

CONSIDERAZIONI A MARGINE D'UN RECENTE CONTRIBUTO
DEDICATO ALLA FILOLOGIA MATERIALE

di Carlo Pulsoni

Che la filologia materiale¹ stia vivendo un momento particolarmente felice lo si può desumere dal numero di articoli e comunicazioni che ad essa vengono dedicati; non ultimo il recentissimo fascicolo della *Revue des langues romanes*, al cui interno sono contenuti gli atti del convegno *Les manuscrits médiévaux de langue d'oc*, tenutosi a Nîmes nell'estate del 1993².

Tra le comunicazioni ivi presenti il saggio di Maria Careri, *Ressemblances matérielles et critique du texte: exemples de chansonniers provençaux* (pp. 79-114), fornisce un interessante spunto alla discussione dal momento che l'autrice propone d'instaurare relazioni tra codici, basandosi su elementi "materiali". In particolare la Careri sofferma la propria attenzione sulle "deviations" par rapport au système général³ dei codici provenzali, dove con «système général» la studiosa intende le caratteristiche salienti che questi manoscritti presentano: «deux colonnes, *vidas* et *razos* en rouge (si elles sont situées en introduction aux textes), grand lettre initiale en début de série, lettres initiales de strophe (où l'on distingue la première par ses dimensions plus grandes), rubriques attributives en rouge» (p. 80).

Si tratta d'una impostazione metodologica senz'altro nuova, non condivisa da chi scrive ma comunque degna di essere discussa, nella speranza di suscitare un dibattito in merito all'applicazione della filologia materiale in campo ecdottico.

Per facilitare il compito del lettore, ho diviso il presente lavoro seguendo la numerazione dei paragrafi presente nel saggio.

1.1 Basandosi sull'ipotesi avanzata da Zufferey³ secondo cui all'interno di O la disposizione non incollonata dei versi da p. 75 in poi corrisponderebbe alla disposizione materiale della fonte O² postulata da Gröber⁴, la Careri rite-

¹ Con filologia materiale si intende quella disciplina che accorpa al suo interno «censimenti e localizzazioni mirate di manoscritti e stampe, analisi codicologiche, incipitari, atlanti storico geografici, etc.», secondo la definizione proposta da R. Antonelli nell'introduzione al libro di N. Prellwitz, *Il discorso bifronte di Gatzman de Asfarache* (1994), pp. 1-141.

² «Revue des Langues Romanes», XCVIII (1994), pp. 1-141.

³ F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 92, n. 201.

⁴ G. Groeber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», II (1875-77), pp. 337-670.

ne che anche nelle altre parti del codice si verificchi la stessa situazione: la *mise en page* sarebbe quindi un riflesso dell'antecedente utilizzato. In particolare la studiosa sostiene che l'alternanza grafica riscontrabile fra le pp. 35-73 di O sia dipesa da un'ulteriore fonte che «ha messo in crisi» il copista: l'esistenza di tale fonte era stata ipotizzata in precedenza dallo stesso Gröber, che l'aveva però respinta nel seguito del lavoro. La Careri aggiunge che il filologo tedesco commise probabilmente un errore nel rifiutare questa «nouvelle source» che sarebbe confermata dall'elemento "materiale" rappresentato dalla *mise en page*. La ricostruzione della Careri non convince: se il cambio di fonte incluse sul modo di disporre i versi, non si capisce perché la *mise en page* della seconda parte non dovrebbe coincidere con l'inizio della copia da un modello differente. Gröber parlava infatti d'una nuova fonte per le pagine 33-73, mentre l'alternanza nella disposizione fra versi incolonnati e non incolonnati si ha soltanto da p. 35. Inoltre, vista la tendenza del copista «au mimetisme vis-à-vis de ses modèles», rimane non chiarita la continua alternanza nella trascrizione dei versi, salvo supporre che il copista disponesse di numerosi antecedenti (quasi uno per ogni canzone): per fare qualche esempio, noto che ci sono componimenti non incolonnati nelle pagine 35, 37, 38, 39, 51, etc. Mi sembra quindi assai improbabile supporre l'esistenza d'una nuova fonte di O sulla base dei soli elementi materiali costituiti dalla *mise en page*, considerato soprattutto che essi non offrono risultati univoci⁵.

1.2 Dopo aver riassunto gli articoli della Meneghetti⁶, nei quali, oltre ad essere proposta l'esistenza di due modelli da cui sarebbero copiati gli *items* nei florilegi, si constatava una vicinanza stemmatica fra D^e e C^m rispetto a F, la Careri rileva che l'esame dell'aspetto esterno di questi codici conferma queste conclusioni:

le système graphique de présentation des *coblas* dans C^mD^eF est presque le même (à part une petite différence qui est <...> significative): la similitude des systèmes choisis s'expliquera simplement par le modèle commun supposé par Madame Meneghetti. En particulier, dans les trois chansonniers, la rubrique qui introduit les *coblas* contient, à la suite du nom de l'auteur, l'*incipit* du poème dont elles sont tirées (omis dans le cas où la première *cobla* est présente). (p.82)

⁵ Si aggiunga a ciò il fatto che lo studio della tradizione manoscritta da parte di Gröber non è condotto «sur la base d'éléments internes aux textes», come sostiene la Careri, ma su fattori esterni, quali le sensazioni di componimenti e/o le divergenze attribuite in comune fra i vari manoscritti. Non si vede quindi come gli elementi esterni, adottati dalla Careri, potrebbero corroborare gli elementi esterni utilizzati dal filologo tedesco.

⁶ M. L. Meneghetti, *Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara*, in *Miscellanea di studi in onore di Au. Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena 1989, III, pp. 853-71; e *Bad., Les florileges dans la tradition lyrique des troubadours*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, Liège 1991, pp. 43-59.

Fra questi codici, aggiunge la Careri, c'è solo una differenza: C^m presenta «ou-tre les lettres initiales rouges et bleues filigranées en début de strophe, de dimensions plus grandes pour la première des *coblas* choisies -présentes dans les trois manuscrits-, aussi des initiales décorées, sur trois lignes, pour marquer le changement d'auteur et sur deux pour la première *cobla* d'un poème». Essendo C^m un manoscritto più arcaico, conclude la Careri, questa differenza dipenderà dal fatto che C^m riprodusse fedelmente quanto trovava nel suo modello:

les initiales décorées de C^m seraient l'épave d'un grand chansonnier, ou, comme d'habitude, étaient soulignées graphiquement le changement d'auteur et les premières strophes de poème. Cette situation, que l'on rencontrerait dans l'anthologie à laquelle puisèrent l'antécédent commun de D^e et C^m et celui de F, aurait été mise à plat par les copistes de D^e et F, parce qu'il ne semblait pas utile de marquer le changement d'auteur et, encore moins, de souligner la première strophe d'un poème dans un florilege. (pp. 82-83)

Questa ricostruzione è, a mio avviso, poco persuasiva: anche accettando l'antiorità di C^m rispetto a D^e (in realtà già il presupposto è erroneo: l'Allegri e la Meneghetti parlano infatti di una probabile antecedenza di C^m sul piano stemmatico e non, come sostiene la Careri, su quello cronologico⁷), non si comprende per quale motivo C^m debba essere più conforme al modello originale. È noto infatti che non è la vicinanza cronologica al modello che rende un manoscritto più fedele, tantopiù se si considera che non sempre il copista coincide con il miniatore; perché non dovrebbe dunque valere la regola pasquagliana *recentior non deterior* anche a livello iconografico? Sembra inoltre azzardato supporre la "semplificazione" comune di D^eF nel non riportare le iniziali decorate in presenza di cambio d'autore o di prima *cobla* d'un *item*, visto che questi codici dovrebbero esemplare gli *items*, come riassume la stessa Careri, da due florilegi pur derivanti da uno stesso modello. A mio avviso sarebbe più economico supporre un uso esclusivo del copista di C^m nel riportare le iniziali decorate⁸, considerato soprattutto che esse hanno soltanto valore estetico, dal momento che per riconoscere autori diversi sono sufficienti le rubriche (presenti costantemente prima degli *items*), mentre per quanto riguarda l'inizio di strofe anche in D^eF si trovano, come nota la stessa Careri, lettere di dimensioni maggiori.

1.3 Dopo aver affermato che il *descort* è l'unico caso in cui «chaque unité strophique peut être de longuier différente», la Careri passa all'esame della sezione che N dedica a questo genere di componimenti, rilevando che essi so-

⁷ L. Allegri, *Frammento di antico florilegio provenzale*, in *Studi medievali*, III s., XXVII (1986), pp. 319-51, pp. 328-29 e 331; Meneghetti, *Les florileges*, p. 46.

⁸ Se C^m fosse più vicino al modello, come sostiene la Careri, avrebbe copiato da esso anche i fregi legati alle iniziali decorative? La studiosa non si pone il problema.

no difficilmente divisibili in strofi, essendo trascritti «sans l'alinéa en fin de strophe et sans l'initiale de plus grande dimension». Tra le eccezioni, la Careni segnala il caso di *Una valenta* (132,13), diviso in N in tre parti, ma in cui si possono individuare cinque periodi metrici differenti, giusta l'edizione di Stronksi e la schematizzazione di Frank⁹. Secondo la studiosa

la situation de N, avec la régularisation des deux premières et des deux dernières strophes, se retrouve dans tous les autres témoins du texte (D⁹HK): il faudrait donc la faire remonter au modèle commun, puisqu'elle apparaît comme une sûre faute «extreme» d'archétype. (p. 84)

Pur mostrando interesse per l'ipotesi, rimango perplessa sulla liceità delle conclusioni cui giunge la studiosa: si potrebbe infatti parlare di errore d'archetipo soltanto nel momento in cui si potesse postulare che la suddivisione in periodi, così come fornita dall'editore e dal repertoriatore, fosse presente nell'originale, ciò che è evidentemente assai difficile da dimostrare. Del resto esaminando la tradizione manoscritta dei *descortz* ci si rende conto che talvolta si hanno suddivisioni comuni fra codici distanti fra loro dal punto di vista stemmatico, o partizioni differenti fra manoscritti che risalgono allo stesso antecedente. Valgano per tutti i casi di *Quan la freidors* (133,10) di Elias Careni e di *Ses alegratge* (205,5) di Guillen Augier Novella, dove le suddivisioni strofiche dei codici non coincidono con gli stemmi dei rispettivi componimenti¹⁰. Come si può notare, la situazione è talmente fluida da far sembrare del tutto arbitrario il ricorso ad un errore d'archetipo per giustificare la partizione comune di 132,13. Tantopiù se si considera che il raggruppamento riguarda in realtà solamente due periodi, il I e il II, visto che il V può a buon diritto essere riunito al precedente, avendo lo stesso schema rímico-sillabico e le stesse rime: la separazione di esso rispetto al precedente è suggerita soltanto da ragioni di contenuto (l'augurio al protettore).

1.5 La Careni discute l'ipotesi da me avanzata circa l'esistenza d'un modello comune da cui AD esemplano le tenzoni¹¹. Dopo aver accettato la mia ricostruzione secondo cui gli spazi che A e D lasciano in bianco nella sezione delle tenzoni derivano dal loro modello comune, la Careni si chiede se sia giusto ipotizzare una fonte separata per questo genere di componimenti, dal momento che spazi bianchi si trovano in tutte le parti del manoscritto e non

⁹ S. Stronksi, *Le troubadour Elias de Barjols*, Toulouse 1906, p. 6; e I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1966, I, p. 187, n. 13.

¹⁰ P. Carrettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995, pp. 358-9.

¹¹ C. Pulsoni, *Un Ur-Buch di tenzoni?*, in *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romane*, Zürich (6-11 avril 1992), Tübingen-Basel 1993, t. V, pp. 125-40.

soltanto in questa sezione. Trattandosi d'una particolarità che avevo già messo in evidenza¹², rilevo che non ipotizzavo la presenza d'un antecedente comune per le tenzoni solo sulla base degli spazi bianchi, bensì a causa della seriazione di ben ventisette componimenti, tutti con uguale numero di strofe e di tornadas¹³, oltre che di rubriche simili, in comune fra i due manoscritti¹⁴.

Per la Careni la vicinanza fra A e D si deve ad e «en tant que manuscrit proprement dit»¹⁵. Fermo restando che proprio all'inizio del mio lavoro scrivevo che A e D sono assai vicini tra loro dal momento che derivano da e, risulta del tutto privo di riscontri quanto la Careni afferma successivamente:

Les concordances remarquable au niveau de séquences dans la section des tenços de A et de D, par rapport aux concordances moins systématiques dans les autres parties des deux manuscrits, semblent donc être dues au fait que le compilateur de A n'a pas eu recours dans cette section à la source B (utilisée indépendamment de AIKH et représentée par l'intégration de D⁹ dans D), outre une tendance naturelle à garder intact l'ordre du modèle dans une séquence qui n'est pas significative comme celle des tenços. (p. 86)

Inanzitutto non si capisce perché A non avrebbe attinto alla fonte B nella sezione delle tenzoni; in secondo luogo il motivo per cui la disposizione delle tenzoni, diversamente da quella dei sirventesi e delle canzoni, non sarebbe significativa. Eppure i sirventesi non sono collocati cronologicamente e le canzoni non si dispongono, salvo qualche sporadica eccezione, con l'intento di rispicchiare l'eventuale ordine di composizione dell'autore. Diversamente dalla Careni penso che anche la seriazione delle tenzoni sia significativa, altrimenti non si riuscirebbe a spiegare il motivo per cui la loro disposizione varia

¹² *Un Ur-Buch*, p. 139, n. 16: «L'analogia presenza di spazi bianchi in comune fra i due codici anche in altre sezioni dei codici (canzoni e sirventesi), fa ritenere che questi due manoscritti siano più vicini stematicamente di quanto tradizionalmente si ritiene».

¹³ Per le due eccezioni si veda *Un Ur-Buch*, pp. 129-30.

¹⁴ Appare del tutto infondata l'obiezione della Careni riguardo alla differente disposizione di 366,29 -che, detto per inciso, non è la «tençon de Bernart de Ventadorn avec Peiroi»- (p. 96, n. 24), ma una tenzone fittizia fra Peiroi ed Amore- in AD (in A è al verso posto, in D al sedicesimo). Ribadisco infatti la dimenticanza iniziale del copista di D confermata anche dalla seriazione di I e K (sottaciata dalla Careni), che si rivela analoga a quella di A ma differente rispetto a D, nella cui sequenza s'inscrive l'elemento perturbatore 366,29. L'unica cosa che si può aggiungere a quanto scrivevo è che il copista di D, resosi conto d'aver saltato un componimento, lo abbia inserito *ad hoc* dopo 70,32, per il fatto che si tratta d'una tenzone fra Bernart de Ventadorn e Peiroi; da respingere pertanto la precisa volontà di riunire insieme i testi dedicati a Peiroi, secondo quanto afferma la Careni: se il copista avesse voluto completare tale operazione non si capisce perché avrebbe lasciato al terzo posto, cioè nella stessa posizione di A, *Amics Bernartz de Ventadorn* (323,4), visto che in D tale testo risulta attribuito a Peiroi. Quest'ultimo componimento non è probabilmente considerato dalla Careni poiché si trova nella *BdI* all'interno della sezione dedicata a Peire d'Alvernhe: è schedato infatti come 323,4. Diversamente dalla Careni, ritengo che sia più probabile accettare l'ipotesi di Zulferey, che considera E come un esemplare in continua evoluzione; altrimenti, come nota Zulferey, *Recherches linguistiques*, p. 40: «on s'expliquerait mal pourquoi les leçons retenues par le copiste de A ne l'ont pas été, au moins quelquelfois, par celui de B ou de A».

tra codice e codice, perfino tra quelli riconducibili all'interno d'una stessa costellazione.

Il grande numero di spazi bianchi lasciati da A nella sezione delle tenzoni sarebbe secondo la Careri «un simple trompe-l'œil». Secondo la studiosa infatti nelle altre due sezioni del codice il copista seguì criteri di ordine grafico-esthetique», confinando per esempio alla fine delle sezioni dedicate ad un trovatore i testi composti di quattro strofe, cioè quelli che, secondo la Careri, sono seguiti da spazi bianchi. La stessa operazione non poté aver luogo nella sezione delle tenzoni, dove i componimenti non sono classificati per autore: per questa ragione, aggiunge la studiosa, i bianchi sono presenti all'interno di tutta la sezione e non soltanto alla fine, come avviene, per esempio, tra le canzoni ed i sirventesi. I dati forniti dalla Careri non sono tuttavia attendibili: oltre ad essere pochissimi i casi in cui A trascrive componimenti di quattro strofe alla fine delle sezioni (la Careri, ma solo in nota, ne cita nove¹⁶, di cui due, 46,4 e 335,38, erronei, essendo composti di tre strofe: incomprensibile poi il motivo per cui la Careri scriveva «etc.» dopo 335,38 dal momento che si tratta dell'ultimo componimento di A) si trovano spazi bianchi anche dopo componimenti di sei strofe posti alla fine delle sezioni (la fine delle sezioni è evidentemente poco significativa per inferire qualsiasi ipotesi al riguardo). Si aggiunge a ciò che diversamente da quanto sostiene la Careri, sono reperibili testi seguiti da bianchi non solo alla fine delle sezioni, ma anche al loro interno. Si prendano, per esempio, i seguenti casi tra le canzoni: dopo *Los mals d'amor at en be tolz apres* (370,9), terzo componimento della sezione di Perdigò, A lascia sei righe (si consideri che in CRF è trasmessa una *tornada* di questo testo¹⁷); otto righe in bianco seguono *Ara m requier sa consum e son us* (392,2), di cui parleremo tra poco, ed anche *No m agrad'hiens ni passors* (392,24) sempre di Rainbaut de Vaqueiras (anche in questo caso sono presenti tre inviti nella tradizione¹⁸). Lo stesso avviene fra i sirventesi: alla fine di *Cazuzi sus de mal en pena* di Bertran de Born (80,9), testo posto quasi all'inizio della sezione del trovatore, vengono lasciate nove righe in bianco (guardacaso nella tradizione rappresentata da CER è presente una *tornada*; motivo da non sottovalutare se è fondata la parentela individuata da G. Gouiran fra ABR¹⁹), dopo *Quan vet lo temps canjar e refraydr* di Guillem de Berguedan (210,16) si trovano sette righe in bianco; ecc.

La Careri prosegue scrivendo che la presenza di spazi bianchi non prova l'esistenza di strofe e *tornadas* per due ragioni:

- D) se il copista avesse avuto a sua disposizione delle fonti più complete, le avrebbe sicuramente utilizzate;
- II) è una costante di questi due codici lasciare dello spazio in bianco alla fine di un componimento privo di *tornada*.

Secondo la Careri proprio quest'ultima ragione giustificerebbe la presenza dei bianchi in A e D. Purtroppo anche in questo caso per rispondere alla

¹⁶ Non ho ovviamente considerato le tenzoni di quattro strofe individuate dalla Careri, dal momento che esse non fanno parte di sezioni per autore.

¹⁷ Cfr. H. J. Chayton, *Las chansons de Perdigon*, Paris 1926, p. 1.

¹⁸ La cosa era già stata notata da V. Crescini nella sua copia dell'edizione diplomatica di A <A. Pakscher - C. De Lollis, *Il canzoniere provenzale 4*, in «Studi di filologia romanza», III, 1891, p. 509>.

¹⁹ Cfr. G. Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix en Provence 1985, p. 55.

Carei, devo far ricorso a quanto scritto in precedenza: non ho mai affermato che grazie ai bianchi si può ricostruire l'entità d'un componimento, come si può facilmente intendere da quanto scrivevo: «È comunque doveroso premettere che dalle osservazioni di filologia materiale, che qui svolgeremo, non si possono trarre conclusioni certe sulla consistenza o meno di alcuni componimenti, ma solo ipotesi su cui riflettere, relativamente alla costituzione fisica del supposto antecedente alfa» (p. 132).

Resta da chiarire però il motivo, non spiegato dalla Careri, per cui lo spazio lasciato in bianco da questi due codici corrisponda talvolta a situazioni in cui il resto della tradizione contiene più strofe o *tornadas* di quante essi ne riportino. Citavo a mo' di esempio 249,2, anche se di questo caso non trovo traccia nella tradizione della Careri. Si aggiunga a ciò che se A lascia di norma fino a quattro righe quando non possiede le *tornadas*, non si capisce perché talvolta esso arrivi a lasciarne fino a trenta, cioè uno spazio che almeno teoricamente potrebbe accogliere qualcosa in più che i semplici congedi.

Contraddicendo quanto aveva scritto in precedenza è la stessa Careri a confermare la mia ipotesi, quando analizza la sezione di Cadenet nei manoscritti derivanti da E. Si prenda il caso di 106,25: dopo quattro strofe, A e D lasciano rispettivamente 13 righe (una strofe in A occupa 10-11 righe circa) e 15 righe circa (la lunghezza di una strofe è di 10 righe). Seguendo il ragionamento della Careri lo spazio che questi due codici lasciano in bianco non dovrebbe essere significativo, dal momento che segue un testo privo di *tornada*: semmonché parte della tradizione di 106,25, conservando una strofe ed una *tornada* in più rispetto al testo di AD, rende particolarmente funzionale il bianco lasciato nei due codici, tanto da indurre la Careri a correggere quanto aveva affermato precedentemente:

En ce qui concerne D, ce cas pourrait rentrer dans le deuxième des types que j'avais précédemment pensé exclure; il est pourtant examiné ici car il est «irrégulier» dans le système de A (le poème est inséré dans la série du troubadour) tout en étant appuyé par les autres cas configus examinés jusqu'ici. La strophe 5 et la *tornada* ne sont attestées que par BT -B complète au moyen d'un exemplaire de collation; IK ne laissent pas d'espace. L'espace blanc laissé par AD semble renvoyer au modèle albiné qu'on a déterminé pour les chansons 106,20 e 106,7. (p. 90)

Quello di 106,25 non è comunque un caso isolato all'interno della tradizione. In 392,2 dopo la V strofe (*La mais engles*) in A sono presenti 8 righe in bianco mentre in D quasi tutta la colonna b di f. 106v. Se si considera che il copista di A, come si è già visto più scrupoloso di quello di D, lascia solitamente tre al massimo quattro righe quando esempli un componimento privo di congedo, non si capisce perché in questo caso lasci un numero di righe

superiore, guardacaso, coincidente, con la presenza d'una doppia *torriada* nella tradizione²⁰. Non è qui il caso di fornire situazioni analoghe reperibili in altri componimenti, dal momento che mi riprometto di tornarvi all'interno di uno studio complessivo dedicato ai manoscritti italiani derivanti da e.

In ogni caso non si capisce perché il bianco nelle sezioni dedicate alle canzoni ed ai sirventesi debba avere un valore differente rispetto a quello presente nelle tenzoni: infatti come in 106,25, anche nelle tenzoni il numero notevole di righe lasciate in bianco può assumere in taluni casi valore ecdotico.

Per tornare al punto 1.5 dal quale siamo partiti per questa lunga digressione, riassumo quanto già detto nella mia precedente comunicazione, aggiungendovi qualche elemento nuovo: A e D sono due codici vicini tra loro dal momento che derivano dall'antecedente comune E, anche se soltanto nel caso delle tenzoni essi arrivano ad avere una serie di ben ventisette testi in comune. È dunque molto probabile che durante la formazione di e, il modello delle tenzoni (quello che definivo l'*Ur-buch*?) fosse già compiuto o in via di compimento, diversamente per esempio dalle altre sezioni che compongono e: grazie a questa ipotesi si potrebbe giustificare la coincidenza nell'ordine delle tenzoni e soltanto l'affinità stemmatica per le canzoni ed i sirventesi. Concordo dunque pienamente con le conclusioni di Zufferey circa la consistenza di e: "...il nous paraît plus vraisemblable d'admettre qu'un ensemble de textes, constituant la tradition E, a pu évoluer au contact de sources nouvelles et se déplacer dans l'espace: dans cette optique, nos trois chansonniers apparaissent comme les reflets d'états successifs (ξ_n , ξ_{n+1} , ξ_{n+2}) connus par cette tradition en des temps et des lieux divers"²².

Tranne il punto 1.5 dove, come notavo già nel mio *Un Ur-Buch di tenzoni?*, la presenza di spazi bianchi successivi agli stessi testi in A e D permette di avanzare alcuni ipotesi sullo stato materiale dell'antecedente di questi codici, non penso che gli altri esempi forniti dalla Careri siano di qualche utilità nel reperimento delle fonti, o della loro struttura fisica, o nella ricostruzione testuale.

Gli errori o lacune, di cui abbiamo qui dato un saggio, non sono comunque l'aspetto sul quale conviene spendere altre parole. Ben più difficile da accettare è la base su cui tutto l'articolo si fonda: l'utilizzo di elementi materiali al fine di instaurare relazioni tra codici a prescindere dall'esame della *za-*

ria lectio e dalla conseguente ricerca degli "errori". Questo è, a mio avviso, il limite più grande del saggio. La filologia materiale può essere infatti una valido strumento per confermare la ricostruzione testuale, ma non può in nessun caso pensare di sostituirsi ad essa.

²⁰ J. Linskill, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, p. 147.

²¹ L'esistenza di libelli che raccoglievano alcuni generi specifici non è mai stata oggetto di uno studio sistematico: eppure dovrebbe far riflettere il fatto che la sezione di *descortz* in N, isolabile anche materialmente dagli altri fascicoli, potrebbe derivare da un tale modello. Lo stesso avviene per altri generi della tradizione medievale, come i *planctus* di Abelardo o i testi di carattere imitico e soprattutto sequenziale.

²² Zufferey, *Recherches linguistiques*, p. 40.