito i vv. 4-6 e saltato il v. 7, nell'altro, oltre a sviste minori, aveva ricominciato il v. 8 dopo averne cancellato un troncone; e ad ogni modo l'immediata presenza del primo tentativo avrebbe limitato la libertà del rifratore.

⁽¹⁷⁾ Anche per questo tardo testo valgono le conclusioni del citato articolo del MONTVERDI.

panorama della tradizione, ma non è traducibile in «recensio». Il suo risultato è insomma l'ordinamento dei testi, eventualmente un ordine di preferenza, la scelta di una redazione. E del resto, anche dove sia riconoscibile la presenza di un fondo comune, e la situazione appaia più nettamente schematizzabile, come potremo superare il limite dell'individualità dei singoli testi? Per la *Dama del Vergiù* s'è potuto raggruppare il Magliabechiano col Riccardiano di fronte al Moreniano. Ciò importa sempre una scelta fra tradizione Magliabechiano-Riccardiana e tradizione Moreniana (fra narrazione distesa del *postfactum* dell'espiazione del duca e suo semplice accenno nella ricapitolazione finale); e nell'una come nell'altra eventualità, l'accordo di uno dei due codici della prima tradizione col codice della seconda in lezioni indifferenti avrà valore decisivo nella costituzione del testo, ma in caso di separazione delle due tradizioni, nonché l'indifferenza della lezione, nemmeno la flagrante presenza dell'errore autorizzerà una scelta o decisione caso per caso; allo stesso modo che, all'interno della tradizione Magliabechiano-Riccardiana, la scelta andrà fatta una volta per tutte. Non esistono cioè, praticamente, lezioni buone e lezioni cattive; esiste la lezione di questa o quella redazione. Gli altri testi potranno aiutare a emendare o a integrare il testo singolo solo nella misura in cui confermino o contribuiscano a giustificare una congettura, a indicare una linea di sviluppo, un passaggio, in cui rispecchino cioè l'originale dell'errore (ché altro è quello che si può ricostruire congetturamente, altro è la lezione che il rimaneggiatore può cavare dall'errore). Di fatto, essi stanno sullo stesso piano del nostro personale intervento. E qualsiasi contaminazione, quando lo richiedessero considerazioni di mera opportunità editoriale e d'impaginazione, dovrà essere nettamente, tipograficamente distinta dal contesto: allo stesso modo che il restauratore denatura mediante un colore neutro o contrastante le parti dell'opera che ha materialmente ricostruite. Ma anche qui, il «gusto» del frammento, dell'incompiuto, è desiderabile che prevalga sull'«horror» della lacuna e sulla tentazione di troppo disinvolti rappezzi. Ciò varrà oltre tutto a serbare al singolo testo il suo proprio sapore, quello stesso percepibile dal pubblico al quale era originariamente destinato e che tuttora ci rappresenta. Perché, a differenza della tradizione di un'opera letteraria, in cui ogni dato di fatto è come in funzione del testo originale, della sua conservazione o adulterazione, qui ogni testo ha il suo valore. La «lectio singularis» (salvo nel caso di perentoria «descriptio») non è mai secondaria.

Tutto ciò, dobbiamo riconoscere, non è fatto per semplificare il lavoro del critico, né per incoraggiare la formulazione

di nuovi piani di studio. E comporta notevoli difficoltà e complicazioni anche sul piano editoriale pratico. D'altra parte una edizione critica, che pretenda d'esser tale, non si fa a risparmio, né può ammettere espedienti e scorciatoie. E oltre ai risultati specifici, essa ha da esercitare una funzione di guida, può servire di *specimen* per tutto quello che non è stato ancora fatto. Tante volte, è meglio partire senz'altro da programmi più modesti: un'edizione critica di meno, e qualche testo di più: che almeno non si debba sempre tornare a rifare il lavoro degli altri. Non bisogna dimenticare che una gran parte della produzione popolare in ottava rima giace ancora inedita nei fondi manoscritti delle biblioteche, o è rintracciabile solo in antiche stampe altrettanto rare e preziose. Anche dai cataloghi non c'è più da aspettarsi molto, ridotti come sono spesso a meri inventari, o specializzati semmai nella parte puramente codicografica. Si studia, sì, nelle biblioteche, ma assai poco *per* le biblioteche. Ma si pensi, ad esempio, quanto han servito alla conoscenza delle rime antiche, e che impulso han dato a più approfondite ricerche, le edizioni dei nostri principali canzonieri: Vaticano 3793, Palatino 418, Laurenziano Rediano 9, Barberiniano 3953, Chigiano L.VIII.305, Casanatense 433, Vaticano 3214, Bolognese Universitario 1739: tutta gloria, esclusiva gloria della « Commissione pe' testi di lingua ». Personalmente, questa è una testimonianza di gratitudine. Ma perché non si dovrebbe fare altrettanto pei cantari, e cominciare col riprodurre alcune delle più importanti raccolte manoscritte? Non si tratterebbe, posso assicurarlo, di un semplice *pis aller*. Ché poco ci servirebbe l'essere più « tecnici » se non fossimo anche più illuminati.